

*Fonction auteur et auteur-fiction
chez André Gide*

Ruth Malka

Département de Langue et Littérature Françaises

Université McGill, Montréal

Août 2013

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de
M.A. en Langue et Littérature Françaises

© Ruth Malka, 2013

Table des matières :

FONCTION AUTEUR ET AUTEUR-FICTION CHEZ ANDRÉ GIDE

INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER : L'INTERPRÉTATION BIOGRAPHIQUE ET SES LIMITES 9	
I- LA CRITIQUE BIOGRAPHIQUE DES ŒUVRES DE GIDE	10
1- Les similitudes entre événements biographiques et scènes fictionnelles	10
A. <i>L'Immoraliste</i> et <i>Si le grain ne meurt</i> : Michel, double d'André ?	10
B. <i>Corydon</i> ou la défense de l'uranisme	12
C. Édouard et la projection de la figure de l'auteur : <i>Les Faux-Monnayeurs</i> et leur <i>Journal</i>	13
2- Interaction des mondes réels et fictionnels	14
A. Personnes et personnages	14
B. Illusion ou mimétisme ?	15
C. Représentations de la vie sociale et de ses normes	16
3- Démultiplication ou unification des « je » ?	17
A. Vérité et mensonges : le « je » de l'autobiographie et du journal	17
B. <i>L'Immoraliste</i> et <i>Corydon</i> où l'ambiguïté des narrateurs	18
C. La polyphonie narrative du roman : pluralité des premières personnes	19
II- EXPLICATION BIOGRAPHIQUE OU COMMENTAIRE INTERPRÉTATIF A FONDAMENT BIOGRAPHIQUE ?	20
1- Critiques biographiques de Gide	20
A. Les contemporains de Gide et la morale	20
B. La critique actuelle à la recherche des origines	21
C. Les avancées de la critique génétique	23
2- Les dérives de l'interprétation biographique	24
A. Vérité, hypothèses et postulats	24
B. La tentation de la psychanalyse	26
C. Le désir du système totalisant	27
3- André Gide et son ambivalente approche des œuvres	28
A. La critique littéraire de Gide	28

B.	L'intention de l'auteur et le dédoublement fictionnel	29
C.	Le jeu sur les « je » : crypter ou tromper ?	29
III-	LA PERTE DES SIGNIFICATIONS RÉSULTANT DE LA QUÊTE DU SENS ORIGINEL	30
1-	Le jugement de l'Art	31
A.	L'esthétique gidienne et la théorie de l'écriture	31
B.	Transformation et sublimation : le passage du général au particulier et du particulier au général.....	32
C.	La dépersonnalisation : identité de l'auteur et altérité non-radical des personnages.....	33
2-	Le récit du sujet.....	34
A.	Structures	34
B.	Discursivité.....	35
C.	Chronotope	37
3-	Vers une nouvelle approche liant Art et Vie	38
A.	L'art de l'écriture gidienne : entre immanence et transcendance	38
B.	L'homme, l'écrivain et l'œuvre.....	39
C.	A la recherche d'une signification qui ne soit pas sens originel	40
	CHAPITRE DEUXIÈME : FICTIONS ET RÉALITÉS GIDIENNES	42
I-	LA MISE EN FICTION DE SOI.....	43
1-	Auteur et individu.....	43
A.	Primauté de l'énonciation	43
B.	La fonction-auteur gidienne.....	44
C.	La naissance de l'auteur doit se payer de la mort de l'individu	45
2-	La fiction : mensonge, imitation ou aveu ?	47
A.	Une fausse représentation	47
B.	L'imitation et l'intention	48
C.	L'imaginaire en confession	49
3-	Une représentation choisie d'un « moi » désiré	50
A.	Le vraisemblable et l'idéal	50
B.	Mise en abyme de soi et cratylisme.....	51
C.	Autofiction et auteur-fiction	52

II- LES POSTURES GIDIENNES OU LE POSITIONNEMENT DU SUJET ENTRE LITTÉRATURE ET MONDE EMPIRIQUE	54
1- L'auto-crédation : retour sur la genèse de l'auteur et (re)génération auctoriale ..	54
A. De la voix à la figure	54
B. L'écrivain à la recherche de son « moi ».....	55
C. Affirmation et accomplissement de soi : le didactisme à l'origine de la perversité.....	56
2- Positionnement sur la scène littéraire.....	57
A. Du discours littéraire à la posture littéraire	57
B. L'impact empirique de l'imago fictionnelle.....	58
C. Des redéfinitions de la notion d'auteur.....	59
3- La singularité d'André Gide.....	60
A. La posture gidienne : invention ou appropriation d'un imaginaire préexistant ? 60	
B. Gide, héritier des Anciens : les indices intertextuels.....	61
C. La figuration de Gide : du logos au pathos.....	62
III- « LA VRAIE VIE, LA VIE ENFIN DÉCOUVERTE ET ÉCLAIRCIE, LA SEULE VIE PAR CONSÉQUENT PLEINEMENT VÉCUE, C'EST LA LITTÉRATURE ».....	64
1- La vie fictionnelle : Gide entre créateur et créature	64
A. L' <i>ethos</i> et la pragmatique	64
B. L'ambiguïté : entre connivence et cryptage	65
C. Mise à distance et compréhension de soi.....	66
2- Vivre à travers la fiction.....	67
A. Une multitude de vies possibles : l'écrivain en quête d'identités.....	67
B. Renverser la dialectique de l'être et du paraître	68
C. Le théâtre auctorial gidien et la comédie littéraire	69
3- La vie, reflet du texte.....	70
A. L'impact de la fiction sur la réalité.....	70
B. Roman de formation et formation du romancier	72
C. La rhétorique au service de la persuasion d'autrui et de l'auto-persuasion....	73
CHAPITRE TROISIÈME : <i>ETHOS</i> ET ÉTHIQUE : L'ÉCRITURE ET LA VIE.....	74

I- GIDE, L'INQUIÉTEUR IMMORALISTE	76
1- S'opposer aux bienséances.....	76
A. Critique de la famille et des mœurs de convenance	76
B. Dénonciation du puritanisme protestant	77
C. Gide, écrivain de l'uranisme.....	78
2- L'engagement de Gide	80
A. Écrire : un acte social et politique	80
B. L'implication de l'être	81
C. La responsabilité de l'art	82
3- Unicité de l' <i>ethos</i> gidien	83
A. Se définir par différenciation.....	83
B. Gide, produit et producteur du champ littéraire	84
C. Paratopie et subjectivité.....	85
II- UNE NOUVELLE PHILOSOPHIE : L'ÉTHIQUE IMMORALISTE	86
1- L'immoralisme : un antimoralisme.....	86
A. Le refus du moralisme	86
B. L'éthique contre la morale.....	87
C. La vérité de l'hédonisme	88
2- L'établissement de règles de conduite	89
A. Connaissance de son corps et connaissance de soi.....	89
B. Le corps à l'origine d'un cheminement intellectuel	91
C. Liberté et affranchissement	92
3- Immoralisme gidien et pédérastie	93
A. Le culte de la virilité.....	93
B. Condamnation de l'homosexualité efféminée	94
C. Éducation et transmission des idées	95
III- DE L'ÉTABLISSEMENT D'UNE RELIGION A L'AUTO-CRÉATION.....	96
1- L'éthique immoraliste : une nouvelle religion ?	96
A. Une éthique religieuse	96
B. Diégèse et mode de vie : impacts réciproques.....	97
C. Gide prophète	98

2- La réécriture des textes fondateurs	99
A. Gide et la Bible	99
B. Gide et le monde gréco-romain	100
C. L'établissement du Nouveau Testament gidien.....	102
3- Création artistique et <i>ethos</i> auctorial	102
A. Sens véritable et expression de la subjectivité.....	102
B. Omniprésence et polymorphisme de l'auteur	103
C. L'acte d'écriture ou la catharsis rendue possible.....	105
CONCLUSION.....	107
BIBLIOGRAPHIE	111

Résumé :

Depuis sa parution, l'œuvre d'André Gide a principalement suscité des analyses biographiques. Comme les textes gidiens sont écrits à la première personne et que les diégèses présentent des similitudes avec la vie de l'auteur, notamment en ce qui concerne l'homosexualité, il est tentant de penser que chaque ouvrage relève d'une forme d'autobiographie. L'objectif de ce mémoire est de montrer les limites de ces théories en s'appuyant sur une dimension qu'elles oublient, à savoir la fiction. Au lieu de voir dans chaque texte une projection de soi, il s'agit d'y déceler une mise en fiction de soi. Gide prend une posture : grâce à son écriture, il se donne à lire à son lectorat non pas tel qu'il est ni tel qu'il pense être, mais tel qu'il aimerait être perçu. La fonction auteur mise en place par Gide correspond à l'invention de son propre personnage : l'auteur est créé par la fiction. Le rôle que Gide cherche à endosser est celui du défenseur de la pédérastie. Il est celui qui établit l'immoralisme gidien, une nouvelle éthique hédoniste et antimoraliste. Se dressant contre les conventions sociales et la morale protestante, s'établissant prophète d'une nouvelle religion, la posture que prend Gide lui permet de se débarrasser de toute la culpabilité que lui a laissée son éducation puritaine en regard de l'homosexualité, à la fois aux yeux du lecteur et à ses propres yeux.

Abstract :

Since its publication, André Gide's works mainly generated biographical analyses. As Gide's texts are first-person narratives and as the stories written recall the author's life experience, especially as far as homosexuality is concerned, it is tempting to think that each book he wrote is somehow autobiographical. The point of this thesis is to question those analyses which seem to forget an essential dimension: fiction. Instead of thinking that each text is a mirror reflecting Gide's image, we are going to see how the author set himself in his fiction. Gide takes a posture: through his literary work, he doesn't show himself as he is, neither as he thinks he is, but rather as he would likely to be seen. The author-function established correspond to the author's invention of his own character: the author is created through fiction. The role Gide would like to endorse consists in defending pederasty. He is the one who creates gidian immoralism, a new ethics both hedonist and antimoralist. As Gide writes against social conventions and protestant moral, he establishes himself the prophet of a new religion. The posture Gide takes frees him from the guilt he inherited from his protestant upbringing for being a homosexual, trying to persuade not only his readership but also himself that he is right of doing so.

Remerciements :

Toute ma gratitude va au Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université McGill et à Monsieur le Professeur Bernadet, pour le soutien financier et les postes de travail que j'ai pu occuper. Ils m'ont apporté une aide précieuse, tant pécuniairement que dans mon épanouissement professionnel.

Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur le Professeur Arnaud Bernadet, qui a supervisé l'écriture de ce mémoire. Son érudition, sa disponibilité exceptionnelle, sa rapidité à répondre à mes questions et sa grande patience ont été des éléments primordiaux au cours de la réalisation de mon texte. Cher Monsieur Bernadet, vos lectures attentives, les commentaires que vous en donniez ainsi que la rigueur à laquelle vous aspiriez pour ce mémoire m'ont beaucoup impressionnée et inspirée, et ceux-ci ont été une grande source d'inspiration et de motivation.

Un immense merci à mes parents, Catherine et Robert Malka, pour leur soutien inconditionnel. Merci de toujours croire en moi. C'est incroyablement encourageant.

Je remercie aussi mes petits frères, Nathan, Samuel et Benjamin, qui m'ont indéfectiblement encouragée à persévérer dans la voie que je me suis choisie, celle de la littérature.

Liste des abréviations

C : *Corydon*

LI : *L'Immoraliste*

LFM : *Les Faux-Monnayeurs*

JFM : *Journal des Faux-Monnayeurs*

SGNM : *Si le grain ne meurt*

« Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman »

André Gide
Si le grain ne meurt

INTRODUCTION

La majorité des textes d'André Gide sont écrits à la première personne du singulier et traitent de l'uranisme. C'est la récurrence de ces deux caractéristiques qui donne au lecteur l'impression qu'il parle toujours de lui dans ses ouvrages. L'omniprésence du « je » favorise l'identification du narrateur à l'individu qu'était Gide, et ce tout particulièrement du fait que ce dernier était célèbre, en son temps déjà, pour ses frasques homosexuelles et pédérastiques, tout comme les personnages qu'il met en scène. Les œuvres de Gide se prêtent donc particulièrement bien à une étude sur le concept d'auteur.

Qui est celui qui dit « je » dans les textes gidiens ? La question est complexe et les réponses peuvent être multiples : un narrateur que Gide conçoit distinct de lui, un personnage différent de Gide également, mais aussi un narrateur ou un personnage à qui Gide prête des sentiments ou des pensées qui lui sont propres. Il peut également s'agir de Gide en tant qu'individu, qui se transpose en personnage, d'un Gide homme public ou encore de Gide en tant qu'auteur.

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque où écrit Gide, les théories de Sainte-Beuve ont marqué tant la critique que les discussions littéraires. Et pour le rédacteur des *Nouveaux Lundis*, l'œuvre n'est pas séparable de l'individu qui l'a écrite :

La littérature, la production littéraire n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; - et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.¹

Si pour Sainte-Beuve l'œuvre est assimilée à l'homme, elle est aussi expliquée à la lumière de la biographie de l'auteur. Chaque élément de l'ouvrage est alors interprété comme la retranscription d'un événement vécu par l'homme qui écrit, ou comme une pensée qui a traversé ce dernier. Gide écrit donc, — même s'il vise aussi la postérité, — pour un lectorat qui lui est contemporain et qui va voir dans ses personnages des

¹ C.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. III, « Chateaubriand », p. 15.

transpositions de lui-même. L'anathème de sa société, condamnant l'homosexualité et la pédérastie, touchera à la fois les textes et l'homme à leur origine. Une illustration de ce qu'a pu être la critique biographique de l'époque de Gide se retrouve dans ce passage de *L'Odyssée d'André Gide*, ouvrage de René-Marie Albérès publié en 1951 :

Gide se peint dans *L'Immoraliste*. [...]

On a pris *La Porte Étroite* pour une œuvre sérieuse. Elle l'est. Jérôme est bien le « moi » de Gide. [...]

[Les] poncifs scolaires [...] veulent que les classiques évitent de peindre leur individualité : ils la peignent bel et bien [...]

Les personnages de Gide peuvent donc bien être Gide. [...] Ils sont des Gide exagérés ; Michel et Saül dans le sens de la sensualité, Jérôme dans le sens de l'exigence. [...] Ainsi s'explique la formule : "L'œuvre d'art, c'est une idée que l'on exagère".²

Contrairement à ce que l'on aurait pu croire du fait de l'évolution qui marque l'histoire de la critique littéraire, la critique biographique est encore d'actualité en ce qui concerne les œuvres gidiennes, même si le jugement moral est de nos jours absent, et que l'uranisme n'est plus source de blâme. Cette primauté de l'influence biographique dans la critique actuelle se lit par exemple dans la Notice de *L'Immoraliste*, qui accompagne le récit dans sa publication en Pléiade de 2009, où Pierre Masson écrit :

Avec *L'Immoraliste*, Gide entre, au moins partiellement, dans le domaine de la rétrospection, du retour à des données anciennes sur lesquelles il n'est plus question d'influer, mais qu'il peut tenter de réinterpréter afin de, progressivement, se détacher de leur emprise.³

L'importance accordée à la biographie de Gide dans le commentaire de ses œuvres, si elle n'étonne pas du fait de l'écriture à la première personne et de la primauté de la thématique uraniste, comme nous l'avons mentionné précédemment, est tout de même surprenante du fait de la date de publication de l'édition. On pourrait croire qu'en 2009, la critique se serait détachée de la conception de l'œuvre littéraire comme d'un aveu honnête, voire d'une confession, de la part de l'auteur sur celui qu'il a été en tant qu'individu.

² R.-M. Albérès, *L'Odyssée d'André Gide*, pp. 41-42. (La citation que rapporte Albérès est de Gide, qui l'écrit dans son *Journal*, t. I, p. 94.)

³ P. Masson, « Notice pour *L'Immoraliste* », *Romans et récits*, t. I, p. 1369.

Aujourd'hui, la critique littéraire devrait avoir dépassé les deux conceptions antagonistes que sont d'un côté le biographisme absolu, qui faisait foi à l'époque de Gide, de l'autre les théories de la déconstruction et du structuralisme qui ont marqué le second XX^e siècle. Pour notre présente étude, nous partons du postulat qu'un texte n'est ni l'expression sincère d'un « moi » individuel, ni une instance énonciative séparée d'un sujet conscient.

Il est impossible d'écrire ou de s'écrire tout en donnant une représentation objective de soi, ne serait-ce que parce que l'écriture ne peut englober toute la réalité empirique et parce que toute écriture ne peut être que subjective. Même Rousseau, qui dans l'incipit des *Confessions* affirme vouloir se peindre « dans toute la vérité de la nature », reconnaît quelques lignes plus loin qu'il lui « est arrivé d'employer quelque ornement indifférent » afin de « remplir un vide occasionné par [s]on défaut de mémoire⁴ ». Ce serait également oublier que toute œuvre est œuvre de fiction, c'est-à-dire qu'il s'agit de la construction fictive d'un univers par le texte. Que cette fiction soit vue par les tenants de la philosophie platonicienne comme un mensonge ou non, elle est du moins illusion par essence, du fait de son détachement ontologique du monde réel, qu'elle cherche à le représenter ou non. Et l'on ne peut s'attendre à ce qu'une illusion puisse exposer la vérité.

Il n'est pas possible non plus de détacher totalement l'œuvre littéraire de son contexte d'écriture ou de la biographie de l'individu qui l'a créée. Lire *L'Immoraliste* sans savoir que Gide s'est, à l'instar de son personnage Michel, épanoui au Maghreb, — il se sent libre, que ce soit par rapport à son éducation protestante, à sa lecture de la Bible ou encore à ses tendances pédérastiques, — empêche de saisir une dimension essentielle du récit.

Cependant, si la séparation totale du texte et du monde empirique ne permet pas une compréhension globale de l'œuvre, les théories de la déconstruction et du structuralisme n'apportent pas moins à la critique littéraire des éléments à fort potentiel heuristique. Nous pensons qu'il faut analyser structures, discoursivités et narrations des textes gidiens tout en mettant ces éléments en relation avec la connaissance de la biographie de Gide. Il s'agit de ne pas choisir l'un ou l'autre camp, mais de relier les

⁴ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, p. 11.

deux méthodes, tout en étant conscient de leurs limites respectives. Travailler sur le concept d'auteur chez Gide consiste à prendre en compte ces deux dimensions que sont les théories en vogue à l'époque de la publication et l'apport des méthodes critiques d'aujourd'hui.

Savoir que Gide, bien qu'il n'adhère pas aux théories de Sainte-Beuve, est conscient du fait qu'il va être jugé par ses contemporains, — lesquels, qu'ils soient critiques littéraires ou non, verront dans ses personnages des doubles de lui-même, — est une donnée importante. Cela signifie que le portrait qu'il donne de lui à travers ses textes a donc été choisi : Gide veut être vu par ses lecteurs de la façon qu'il se donne à voir. Or l'analyse textuelle montre que l'élaboration de ce portrait est complexe, et que les différentes premières personnes qui ont été considérées comme la voix de Gide ne le sont pas toutes au même titre. Gide travaille donc ses textes de façon à orienter ce que le lecteur va penser de lui.

A la différence du structuralisme qui récuse le concept d'intentionnalité auctoriale, nous ne pensons pas que l'analyse du texte, du moins en ce qui concerne Gide, puisse se séparer de l'auteur puisque justement, le texte se rapporte constamment à celui-ci. L'intention, chez Gide, n'est pas non plus l'expression sincère de sentiments ou de pensées reflétant exactement les idées de celui qui écrit, comme le pensent les tenants de l'interprétation biographique. Les similitudes entre la vie empirique de Gide et celles, fictionnelles, de ses personnages, sont trop grandes pour que l'écrivain ne veuille pas que le lecteur fusionne les deux dimensions. L'intention gidienne réside à vouloir faire croire à ses lecteurs que l'individu qu'il est correspond à une certaine imago qu'il a concouru à forger, c'est-à-dire à une représentation de lui-même qu'il a créée par les mots dans l'imaginaire du lecteur.

Gide se met donc en scène à travers ses ouvrages et l'utilisation du champ lexical du théâtre n'est pas ici fortuite. L'individu, par l'écriture, se crée un masque, se forge un personnage d'auteur qui est bien différent de celui qu'il est. Jérôme Meizoz, dans ses ouvrages sur les mises en scène des auteurs, introduit le concept de « posture littéraire » qui correspond parfaitement à Gide puisqu'il s'agit ici d'une « auto-crétation⁵ ». La fonction auteur, qui est avant tout pour Michel Foucault un principe de classification des

⁵ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, p. 11.

textes, est particulièrement intéressante à étudier chez Gide au sens où l'écriture de ce dernier offre une tentative de réponse à la problématique du rapport d'éloignement, que Marc Escola formule ainsi :

[...] l'auteur n'est ni l'écrivain réel en amont du texte, ni un locuteur fictif à l'intérieur de l'œuvre, mais ce qui "autorise" un tel partage (en rendant précisément possible et insoluble la question sur l'origine ou sur le "Qui parle ?"). Il est la condition de possibilité de cette "dispersion des ego" dans laquelle réside pour notre époque la littérarité des textes.⁶

La mise en scène de soi en tant qu'auteur par la fiction et la création d'un personnage sont des éléments à mettre en regard avec le fait que Gide est un homme public. Gide est une figure majeure du XXe siècle français, et l'image qu'il cherche à donner de lui n'est pas sans importance. Citons à cet égard ce passage d'une lettre de Max Jacob à celui qu'André Rouveyre appelle le « Contemporain capital⁷ » :

Vous êtes, à mon sens, aujourd'hui le seul penseur avec Valéry
la seule conscience de la France
les autres sont ridicules.⁸

La question se pose alors de savoir si ce masque et cette posture, qui transcendent donc le simple domaine de la littérarité pour avoir un impact empirique, ne sont que les éléments d'un *ethos* destiné à autrui ou si Gide cherche également à se convaincre et à se persuader lui-même qu'il est ce qu'il paraît aux yeux de ses contemporains et de ses lecteurs. N'oublions pas que la fonction auteur est construite à travers des œuvres de fiction et qu'ainsi que le rappelle Jean-Marie Schaeffer, « la notion de fiction fait surgir immédiatement celles d'*imitation*, de *feintise*, de *simulation*, de *simulacre*, de *représentation*, de *ressemblance* [...] »⁹. Il s'agit de savoir si la fiction est dans le cas de Gide non seulement une simulation pour autrui mais aussi un mensonge pour soi.

La posture que prend Gide est celle du chantre de la pédérastie et de l'élaborateur d'une nouvelle éthique antimoraliste, celle de l'immoralisme. Ayant grandi dans une

⁶ M. Escola, « Atelier de théorie littéraire : Michel Foucault et la fonction auteur », dans *Fabula. La Recherche en littérature*, http://www.fabula.org/atelier.php?Michel_Foucault_et_la_fonction-auteur, page consultée le 19 juillet 2013.

⁷ Cet épisode est rapporté par A. Gide dans son *Journal*, t. I, p. 1260 et par F. Lestringant, dans *André Gide l'inquiéteur*, t. II, *Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée (1919-1951)*, p. 243.

⁸ F. Lestringant, *André Gide l'inquiéteur*, t. II, *Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée (1919-1951)*, p. 226.

⁹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 14. (Les italiques sont de Schaeffer.)

famille protestante puritaine attachée à la morale chrétienne, Gide se sent coupable de ses penchants homosexuels et pédérastiques. Pour se débarrasser de toute forme de culpabilité sans pour autant être immoral, Gide récuse la morale, c'est-à-dire par définition l'obéissance aux lois d'une société donnée, dans laquelle il a été élevé. A cette morale il substitue une éthique, qui correspond à l'établissement de critères non soumis à des lois extérieures. L'éthique favorise donc le développement personnel de l'individu, et pour Gide, les lois sont celles de l'hédonisme.

Afin de pouvoir ne pas se sentir coupable de désirs homosexuels, Gide ne substitue pas seulement l'éthique à la morale mais érige la première de façon à ce qu'elle soit supérieure à la seconde. Pour ce faire, il reprend et travestit les mythes et les personnages des textes fondateurs de l'histoire occidentale que sont les écrits des Anciens et la Bible. Prendre le rôle de Jacob ou de Saint-Paul tout en réécrivant leur mythe est un acte d'écriture qui complexifie l'étude du concept d'auteur gidien, puisque Gide adapte à sa manière le *topos* de l'auteur-Dieu tout en incarnant également les personnages et, au-delà de la littérature, en étant en même temps le premier disciple de sa nouvelle éthique.

Ne pouvant comprendre l'exhaustivité des textes gidiens, le corpus du mémoire se limitera à cinq œuvres, ayant en commun d'être écrites à la première personne : *Corydon*, *L'Immoraliste*, *Les Faux-Monnayeurs*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* et *Si le grain ne meurt*.

Le choix de *Corydon* se justifie du fait qu'il s'agit de dialogues écrits sur un mode socratique cherchant à ériger la pédérastie comme moteur de l'espèce humaine. Le travail sur le pronom personnel est intéressant puisque ce n'est pas le personnage de Corydon, défenseur de l'uranisme et celui que le lecteur associe immédiatement à Gide, qui dit « je », mais son interlocuteur anonyme, lequel arrive chez Corydon avec des préjugés sur ceux qu'il considère comme des invertis maladifs et sort de chez lui convaincu de la grandeur du Bataillon Sacré.

L'Immoraliste est un récit mettant en scène le personnage de Michel, qui présente bien des similitudes avec l'individu qu'est Gide : parti comme lui au Maghreb, il y découvre son homosexualité, ses tendances pédérastiques et aspire à se défaire de son joug culturel. A la différence de son créateur, Michel ira jusqu'au bout de sa pensée et de

sa nouvelle éthique, allant jusqu'à laisser son épouse mourir pour se sentir libre, ce qui fait que le récit a souvent été lu comme une confession des fantasmes de Gide.

Les Faux-Monnayeurs, seul ouvrage que Gide reconnut comme un roman, a ceci de particulier qu'il présente une mise en abyme de la création littéraire : le personnage d'Édouard est lui aussi en train de rédiger un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. Les critiques biographiques ont beaucoup vu ce protagoniste comme une projection de Gide dans la fiction : écrivain et pédéraste, il tient lui aussi un journal et expose une esthétique littéraire qui n'est pas sans rappeler celle que recherchait son créateur. Ce roman de la mise en fiction de la fonction auteur est porteur d'une réflexion sur l'acte de création et des rapports entre biographie et écriture.

Le roman est indissociable du *Journal des Faux-Monnayeurs*, lequel ajoute une dimension à la réflexion sur l'auteur chez Gide. Conçu comme le journal tenu par l'écrivain du roman, le narrateur y consigne ses idées et ses théories sur la littérature. Mise en abyme de la mise en abyme qu'est déjà le roman, ce *Journal* qui a souvent été considéré comme une confession sur la création littéraire peut aussi être lu comme une fiction sur l'auteur, un jeu de la part de Gide.

Le cinquième ouvrage du corpus est l'autobiographie de Gide, *Si le grain ne meurt*. L'autobiographie est un élément essentiel, puisqu'il s'agit d'une écriture à la première personne qui prétend ne pas chercher à être fictionnelle. *Si le grain ne meurt* a été préféré au *Journal* de l'auteur du fait du recul temporel qu'avait Gide au moment de l'écriture et de la tentative affirmée de celui-ci de couvrir sa vie et d'en trouver une clé interprétative, éléments favorisant l'introduction de commentaires et d'interprétations au sein du texte.

Les œuvres du corpus se prêtent donc toutes à une analyse portant sur les caractéristiques de la fonction auteur chez Gide et les liens étroits que cette même fonction entretient avec une mise en fiction.

Ce mémoire est composé de trois chapitres. Le premier, intitulé « L'interprétation biographique et ses limites » analyse la critique biographique des œuvres de Gide. Cette critique, trop intéressée à chercher l'intention de l'auteur dans une écriture considérée comme une confession véridique est dans l'impossibilité de voir que l'esthétique marque l'entrée dans le monde de la fiction, lequel permet l'épanouissement de la feintise.

La thématique du masque, les notions de mise en scène et de prise de posture sont analysées dans un second chapitre, « Fictions et réalités gidiennes ». Celui-ci traite de la dissociation de l'auteur et de l'individu. L'auteur est une création de ses textes, et la question de la sincérité est alors primordiale : la fiction gidienne se rapproche-t-elle plus du mensonge ou de l'aveu ? Il s'agit alors de voir l'intention de l'auteur dans l'expression de l'imaginaire de Gide en confession : celui-ci donne à lire un portrait choisi d'un « moi » désiré.

Le troisième et dernier chapitre, « *Ethos* et éthique : l'écriture et la vie », s'interroge sur les causes de cette mise en fiction de soi et se penche sur l'élaboration de l'éthique immoraliste de Gide. Cet hédonisme antimoraliste est en fait intrinsèquement lié à l'ethos non seulement du fait que Gide prône cette dernière par son écriture mais aussi parce que son existence en tant qu'individu va alors être soumise à l'influence de cette éthique, cherchant, à la fois prophète et premier disciple, à en appliquer les principes.

CHAPITRE PREMIER :

L'INTERPRÉTATION BIOGRAPHIQUE ET SES LIMITES

Il est à la fois aisé et tentant de lire les ouvrages de Gide comme des textes autobiographiques. Sous couvert d'une écriture à la première personne, l'auteur transcrit, dans chacun de ses livres, des scènes qui ne sont pas sans rappeler des événements qui lui sont arrivés. Il met en outre l'accent sur des thèmes phares qui reviennent comme des motifs musicaux et dont il traite dans son *Journal* et dans sa *Correspondance*. C'est ce qui fait dire à Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone que « [...] dans tous ses textes Gide nous persuade qu'il parle toujours de lui¹⁰ ». Gide cherche à jouer de ces parallélismes que l'on peut dresser entre sa vie et son œuvre, les similitudes ne sont pas le fait d'un hasard et l'illusion découle d'une intentionnalité.

L'interprétation biographique des textes gidiens est très marquée dans la critique, tant passée qu'actuelle, comme l'indique l'angle d'approche annoncé par la publication de la dernière édition de Gide en Pléiade, qui date de 2009¹¹. Alain Goulet, qui a participé à l'édition, écrit à cet égard que chaque œuvre « [...] y est accompagnée d'une étude approfondie de ses sources, de son histoire, de sa genèse, de son accueil et de son sens¹² ». La recherche du sens des ouvrages dans la vie de Gide relève d'une volonté de saisir leur origine à travers eux, pour atteindre l'homme.

La critique biographique telle qu'elle est mise en place ici n'est pas sans rappeler celle du XIX^e siècle que José-Luis Diaz considère comme « une critique positive », puisqu'« [i]l ne s'agit plus tant de juger que de démêler la conjonction de causes et d'influences qui expliquent la genèse d'une œuvre donnée¹³. » Il est intéressant de retrouver au XXI^e siècle les mêmes tendances de la critique qu'au XIX^e, ce qui permet de lier les interprétations de Gide qui ont été faites par ses contemporains ainsi que par les nôtres, phénomène qui peut s'expliquer par l'importance donnée à l'individu créateur aux deux époques, ainsi que par la difficulté à se défaire de la biographie gidienne.

¹⁰ J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, p. 189.

¹¹ De tous les ouvrages critiques recensés sur Gide dans la bibliographie, seuls ceux de N. David Keypour et de Martine Maisani-Léonard ne s'inscrivent pas dans une démarche d'interprétation biographique.

¹² A. Goulet, *La Chambre noire d'André Gide*, p. 13.

¹³ J.-L. Diaz, *L'homme et l'œuvre*, p. 157.

Dans ce premier chapitre, nous montrerons les efforts déployés par la critique pour exploiter les caractéristiques des cinq œuvres de Gide à l'étude qui permettent une analyse biographique, souvent justifiés par une analyse pertinente. Néanmoins ces lectures, qui cherchent à remonter au sens originel que ses écrits prenaient aux yeux de Gide, ont leurs limites. Elles n'épuisent pas le texte et ne peuvent, comme le prônent ses partisans, aboutir à une vue globalisante des multiples significations possibles. Elles ne donnent à lire qu'un angle possible d'approche qui peut dans certains cas appauvrir les textes et qui n'est pas sans rappeler cette phrase de Sainte-Beuve que cite Proust : « La littérature [...] n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation¹⁴. »

I- LA CRITIQUE BIOGRAPHIQUE DES ŒUVRES DE GIDE

Il est possible de lire dans chacune des cinq œuvres du corpus des données qui non seulement permettent, mais aussi favorisent, une mise en relation entre la vie de l'individu Gide et le contenu de la narration.

