

Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3

Master Lettres Modernes

Mémoire de recherche de Master 1

Année 2019

Sincérité et transgressions du pacte fictionnel

Une étude des métalepses et du narrateur
ostensible dans

Les Caves du Vatican et *Les Faux-
Monnayeurs* d'André Gide

Mémoire dirigé par Madame Aude Leblond

Soutenu en septembre 2019

Marion Moll

45, rue d'Ulm 75005 Paris

06.49.61.49.13

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	3
Première partie : LE NARRATEUR OSTENSIBLE ET SES <i>ETHÈ</i>	13
1. Contre le narrateur du roman réaliste, la remise au premier plan par Gide de l' <i>ethos</i> narratorial	15
2. Étude des <i>ethè</i> du narrateur ostensible dans <i>Les Caves du Vatican</i>	21
3. Étude des <i>ethè</i> du narrateur ostensible dans <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	32
Deuxième partie : LES MÉTALEPSES	40
1. La métalepse, une transgression radicale des règles explicites et implicites du fonctionnement habituel du récit et de la fiction	41
2. Les métalepSES dans <i>Les Caves du Vatican</i> : démonstration d'un réel farcesque	47
3. Les métalepSES dans <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : vertiges et inquiétude	55
Troisième partie : LE PACTE DE LA SINCÉRITÉ	62
1. Quel pacte est passé par André Gide avec le lecteur des <i>Caves</i> et des <i>Faux-Monnayeurs</i> ?	66
2. La fiction donnée pour ce qu'elle est – purement gratuite	68
3. Gide « l'inquiéteur »	71
4. Le pacte de la sincérité est-il un relativisme complet ?	75
Conclusion	84
Annexe	86
Bibliographie	87

INTRODUCTION

Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le « roman » que même dans les « confessions ». L'on est parfois gêné dans celles-ci par le « je » ; il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler sans apparence de complaisance. [...] Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés¹.

Cet extrait du *Journal des Faux-Monnayeurs* éclaire le choix de la multiplicité des points de vue qu'emprunte le « premier » roman d'André Gide². Il semble que leur addition rende possible une narration nouvelle, illustrant la diversité des reconstructions subjectives, donc « déformantes », que les hommes font du réel. L'œuvre littéraire en résultant s'apparente à une mosaïque d'« expositions » successives et rendant fidèlement compte des *ethè* des différents personnages, c'est-à-dire des images cohérentes construites par la connaissance de leurs attitudes langagières et sociales, leurs idéaux, leur personnalité. Encore faut-il une interface de rapprochement pour tenir ensemble les fragments de la mosaïque et la construire comme une œuvre globale, un roman³. C'est un narrateur hétérodiégétique qui joue ce rôle⁴.

Les Caves du Vatican, soit publiée en 1914, ainsi que *Les Faux-Monnayeurs* (1925), respectent cette démarche⁵. Pour se conformer à sa propre esthétique, il ne semblait pas permis pour Gide d'avoir recours à narrateur omniscient et tout effacé, selon le modèle flaubertien encore très majoritairement plébiscité par les romanciers du début du XX^e siècle⁶. L'obsession gidienne pour la sincérité, sa volonté de laisser au

¹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 32.

² Anne-Sophie Angelo, *Le sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 32 : « *Les Caves du Vatican* furent annoncées comme un « roman d'aventures », mais publiées, en 1914, comme « soitie ». »

³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 21 : « [j'ai] senti [...] le besoin d'établir une relation continue entre les éléments épars ».

⁴ Nous emprunterons dans ce mémoire beaucoup de termes de narratologie à la terminologie de Gérard Genette, en particulier dans « Discours du récit » (*Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.). V. annexe, p. 75, la définition des principaux termes de narratologie que nous employons.)

⁵ *Les Caves du Vatican* sont souvent abrégées en *Les Caves* par la critique, raccourci que nous utilisons. Nous abrègerons *Les Faux-Monnayeurs* en *FM*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* en *JFM*.

⁶ Cet idéal est explicité par cette citation longuement commentée de la correspondance de Gustave Flaubert avec Louise Colet : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, visible nulle part. » (Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852). Zola reprécise à son tour, dans « Gustave Flaubert » (1875), repris dans *Les Romanciers naturalistes, Œuvres complètes*, vol.XI, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 97-99 : « Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. [...] Il faut se reporter à Balzac, à sa continuelle intervention dans le récit, à ses réflexions d'auteur qui arrivent à toutes les lignes, aux moralités de toutes sortes qu'il croit

lecteur un espace de liberté ne nous paraissent pas pouvoir se satisfaire de l'attirail de procédés réalistes d'effacement de la voix narrative, qui masquent pour lui l'arbitraire du récit et dévoient parfois l'œuvre artistique en roman à thèse idéologique⁷. Si le narrateur s'efface, c'est souvent que l'auteur s'exprime en son nom propre dans ce type de roman.

Contre ce modèle, les narrateurs de nos deux écrits gidiens prennent une apparence très personnelle. Outre les marques de jugement sur les personnages qu'expriment des choix lexicaux modalisés, on trouve en effet dans la sottie comme dans le roman des commentaires des narrateurs à la première personne. Ces intrusions d'une voix hétérodiégétique complètent l'aspect polyphonique des deux œuvres. Nous avons constaté qu'elles affichent globalement deux buts principaux : d'une part, affirmer la toute-puissance du narrateur sur son récit (par exemple quand il retient des informations pour faire languir le lecteur, ou quand il se revendique l'auteur de personnages strictement fictionnels, donc leur unique créateur et maître) ; d'autre part, inversement, constater son impuissance devant la direction des événements ou le caractère des personnages. Mais rompant le continuum narratif, rappelant au lecteur l'existence d'un monde hors-texte (supposé par les embrayeurs déictiques), ces interventions ont une portée métatextuelle évidente. Sous l'angle énonciatif, on peut dire qu'elles mettent en scène les conditions de possibilité d'existence du discours et pointent vers une situation d'énonciation d'arrière-plan, qu'il reste pour le lecteur à induire des différents indices et reconstruire. La nature communicationnelle de la littérature est ainsi soulignée. Il nous apparaît qu'en caractérisant, personnalisant la voix du narrateur, Gide refuse et démonte le fonctionnement du récit de fiction immersif couramment qualifié de « réaliste » ; montrant comment le lecteur, habituellement, se laisse volontiers abuser par un narrateur omniscient et impersonnel.

André Gide esquisse peut-être contre-intuitivement un réalisme psychologique plus abouti grâce à cette voix narrative : cette entité est parfois inconséquente, sujette aux trous de mémoire ou aux défauts de perception, ce qui lui octroie une apparence d'humanité. Elle jouit parfois au contraire ouvertement de son plein pouvoir de marionnettiste sur ses créatures de papier⁸. La contradiction flagrante entre l'affirmation de la paternité du récit et la nécessité d'« admettre qu'un personnage qui s'en va puisse

devoir tirer de ses œuvres. »

⁷ Ce point est récurrent dans *Prétextes ; suivi de Nouveaux prétextes : réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1990, 303 p.

⁸ Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 12.

n'être vu que de dos⁹ » signale la mise en scène d'elle-même qu'effectue la narration. Il reste à comprendre quel est l'effet de cette mise en scène et ce qu'elle révèle du projet d'écriture, comment elle prétend concilier des ambitions contradictoires : user de sa liberté de créateur pour pousser la fiction jusqu'à ses propres limites (la non-contradiction interne est mise à mal) ; se présenter sincère devant le lecteur.

L'ostensibilité du narrateur sert un nouveau réalisme, qui revient d'ailleurs aux fondements de l'acte du conteur, plus proche du témoignage d'un souvenir que du récit d'un historien¹⁰. Mais le contenu contradictoire des interventions, et surtout les transgressions paradoxales de niveaux narratifs (métalepses) effectuées, subvertissent le pacte fictionnel en désignant le contenu comme fictif. En d'autres termes, les procédés narratoires vont dans deux directions, la première étant l'établissement d'une fiction qui souligne et exploite ses possibles, aberrants d'un point de vue réaliste ; la seconde, la recherche de ce que nous caractériserons comme un réalisme de la sincérité, celui du conteur aux pouvoirs limités par son humanité. Comment définir le projet qui aboutit à une rupture si patente ?