1- Les similitudes entre événements biographiques et scènes fictionnelles

A. *L'Immoraliste* et *Si le grain ne meurt* : Michel, double d'André ?

Certains événements semblent être la retranscription sous couvert de fiction de l'existence de Gide. Ce fait est notable en ce qui concerne la ressemblance entre le récit qu'est *L'Immoraliste* et l'autobiographie qu'est *Si le grain ne meurt*. Ainsi, *L'Immoraliste* met en scène le personnage de Michel qui comme Gide voyage en Afrique du Nord en effectuant le trajet de Marseille à Tunis¹⁵, qui comme lui fantasme en érudit

¹⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 126.

¹⁵ Le trajet Marseille-Tunis est mentionné dans LI, p. 21 et dans SGNM, p. 289.

sur les terres d'Orient¹⁶ et qui comme lui y réalise son homosexualité. C'est à Biskra que Gide découvre Athman et que Michel se prend d'affection pour Moktir¹⁷.

Non seulement les événements, mais aussi les lieux sont prétextes à identifier André Gide à Michel. Il est important de noter que si La Morinière de Michel dans *L'Immoraliste* rappelle la propriété des Gide qu'est le domaine de la Roque, le parallèle entre le récit de fiction et le récit autobiographique est souligné par Gide lui-même, qui écrit dans *Si le grain ne meurt*, alors qu'il relate son arrivée à Biskra : « J'ai tant de fois décrit Biskra : je n'y reviens pas. L'appartement enveloppé de terrasses, que j'ai peint dans *L'Immoraliste* [...] était celui-là même qu'on avait préparé [...] »¹⁸.

Les réflexions sur la culture que tient Michel ne sont pas sans rappeler l'opinion de Gide. On lit ainsi dans *L'Immoraliste* : « Le peuple arabe a ceci d'admirable que, son art, il le vit, il le chante et le dissipe au jour le jour ; il ne le fixe point et ne l'embaume en aucune œuvre.¹⁹ » Citation qui ne manque pas de faire écho à ce passage de *Si le grain ne meurt* : « [...] si le peuple arabe, artiste pourtant, a produit si peu d'œuvres d'art, c'est qu'il ne cherche point à thésauriser ses joies.²⁰ »

Ces points, qui ne sont que des exemples parmi la multitude des similitudes entre le récit et l'autobiographie, illustrent la raison pour laquelle ces écrits se prêtent bien à une analyse de *L'Immoraliste* sous l'angle de la biographie, tentant de voir en Michel un double d'André. Frank Lestringant laisse entendre que l'auteur était conscient de cette position, ainsi qu'il le montre dans sa biographie :

Blanche, qui s'inquiétait, non sans cause, pour le sort du couple Gide, avait conseillé à André d'humaniser le personnage de Michel, en lui faisant aimer un peu sa femme, [...]. André avait souri, résigné à l'idée que l'on dût confondre sa vie et son œuvre.²¹

¹⁶ Tant Gide dans SGNM (p. 290) que Michel dans LI (p. 24), rêvent sur le bateau de l'Orient qu'ils ont lu dans des ouvrages littéraires ou historiques.

¹⁷ SGNM, p. 300 et LI, p.54.

¹⁸ SGNM, p. 300.

¹⁹ LI, p. 170.

²⁰ SGNM, p.301.

²¹ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, p. 457.

B. *Corydon* ou la défense de l'uranisme

Le sujet de *Corydon* plaide de lui-même en faveur d'un parallélisme entre le texte et la vie de Gide. Ces quatre dialogues socratiques, relevant autant de l'essai que du récit, correspondent à « une défense de la pédérastie²² ». Ce projet reflète la personnalité de l'auteur, qui se reconnaissait uraniste et voulait réhabiliter sa sexualité dénigrée aux yeux de la société qui était la sienne. Alors que Corydon affirme à son interlocuteur que « là où vous dites “contre nature”, le mot “contre coutume” suffirait²³ », Gide écrit dans *Si le grain ne meurt* que « l'histoire de l'homme aurait pu être différente, différents nos us, nos mœurs, nos coutumes, nos goûts, nos codes et nos étalons de beauté – et rester humain tout de même²⁴. » C'est à ses contemporains que s'adresse Gide, en faisant référence aux mœurs en vigueur dans sa sphère sociale.

Les définitions que Gide donne de l'homosexualité dans son *Journal* correspondent à celle exposées dans *Corydon*. On peut ainsi lire dans le premier :

J'appelle *pédéraste* celui qui, comme le mot l'indique, s'éprend des jeunes garçons. J'appelle *sodomite* [...] celui dont le désir s'adresse aux hommes faits. J'appelle *inverti* celui qui, dans la comédie de l'amour, assume le rôle d'une femme et désire être possédé.²⁵

Gide se range dans la catégorie des pédérastes, qui « représentent pour lui l'élite de la société homosexuelle, une authentique noblesse d'élection²⁶ ». Le second ouvrage affirme que « [l]es médecins qui d'ordinaire traitent de ces matières n'ont affaire qu'à des uranistes honteux ; qu'à des piteux, qu'à des plaintifs, qu'à des invertis, des malades.²⁷ » L'homosexualité, qui « comporte tous les degrés, toutes les nuances²⁸ », culmine dans la pédérastie grecque à laquelle s'identifie Corydon, et dont l'illustration se trouve dans son amour pour le jeune Alexis²⁹.

²² C, p. 66.

²³ C, p. 79.

²⁴ SGNM, p. 289.

²⁵ *Journal*, t. I, p. 1092. Frank Lestringant note dans *André Gide l'inquisiteur*, t. I, p. 689, que ces mots sont « contemporains de la rédaction finale de *Corydon* ».

²⁶ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, t. I, p. 689.

²⁷ C, p. 73.

²⁸ Idem.

²⁹ L'histoire d'Alexis est relatée aux pp. 68-72.

Le personnage de Corydon n'est pas sans rappeler la personne de Gide. L'exclamation du premier, « Voilà bien pourquoi je souhaite à cette cause des martyrs³⁰ », fait écho à ce qu'écrit le second dans la Préface de l'édition définitive : « L'indignation que *Corydon* pourra provoquer, ne m'empêchera pas de croire que les choses que je dis ici doivent être dites.³¹ » Si Corydon n'a pas publié d'ouvrage et qu'il n'est qu'au stade de la préparation, c'est Gide qui accomplit le désir de son personnage, il est le martyr de la cause pédérastique, dont même Wilde n'a pas osé prendre ouvertement la bannière, puisqu'il a plaidé coupable lorsqu'il a été emprisonné à Reading Gaol.

C. Édouard et la projection de la figure de l'auteur : *Les Faux-Monnayeurs* et leur *Journal*.

La mise en abyme au cœur des *Faux-Monnayeurs* rend le roman de Gide pertinent pour l'étude de la projection de la figure de l'auteur. Écrivain, le personnage d'Édouard rédige lui aussi un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. Tous deux sont à la recherche d'un « roman pur », qu'Édouard pense obtenir en « dépouill[ant] le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman³² » tandis que Gide écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman³³ ». Si l'on choisit d'admettre que le narrateur du *Journal* est Gide, la projection de sa figure d'auteur dans le personnage d'Édouard est alors frappante.

Gide écrit, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, qu'il s'inspire de la réalité pour rédiger l'ouvrage de fiction qu'est le roman des *Faux-Monnayeurs*. On lit ainsi qu'« Édouard pourrait fort bien avoir rencontré en wagon cette extraordinaire créature, qui nous [Marc Allégret et lui] fit lâcher nos places retenues³⁴ ». C'est une identification d'Édouard à Gide qui s'effectue ici et qui est renforcée par la parole d'Édouard au moment où il décrit son rapport à la réalité : « Mon romancier voudra s'en écarter ; mais

³⁰ C, p. 67.

³¹ C, p. 60.

³² LFM, p. 227.

³³ JFM, p. 543.

³⁴ JFM, p. 539.

moi je l'y ramènerai sans cesse³⁵. » On peut y lire ce que fera Édouard sous la plume de Gide. Alors que dans ses projets, il affirme vouloir que son « roman n'a[it] pas de sujet³⁶ » pour « tout y faire rentrer³⁷ », c'est son aventure avec Olivier qui va lui permettre d'écrire, puisqu'après l'avoir vu il a pu « [é]cri[re] trente page des Faux-Monnayeurs, sans hésitation, sans rature. Comme un paysage nocturne à la lueur soudaine d'un éclair, tout le drame surgit de l'ombre, très différent de ce qu'[il] [s]'efforçai [t] en vain d'inventer³⁸ » et c'est l'épisode de la fausse monnaie de Georges qui inspire des pages de son roman³⁹.

2- Interaction des mondes réels et fictionnels

A. Personnes et personnages

Si les diégèses gidiennes sont similaires à la vie de leur auteur, les personnages qui y évoluent ressemblent aux individus composant l'entourage de ce dernier.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Alfred Jarry fait irruption lors du banquet des Argonautes. L'introduction de ce personnage-référentiel⁴⁰ correspond au paroxysme d'un phénomène qui apparaît tout au long de l'ouvrage et qui est celui de la mise en scène de personnages qui ont leur équivalent dans le monde réel, même s'ils ne portent pas le même nom que ceux-ci. Selon Hubert Laizé⁴¹, Christian Beck serait Bercail, Radiguet, Jean Cob-Lafleur, Paul Valéry apparaîtrait sous le nom de Paul-Ambroise, et Roger Martin du Gard correspondrait à l'écrivain X. La retranscription de l'épisode où Jarry tire au pistolet, liée à la mise en fiction sous les traits de personnages des personnes ayant réellement existé, permet de lier les deux univers, le réel et le fictionnel. Cela a pour effet de brouiller les limites entre la simple retranscription d'événements, la

³⁵ LFM, p. 314.

³⁶ LFM, p. 312.

³⁷ LFM, p. 313.

³⁸ LFM, p. 422.

³⁹ L'histoire des fausses pièces de Georges et des autres enfants est relatée dans la Troisième partie, pp. 442-444.

⁴⁰ Le personnage-référentiel est, pour Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, pp. 122-124, un personnage portant le nom d'un individu ayant déjà existé et possédant les mêmes caractéristiques que celui-ci.

⁴¹ H. Laizé, *Leçon littéraire sur Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, pp. 18-19.

réécriture du fait à travers le prisme de l'individualité de l'auteur, et l'invention. Le monde réel devient matière à fiction et la fiction se fait passer pour le monde empirique, puisque l'une devient l'autre. Cette double métamorphose se retrouve par exemple dans la troisième partie des *Faux-Monnayeurs* lorsque Passavant explique à Sarah : « C'est Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu roi*. Les Argonautes lui confèrent du génie, parce que le public vient de siffler sa pièce.⁴² » Les personnages fictifs parlent d'un auteur réel et Gide leur fait faire la satire du cercle littéraire français de son époque, caricaturé ici par les « Argonautes ».

Ce phénomène est accentué quand à cela s'ajoutent des liens intratextuels. Le personnage de Vedel dans *Les Faux-Monnayeurs* porte le même nom que l'instituteur de l'École Alsacienne qui, dans *Si le grain ne meurt*, a surpris les « mauvaises habitudes⁴³ » de Gide. Le Vedel du roman serait-il, — pour reprendre la dénomination de Thomas Pavel, — un personnage-immigrant⁴⁴ de l'autobiographie ou la réminiscence de l'individu ? L'intertextualité, de laquelle découle l'essence ambiguë de ce personnage, introduit une nouvelle dimension dans la mise en abyme. En plus de représenter Édouard écrivant le même ouvrage que Gide, elle l'amène à fréquenter des personnages dont le nom correspond à des individus ayant existé. De ce fait, une interrogation pèse quant au statut de personnage-autochtone⁴⁵ par rapport aux autres êtres fictionnels mis en scène au sein du même roman.

B. Illusion ou mimétisme ?

Les cadres mis en cause par Gide sont donc ceux de la *mimèsis*. L'œuvre de fiction ne se limite plus à la représentation du réel, mais traite aussi de l'interaction de ce réel avec la fiction. De cela découle l'illusion que les personnages-autochtones sont vraisemblablement réels. La mimèsis littéraire, traditionnellement associée au mensonge dans la veine platonicienne, l'est ici doublement, puisqu'elle ne donne pas simplement

⁴² LFM, p. 393.

⁴³ SGNM, p. 65.

⁴⁴ Selon Thomas Pavel, ainsi qu'il l'explique dans *Univers de la fiction*, pp. 41-42, Terence Parsons définit dans *Nonexistent Objects* le personnage-immigrant comme un personnage intertextuel, venu d'un autre texte.

⁴⁵ Toujours selon Thomas Pavel, Terence Parsons définit le personnage fictionnel comme créé de toutes pièces par l'auteur.

l'illusion du réel mais ment au sein même de cette illusion en introduisant des éléments extérieurs au monde fictionnel.

Dans *Corydon*, tant de noms célèbres sont mentionnés par le narrateur et son interlocuteur que le lecteur a l'impression d'assister à un débat intellectuel ancré dans le temps d'André Gide. Outre les noms à la notoriété intemporelle de Platon ou de Michel-Ange, les noms les plus présents dans le texte sont ceux de penseurs du XIX^e et du début du XX^e siècle. La mention de Bazalgette, Moll, Kraft-Ebbing, Raffalovich, Krupp, Mac Donald, Eulenburg, Queensberry, Harden ou Remy de Gourmont ancre le dialogue dans une actualité qui est celle d'André Gide. Ce fait, lié à la thématique de l'homosexualité déjà évoquée, ancre *Corydon* dans une semi-réalité, dans laquelle tous les référents mentionnés par les personnages, à l'exception de la fiancée de Corydon et d'Alexis, correspondent à des individus réels, ce qui a pour effet de placer le contexte de l'ouvrage hors de la fiction.

C. Représentations de la vie sociale et de ses normes

Si Gide est à la recherche du « roman pur » et qu'il reproche à Balzac d'avoir amalgamé « le plus d'éléments hétérogènes⁴⁶ » au roman, il participe d'une forme de « réalisme », au sens où il donne à voir par sa prose un versant de la vie sociale de son temps. Sans vouloir faire « concurrence à l'État-Civil⁴⁷ », Gide « revendique le rôle du témoin de la vie sociale telle qu'il lui est donné de l'appréhender de son point de vue⁴⁸ ».

Ainsi, *L'Immoraliste* donne-t-il à voir un homme qui essaye de se construire à travers les normes sociales de sa société et le passage par d'autres mœurs, au Maghreb, ce qui lui permet de se libérer. *Corydon*, un homme qui tente de prouver que tout n'est que culture autour de lui, que la nature a été bafouée, est lui aussi aux prises avec la société. *Les Faux-Monnayeurs* vont plus loin dans la représentation de la vie sociale et de ses normes, par la mise en scène de familles.

Tous les éléments que nous avons relevés, et qui ne sont que des exemples parmi tous ceux que l'on retrouve dans les textes, favorisent une lecture des ouvrages de Gide

⁴⁶ JFM, p. 543.

⁴⁷ H. de Balzac, Avant-propos de *La Comédie humaine*, p. 10.

⁴⁸ A. Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, p. 91.

qui s'effectue à la lumière de la biographie de celui-ci. Ce phénomène est d'autant plus justifié que les personnages de fiction semblent eux-mêmes confondre réalité et invention, comme on le voit dans les *Faux-Monnayeurs* tout particulièrement. C'est ainsi qu'Édouard s'inspire du monde « empirique » qui l'entoure, de ce monde fictionnel pour le lecteur en traitant dans sa prose de l'épisode de la fausse monnaie qui met en scène Georges. Le personnage de l'écrivain s'attend à ce que la lecture de son texte à son neveu qui se reconnaît dans sa fiction modifie son comportement dans sa « vraie vie » et, patient, il observe celui-ci afin de retranscrire ses actions dans la suite de son ouvrage. Un va-et-vient constant entre la fiction et la réalité se met donc en place, à tel point qu'on ne sait plus si c'est la réalité qui inspire la fiction ou l'inverse.

3- Démultiplication ou unification des « je » ?

Du fait que les cinq œuvres du corpus sont écrites à la première personne, l'analyse des pronoms personnels est essentielle. Il s'agit de tenter une réflexion sur l'identité du « je » de chaque texte, qui peut être celui de l'auteur, des narrateurs, des personnages, voire de l'association de ces catégories.

A. Vérité et mensonges : le « je » de l'autobiographie et du journal

Si le grain ne meurt est une autobiographie. L'identité du personnage, du narrateur et de l'auteur est donc censée être la même. Néanmoins, le recul temporel de l'auteur au moment de l'écriture du livre permet une dissociation des trois instances. Au début de l'ouvrage, Gide annonce : « Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir ; mais, aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là.⁴⁹ » L'alternance entre le passé simple et le présent de l'indicatif allie les dimensions temporelles du passé et du présent en un seul référent qui se trouve être le narrateur, mais a aussi pour effet de scinder celui-ci, qui se trouve partagé entre le « je » qu'il était et le « je » qu'il est au moment de l'écriture. Ce sont donc deux personnages de Gide qui naissent sous sa plume : celui qu'il était et celui qu'il pense être. Le « je » de *Si*

⁴⁹ SGNM, p. 10.

le grain ne meurt correspond à plusieurs figures, et est ainsi démultiplié. Ce phénomène est accentué lors du changement de pronom pour marquer la différence entre les différents personnages auxquels renvoie l'écriture autobiographique. Lorsqu'il écrit qu'«[...] à cet âge, et sur ces questions, avec quelle générosité l'on se dupe », Gide fait en sorte que le narrateur soit complètement séparé du personnage de l'enfant. Pour Philippe Lejeune, « l'emploi du verbe réfléchi (“on se dupe”) dédoublant l'adolescent en un trompeur et un trompé fait [...] hésiter le lecteur sur la responsabilité⁵⁰ ». La dissociation entre personnage et narrateur, qui entraîne celle entre personnage et écrivain, a des conséquences au niveau de la lecture de l'autobiographie, ayant pour conséquence la suspicion du lecteur quant aux modalités du pacte autobiographique gidien.

L'incertitude quant à l'identité du « je » se retrouve dans l'écriture du *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans lequel la première personne est supposée renvoyer à Gide. Quand il légitime une lecture unifiant auteur, narrateur et personnage, en écrivant que faire parler Lafcadio l'empêcherait de « grouper dans un seul roman tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie⁵¹ », Gide permet au lecteur de se demander si le narrateur du *Journal des Faux-Monnayeur* ne relève pas lui aussi des trois catégories, et donc s'ancrerait également dans la fiction, laissant apparaître un travail sur le texte, qui serait récit à part entière, entraînant la naissance d'un personnage d'auteur qui relaterait son expérience. Une telle conception interroge le statut du « je » dans l'écriture personnelle.

B. *L'Immoraliste* et *Corydon* où l'ambiguïté des narrateurs

Si l'autobiographie et le journal, le premier en tant que récit rétrospectif de l'existence de Gide et le second comme écriture instantanée de l'événement qui arrive, jouent avec les différents référents auxquels peuvent renvoyer les « je », *L'Immoraliste* est un récit où la première personne est supposée retranscrire la voix d'un être de fiction. Seules les similitudes entre les événements relatés, les pensées exprimées et la biographie de Gide permettent de poser l'hypothèse que Michel pourrait être un double de l'auteur, et la diégèse du récit un fantasme, une porte d'entrée sur sa psyché.

⁵⁰ P. Lejeune, *Exercices d'ambiguïté, Lectures de Si le grain ne meurt*, p. 29.

⁵¹ JFM, p. 521.

Corydon est en ce sens le contraire de *L'Immoraliste*, puisque le « je » renvoie à un narrateur qui se définit comme détracteur de la pédérastie. C'est au personnage éponyme que ressemble le caractère de l'individu que fut Gide. Le jeu sur le « je » a pour but que le lecteur s'identifie au narrateur et soit convaincu, au fur et à mesure de la démonstration de *Corydon*, de la nature de l'uranisme. Au début de l'ouvrage, le lecteur se dissocierait de l'auteur pour être du côté du narrateur, tandis qu'à la fin il se fond en lui du fait de son accord avec les positions exposées, permettant l'unification des deux personnages, du narrateur, de l'auteur et du lecteur.

C. La polyphonie narrative du roman : pluralité des premières personnes

Les Faux-Monnayeurs sont marqués par une polyphonie narrative. Plusieurs « je » coexistent : celui du narrateur, celui d'Édouard, ceux de Bernard et Olivier dans les lettres qu'ils échangent. La délégation de la parole a pour effet d'orienter la lecture des événements par le biais de subjectivités différentes. Néanmoins, l'omniprésence du narrateur donne l'impression que celui-ci contrôle les « je » des personnages, et qu'il connaît leurs destins. Ainsi écrit-il : « 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 cours⁵². » L'identification du narrateur à une figure auctoriale permet de poser l'hypothèse que ce « je » renvoie à Gide. Admettre en plus que le personnage d'Édouard est un double de l'auteur, et que d'autres personnages vivent des événements tirés de l'expérience empirique de Gide, sont tant d'éléments qui entraînent l'imbrication d'une polyphonie dans laquelle le « je » qui orchestre se trouverait être celui de l'écrivain, duquel proviennent et en lequel s'unifient tous les autres « je » de l'ouvrage.

Ainsi, les éléments qui permettent une lecture biographique des œuvres de Gide, selon laquelle personnages, décors, péripéties ou flux de conscience seraient inspirés de

⁵² LFM, p. 338.

l'expérience empirique de l'auteur, sont nombreux. Il semble même que Gide joue à croiser les univers de sa vie et de sa plume. Pourtant, s'il est possible de donner des explications dont le point de comparaison est biographique de certains passages, il ne faut pas tirer cette méthode d'analyse vers l'extrême en tendant à faire des commentaires interprétatifs dont le fondement seul est biographique.

II- EXPLICATION BIOGRAPHIQUE OU COMMENTAIRE INTERPRÉTATIF A FONDEMENT BIOGRAPHIQUE ?

La critique qui s'est intéressée à Gide a, du fait de tous les éléments qui la poussaient en ce sens, beaucoup porté attention aux rapports entre écriture biographique et écriture fictionnelle. Néanmoins, nous allons montrer que cette méthode ne peut pas rendre compte de l'œuvre de Gide dans son ensemble, puisqu'elle met de côté la question de l'art, création qui cherche à se dégager de l'empiricité par un don de sens, tout en interprétant les textes à la lumière du *Journal* au lieu de les expliquer.

1- Critiques biographiques de Gide

A. Les contemporains de Gide et la morale

A l'époque où Gide publie, la majorité des lecteurs et des critiques reçoivent ses œuvres comme celle d'un individu plus que d'un auteur⁵³. A ce titre, du fait de l'homophobie découlant du puritanisme ainsi que des mœurs considérées comme normes par la société bourgeoise dans laquelle évoluait la famille de Gide, ce sont les problèmes moraux qui sont pointés. L'homosexualité et la critique du protestantisme sont vues comme des atteintes à l'ordre établi et à sa religion par un homme qui a donc des comptes à rendre à sa société et à sa communauté. En témoigne par exemple le fait que Roger

⁵³ A l'exception d'amis de Gide, comme Roger Martin du Gard, Paul Valéry ou André Ruyters par exemple, avec qui il correspond sur des questions littéraires, la critique qui écrit articles et livres sur l'œuvre gidienne, d'après ce que nous avons pu retrouver, (même si nous savons que nous ne pouvons être exhaustifs), ne peut se passer de la biographie, ou du moins des « idées » et du comportement de Gide.

Martin du Gard note que le 30 juillet 1931, Gide est venu le trouver « bouleversé », lui présentant une « brochure où il est accusé de “pervertir la jeunesse”.⁵⁴ »

La critique contemporaine de Gide reflète ce mode explicatif de l'œuvre par les liens qu'elle tisse avec la biographie, comme on le lit par exemple dans ce passage tiré de *L'Odyssée d'André Gide* de René Marill Albérès :

Ce conventionnalisme où l'homme se fausse, est bien celui auquel Gide s'était heurté : les morales sont artifices, comment alors aideraient-elles à manifester cette sincérité qui doit être pourtant le premier trait de la vie morale ?

Avec les Faux-Monnayeurs, Gide procède, selon sa méthode, à un nouvel élargissement de ce problème. Ce ne sont pas seulement les contraintes de la morale qui se trouvent entachées d'hypocrisie, mais tous les sentiments humains [...] ⁵⁵

La plupart des critiques ne se limitent pas à une explication, mais vont même jusqu'à porter un jugement sur l'individu qui est à l'origine de l'œuvre. Ce fait est illustré par l'ouvrage de Léon Pierre-Quint intitulé *André Gide, l'homme, sa vie, son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, comme l'indique le lien de « causalité » entre les deux paragraphes de ce passage tiré de la deuxième partie « Sa psychologie et son art » :

Si Gide se sent attiré vers les êtres troubles, c'est qu'il a le sentiment qu'ils ont plus de valeur que les autres, que leurs désirs rebelles sont susceptibles d'engendrer les gestes les plus pathétiques. On est sûr, au contraire, de n'avoir jamais rien à attendre de l'homme qui peut se soumettre, *sans difficulté*, aux règles de la politesse, de la morale, de la religion.

C'est pourquoi Michel préfère, aux enfants “faibles, chétifs et trop sages”, dont s'occupe sa femme, les jeunes vauriens de Biskra, qui aident, par leur simple présence, à la guérison de sa neurasthénie.⁵⁶

B. La critique actuelle à la recherche des origines

Si une telle méthode est acceptable au siècle précédent, il en va différemment de nos jours parce que l'histoire de la critique est marquée par la pensée de Proust et le *Contre Sainte-Beuve*, par le structuralisme et les théories de la déconstruction et qu'on ne

⁵⁴ R. Martin du Gard, *Notes sur André Gide (1913-1951)*, pp. 95-96.

⁵⁵ R. M. Albérès, *L'Odyssée d'André Gide*, p. 177.

⁵⁶ L. Pierre-Quint, *André Gide, l'homme, sa vie, son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, p. 93.

peut plus lire un texte comme étant simplement le récit de la vie d'un individu. Il n'est plus possible non plus de juger l'œuvre à partir de l'homme ou vice versa. Les propriétés artistiques, particulièrement narratologiques, sont à prendre en considération au risque de ne plus lire des œuvres littéraires mais des traités moraux. Il est vrai que la critique actuelle ne juge plus Gide pour ses mœurs. Cependant, elle cherche toujours aujourd'hui à expliquer les ouvrages de Gide en se référant à sa vie, semblant suivre la méthode de Sainte-Beuve, étudiant « [...] la recherche des indices qui mettent à nu son vrai fond, les oppositions et les rapprochements qui dégagent sa passion dominante et son tour d'esprit spécial [...] »⁵⁷.

Ainsi, les Actes du Colloque « André Gide » qui a eu lieu le 9 octobre 2009 à la Bibliothèque nationale de France, et qui marque la publication des *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques* en Pléiade, dévoilent la conception de l'analyse de Gide qu'ont les auteurs. Dans cette édition, publiée sous la direction de Pierre Masson, chaque œuvre est « accompagnée d'une étude approfondie de ses sources, de son histoire, de sa genèse, de son accueil et de son sens, ainsi que d'un choix de variantes, de notes ou de différents fragments d'inédits ou de documents capitaux placés “en marge”, à la suite des textes.⁵⁸ »

Alain Goulet écrit ainsi que dans le cas de Gide « certaines scènes des fictions gidiennes pourraient prendre place dans certain creux de ses écrits autobiographiques » et qu'en tant que critique il a « tenté de montrer dans le passé combien Armand Vedel et l'Alexis de *Corydon* portaient tous deux témoignage à leur façon pour Émile Ambresin, l'Armand Bavretel de *Si le grain ne meurt* [...] »⁵⁹.

L'exemple de la pensée de Goulet illustre la conception de la critique actuelle sur Gide, laquelle est ancrée dans la volonté de comprendre l'œuvre telle que l'a pensée et voulue l'auteur. Si nous nous étonnons qu'une telle lecture puisse être effectuée aujourd'hui, en ne présentant aucun usage de techniques narratologiques, nous pouvons certainement mettre cela en rapport avec la tendance actuelle de vouloir connaître

⁵⁷ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « La méthode de Sainte-Beuve », p. 123.

⁵⁸ A. Goulet, « Introduction », dans *La Chambre noire d'André Gide*, p. 13.

⁵⁹ A. Goulet, « Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman », dans *La Chambre noire d'André Gide*, p. 66.

l'auteur, et qui se reflète dans la prolifération des biographies sur les étagères des librairies.

Sans dire qu'un certain rapprochement avec la vie de l'homme n'éclaire pas le texte, il faut néanmoins voir que le risque que comporte la méthode d'analyse biographique est de se détourner de la textualité, dont certains éléments clé ne peuvent certes être donnés que par la connaissance de la vie de l'auteur, pour glisser vers ce que nous pouvons appeler un commentaire interprétatif dont le fondement est seulement biographique.

C. Les avancées de la critique génétique

Les recherches les plus poussées en critique biographique ont été effectuées par la critique génétique dont le principe est de « [...] constituer le dossier d'une œuvre par réunion des plans, ébauches et fragments de rédaction ; d'indiquer les lectures de l'écrivain et de retracer le contexte biographique et historique de l'œuvre [...] »⁶⁰. La critique génétique, qui a priori ne se penche que sur le texte et ne s'intéresse pas à l'auteur, permet dans le cas de Gide d'aboutir à une articulation entre les deux concepts.

La démarche des critiques actuels de Gide est de remonter à l'origine de l'œuvre, dans une démarche génétique. Alain Goulet tente d'interpréter la fiction par les sentiments qu'auraient ressentis Gide. Pour lui, « *Les Faux-Monnayeurs* rapportent la naissance de la passion amoureuse d'André Gide pour Marc Allégret sous couvert de celle qu'Édouard éprouve pour celui qui ne s'appelle pas encore Olivier, mais Jacques⁶¹. » Toute interprétation est donnée grâce à la lumière du *Journal* de Gide, et la méthode employée est de mettre en parallèle les dates d'écriture d'une œuvre et ce que ressent ou pense l'individu qui tient le *Journal* à cette période.

La recherche de liens entre l'écriture de soi et l'écriture fictionnelle s'exprime aussi par l'analyse des variantes, et il s'agit d'interpréter le choix final. Si pour David H. Walker « Gide se ser[t] de son personnage [Édouard] comme d'un exutoire ou un bouc émissaire pour se débarrasser des pensées qui le gênent », c'est parce que cette thèse est

⁶⁰ A. Maurel, *La critique*, p. 38.

⁶¹ A. Goulet, « Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman », dans *La Chambre noire d'André Gide*, p. 70.

illustrée par « les variantes et les passages supprimés dans l'entrée du 1^{er} novembre 1922⁶² » du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Cette méthode peut donner des résultats intéressants en ce qui concerne le passage du référentiel au fictionnel, en passant par l'étude des réécritures qui dévoilent ce qui n'est pas dit ou ce qui a été occulté, voire refoulé ou censuré.

Ce désir de vouloir « entrer dans la *fabrique* de l'œuvre » conduit à l'étude des manuscrits de Gide qui ont été recueillis par Martine Sagaert et Peter Shnyder dans *André Gide, l'écriture vive* où ils affirment que par « un texte articulé en neuf chapitres et un support électronique, qui avec près de cinq cent documents, invite à des explorations didactiques et heuristiques, [ils] mett[ent] l'accent sur l'importance de la genèse textuelle.⁶³ » Le cd-rom permet en effet de pénétrer dans ce qui est intitulé « le laboratoire de la création » et la modernité de ce support favorise une interprétation biographique des textes, puisqu'on y lit les variantes, et qu'il est ainsi aisé de mettre en parallèle manuscrits datés et passages du *Journal*. Tout comme pour la critique biographique, c'est le fantasme de pouvoir remonter à l'origine de l'œuvre, à sa cause première qui semble être le moteur de la recherche.