Ce n'est en tout cas pas un hasard si ces usages particuliers de la fiction sont faits dans deux œuvres où les questionnements sur la sincérité, la fausseté, les masques et les vrais visages sont des problématiques centrales, sinon premières. L'écriture d'André Gide semble remotiver les critères du vrai et du faux concernant l'énonciation fictionnelle. Selon le linguiste John Searle, d'un point de vue pragmatique, la fiction se caractérise par une suspension du critère de vérité : l'auteur n'a pas à justifier de sa sincérité, sa croyance en sa propre assertion devant le récepteur¹¹. Cette théorie fonctionne globalement, mais chez Gide un cas particulier se présente : il demeure selon lui l'impératif de ne pas dévoyer la fiction pour masquer des idéologies. Aussi, il s'attache à restituer de la manière la plus sincère possible son rapport à ses personnages, dont il affirme souvent investir totalement le costume quand il écrit, voire quand il n'écrit pas. Nous examinerons cela dans notre troisième partie. Paradoxalement néanmoins, chaque énoncé des *Caves* et des *FM* en dit plus qu'il ne dit, ne peut être pris comme argent comptant par le lecteur et doit être replacé dans son contexte d'énonciation pour en saisir l'ironie. Gide court le risque d'une réception au premier

⁹ André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Certes ce peut-être le souvenir d'un conte entendu qu'il ne fait que transmettre. L'essentiel est que le conteur fait sentir sa présence comme guide du récit ; l'historien se retirant au contraire généralement au maximum de la narration. C'est l'objet de l'article « Le conteur » de Walter Benjamin.

¹¹ John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

degré, ce qui a d'ailleurs eu lieu. Risque à prendre, pour un écrivain qui déclare « Tant pis pour le lecteur paresseux. J'en veux d'autres¹². »

Méthode et parti-pris théoriques

Nous avons choisi dans ce mémoire de traiter ensemble les manifestations ostensibles du narrateur et les métalepses. Ces dernières désigneront avant tout pour nous, à l'exclusion des définitions rhétoriques, le procédé narratologique par lequel un énonciateur feint de franchir lui-même ou de faire franchir par un protagoniste ou le lecteur, un seuil de fictionnalité. À titre d'exemple, citons Diderot dans *Jacques le fataliste*, qui demande « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu¹³? ». Le narrateur ostensible, lui aussi, produit un *effet-métalepse*. C'est ainsi que nous désignons le sentiment d'une transgression « bizarre » du seuil fictionnel qui s'accomplit dans et par la narration. L'usage de la première personne du pluriel ou du singulier par le narrateur introduit en effet souvent des « métalepses à fonction de régie¹⁴ » qui réfléchissent les mouvements temporels de la narration, le passage d'une scène à une autre, la focalisation sur un personnage ou sur l'autre. Elles exhibent ainsi les lignes de construction du récit et interrogent réflexivement la fiction.

La métalepse

L'étude des métalepses a fait fortune entre 2000 et 2010, notamment en raison de son fleurissement dans les fictions post-modernes, en littérature comme au cinéma. Trente ans après sa description rapide par Gérard Genette dans *Figures. III*¹⁵, c'est le colloque « La métalepse, aujourd'hui » tenu à l'Institut Goethe en Paris novembre 2002 qui a rouvert le débat autour de cette figure et a abouti à la publication en 2005 de ses actes sous le titre *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de Jean-Marie Schaeffer et John Pier¹⁶. Ces études se revendiquent d'une néo-narratologie ou d'une néo-rhétorique. En synthèse et dépassement se situe le travail de fond de Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière* (2016), qui revient

¹² André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 96.

¹³ Les opérateurs de métalepse sont ici le pronom personnel COD *m'* et les infinitifs, qui par métonymie désignent l'écriture d'un événement *fictionnel* du récit comme un événement *réel* que l'auteur peut provoquer.

¹⁴ Selon la terminologie de Monika Fludernik dans sa contribution au colloque « La métalepse, aujourd'hui » en 2002.

¹⁵ Gérard Genette, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 243.

¹⁶ Centre d'études et de recherches comparatistes, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, eds. John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, 342 p.

notamment sur l'erreur théorique souvent commise d'envisager la métalepse comme une abolition des frontières de la fiction¹⁷. Qu'il s'agisse de frontières internes à la fiction (entre différents niveaux ontologiques enchâssés) ou de la ligne séparant le monde fictif du monde réel, quand la métalepse simule une traversée, elle ne fait que simuler, et ainsi appuyer l'existence, rendre nécessaire la perception pensée de ces frontières. Comme Françoise Lavocat, et contre Genette qui voit dans toute fiction une forme de métalepse, il nous apparaît qu'étendre le sens du mot n'est d'aucun intérêt théorique, et cela relativise l'aspect hautement disruptif de la figure. En effet, il s'agit bien d'un procédé frappant à la lecture, et stylistiquement saillant ; d'où la nécessité pour nous de la prendre « au sérieux », comme une vraie manipulation doublée d'une attitude forcément réfléchie de l'auteur sur l'effet qu'elle doit produire et sur la nature de la fiction qu'elle met à mal. Cela ne signifie nullement la prendre « au pied de la lettre », ce qui serait d'ailleurs difficile. La métalepse est en résumé une figure, mais c'est un événement dans la narration.

Cet événement ne va pas sans interroger la nature du texte littéraire. Ainsi que l'expliquent J. Pier et J.-M. Schaeffer, la métalepse est « une mise à nu de la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction » ; en effet, contrairement au récit « historique », elle semble souligner le fait que le monde de la narration et le monde du narré sont séparés et que le second est « ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre »¹⁸. Cette insistance sur la frontière a un impact que nous pensons destructeur sur l'adhésion au récit fictif. Comme le narrateur ostensible, elle la fait vaciller en refusant le pacte de la fiction réaliste.

Le narrateur

Comme l'écrit Sylvie Patron, la notion de narrateur n'est pas une évidence textuelle mais une construction théorique relativement récente¹⁹. Il n'est donc pas assuré qu'elle soit nécessaire à l'étude et la caractérisation de tout récit. Son usage parfois considéré comme abusif prend racine, selon S. Patron, dans l'ère linguistique de la théorie littéraire, dominant le paysage de la critique depuis les années 1960, malgré des tentatives somme toute assez récentes de mise à distance. Tout récit à la troisième personne, pour S. Patron, ne nécessite pas qu'on construise et définisse l'image d'une entité narratrice plus ou moins personnelle. Mais dans le cas des deux œuvres que nous

¹⁷ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, 618 p.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Sylvie Patron, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 350 p.

études, l'ironie généralisée, les intrusions à la première personne d'une « voix » dont l'identité reste cachée et instable, la subjectivité même du lexique nous obligent à avoir recours à l'entité narrateur. On ne peut pas non plus le considérer purement comme un metteur en scène du récit, mais comme une *psychè* à l'*ethos* mouvant qui trahit volontairement sa présence. Cela revient à jouer le jeu herméneutique de la reconstruction de l'image d'un personnage à partir de fragments.

En face de ces deux objets théoriques, nos approches, successivement narratologique, discursive et dans une moindre mesure biographique, s'essaieront donc à une description à visée finale herméneutique. Nous voulons tenter de comprendre comment s'articulent les manipulations narratives exercées dans notre corpus et l'éthique de la sincérité qui est affirmée dans les textes non fictionnels d'André Gide. En effet, le constat que l'œuvre littéraire est un tout dont la logique peut faire l'objet d'une analyse strictement interne ne peut et ne doit empêcher d'interroger les motivations de l'auteur, les choix qui ont présidé à la création.

Une étude conjointe de la métalepse, des *ethè* du narrateur et de la sincérité gidienne nous paraît absente de la critique à ce jour. Gide est peu cité en exemple dans les ouvrages théoriques sur la métalepse ; de même la critique gidienne ne se penche jamais sur le phénomène métaleptique en tant que tel. Cela tient peut-être au fait que les derniers ouvrages critiques ont privilégié l'étude de la métalepse ontologique²⁰, plus spectaculaire et extrêmement présente dans la fiction contemporaine ; mais aussi à l'hapax que constitue l'usage de la métalepse dans les pratiques romanesques de l'époque de Gide. *Les Faux-Monnayeurs* est certes mentionné par Dorrit Cohn pour comparer la métalepse et la mise en abyme, mais c'est bien la seule œuvre gidienne que nous ayons trouvée dans les études sur le procédé. C'est en partie cette lacune étonnante qui nous a poussée à étudier ce phénomène dans notre corpus.

La critique gidienne a bien sûr déjà décelé la particularité de la narration dans *Les Caves* et *Les Faux-Monnayeurs* ; de même qu'elle s'est intéressée à la sincérité gidienne. Il restait à tenter de comprendre comment les transgressions narratives répondent à l'exigence de sincérité du romancier. Des hypothèses souvent convaincantes ont été avancées pour expliquer le recours à cette narration singulière. Déjà en 1931, Ramon

²⁰ Ce que nous nommons métalepse ontologique, selon la terminologie largement adoptée de Marie-Laure Ryan dans *Métalepses*, est la mise en scène d'un passage de l'auteur ou du lecteur/spectateur dans le monde des personnages, ou du franchissement du livre ou de l'écran par un ou plusieurs personnages. Le meurtre d'un des deux partis est souvent mis en scène dans de tels franchissements.