2- Les dérives de l'interprétation biographique

A. Vérité, hypothèses et postulats

L'interprétation biographique et la critique génétique éclairent l'œuvre gidienne. Il est indéniable que de savoir que l'auteur a pris du temps avant d'assumer son homosexualité permet de lire *Corydon* et *L'Immoraliste* en ayant l'impression de mieux comprendre certains dits du personnage éponyme des dialogues et de Michel. Néanmoins, recourir perpétuellement aux manuscrits, à la concordance temporelle avec le *Journal*, à la *Correspondance* et à la biographie conduit à un amoindrissement de l'œuvre, au sens où elle n'est plus considérée comme relevant de l'art, mais comme véhicule de données personnelles sous le masque de la fiction. A moins que l'on ne pense

⁶² D. H. Walker, « En relisant le *Journal des Faux-Monnayeurs* » in *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque des 2 et 3 mars 2001 de l'Association des Amis d'André Gide, p. 93.

⁶³ M. Sagaert et P. Shnyder, *André Gide, l'écriture vive*, p. 7.

que c'est le truchement de la fiction qui entraîne ontologiquement la création artistique, mais cela ne semble pas être l'opinion de Gide sur ce sujet, puisqu'il écrit justement dans son *Journal* : « C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris, point de vue où ne se place jamais, ou presque jamais, le critique — et que celui qui, par miracle, s'y place, éprouve le plus grand mal à faire admettre par ses lecteurs.⁶⁴ » La conception gidienne définit l'art comme possédant une éthique intrinsèque, qui se distingue de la morale contingente de son époque : il s'agit « de changer le sens même de l'art et d'inventer une nouvelle direction⁶⁵ ».

Les approches biographique et génétique recherchent la vérité de l'œuvre, et pour cela, mettent en place des méthodes qui dépassent le cadre de la littérature, ou du moins celui de la littérarité. Lorsqu'un critique affirme qu'il pense pouvoir expliquer l'œuvre par la vie et se mettre en quête de l'historicité du texte, il émet une hypothèse de lecture qui repose sur le postulat qu'un sens original a été octroyé à chaque œuvre par l'auteur au moment de l'écriture. Une vérité existerait donc, qui serait inhérente à l'agencement des mots, et dont l'essence pourrait être saisie par la mise en rapport de l'ouvrage avec des données qui lui sont extérieures. Cela conduit à voir dans tout un sens crypté, voire mystique. Pour Alain Goulet,

- Le mot *faux-monnayeur* comporte treize lettres.
- Les douze lettres entourant le treizième pourraient figurer les douze apôtres entourant le Christ [...]
- Les douze lettres du nom Profitendieu sont sur le point d'être bannies par Bernard, à cause de cette treizième, N ou V, qui l'engage à le renier.
- Si l'on fait le compte des lettres qui interviennent dans l'intrigue des *Faux-Monnayeurs*, on aboutit précisément au chiffre treize, dont dix citées. [...] Reste donc la treizième, [...] la lettre de Félix Douviers à Laura [...]. Ainsi interfèrent, par un transfert narratif, les destins du bâtard qui va naître, dont la mère est une Vedel et le père Vincent (avec un V, mais ce V est en même temps le N de *nemo* = personne), et celui de Bernard [...].⁶⁶

⁶⁴ A. Gide, *Journal*, t. I, p. 658.

⁶⁵ A. Gide, *Les Limites de l'art*, p. 419.

⁶⁶ A. Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, p. 290.

B. La tentation de la psychanalyse

L'orientation prise par la critique, tant contemporaine de Gide qu'actuelle, est à mettre en regard avec la psychanalyse, à laquelle elle ressemble et dont elle favorise l'interprétation. Pour Catherine Millot, psychanalyste, la publication par Gide de *Corydon* et de *Si le grain ne meurt* était poussée par « le désir de gloire et celui de l'abjection, l'ambition et l'abnégation, la haine et l'amour, le goût de la perdition et l'aspiration à la rédemption, le mysticisme et le militantisme [...]»⁶⁷. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide « abandonnait le principe d'alternance qui avait, depuis le début, régi sa production littéraire, oscillant d'un livre à l'autre entre les deux pôles constitutifs de son moi », un moi d'auteur comme instance psychologique traditionnelle, et « voulut “tout faire rentrer”, c'est-à-dire lui tout entier avec toutes ses facettes et ses moindres virtualités, mais surtout sa dualité constitutive, le ciel et l'enfer à la fois. Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ne cesse d'y revenir [...]»⁶⁸.

Ces explications ne sont que les conséquences d'une cause, le fait qu'entre

[...] une contrainte qui nie le désir et un désir qui l'expose au morcellement, entre l'idéal ascétique incarné par Madeleine et l'idéal naturaliste auquel sa tante Madeleine avait donné corps, Gide devait trouver une paradoxale stabilité à en soutenir conjointement les exigences contradictoires.⁶⁹

Et Catherine Millot d'expliquer encore : « A ces deux pôles s'ouvrirent pour Gide deux gouffres, deux tonneaux des Danaïdes, celui de l'écriture et celui du sexe, le soumettant à l'impérative nécessité d'une infinie réitération : courir sans cesse, écrire sans cesse.⁷⁰ »

Le moteur de l'écriture gidienne est, pour la psychanalyse, la dichotomie qui l'habite. En même temps, ce sont ces écrits qui permettent l'analyse de Gide. A la fois origine de l'interprétation et finalité de l'auteur, cette littérature a été analysée dans ce sens par Lacan dans ses *Écrits*. A sa suite, Hellebois écrit que « [...] la mort dédoublait la scène du monde, inspirant à l'enfant Gide une étrange croyance en ce qu'il appellera plus

⁶⁷ C. Millot, *Gide Genet Mishima : Intelligence de la perversion*, p.70.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 51 et 52.

tard une seconde réalité et dont il donnera plusieurs descriptions, [...] surtout dans *Si le grain ne meurt*⁷¹».

La psychanalyse explique clairement les liens qui unissent l'œuvre et l'auteur, et en cela se rapproche beaucoup ici des approches biographique et génétique des textes. La tentation est grande d'y voir la vérité de l'origine des textes. Si une méthode éclaire l'œuvre, elle n'en est pas moins que très peu littéraire, et pourtant, c'est vers elle que s'oriente la critique de Gide. Le reproche majeur que l'art peut faire à la psychanalyse est de lire dans les textes littéraires les événements relatés et la manière utilisée pour les relater une porte d'entrée dans la psyché de l'auteur, pour analyser ce qui a été dit ou refoulé sans prendre en compte la dimension universelle du récit. Elle ne s'intéresse qu'au particulier, et ne voit pas le général.

C. Le désir du système totalisant

Biographie, genèse, psychanalyse... Mots qui reflètent des conceptions analytiques dont la source se trouve dans le désir humain de la connaissance de l'origine et de la totalité. Les approches que nous avons décrites s'éloignent de l'œuvre littéraire, puisqu'elles ne font attention au texte qu'en tant que reflet de l'intentionnalité. Ce concept est, pour Alain Brunn, « inséparable d'un souci de légitimation du discours critique : déterminer l'intention d'un auteur, c'est faire jouer de façon radicale l'autorité de l'auteur, c'est faire jouer de façon radicale à l'auteur son rôle de garant.⁷² » Une intentionnalité dont le but n'est plus de donner ici à voir mais de se donner à lire, en entier, par l'écriture, et la lecture permet de cerner ce sujet.

Nous ne pensons pas que ces approches n'aient pas de potentiel heuristique, car elles sont constitutives d'un discours sur Gide. Néanmoins, il ne s'agit pas du point de vue que nous choisirons d'aborder, du fait qu'elles accordent un crédit excessif aux confessions de l'auteur. Ce n'est pas parce que Gide semble se peindre qu'il se peint véritablement : il peut cacher, transformer, mentir, imaginer, fantasmer. Se présenter entier et sincère est différent de l'être vraiment. Ces méthodes font trop confiance à

⁷¹ P. Hellebois, *Lacan lecteur de Gide*, p. 23.

⁷² A. Brunn, *L'Auteur*, p. 220.

l'auteur ou cherchent du moins à le prendre tel qu'il se montre. Nous pensons que Gide manipule beaucoup plus son lecteur qu'il n'y paraît, et nous conservons l'idée d'intentionnalité. C'est justement cette manipulation qui permet à son lecteur d'analyser les œuvres des points de vue biographique, génétique et psychanalytique, parce qu'elle les appelle.

3- André Gide et son ambivalente approche des œuvres

A. La critique littéraire de Gide

Si l'œuvre de Gide se prête si bien à ces analyses, c'est que l'auteur lui-même les a permises. Il affirme ainsi dans *Les Limites de l'art* que « l'artiste de génie n'indique la direction que de lui-même, semble guider mais ne guide qu'à lui, et se dresse devant l'élan qui le suit comme une toile de fond devant la marche de l'acteur⁷³ ». Si Gide donne l'impression que l'œuvre reflète l'homme, il est compréhensible que de telles analyses de ses ouvrages se soient établies.

Les interprétations à fondement biographique tirent donc leur origine et leur justification dans le fait que Gide les recherche. Dans *L'Œuvre de Robert Browning*, il écrit :

Il n'est pas inutile, pour l'intelligence du poème, de rappeler comment il a pris naissance. — Browning et sa femme rencontrèrent à Florence, en 1851, le médium américain David Douglas Hume. Mme Browning, nerveuse, impressionnable, enthousiaste, se passionna pour le spiritisme ; [...] Aussi le poème "Sludge" n'est-il pas, comme on semble l'avoir cru, lors de son apparition, une attaque contre le spiritisme.⁷⁴

L'étude de la critique littéraire de Gide permet alors la justification des analyses biographiques portées à son égard. Puisque Gide approche ainsi l'œuvre d'autrui, il est légitime que les critiques se permettent la même méthode à son égard. L'avantage avec les auteurs qui semblent prôner cette lecture, c'est qu'on a l'impression d'avoir saisi exactement ce qu'ils sont par la compréhension des référents du texte, en pensant que si l'auteur les mentionne, c'est pour que le lecteur les retrouve.

⁷³ A. Gide, *Les Limites de l'art*, p. 420.

⁷⁴ A. Gide, *L'Œuvre de Robert Browning*, p. 542.

B. L'intention de l'auteur et le dédoublement fictionnel

L'intention de l'auteur est donc au centre de ces analyses. C'est celle-ci qui est recherchée, et c'est elle qui légitime aussi l'emploi de figures ressemblant à Gide. Les approches biographique et génétique émettent l'hypothèse que les personnages de Michel, de Corydon, d'Édouard, du narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs* et de l'André de *Si le grain ne meurt* sont des « doubles » de l'auteur au sens où ils seraient des reflets exacts, peut être quelque peu altérés par le prisme de la mise en fiction mais sans modifications majeures, de son individualité. Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone écrivent à cet égard que « Francis Bacon rêvait de vivre dans un vaste hangar où il n'y aurait, au plafond, que des miroirs déformants, à l'exception d'un seul, non déformant celui-là » et qu'« [u]n tel miroir symboliserait bien la place de *Si le grain ne meurt* dans l'ensemble des récits gidiens.⁷⁵ »

L'idée est que la volonté de l'auteur est de se montrer tel qu'il est, dans la veine de Rousseau et de ses *Confessions*. C'est évidemment l'idée la plus courante en ce qui concerne la lecture de l'autobiographie, lors de laquelle le lecteur s'attend à ce que le « pacte » soit respecté, mais du fait de la similitude entre l'évolution des personnages et celle de Gide, le lecteur est pris devant une toile qui lui semble aussi vraie que les raisons de Zeuxis aux yeux des oiseaux. Néanmoins, c'est oublier que le « moi » de Gide, s'il s'exprime à travers ses personnages, s'exprime aussi et surtout à travers une mise en fiction.

C. Le jeu sur les « je » : crypter ou tromper ?

Il est vrai de l'explication biographique, et encore plus de ce que nous avons nommé l'interprétation à fondement biographique, que les conclusions tirées reposent toujours sur l'hypothèse de l'influence de la vie de l'individu sur l'œuvre. Néanmoins, s'il est certes vrai qu'un texte ne s'auto-engendre pas, et que l'auteur a forcément subi

⁷⁵ J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, p. 192.

des influences autres que littéraires avant la rédaction, il n'est pas bon d'oublier que c'est cette hypothèse qui régit l'œuvre, et que ce n'est pas une vérité.

Notre thèse est que, jouant de l'expression de tant de premières personnes, si utiles pour faire oublier au lecteur qu'il lit un ouvrage de fiction, Gide cherche à jouer avec les « je », pour faire croire à son lecteur qu'il parle de sa véritable personnalité, mais qu'il s'agit en fait d'un leurre. Gide ne dit pas la vérité, ou s'il la dit, il la détourne. Roger Martin du Gard lui écrit à propos de *Si le grain ne meurt* :

Vous êtes là au cœur même *du Sujet* ; le seul, l'unique : vous. [...] Je pense que jusqu'ici vous avez fait le plus facile : tout ce qui est autour du sujet. [...] Mais le fond, l'important, n'est qu'ébauché. J'ai lu 300 pages, et je ne vous ai pas encore vraiment connu. [...] Que sais-je de votre enfance ? Ce que je saurais, ou presque, si j'avais été votre cousin germain. Rien de plus.⁷⁶

Roger Martin du Gard, en jouant sur le mot « sujet », montre bien la distinction que Gide opère entre le sujet au sens logique et le sujet comme instance énonciative. Or cette dissociation s'effectue au sein d'une autobiographie, c'est-à-dire au sein d'un genre où ces deux catégories de « sujets » doivent se rapporter à l'écrivain. Gide parvient donc à parler de lui sans parler de lui.

III- LA PERTE DES SIGNIFICATIONS RÉSULTANT DE LA QUÊTE DU SENS ORIGINEL

L'approche biographique et ses dérivés épuisent le texte littéraire en ne lui donnant qu'un seul sens, l'originel, et en laissant de côté maintes significations possibles. La lecture que nous souhaitons faire de l'œuvre de Gide ne cherchera pas à réfuter systématiquement tout élément résultant d'une approche biographique à cause des conclusions extrêmes auxquelles parvient la méthode, mais elle cherchera à interpréter les similitudes notables entre fiction et réalité en donnant en même temps une place à l'esthétique gidienne que le biographisme laisse presque entièrement de côté. Car si l'esthétique de Gide consiste en une forme de représentation de soi, elle est loin de s'y limiter.

⁷⁶ Lettre du 7 octobre 1920, *Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, t. I (1913-1934), p. 158, référence citée par T. Cazentre dans *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, p. 31.

1- Le jugement de l'Art

A. L'esthétique gidienne et la théorie de l'écriture

La lecture biographique oublie, paradoxalement, que Gide lui-même écrit dans son *Journal* que « [c]'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce qu' [il] écri[t] », requête de spécificité de sa part, et précise que « [c]'est du reste le seul point de vue qui ne soit exclusif d'aucun des autres⁷⁷ ». Ainsi, si Gide mentionne dans son *Journal* ou dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* que des liens sont certes tissés entre son expérience empirique et le monde qu'il met en scène dans ses ouvrages, il ne demande pas à être analysé sous cet angle. N. David Keypour précise au sujet de Gide que l'analyse esthétique

[e]st la seule qui puisse mener à une compréhension globale de l'œuvre en elle-même et dans ses rapports avec l'auteur, avec sa pensée et avec la tradition littéraire qui la porte ou contre quoi elle s'inscrit ; mais en même temps, elle suggère qu'une telle analyse ne doit pas exclure ce que peuvent lui apporter d'autres méthodes.⁷⁸

Pour Gide, la lecture biographique de l'œuvre n'est donc pas celle qui permettra de saisir le sens qu'elle recèle, si tant est qu'une œuvre n'ait qu'un sens unique. Il faut alors se pencher sur la définition qu'il donne de l'esthétique.

Dans *Les Limites de l'art*, il écrit :

L'œuvre d'art est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie.⁷⁹

Sans demander une lecture immanentiste ou structuraliste avant la lettre, Gide énonce l'idée que l'œuvre se libère de ses racines empiriques pour s'autonomiser, phénomène qu'elle a le pouvoir de réaliser puisqu'elle le porte « en soi ». Gide indique donc qu'à ses yeux, l'œuvre d'art se sépare de l'auteur et du contexte circonstanciel. Une perte de sens s'effectue donc en focalisant sur les données extérieures à l'œuvre, puisqu'elles ne

⁷⁷ A. Gide, *Journal*, t. I, p. 658.

⁷⁸ N. David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, p. 13.

⁷⁹ A. Gide, *Les Limites de l'art*, p. 422.

relèvent pas de l'Art. Cela ne veut pas dire cependant que les données biographiques ne peuvent être une composante du sens artistique de l'œuvre, à partir du moment où les données non-fictionnelles sont introduites dans la fiction en subissant une transformation.

B. Transformation et sublimation : le passage du général au particulier et du particulier au général

La transformation de la matière empirique en matériau artistique s'effectue par le biais d'une sublimation. Édouard expose ainsi dans *Les Faux-Monnayeurs* qu'« [il] n'y a de vérité que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général.⁸⁰ » L'œuvre d'art, par sa singularité ontologique, ne peut être que particulière et ne montrer que le particulier, et pourtant, elle parvient à dévoiler le général. Est-ce à comprendre que Gide, s'il s'inspire de sa propre vie pour écrire ses œuvres, donne à ses personnages ou octroie aux événements qu'il met en scène des traits à la fois précis, qui proviennent de sa personne, et universaux ? Selon le *Journal des Faux-Monnayeurs*, la raison pour laquelle Édouard ne parvient pas à écrire son livre est qu'« [i]l comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout⁸¹ » : il ne parvient pas à extraire le général du particulier.

Si la transformation consiste en ce que des différences existent entre la vie réelle de Gide et les vies fictionnelles qu'il crée, la sublimation est l'universalisation des traits ou des expériences décrites du fait même de la transformation. *L'Immoraliste* est certes l'histoire d'un homme qui découvre son homosexualité lors d'un voyage au Maghreb, mais au-delà de l'uranisme, c'est la pulsion destructrice qui en découle qui est mise en scène : plus Michel prend conscience des forces qui l'habitent, plus il devient intransigeant envers autrui et son épouse en particulier. L'expression de la dureté, voire de la violence qui provient de la force pulsionnelle correspond à l'universalisation d'une donnée qui est sublimée par la transformation de l'expérience de Gide en une matière fictionnelle, même si la sublimation par la mise en fiction et donc le détachement d'avec

⁸⁰ LFM, p. 312.

⁸¹ JFM, p. 544.

la vie de l'auteur occupe ici une dimension étrangère à la pensée de Longin, puisqu'elle est conduite par une mauvaise passion, et qu'elle implique la grandeur de la pensée. Un double mouvement s'installe du fait que si l'écriture gidienne mène à Gide, elle guide aussi de Gide à l'Humain.

C. La dépersonnalisation : identité de l'auteur et altérité non-radical des personnages

La transformation de l'expérience personnelle en phénomène universel est liée à la dépersonnalisation, c'est-à-dire à la capacité de Gide à incarner les sentiments d'autrui. Pour Keypour, « [c]e qui dispose l'être à la dépersonnalisation, c'est au sein de l'ego, l'ouverture vers autrui, c'est la primauté de l'Autre sur le Moi.⁸² » Gide écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans un passage qui s'ancre dans la veine de Rimbaud :

Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant plus que le personnage créé diffère de moi davantage. Ce faisant, j'oublie qui je suis, si tant est que je l'aie jamais su. Je deviens l'autre.⁸³

Si les personnages ressemblent tous à Gide sous un angle quelconque, ils s'en détachent donc tout autant puisque, pour les créer, l'auteur incorpore le personnage dont il traite au moment de l'écriture. Ce phénomène aurait pour conséquence le passage de la subjectivité à l'objectivité ou du moins transformerait la pensée du sujet comme altérité. La subjectivité de l'écrivain s'efface pour permettre celle du personnage, c'est-à-dire de l'altérité, et c'est ce passage d'une subjectivité à l'autre qui permet la mise en scène de thèmes et de données universaux, comme dans l'exemple de *L'Immoraliste* précédemment donné. Et l'universel mène à l'objectif, puisque tout lecteur peut se reconnaître dans le personnage de Michel. C'est l'art qui permet le fait que le « je » ne se définisse pas comme ipséité.

La dépersonnalisation de Gide par l'écriture est incarnée dans *Corydon* par le fait que le narrateur qui dit « je », — détracteur de l'uranisme, — s'oppose au personnage éponyme dont il est aisé de faire un double de l'auteur de par la cause qu'il défend.

⁸² N. David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, p. 231.

⁸³ JFM, p. 548.

Pourtant, Gide décide d'écrire le dialogue en faisant du pédéraste le monstre à qui le narrateur rend visite. Gide tend personnellement, par son écriture, à l'universel-objectif puisqu'il incarne au moment de l'écriture le point de vue de cet autre dont l'altérité antérieurement radicale s'estompe, brouillant les limites du Moi-écrivain et du Moi-individuel. Les personnages de Corydon comme du narrateur sont donc tous deux à la fois semblables à Gide et différents de lui.

2- Le récit du sujet

La dépersonnalisation revendiquée par l'auteur entraîne le fait que même si chaque personnage est doté d'une part de la vie de Gide, il s'en écarte aussi. La recherche de l'intentionnalité prônée par le biographisme doit donc trouver d'autres critères pour se satisfaire. L'analyse des structures, des discours et de l'espace-temps, dans la veine d'une narratologie pourtant récusée ou du moins non utilisée par les chercheurs dont l'approche est biographique, et qui donc s'attachent plus aux similitudes des diégèses, permet cette quête du sens du fait que l'organisation d'un ouvrage reflète ce que l'auteur veut signifier.

A. Structures

La structure d'un ouvrage participe de l'édification de son sens ou du moins d'une de ses multiples significations, tout en relevant de l'art. Les critiques biographiques se sont peu penchés sur les structures des ouvrages de Gide, et pourtant, celles-ci auraient pu en un sens enrichir leurs théories. Si nous nous y arrêtons maintenant, c'est parce que ces analyses sont ambivalentes. Elles favorisent certes une forme d'analyse biographique, mais permettent en même temps de s'en distancer, ce qui est sûrement la raison pour laquelle elles n'ont pas beaucoup intéressé ceux qui cherchaient à faire concorder la vie de Gide avec celle des personnages.

L'organisation de *Si le grain ne meurt* en diptyque sépare la première partie qui relate l'enfance et l'adolescence de la seconde qui s'ouvre sur une remise en question qui sera suivie d'un voyage au Maghreb : « Jusqu'à présent j'avais accepté la morale du

Christ, ou du moins un certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ. [...] Quand en octobre 93, je m'embarquais pour l'Algérie [...]»⁸⁴. C'est cette seconde partie qui ressemble le plus à *L'Immoraliste*, mais seulement à la première et à la troisième partie du récit, et non à la seconde. Cette similitude de contenu, liée à l'organisation des ouvrages, donne l'impression que Gide encadre un texte purement fictionnel, c'est-à-dire la partie centrale du triptyque de *L'Immoraliste* entre deux passages dont les influences biographiques sont certaines.

Les Faux-Monnayeurs présentent aussi une structure similaire : l'organisation du texte en triptyque encadre la deuxième partie à Saas-Fée et composée de sept chapitres de deux parties de dix-huit chapitres chacune et se déroulant à Paris. Le récit de Saas-Fée est différent des deux autres non seulement par le lieu de la diégèse et le nombre de chapitres, mais aussi parce que c'est celui où Édouard formule devant un public qui l'écoute ses théories sur le roman qui sont si semblables à celle de Gide, et où le narrateur exprime son omniscience : « 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 ! »⁸⁵.

Est-ce à dire que la structure des ouvrages de Gide reflèterait une alternance entre fiction « pure » et fiction inspirée de la vie de l'auteur ? Si l'auteur se donne dans la fiction, sa fonction n'est pourtant pas celle que définit Foucault lorsqu'il affirme que « par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que dans la singularité de son absence [...] »⁸⁶.

B. Discursivité

L'organisation des discours reflète aussi cette dialectique de la fiction et de la réalité que les critiques biographiques ne prennent pas en compte, se limitant à l'interprétation du « je » qui parle comme du double de l'auteur. La répartition de la parole dans les écrits de Gide est éclatée : les « je » n'ont pas les mêmes référents.

⁸⁴ SGNM, p. 285.

⁸⁵ LFM, p. 38.

⁸⁶ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, p. 793.

Si selon la définition de l'autobiographie, les identités de l'auteur, du narrateur et du personnage principal doivent être les mêmes puisqu'il s'agit, d'après Philippe Lejeune, d'un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle [...] »⁸⁷, les « je » de *Si le grain ne meurt* renvoient à différentes personnes. Non pas à différents individus, puisqu'il s'agit toujours de Gide, mais à différents avatars. La répétition anaphorique des « je revois »⁸⁸ au début de l'ouvrage montre la distance que le Gide écrivain prend avec l'enfant qu'il a été. Mais la distinction ne s'arrête pas à une seule dichotomie temporelle, mêlant souvenir et récit de soi. Le Gide dont traite l'autobiographie est un individu en mouvement, qui n'a pas d'identité prédéfinie, mais dont les caractéristiques évoluent avec le temps. La tentative d'explication biographique focalise plus sur le but de saisir un individu dans son entier, sous une identité construite, que sur la construction de cette identité. Gide, en effet, se donne à voir au cours d'une évolution, et l'exemple du traitement des *Shaudern* illustre ce fait : le « je » sort de chaque crise métamorphosé.

La plurivocité dans *Les Faux-Monnayeurs* est aussi au service de la construction d'identités, au pluriel cette fois-ci. Chaque première personne évolue grâce à la confrontation avec une autre. La lecture de la lettre de Bernard remet en question l'identité stable que s'était forgée M. Profitendieu :

Monsieur Profitendieu gagna, en chancelant, un fauteuil. Il eût voulu réfléchir, mais les idées tourbillonnaient confusément dans sa tête. De plus, il ressentait un petit pincement au côté droit, là, sous les côtes ; il n'y couperait pas, c'était la crise de foie. [...] Elle est injuste, cette lettre, abominablement injuste. Il devrait s'en indigner surtout. Il voudrait prendre pour de l'indignation sa tristesse.⁸⁹

A l'opposé de l'écriture de la lettre, c'est aussi l'incommunicabilité qui est à l'origine de la construction du « je », comme le montre ce passage à la focalisation omnisciente :

C'est là ce qui fit qu'Olivier, loin d'aider à la joie d'Édouard en lui disant l'empressement qu'il avait mis à venir à sa rencontre, crut séant de parler de quelque course que précisément il avait eu à faire dans le quartier ce matin même, comme pour s'excuser d'être venu. Scrupuleuse à l'excès, son âme était habile à se persuader que peut-être Édouard trouvait sa présence importune. Il n'eût pas

⁸⁷ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.14.

⁸⁸ SGNM, p. 9.

⁸⁹ LFM, p. 186.

plus tôt menti, qu'il rougit. Édouard surprit cette rougeur, et, comme d'abord il avait saisi le bras d'Olivier, d'une étreinte passionnée, crut, par scrupule également, que c'était là ce qui le faisait rougir.⁹⁰

L'organisation des discours et des focalisations dans les œuvres gidiennes permet donc la mise en place de « je » aux frontières mouvantes, que l'on ne peut saisir du fait de l'absence d'identités pleines.

C. Chronotope

Les différentes premières personnes qui prennent en main les narrations concourent à l'élaboration de chronotopes. Bakhtine entend ce concept au sens de « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »⁹¹, c'est-à-dire de la mise en place, au sein d'un texte littéraire, de l'indissociabilité du lieu et du moment. Les chronotopes, chez Gide, montrent une distanciation ou un rapprochement des « je » au temps et à l'espace. Les études biographiques font usuellement état de ces différents narrateurs comme des êtres fictionnels auxquels Gide transfère une partie de son individualité, comme l'illustre cette phrase d'Hubert Laizé : « Gide en tant que romancier se reflète dans chacun de ses personnages [...] »⁹². Néanmoins, du fait de la dépersonnalisation et de la structure des œuvres, nous observons une mise à distance des personnages par rapport à l'auteur. Si « [l]e récit de Michel » parvient à « [...] opérer une symétrie qui se détrui[t] elle-même (= symétrie "ironique") »⁹³, c'est parce que ce récit est écrit à la première personne et qu'il préfère l'histoire au détriment du discours. Gide s'éloigne du personnage-narrateur en créant pour le récit de celui-ci une structure qui exprime un sens différent que celui qu'aurait voulu donner Michel.

Deux niveaux s'établissent, celui de l'auteur et celui du narrateur, qui se distinguent. La temporalité mise en scène dans la narration de *L'Immoraliste*, si elle est dépendante de l'histoire relatée, prend ainsi une seconde dimension dans la diégèse, qui est due à l'organisation du texte en parties et en chapitres, et qui permet à l'auteur cette

⁹⁰ LFM, pp. 234-274.

⁹¹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

⁹² H. Laizé, *Leçon littéraire sur Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, p. 75.

⁹³ M. Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, p. 101.

« ironie » vis-à-vis de la chute de l'histoire. Il en est de même en ce qui concerne la dimension temporelle du récit. Plusieurs *chronoi* se mettent en place sur le plan de la narration : celui dans lequel les événements se déroulent, celui de l'écriture de la lettre, voire celui de la lecture de la lettre par « Monsieur D. R. Président du Conseil⁹⁴ ». Au niveau de la diégèse, le *chronos* n'est plus de mise. C'est le *kaïros* qui le remplace, moment où le narrateur, ou peut être l'auteur, fait évanouir le récit dans l'ironie finale.

Du fait de la prédominance de l'histoire dans le récit, une distinction s'opère entre les temps de la narration et du discours. L'atemporalité du premier se différencie de la temporalité du second. Néanmoins, dans le cas de *L'Immoraliste*, la question se pose de savoir si l'auteur est maître de la première dimension et s'oppose en cela au narrateur, qui domine la seconde, auquel cas les figures de l'auteur et de narrateur seraient bien disjointes, séparant Gide de son écriture à la première personne et concourant à la mise en place de l'ironie, puisqu'il y a décalage entre discours et réalité, comme dans la phrase suivante : « On ne peut à la fois être sincère et le paraître.⁹⁵ »

3- Vers une nouvelle approche liant Art et Vie

A. L'art de l'écriture gidienne : entre immanence et transcendance

L'écriture gidienne est donc beaucoup plus complexe qu'elle ne semble l'être a priori. Les œuvres de l'auteur et, plus particulièrement dans le cadre de notre recherche, les cinq livres à l'étude, sont loin d'être une simple retranscription de la vie de Gide. On ne peut pas résumer avec Lagarde et Michard, qui écrivent leur manuel littéraire dans la veine biographique, que *L'Immoraliste* est un texte « plein de l'expérience qui a fait de lui un “nouvel être”⁹⁶ ». Si cette affirmation peut s'avérer véridique, et que les similitudes entre le vécu de Gide et le récit de Michel sont évidentes, s'en tenir à cette déclaration, c'est renoncer à deux choses.

⁹⁴ LI, p. 12.

⁹⁵ LI, p. 103.

⁹⁶ A. Lagarde et L. Michard, *Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire, XXe siècle*, p. 280.

D'un côté, cette phrase rejette le point de vue de l'art, non pas seulement tel que Gide le concevait, mais en tant que possibilité de sublimer de la réalité. De l'autre, elle implique que l'auteur se donne à travers l'ouvrage tel qu'il est, ou du moins tel qu'il pense être, et ne remet pas en question sa sincérité.

Nous pensons que ces deux catégories sont cruciales en ce qui concerne les œuvres de Gide, et allons les remanier. Nous pensons qu'une approche biographique peut éclairer les textes gidiens à partir du moment où le critique ne cherche pas à décrypter des éléments des récits à la lumière du *Journal*, texte qui n'est pas l'exact reflet de la psyché de l'auteur mais peut aussi être vu comme une retranscription tout aussi fictionnelle que les œuvres qui se réclament de la fiction. La narratologie ainsi que les techniques mises en place par le structuralisme nous semblent aussi pertinentes dans l'analyse des textes gidiens au sens où leur mise en application permet l'établissement de structures auxquelles il est possible de donner une orientation intentionnelle.