Fernandez repérait dans *Les Caves* les immersions d'une voix qu'il identifie comme celle de Gide et voyait dans les « sorties » de celui que nous nommons « narrateur » et lui « auteur », un moyen de favoriser une lecture distanciée de certains énoncés²¹. Il remarque que ces analyses peuvent aussi s'appliquer dans une certaine mesure aux *Faux-Monnayeurs*. Ce thème est repris par Alain Goulet dans sa monographie sur *Les Caves du Vatican*²². Il montre que la sotie, avec ses personnages « fantoches » – comme Gide les nomme lui-même – n'est pas qu'une farce amusante et déconstruisant l'attirail des romans d'aventure, mais aussi l'expression d'un constat sur la société : le déterminisme des idéologies guide des hommes aveugles, presque privés d'individualité, n'ayant pas conscience de porter des masques. Le narrateur marionnettiste révèle l'absence de liberté des personnages. Alain Goulet suggère d'étudier les fonctions des interventions du narrateur, et c'est une des lignes suivies ici. L'approche des instances de la narration des *Faux-Monnayeurs* chez N. David Keypour signale que la distinction indispensable entre auteur et narrateur doit ici s'accompagner du dégagement de l'instance de l'auteur implicite, André Gide empruntant d'ailleurs différents *ethè* d'auteur dans ses œuvres²³. D. Keypour montre comment l'ironie de l'auteur implicite joue sur le narrateur et comment le lecteur peut tirer plaisir de cette position partagée de supériorité. Mais le mode ironique joue moins universellement que dans *Les Caves du Vatican*, ce qui rend *Les Faux-Monnayeurs* plus proche du roman réaliste. D. Keypour aborde la réversibilité possible de l'attribution des énoncés aux différents acteurs de production de l'œuvre, mais il laisse de côté leur caractère disruptif, contradictoire et métaleptique. La méthode, encore structuraliste, laisse de côté le projet de l'auteur réel que nous souhaitons retrouver. De ce dernier se rapproche A. Goulet dans sa monographie sur les *FM*, montrant que le narrateur du roman évolue en occupant différents « foyers »²⁴. Leur spectre va de celui du témoin d'un monde dont il accrédite la réalité à celui du romancier à l'arbitraire largement exploité. A. Goulet voit donc dans cette exposition par Gide de différentes techniques de narration un moyen de mettre au jour le « mentir-vrai » que constitue l'œuvre d'art. A. Goulet décèle ainsi bien dans la narration gidienne un choix esthétique à la portée morale : c'est tout l'engagement du romancier, en tant que personne éthique, face à son lecteur, qui est en jeu dans le choix du modèle technique. Chez Gide, très tôt, l'éthique de l'artiste se concentre autour de la

²¹ Ramon Fernandez, *André Gide*, Paris, éditions R.-A. Corrêa, 1931, 265 p.

²² Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, 287 p.

²³ N. David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-monnayeurs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 261 p.

²⁴ Alain Goulet, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Dunod, 1994, 159 p.

question de la sincérité. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann eux aussi, remarquent que dans *Les Caves* comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, la « mise en scène de soi » que constitue la narration est permise par une scission de l'instance auctoriale²⁵. La sincérité de cette dernière est ainsi mise en cause sans cesse.

« Mentir-vrai » ; « mise en scène » : ces notions charnières appuient toutes les deux la possibilité pour le narrateur et l'auteur de porter des masques dans l'œuvre, des masques dont la critique a encore peu décrit les visages. Surtout elle n'a pas souligné combien ils étaient contradictoires entre eux, esquissaient des auteurs implicites de différents types de roman, et empêchaient donc le lecteur de prendre ses marques dans l'œuvre par le respect de ses habitudes. C'est là que le procédé de métalepse doit intervenir, puisqu'il mime le franchissement par une instance de l'œuvre d'une frontière interne de la fiction et redistribue les cartes entre réalité et pure invention.

À la lecture des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, nous avons été frappée par les ruptures dans l'immersion fictionnelle qui s'y produisent. Notre étonnement premier face aux métalepses et aux intrusions narratoriales provenait en partie du fait qu'elles ne sont pas présentes dans les œuvres précédentes de Gide, hormis *Paludes*. La comparaison des deux textes nous a été suggérée par l'usage commun de la narration à la troisième personne, qui permet le « kaléidoscope »²⁶ des points de vue. L'usage du narrateur ostensible est un trait commun fondamental. Son usage semble cependant dans le roman plus subtil et abouti que dans la sotie, notamment parce qu'il permet de déceler une évolution de l'*ethos* du narrateur, semblant prêt à dépasser ses certitudes morales et spirituelles initiales : peut-être que des *Caves* aux *Faux-Monnayeurs*, la caricature et le farcesque cèdent le pas à l'accueil de la complexité psychologique, allant dans la direction du romanesque. Il conviendra de confirmer ou d'infirmier cette intuition.

Une autre continuité nous est suggérée par Gide lui-même dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, puisqu'il avait pour projet de « faire raconter » le roman par Lafcadio²⁷. Ce projet a finalement été abandonné, mais il montre du moins que les *FM* ont, d'une manière qu'il nous reste à saisir, pris la suite des *Caves*, se sont inscrits dans la permanence d'une pensée que Gide jugeait de toute évidence n'avoir pas épuisée avec la sotie. D'autres personnages sont manifestement héritiers des protagonistes de cette

²⁵ Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann et Aude Laferrière, *Le roman somme d'André Gide : les Faux-monnayeurs*, Paris, Presses Univ. de France, 2012.

²⁶ Nous empruntons le terme à A. Goulet, *Lire Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 13 : « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. »

dernière : c'est le cas de Léon Ghéridanisol dont la biographie ressemble pour certains épisodes à un strict copier-coller de celle de Protos²⁸. Enfin, les deux écrits ont en commun la prégnance des thèmes de la sincérité, des masques, des faux-semblants. Nous avons également jugé surprenant que Gide prétende écrire avec *Les Faux-Monnayeurs* « son premier vrai roman », son premier livre qui ne soit pas, dit-il, entièrement ironique²⁹.

Le narrateur ostensible et les métalepses, des inventions gidiennes ?

Gide a souvent été considéré comme un précurseur du Nouveau Roman : pour Anne-Sophie Angelo, c'est

parce que son roman des *Faux-Monnayeurs* exhibait les ficelles de la narration, mettait en scène un personnage de romancier qui exposait des problèmes de technique littéraire, et procédait à la dissolution du personnage-héros tel que l'avait construit le roman du XIX^e siècle³⁰.

Il y a donc un modernisme chez Gide, du moins dans notre corpus, qui contraste avec l'aspect souvent décrit comme « néo-classique » de son style et est mieux représenté dans les récits à la première personne (*L'Immoraliste*, *La Symphonie Pastorale*, *La Porte étroite*, notamment).

La métalepse et le narrateur interventionniste ne sont cependant pas des créations du XX^e siècle. Ces pratiques d'écriture avaient en fait perdu de leur popularité seulement depuis la théorisation par Flaubert de ses propres partis-pris narratifs³¹. Les métalepses sont légion dans le roman picaresque, notamment *Don Quichotte* ; mais aussi au XVII^e siècle chez Scarron et Furetière³². Diderot fait un usage appuyé de nos deux

²⁸ Comparons ainsi ce passage des *Faux-Monnayeurs* sur Ghéridanisol, « Avant l'été, il avait trouvé rigolo de passer par-dessus les forts en thème de sa classe et de décrocher tous les prix. » (p. 320) à celui-ci, issu des *Caves*, sur Protos : « Ses camarades, ses maîtres même ne l'appelèrent plus que par ce surnom, à partir du jour où il décrocha brusquement la première place de thème grec. » (p. 80-81).

²⁹ Nous nous référons respectivement à la dédicace des *Faux-Monnayeurs* (« À Roger Martin du Gard, je dédie mon premier roman en témoignage d'amitié profonde. ») et à la préface-dédicace des *Caves* à Jacques Copeau : « Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas de faillir aux règles du "genre" ; et de manquer par exemple de désordre et de confusion. Récits, soties... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous préférez), dont voici sans doute le dernier. »

³⁰ Anne-Sophie Angelo, *op. cit.*, p. 48.

³¹ On pense évidemment à cette citation désormais repassée, extraite d'une lettre à Louise Collet (1852) : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas ». Mais cette citation est extraite de son contexte ; Flaubert désigne ici non pas le nécessaire effacement du narrateur ; mais simplement le fait que la *personne* biographique de l'auteur ne doit dans l'œuvre exhiber ni ses « sentiments », ni son « existence ». Mais l'ironie flaubertienne tire de fait toute sa vigueur de l'apparente « impersonnalité » de son énonciation.

³² Pour ne citer que quelques exemples étudiés dans *Métalepses*, *op. cit.*

procédés dans *Jacques le Fataliste*, et Balzac l'utilise volontiers dans ses digressions descriptives. Entre le milieu du XIX^e siècle et Gide, la tendance majeure est à l'effacement de type flaubertien, le narrateur zolien en étant le parangon.

Les narrateurs de notre corpus transgressent les « lois » de ces romans réalistes du XIX^e siècle ayant conditionné les habitudes du lecteur. Ils arborent des visages insaisissables. André Gide manipule les conventions de la fiction en mimant sans cesse la transgression de ses frontières, démontrant comme sur un nuancier les multiples possibles de l'arbitraire du créateur et sa faculté d'influencer le lecteur à son insu. Pourtant, il affirme octroyer au lecteur la liberté de juger l'auteur autant que de tirer ses propres leçons des récits. Gide affirme une éthique de sincérité contre ses contemporains romanciers à thèse, et pourtant il charge son narrateur de juger les actes de ses personnages. L'objet de ce mémoire sera donc d'étudier l'antinomie apparente entre l'éthique de la sincérité que revendique Gide et la manipulation de la fiction qu'il exerce à travers l'ostensibilité de son narrateur et les métalepses, soit sur un mode ironique et largement ludique (dans *Les Caves*) soit sur un mode plus psychologisant et métafictionnel (dans *Les Faux-Monnayeurs*).

Notre première partie détaillera donc la construction des *ethè* des narrateurs en tant qu'ils s'affichent dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*, leurs méthodes de manipulation du récit, donc du lecteur. Ces masques ne se contentent pas d'être contradictoires dans leurs attitudes morales. Ils le sont aussi dans leur prétention d'agir ou non sur la fiction, s'immergeant totalement dans l'univers des personnages avant de revenir à la position surplombante du romancier maître de ses marionnettes.

De là la nécessité d'examiner ces intrusions comme des métalepses. Elles mettent à mal le pacte fictionnel en refusant au lecteur, par intervalles, la suspension d'incrédulité.

Pourquoi l'éthique gidienne de la sincérité s'exprime-t-elle via ces procédés transgressifs ? N'y a-t-il pas dans l'usage maximal de l'arbitraire du créateur une chute dans la manipulation et la dissimulation que notre corpus dénonce ? Ce sera l'objet de notre dernière partie.

PREMIÈRE PARTIE

LE NARRATEUR OSTENSIBLE ET SES *ETHÈ* – COMMENT LE NARRATEUR ANONYME S'INCARNE.

Cette première partie s'attachera à caractériser les différentes images d'eux-mêmes que façonnent les narrateurs respectifs des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs*, pour comprendre quelles manipulations de la fiction Gide exerce à travers eux. Leur ostensibilité volontaire fait signe au lecteur de la possibilité pour lui de reconstruire par le rapprochement d'indices, l'image d'une entité personnalisée fictionnellement à l'origine de la « prononciation », de l'articulation du texte.

Au seuil des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, le lecteur est happé par une narration à la troisième personne, rassurant ses habitudes et réflexes inconscients de lecture. Très rapidement, et hors de toute explicitation par le narrateur, il assiste à un retour imprévu d'une première personne. Cette disruption fait reprendre au récit l'aspect d'un discours puisque l'origine de l'énonciation s'affiche au lieu de se neutraliser, de s'effacer derrière l'apparence d'un texte qui se dit de lui-même, comme dans le cas du narrateur flaubertien ou zolien. Selon Dominique Maingueneau, « comme tout énoncé, l'œuvre littéraire implique une situation d'énonciation³³ ». Comme la conversation, le discours publicitaire ou politique, elle présente des entités au rôle précis : minimalement, énonciateur, récepteur, et message. Or, l'énonciation impose au lecteur d'imaginer un corps comme origine d'une telle parole. Ainsi se construit l'*ethos* qui ne cesse, à mesure que le texte avance, de s'affiner, et le portrait du narrateur de se préciser. Dans *Les Caves* et *Les Faux-Monnayeurs*, comme nous allons le voir, plusieurs caractéristiques de ces *ethè* narratoriaux imposent au lecteur de lire le texte avec une forme de méfiance. Dans la veine du roman du XVIII^e siècle (on pense notamment à *La Religieuse* de Diderot, à *Manon Lescault* de l'Abbé Prévost et aux *Liaisons Dangereuses* de Laclos), le narrateur peut se voir accusé d'une non-objectivité potentiellement intéressée. Sylvie Patron affirme que l'usage d'une narration à la première personne suppose instamment que le contenu soit donné comme véridique pour le narrateur³⁴. Les déformations intéressées du récit qu'imposent les narrateurs du

³³ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 191.

³⁴ Sylvie Patron, *op. cit.*, p. 14.

XVIII^e siècle en sont un contre-exemple. Il ne s'agit pas d'affirmer ce qu'ils croient être la vérité, mais souvent de convaincre ou de persuader le lecteur de leur bonne foi et de leur probité morale. Ce qui est problématique dans notre corpus, c'est qu'il n'y a pas de narration homodiégétique. Quel peut être l'intérêt pour un narrateur de manipuler un récit où il ne se justifie pas de ses propres actions pour amadouer un narrataire défini ? De fait, l'auteur a dessiné un narrateur cherchant à construire un *ethos* particulier et à le défendre. Seulement, ce n'est pas en imposant une interprétation de ses propres actions, mais en exhibant son opinion sur les actions des personnages³⁵.

Cette manipulation du lecteur par la direction donnée à l'intrigue et les discours modalisés du narrateur, est une des caractéristiques du roman à thèse que Gide dénonce explicitement. Il le fait notamment via la bouche d'Édouard, quand ce dernier défend son projet littéraire devant Bernard et Sophroniska : « En guise de romans d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèse³⁶. » Il le décrit ailleurs comme « le pire des genres³⁷ ! » Ce roman à thèse, dans les *Caves* comme dans les *FM*, sert comme l'explique Alain Goulet de contre-modèle³⁸. Dans la sotie, Gide se livre à une parodie outrancière ; dans le roman, à un traitement plus subtil. Celui-ci témoigne d'une évolution du narrateur, par la « rencontre des personnages » et par l'écriture, le roman étant un roman d'apprentissage pour ce narrateur autant que pour les autres personnages³⁹.

C'est dire si notre corpus doit se lire ironiquement. La caractérisation si pointue des *ethè* des narrateurs incite le lecteur à prendre une distance non seulement vis-à-vis des personnages, mais encore du récit *et* de l'instance qui le relate⁴⁰. Cela lui donne davantage de clés pour construire son propre jugement. Les paradoxes que nous allons détailler sont donc assumés par Gide qui se différencie de l'instance de narration et déplace l'intérêt sur le rôle qu'elle peut jouer. Ce rôle s'associe de différents masques, des *ethè* souvent parodiques, toujours au moins distanciés d'André Gide quand ils sont ostensibles.

³⁵ Dans *Les Liaisons dangereuses* comme dans *La Religieuse*, la construction d'un *ethos* respectable des narrateurs est rendu nécessaire par la subversion morale de leurs agissements.

³⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2008, (« Collection Folio »), p. 187.

³⁷ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame : notes pour l'histoire authentique d'André Gide. I, 1918-1929*, Paris, Gallimard, 1973, p. 184.

³⁸ Alain Goulet, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 135.

³⁹ *Ibid.* Dans son ouvrage, Goulet revient à plusieurs reprises sur l'apprentissage que font en particulier les adolescents dans l'œuvre ; sans doute une continuité du roman de Gide avec Goethe, qu'il admirait.

⁴⁰ J.-M. Wittmann et P. Masson l'affirment en parlant des *Caves* et des *FM* : « Pour que Gide soit fidèle à sa conception complexe, pas plus qu'à ses personnages on ne peut donner plein crédit au narrateur [...] [Gide] fait passer cette ironie au niveau de l'instance narrative. » (Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann et Aude Laferrière, *Le roman somme d'André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Presses Univ. de France, 2012, p. 12.)

1. Contre le narrateur du roman réaliste, la remise au premier plan par Gide de l'*ethos* narratorial

1.a. Les frontières ontologiques pour la théorie de la narration : une notion historique et mouvante

La frontière est l'image souvent utilisée intuitivement pour représenter la ligne de démarcation entre deux espaces distincts. L'univers d'où écrit le romancier s'oppose à celui où évoluent ses personnages, c'est-à-dire la réalité à la fiction. Cette idée s'apparentant à un truisme mérite en réalité examen, parce qu'elle ne dit pas tout de la position de l'écrivain dans son œuvre. Avant le romantisme, globalement, comme l'explique Françoise Lavocat, la distribution de l'auteur et de ses créatures de part et d'autre de la frontière ne pouvait pas faire l'objet d'un vrai questionnement, les romans étant soumis à l'impératif d'un didactisme moral qui pondérait l'accusation portée à la littérature d'être un divertissement gratuit⁴¹. Il y avait donc d'un côté l'auteur et ses convictions, de l'autre une fiction construite pour les démontrer de manière convaincante. La voix de la narration pouvait sans trop de doute être assimilée à l'auteur, ou plutôt il était admis que c'était l'auteur qui s'exprimait. Encore chez Voltaire, dans les pérégrinations fantasques de *Zadig* (1748) ou de *Candide* (1759), ce sont les fins de dénonciation et la satire des bêtes noires de l'auteur qui priment. Il n'y avait donc pas de gratuité de l'imagination aux yeux des lecteurs qui cherchaient dans les romans et récits un divertissement instructif.