Les deux positions extrêmes des analyses biographique et structuraliste enrichissent le texte, mais ne peuvent épuiser l'œuvre. Bien que contraires, ces deux positions se rejoignent dans le fait qu'elles sont toutes deux extrêmes et qu'elles pensent pouvoir jauger l'œuvre dans son ensemble, l'une en la rapportant à l'auteur, l'autre à la structure. Nous allons non pas tenter de concilier les deux approches, mais de tirer de chacune certains éléments afin de donner un autre éclairage aux œuvres.

B. L'homme, l'écrivain et l'œuvre

L'erreur des analyses biographiques des œuvres de Gide a justement été de séparer l'art de l'empirique en ne voyant l'intentionnalité que dans le désir de se raconter. C'est un oubli majeur parce que d'une part il y a très certainement intentionnalité dans la structure, puisqu'une structure dépasse a priori la conscience de l'individu, ses intentions et ses actes, et que d'autre part cette approche entraîne une attention portée exclusivement à la mise en récit de l'individualité de l'auteur, sans plus penser à une autre signification que le désir de ne parler que de soi.

Nous postulons que l'intentionnalité gidienne est ailleurs que dans un égotisme, ailleurs que dans un égocentrisme, c'est-à-dire ailleurs que dans le fait de parler de soi

pour se raconter seulement. L'intentionnalité est à rechercher dans les procédés narratifs, lesquels reflètent une organisation des textes et une distribution de la parole entre personnages et narrateurs qui est signifiante, et l'intérêt est de se pencher sur cette signification même. Sans verser dans une tentative d'analyse psychanalytique, il est nécessaire de se demander à quoi sert cette représentation de soi que Gide donne dans ses œuvres, et ce de deux points de vue : le sien et celui du lecteur.

Si Gide écrit en tant qu'auteur, c'est aussi l'individu en lui qui s'exprime à travers les mots qu'il emploie, n'en déplaise aux deux « moi(s) » proustiens, le moi social et le moi de l'écrivain, ainsi que l'écrivain de *La Recherche* les dissocie dans le *Contre Sainte-Beuve*. L'image qu'il donne de lui, puisqu'ici il y a portrait, est donc orientée par ce qu'il cherche à peindre. Deux tableaux concourent à se rejoindre : celui que Gide offre à lire au lecteur, et celui qu'il effectue en tant que miroir, dans lequel il se reflète pour lui-même.

C'est l'analyse de ces deux tableaux qui nous intéresse ici, une analyse fondée non pas seulement sur une interprétation biographico-psychanalytique de la psyché de Gide, mais aussi sur le champ littéraire dans lequel celui-ci inscrit ses œuvres. Ce sont des postures que prend Gide à travers chacun de ses livres, et des postures différentes. Leur évolution est tout aussi importante que la signification de chacune individuellement. L'homme, l'individu, l'écrivain et l'œuvre doivent se recouper en tenant compte du contexte d'écriture.

C. A la recherche d'une signification qui ne soit pas sens originel

Nous avons conscience que l'approche que nous proposons ici n'est qu'une possibilité d'interprétation. Cependant, le potentiel heuristique de cette approche nous apparaît plus grand que ceux des seules méthodes biographique et structuraliste, parce qu'elle les lie tout en les dépassant toutes deux.

Nous exposerons une méthode médiane, qui intègre des éléments de ces deux approches extrêmes. La conjonction permettra de leur donner une autre orientation et une autre signification. La thèse que nous cherchons à établir est que la fonction-auteur de Gide, cette instance tutélaire qui donne cohésion à l'œuvre, est inséparable de sa mise en fiction. L'auctorialité de Gide découle de la représentation qu'il donne de lui-même ou

des instances énonciatives que sont les voix de Michel, de Corydon, d'Édouard, du personnage d'auteur du *Journal des Faux-Monnayeurs* ou du petit André dans *Si le grain ne meurt*.

La voix auctoriale que saisit le lecteur est autre que celle du Gide en tant qu'individu, ou si elle l'est partialement, cette dernière est transcendée tant par la mise par écrit de la narration que par la mise en fiction de la diégèse. Gide s'invente dans ses œuvres tout autant qu'il s'écrit. Nous pensons qu'il est possible de dire à son égard avec José-Luiz Diaz que «[...] l'écrivain n'est pas l'homme, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'œuvre, [qui] plane bien au-delà de sa concrétude textuelle.⁹⁷ » Il s'agira donc de délimiter le champ d'action de la fonction-auteur propre à Gide.

⁹⁷ J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire, Scénographies autoriales à l'époque romantique*, p. 4.

CHAPITRE DEUXIÈME :

FICTIONS ET REALITES GIDIENNES

Essayons, comme l'écrit Michel Foucault, d'« [...] envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins.⁹⁸ » Partons des textes pour tenter de comprendre la construction de la fonction-auteur gidienne. Si André Gide donne à lire des récits qui semblent parler de lui, l'important est de comprendre les enjeux de cette représentation de soi. Ne pas se donner à voir tel qu'on est, si tant est qu'il est possible d'avoir une connaissance ontologique de soi permettant une fidèle représentation, mais tel qu'on veut se donner à lire au lecteur est un acte indissociable de la mise en fiction de soi. L'important est moins de se demander si les données mentionnées ou les pensées des personnages renvoient exactement à des événements qui se sont passés dans la vie de Gide ou à des sentiments qu'il aurait pu éprouver, mais de saisir les conséquences d'une telle orientation du portrait qu'il donne de lui.

Une réflexion sur la fiction gidienne est donc nécessaire. Souvent vue comme mensonge ou feintise par la philosophie, la fiction transcende les catégories de réel et d'imaginaire tout en les englobant : elle permet l'expression d'une vérité. Le fait que Gide choisisse de donner une représentation de lui-même orientée sous un certain angle implique qu'il décide de considérer cette représentation comme vraie. C'est sous ce certain angle qu'il aimerait être perçu par son lectorat ou se percevoir lui-même, et la vérité de la représentation se rapporte à l'intention de l'auteur, que cette intention soit consciente ou non. Ainsi que l'écrira Boris Vian par la suite, « [l]'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre.⁹⁹ »

Dans ce deuxième chapitre, c'est le rapport de Gide à la fiction et à la réalité qui va être notre fil directeur. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser en quoi la mise en fiction de soi est révélatrice de l'intention de Gide. Pourquoi Gide désirerait-il se donner à voir sous un certain jour ? Si la représentation est celle du « moi » désiré, c'est que Gide n'utilise pas la fiction comme une carapace mensongère mais dévoile la vérité de

⁹⁸ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, t. I, p. 792.

⁹⁹ B. Vian, Préface de *L'Écume des Jours*, p. 345.

celui qu'il aimerait être. Son écriture lui permet ainsi de prendre place tant dans le cercle littéraire dans lequel il évolue que dans la société dans laquelle il a grandi. L'association de son nom au contenu de ses livres entraîne la prise d'une « posture », qui est une modalité de « l'auto-crétion¹⁰⁰ » comme l'établit Jérôme Meizoz. Or cette « posture » est en même temps tant interne qu'externe aux textes : en elle se fondent et se rejoignent fiction d'auteur et réalité empirique individuelle. Ce lien entre monde de la littérature et monde empirique, s'il peut être suivi par l'auteur dans un sens, avec don d'une partie de soi à ses personnages, peut tout aussi bien être traversé dans l'autre, et c'est alors l'auteur, tant comme figure que comme individu, qui va s'identifier aux êtres de papier qu'il crée.

I- LA MISE EN FICTION DE SOI

1- Auteur et individu

A. Primauté de l'énonciation

Postulons, à la suite de Roland Barthes, que « [...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.¹⁰¹ » Ne cherchons plus alors à trouver l'intention de l'auteur en tant qu'individu dans le texte, mais partons du texte pour comprendre la figure de l'auteur qui s'en dégage. Voyons comment ce « langage qui parle » et qui « n'est pas l'auteur¹⁰² » permet d'en donner une représentation. Pour ce faire, arrêtons-nous sur l'énonciation.

Les Faux-Monnayeurs correspondent à l'ouvrage parfait pour supporter une analyse de l'énonciation du fait de la plurivocité qui caractérise le roman, lequel est en plus doublé du *Journal des Faux-Monnayeurs*, voire du *Journal* autobiographique gidien. La multiplicité des « je » renvoie à l'impossibilité de saisir une instance énonciative unique, et donc une origine démiurgique unique. S'il est certes vrai qu'un seul homme,

¹⁰⁰ J. Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scènes modernes de l'auteur*, p. 11.

¹⁰¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, p. 63.

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

Gide, est à la source de toutes ces premières personnes, il met tout en place dans ces textes pour brouiller ce fait.

Aliocha Wald Lasowsli et Joël July expliquent que la plurivocité du roman cherche à entraîner « des “effets de lecture” : il s’agit d’exalter ou d’inquiéter le public, de solliciter sa collaboration pour construire ou révéler le sens des textes.¹⁰³ » Le fait que le lecteur se retrouve à la fois en présence du journal d’Édouard et d’un narrateur hétérodiégétique mais non-omniscient capable de phrases telles que « J’aurais été curieux de savoir ce qu’Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter¹⁰⁴ », le conduit à se demander où se positionne l’auteur du roman.

La réponse est très certainement en-dehors du texte. Tout comme le narrateur se permet d’apporter des changements à l’histoire, le lecteur participe lui aussi de l’édification du sens : sa voix vaut autant que celle de l’auteur, qui lui demande d’interpréter et de comprendre par lui-même. Gide écrit ainsi dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* :

Ce n’est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un service réel au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n’admets guère qu’il puisse y avoir d’autre solution que particulière ou personnelle.¹⁰⁵

B. La fonction-auteur gidienne

Si l’auteur échappe au texte en laissant non seulement les significations possibles, mais aussi le sens même du roman au lecteur, il est paradoxal de voir que *Les Faux-Monnayeurs* sont le roman qui contient le plus de traces de la création. La fonction-auteur gidienne, qui est donc à chercher, en termes foucaaldiens, ni « du côté de l’écrivain réel » ni « du côté d[u] locuteur fictif », mais bien « dans la scission même — dans ce partage et cette distance¹⁰⁶ » se dévoile particulièrement dans le roman de Gide, doublé du journal de sa création.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur se distancie des personnages, il a du recul quant à leurs situations et se permet de porter sur eux un jugement critique : « [c]e

¹⁰³ A. Wald Lasowsli et J. July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, p. 115.

¹⁰⁴ LFM, p. 191.

¹⁰⁵ JFM, p. 527.

¹⁰⁶ M. Foucault, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Dits et Écrits*, t. I, p. 803.

qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne¹⁰⁷ ». Une telle finesse d'analyse pourrait faire croire qu'il est un avatar de l'auteur. Cependant, ce même narrateur donne l'impression d'être impuissant, et de n'avoir aucun pouvoir tant sur les événements passés, comme l'illustre cette plainte : « [j]e ne puis point me consoler de la passade qui lui [Bernard] a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard¹⁰⁸ » que sur les événements futurs, lorsqu'il affirme qu'il ne peut empêcher certains faits : « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ?¹⁰⁹ »

Le narrateur n'est donc pas l'auteur. Dans le texte, les deux instances sont d'ailleurs distinctes l'une de l'autre. On ne sait si le premier paragraphe du septième chapitre de la seconde partie est à rapporter au narrateur ou à une autre instance énonciative, mais il y a dissociation entre auteur et narrateur du fait du passage de la première à la troisième personne. Au lieu de l'habituel « je », on lit : « [...] l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.¹¹⁰ »

L'image de l'auteur renvoyée est donc similaire à celle du narrateur quant à leur commune inaptitude à connaître ou à maîtriser l'environnement fictionnel dans lequel se déroule l'histoire. Cette remise en question du rôle de demiurge entraîne le questionnement suivant : l'auteur dont on parle dans cette fin de seconde partie des *Faux-Monnayeurs* est-il le même que le narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs* ?

C. La naissance de l'auteur doit se payer de la mort de l'individu¹¹¹

Le « je » du *Journal des Faux-Monnayeurs* est différent de celui des *Faux-Monnayeurs* car il connaît l'histoire, il peut dire par exemple d'Édouard que « [...] ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire.¹¹² » En cela, il est tentant de rapprocher ce narrateur de la personne de Gide. Néanmoins, pour ce faire, il faudrait pouvoir identifier

¹⁰⁷ LFM, p. 338.

¹⁰⁸ LFM, p. 339.

¹⁰⁹ LFM, p. 337.

¹¹⁰ LFM, p. 337.

¹¹¹ Roland Barthes avait écrit : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » dans son article de 1968, « La Mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, t. III, p. 45.

¹¹² JFM, p. 544.

l'une à l'autre les deux premières personnes du *Journal des Faux-Monnayeurs* et du *Journal* gidien, car c'est dans ce dernier ouvrage que Gide dit se donner à lire lui-même, si tant est que cela soit possible.

La figure de l'auteur que se crée André Gide est donc complexe et comporte plusieurs degrés. Il donne un portrait de son individualité dans son *Journal* personnel, une image de lui-même en tant qu'auteur dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* et dans *Les Faux-Monnayeurs* tout en jouant dans ce dernier titre de ce que l'on puisse le confondre avec le narrateur. L'ambiguïté de l'écriture gidienne à la première personne est d'autant plus grande que ce n'est pas parce qu'il dresse des portraits de lui en auteur ou de sa personne comme individu que ce qu'il donne à lire correspond à une réalité empirique.

Les auteurs comme fonctions, créés par Gide dans ses textes, semblent donc bien loin des critères d'authentification de Saint Jérôme que rappelle Foucault et qui sont la définition de l'auteur comme un « certain niveau constant de valeur », un « certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique », une « unité stylistique » et un « moment historique défini »¹¹³. Gide quant à lui, joue avec les différentes figures qu'il met en scène. Multiples, un dégradé qui se met en place de Corydon à Édouard en passant par Michel. Pour les créer, il ne leur donne pas seulement une partie de lui, mais il se détache d'eux. Il écrit ainsi dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* en parlant d'Édouard, mais cela pourrait s'appliquer à tout double de l'auteur, et en particulier à ses narrateurs : « Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour bien le voir.¹¹⁴ »

Gide, en tant qu'écrivain, rôle qui se rapproche le plus de son individualité, est à la fois présent et absent de la figure auctoriale qu'il crée dans chacun de ses textes. Il donne de lui à ses personnages et à ses narrateurs, ce qui donne l'illusion que la figure d'auteur présentée est celle de l'individu-Gide. Néanmoins, c'est un narrateur ou un personnage d'auteur mis à distance que Gide donne, des images d'auteur. Celles-ci prennent vie en faisant croire qu'elles se greffent sur la vie ou la personnalité de l'individu-Gide, mais elles s'en séparent :

¹¹³ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, p. 802.

¹¹⁴ JFM, p. 544.

Gide, associant le journal d'Édouard au roman, écho parallèle au récit, brouille cette duplication [de Gide en Bernard] par un dédoublement, son *Journal des Faux-Monnayeurs*. Gide opère un retournement original et inattendu : au lieu d'effacer les marques de son empreinte, il les affirme et met en évidence sa présence, mais en-dehors du texte, dans un volume parallèle. Quel est le sens de cette curieuse manœuvre littéraire ? [...] Le lecteur est invité à construire un texte différent, à chaque tournant de sa lecture, à suivre son goût, son imagination.¹¹⁵

2- La fiction : mensonge, imitation ou aveu ?

A. Une fausse représentation

Comme la construction et le renvoi d'une image de soi dans et par un texte impliquent la distanciation de l'individualité et du moi créateur, à l'instar de la théorie proustienne¹¹⁶, il est tentant de se dire que le renvoi au référent n'est qu'une illusion et en rien une certitude. La fiction a longtemps été tenue en soupçon et, dans la tradition platonicienne, l'œuvre de fiction n'est qu'une imitation qui ne donne pas de connaissance de ce qui est imité, ainsi que Socrate l'affirme dans *La République*¹¹⁷. Appliquée à l'œuvre de Gide, cette idée signifie que les textes gidiens ne seraient que faux-semblants : ce n'est même pas parce que l'auteur affirme qu'il se voit dans ses personnages que cela est vrai. Le passage par la fiction implique le mensonge, et aucune connaissance de la réalité de Gide ne pourrait découler de la lecture de ses textes.

Non loin de parler de mensonge de la fiction avec Platon, le terme de feintise, employé par Gérard Genette¹¹⁸, paraît cependant plus adéquat du fait que la lecture repose sur un pacte mutuel entre auteur et lecteur, le second acceptant de tenir pour vrai ce qu'écrit le premier, mais non pas de le tenir pour réalité. La fiction correspond alors à la définition qu'en donne Jean-Marie Schaeffer, à savoir celle de « feintise ludique partagée¹¹⁹ ». La résultante serait donc l'existence d'une différence de degré et non de nature entre Gide et ses personnages.

¹¹⁵ A. Wald Lasowski et J. July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, p. 114.

¹¹⁶ Voir M. Proust, « La Méthode de Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve*.

¹¹⁷ Voir Platon, *La République*, X, 605.

¹¹⁸ Voir G. Genette, « Les actes de fiction », *Fiction et Diction*.

¹¹⁹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 261.

La question se pose alors de savoir si au sein de cette différence de degré il est possible de parler de « perte progressive de l'isomorphisme entre le représenté et sa représentation¹²⁰ ». Peut-on attribuer à Gide les paroles de ce « pédéraste moral, voire moralisateur, qui justifie son “vice” par goût artistique et souci éducatif¹²¹ » qu'est le personnage de Corydon ? Ou est-il faux de croire que la fiction puisse donner un quelconque portrait de son auteur ?

Tout texte transmet pourtant une image de son auteur. En suivant la conception platonicienne, il faudrait croire que l'idée de l'auteur véhiculée dans le texte n'est pas vérité : elle est fausse, parce qu'elle ne peut donner à voir l'individu dans sa totalité.

B. L'imitation et l'intention

Cependant, si on ne peut pas réduire Gide aux discours que tiennent Michel ou Corydon, et que la représentation que les textes donnent n'est pas ontologiquement adéquate à l'individu qui écrit, la figure qui transparaît des textes est certes faussée mais non pas moins vraie. Son caractère fictionnel lui octroie la possibilité de tenir un discours vrai sur Gide.

Le passage à la fiction fait appel à certains événements ou données empiriques faisant écho à la vie de l'individu Gide mais offre aussi la liberté d'invention. Tous les éléments présents dans les textes ont été inscrits par l'auteur Gide, ce qui veut dire qu'inspirés de faits réels ou inventés, ils ont le même scripteur, qui les relate dans des mots qui lui sont propres.

Ainsi, il n'importe pas véritablement de s'assurer qu'un fait s'est réellement déroulé de la manière dont Gide le relate, mais bien de comprendre pourquoi Gide le relate de cette façon. Si comme le pense Platon les mots font obstacle à la connaissance du réel empirique, ces mêmes mots permettent de connaître la psyché de celui qui les a écrits. La fiction peut être mensonge quant au discours qu'elle porte sur ce qui est en-dehors d'elle mais vérité sur ce qui la touche. Ce n'est donc pas la vérité sur l'individu

¹²⁰ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 45.

¹²¹ F. Tamagne, *Histoire de l'homosexualité*, p.150. Rapporté par F. Lestringant dans *André Gide l'inquisiteur*, t. II, *Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée (1919-1951)*, p. 219.

qui se retrouve dans les textes mais sur l'auteur. Ce sont ces mêmes textes qui construisent une certaine figure d'auteur, dont nous pouvons retrouver l'intention.

Les ouvrages fictionnels de Gide, comme toutes les fictions homodiégétiques, sont fondés sur « [...] une feintise, mais [qui] porte non pas sur l'acte narratif lui-même, mais plutôt sur l'identité du narrateur.¹²² » C'est cette dimension qui entre en jeu dans les cas de *Corydon*, de *L'Immoraliste*, des *Faux-Monnayeurs* ou du *Journal des Faux-Monnayeurs*, la problématique de l'écriture à la première personne ne pouvant se séparer d'une théorie de la réception. En écrivant ces textes à la première personne, Gide s'écrit tout en s'inventant.

C. L'imaginaire en confession

La question de l'invention de soi peut être vue comme problématique en ce qui concerne *Si le grain ne meurt*, ouvrage tenu pour être l'autobiographie de Gide, puisqu'on pourrait croire que seule la vérité de l'être devrait y figurer.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle donne de sa propre existence » et, « [p]our qu'il y ait autobiographie [...] il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », « l'autobiographie (est) un genre référentiel » fondé sur un « pacte référentiel¹²³ ». Cette triple identification est problématique au sens où dans le cas de Gide l'auteur utilise le narrateur pour tenir le discours qu'il souhaite sur le personnage.

A propos de l'autobiographie gidienne, Lejeune parle d'un « discours ambigu », lequel serait « le contraire d'un discours de mauvaise foi : loin d'utiliser les contradictions dans un but de duperie, il les représente telles quelles dans une visée d'authenticité.¹²⁴ » La représentation donnerait donc à Gide la possibilité

[...] de ne s'engager qu'autant qu'il le désire, de se retirer à loisir – de jouer à sa volonté de l'intrication de différents plans de discours : intrication laissant supposer que les fils de la tresse sont encore visibles et séparés, il vaudrait mieux dire fusion. Le lecteur, en sens inverse, est inévitablement piégé, à la fois incité à

¹²² J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 262.

¹²³ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

¹²⁴ P. Lejeune, *Exercices d'ambiguïté, Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, p. 8.

comprendre et à juger, et retenu de le faire par un livre qui laisse l'explication ouverte et le jugement ambigu.¹²⁵

L'autobiographie, dans ce cas, deviendrait le lieu de l'authenticité par excellence, puisque l'auteur s'y donne à voir tel qu'il veut se donner. La part de fiction, intrinsèque à toute mise en récit ainsi que Jean-Jacques Rousseau l'admettait dans le Préambule de ses *Confessions*, est alors tout autant, voire plus, représentative de l'individu, puisqu'elle permet l'expression des désirs cachés, ou refoulés, soit d'une part d'inconscient. C'est l'âme de l'homme qui se retrouve dans le texte.

3- Une représentation choisie d'un « moi » désiré

A. Le vraisemblable et l'idéal

Si le vraisemblable, dans le cas des textes du corpus, s'appuie sur la recreation d'un monde dans lequel Gide a vécu, il est aussi le support donnant crédibilité à l'invention. La représentation d'un contexte socio-historique, comme par exemple dans *Corydon* la mention du fait qu'en « [l']an 190... un scandaleux procès remit sur le tapis une fois encore l'irritante question de l'uranisme¹²⁶ » faisant référence au procès Renard de 1909, permet d'ancrer un décor reconnaissable par les lecteurs. De ce fait, sachant que la fiction fait appel à des éléments qui ont marqué la vie de Gide, il est légitime de supposer cette conjonction de vérisimilitude et d'écriture à la première personne pour reconnaître dans les personnages, — du moins les principaux, — la personne de Gide.

Néanmoins, il s'agit ici d'une projection de soi, au sens où Gide crée ses personnages sur un fondement d'expérience personnelle empirique, mais complète cette base par son imaginaire et ses fantasmes. Il est donc intéressant de se pencher sur la dialectique mise en place par Gide qui est celle de la vraisemblance et de l'idéal. Il semble paradoxal que ces deux concepts puissent coexister. Le premier relève du monde de l'apparence, — même si le vraisemblable peut aussi dans certains cas être avéré, — tandis que le second fait essentiellement référence à l'être. Il faut donc dépasser la

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ C, p. 63.

définition platonicienne¹²⁷ de la vérité pour s'accorder avec une explication phénoménologique qui donne un rôle majeur à l'expérience sensible dans la construction d'une individualité.

Il n'y a pas identification du monde empirique et du monde fictionnel, mais bien adéquation du monde imaginaire de la fiction et de celui construit phénoménologiquement par Gide, fondé sur les perceptions de celui-ci et vécu comme réel par lui. Le monde empirique n'est donc pas représenté objectivement, mais subjectivement. C'est ce qu'illustre ce passage de *L'Immoraliste* :

Meubles, étoffes, estampes, à la première tache perdaient pour moi toute valeur ; choses tachées, choses atteintes de maladie et comme désignées par la mort. J'aurais voulu tout protéger, mettre sous clef pour moi seul. Que Ménalque est heureux, pensai-je, qui n'a rien ! Moi, c'est parce que je veux conserver que je souffre. Que m'importe au fond tout cela ?¹²⁸

B. Mise en abyme de soi et cratylisme

Ainsi, si Gide n'a pas à être identifié à ses personnages de manière systématique, l'individu est présent de manière sous-jacente dans toute l'œuvre, à travers une projection de soi. Tout comme Gide tire le terme de « mise en abyme » de l'héraldique afin de « caractériser l'insertion dans un roman de réflexion sur l'œuvre en train de se faire¹²⁹ », il est possible d'étendre l'expression, adaptée aux *Faux-Monnayeurs*, à la représentation dans un récit de l'auteur tentant de se représenter ou de se créer par les mots.

Puisque fondamentalement parlant « le langage ne peut reproduire que du langage », la vraisemblance est donc « nécessairement une construction intellectuelle¹³⁰ ». De ce fait, ce sont les mots qui permettent la formation de l'idée dans l'esprit du lecteur. Il y a donc mise en abyme de Gide dans ses récits puisqu'il utilise les mots et les structures de ses textes, le journal dans les *Faux-Monnayeurs* ou le récit linéaire dans le cas de *L'Immoraliste*, pour créer une image de lui-même. L'ensemble des textes gidiens constitue une même œuvre, dirigée dans un seul sens, celui de la

¹²⁷ Voir à cet égard le livre VII de *La République*, et tout particulièrement l'allégorie de la caverne.

¹²⁸ LI, p. 115.

¹²⁹ A. Gefen, *La mimésis*, p. 211.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 235.

construction de la figure de son auteur. Les textes se font écho les uns les autres, et comme le « palimpseste » auquel se compare Michel, ce sont « sous les écritures » que le lecteur « découvre, sur un même papier, un texte infiniment plus précieux¹³¹ » : ce que veut donner à lire l'auteur de lui-même.

Le cratylisme, chez Gide, n'est plus alors comme chez Platon une étude sur la nomination, mais bien la recherche perpétuelle d'une adéquation entre signifiants et signifiés, laquelle aboutit en la représentation cohérente de la figure de l'auteur. Les textes doivent être signification de ce que Gide veut être. Dans le deuxième paragraphe de *Si le grain ne meurt*, Gide relate :

Je revois aussi une très grande table, [...] au-dessous de quoi je me glissais avec le fils de la concierge [...] l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait "de mauvaises habitudes".¹³²

Faire commencer son autobiographie par le souvenir d'une masturbation, acte qui n'est pas sans rappeler l'ouverture des *Confessions* de Rousseau, et qui plus est relaté à l'imparfait itératif, ce n'est pas seulement rappeler des événements répétitifs, c'est inscrire l'acte sexuel, sous la forme de l'autoérotisme, au premier plan de la figure que Gide cherche à se créer.

C. Autofiction et auteur-fiction

A l'instar du pacte de lecture qui ouvre le *Roland Barthes par Roland Barthes*, affirmant que « [t]out ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman¹³³ », érigeant la personne réelle comme personnage imaginaire, la représentation d'André Gide dans *Si le grain ne meurt* tend à donner l'impression que l'être de chair est bien différent de l'être de papier. L'écriture de l'autobiographie, effectuée avec du recul, permet l'instauration d'une distance entre le narrateur, supposé être André Gide, et le personnage d'André Gide. On peut ainsi lire vers la fin de la première partie, en parlant

¹³¹ LI, p.63.

¹³² SGNM, pp. 9-10.

¹³³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, verso de la page de couverture.

de la déconvenue de Gide devant les réponses que donne son professeur M. Couve aux questions qu'il se pose quant à sa religion, le protestantisme :

J'eus la naïveté de m'en ouvrir à M. Couve lui-même [...] Cet excellent homme me remit alors un livre où la doctrine catholique se trouvait fort honnêtement exposée [...]. C'était aussi dépouillé qu'un constat, aussi morne qu'un exposé de M. Couve ; de sorte que, ma foi ! je pensais qu'ici comme là, force était de rester sur ma soif — ou de puiser à même ; ce que je fis éperdument.¹³⁴

Le terme de « naïveté » montre tant la distance entre le narrateur et son personnage que la connaissance du second par le premier. Quant à celui d'« excellent », il pourrait être pris pour de l'ironie. Tant d'éléments qui transforment Gide en personnage tout en lui conservant la place de narrateur. Il y a donc mise en fiction de l'auteur. Non seulement la figure de l'auteur est inventée, mais le personnage peut aussi correspondre à André Gide.

Si on peut presque parler dans le cas de *Si le grain ne meurt* d'autofiction, puisque l'ouvrage présente un jeu avec le pacte référentiel entraînant la spéculation du lecteur qui se demande si auteur et personnage coïncident vraiment, c'est *L'Immoraliste* qui, des récits gidiens, correspond le mieux à la définition que donne Serge Doubrovsky :

Pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe *avant* son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie *dans* son texte. Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible, la vraie « trace », indélébile et arbitraire, à la fois authentiquement fabriquée et authentiquement fidèle.¹³⁵

A l'invention de l'auteur, l'auteur-fiction, correspond donc la mise en fiction de l'individu, l'autofiction. Cela est mis en exergue dans *L'Immoraliste* non seulement du fait de la présence de la première personne, mais surtout parce que Gide n'a « [...] cherché de rien prouver, mais de bien peindre [...] »¹³⁶.

¹³⁴ SGNM, pp. 213-214.

¹³⁵ S. Doubrovsky, « L'initiative aux maux », *Cahiers Confrontations*, n°1, 1979, p. 105.

¹³⁶ LI, p.11.

II- LES POSTURES GIDIENNES OU LE POSITIONNEMENT DU SUJET ENTRE LITTÉRATURE ET MONDE EMPIRIQUE

Cherchant à bien peindre, et à se transformer en personnages, Gide montre non seulement que la vie empirique de l'individu influence l'écriture de l'écrivain, mais aussi que les mondes empirique et fictionnel peuvent s'équivaloir. Le personnage du petit André est tout aussi vrai que l'écrivain qui le crée.

1- L'auto-crédation : retour sur la genèse de l'auteur et (re)génératiôn auctoriale

A. De la voix à la figure

Les personnages sont tout aussi vrais que l'auteur et ce dernier est tout aussi imaginé que ses personnages. Tout, dans la peinture d'une figure représentée littérairement, n'est que construction de l'esprit. Cette construction intellectuelle repose sur les mots, d'autant plus que mimétiquement parlant, « au sens strict, le langage ne peut reproduire que du langage¹³⁷ ».

Pour comprendre l'idée que le lecteur se fait d'André Gide comme auteur, il faut se pencher sur l'origine de celle-ci, c'est-à-dire sur la voix qui parle à travers les textes. Ainsi que l'affirme José-Luis Diaz, il faut chercher à prendre « en compte cette interaction identité imaginaire/identité d'énonciation¹³⁸ ». Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de Gide, c'est que cette voix qui est à l'origine de la construction de la figure auctoriale est aussi en même temps à la recherche de sa propre origine, ce qui renforce l'idée de mise en abyme de l'auteur exprimée plus haut.

La recherche de l'origine semble être la quête perpétuelle des œuvres gidiennes. L'incipit de *Corydon* contient la phrase suivante, qui inscrit les dialogues sous le signe d'une recherche existentielle :

¹³⁷ A. Gefen, *La Mimésis*, p. 235.

¹³⁸ R. Amossy et D. Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne].

Las d'entendre à ce sujet [l'uranisme] s'exclamer ou théoriser au hasard les ignorants, les butés et les sots, je souhaitais d'éclairer mon jugement et, ne connaissant qu'à la raison, non point au seul tempérament, le droit de condamner ou d'absoudre, je résolu d'aller interviewer Corydon.¹³⁹

L'origine de l'ouvrage, identique à l'origine de la quête, forge une figure du narrateur, et donc de l'auteur, marquée par une recherche de vérité sur la genèse de l'uranisme. L'accumulation « les ignorants, les butés et les sots » renforce l'idée de *doxa* populaire à laquelle s'oppose le cheminement intellectuel auquel se prépare le narrateur.