Contrairement à ce qu'affirme Françoise Lavocat, il nous paraît que le recours théorique à la notion de narrateur s'avère indispensable dès le XVIII^e siècle, notamment chez Fielding, Sterne et Diderot, qui sont peut-être les premiers romanciers à façonner l'image d'un conteur sans s'y identifier ou y adhérer, cela avec un évident plaisir. D'un point de vue ontologique, le récit autant que la diégèse est du côté de la fiction. La frontière se déplace, la couverture du livre vient matérialiser la séparation radicale entre réel et fiction quand ce n'est plus l'écriture qui le fait. D'où la nécessité, pour comprendre l'origine des énoncés, d'avoir recours à la notion de narrateur, mais aussi bientôt de l'*auteur implicite* (théorisé par Wayne Booth dans *The Rhetoric of fiction* en 1961). Différent de l'auteur réel, ce dernier est une construction mentale, donc fictive,

⁴¹ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 22.

du lecteur face au texte. C'est selon Booth un produit nécessaire de toute lecture :

Il est clair que l'image que reçoit le lecteur de cette présence est un des effets les plus importants voulus par l'auteur. Quelque impersonnel qu'il tente d'être, son lecteur se construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette manière, et bien entendu, ce scribe officiel ne sera jamais neutre face à toute valeur⁴².

Ainsi de part et d'autre de la frontière ontologique entre réalité et fiction les entités du roman se déplacent. Il y a l'auteur biographique, du côté du réel. L'auteur implicite et le narrateur sont déjà partie intégrante de l'univers fictif caractéristique d'une œuvre. En affirmant que l'impersonnalité de la narration n'empêche pas la « construction d'une image », c'est-à-dire d'un *ethos*, Booth accrédite le fait que le style est un premier stade de la fiction.

Nous pouvons à ce stade réévaluer les récits antérieurs au XVIII^e siècle, et établir le constat suivant : de part et d'autre de la frontière entre réalité et fiction, il y a toujours une personne réelle, l'auteur, face à des entités fictives séparées. L'*ethos* dégagé par l'auteur ne pourra jamais d'ailleurs correspondre tout à fait à celui que voudrait afficher même l'écrivain moraliste le plus transparent possible. Cela, tout simplement, parce que l'*ethos* prend sa forme définitive à la lecture.

1.b. L'*ethos* et la narration : l'image du narrateur à travers sa parole

La notion d'*ethos* est largement utilisée en analyse du discours depuis les années 1980, notamment depuis sa redéfinition par Dominique Maingueneau⁴³. Le concept, en littérature, en linguistique comme en sociologie, est généralement dérivé de celui que définit Aristote dans la typologie des « preuves » oratoires de la *Rhétorique* (1378a). La preuve par l'*ethos* est celle qui consiste pour l'orateur à donner une image de lui propre à susciter l'adhésion de l'auditoire⁴⁴. En analyse du discours oral, l'*ethos* désigne l'image construite par le locuteur, non pas nécessairement pour convaincre plus facilement, mais pour garantir le succès d'une communication et tenter d'afficher une attitude conforme à ses valeurs personnelles. De par la nature du texte littéraire, qui ne met pas en présence réelle deux interlocuteurs (ou plus), il peut sembler difficile d'utiliser l'*ethos* comme outil d'analyse sans abus de langage. Mais selon D. Maingueneau, et comme cité plus haut, le texte littéraire est bien lieu d'une communication⁴⁵. L'émetteur du discours étant associé, comme nous l'avons dégagé précédemment, à la figure du narrateur, il n'y a

⁴² Cité dans Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours*, octobre 2009, p. 2.

⁴³ D. Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

⁴⁴ Ruth Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 215 p.

⁴⁵ D. Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., 262 p.

qu'un pas à franchir pour que la notion d'*ethos* soit applicable à la narration qui n'est rien de plus que l'énonciation d'un récit.

L'absence de corporalité réelle du narrateur ne pose aucun frein pour que du discours se dégage un *ethos*, comme le dit D. Maingueneau, tout simplement parce que « l'*ethos* est une notion *discursive*, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une "image" du locuteur extérieure à la parole⁴⁶ ». Nous ajoutons que la transcription d'un discours oral permettra la construction d'un *ethos* presque identique à l'original⁴⁷ et que dans notre corpus, l'aspect modalisé du texte et les interventions des narrateurs lui donnent une apparence très discursive. Mais l'*ethos* ne se constitue pas uniquement dans le texte. De multiples éléments de l'appareil textuel et du contexte (genre, paratexte, connaissance plus ou moins précise de l'auteur et de son œuvre, date d'écriture) conditionnent les attentes du lecteur et contribuent à forger ce que D. Maingueneau appelle un « *ethos* préalable » par opposition à « l'*ethos* discursif »⁴⁸. Ces deux *ethè* peuvent se compléter ou entrer en opposition, comme ce sera le cas chez Gide. Surtout, l'*ethos* n'est jamais figé : ce n'est pas « une représentation statique et bien délimitée, mais plutôt [une] forme dynamique, construite par le destinataire à travers le mouvement même de la parole du locuteur⁴⁹ ». Cette dynamique dessert, chez les narrateurs de notre corpus, une grande souplesse, dans le sens de la précision d'un portrait (jusqu'à pouvoir parfois atteindre l'imitation de la parole d'un individu précis, comme Paul Bourget dans *Les Caves*), ou au contraire la contradiction des images successives.

Contre une approche structuraliste, la considération de l'*ethos* du narrateur permet de restituer plus fidèlement l'expérience de lecture, selon nous naturellement plus proche de la rencontre que du décodage (qui a certes la plus-value de la rigueur et la scientificité), et c'est aussi ce que souligne D. Maingueneau :

Quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de communication verbale. Les énoncés suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être⁵⁰.

La construction de l'*ethos* du narrateur et de l'auteur par le lecteur est un processus naturel, inévitable et donc largement inconscient, qui se révèle parfois quand on doit rendre compte de sa lecture de façon critique. L'attention du lecteur est la plupart du

⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁷ Presque identique, non totalement, parce que la gestuelle, les intonations et la gestion de débit de parole de l'orateur participe aussi de la construction de son *ethos*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 221.

temps focalisée sur l'appréhension de la diégèse. Comme à l'oral, l'attention n'est portée sur l'énonciation que lorsque celle-ci fait tension⁵¹ : énoncés métalinguistiques, contradictions, ostentation de quelque sorte via la répétition d'un procédé ou d'une figure, par exemple. C'est par cette mise en tension que Gide conduit à interroger l'*ethos* des narrateurs : les *ethè* sont hautement caractérisables, contradictoires, toujours marqués par l'ostentation. Les narrateurs, pourrait-on dire, veulent être vus et c'est ce qui doit nous inciter à les regarder.

1.c. La polyphonie gidienne contre la narration du roman réaliste

Ce caractère ostentatoire de l'appareil narratif, par sa faculté à épouser de multiples subjectivités, est pour Gide la principale caractéristique du roman, du moins de celui qu'il veut écrire : « le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée⁵² ».

Le *Journal des Faux-Monnayeurs* fait état de la résolution de l'auteur à emprunter la focalisation interne même dans les passages du roman où c'est le narrateur hétérodiégétique qui prend le récit en charge :

Et sans doute le point de vue de Lafcadio est-il trop spécial pour qu'il soit souhaitable de le faire sans cesse prévaloir. Mais quel autre moyen de présenter le *reste* ? Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel⁵³.

Lafcadio était le narrateur qui devait à l'origine prendre la totalité de la narration en charge. La bascule vers la polyphonie est rendue nécessaire par la conviction de Gide que « les opinions n'existent pas en dehors des individus⁵⁴ ». Le nouveau réalisme que cherche à construire l'auteur est donc un subjectivisme. Le narrateur lui-même est bien un sujet, dont l'individualité ne doit pas chercher à se dissimuler derrière une apparence impersonnelle, à l'opposé du projet qui pouvait motiver Flaubert ou Zola⁵⁵.

Avant eux, la narration romanesque prenait un aspect plus discursif : les interventions à la première personne étaient courantes. On pouvait plus facilement caractériser cette voix comme celle de l'auteur⁵⁶. L'écueil selon Gide est que la sincérité

⁵¹ *Ibid.*, p. 222.

⁵² André Gide, « Projet de préface pour *Isabelle* », in : *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 992.

⁵³ *JFM*, op. cit., p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵ Dans le *Journal* on trouve ce commentaire on ne peut plus explicite alors que Gide rédige les *Caves* en 1912 : « Absurdité de la méthode objective (Flaubert). Ne plus être soi : être tous. » (André Gide, *Journal : une anthologie (1889-1949)*, éd. Peter Schnyder, Paris, Gallimard, 2012, p. 120).