Dans *L'Immoraliste*, Michel raconte son récit à ses amis pour mettre des mots sur ce qu'il a fait et ce qu'il ressent. La parole est à l'origine de la connaissance de soi et du monde. Son récit s'ouvre sur ces mots : « [...] je ne comprends plus. J'ai besoin de parler, vous dis-je. [...] Souffrez que je parle de moi.¹⁴⁰ »

Vérité ontologique, monde extérieur et connaissance de soi se rejoignent donc dans les textes à travers la parole du narrateur. La voix du narrateur, origine de la représentation auctoriale, est donc elle-même à la recherche de sa propre origine. En cela, elle va chercher à définir son identité, et à se positionner face aux mondes fictionnel et empirique.

B. L'écrivain à la recherche de son « moi »

La prose gidienne, si elle donne à voir des récits ou des romans « de formation », comme nous l'avons dit plus haut, forme aussi son auteur. La fiction montre une évolution des « moi » gidiens exprimés à travers les textes du corpus, et l'identité de Gide se renforce, passant du tâtonnement à la stabilité.

Dans *L'Immoraliste*, qui voit le jour en 1902, le personnage se cherche. Au début de son récit, il se présente comme ayant l'impression d'avoir une identité stable : « A vrai dire, je ne pensais point, ne m'examinais point, une fatalité heureuse me guidait.¹⁴¹ » Par la suite, il revient sur lui-même, réfléchit, mais ne conclut pas. L'ouvrage s'achève, alors qu'une jeune fille plaisante de ce que Michel lui préfère son frère sur un « [p]eut-être a-t-

¹³⁹ C, p.63.

¹⁴⁰ LI, p. 17.

¹⁴¹ LI, p. 63.

elle un peu raison...¹⁴² ». La pédophilie, qui transparaît en filigrane dans le récit, n'est pas assumée.

Dans *Corydon*, la pédophilie est complètement assumée par le personnage éponyme, qui prône même « la pédérastie normale¹⁴³ » comme moteur de l'espèce humaine. Le texte se clôt sur la persuasion et la conviction du narrateur :

Après qu'il eût fini, il demeura quelque temps dans l'attente d'une protestation de ma part. Mais, sans rien ajouter qu'un adieu, je pris mon chapeau et sortis, bien assuré qu'à de certaines affirmations un bon silence répond mieux que tout ce qu'on peut trouver à dire.¹⁴⁴

Les deux excipits sont à l'image du récit et des dialogues qu'ils achèvent, ainsi que des figures d'auteur qu'ils mettent en place. Le premier donne l'image d'un auteur qui commence à chercher à « inquiéter », mais sans affirmer de vérité, tandis que le second argumente. La figure d'auteur d'André Gide a donc évolué entre 1902 et 1924, et sans doute a-t-elle aussi changé entre 1911 et 1920, date de la première écriture de *Corydon* et sa publication. Peut-être est-il même possible de parler de plusieurs figures autoriales de Gide, dont le caractère des avatars est de plus en plus précis.

C. Affirmation et accomplissement de soi : le didactisme à l'origine de la perversité

C'est avec *Les Faux-Monnayeurs*, ouvrage datant de 1925, que l'image de Gide se fortifie. Après *Corydon* et l'affirmation de la pédérastie et de l'homosexualité naturelle, le roman en montre la mise en œuvre. Édouard est le guide de deux générations de jeunes hommes : Olivier et Bernard, puis Georges et Caloub. L'image que donne Gide est donc celle d'un écrivain engagé pour la défense de sa sexualité. Le roman s'achève sur le « [j]e suis bien curieux de connaître Caloub¹⁴⁵ » d'Édouard dont « la pulsion [...] vers les adolescents semble relancer l'histoire, inépuisable comme le désir du personnage¹⁴⁶ »

¹⁴² LI, p. 181.

¹⁴³ C, p. 74.

¹⁴⁴ C, p. 142.

¹⁴⁵ LFM, p. 466.

¹⁴⁶ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, t. II, *Le ciel de la terre ou l'inquiétude assumée (1919-1951)*, p. 260.

Les Faux-Monnayeurs vont encore plus loin que *Corydon*, puisqu'outre assumer la pédérastie, le roman en montre l'exemple. C'est Édouard qui parvient à ce qu'Olivier se rétablisse, et la mère de ce dernier le reconnaît, prête à laisser entre les mains de son demi-frère son dernier fils. L'image de l'auteur qui se dégage du texte est donc celle du pédagogue par, encore une fois, une mise en abyme. Édouard guide ses éphèbes sur le chemin de la vie tout comme Gide guide ses lecteurs.

Si la perversité de l'individu Gide est considérée en son temps comme une déviance des mœurs sexuelles, un autre sens peut être donné à ce terme, celui d'incitation à la déviance. L'engagement de l'auteur s'effectue en parallèle avec l'enseignement qu'il cherche à transmettre. L'image de l'auteur est donc celle d'un pédagogue engagé qui tend à persuader ses lecteurs des bienfaits de la pédérastie.

L'évolution du contenu des écrits gidiens, passant de *L'Immoraliste* à *Corydon* aux *Faux-Monnayeurs*, montrant une affirmation de plus en plus forte de l'homosexualité indique que l'individu Gide était conscient de ce que ses écrits allaient avoir une répercussion sur sa vie, et que ses contemporains allaient le juger sur ce qu'il allait publier : la figure d'auteur forgée par le texte forge à son tour l'idée que l'on se fait de l'individu.

2- Positionnement sur la scène littéraire

A. Du discours littéraire à la posture littéraire

Si au théâtre dire équivaut à faire, dans la prose gidienne énoncer revient donc à être. La création de soi par le langage s'effectue en même temps que la recherche de soi. Et comme le « moi » n'est pas celui de Gide tel qu'il est mais tel qu'il se voudrait, le discours mène à la création d'une image. Le lien entre le Gide individu, le Gide écrivain et le Gide auteur est la projection que le lecteur effectue de la fiction vers l'auteur. Le lecteur plaque sur l'auteur l'idée qu'il se fait de lui à partir du texte. L'auteur est donc une construction mentale que le lecteur effectue à partir d'un discours dont l'écrivain joue pour que le public ait une certaine image de lui, qu'il contrôle.

André Gide se fabrique donc une posture, au sens où Jérôme Meizoz emploie ce terme, c'est-à-dire qu'il se forge « ce qui constitue l'«identité littéraire» construite par l'auteur lui-même¹⁴⁷ ». Cette notion est à cheval entre les deux dimensions empirique et fictionnelle au sens où c'est par le discours littéraire que l'auteur crée sa posture, mais que c'est par le lectorat qu'elle prend forme et s'accomplit comme telle. Ainsi que l'écrit Meizoz,

[u]n double terrain d'observation s'impose, qui ne dissocie pas pour autant ses données : *externe*, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur [...] ; *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par ses textes.¹⁴⁸

L'assimilation de Gide à ses personnages s'explique non seulement par la récurrence des motifs dans ses textes, mais aussi par le fait qu'il assume ce fait sur la scène littéraire. Dans sa critique, Gide écrit par exemple à Rouart le 14 septembre 1894 qu'il reproche à Albert Moll,

[l]'auteur des *Perversions de l'instinct génital*, de n'avoir pas assez différencié « ces deux classes : les « efféminés » et les « autres » », et d'avoir au contraire « mélangé incessamment » des catégories entre lesquelles règne une hostilité, voire une horreur mutuelle¹⁴⁹

La critique littéraire de Gide concourt donc à donner une image de lui en tant qu'individu qui se rapproche de celle d'auteur véhiculée par son œuvre.

B. L'impact empirique de l'imaginaire fictionnelle

Si le discours a un impact sur le monde empirique et que la posture littéraire transcende ces catégories en les recoupant toutes deux, c'est que la littérature influence la réalité. L'écriture gidienne confère à son auteur une certaine place sur la scène littéraire de son époque, c'est-à-dire de la façon dont les critiques le perçoivent, ainsi qu'au sein des cercles littéraires que celui-ci fréquentait. L'écriture, qui permet une posture littéraire, entraîne donc aussi la mise en place d'une posture sociale.

¹⁴⁷ J. Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23, Meizoz souligne.

¹⁴⁹ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, t.I, *Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée (1869-1918)*, p. 690.

Léon Pierre-Quint, dans son ouvrage publié en 1952 et intitulé *André Gide, l'homme, sa vie — son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, recrée l'univers socio-littéraire dans lequel évoluait Gide et relate la façon dont ses écrits ont un impact d'abord sur ses relations avec sa famille :

Pour ses proches, il semblait un vaincu. Ceux-ci avaient réellement fini par craindre son influence. On croyait son conseil mauvais, on suspectait ses intentions. On ne lui demandait plus d'intervenir comme jadis, et c'était pour lui le plus pénible.

— "L'approbation d'un seul *honnête homme*, lui disait-on, c'est la seule... qui importe, et que ton livre n'obtiendra pas.

— Hélas, répondait Gide, quiconque approuve mon livre cesse de paraître honnête à vos yeux."¹⁵⁰

Ainsi qu'en ce qui concerne la façon dont ses pairs le jugent :

Valéry :

— Gide est un *moraliste*.

Qualification qui, dans l'esprit de Valéry, n'est pas un éloge. Le moraliste est probablement pour lui l'homme qui vit en dehors du réel. Les opérations mentales, leurs rouages, leur pouvoir, leur limite, et leur rigueur, cela seul a de la valeur pour Valéry.¹⁵¹

La posture, ce n'est donc pas seulement ce que Gide veut montrer de lui, c'est aussi le résultat de l'écriture, les conséquences du contenu des livres sur l'individu qui assume la fonction auteur.

C. Des redéfinitions de la notion d'auteur

L'auteur n'est donc pas seulement celui qui a autorité sur son texte et dont on va chercher des éléments explicatifs de l'œuvre dans la biographie, c'est aussi celui dont on interprète la vie à la lueur des œuvres.

A partir du moment où un individu a accepté d'assumer un nom d'auteur, associé à des écrits, son lectorat lui attribue une figure d'auteur qui a été forgée par les discours tenus dans les ouvrages, en fonction d'éléments récurrents. En ce qui concerne Gide et les cinq œuvres du corpus, les traits particuliers qui se dégagent sont la quête de l'identité,

¹⁵⁰ L. Pierre-Quint, *André Gide, l'homme, sa vie — son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, p. 67.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 395.

marquée par l'écriture à la première personne, ainsi que l'omniprésence des thèmes de l'homosexualité et de la pédérastie.

Dans d'autres écrits gidiens, des thématiques comme la politique et l'engagement en faveur du communisme seront plus présents, mais en ce qui concerne *L'Immoraliste*, *Corydon*, *Les Faux-Monnayeurs*, leur *Journal* et *Si le grain ne meurt*, la figure d'auteur qui se dégage est beaucoup plus orientée vers l'introspection et des recherches personnelles que vers l'ouverture de soi à autrui que demande l'engagement politique.

Gide définit donc, par ses œuvres, la notion d'auteur, en se l'appropriant. Il la détermine en fonction de la façon dont il veut être perçu, tout en acceptant les conséquences. Il est difficile, dans la mesure où les œuvres se donnent à lire à une altérité, de cerner les limites du « moi » que l'auteur cherche à incarner, ou dont il subit l'incarnation. Le regard de l'autre est forcément présent, et Gide en était conscient puisque même Édouard est livré à l'opinion de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs* :

Bernard avait écouté tout cela avec une attention soutenue : il était plein de scepticisme et peu s'en fallait qu'Édouard ne lui parût un songe-creux ; dans les derniers instants pourtant, l'éloquence de celui-ci l'avait ému [...] ¹⁵²

3- La singularité d'André Gide

A. La posture gidienne : invention ou appropriation d'un imaginaire préexistant ?

La primauté de l'altérité entraîne un questionnement quant à savoir si la posture gidienne, qui est liée au « fait même d'avoir à légitimer publiquement toute prise de parole ¹⁵³ », et qui est donc une prise de position au sein du discours social, est une nouveauté, une invention de l'auteur ou l'appropriation de postures préexistantes, incarnées par des prédécesseurs ou des contemporains de Gide.

Un positionnement est avant tout la définition de soi par rapport à autrui. La façon la plus simple de commencer une quête d'identité est négative, c'est-à-dire l'affirmation

¹⁵² LFM, p. 315.

¹⁵³ J. Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires*, t. II, p. 11.

de la différence par rapport à autrui, qui précède la définition positive de soi, intrinsèque à l'être.

Dans le cas de Gide, il y a donc d'abord positionnement de soi et de son écriture en regard des écrivains qui l'ont précédé. Léon Pierre-Quint écrit ainsi à son propos :

“Qu'on nous redonne la liberté des mœurs, dit-il, et la contrainte de l'art suivra.” Il parle notamment de la Renaissance, période de vie libre et luxuriante, où Shakespeare, Ronsard, Pétrarque, Michel-Ange usaient si fréquemment de la forme stricte du sonnet.¹⁵⁴

Gide se définit aussi par rapport aux écrivains qui l'entourent :

C'est que Gide, voulant rester un classique, s'est toujours méfié de tous les faux classicismes, simples expressions de la raison claire. Dès le début de sa vie littéraire, dans ses polémiques avec les disciples de Moréas, Maurras et Clouard, il s'est expliqué : le néo-classicisme, dit-il, ne fait appel qu'aux “parties les plus superficielles... du moi”, qu'aux sentiments tout faits, étiquetés et extérieurs à nous-mêmes. L'exemple d'Anatole France prouve à quelle pauvreté de tempérament est due son apparente perfection.¹⁵⁵

Ainsi, Gide se définit en premier lieu par rapport à autrui et la posture qu'il se crée dépend tout d'abord des postures des autres.

B. Gide, héritier des Anciens : les indices intertextuels

Une fois sa position marquée par rapport à autrui, Gide peut se définir intrinsèquement. Pour ce faire, il joue avec les postures que d'autres ont endossées pour faire résonner sa position sur la scène littéraire.

Posture et intertextualité sont liées en ce qui concerne *Corydon*. Cet ouvrage de Gide, en étant une ode à la culture des Anciens, place son auteur dans leur lignée, comme s'il en était le plus digne héritier. D'une part, Gide s'associe à Virgile de par la référence aux *Bucoliques*. Dans l'Eglogue II, le poète latin écrit : « *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin, delicias domini, nec quid speraret habebat*¹⁵⁶ » tandis que chez Gide, un Alexis est épris du personnage éponyme et lui écrit : « Hélas ! [...] cet amour, c'est pour

¹⁵⁴ L. Pierre-Quint, *André Gide, l'homme, sa vie — son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, p. 117.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁶ Virgile, *Bucoliques*, Églogue II, 1. « Corydon le berger brûlait d'amour pour Alexis aux belles formes, les délices de son maître, bien qu'il ne reçût pas ce qu'il espérait. » (Nous traduisons)

toi que je le ressens mon ami. Tu ne m'as pas compris et tu me méprises [...]»¹⁵⁷. L'identification de Gide à Virgile, alors que ce dernier souhaitait par ses écrits ramener les Romains à un Âge d'or, renforce l'idée que l'homosexualité est naturelle tout en plaçant le premier sur un piédestal, lui donnant l'importance du poète latin.

L'image de Gide comme nouveau Socrate se développe non seulement dans *Corydon*, sa structure dialoguée et sa maïeutique, mais trouve aussi son épanouissement dans *Les Faux-Monnayeurs*, où la pratique est mise en œuvre. Édouard est le seul guide possible pour Olivier, qui a dépéri avec Passavant. La vision de Gide qui en découle est donc celle d'un héritier des Anciens, qui, lui aussi, refuse le dévoiement de la pédérastie et donc son dénigrement par son association avec les invertis et la prostitution, ainsi que le réclame Platon dans *Le Banquet* ou dans *Phèdre*.

Gide parvient donc à manier les références culturelles, et surtout les figures d'auteur auxquelles ces références renvoient, afin de se créer sa propre image. En ce sens, il construit son espace auctorial en puisant dans des postures qui lui préexistent. C'est la conjonction de leur incarnation par Gide, du moment historique et du groupe social dans lequel il évolue, qui lui donne la puissance de sa singularité.

C. La figuration de Gide : du logos au pathos

La création de la posture singulière passe donc par la prise de postures préalablement connues des lecteurs. La figure de l'auteur créée par le texte, par le *logos*, renvoie ainsi chez le lecteur à un imaginaire auquel font écho des sensations. Le *pathos* qui découle du *logos* est alors important au sens où l'auteur joue de cet imaginaire pour s'attacher son lectorat. La figuration de l'auteur est pour Gide essentielle, qui avait compris ce qu'exprime Milan Kundera dans *L'Immortalité* :

C'est une illusion naïve que de croire que notre image est une simple apparence, derrière laquelle se cacherait la vraie substance de notre moi, indépendante du regard du monde. Avec un cynisme radical, les imagologues prouvent que le contraire est vrai : notre moi est une simple apparence, insaisissable, indescriptible, confuse, tandis que la seule réalité, presque trop

¹⁵⁷ C, p. 71.

facile à saisir et à décrire, est notre image dans les yeux des autres. Et le pire : tu n'en es pas le maître.¹⁵⁸

Il s'agit alors pour l'auteur de tenter de maîtriser la posture qu'il se choisit et se crée afin de maîtriser son image publique. En ce qui concerne le Gide des écrits tardifs que sont ceux de notre corpus, la posture empruntée est celle de l'*inquiéteur*, ainsi qu'il écrit dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier, il n'en est que trop¹⁵⁹. »

La posture gidienne, qui découle essentiellement de ses textes, fait écho dans l'imaginaire du lecteur à des postures qui peuvent être considérées comme choquantes, celle de l'homme incarnant les mœurs des Anciens dans un XIXe siècle puritain, mais aussi comme celui qui remet en cause les normes. Dans chacun des cinq textes du corpus, des personnages entourant le narrateur sont « inquiétés » par son comportement, à l'image des contemporains de Gide. La retranscription symbolique dans la fiction de personnages affectés de la même façon par le pathos que les lecteurs pourrait être un indice de ce que la posture gidienne, transcendant les catégories de réel et d'imaginaire, cherche non pas forcément (ou pas seulement) à donner de soi-même aux personnages, mais à faire endosser aux narrateurs qui disent « je » la même posture que celle que Gide cherche à avoir dans sa vie empirique. Ainsi, Marceline s'inquiète-t-elle pour son époux, la mère d'Olivier pour son fils ou encore la mère du jeune André dans *Si le grain ne meurt*, dans un passage que nous citons à titre d'exemple :

Ma mère commença à s'inquiéter beaucoup des lettres que je lui écrivais alors, et, comme il ne lui paraissait pas que l'exaltation qu'elles respiration fût possible sans cause et sans objet précis, elle m'imaginait déjà des amours, une liaison [...] ¹⁶⁰

Cet extrait met en avant le fait que l'inquiétude suscitée par le personnage entraîne l'imagination de la mère, et donc la représentation mentale d'une posture avec laquelle joue son fils. Si le *logos* entraîne le *pathos*, il nous faut donc maintenant nous pencher sur la troisième dimension de la rhétorique classique : celle de l'*ethos*.

¹⁵⁸ M. Kundera, « L'Imagologie », *L'Immortalité*, p. 139 et p. 156. Référence citée par J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 11.

¹⁵⁹ LFM, p. 557.

¹⁶⁰ SGNM, p. 157.

III- « LA VRAIE VIE, LA VIE ENFIN DÉCOUVERTE ET ÉCLAIRCIE, LA SEULE VIE PAR CONSÉQUENT PLEINEMENT VÉCUE, C'EST LA LITTÉRATURE¹⁶¹ »

1- La vie fictionnelle : Gide entre créateur et créature

A. L'*ethos* et la pragmatique

Si comme l'affirme Dominique Maingueneau l'*ethos* se définit comme « une construction faite par le destinataire à partir des indications données par l'énonciation¹⁶² », le lecteur construit l'idée qu'il se fait de l'auteur à partir d'éléments textuels. En ce qui concerne Gide, prenons l'exemple des métalepses dans *Les Faux-Monnayeurs*. Vues comme des intrusions du narrateur extradiégétique dans l'univers diégétique par Genette¹⁶³, ces métalepses empêchent la « suspension volontaire d'incrédulité¹⁶⁴ » et entraînent « une simulation ludique de crédulité¹⁶⁵ » en discréditant la première personne du fait de l'introduction de doutes dans la narration, comme le montrent des phrases telles que « Olivier est, je crois bien, le seul [...] »¹⁶⁶, « Je me demande si, plutôt, l'intuition brusque d'une sorte de connivence [...] »¹⁶⁷ ou encore « A quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ? ... Mais non ; je ne crois pas. »¹⁶⁸

Ces métalepses, qu'Aliocha Wald Lasowski et Joël July appellent « l'incompétence » de Gide « à saisir ses personnages dans une vérité étroite qu'il aurait seul déterminé¹⁶⁹ » permettent de donner au lecteur une certaine place au sein de la fiction, marquée par l'autorisation d'imaginer. Par l'intermédiaire de son narrateur, l'auteur se donne à voir comme non-omnipotent, en même temps qu'il utilise la composante pragmatique du langage, — laquelle montre la « réflexivité fondamentale¹⁷⁰ » du langage, — afin de définir sa figure d'auteur par son impossibilité

¹⁶¹ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 202.

¹⁶² D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 60.

¹⁶³ Voir à cet égard G. Genette, *Figures III*, p. 244.

¹⁶⁴ G. Genette, *La Métalepse, De la figure à la fiction*, p. 23.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁶ LFM, p. 179.

¹⁶⁷ LFM, p. 289.

¹⁶⁸ LFM, p. 311.

¹⁶⁹ A. Wald Lasowski et J. July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, p. 109.

¹⁷⁰ D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 102.

à tout définir au sein de la fiction. Plus grande est la place que l'auteur accorde au lecteur, moins précise est la définition du premier à travers son texte, se livrant à la merci de l'idée que ce dernier se fera de lui par les vides de l'écriture.

Ainsi, par la place qu'il accorde au statut d'auteur, Gide donne la possibilité au lecteur de le définir. C'est la pragmatique qui permet donc la mise en place de l'*ethos*, ce que Meizoz appelle le « versant langagier » du concept de « posture¹⁷¹ ». L'auteur est donc à la fois créateur du langage mais aussi créature de ce que ce langage fait de lui par l'intermédiaire du lecteur.

B. L'ambiguïté : entre connivence et cryptage

Puisque l'*ethos* est la partie langagière de la posture, Gide accepte de voir son identité en partie créée par son lectorat à travers la lecture. Ce sont alors non seulement les sous-entendus mais aussi les ambiguïtés qui vont être à l'origine de la figuration d'un personnage particulier. L'ambiguïté du discours est le signe de la séparation du narrateur et de son personnage, ce qui implique forcément une distance entre ce dernier et l'auteur.

L'exemple de *Si le grain ne meurt* est à cet égard d'autant plus probant qu'il s'agit d'une autobiographie. Gide se sépare tant de lui-même qu'il ne s'écrit pas, il s'engendre une figure d'auteur par la parole, laquelle a un impact sur le monde empirique dans lequel il évolue. La création de soi passe par la mise en scène de la complexité du personnage de l'auteur ; néanmoins, le discours tenu peut être trompeur, à l'image du « diable » de Gide, faussant le portrait de l'auteur. Tromper le lecteur, si tant est que cela soit possible à partir du moment où ce dernier accepte que tout est mise en scène et fiction, revient à vivre à travers la fiction, puisque l'auteur y crée sa vie en l'orientant sous l'angle qu'il souhaite.

Ainsi, Gide écrit : « Enfin, s'il m'est récemment apparu qu'un acteur important : le Diable, avait bien pu prendre part au drame, je raconterai néanmoins ce drame sans faire intervenir d'abord celui que je n'identifierai que longtemps plus tard.¹⁷² » Pour Philippe Lejeune, Gide dans ce passage en « [d]éclarant vouloir se limiter à la perspective

¹⁷¹ J. Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 22.

¹⁷² SGNM, p. 549.

des personnages [...] n'a fait que parler de la perspective du narrateur¹⁷³. » Cela a pour conséquence le fait que « la perspective ne pourra jamais être réellement celle du héros.¹⁷⁴ »

Ainsi Gide, simulant la connivence avec le lecteur, auquel il avouerait des faits en temps et en heure afin de retracer son histoire au sein d'un cadre vraisemblable, manipule en fait celui-ci en cryptant des données. Ce fait aura pour conséquence non seulement de donner à voir au lecteur une certaine figure auctoriale, mais aussi l'implication, du point de vue de l'auteur, de la mise en scène au sens où la rédaction de la vie permet de revivre celle-ci au moment de l'écriture.

C. Mise à distance et compréhension de soi

Le recul qu'a Gide au moment où il écrit son autobiographie lui permet non seulement de savoir ce qui va arriver au personnage d'André mais aussi d'avoir une compréhension globale de sa vie. En organisant *Si le grain ne meurt* en deux parties, Gide ne se limite pas à l'exposition au lecteur de l'avant et de l'après la conscience de l'homosexualité qui fait sens par la structure de l'œuvre, mais il se transforme, non plus en tant que fonction-auteur mais comme auteur-individu, par l'établissement de cette forme, ce qui lui permet de clarifier non seulement vis-à-vis d'autrui mais aussi vis-à-vis de lui-même cette organisation.

Le recul de l'auteur correspond à l'entendement de sa vie par l'organisation que demande l'écriture, et la tension entre la retranscription du présent de la narration et la connaissance du futur diégétique traverse l'œuvre :

Le narrateur, lui, est partagé entre deux attitudes : nous restituer la saveur de cette période, telle qu'elle était vécue, et telle qu'elle continue à vivre dans une mémoire nostalgique, et c'est à cela qu'il consacre tout son art ; mais aussi à glisser de manière allusive — c'est-à-dire sans détruire l'image du bonheur — l'idée qu'il est en partie fondé sur une illusion, ou plutôt sur une part d'inconscience.¹⁷⁵

¹⁷³ P. Lejeune, *Exercices d'ambiguïté, Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, p. 66.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁵ P. Lejeune, *Exercices d'ambiguïté, Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, p. 40.

L'écriture comme compréhension de soi fait écho à la fameuse phrase de Proust, dans le dernier tome de la recherche, « [l]a vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.¹⁷⁶ » C'est par l'organisation et le recul que se conceptualise l'existence.

Si cela est vrai pour *Si le grain ne meurt* qui, autobiographie, retrace les événements empiriques de la vie de Gide, dans une certaine mesure ce fait n'est pas moins faux pour les écrits fictionnels. Le *Journal des Faux-Monnayeurs*, par exemple, montre l'invention d'une vie d'auteur qui, fondée sur un chronotope plausiblement accordable avec celui de Gide. La mention de dates et de lieux tels que « Pontigny, 20 août 1922 » ou « Cuverville, 11 octobre 1922¹⁷⁷ » indiquent l'organisation de la vie fictive de l'auteur. C'est la réorganisation du récit de vie, réel ou fictionnel qui, fondé sur la mise en place d'un chronotope, permet la mise en mots, et donc non seulement la compréhension mais aussi la portée et les conséquences de chaque acte, ainsi que du schéma de vie global.

2- Vivre à travers la fiction

A. Une multitude de vies possibles : l'écrivain en quête d'identités

L'écriture à la première personne permet à l'écrivain de s'inventer une, voire de nombreuses, vie(s) possible(s). Celui-ci peut, au sein d'une même page, retranscrire une émotion qu'il a ressentie, essayer de donner la description la plus objective possible d'un fait (bien que celle-ci ne puisse jamais être autrement que subjective), transformer de façon consciente un événement ou encore imaginer de toutes pièces des rebondissements.

C'est donc l'organisation d'une vie, ou de plusieurs vies, que permet l'écriture, mais celles-ci ne correspondent pas dans leur ensemble à l'expérience qu'a faite Gide, mais reflètent la façon dont il cherche à se voir ou dont il rêverait être. José-Luis Diaz, dans *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, écrit à ce propos que :

¹⁷⁶ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 202.

¹⁷⁷ JFM, p. 542.

Comprendre la spécificité de l'espace littéraire suppose certes qu'on admette d'abord que tout y est signe, marque, mot, coupés de toute empiricité. Mais cela oblige aussi à prendre en considération la dimension fantasmatique de la pratique littéraire, ce jeu de rôles dans lequel il s'agit, pour l'auteur comme pour le lecteur, d'«essayer des identités».¹⁷⁸

Gide pourrait donc s'imaginer être Michel ou Corydon. Au-delà de la prise d'une posture dans le champ littéraire, il peut rêver incarner ses personnages qui ont eux-mêmes une posture à défendre au sein de l'univers fictionnel dans lequel ils évoluent. La présence d'une pluralité de « je », que ce soient ceux des narrateurs ou ceux de leurs opposants qui emploient la première personne lors de dialogues rapportés, permet l'éclatement de l'individu-auteur en différentes personnalités, ce qui implique la compréhension du point de vue d'autrui. Ce respect de l'opinion d'autrui caractérise par exemple Corydon, personnage éponyme du texte dans lequel le narrateur dit : « Ma phrase était impertinente ; Corydon feignit de ne la point comprendre ; j'insistai.¹⁷⁹ »

La confrontation des *doxai* permet ainsi à Gide non pas de décliner les facettes d'une identité stable et figée, mais de se chercher à travers ses personnages dont il invente les vies. Et Diaz de dire que « [...] l'exercice littéraire est un champ d'expériences fantasmatiques où l'écrivain affronte, par simulacres interposés, la question de son identité¹⁸⁰. »

B. Renverser la dialectique de l'être et du paraître

Lorsque par l'écriture l'auteur essaye des identités, il ne tente pas seulement de paraître sous un certain angle au sein du champ littéraire en prenant une posture fabriquée, qui ne soit que superficielle. Cette posture est aussi incarnée ontologiquement par l'auteur qui la crée.

L'incarnation d'identités par l'auteur se fait donc de son point de vue, et non pas seulement de celui du lecteur. Ainsi que l'écrit Diaz, « [l]'image ne se contente pas d'assurer une façade sociale. Si sa fonction première est d'assigner à l'écrivain une

¹⁷⁸ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 17.

¹⁷⁹ C, p. 64.

¹⁸⁰ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 25.

identité *pour autrui*, par effet de miroir elle lui assigne d'emblée une identité *pour soi*¹⁸¹. »

La dialectique du « pour autrui » et du « pour soi » est donc doublée de celle de l'être et du paraître. L'auteur devient ce qu'il semblait être. On lit ainsi dans *Si le grain ne meurt* :

Le spectacle de leur santé me soutenait et je ne me souhaitais pas d'autre société que la leur. Peut-être le muet conseil de leur geste naïfs et de leurs propos enfantins m'engageaient-ils à m'abandonner plus à la vie. Je sentais, à la double faveur du climat et de la maladie, mon austérité fondre et mon sourcil se défroncer. Je comprenais enfin tout ce qui se dissimulait d'orgueil dans cette résistance à ce que je cessais d'appeler tentation, puisqu'aussi bien je cessais de m'armer contre elle.¹⁸²

Dans cet extrait, l'évolution des verbes, de « souhaiter » à « sentir » puis enfin à « comprendre », reflète le passage du paraître à l'être, de l'impression à l'ontologique, du questionnement à la certitude de l'identité, qui se forge par un cheminement phénoménologique. Cependant, cette mutation prend place au sein du monde de la fiction et vivre dans la fiction c'est aussi vivre dans le mensonge. Vivre dans le récit de ce qu'on raconte de soi, c'est tourner autour de sa personne sans pour autant parvenir à se voir avec un regard extérieur.

C. Le théâtre auctorial gidien et la comédie littéraire

Vivre à travers la fiction correspond à vivre la mise en scène de soi comme une vérité. Vérité au sens où c'est la posture auctoriale qui reflète la personnalité de l'individu. Cela ne veut pas dire que la posture gidienne reflète la totalité du caractère de Gide, mais qu'elle ne s'en éloigne pas de trop. Expliquons : la comédie littéraire revient à jouer un rôle sur les scènes littéraire et sociale qui soit un fort grossissement de ce qu'on est. En ce qui concerne Gide celui-ci a, comme le dit explicitement Diaz « réglé [son] image publique » en s'appuyant sur « un sens théâtral évident¹⁸³ ».

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 24. Diaz souligne.

¹⁸² SGNM, p. 302 et p. 303.

¹⁸³ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 32.