⁵⁶ Ainsi en est-il chez Balzac, par exemple, qui cherche souvent à contextualiser les faits pour la meilleure compréhension du lecteur.

auctoriale que cela suggère peut facilement dissimuler des prises de position idéologiques, même inconscientes, contribuant à forcer l'opinion du lecteur. Thomas Pavel rappelle ainsi dans *Univers de la fiction*, qu'au XIX^e siècle,

les romans historiques [...] déforment sans cesse des faits bien connus pour accentuer telle ou telle thèse idéologique. [...] les fictions exemplaires et idéologiques partent d'une base non fictive d'où l'œuvre dérive une sorte de légitimité précaire ; des prolongements fictifs sont ensuite construits selon les besoins de l'idéologie, souvent de manière à brouiller les frontières entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas⁵⁷.

T. Pavel ne vise certes pas ici précisément la fonction de la narration dans la construction d'une fiction à visée exemplaire (c'est-à-dire, dont le déroulement doit servir à illustrer une conviction de l'auteur). Il paraît néanmoins que la manière la plus facile d'orienter la réception de la diégèse par le lecteur, plus que l'invention de faits fictifs, est leur caractérisation modalisée dans les commentaires du narrateur. Cette méthode est rejetée explicitement par Gide critique de ses contemporains (notamment Barrès : il lui reproche l'alourdissement du propos par le martèlement de thèses politiques⁵⁸).

Paradoxalement, les narrateurs dans notre corpus ne se privent pas de commenter faits et gestes des personnages, construisant ainsi des *ethè* à l'idéologie marquée. Pour caractériser cela, on peut parler d'une mise en scène de la narration. D. Maingueneau oppose ainsi les textes « ascétiques » qui paraissent « exténuer » leur scénographie, à « ceux qui la construisent ostentatoirement »⁵⁹. La narration flaubertienne tend vers les premiers, celle de Diderot ou de notre corpus vers les seconds.

1.d. Les similarités des narrateurs des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs*

Ce sont ainsi des narrateurs en apparence très conscients d'eux-mêmes qui sont représentés dans les *Caves* et les *FM*. En termes de narratologie genettienne, ils sont analysables comme des narrateurs hétérodiégétiques empruntant régulièrement la focalisation interne⁶⁰. Mais par leurs interventions et leurs métalèpses, ils prennent parfois le masque du pseudo-intradiégétique, c'est-à-dire qu'ils prétendent par moments évoluer dans le même univers que les personnages et relater une expérience qu'ils auraient vécue.

⁵⁷ Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 136-137.

⁵⁸ André Gide, *Essais et critiques*, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 4-5.

⁵⁹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 199.

⁶⁰ V. annexe, p. 75. De très nombreux personnages, même secondaires, font l'objet d'une telle focalisation, mais statistiquement certains plus que d'autres en fonction de l'importance qui leur est donnée. Ainsi, dans *Les Caves*, c'est le point de vue de Lafcadio qui pré-pondère. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est celui de Bernard, devant celui d'Édouard.

Autre similarité, notée par P. Masson :

Déjà, dans ses *Caves*, Gide s'était amusé à animer, par des intrusions maladroites, un narrateur visiblement incapable de comprendre la nature profonde de ses personnages, professant une psychologie digne d'un Paul Bourget⁶¹.

Cet *ethos* particulier de narrateur refait donc surface dans les *Faux-Monnayeurs*. Ramon Fernandez avait aussi souligné que cette caractéristique minait dans les deux œuvres la possibilité d'une réception au premier degré de l'intrigue et des commentaires moraux⁶².

Mise en scène de soi, commentaires moralisants ou esthétisants, ces aspects communs des deux œuvres caractérisent la plupart des *ethè* qu'empruntent leurs narrateurs respectifs. Il ne faudrait pas pour autant les réduire au même. Si ces images se font pendant, elles sont tout de même sensiblement différentes dans leur projet, et c'est à un portrait plus précis que nous nous attelons ici pour saisir la singularité respective des deux appareils narratifs.

⁶¹ Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann et Aude Laferrière, *Le roman somme d'André Gide*, *op. cit.*, p. 54.

⁶² Ramon Fernandez, *André Gide*, *op. cit.*, cité in *Les critiques de notre temps et Gide*, éd. Michel Raimond, Paris, Garnier frères, 1971, p. 44 : « d'une part, il se réserve des coulisses où il ménage ses entrées et ses sorties au gré de son caprice et où il fait venir les spectateurs quand ceux-ci risqueraient de prendre la pièce trop au sérieux ; d'autre part, le récit lui fournit l'occasion de traiter certains thèmes, non point avec l'intention de les pousser jusqu'au bout, mais afin de "voir ce que ça donne" ».

2. Étude des *ethè* du narrateur ostensible dans *Les Caves du Vatican*

Peut-être que la visée des *Caves* peut s'énoncer ainsi : la démonstration parodique d'un faux affichage de sincérité de la part des auteurs dont Gide se moque. C'est ce qu'on peut nettement déduire de ce commentaire d'un projet de début à la sortie : « J'ai l'air de parler sérieusement, malgré la pompe et la grandiloquence. C'est ainsi qu'écrivent des plus niais, des plus lus, des plus applaudis. » Ce commentaire de Gide portait sans doute sur ce passage du premier début des *Caves* :

Donc je me suis promis, pour éviter ici tout involontaire mensonge, de borner mon récit à celui du témoin que je fus ; de ne rapporter rien dont par l'oreille ou par la vue je n'aie pu prendre connaissance, de n'inventer enfin qu'en désespoir de cause et qu'avec une quasi-certitude⁶³.

Quand le commentaire métatextuel devient ironique, on peut comprendre que le lecteur reste circonspect et que Gide ait jugé l'outrance indispensable pour souligner son second degré. Dans un autre passage du projet, le narrateur affirme opter pour l'effacement quand le lecteur pourra constater tout l'inverse. Gide souligne ainsi par la parodie à quel point le but affiché de ces auteurs (soumission à la vérité des faits, objectivité) et leur écriture (intéressée) se contredisent :

Bien que mon rôle de témoin m'ait fait, et plus que je n'aurais, tremper moi-même, à plus d'un endroit dans ces drames, – craignant que ma présence dans le récit ne colore parfois celui-ci d'une allure trop personnelle, je m'y suis effacé de mon mieux⁶⁴.

Le narrateur sous-entend qu'il a évolué dans le monde des personnages qu'il décrit. On comprend que si Gide avait conservé ce principe dans l'œuvre finale, les interventions outrées, surprises ou désabusées du narrateur pour commenter l'action auraient paru moins artificielles. Dans la même logique, Alain Goulet, à l'étude des brouillons, remarque que la plupart des interventions du narrateur ont été ajoutées tardivement dans la composition de l'œuvre – surimpression sur un texte, destinée à en modifier par touches la tonalité générale⁶⁵.

Il s'agit ici de décrire les *ethè* que revêt le narrateur des *Caves*. Nous avons parlé plus haut de mise en scène « ostentatoire » et de narrateur « ostensible ». Ces deux termes sont issus du latin *ostendere*, signifiant littéralement « tendre en avant » et par

⁶³ André Gide, *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1186.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ A. Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique, op. cit.*, p. 191.

extension « montrer ». N'étant pas un narrateur homodiégétique, ce n'est pas par la description de son rôle dans l'action que ce narrateur rappelle sa présence au lecteur, mais par d'autres procédés : commentaires métalinguistiques ; usage des embrayeurs personnels (*je, vous, tu*), temporels (*maintenant, aujourd'hui*) et spatiaux (*ici*) ; interjections ; modalisateurs. *Les Caves du Vatican* est, après *Paludes*, le premier texte gidien ou un narrateur hétérodiégétique s'affiche de façon si manifeste. Pour appuyer cette parenté, Gide a choisi de sous-titrer *Les Caves* « Sotie, par l'auteur de *Paludes* » (sans préciser son nom). Alain Goulet y voit une manière de « faire référence à un ton propre de l'auteur » ; nous ajoutons que l'auteur implicite affirme aussi par là reprendre l'*ethos* particulier qui caractérisait l'œuvre précédente. Une première forme de mise en scène de la parole apparaît ici à travers l'utilisation d'un « masque », impliquant que la personne biographique de l'auteur ait voulu se distancier de sa propre écriture. Il reste à saisir les raisons pour lesquelles ce masque d'auteur implicite se déclinera en plusieurs *ethè* contradictoires dans les *Caves*.

2.a. Le narrateur en témoin impuissant et incarnation de la bien-pensance

L'*ethos* le plus souvent construit par le narrateur ostensible des *Caves* est celui d'un spectateur des événements, adoptant donc un point de vue externe et regrettant son ignorance et son incapacité d'agir. Dans ce mode d'énonciation, il semble y avoir adhésion du locuteur à la vérité, la réalité des faits qu'il rapporte. De manière cohérente, il affiche alors souvent son absence d'omniscience, évoquant un *ethos* d'auteur fictionnel humble et sincère : « Protos était-il dans l'intention de livrer Lafcadio à la police, ainsi qu'il l'en avait menacé ? Je ne sais⁶⁶. » Impénétrables sont les intentions des personnages dans cette logique, et c'est le sort qui est particulièrement réservé à Protos. D'une manière déclinée, le narrateur peut afficher une science partielle :

Je ne suis pas bien sûr que Julius à qui l'amusement manquait dans le trantran de sa vie bourgeoise, ne se fit pas un jeu de tourner autour du scandale et de s'y brûler le bout des doigts. Je ne suis pas sûr non plus que la présence à Rome de Lafcadio, l'espoir de le revoir, ne fût pas pour quelque chose, pour beaucoup, dans la décision que prit Geneviève d'accompagner là-bas sa mère⁶⁷.