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* Gide écrit :

Il y a un genre de personnage qui ne peut parler que comme pour une “galerie” imaginaire (impossibilité d’être sincère, même dans le monologue) — mais c’est là un cas tout spécial, et qui ne peut prendre tout son relief que si les autres, au contraire, demeurent parfaitement naturels.¹⁸⁴

Faire dire cela à la figure d’auteur que se crée Gide permet à ce dernier de vivre à travers la fiction. Il est ce « personnage » qui ne parle que pour le champ littéraire et qui ne peut se trouver qu’à travers la fiction. Ainsi qu’il l’écrit dans *Si le grain ne meurt*,

Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l’on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le naturel. Sans doute un besoin de mon esprit m’amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l’excès ; on ne dessine pas sans choisir ; mais le plus gênant c’est de devoir présenter comme successif des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu’à demi sincères, si grand que soit le raccourci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu’on le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.¹⁸⁵

Ce paradoxe, qui consiste à dire que l’écriture d’une œuvre de fiction comporte une part plus grande de vérité, conduit à penser que c’est précisément le prisme de la fiction qui permet la libération de la pensée. Si la fiction permet à l’écrivain de s’épancher plus facilement, celui-ci vit à travers elle, par le biais de ses personnages. Chacun d’entre eux incarne une tendance de l’individu Gide, plus ou moins grossie.

3- La vie, reflet du texte

A. L’impact de la fiction sur la réalité

Si l’écrivain peut vivre à travers sa fiction, la dialectique de la réalité et de l’imagination peut tout aussi bien s’inverser, et l’écrivain va pouvoir vivre selon ce qu’il écrit. Le monde fictionnel que celui-ci met en place va influencer la vie empirique qu’il mène. Ainsi Gide ne retrouve pas seulement la vie par l’écriture, car ce sont aussi les

¹⁸⁴ JFM, p. 532.

¹⁸⁵ SGNM, p. 280.

mots qu'il a employés qui vont modeler la vision du monde qu'il a pu avoir après l'acte d'écriture.

L'écriture de *Corydon* change radicalement Gide. Motivé par l'envie de justifier Oscar Wilde dont le procès de 1895 était resté gravé dans sa mémoire, tout en contrebalançant la culpabilité exprimée dans le *De profundis*¹⁸⁶, Gide a rédigé ses dialogues dans l'optique de redorer le blason de l'homosexualité. Selon Frank Lestringant, la « défaillance de Wilde nécessitait *Corydon* comme un rectificatif et comme une réparation¹⁸⁷ ».

La motivation de l'écriture, puis l'écriture elle-même et enfin la publication sont des pensées et des actes qui ont changé la personne qu'était Gide. Par là il devient le justicier de la cause qu'il embrasse. C'est l'écriture qui lui permet de vivre la posture que lui octroie la publication du livre. Lestringant écrit, en parlant du début de l'ouvrage que

Corydon-Gide annonce à son visiteur qu'il prépare une *Défense de la pédérastie*. Il s'insurge à ce propos contre la conjuration du silence qui enveloppe des victimes résignées et honteuses, elles-mêmes complices, en définitive, de la damnatio memoriae qui retombe sur elle comme une chape. Il s'exclame alors "Voilà bien pourquoi je souhaite à cette cause des martyrs."¹⁸⁸

L'engagement presque idéologique permet à Gide de vivre sa vie comme application empirique des idées et idéaux relatés dans *Corydon* en particulier, mais aussi dans ses autres textes. L'impact de la fiction sur la réalité se retrouve dans le fait que l'individu doit jouer le rôle d'auteur que lui demande son texte. Si le désir d'écrire précède l'acte d'écriture en définissant l'individu par une esthétique qui reflète sa personnalité, c'est bien l'aboutissement de l'œuvre qui délimite les contours de cette identité, et qui conduit Gide à se voir ainsi qu'il est vu.

¹⁸⁶ Dans le *De profundis*, écrit en prison, à Reading Gaol, et destiné à son amant Lord Alfred Douglas, Oscar Wilde renie la cause homosexuelle et plaide coupable.

¹⁸⁷ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, t. I, *Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée (1869-1918)*, p. 693.

¹⁸⁸ Idem. La citation de *Corydon* renvoie à la page 67.

B. Roman de formation et formation du romancier

Les Faux-Monnayeurs sont un roman de formation, dans lequel les personnages évoluent. Cependant, ce ne sont pas seulement les jeunes personnages, Bernard et Olivier, qui se mesurent à un monde extérieur hostile, peuplé de faux-monnayeurs en tous genres qui les trompent et les manipulent. Gide, par l'écriture du roman, est lui aussi confronté à son propre faux-monnayeur, la distance entre réalité et fiction. Il fait ainsi dire à Édouard : « A vrai dire, ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité et la réalité idéale¹⁸⁹ », et un plus loin : « Je commence à entrevoir ce que j'appellerai le sujet profond de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous en avons.¹⁹⁰ » Il y a donc, tout autant que roman de formation des personnages, évolution dans la formation du romancier, qu'il s'agisse d'Édouard ou de Gide lui-même.

La fausse monnaie correspondrait alors à la tension entre données empiriques et idéales. Pour Jean-Joseph Goux, « [l]a fausseté de la pièce signifie la fausseté de l'esthétique du roman, qui hésite entre or et cristal, entre apparence figurale et abstraction, entre dorure représentative et transparence idéale.¹⁹¹ » La question se pose alors de savoir ce que représente cette représentation. Gide montrerait, dans son roman, l'échec du monde empirique, puisque les mots font barrage entre tous les personnages, que la communication n'est pas fluide. Chaque personnage ne comprend que lui-même, et ne voit le monde qu'à travers ses yeux. La réalité est donc un échec. Seule la fiction a du sens, puisque Gide maîtrise la globalité de l'univers qu'il crée, ou du moins qu'il en comprend le fonctionnement. L'auteur n'est donc pas seulement changé par l'écriture de son ouvrage, il prouve aussi par elle la suprématie du monde qu'il met en place sur celui dans lequel il évolue. Il a enfin une vérité qui corresponde à ce qu'il veut exprimer : sa propre fiction.

¹⁸⁹ LFM, p. 314.

¹⁹⁰ LFM, p. 351.

¹⁹¹ J.-J. Goux, *Les Monnayeurs du langage*, p. 97.

C. La rhétorique au service de la persuasion d'autrui et de l'auto-persuasion

Le risque que comportent les modalités de cette écriture est la possibilité de confondre la vérité fictionnelle avec la vérité réelle pour l'auteur du texte. A force de vouloir convaincre le lecteur de la sincérité de la posture employée, l'auteur finit par s'auto-persuader qu'il correspond véritablement à ce qu'il montre. Gide est à l'image du pasteur Vedel des *Faux-Monnayeurs* tel que le voit Armand, son fils, ainsi qu'il l'exprime à Olivier qui le questionne :

Qu'est-ce qui te fait dire que ton père jouait au pasteur ? Tu ne le crois donc pas convaincu ?

— Monsieur mon père a arrangé sa vie de telle façon qu'il n'ait plus le droit ni le moyen de ne pas l'être. Oui, c'est un convaincu professionnel. Un professeur de conviction. Il inculque la foi ; c'est là sa raison d'être ; c'est le rôle qu'il assume, et qu'il doit mener jusqu'au bout. [...] Il s' imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait. Il n'est plus libre de ne pas croire. Si sa foi flanchait, mon vieux, mais ce serait la catastrophe ! [...] Et songe que, du coup, ma famille n'aurait plus de quoi vivre. C'est un fait à considérer, mon vieux : la foi de papa, c'est notre gagne-pain. Nous vivons tous sur la foi de papa.¹⁹²

Le rôle employé par l'auteur, lié à la vérité de la représentation qu'il met en place dans l'univers fictionnel qu'il crée, — vérité car telle dans son imaginaire, — le conduit à ne plus pouvoir faire autrement que de croire en son personnage.

La question se pose alors de se demander si cette auto-persuasion de l'adéquation du comportement à avoir avec un idéal est un mensonge. Est-ce que Gide, en se déclarant le porte-parole de l'uranisme, finit par se mentir à lui-même comme le fait le pasteur Vedel ? Et si le rôle de l'écrivain engagé dans une cause comme celle de Gide est de dénoncer l'hypocrisie sociale, comment accorder ce refus du mensonge avec la prise d'une posture qui peut être factice, voire tromperie de soi-même ? Paraît-on ce qu'on est ou est-on ce qu'on paraît ? Il s'agit alors de porter notre réflexion sur les relations entre *ethos* et éthique chez Gide.

¹⁹² LFM, p. 450.

CHAPITRE TROISIÈME :

ETHOS ET ÉTHIQUE : L'ÉCRITURE ET LA VIE

L'*ethos*, puisqu'il engage la personne de l'auteur, est lié à l'éthique de ce dernier en ce que l'organisation de la vie doit être en adéquation avec les valeurs choisies. Dans le cas d'André Gide, le fait de se considérer chantre de la pédérastie entraîne l'auteur à sublimer ses orientations sexuelles dans ses textes. Les œuvres de fiction comme les essais donnent à voir une image valorisante de ce que Gide considère comme l'homosexualité noble. L'acte d'écriture reflète ainsi le désir de l'auteur de redonner ses lettres de noblesse à des mœurs acceptées voire valorisées auparavant dans la culture européenne.

La question est donc d'étudier les liens qui unissent *ethos*, éthique et esthétique chez Gide. La responsabilité qu'endosse l'auteur en regard des valeurs qu'il prône le fait se dresser contre son époque : « [...] la cause manque de martyrs¹⁹³ », fait-il dire à Corydon. Les conséquences de la publication des ouvrages gidiens pour le champ littéraire dans lequel ils s'inscrivent correspondent à l'auto-crédation de l'auteur, qui construit à son tour le champ littéraire autant qu'il a été produit par lui. Ainsi que l'exprime Pierre Bourdieu,

[...] l'analyse scientifique des conditions sociales de production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire [...]. Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe et l'effort extraordinaire qui [...] a été nécessaire pour la faire exister.¹⁹⁴

Le but de ce troisième chapitre sera alors de chercher à comprendre cette nouvelle philosophie qu'est l'immoralisme gidien, laquelle s'ancre dans un contexte précis, pour cerner à la fois l'originalité de la posture gidienne et les conséquences des publications tant sur l'auteur que sur le monde dans lequel elles ont été produites. Écrire des ouvrages valorisant la pédérastie à la fin du XIXe et au début du XXe siècle est un acte dont les

¹⁹³ C., p. 66.

¹⁹⁴ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, pp. 14-15.

conséquences peuvent être graves. Se dresser contre les mœurs et les convenances pour les dénoncer comme une forme d'hypocrisie sociale, au sens où ses contemporains obéissent à des codes qui briment leur nature pour être conforme au regard d'autrui est à cette période une attaque tant contre la religion que la morale. S'il n'est pas le premier à établir ce type de dénonciation et que d'autres, comme Rousseau, l'ont fait avant lui, l'originalité de Gide repose dans l'établissement d'une éthique à substituer à la morale. La différence entre morale et éthique repose sur les définitions suivantes : la morale est considérée comme « l'ensemble des prescriptions admises à une époque et dans une société déterminée¹⁹⁵ », lequel ensemble a un fondement religieux, tandis que l'éthique correspond à l'établissement d'une « doctrine des devoirs qui ne sont pas soumis à des lois extérieures.¹⁹⁶ » L'*ethos* que se crée Gide doit donc incarner l'éthique immoraliste dont il expose les fondements et les principes dans ses œuvres. Le comportement de l'auteur devra alors refléter l'œuvre, tout comme l'œuvre reflète le comportement idéal de l'auteur, sans pour autant retomber dans l'imaginaire des tenants du biographisme car ici, c'est l'auteur qui cherche à être digne de son œuvre, et à lui correspondre. L'auteur est second, l'œuvre première. L'influence réciproque de l'auteur et de l'œuvre est à l'origine d'un questionnement sur les conséquences de l'incarnation des valeurs pédérastiques présentes dans ses textes par Gide : il sera alors l'instigateur d'une nouvelle forme de religion au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de *religio*, de lien entre les humains, de rapports humains. L'éthique de vie transmise par une nouvelle esthétique, l'*ethos* de Gide le transforme en prophète apportant une Nouvelle Écriture.

¹⁹⁵ A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 306.

¹⁹⁶ E. Kant, *Métaphysique des mœurs, Doctrine de la vertu*, p. 49.

I- GIDE, L'INQUIÉTEUR IMMORALISTE

1- S'opposer aux bienséances

A. Critique de la famille et des mœurs de convenance

Les œuvres de Gide sont empreintes du regard critique qu'elles donnent du monde dans lequel évoluait l'auteur. Cet univers est marqué par l'importance de la famille, dont la structure patriarcale oppresse tous les personnages qui sont soumis à l'autorité paternelle. Dans *L'Immoraliste*, le personnage de Michel a épousé Marceline « pour complaire à [s]on père¹⁹⁷ », tandis que dans *Les Faux-Monnayeurs*, comme l'explique Pierre Masson, « si Bernard a attendu de savoir qu'il était un bâtard pour désertir le logis familial, c'est qu'il était foncièrement respectueux de l'autorité paternelle.¹⁹⁸ »

La thématique de l'obéissance filiale est chez Gide dévalorisée car elle relève de l'appartenance à la cellule familiale, laquelle constitue l'ancrage dans la société. La famille est en effet le fondement de la société, et ce tout particulièrement en cette fin du XIXe siècle et au début du XXe, étant spécialement l'une des valeurs clefs de la bourgeoisie. S'y attaquer, c'est aller contre l'organisation des mœurs qui règlent la vie sociale. Or Gide montre que la libération de l'individu ne s'effectue qu'une fois brisé le lien familial : Michel perd ses parents, et Bernard qui s'est enfui de chez lui n'accepte de « retourn[er] chez son père¹⁹⁹ » que parce qu'il a la certitude que ce dernier n'est pas son géniteur. On retrouve d'une autre manière cette trame dans l'autobiographie : dans *Si le grain ne meurt*, ce n'est qu'après le moment où Paul, ami de Gide, affirme remplacer sa mère à ses côtés, c'est-à-dire lorsqu'il y a transfert du familial à ce qui ne relève plus de la famille, que Gide parle de « résurrection²⁰⁰ ». Cette nouvelle naissance hors de la famille, phénomène qui semble à première vue relever du paradoxe, est une métaphore illustrant bien la primauté de l'individu, qui ne peut s'exprimer et être lui-même qu'hors de la cellule familiale.

¹⁹⁷ LI, p. 18.

¹⁹⁸ P. Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, p. 94.

¹⁹⁹ LFM, p. 466.

²⁰⁰ SGNM, p. 318.

Ainsi, Gide agit en tant qu'« inquiéteur » au sens étymologique du terme, le mot venant du latin *quietus*, calme, terme qui, précédé du préfixe négatif *in*, signifie « agité ». Gide est donc celui qui brise le silence, celui qui dénonce haut et fort le mode de vie que son entourage suit en remettant en cause le noyau familial, alors fondement des mœurs, et proposant ce questionnement même comme élément majeur du roman, comme il le dit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*

[...] l'insubordination de l'enfant ; refus des parents (qui reprendront à ce sujet le sophisme de l'Angleterre vis-à-vis de l'Égypte ou de l'Irlande : si on leur laissait cette liberté qu'ils réclament, ils seraient les premiers à s'en repentir. Etc...) Il faut même examiner si ce n'est pas par là que le livre doit s'ouvrir.²⁰¹

B. Dénonciation du puritanisme protestant

Une autre dimension, intrinsèquement liée au thème de la famille, est remise en question au sein des œuvres gidiennes. Il s'agit de la religion chrétienne, et plus particulièrement de la branche protestante, selon les valeurs de laquelle Gide a grandi. La critique gidienne part de la famille pour toucher à l'éducation, et particulièrement à l'éducation religieuse. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard écrit, alors qu'il relate la fête de mariage de Laura et Félix Douvier :

Odeur puritaine très spéciale. L'exhalaison est aussi forte, et peut-être plus asphyxiante encore, dans les meetings catholiques ou juifs, dès qu'entre eux ils se laissent aller ; mais on trouve plus souvent parmi les catholiques une appréciation, parmi les juifs une dépréciation de soi-même, dont les protestants ne sont capables que bien rarement. Si les juifs ont le nez trop long, les protestants, eux, ont le nez bouché ; c'est un fait. Et moi-même je ne m'aperçus point de la particulière qualité de cette atmosphère aussi longtemps que je demeurai plongé. Je ne sais quoi d'ineffablement alpestre, paradisiaque et niais.²⁰²

S'il s'agit ici du jugement théorique qui apparaît sous la plume d'Édouard, Gide met sa critique de la religion en application avec l'évolution qu'il donne à lire de ses personnages dans son livre. Diégèse et narration sont donc au service de la dénonciation du protestantisme puritain. La reprise du cliché racial du nez, que Gide retourne

²⁰¹ JFM, p. 534.

²⁰² LFM, pp. 247-248.

ironiquement pour critiquer les protestants, renforce la critique que fait l'auteur, car il dénonce à la fois le rejet de l'altérité et la fierté personnelle.

L'échec du couple des Vedel, qui est un échec religieux du fait de l'importance du mariage dans la religion protestante, entraîne plusieurs comportements : le pasteur « est trop occupé ; Mme Vedel, un peu niaise, enfoncée dans une rêverie poético-religieuse où elle perd tout sens du réel » en même temps que le grand-père, Azaïs, « [...] impose autour de lui l'hypocrisie, pour peu qu'on ne partage pas sa croyance²⁰³ ». Outre le fait que les tenants de la religion sont dévalorisés, c'est aussi l'échec de l'éducation qu'ils ont voulu donner, et donc de la transmission des valeurs protestantes, qui est la pierre de touche de l'ouvrage : Laura trompe son mari et attend un enfant de son amant, tandis qu'Armand parle de Sarah en disant « Vous ne saviez peut-être pas que ma sœur était une putain ?²⁰⁴ ».

La critique du protestantisme, qui aboutit à la rébellion des jeunes dans les œuvres, est intrinsèquement liée au fait que, pour Gide, la religion telle qu'on la lui a enseignée se détache de la vie. Il écrit ainsi dans *Si le grain ne meurt* :

Mon éducation puritaine m'avait ainsi formé, donnait telle importance à certaines choses, que je ne concevais point que les questions qui m'agitaient ne passionnassent point l'humanité tout entière et chacun en particulier.²⁰⁵

La seule solution pour « savoir se libérer²⁰⁶ », comme le dit Michel dans *L'Immoraliste*, est tout d'abord de réaliser que « [s']efforcer de [se] soumettre » à « la morale du Christ, ou du moins [à] certain puritanisme que l'on [...] avait enseigné comme la morale du Christ », n'entraîne que le « profond désarroi de tout [l'] être.²⁰⁷ »

C. Gide, écrivain de l'uranisme

Si la mise en mots des révoltes sociale et religieuse de Gide est choquante pour les contemporains, ces rébellions sont intrinsèquement liées au thème gidien par excellence,

²⁰³ LFM, p. 251.

²⁰⁴ LFM, p. 255.

²⁰⁵ SGNM, p. 284.

²⁰⁶ LI, p. 17.

²⁰⁷ SGNM, p. 285.

celui de l'uranisme qui, lui aussi, ne manque pas d'être un des éléments déclencheurs du scandale qu'ont causé les œuvres.

Chez Gide, la critique sociale s'accompagne de son versant opposé, la valorisation de l'homosexualité, phénomène considéré comme une tare au XIXe siècle et qui se dresse à contre-courant des valeurs de la société. L'homosexualité masculine est l'omniprésente thématique gidienne que l'on retrouve dans tous les ouvrages et sous toutes ses formes et qui s'exprime particulièrement sous le mode de la pédérastie, une éducation bien différente de celle que prônait la bourgeoisie de l'époque.

L'autobiographie, *Si le grain ne meurt*, s'ouvre sur l'onanisme de l'enfant Gide, une pratique désignée dans le texte sous l'expression chargée d'une connotation négative de « mauvaises habitudes²⁰⁸ ». *L'Immoraliste* expose un Michel pédophile à qui la sœur du petit Ali affirme qu'il « lui préfère l'enfant²⁰⁹ », *Les Faux-Monnayeurs* montrent la version pédérastique de l'uranisme, avec Édouard dans le rôle de l'*erastes* et Bernard et Olivier en *eromenoi*²¹⁰. Cette relation vient se substituer au modèle éducatif familial que Gide critique. Sortir de la cellule familiale et évoluer en tant qu'individu est un processus qui passe, pour le jeune homme, par le choix d'un guide.

Presque toutes les variantes de l'uranisme sont donc illustrées chez Gide, et elles sont justifiées dans *Corydon*. La responsabilité de l'écrivain envers ce qu'il donne à lire entraîne l'association du nom de Gide à l'uranisme. Les contemporains de l'auteur tiennent celui-ci pour garant de ce qu'il écrit et, en conséquence lui imputent la faute d'influencer la jeune génération qui le lit. Jean de Gourmont affirme dans *Les Marges*, revue de l'époque, que « le grand coupable de ce renversement des valeurs sexuelles, il faut le dire et le redire, c'est André Gide avec son *Corydon*.²¹¹ »

Les textes de Gide vont donc à contre-courant des valeurs de la famille et de la religion. Gide met en parallèle la critique des mœurs convenues et la valorisation de l'uranisme : l'homosexualité correspond en effet à l'aboutissement du refus des normes sociales, puisqu'elle va à l'encontre de la reproduction de la famille et qu'elle est

²⁰⁸ SGNM, p. 10.

²⁰⁹ LI, p. 181.

²¹⁰ A Athènes, le terme d'*erastes* est utilisé pour désigner l'amant, l'homme, tandis que celui d'*eromenos* nomme l'aimé, le garçon. (Le pluriel d'*eromenos* est *eromenoi*).

²¹¹ J. de Gourmont, *Les Marges* du 15 avril 1926, p. 244. Référence citée par P. Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, p. 20.

interdite par la religion. Les trois dimensions sont donc très fortement liées, et du fait qu'elles se dressent contre la morale établie au temps de Gide, l'écriture engage non seulement la figure et le nom de l'auteur, mais aussi sa personne.

2- L'engagement de Gide

A. Écrire : un acte social et politique

L'acte d'écrire, à partir du moment où il y a publication, est un acte social et donc politique, au sens où il engage la cité, c'est-à-dire la vie en communauté. Ce fait est renforcé dans le cas de Gide de par l'importance tant des thématiques refusant les valeurs établies à l'époque que du désir d'en ériger d'autres. L'engagement gidien se fait donc sur deux plans, le premier correspondant à l'écriture de textes polémiques, le second résidant dans la publication de ceux-ci. Il est possible d'élargir le propos de Monique Nemer sur *Corydon* aux autres œuvres gidiennes lorsqu'elle affirme que :

Là est le plus grand danger de la publication de *Corydon* ; non pas faire des adeptes, pas même modifier le regard de l'opinion publique sur l'homosexualité, mais, bien plus redoutable, démontrer la possibilité d'une prise de parole transgressive, y jouer sa réputation, son autorité et, ce faisant, l'*autoriser*, au sens le plus fort du terme. Et ce danger est politique, comme l'est, sans qu'il l'analyse dans ces termes, l'*acte* de Gide écrivant *Corydon*. Parce que le prétendu innommable y est nommé. Le déclaré indéfendable, défendu. Le réputé déraisonnable, raisonné. Et le tout, publié.²¹²

C'est la figure de l'auteur en tant qu'homme public qui est livrée à la société. Le nom de Gide est associé aux situations décrites dans ses livres. Inquiéter le lecteur, c'est aussi prendre position sur la scène publique. Le rôle d'« inquiet » que se donne Gide est donc celui d'avoir le courage de clamer ce qu'il refuse.

Il est intéressant de voir qu'au niveau de la diégèse, l'inquiétude que ressentent les personnages qui vivent des situations allant contre les valeurs sociales est exprimée par le « non-dit ». Dans *Les Faux-Monnayeurs* c'est une litote qui apprend au mari de sa mère le départ de Bernard : « c'est bien en prenant conscience de la disproportion entre la

²¹² M. Nemers, *Corydon citoyen : Essai sur André Gide et l'homosexualité*, p. 110. (Les italiques sont de l'auteur).

petite phrase d'Antoine et l'étrangeté de la situation, que Monsieur Profitendieu s'alarme²¹³ ». En outre, la critique sociale d'Édouard n'est pas exprimée publiquement, elle est inscrite dans un journal qu'il ne cherche pas à faire lire à autrui. Gide se distingue donc de ses personnages en ce qu'il fait de son auctorialité une action : au contraire d'Antoine, il parvient à formuler les problèmes et se distinguant d'Édouard, il rend public ses griefs. C'est ce refus des valeurs sociales devant la société qui construit l'image de Gide, au moment même où il met en scène dans son roman ce monde social qui ne parle pas, étouffé par ses codes.

B. L'implication de l'être

Si cet « acte » d'écriture renvoie à l'image de l'auteur, il engage tout autant, sinon plus, l'individu. Avant de prendre une posture sur la scène publique et par ses textes, on demande à l'individu qui exprime ses idées de les croire, et de les endosser. Le lecteur demande, pour donner crédibilité à la posture l'auteur, à ce que l'individu fasse son combat quotidien des critiques émises par les textes. L'esthétique mise en place par la fiction est donc tant au service de la dénonciation des conventions sociales que de la posture qui incarne cette dénonciation.

Cette équivalence entre l'acte d'écriture et la prise de position au sein de la société entraîne le fait que l'esthétique est à l'origine de l'élaboration d'un *ethos* tel que le définit Dominique Mainguenu, pour qui ce concept

[...] récuse toute coupure entre [...] le monde représenté et l'énonciation qui le porte : la qualité de l'*ethos* renvoie à un garant qui à travers cet *ethos* se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir. On retrouve ici le paradoxe de toute scénographie : le garant qui soutient l'énonciation doit à travers son propre énoncé légitimer sa manière de dire. L'énonciation de l'œuvre est censée représenter un monde dont cette énonciation, en fait, participe [...]²¹⁴

Ce lien qui unit *ethos*, esthétique et critique des mœurs se retrouve dans les textes par le biais du choix des mots employés. L'absence totale du champ lexical de l'homosexualité dans *L'Immoraliste* et la primauté de celui-ci dans *Corydon* construisent

²¹³ S. Savage-Lavrut, « Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide 11, L'écriture d'André Gide 2, Méthodes et discours*, p. 88.

²¹⁴ D. Mainguenu, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, p. 212.

deux univers différents montrant pourtant une seule et même réalité, le premier la mettant en situation, le second la décrivant. Il y a donc tout d'abord construction par le langage d'un monde agressif pour le vulnérable Michel, puis explication de cet univers par la mise en place de concepts par Corydon. De l'esthétique gidienne en tant qu'elle est signifiante du monde, le lecteur s'attend à ce que l'individu Gide en soit garant, et à ce que sa sincérité ne fasse pas défaut.

C. La responsabilité de l'art

Au-delà de l'individu, qui donne son être comme garant de ses idées, est la place de l'artiste, à qui il incombe des responsabilités vis-à-vis de la société. Pour Gide, il n'y a pas de progrès en art, ce qui signifie que « la question n'[est pas] : *jusqu'où* [...] la littérature [ira-t-elle] ? mais plus vaguement encore : *où* [ira-t-elle] ?²¹⁵ » La responsabilité de l'écrivain qui, ancré dans son temps appartient à une « génération nouvelle [qui] se pose à nouveau le problème » et qui « n'accepte jamais toute trouvée la solution que ceux d'avant-hier et d'hier lui en apportent²¹⁶ », est donc de poser des questions et de donner des réponses par son art qui soient adaptées au moment de l'écriture.

Au-delà donc de l'engagement de l'individu il faut aussi voir dans l'art l'engagement de l'artiste, et puisque les limites de cet art « ne sont qu'en l'artiste²¹⁷ », c'est à celui-ci de voir en quoi son expérience singulière peut être transformée pour aboutir à une généralisation universelle, c'est-à-dire, comme il le fait dire à son narrateur-auteur dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, d'effectuer une création littéraire qui corresponde à « cet effort de projeter au-dehors une création intérieure, d'objectiver le sujet (avant d'avoir à assujettir l'objet)²¹⁸ ».

Puisqu'il s'agit d'un combat pour l'artiste que de passer du singulier à l'universel, l'*ethos* et la responsabilité de l'auteur sont donc intimement liés à une éthique en tant que

²¹⁵ A. Gide, *Les Limites de l'art*, p. 419. (Les italiques sont de Gide)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 420.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 423.

²¹⁸ JFM, p. 528.

l'« idée du devoir²¹⁹ ». La cause doit pouvoir être utile et généralisable. Gide met en abyme cette idée au niveau de la diégèse fictionnelle de *Corydon*, au moment où le personnage éponyme affirme à son interlocuteur : « Je pense que vous comprenez à présent pourquoi je veux écrire ce livre²²⁰ » après lui avoir relaté l'histoire de ses amours avec le jeune Alexis et le suicide de ce dernier. C'est que Corydon, « en souvenir de cette victime, [souhaite] guérir d'autres victimes » en les « persuadant qu'il[s] ne [sont] pas malades²²¹ » par l'écriture.

3- Unicité de l'*ethos* gidien

A. Se définir par différenciation

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre interpelle, en le définissant par ses propriétés de parole et de changement, l'écrivain engagé : « Pourquoi as-tu parlé de ceci plutôt que de cela et – puisque tu parles pour changer – pourquoi veux-tu changer ceci plutôt que cela ?²²² » L'engagement de Gide, correspondant donc à une prise de parole fondée sur un choix, implique tout d'abord un refus des valeurs qui va contre le déterminisme auquel on pourrait le penser soumis. Ainsi qu'il l'écrit dans *De l'influence en littérature*, l'écrivain est soumis à deux sortes d'influences : « Les premières tendent à réduire l'individu au type commun ; les secondes à opposer l'individu à la communauté²²³ ». Il s'agit alors de se dégager de ce qui est « commun » pour parvenir à trouver sa propre « particularité²²⁴ ».

Gide trouve sa singularité dans cette même dénonciation des premières influences, de celles qui enferment l'individu dans un carcan prédéfini. A ceux qui disent : « Je ne veux pas lire Goethe parce que cela pourrait m'impressionner » il répond : « Il faut, n'est-

²¹⁹ E. Blondel, *La morale*, p. 174.

²²⁰ C, p. 73.

²²¹ C, p. 72.

²²² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 75.

²²³ A. Gide, *De l'influence en littérature*, p. 404.

²²⁴ *Ibid.*, p. 405.

ce pas, être arrivé à un point de perfection rare, pour croire que l'on ne peut changer qu'en mal.²²⁵ »

Les héros, ou anti-héros, gidiens, obéissent à la même démarche que leur créateur : ils ne se dressent contre la société qu'après l'avoir comprise, avoir été happés par elle, puis s'être sentis incompris par elle. C'est le cas de Michel qui, en parlant du « grave enseignement huguenot » que lui a donné sa mère, réalise qu'avant le moment de l'écriture il « ne soupçonnai[t] pas [...] combien cette première morale d'enfant nous maîtrise, ni quels plis elle laisse à l'esprit²²⁶ », et c'est aussi celui de l'enfant Gide lui-même qui, dans *Si le grain ne meurt*, après son premier *Schaudern*, répète en pleurant à sa mère « Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres !²²⁷ » Le choix de l'adjectif « huguenot » renvoie au fait qu'en cette fin du XIXe siècle et en ce début du XXe, on sort des combats sur la laïcité et sur la place des confessions religieuses sous la tutelle de l'État.

B. Gide, produit et producteur du champ littéraire

Pour trouver ses marques et se différencier des autres, il faut non seulement échapper à l'assimilation aux mœurs de l'époque et se distancier de celles-ci, comme l'a écrit Gide dans son étude, mais aussi, comme l'explique Bourdieu, être sous un certain angle similaire aux autres. Dans *La Distinction*, le sociologue explique que pour être entendu par une société donnée, et être considéré comme différent du fait de cette prise de parole, il faut tout d'abord appartenir à cette société. C'est donc compte tenu de sa naissance et de son éducation que Gide a pu faire scandale. C'est donc aussi grâce à la position originale que Gide prend qu'il a pu être entendu...

Gide est un produit du champ littéraire de son époque : il écrit ses œuvres au moment où des écrivains qui lui sont contemporains « sont hostiles à l'homosexualité²²⁸ ». Patrick Dubuis rapporte que

²²⁵ *Ibid.*, p. 408.