Néanmoins, l'hypothèse faite ici est orientée par le jugement du narrateur : la double négation (« je ne suis pas bien sûr [...] ne se fit pas ») suggère qu'il veut créer une connivence avec le lecteur autour du dévoilement des motivations réelles des personnages grâce à son intelligence psychologique. L'assertion simple est cependant refusée, ce qui octroie à la parole un ton légèrement narquois.

⁶⁶ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 239.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 233.

En cohérence, d'autres prises de parole veulent prouver l'impuissance du narrateur sur le contenu de son récit :

Ah ! combien, devant l'étrangeté d'un fait, l'exclamation semble inutile ! Plus surprenant est l'événement, et plus mon récit sera simple. Je dirai donc tout net ceci : quand Lafcadio rentra dans le compartiment [...], la valise n'y était plus⁶⁸.

Évidemment, dans la visée parodique de Gide, cet étonnement affecté devant le cours des choses ne fait que souligner l'arbitraire du récit. Mais si l'on reste dans les limites de ce que le narrateur semble vouloir afficher, il n'a pas l'ascendant sur la diégèse. Affirmant cela, il s'arroge sans illogisme la possibilité de juger – comme il jugerait d'un fait divers réel – ce qui se déroule avec l'*ethos* bien-pensant qu'il se suppose partager avec le lecteur. Ainsi il s'indigne, s'émeut, se désole de ce qu'il rapporte lui-même. Un conformisme moral bourgeois et chrétien s'esquisse dans de menus commentaires, comme ici une exclamation mise entre parenthèses qui souligne l'évolution de l'attitude de Marguerite Armand-Dubois : « “Contente-toi d'écrire tes homélies, et tâche seulement à te les faire payer un peu plus.” Puis sur un ton toujours plus irrité (*elle naguère si souriante !*)⁶⁹ ». C'est là un énoncé proprement métafictionnel. La parenthèse est insérée dans l'incise, montrant que c'est bien le narrateur qui s'exprime. Cette remarque dirige le regard du lecteur vers les gros procédés de construction de l'intrigue, comme s'il n'était pas assez perspicace pour les voir lui-même : ici, il s'agit de montrer comment la femme de l'ex franc-maçon Anthime, ayant longtemps lutté pour convertir son mari, se révèle préoccupée de valeurs terrestres aussitôt que son mari se dévoue à l'Église, changement qui devrait la réjouir plus qu'il ne le fait.

S'octroyant un visage plus respectable que son personnage, le narrateur veut apparaître en écrivain fictif humble et décent :

Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime [...]. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupe n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthime appelait sa *libre* pensée⁷⁰ ?

Transgressant ici à contre-cœur le tabou social qui pèse sur la protubérance disgracieuse du personnage, le narrateur en apprenti écrivain pose métatextuellement la question de la pertinence romanesque. La maxime couramment reçue pour raconter une histoire est de n'introduire des détails que significatifs, ne mettre en lumière que ce qui

⁶⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 192. Nous soulignons.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

porte des causes susceptibles d'orienter l'intrigue. Le narrateur prétend donc ici manquer de vue globale et s'excuse de ne pouvoir concilier ses aspirations d'exhaustivité et de respect de la pudeur. Cette maladresse, de même que la suggestion quelque peu absurde qu'un défaut physique de cette sorte aurait conditionné la franc-maçonnerie d'Anthime, dirigent le comique contre le narrateur ; effet de drôlerie appuyé par la clôture du paragraphe sur cette formule : « Suffit pour la loupe d'Anthime⁷¹. » L'assertion métatextuelle, impersonnelle, orale et catégorique évoque une forme d'autocensure autoritaire qui appuie la rigueur du portrait de lui-même que le narrateur tente de dresser.

Cet *ethos* moral atteint son apogée dans certaines digressions au ton de moraliste. Ce n'est pourtant qu'une interprétation critique de l'intrigue normalement laissée aux soins du lecteur. Gide pousse ici à son paroxysme l'affichage de bien-pensance des narrateurs de ses collègues écrivains :

Je ne sais trop que penser de Carola Venitequa. Ce cri qu'elle vient de pousser me laisse supposer que le cœur, chez elle, n'est pas encore trop profondément corrompu [...]. Essentiellement soumise et dévouée, Carola, ainsi que tant d'autres femmes, avait besoin d'un directeur. Abandonnée de Lafcadio, elle s'était aussitôt lancée à la recherche de son premier amant, Protos, — par défi, par dépit, pour se venger [...]. Nous avons vu les services honteux que ce bandit réclamait d'elle ; il semblait, à vrai dire, que ce fût sans trop de réticence que cette femme s'y pliait ; mais, une âme qui se révolte contre l'ignominie de son sort, souvent ses premiers sursauts demeurent inaperçus d'elle-même ; ce n'est qu'à la faveur de l'amour que le regimbement secret se révèle. Carola s'éprenait-elle d'Amédée ? Il serait téméraire de le prétendre ; mais, au contact de cette pureté, sa corruption s'était émue ; et le cri que j'ai rapporté, indubitablement, avait jailli du cœur⁷².

Remarquons ici l'usage du présent d'énonciation qui est aussi un présent de commentaire et qui donne au discours un aspect de didactisme moral. Le lexique de la spiritualité chrétienne (*corrompu, directeur, âme*) et le sexisme achèvent un portrait très précis du locuteur fictif. On pourrait aller plus loin, comme nous le suggérons plus haut. Pierre Masson analyse de telles digressions comme la

marque d'un narrateur soucieux de produire un discours édifiant, orienté par l'idée qu'en l'individu, tout doit concorder, excluant les contradictions et les incohérences du psychisme. C'est un peu un double de Paul Bourget que Gide m'amuse ainsi à ériger en narrateur de son roman⁷³.

Ce serait donc l'*ethos* d'une personne précise qui est ici forgé, en une forme de pastiche. P. Masson précise d'ailleurs que *Les Caves* s'apparentent à une parodie de *Cosmopolis*, œuvre de Bourget publiée en 1893, et cite ces attaques de Gide à l'intention du romancier : « Que cet homme manque donc de force de projection ! [...] Il explique

⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁷² *Ibid.*, p. 143.

⁷³ Pierre Masson *in Dictionnaire Gide*, « Narrateur », éds. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 275.

trop, comme s'il écrivait pour des imbéciles [...] pour asséner des certitudes confortables. »⁷⁴

Cet *ethos* narratorial, Gide le rejette aussi parce qu'il met en scène les humains comme des poupées chapeautées alternativement par le Bien et le Mal, Dieu et le Diable ; forces supposées subsumer toute psychologie. Cela ne recouvrirait qu'une méconnaissance de la complexité des êtres. William H. Holdheim le dit en ces termes :

Another system is that of established bourgeois morality, yet another that of traditional French literary psychology (Gide's *bête d'aversion*), which undermines subjective spontaneity by reducing man's mind to a consistent mechanism. intelligible in terms of unequivocal formulae. Catholic philosophy, bourgeois morality, and classical psychology all merge in the edifying *bien-pensant* novel as written by Julius, which is itself nothing but the systematic elaboration of pre-established formulae and which Gide parodies in his first chapter⁷⁵.

En résumé, la prétention de n'être qu'un rapporteur de faits s'additionne chez le narrateur d'une propension à les commenter sous le prisme d'une moralité bourgeoise. Pour révéler la présence de cette attitude chez ses contemporains auteurs, Gide a préféré l'imiter que la dénoncer.

2.b. Parodie du narrateur de romans d'aventures et de romans populaires

Ce n'est pas seulement dans son positionnement axiologique que le narrateur s'impose ostentatoirement. Il pointe régulièrement du doigt, dans ses interventions, les procédés romanesques mis en œuvre dans *Les Caves*. Cet *ethos* particulier répond selon W. Holdheim à la logique de déconstruction du système romanesque qui anime la sotie :

The book remains a parody of inauthenticity, a critique of systematic coherence, but first and foremost it is a critique of the one system in which all the others are here embedded and by which they were shaped : the aesthetic system of the novel⁷⁶.

Car si les personnages ne sont pas conscients de leur inauthenticité, il est facile pour l'auteur (et son lecteur après lui) d'oublier le caractère conventionnel du récit qu'il met en œuvre. Ainsi Gide pointe du doigt les producteurs et clients faciles d'intrigues artificielles qui sont légion dans les romans d'aventure et les romans populaires. C'est en

⁷⁴ *Ibid.*, art. « Paul Bourget », p. 67. Les citations de Gide proviennent de *Subjectif*, in : *Cahier André Gide*, Paris, Gallimard, 1952, p. 61.