²²⁶ LI, p. 19.

²²⁷ SGNM, p. 133.

²²⁸ P. Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, p. 65.

[...] sous la plume de Charles-Etienne [...] dans *Les Désexués*, un père qui apprend le prochain mariage de son rejeton bien-aimé avec une jeune fille adoptée par un couple ayant une réputation scandaleuse, réagit avec [...] violence : “Mais l’inversion ! ... Quand on en arrive à certains gestes, on a déjà perdu les rênes de la volonté ; quand on se complaît au plaisir honteusement obtenu, l’équilibre humain se trouve compromis. Les sensations prennent la place des sentiments et ce chassé-croisé n’est pas seulement une tare, il est un danger, un danger social !”²²⁹

Gide est un produit du champ littéraire en ce qu’il se sert des mêmes thématiques que celles qui ont marqué son époque, et un producteur de celui-ci puisqu’il change l’orientation de ces thématiques. On peut, en ce sens, dire de Gide, du fait de l’esthétique de ses œuvres, ce que Bourdieu dit de Flaubert :

Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s’est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l’œuvre, et du travail auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en œuvre*, objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit.²³⁰

C. Paratopie et subjectivité

Cet ancrage de l’écriture dans le champ tel que le définit Bourdieu entraîne le fait qu’il est possible de considérer les œuvres de Gide comme des discours constitutants, c’est-à-dire comme des « discours qui donnent sens aux actes de la collectivité²³¹ ». Néanmoins, du fait que ces œuvres sont à la fois transitives et intransitives, puisqu’elles relèvent de l’art en même temps qu’elles parlent du monde, il est possible de dire avec Dominique Maingueneau qu’elles constituent des discours qui « so[ie]nt à la fois *auto-* et *hétéro-constituants*, ces deux faces se superposant réciproquement » car « seul un discours qui se constitue en thématissant sa propre constitution peut jouer un rôle *constituant* à l’égard d’autres discours.²³² »

Le fait que Gide parle du monde extérieur et que ce même monde extérieur puisse avoir un discours sur la fiction, fait qui est d’ailleurs mis en abyme dans *Corydon*, où le dialogue entre le personnage éponyme et son ancien camarade reflète le dialogue de Gide

²²⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

²³⁰ P. Bourdieu, *Les Règles de l’art, Genèse et structure du champ littéraire*, pp. 85-86.

²³¹ D. Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d’énonciation*, p. 47.

²³² *Ibid.*, p. 48. (Les italiques sont de Maingueneau)

et du monde qui l'entoure, est problématique pour l'*ethos* gidien. Ainsi que l'écrit encore Maingueneau :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable "place". Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.²³³

L'épanouissement de l'*ethos* que cherche à endosser Gide ne peut se défaire de la paratopie. C'est justement le couple transitivité-intransitivité de l'écriture qui dérange Gide : voulant parler à ses contemporains tout en érigeant une œuvre d'art, il ne peut manquer de marquer de l'empreinte de sa subjectivité l'explication universalisable et donc objective qu'il cherche à faire. De ce fait, pour régler le conflit de la transitivité et de l'intransitivité en littérature, Gide érige sa subjectivité en objectivité, et son éthique en vérité. Il s'agit donc à présent d'analyser en quoi l'esthétique littéraire est au service du développement d'une éthique.

II- UNE NOUVELLE PHILOSOPHIE : L'ÉTHIQUE IMMORALISTE

1- L'immoralisme : un antimoralisme

A. Le refus du moralisme

Les ouvrages de Gide sont empreints du refus du moralisme. L'immoralisme gidien ne se rapporte pas à une philosophie qui ferait l'apologie du Mal tout en érigeant des principes qui iraient contre le Bien. Il s'agit au contraire de s'inscrire contre le moralisme, lequel est considéré comme une négation de la vie. Si toutes les œuvres gidiennes expriment cette philosophie, c'est *L'Immoraliste* qui en est l'incarnation la plus complète : Michel réalise que les valeurs sous l'égide desquelles il a grandi ne font que l'étouffer, et apprendre à s'en débarrasser lui permet de vivre mieux, et de réaliser quels sont les critères qui lui importent le plus.

²³³ *Ibid.*, p. 53. (L'italique est de Maingueneau)

Dans *L'Immoraliste*, Gide met en place un schéma symbolique. Intellectuel et marié sans amour, respectant les mœurs dictées par la société, la religion, le mariage, Michel tombe gravement malade. La maladie du personnage est la métaphore de ce qu'est sa vie. C'est de l'obéissance aux codes du monde dans lequel il a vécu jusqu'ici que Michel meurt. L'idée que le moralisme est négation de la vie est découverte par Michel au moment où il décide de se prendre en main :

Je revins en arrière, me courbai, retrouvais mon crachat, pris une paille et, soulevant le caillot, le déposai sur mon mouchoir. Je regardai. C'était un vilain sang presque noir, quelque chose de gluant, d'épouvantable... Je songeai au beau sang rutilant de Bachir... Et soudain me prit un désir, une envie, quelque chose de plus furieux, de plus impérieux que tout ce que j'avais ressenti jusqu'alors : vivre ! je veux vivre. Je veux vivre. Je serrai les dents, les poings, me concentrai tout entier éperdument, désolément, dans cet effort vers l'existence.²³⁴

Dans ce paragraphe, l'introduction de la comparaison avec le sang de Bachir montre que l'opposition entre les deux personnages se joue sur le plan physique : d'un côté se trouve le déni du corps de l'un, préalablement occupé par les seules choses de l'esprit, de l'autre la primauté du corps chez l'autre, dont « la santé [...] était belle²³⁵ ». Stylistiquement marquée par son encadrement par les points de suspension, la phrase contenant la comparaison marque le passage du sensoriel (la vue), à la pulsion (le désir), par la pensée (la rêverie).

B. L'éthique contre la morale

En même temps qu'il refuse le moralisme, Gide met donc en place une éthique. La distinction que nous faisons entre les deux concepts de morale et d'éthique se fonde sur les travaux de Ricœur. Pour ce dernier,

[o]n reconnaîtra aisément entre visée et normes l'opposition entre deux héritages, un héritage aristotélécien, où l'éthique est caractérisée par sa perspective *téléologique*, et un héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme, donc par un point de vue *déontologique*.²³⁶

²³⁴ LI, pp. 607-608.

²³⁵ *Ibid.*, p. 607.

²³⁶ P. Ricœur, « Le soi et la visée éthique », *Soi-même comme un autre*, p. 200. (Les italiques sont de Ricœur).

En utilisant les catégories mises en place par Ricoeur, il est possible de réaliser que Gide refuse l'impératif catégorique au profit de la recherche de l'*εὐδαιμονία*, de la vie bonne. La recherche éthique gidienne relève de la pensée de Nietzsche qui, avant Gide, écrit :

Qu'est-ce qui est bon ? — Tout ce qui élève en l'homme le sentiment de sa puissance, la volonté de puissance, la puissance même.

Qu'est-ce qui est mauvais ? — Tout ce qui provient de la faiblesse.

Qu'est-ce que le bonheur ? — Le sentiment que la force croît, — qu'une résistance est surmontée.

Non pas la satisfaction, mais davantage de puissance ; non pas la paix en elle-même, mais la guerre ; non pas la vertu mais l'étoffe (vertu dans le style de la Renaissance, la *virtù*, la vertu exempte de moraline).

Les faibles et les ratés doivent périr : premier principe de notre philanthropie. Et on doit même les y aider.²³⁷

Ce passage de *L'Antéchrist* est très similaire à la pensée exprimée dans *L'Immoraliste* par le biais de Michel, lequel décide, après avoir pris conscience de sa « maladie », comme nous l'avons mentionné plus haut, de trouver des remèdes :

Le soir tombait : j'organisais ma stratégie. Pour un temps, seule ma guérison devait devenir mon étude ; mon devoir, c'était ma santé ; il fallait juger bon, nommer *Bien*, tout ce qui m'était salubre, oublier, repousser tout ce qui ne guérissait pas.²³⁸

C. La vérité de l'hédonisme

Le remède trouvé à cette maladie est l'hédonisme. La philosophie gidienne est marquée par une recherche du plaisir et l'évitement du déplaisir. Ce « *Bien* » dont parle Michel ne correspond pas à une catégorie morale transcendante, ni à ce que la société correspond comme une norme à ne pas bafouer, mais à une donnée empirique : il s'agit de rechercher ce qui fait du « bien » à l'individu. Cette recherche passe tout d'abord par le plaisir du corps, au contraire de ce que prône la société. C'est ainsi que, dans *L'Immoraliste*, Gide écrit :

Je [...] me devêtais lentement. L'air était presque vif, mais le soleil ardent. J'offris tout mon corps à sa flamme. Je m'assis, me couchai, me tournai. Je sentais sous moi le sol dur ; l'agitation des herbes folles me frôlait. Bien qu'à l'abri du

²³⁷ F. Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 2, p. 46.

²³⁸ LI, p. 608.

vent, je frémissais et palpitais à chaque souffle. Bientôt m'enveloppa une cuisson délicieuse ; tout mon être affluait vers ma peau.²³⁹

Nonobstant le fait que les *Nourritures terrestres* s'ouvrent sur le même registre, il est intéressant de voir ici Gide lier le plaisir du corps à une offrande païenne, comme si le corps du personnage fusionnait avec les éléments. L'oxymore « cuisson délicieuse » reflète le plaisir que ressent le personnage à se donner en offrande.

Outre le plaisir que peut ressentir le corps grâce à ce qui l'entoure, Gide mentionne le plaisir de la masturbation, lequel est donné à l'individu par lui-même, et que l'on retrouve décrit dans *Si le grain ne meurt*, et le plaisir sexuel trouvé avec un partenaire, ainsi que Gide l'exprime dans *Corydon*.

C'est donc, dans l'hédonisme gidien, la recherche de la nature de l'homme qui prime. Il s'agit d'aller au-delà du bien et du mal pour chercher la vérité dans une Nature qui ressemble à celle de Spinoza, puisqu'elle est à la fois immanente et permettant la pensée, les domaines physique et mental ne faisant qu'un chez le philosophe. La dialectique de la nature et de la culture est alors très importante. Contre la culture, Gide, dans sa quête de la vérité, parle des « réponses que [lui] a murmurées ou criées la Nature » et qui vont bien à l'encontre des valeurs de la société. A l'instar de ses contemporains, pour qui le corps doit être contrôlé, allant jusqu'au refoulement des pulsions, et qui cherchent à justifier leurs positions en se targuant eux aussi de se comporter selon des règles inspirées de la nature humaine, Gide affirme : « Je n'en veux retenir que ceci, c'est que, l'ayant interrogée avec une préoccupation différente, elle m'a répondu différemment.²⁴⁰ »

2- L'établissement de règles de conduite

A. Connaissance de son corps et connaissance de soi

L'hédonisme, élément essentiel de l'éthique gidienne de l'immoralisme, a donc pour fondement le corps de l'homme. C'est la connaissance de son propre corps qui

²³⁹ LI, p. 624.

²⁴⁰ C, p. 102.

permet la connaissance de soi. La connaissance sensible précède et guide l'intelligible. Sous cet angle, les textes gidiens s'apparentent aux « romans de formation », — lesquels présentent l'évolution d'un jeune héros, de son adolescence à sa maturité, — du fait de l'évolution, au fil de chaque texte, du ou des personnage(s) selon une logique propre à l'auteur et un schéma que l'on retrouve dans les œuvres du corpus.

La mise en place de cette éthique commence par la découverte du corps, un principe qui n'était pas prôné par la société dans laquelle évoluait Gide. Dans *L'Immoraliste*, c'est le champ lexical du corps qui symbolise la vie : « Je pris ma main, je me souviens, ma main gauche dans ma main droite ; je voulus la porter à ma tête et le fis. Pourquoi ? pour m'affirmer que je vivais et je trouvais cela admirable. Je touchais mon front, mes paupières.²⁴¹ » Michel se compare alors « aux palimpsestes », il dit « goûter la joie du savant qui, sous les écritures plus récentes, découvre, sur un même papier, un texte très ancien infiniment plus précieux.²⁴² »

Ce texte originel est la métaphore du corps de l'homme, qui a été modelé et transformé par la société, laquelle ne prône que l'intellect. C'est ainsi que Michel continue :

Il fallait laisser le temps, aux caractères effacés, de reparaître, ne pas chercher à les former. Livrant mon cerveau, non pas à l'abandon, mais en jachère, je me livrai voluptueusement à moi-même, aux choses, au tout, qui me parut divin. Nous avions quitté Syracuse et je courais sur la route escarpée qui joint Taormine à La Môle, criant, pour l'appeler en moi : Un nouvel être ! Un nouvel être !²⁴³

La métaphore de la mise en « jachère » rappelle la dialectique de la nature et de la culture. La pensée, représentée ici par le « cerveau », et qui a été modelée par les codes de la société, doit être mise de côté par l'individu le temps de laisser s'exprimer son corps. C'est donc la prise de conscience du fait que la société brime le corps qui est à l'origine de la découverte de celui-ci, et c'est la connaissance du corps qui est à la source de la connaissance de soi, puisqu'elle permet de retrouver l'essence de l'être.

²⁴¹ LI, p. 620.

²⁴² LI, p. 622.

²⁴³ Idem.

B. Le corps à l'origine d'un cheminement intellectuel

Gide ne refuse pas l'intellect pour valoriser le corporel, il refuse l'intellect tel que déterminé par la société ou tel que transcendant, refoulant, réprimant, dissimulant le corps. A ses yeux, c'est justement le corporel qui mène à l'intellect en tant que possibilité de réflexion sur soi-même. Dans *Si le grain ne meurt*, on observe l'évolution du personnage d'André.

Tout d'abord, Gide dit de lui enfant : « [...] j'étais pareil à ce qui n'est pas encore né²⁴⁴ ». Puis, celui qui avait affirmé dans l'incipit qu'« [...] aussi loin que [s]a mémoire remonte en arrière, [le plaisir] est là²⁴⁵ » expose le fait que cet enfant se masturbe en classe : « [...] ce matin-là, sur mon banc, tandis que s'évertuait M. Vedel, je faisais alterner le plaisir avec les pralines.²⁴⁶ » L'enfant n'a pas du tout conscience ni du fait que sa sexualité relève du domaine privé, ni du fait que la masturbation est un acte réprimé par son entourage. Il ne se sent pas coupable :

[...] je vivais toujours (si l'on peut appeler cela : vivre) dans l'état de demi-sommeil et d'imbécilité que j'ai peint. [...] Je ne cherchai pas à nier. A la première question que M. Vedel me posa [...] je fis de la tête un signe d'acquiescement.²⁴⁷

L'enfant passa alors, après que les adultes aient découvert ses « mauvaises habitudes », de cet état naturel où il connaît son corps et en jouit, à un état artificiel, contrôlé par les règles de la société : on l'emmène voir un « médecin » pour le « [...] guérir ; du moins à peu près autant qu'on peut l'être.²⁴⁸ »

Un parallélisme avec la philosophie de Rousseau peut alors s'établir : pour Gide aussi, l'homme naît bon et c'est la société qui le corrompt²⁴⁹. Cependant, à la différence de Rousseau, Gide s'il cherche à s'écarter de cette société qui cherche à changer sa nature, au contraire, il se confronte aussi à elle, ayant la conscience d'y appartenir. C'est

²⁴⁴ SGNM, p. 64.

²⁴⁵ SGNM, p. 10.

²⁴⁶ SGNM, p. 65.

²⁴⁷ SGNM, pp. 65-66.

²⁴⁸ SGNM, p. 67.

²⁴⁹ J.-J. Rousseau, dans *Émile ou de l'Éducation*, écrit : « Je voudrais qu'on choisît tellement les sociétés d'un jeune homme, qu'il pensât bien de ceux qui vivent avec lui ; et qu'on lui apprît à si bien connaître le monde, qu'il pensât mal de tout ce qui s'y fait. Qu'il sache que l'homme est naturellement bon, qu'il le sente, qu'il juge de son prochain par lui-même ; mais qu'il voie comment la société déprave et pervertit les hommes [...] », p. 344.

cette rencontre entre nature et culture qui est à l'origine de la réflexion gidienne, laquelle mène à l'établissement de l'éthique. Si ce passage de la nature à la compréhension de la culture est difficile au début, Gide, comme ses personnages Michel, Édouard ou Corydon, se relève de ce choc et entreprend un cheminement intellectuel qui le mène à l'établissement de son éthique.

C. Liberté et affranchissement

C'est donc la rencontre entre la connaissance du corps et la prise de conscience que les règles de la société vont à l'encontre de la nature de celui-ci qui permet à Gide comme à ses personnages de se libérer de leur éducation.

Le personnage gidien qui symbolise le mieux la libération de l'esprit par le corps est Corydon. Ses dialogues avec le narrateur montrent qu'il a réussi à s'affranchir de l'asservissement de la société par un long processus. Tout d'abord, il a pris parti pour les règles de la société, alors qu'il refuse d'aimer Alexis, et ce n'est qu'après l'écoute de son corps et non des règles inculquées depuis l'enfance qu'il réalise que l'hétérosexualité n'est que coutume. Il cite à cet égard Montaigne : « *Les lois de la conscience, que nous disons naître de la nature, naissent de la coutume.*²⁵⁰ »

Il s'agit alors, dans l'éthique gidienne, d'être à l'écoute de son corps pour savoir quels désirs naturels ce corps a, et assouvir ces désirs qui relèvent alors de la nature et qui par conséquent sont justes, et non de nommer juste la conduite prônée par ladite société, qui relève de la culture. L'affranchissement de la culture pour retrouver la nature rend l'homme libre. Le parallèle avec Rousseau continue ici puisque les exemples donnés par Corydon cherchent tous à revenir à la nature, par exemple en faisant mention des spartiates, peuple plus proche de la nature que les nations européennes.

Le personnage principal qui correspondrait le mieux à la définition de l'« homme fort »²⁵¹ gidien est Édouard. Ce dernier est, dès le début des *Faux-Monnayeurs*, détaché de la société : il est volontairement en marge de celle-ci. Ainsi, il est le contraire de

²⁵⁰ C, p. 78. (La citation est donnée en italiques dans le texte de Gide.)

²⁵¹ Nous faisons allusion ici au concept nietzschéen dont nous avons parlé plus haut, l'« homme fort » étant celui qui a réussi à se dégager de la morale telle qu'établie par la société. Nietzsche en parle tout au long de *La Généalogie de la morale*.

Passavant, duquel il dit que « [p]eu lui chaut l'avenir. C'est à la génération d'aujourd'hui qu'il s'adresse [...] mais comme il ne s'adresse qu'à elle, ce qu'il écrit risque de passer avec elle », alors que son œuvre à lui, Édouard, est « durable », et qu'il « la laisse se défendre d'elle-même²⁵² ». Ce n'est pas seulement en art, mais aussi dans tous les autres domaines chers à Gide qu'Édouard est un « homme fort ». Célibataire, athée, homosexuel et pédophile, si ce personnage ne veut pas correspondre aux canons de la société, il a pour le moins une grande estime de lui-même et est sûr de lui : il est libre.

3- Immoralisme gidien et pédérastie

A. Le culte de la virilité

La liberté de l'homme s'exprime, — dialectiquement puisque cette même liberté provient du corps — par la construction de son corps. Le corps de l'individu exprime la posture que cherche à prendre l'auteur. Ce dernier doit incarner non seulement par ses actes et ses pensées, mais aussi par l'image physique qu'il renvoie, ses idées et l'éthique qu'il prône.

La posture renvoyée par le corps est très importante pour Gide. Dans *Si le grain ne meurt*, ce n'est pas tant Wilde qui est décrit, que celui que ce dernier cherche à être, ainsi que le montre l'importance du champ littéraire du théâtre dans le passage suivant :

Wilde recouvrait ses sentiments les plus sincères d'un sentiment d'affectation [...] Il ne consentait pas à cesser d'être acteur ; ni ne le pouvait, sans doute ; mais c'était son personnage qu'il jouait ; le rôle même était sincère, qu'un incessant démon lui soufflait.²⁵³

Quant au personnage que veut se créer Gide, l'image corporelle qui reflète le mieux le personnage qu'il souhaiterait être est celle de l'incarnation de la virilité. Cette virilité est comprise chez Gide comme la mise en valeur de l'homme et de son attribut principal : la force. C'est pourquoi le bataillon sacré spartiate, symbole de masculinité et de vigueur est vanté : « Dans tant de combats que les Lacédémoniens avaient livrés, soit

²⁵² LFM, p. 228.

²⁵³ SGNM, p. 330.

aux Grecs, soit aux barbares, on ne se rappelait point que jamais ils eussent été vaincus par des ennemis inférieurs en nombre ou même en nombre égal.²⁵⁴ »

On peut ainsi parler avec Patrick Dubuis, en ce qui concerne Gide, d'un « culte de la virilité » qui « s'organise prioritairement autour du corps de l'homme », lequel « devient un véritable objet fétiche.²⁵⁵ » L'importance de l'image que renvoie le corps est une donnée importante de l'éthique gidienne. Celle-ci, en effet, puisqu'elle se dresse contre une morale selon laquelle seul le spirituel importe et qu'elle donne primauté au plaisir du corps, tend à prêter attention à l'image physique renvoyée à autrui, et par la même occasion contribue à construire l'*ethos* auctorial.

B. Condamnation de l'homosexualité efféminée

Cette éthique gidienne tend, tant par la rigueur du mode de vie qu'elle impose que du fait qu'elle est née pour se dresser contre une société donnée, à exclure. Cherchant à s'établir comme norme, l'immoralisme gidien doit critiquer ce qui ne lui correspond pas. Outre le refus des mœurs communes, cet hédonisme rejette particulièrement l'homosexualité efféminée. La raison de ce rejet est d'une part le fait que l'homme efféminé soit l'antithèse de l'homme viril, mais aussi d'autre part la pensée que l'existence de cet efféminement, considéré comme une tare, nuise à la reconnaissance commune de la valeur de l'homosexualité virile à l'instar des guerriers spartiates. Corydon se distingue d'eux, et ce dès le premier dialogue :

Les médecins qui d'ordinaire traitent ces matières n'ont affaire qu'à des uranistes honteux ; qu'à des piteux, qu'à des plaintifs, qu'à des invertis, des malades. Ceux-là seuls viennent les trouver. En tant que médecin, c'est bien aussi de ceux-là que je soigne ; mais en tant qu'homme, j'en rencontre d'autres, ni chétifs, ni plaintifs, — c'est sur ceux-ci qu'il me plaît de tabler.²⁵⁶

Pour Patrick Dubuis, qui étudie l'« émergence de l'homosexualité dans la littérature française », l'absence de fondement scientifique justifiant cette discrimination

²⁵⁴ C, p. 134.

²⁵⁵ P. Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, p. 195.

²⁵⁶ C, p. 73.

entre homosexuel est surprenante, puisque cette règle n'est pas fondée sur les mêmes principes que les autres lois décrites par Gide, et retrouvées chez les animaux :

Pour un défenseur, voire un apologiste de l'homosexualité — Gide passait pour tel à l'époque — sa démarche a de quoi surprendre. En effet, pourquoi tel type d'homosexualité serait-il plus normal que tel autre dans une société qui les condamne tous ?²⁵⁷

Il faut très certainement voir, dans ce rejet de celui qui est ressemblant mais non semblable, l'influence de la pensée protestante et de l'importance de la notion d'élitisme.

C. Éducation et transmission des idées

Si l'homosexualité virile est une forme d'élitisme, cet élitisme relève de la formation : c'est le rôle de la pédérastie. De maître en disciple, d'*erastes* en *eromenos*, les valeurs se transmettent. L'éducation est une thématique importante dans l'édification de l'éthique gidienne.

L'ouvrage qui expose le mieux le processus de l'éducation est le roman que sont *Les Faux-Monnayeurs*, d'une part parce qu'il met en situation, et d'autre part parce qu'il ne fait pas de théorie au contraire de l'essai qu'est *Corydon* et du théorique *Journal des Faux-Monnayeurs*. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'éducation parentale est un échec. Le noyau familial ne parvient pas à transmettre de valeurs. Les pères de famille, Profitendieu et Molinier, sont dans la méconnaissance la plus totale de leurs enfants. On lit ainsi avec le narrateur, par un discours rapporté au discours indirect libre, dans les pensées du premier : « Dieu merci, ses enfants n'avaient pas de mauvais instincts, non plus que les enfants de Molinier sans doute ; aussi se garaient-ils d'eux-mêmes des mauvaises fréquentations et des mauvaises lectures.²⁵⁸ » Pauline Molinier « laisse entendre » à son demi-frère que « [le] père [de ses enfants] les connaît mal²⁵⁹ » et Gide écrit, en ce qui concerne les relations de Profitendieu et de son enfant : « Le père et le fils n'ont plus rien à se dire.²⁶⁰ »

²⁵⁷ P. Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, p. 37.

²⁵⁸ LFM, p. 182.

²⁵⁹ LFM, p. 241.

²⁶⁰ LFM, p. 191.

Puisque les pères, qui devraient avoir pour rôle de guider leurs enfants, ont échoué dans leur responsabilité, au vu tant de leur ignorance de ce que font leurs enfants que de leur incompréhension de la nature humaine, les jeunes gens partent à la recherche d'un mentor. Pour Pierre Masson,

[d]ans la mesure où tout conditionnement, toute contrainte morale entraîne une aliénation, la seule fonction des parents consiste ici à mettre leurs enfants en face de leurs responsabilités, et de se choisir le maître qui leur convient, avec les risques que cela comporte : Vincent trouve Passavant, Georges admire Ghéridanisol, Olivier se tourne instinctivement vers Édouard.²⁶¹

L'épanouissement de l'adolescent dépend alors de son mentor. Vincent sombre dans la folie à la suite de sa rencontre avec Passavant et Georges sombre dans la délinquance auprès de Ghéridanisol. Quant à Olivier, il fait d'abord une tentative de suicide alors qu'il est sous le joug de Passavant, et c'est Édouard qui le sauvera et qui lui redonnera goût à la vie. Le fait que le roman s'achève sur l'aboutissement de la relation d'Olivier et d'Édouard, en même temps que l'épanouissement du premier, montre l'importance du choix du maître pour le jeune homme qui sera formé par lui.

III- DE L'ÉTABLISSEMENT D'UNE RELIGION A L'AUTO-CRÉATION

1- L'éthique immoraliste : une nouvelle religion ?

A. Une éthique religieuse

L'éthique gidienne a tout d'une religion, que ce terme soit compris au sens chrétien, que Gide refuse et reformule, ou qu'il soit entendu au sens moderne.

Le latin *religio* signifie en effet l'existence d'un lien qui unit les humains, au sens chrétien du terme. Gide reprend ce concept et le détourne. La primauté de l'éducation dans l'immoralisme est le reflet de ce lien : il s'agit de créer une nouvelle communauté qui se perpétue et au sein de laquelle se transmettent les valeurs qui guident les humains, sans qu'une quelconque transcendance soit nécessaire. La critique sociale et le rejet des

²⁶¹ P. Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, p. 73.

homosexuels efféminés relèvent de l'établissement d'une religion de ce type : il s'agit de distinguer entre ceux qui appartiennent au groupe et ceux qui n'en sont pas.

L'éthique immoraliste est aussi religion au sens moderne du terme, c'est-à-dire en tant que « de système de croyance²⁶² » pour reprendre l'expression de Marcel Gauchet : elle se donne comme mode de vie à suivre. C'est ainsi que Gide établit des principes fondamentaux, comme le montre ce passage de *Corydon*, qui reposent sur la croyance de l'individu qui les énonce :

Encore une fois, je n'oppose point la chasteté à la débauche, et de quelque ordre qu'elle soit ; mais bien une impureté à une autre ; et je doute si le jeune homme peut arriver au mariage plus abîmé que certains jeunes hétérosexuels aujourd'hui.²⁶³

La reprise d'un champ lexical usuellement connoté par le discours du christianisme, avec l'emploi du mot « impureté » par exemple, ainsi que par l'opposition entre « chasteté » et « débauche », démontre la volonté de l'éthique gidienne de se hisser au rang de religion au sens où ses contemporains l'entendent.

Englobant la conception chrétienne du terme de religion et détournant les concepts qui appartiennent à cette notion moderne, Gide, qui établit une pensée philosophique qui fasse système, cherche à ce que son discours soit intemporel en même temps que bidimensionnel puisqu'il unit la croyance singulière de l'individu et l'organisation de la société.

B. Diégèse et mode de vie : impacts réciproques

De cette nouvelle forme de religion, Gide est lui-même le premier adepte. Dans *Si le grain ne meurt*, il ne fait pas seulement mention mais aussi étalage de sa pédérastie : « Wilde me fit passer dans la chambre du fond avec le petit Mohammed et s'enferma avec le joueur de Darbouka dans la première.²⁶⁴ » L'écrivain justifie son comportement pédérastique en détournant toujours des termes chrétiens : à Cambridge, après avoir eu

²⁶² M. Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, p. 216-217.

²⁶³ C, p. 140.

²⁶⁴ SGNM, p. 342.

des relations sexuelles avec un garçonnet de huit ans qui lui furent reprochées par la suite, Gide explique à Marc Allégret, son amant, qu'il avait agi « par acquis de conscience²⁶⁵ ».

S'il est possible que Gide ait eu l'illusion qu'il pût vivre dans sa fiction, c'est-à-dire qu'il évoluât comme l'un de ses héros ou anti-héros, clamant ses mœurs et combattant pour une cause qui lui était chère, il faut surtout voir la force que donne à l'individu la création d'une œuvre littéraire. Il ne s'agit pas seulement de dire que ce dernier retranscrit ses pensées, mais aussi de voir jusqu'à quel point l'établissement d'une fiction peut guider la vie de celui qui s'érige en tant qu'auteur.

Gide, véritable demiurge puisqu'il donne naissance à un univers fictionnel régi par les lois qu'il lui a choisies, décide de vivre selon ces lois-mêmes. C'est alors moins la vie qui influence la fiction que l'éthique qui, présentée sous forme de fiction, influence la vie. Le texte a donc un impact sur le monde empirique.

C. Gide prophète

Gide prend donc ainsi non seulement la place du premier croyant, mais aussi d'apôtre de sa nouvelle religion. Lui, au contraire de ceux qui ont été des « victimes » de la pédérastie, sera le « martyr²⁶⁶ » ainsi qu'il l'exprime dans *Corydon*. Frank Lestringant commente le distinguo établi par Gide :

Victimes, mais non point martyrs. Gide retrouve ici la distinction qui était au principe du martyrologue protestant au temps des guerres de Religion. Toutes les victimes ne méritent pas le titre de martyrs. Encore faut-il qu'elles portent témoignage.²⁶⁷

C'est-à-dire que la création du monde fictionnel particulier qu'est celui de Gide permet à l'auteur de se targuer du rôle d'apôtre :

Sans attendre le procès en appel de Wilde devant la postérité, Gide œuvrait fébrilement parmi les disciples, recueillant l'héritage et l'interprétant à sa manière, pour le divulguer et le répandre, en nouveau Saint-Paul, un personnage qu'il n'aimait guère pourtant. Sans doute pouvait-on lui reprocher de détourner à

²⁶⁵ A. Gide, *Les Cahiers de la petite dame*, t. I, p. 14.

²⁶⁶ C, p. 66.

²⁶⁷ F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, t. I, *Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée 1968-1918*, p. 692.

lui cet héritage moral, mais ce faisant, il prenait sciemment et lucidement la part du risque.²⁶⁸

Endosser le rôle de Saint-Paul pour répandre la bonne parole gidienne non seulement contribue à détourner l'imaginaire protestant pour en montrer la fausseté mais aussi, du fait même de cette dénonciation et de l'usage de cet imaginaire, participe du processus de légitimation de la posture de l'auteur.

Si Gide cherche à se faire voir comme le chantre de la pédérastie, il ne peut faire sortir sa voix de nulle part. Il utilise alors des catégories religieuses, telle que la figure de l'apôtre qu'il cherche à endosser, afin de mieux faire entendre son discours à ses contemporains, dont la tournure d'esprit est forgée par la connaissance de la religion chrétienne.

Etablir un parallèle entre le protestantisme et l'hédonisme gidien permet à l'auteur de légitimer sa doctrine : tout comme la Réforme avait pour but de changer une société dans laquelle les valeurs chrétiennes n'étaient plus respectées, de même, Gide cherche à faire changer la société dans laquelle il évolue, en exposant les valeurs de la Nature.

2- La réécriture des textes fondateurs

A. Gide et la Bible

Gide réécrit les récits de la Bible à sa manière. Cette réécriture est liée au fait que les récits s'apparentent fortement à des *Bildungsromane*. Les personnages évoluent vers un bien donné. En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, Aliocha Wald Lasowski et Joël July notent que :

Comme référence culturelle, l'épisode biblique de la lutte de Jacob avec l'ange développe le thème de l'élection et constitue un récit initiatique, proche du modèle du conte merveilleux (selon Propp) et fidèle au schéma actantiel de Greimas. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'épisode fantastique de la lutte de Bernard avec l'ange marque la fin de l'apprentissage du héros. Sorti vainqueur de cette dernière épreuve, il passe de l'adolescence à l'âge adulte, et termine son parcours

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 693.

initiatique : il retrouve son père, parce qu'il a atteint l'autonomie suffisante pour s'assumer pleinement comme individu.²⁶⁹

C'est ainsi qu'on lit dans le texte gidien :

[...] Comme il achevait de manger, une voix douce murmura :
 "Le temps est venu de faire tes comptes."
 Bernard tourna la tête. L'ange était de nouveau près de lui.
 "Il va falloir se décider, disait-il. Tu n'as vécu qu'à l'aventure. Laisseras-tu disposer de toi le hasard ? Tu veux servir à quelque chose. Il importe de savoir à quoi.
 — Enseigne-moi, guide-moi", dit Bernard.²⁷⁰

Dans la Bible, Jacob lutte avec un ange qui symbolise son frère Esaü, est blessé par lui, et doit sa vie à la miséricorde de ce dernier avant de retrouver son jumeau et de se réconcilier avec lui. La réécriture de ce passage par Gide illustre le combat contre l'institution familiale, puis son acceptation après effectuation d'un changement. Pour Aliocha Wald Lasowski et Joël July, « Bernard surmonte l'épreuve et réintègre son nom, qui fait alors figure de destinée, étant donné la charge sémantique de Profitendieu.²⁷¹ »

Ce passage illustre ainsi la thématique de l'adolescent qui cherche à se libérer de ses attaches pour trouver sa voie : il ne veut pas être l'objet du hasard, mais bien décider par lui-même. Ce n'est qu'après avoir combattu contre le monde et contre lui-même, quand il reviendra comme Jacob blessé de cette bataille, qu'il pourra recouvrer sa famille en homme libre. De ce fait, la réécriture biblique de la lutte contre la famille et de l'homosexualité donne à l'acte de l'écrivain non seulement une dimension héroïque, mais aussi une dimension mythologique. Celui-ci partage en fait par l'écriture son légendaire personnel.

B. Gide et le monde gréco-romain

Outre les mythes bibliques, Gide réécrit aussi ceux de l'Antiquité gréco-romaine. Il reprend ainsi deux des personnages virgiliens des *Bucoliques* : Ménalque, qui se retrouve dans *L'Immoraliste*, et Corydon, personnage éponyme.

²⁶⁹ A. Wald Lasowski et J. July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, p. 146.

²⁷⁰ LFM, p. 431.

²⁷¹ A. Wald Lasowski et J. July, *Gide Les Faux-Monnayeurs*, p. 147.

Corydon est, chez Virgile, à la fois un opulent propriétaire de troupeaux de moutons et de chèvres et un grand poète. Ces deux caractéristiques qui sont le lien avec la nature et l'art sont importantes dans la philosophie gidienne, laquelle cherche à les concilier. Néanmoins, alors que dans le texte virgilien, Corydon est tellement occupé par Alexis qu'il en oublie sa vigne²⁷², dans le texte gidien, l'amour homosexuel n'est pas à la source d'une quelconque négligence, mais bien à l'origine d'une prise de conscience d'une responsabilité. Après avoir fait le récit de l'épisode d'Alexis, le Corydon gidien conclut en disant : « [...] Je pense que vous comprenez à présent pourquoi je veux écrire ce livre.²⁷³ » Celui qui chez Virgile a vaincu Thyrsis au concours de poésie²⁷⁴, celui qui incarne l'esthétique virgilienne va, chez Gide, mettre son talent au service d'une dénonciation. Cette dénonciation est d'autant plus forte que l'Alexis du XXe siècle se suicide, acte qui semble être la résultante d'une condamnation sociétaire, et élément de l'intrigue qui distingue la réécriture de l'hypotexte de référence, valorisant la diégèse de ce dernier, qui ne punit pas l'homosexualité par la mort.

L'opération d'un changement dans le mythe virgilien se retrouve également avec la reprise du personnage de Ménélaque. Celui-ci qui, dans les *Bucoliques*²⁷⁵, est un pâtre et un chanter, se retrouve dans l'hypertexte avec les mêmes caractéristiques, mais aux sens figurés que le christianisme a donnés à ces termes. Le personnage gidien est à la fois celui qui guide Michel vers la voie de l'immoralisme et celui qui incarne cette pensée. Il est ainsi capable de dire à son ami : « Il faut choisir [...]. L'important, c'est de savoir ce que l'on veut. [...] On croit que l'on possède, et l'on est possédé.²⁷⁶ » Si du point de vue de l'anthroponomie, la force de Ménélaque lui est ontologique de par son nom²⁷⁷, cette force se rapporte chez Virgile à la vigueur physique, tandis qu'elle correspond chez Gide au courage qu'a le personnage de s'opposer à la société.

²⁷² Virgile, *Bucoliques*, II, vers 69 et 70 : « A ! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit ? / Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est. », p. 65. « Oh ! Corydon, Corydon, quelle est cette folie qui s'est emparée de toi ? / Sur l'ormeau touffu, ta vigne n'est qu'à moitié taillée. » (Nous traduisons)

²⁷³ C, p. 73.

²⁷⁴ Virgile, *Bucoliques*. Le concours de poésie est le sujet de l'églogue VII, pp. 99-103, lequel s'achève par la sentence de Melibœus, aux vers 69 et 70 : « Haec memini, et victum frustra contendere Thyrsim. / Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis », « Voilà ce dont je me souviens, en vaincu frustré, Thyrsis s'était entêté. / Et depuis ce jour-là, Corydon est pour nous Corydon. » (Nous traduisons)

²⁷⁵ Virgile, *Bucoliques*. Le personnage de Ménélaque apparaît dans les églogues II, pp. 61-66, III, pp. 66-76, et IX, pp. 112-117.

²⁷⁶ LI, p. 656.

²⁷⁷ Ménélaque, en grec *Μενάλακας*, *ménalkas*, veut dire la force, la vigueur.

C. L'établissement du Nouveau Testament gidien

Cette reprise des mythes fondateurs de la culture européenne, de la Bible et des Anciens, permet tout d'abord à Gide d'être crédible aux yeux de son lectorat. Il utilise des données connues de celui-ci, composé de lettrés. La légitimation de l'œuvre passe par l'emploi de ces figures ou de ces récits fondateurs, lesquels donnent l'impression au lecteur que les écrits de Gide sont tout autant véraux ou signifiants que les fables. L'intertextualité, créée par les similitudes entre les mythes et les textes gidiens, octroie à ces derniers une profondeur qui se retrouve dans des dons de significations supplémentaires. Qu'un passage fasse écho à un mythe, et c'est tout l'imaginaire relatif au mythe qui se trouve rattaché au texte gidien.

Cependant, puisqu'il y a réécriture des mythes, il y a aussi réorientation de ceux-ci. La subversion que Gide leur fait subir a pour conséquence que chaque écho à un récit et que chaque évocation de personnage correspondent à une reformulation : il s'agit non pas d'une référence à une entité transcendante, mais de la vision subjective que Gide a de chaque mythe. L'auteur, en réécrivant la Bible et les mythes antiques, leur donne de nouvelles significations. Ce faisant, il crée une nouvelle version des récits fondateurs : il donne à lire le Nouveau Testament gidien.

3- Création artistique et *ethos* auctorial

A. Sens véritable et expression de la subjectivité

Cette réécriture des mythes fondateurs ne cherche pas à s'établir comme dialogue avec le passé, mais à donner à ces mythes et à ce passé leur véritable sens. La réécriture du mythe de Narcisse se retrouve alors dans *Les Faux-Monnayeurs*, sous les traits du petit Boris. L'enfant s'est créé un univers qui lui soit propre, dans lequel s'enfermer, qui n'évolue qu'autour de sa personne et qui le conduira au suicide. L'amour de Narcisse pour sa personne, exprimé métaphoriquement par Ovide, « *Se cupit inprudens et qui*

*probat ipse probature, / Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet*²⁷⁸», prend un caractère empirique chez Gide, avec la masturbation du petit Boris. Gide transpose le mythe dans un contexte moderne, où la société voit ce désir de l'enfant pour lui-même comme une maladie, laquelle conduit au renfermement sur soi et au narcissisme :

[...] Sa mère l'a grondé, supplié, sermonné, j'imagine. La mort du père est survenue. Boris s'est persuadé que ses pratiques secrètes, qu'on lui peignait comme si coupables, avaient reçu leur châtement ; il s'est tenu pour responsable de la mort de son père ; il s'est cru criminel, damné. Il a pris peur ; et c'est alors que, comme un animal traqué, son organisme débile a inventé cette quantité de petits subterfuges où se purge sa peine intime, et qui sont comme autant d'aveux.²⁷⁹

Il s'agit ici tout autant d'utiliser le mythe pour dénoncer la société qui voit la masturbation comme une maladie, que de donner au mythe le sens véritable qu'il prend sous la plume de Gide ainsi que de récuser les mythologies et les croyances sur lesquelles vit la société en retour. Loin de s'adonner à la recherche d'une signification qui serait unique tout en s'inscrivant dans un panel de significations possibles, Gide donne non seulement sa lecture des mythes mais aussi, à travers ceux-ci, sa vision du monde. Ainsi que l'affirme Gide à Jean Amrouche qui l'interroge :

Il en va de la fable grecque comme de l'Enseignement de l'Évangile. On n'a qu'à les prendre comme tels, mais ce n'est plus la peine... Je n'ai plus rien à dire si je les prends tels quels. L'intéressant, c'est de leur donner une interprétation, de montrer leur richesse [...] ²⁸⁰

B. Omniprésence et polymorphisme de l'auteur

Gide veut donc offrir à son texte une pluralité de significations précisément par le don d'un sens unique à des mythes universaux. Par cela, il hausse ses écrits à la hauteur d'une Écriture Sainte et rabaisse cette dernière. Gide écrit, décide du sens de ses propres textes et, tout en donnant à son texte une pluralité de significations grâce à une intertextualité, il cantonne les mythes bibliques et grecs à un seul sens, celui qu'il leur

²⁷⁸ Ovide. *Métamorphoses*, Livre III, vers 426 et 427. « Inconscient, se désire, est l'amant et l'aimé, / Se veut et est voulu, incendie et s'enflamme », traduction d'Olivier sers pour Les Belles Lettres, page 133.

²⁷⁹ LFM, p. 329.

²⁸⁰ E. Marty, *André Gide Qui êtes vous ?*, p. 307.

donne. La figure de l'auteur correspond donc à celle d'un être omniprésent et polymorphe.

Omniprésent, Gide l'est parce qu'il est présent dans toute son œuvre. Pas un seul passage ne permet d'oublier qu'il est celui qui est à l'origine des écrits. La figure auctoriale que se crée Gide est à l'opposé de ce qu'a voulu être Flaubert avant lui lorsque ce dernier écrit à Louise Colet que :

[L]'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infini. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire, et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi.²⁸¹

Gide quant à lui, s'il est présent partout, il est aussi visible partout. Alors que Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, met en place des événements qui se déroulent dans un contexte politique donné, il ne juge pas ce que font ses personnages, et laisse le lecteur se former une opinion de lui-même quant à ce que représente la Révolution de 1848. Chez Gide, même si l'auteur affirme qu'il cherche à ce que le lecteur croie pouvoir « prendre barre » sur lui, cette idée est à nuancer. On lit ainsi dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Il sied, tout au contraire de Meredith ou de James, de laisser le lecteur prendre barre sur moi — de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu.²⁸²

Si c'est ce que Gide cherche à faire, il ne faut néanmoins pas oublier que cette phrase provient du *Journal des Faux-Monnayeurs*, soit du commentaire explicatif du roman que sont *Les Faux-Monnayeurs*. Peut-être est-ce là véritablement ce que Gide a voulu faire d'un point de vue esthétique, mais il a également souhaité indiquer à son lecteur que lui, l'auteur, est bien conscient de ce phénomène qu'il a produit. Romancier et critique de ses œuvres, fondateur d'une éthique et exégète de ses propres valeurs, Gide est bien présent partout et sous plusieurs formes dans son œuvre.

²⁸¹ G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, *Correspondance*, t. II, p. 204.

²⁸² JFM, p. 546.

C. L'acte d'écriture ou la catharsis rendue possible

L'omniprésence et la polymorphie de Gide au sein de son œuvre littéraire est intrinsèquement liée à l'hédonisme qu'il met en place. Puisque la nouvelle éthique mise en place part du corps, elle est donc subjective et relative à chaque individu. L'hédonisme gidien est propre à Gide, et du fait qu'il est exprimé dans les œuvres de celui-ci, c'est donc lui qu'elles expriment.

Il est alors possible de se demander pourquoi ériger en vérité ce qui ne peut être que relatif. C'est que Gide dépasse cette dialectique en établissant l'hédonisme comme Vérité, c'est-à-dire en demandant à ce que le « Bien » ne soit que relatif et non absolu. Il n'y a donc pas de vérité universelle autre que le fait qu'il n'existe pas de Vérité. Chaque vérité est contingente et relative à un individu, s'étant formée par les expériences de celui-ci et le rôle de l'auteur est de le faire comprendre à ses lecteurs :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.²⁸³

L'écriture et la construction d'un monde fictionnel sont donc les solutions qu'a trouvées Gide pour comprendre sa vérité. La mise en mots n'est pas seulement le témoignage d'une pensée exposée à autrui, mais aussi l'élaboration de la vérité de l'auteur pour lui-même. On peut alors dire de Gide avec Claude Martin que « [s]a vérité, c'est donc son histoire, sa fidèle recherche. Elle était inépuisable comme la vie [...] »²⁸⁴

La création littéraire est alors l'acte cathartique par excellence, autour duquel évoluent comme des satellites les notions de Bien, de Vérité, les valeurs morales et les mœurs de l'époque. Elle représente le cheminement d'une pensée, et la mise par écrit rend cette pensée plus réelle. Donner à lire à autrui sa philosophie permet à Gide de conseiller à son lectorat le conseil de se tourner, à l'instar de l'auteur, vers les désirs du corps.

Parallèlement à cela, l'écriture permet la justification de l'auteur à ses propres yeux. L'élaboration de son propre univers et de ses propres valeurs permet à Gide de ne

²⁸³ JFM, p. 527.

²⁸⁴ C. Martin, *André Gide par lui-même*, p. 184.

plus se sentir coupable. Né et ayant grandi dans une famille protestante, ayant poursuivi toute sa vie un désir de « pureté », même dans son écriture fictionnelle, celui-ci a souffert d'être en marge du Bien selon les critères religieux. L'écriture agit alors comme un processus de déculpabilisation. En élaborant une nouvelle éthique, en donnant un sens nouveau à la Bible et en établissant la vérité comme un concept relatif, Gide se débarrasse de toute culpabilité à être homosexuel et à ne pas être conforme aux normes du protestantisme. Sa vérité est de ne pas être comme les autres, tout en étant naturel. Et c'est ce pourquoi il écrit.

CONCLUSION

Un travail sur le concept d'auteur dans l'œuvre d'André Gide ne peut se départir de la biographie de celui-ci, puisqu'elle est par trop présente dans l'œuvre. Néanmoins, il s'agit de ne pas chercher à lire dans les textes gidiens le reflet exact de l'individu qui tient la plume, mais bien de discerner que celui-ci se donne à voir tel qu'il aimerait être. Gide, à travers son œuvre, cherche et réussit à prendre la posture du chantre de la pédérastie en établissant et propageant une nouvelle éthique hédoniste : l'immoralisme. Par l'écriture, Gide dissocie donc celui qu'il est en tant qu'individu de la figure d'auteur qu'il se construit. Ainsi que l'écrit José-Luis Diaz, « [l]'œuvre n'est là que pour produire un "dégagement d'auteur". [...] l'écrivain n'est pas l'*homme*, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'œuvre, plane bien au-delà de sa concrétude textuelle.²⁸⁵ »

La construction de l'image de l'auteur naît donc de la fiction, même si elle dépasse la dimension de la littérature. C'est par le truchement de la fiction que l'auteur prend une posture. Il est possible de rapprocher cette image de lui que Gide cherche à forger par les mots à un portrait. La comparaison picturale se justifie d'autant plus que l'écrivain l'introduit lui-même dans son analyse de Dostoïevski, qu'il admirait beaucoup et dont il dit :

[...] ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre.²⁸⁶

La comparaison de l'écriture fictionnelle avec les tableaux de Rembrandt montre que l'écriture, — et il en va donc de même de l'image de l'auteur rendu personnage par cette écriture, — ne cherche pas à donner à lire un portrait total du personnage créé. Ne dévoiler du personnage qu'un angle par des jeux de lumière correspond à orienter l'esprit du lecteur, en espérant que certaines données resteront dans l'ombre où elles ont été

²⁸⁵ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, p. 4. (L'italique est de Diaz)

²⁸⁶ A. Gide, *Dostoïevski*, p. 599.

cachées du fait de l'éclairage illuminant d'autres éléments que l'écrivain veut mettre en avant.

Gide élabore donc une écriture qui donne à voir une nouvelle conception de la mimésis, laquelle illustre parfaitement le pourquoi des soupçons platoniciens à son égard. La peinture que donne à voir Gide de lui-même, puisqu'il devient personnage d'auteur à travers son écriture, semble réelle et a l'air vraie et pourtant, elle est fictionnelle. Cette écriture occulte, voire transforme, la réalité et, sans être trompeuse, elle ménage comme chez Rembrandt ou Dostoïevski une part d'invisible, qui est peut-être l'essentiel.

Il s'agit donc de se demander si l'image d'auteur et la posture auctoriale gidienne relèvent donc d'une certaine forme de mensonge, puisqu'il y a tentative, par l'écriture, de tromper le lecteur en l'empêchant de lire certaines données. Gide ouvre donc la voie à une réflexion sur la dialectique de l'être et de l'apparence en littérature. Il cherche à ce que l'apparence qu'il endosse à travers son œuvre et qui se construit dans l'esprit du lecteur grâce au choix des mots, soit associée à son être. Gide reprend ainsi l'expression de Berkeley, « *esse est percipi*²⁸⁷ », être c'est être perçu, et la fait sienne. Puisque son lectorat l'assimile à une certaine posture, une image de Gide existe donc à travers cette posture. Il est ainsi en tant qu'auteur ce que son lectorat croit qu'il est en tant qu'individu. Par cela, auteur et individu se rapprochent, et les deux dimensions d'être et d'apparence se rejoignent.

La question qui découle de cette dialectique est celle de la définition de la vérité de la fiction, en art, et plus particulièrement en littérature. Pour Diaz, l'auteur est une « [i]nstance qui, bien qu'étant de l'ordre de l'apparence, n'en constitue pas moins sa vérité.²⁸⁸ » La vérité de l'auteur n'est pas de concorder avec la représentation fidèle de la vie empirique de l'individu, mais bien plutôt, du moins en ce qui concerne Gide, d'être en adéquation avec le monde imaginaire, les désirs, voire les fantasmes de cet individu. L'apparence de l'auteur, du fait qu'elle a été désirée telle, est une forme de vérité : elle est la vérité de ce que l'individu veut être en tant qu'auteur. De ce fait, il n'est plus possible de parler de mensonge en ce qui concerne la mise en scène de l'auteur par la fiction.

²⁸⁷ G. Berkeley, « *Esse is percipi* », « Être, c'est être perçu » (nous traduisons), *Principles of Human Knowledge*, p. 24.

²⁸⁸ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies actoriales à l'époque romantique*, p. 4.

Néanmoins, si le concept de mensonge est récusé au sein de la fiction, celui-ci pose problème à partir du moment où l'intention de l'auteur tend à vouloir que cette fiction ait un impact empirique. Or Gide met en place, dans ses œuvres de fiction et à travers la posture auctoriale qu'il se forge, une éthique nouvelle dont il est à la fois l'instigateur, le prophète et le premier disciple et dont il espère qu'elle influencera ses lecteurs dans leur vie quotidienne.

L'éthique, même différenciée comme elle l'est chez Gide de toute velléité morale, relève tout de même d'une certaine forme de droiture, voire d'honnêteté, c'est-à-dire qu'elle correspond à un refus du mensonge dans la vie empirique. La posture d'auteur, si elle est vérité au sein du monde de la fiction, est mensonge à partir du moment où elle dépasse cette dimension : la vérité en art n'est pas la vérité empirique. L'écriture gidienne conduit donc à s'interroger sur l'impact empirique d'une éthique établie dans la fiction et qui repose sur une vérité ontologiquement distincte de tout critère de vérité factuelle. Comment vouloir même que cette éthique fictionnelle puisse avoir des conséquences sur le monde réel ? Comment fonder une éthique sur un mensonge ?

Si la problématique reste ouverte, elle est à mettre en relation avec le fait que la posture que Gide cherche à prendre, à travers le rôle de l'immoraliste, est celle de l'« inquiéteur », pour reprendre le néologisme créé par Frank Lestringant²⁸⁹ : « Inquiéter, tel est mon rôle²⁹⁰ », écrit Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ce désir d'inquiéter le lecteur, c'est-à-dire étymologiquement de le priver de quiétude, donne à l'écriture le statut d'acte et lui confère ainsi la possibilité d'avoir un impact sur le monde empirique. L'inquiétude, chez Gide, n'est pas sans rappeler la définition que confère à ce terme Leibniz en traduisant par lui « le mot anglais *uneasiness*, par lequel Locke caractérise l'état affectif de gêne, de malaise, qu'il considère comme la cause déterminante de tout acte de volonté²⁹¹ ».

Si l'écriture de Gide cherche à inquiéter, c'est-à-dire à faire en sorte que les lecteurs changeront leur comportement, et ce notamment en ce qui concerne leur vision de l'uranisme et de la pédérastie, il faut voir la mise en scène fictionnelle de l'auteur, et

²⁸⁹ Nous faisons ici référence aux deux volumes de la biographie d'André Gide écrite par Frank Lestringant et intitulés *André Gide l'inquiéteur*.

²⁹⁰ LFM, p. 557.

²⁹¹ A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 517. Lalande indique la référence à Leibniz : *Nouveaux Essais*, II, ch. XX, § 6, et ch. XXI, § 29 et suivants.

donc le mensonge empirique qui l'accompagne, comme un procédé illustrant le message que Gide cherche à faire passer. L'inquiétude que Gide cherche à créer se rapporte aux normes sociales en vigueur au moment où il écrit : il s'agit pour l'auteur de mettre en porte-à-faux la religion protestante, le refus de l'uranisme, la bien-pensance et donc tout particulièrement le modèle d'éducation qui transmet ces valeurs récusées.

L'inquiétude, qui pèse sur la remise en question de la stabilité et de la garantie de l'ordre social, est due à une inversion. Les textes gidiens valorisent l'inversion des normes, en prônant l'éducation par la pédérastie, et en dévalorisant l'éducation par la famille. C'est une véritable formation littéraire et une formation des lecteurs que Gide met en place, laquelle s'oppose à l'éducation familiale. Le terme d'« inversion » n'est pas employé ici de façon anodine : il a été choisi parce qu'il fait écho à celui d'« inversi », utilisé à l'époque où écrit Gide pour désigner les homosexuels. Cette inversion qu'on lui reproche, Gide la retourne dans ses écrits en mettant en scène une inversion des valeurs sociales, prônant l'uranisme. Il écrit ainsi, dans son *Journal*, à la date du 24 février 1946 que « [l]e monde ne sera sauvé, s'il peut l'être, que par des insoumis²⁹² ».

Au-delà des diégèses qui mettent en scène ces « insoumis », l'inversion est incarnée dans les textes par la subversion des mythes chrétiens, symboles de cette éducation que Gide récuse et à laquelle il veut substituer la pédérastie. L'inversion des mythes chrétiens pourrait également s'apparenter à une forme de mensonge, puisqu'elle correspond à une réécriture de thématiques qui va contre la morale protestante.

Néanmoins, ici encore il est possible d'ouvrir la réflexion en voyant dans cette inversion le déploiement non d'un mensonge mais de l'expansion de la mythologie personnelle de Gide, ce que Michel Leiris appellera dans son article sur Michel Butor le « réalisme mythologique²⁹³ ». Il est alors possible de dire des textes de Gide et de son imaginaire religieux ce que dit Leiris de *La Modification* et de l'image de Rome :

Ce n'est pas seulement une mythologie romaine [...] qui fait irruption dans le cadre d'une réalité quotidienne, c'est le récit tout entier qui se situe sur le plan du mythe [...] ²⁹⁴

²⁹² A. Gide, *Journal*, p. 301.

²⁹³ M. Leiris, « Le réalisme mythologique de Michel Butor » suivant M. Butor, *La Modification*, p. 285.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 299.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus primaire

GIDE, André. *Corydon*, dans *Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1424 p.

GIDE, André. *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1424 p.

GIDE, André. *L'Immoraliste*, dans *Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1519 p.

GIDE, André. *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1424 p.

GIDE, André. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, 369 p.

II- Œuvres secondaires

GIDE, André. *Journal, 1939-1949, Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 1280 p.

GIDE, André. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, Les Cahiers de la NRF, Série André Gide (n° 4), Paris, Gallimard, 1996, 500 p.

GIDE, André. *De l'influence en littérature*, dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

GIDE, André. *Les Limites de l'art*, dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

GIDE, André. *L'Œuvre de Robert Browning*, dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

GIDE, André. *Dostoïevski*, dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

GIDE, André et René Martin du Gard. *Correspondance André Gide-René Martin du Gard*, t. I (1913-1934), Paris, Gallimard, 1968, 733 p.

III- Autres œuvres littéraires

BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1443 p.

BARTHES Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975, 192 p.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, t. II (juillet 1850-décembre 1858), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 1534 p.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye et Olivier Sers éd., Paris, Les Belles Lettres, 2009, 782 p.

PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, 672 p.

PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 447 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*, Livres I à IV. Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2006, 319 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation*, t. III, Paris, Armand-Aubré, 1830, 471 p.

VIAN, Boris. *L'Ecume des jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, 315 p.

VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Armand Colin, coll. « Classiques latins », 1893, 124 p.

WILDE, Oscar. *De Profundis*, trad. Léo Lack, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque Cosmopolite », 2001, 140 p.

IV- Ouvrages critiques portant sur l'œuvre de Gide

ALBERES, René-Marie. *L'Odyssée d'André Gide*, Paris, La Nouvelle Edition, 1951, 282 p.

CAZENTRE, Thomas. *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003, 408 p.

DUBUIS, Patrick. *Emergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, 317 p.

GARD, Roger Martin du. *Notes sur André Gide (1913-1951)*, Paris, Gallimard, 1951, 152 p.

GOULET, Alain. *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2009, 193 p.

GOULET, Alain. *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 2001, 676 p.

GOURMONT, Jean de. *Les Marges*, n°142, « L'homosexualité en littérature », Paris, 15 avril 1926, p. 66.

GOUX, Jean-Joseph. *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Editions Galilée, 1984, 228 p.

HELLEBOIS, Philippe. *Lacan lecteur de Gide*, Paris, Editions Michèle, 2011, 145 p.

KEYPOUR, N. David. *André Gide, Ecriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal/Didier Erudition, 1980, 261 p.

LAIZE, H. *Leçon littéraire sur Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 2012, 143 p.

LEJEUNE, Philippe. *Exercices d'ambiguïté, Lectures de Si le grain ne meurt*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Langues et styles », 1974, 107 p.

LESTRINGANT, Franck. *André Gide l'inquiéteur*, t. I, *Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée (1869-1918)*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2011, 1165 p.

LESTRINGANT, Franck. *André Gide l'inquiéteur*, t. II, *Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée (1919-1951)*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2012, 1522 p.

MAISANI-LEONARD, Martine. *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, 271 p.

MARTIN, Claude. *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1963, 192 p.

MARTY, Eric. *André Gide Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, 341 p.

MASSON, Pierre. *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 167 p.

MILLOT, Catherine. *Gide, Genet, Mishima : Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, coll. « Infini », 1999, 168 p.

NEMERS, Monique. *Corydon citoyen : Essai sur André Gide et l'homosexualité*, Paris, Gallimard, 2006, 842 p.

PIERRE-QUINT, Léon. *André Gide, l'homme, sa vie, son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*, Paris, Stock, 1932, 568 p.

SAGAERT Martine et Paul SHNYDER. *André Gide l'écriture vive*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, coll. « Horizons génétiques », 2008, 162 p. (Accompagné d'un DVD-ROM)

SAVAGE-LAVRUT, Sophie. « Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-Monnayeurs* », dans *André Gide 11, L'écriture d'André Gide 2, Méthodes et discours*, dir. Alain GOULET, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1999, pp. 81-104.

WALD LASOWSLI, Aliocha et Joël JULY. *Gide Les Faux-Monnayeurs*, Neuilly, Atlante, 2012, 254 p.

WALKER, David H. « En relisant le Journal des Faux-Monnayeurs », dans *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque des 2 et 3 mars 2001 de l'Association des Amis d'André Gide, dir. Pierre MASSON et Jean CLAUDE, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 89-102.

V- Ouvrages théoriques

AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 30 janvier 2013. URL : <http://aad.revues.org/678>

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 490 p.

BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, Essais critiques* t. IV, Paris, Seuil, 1984, 412 p.

BARTHES, Roland. *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. III, 1216 p.

BARTHES, Roland, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, Wolfgang KAYSER, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, 192 p.

BERKELEY, George. *Principles of Human Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 236 p.

BLONDEL, Eric. *La Morale*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 1999, 245 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, 567 p.

BRUNN, Alain. *L'Auteur*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2001, 240 p.

DIAZ, Luis-José. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, 695 p.

DIAZ, José-Luis. *L'homme et l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2011, 243 p.

DOUBROVSKY, Serge. « L'initiative aux maux », dans les *Cahiers Confrontations*, n°1, Paris, 1979, pp. 95-114.

ESCOLA, Marc. « Atelier de théorie littéraire : Michel Foucault et la fonction auteur », dans *Fabula. La Recherche en littérature*, http://www.fabula.org/atelier.php?Michel_Foucault_et_la_fonction-auteur page consultée le 19 juillet 2013.

GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde, Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Sciences Humaines », 2005, 306 p.

GEFEN, Alexandre. *La Mimésis*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2002, 256 p.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 288 p.

GENETTE, Gérard. *Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-792.

KANT, Emmanuel. *Métaphysique des mœurs, Doctrine de la vertu*, trad. V. Delbos, éd. A. Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques – Poche », 1992, 206 p.

KUNDERA, Milan. *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 535 p.

LAGARDE, André et Laurent MICHARD. *Le XXe siècle, les grands auteurs français du programme, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, coll. « Lagarde et Michard », 1993, 896 p.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, 1323 p.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME TABONE, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004, 315 p.

LEIRIS, Michel. « Le réalisme mythologique de Michel Butor », dans BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2012, 312 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 381 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Les Termes clefs de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2009, 143 p.

MAUREL, Anne. *La Critique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1994, 155 p.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, 215 p.

MEIZOZ, Jérôme. *La Fabrique des singularités, Postures littéraires t. II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011, 282 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *L'Antéchrist*, trad. Eric Blondel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, 215 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Généalogie de la morale*, trad. Eric Blondel, Ole Hansen-Love, Theo Leydenbach, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997, 288 p.

PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980, 258 p.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, 210 p.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008, 307 p.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, 424 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001, 374 p.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Nouveaux Lundis*, vol. III. Texte disponible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201405s/fl8.image> page consultée le 19 juillet 2013.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 348 p.

TAMAGNE, Florence. *Histoire de l'homosexualité en Europe, Paris, Londres, Berlin (1919-1939)*, Seuil, coll. « Univers historique », 2000, 670 p.