⁷⁵ William H. Holdheim, « Gide's *Caves du Vatican* and the Illusionism of the Novel », MLN, Vol. 77, n°3, *French Issue*, mai 1962, p. 283. Proposition de traduction : « Un autre système [démonté par la sotie] est celui de la moralité bourgeoise établie, mais autre encore est celui de la psychologie littéraire traditionnelle française (*bête d'aversion* de Gide) qui sous-estime la spontanéité du sujet en réduisant l'esprit humain à un mécanisme constant, régi par des formules non équivoques. La philosophie catholique, la moralité bourgeoise et la psychologie classique se fondent dans le roman édifiant et bien-pensant de Julius, roman qui n'est lui-même qu'une ré-élaboration de formules préétablies que Gide parodie dans son premier chapitre. »

⁷⁶ W. H. Holdheim, art. cit., p. 298. Proposition de traduction : « Le livre est bien une parodie de l'inauthenticité, une critique de la cohérence systémique, mais avant tout c'est une critique du seul système qui englobe ici tous les autres et leur donne forme : le système esthétique du roman. »

soulignant combien *Les Caves* use de rebondissements et de procédés romanesques arbitraires que le narrateur trahit l'ambition du roman de provoquer la célèbre « suspension d'incrédulité ». Mais encore, comme le détaille María D. Vivero García, Gide parodie dans les interventions de son narrateur des procédés de vraisemblabilisation du discours caractéristiques de certains romans policiers ou d'aventure⁷⁷.

Une des principales caractéristiques de ces romans qui est soulignée, c'est la motivation purement et simplement romanesque des extraordinaires coïncidences qui essaient le récit. On peut mentionner à nouveau en exemple la disparition de la valise de Lafcadio dans le train (v. plus haut, p. 24). D'autres types d'invraisemblances sont concernés : « j'ai dépeint Gaston Blafaphas [...] (Pour étrange que cela puisse paraître, ce nom de Blafaphas est très répandu dans les villages des contreforts pyrénéens)⁷⁸. » Le commentaire métatextuel de vraisemblabilisation ne fait que jeter le doute sur la véracité d'une information qui est ensuite assertée au présent gnominique ; l'invraisemblance ne reposant que sur les sonorités ridicules du nom. Cette mise en contexte ressemble d'ailleurs assez à une intervention du narrateur balzacien.

De fait, le narrateur souligne souvent que la loi du romanesque est la plus forte : « Amédée Fleurissoire et Gaston Blafaphas s'éprouvent ensemble d'Arnica ; c'était fatal⁷⁹. » Ici il affiche son absence de surprise, et attire l'attention sur une supposée nécessité romanesque du triangle amoureux, nœud de tension facile, élément perturbateur d'innombrables fictions. La « fatalité » dont il est question n'est que cette prévisibilité des intrigues romanesques dont Gide s'inspire.

Plus sporadiquement, ce sont quelques formules destinées à entretenir le *page-turning* que ce narrateur inspiré des romans populaires prononce : des tentatives de créer une complicité avec le lecteur (par exemple via le pronom possessif et le terme affectueux dans l'anaphore « Nos copains⁸⁰ » pour désigner les personnages) ; des questions rhétoriques au futur proche (« Il renverse sur sa serviette un verre d'eau ; il éponge son front... Va-t-il se trouver mal⁸¹ ? »). Ces procédés apparaissent d'autant plus

⁷⁷ María Dolores Vivero García, « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide », *Études françaises*, vol. 44 / n°1, 2008, p. 68. « En somme, en faisant semblant de se plier aux conventions littéraires liées aux effets de vraisemblance pour mieux les montrer du doigt, cette énonciation parodique participe à un processus de déconstruction du discours de fiction qui permet de contrecarrer l'illusion fictionnelle. »

⁷⁸ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

frappants quand, par contraste, le narrateur réaffirme sa position de savoir. Pour cela il peut entretenir un faux dialogue avec un lecteur impatient de voir se résoudre les mystères semés par le récit (ainsi de ce début de chapitre associant l'adverbe oral *non* à l'extraction à gauche⁸² : « Non, ce n'est pas à son laboratoire que s'est arrêté l'oncle Anthime⁸³ »). Il peut aussi exécuter des prolepses (« Il ne prenait pas garde à ceci, ou ne savait pas encore que, pour lui, désormais, le goût des mets allait changer⁸⁴ »). Alors, lecteur et narrateur se retrouvent autour d'un savoir partagé et ignoré des personnages ; phénomène uniquement permis par le système de la narration.

Ce dernier *ethos* affiché est donc celui d'un conteur disposant de la boîte à outils du romancier populaire et qui n'entend pas dissimuler par une mise en scène exténuée, les pouvoirs dont il dispose. Il met ainsi lui-même en danger l'appareil de naturalisation, de vraisemblabilisation du roman.

2.c. Narrateur joué par le lecteur – un plaisir narcissique offert au lecteur ?

Les *ethè* narratoriaux d'ingénuité, de moralité et de piètre romancier forcent le lecteur à la distanciation et lui permettent de se moquer de lui. L'auteur implicite est l'entité qui partage avec le lecteur la position surplombante du juge. Soit le narrateur est affiché comme aussi fantoche que ses personnages ; soit il se met en scène comme voulant se convaincre qu'ils ne sont justement pas fantoches. C'est notamment le cas quand le narrateur appuie la véracité de son récit par la mention des sources extra-textuelles (par exemple : l'article de journal mentionnant la conspiration contre le Vatican⁸⁵) ou quand il s'inquiète des motifs animant les êtres (Lafcadio, en particulier). Le narrateur paraît en proie à la crédulité et n'a pas conscience d'être le marionnettiste d'êtres fictifs.

Nous voudrions rapprocher ce dispositif d'une remarque de Gide dans le *JFM* :

Il sied [...] 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 insu⁸⁶.

Ces remarques s'appliquent aux *FM* mais aussi, nous semble-t-il, aux *Caves*. Précisons que celui que Gide appelle ici « l'auteur » est en fait le narrateur, dont il veut

⁸² L'extraction à gauche désigne le procédé d'emphase qui passe par l'encadrement d'un constituant par le tour « C'est / Ce n'est pas ...qui/que ».

⁸³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁶ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 72-73.

faire un portrait plus grossier que de lui-même. Il permet ainsi au lecteur de s'emparer du texte mais aussi se sentir assez distant du récit pour pouvoir se moquer de l'« auteur » supposé.

Cette impression de supériorité intellectuelle du lecteur est particulièrement vivace dans le livre IV, « Le Mille-Pattes ». Le ridicule qui couvre Amédée est dans les situations et dans les « péripéties » que le narrateur trace avec un intérêt de bonne foi ; plutôt que dans les commentaires qu'il fait lui-même. Le narrateur ne se ridiculise pas par un effet d'*ethos* caractérisé, mais parce qu'il ne semble pas totalement déceler le grotesque de ce qui arrive à Amédée. En l'occurrence ce sont les verbes d'action et les adjectifs qui donnent le ton du roman d'espionnage :

Il aperçut alors trois minuscules pastilles noirâtres, qui prestement se muchèrent dans un repli de drap. C'étaient elles !

Posant sa bougie sur le lit, il les traqua, ouvrit le pli, en surprit cinq que, par dégoût, n'osant écrabouiller contre son ongle, il précipita dans son pot de chambre et compissa. Quelques instants il les regarda se débattre, content, féroce⁸⁷.

À d'autres endroits les interprétations du narrateur se ridiculisent parce qu'elles prennent le parfait contrepied de ce que peut penser le lecteur. Gide use d'effet d'héroï-comiques, en faisant emprunter à son narrateur un ton grandiloquent, comme dans le passage suivant :

Il songeait à Arnica, à Blafaphas, hélas ! Ah ! s'ils l'avaient pu voir ! Jamais plus il n'oserait, à présent, reprendre sa place auprès d'eux... Puis il songeait à sa mission auguste, désormais compromise⁸⁸.

La périphrase « mission auguste » pour désigner l'entreprise bien vaine d'Amédée (aller délivrer le pape d'une soi-disant prison) relève bien de cette élévation ironique d'une réalité basse. Dans ce dernier passage, le lecteur peut hésiter entre considérer que les exclamations sont au discours indirect libre, ou qu'elles sont imputables à un narrateur en train de commenter. En tout cas, c'est bien ce dernier qui est à l'origine de l'énoncé. Le lecteur pourra aussi sentir le ridicule de cette grandiloquence dans les assonances en *a* et les allitérations en *s* (« à Blaphaphas, hélas ! Ah ! »).

Dans une parenthèse, le narrateur se rend risible dans un passage où son *ethos* trahit le sentiment d'appartenir à une élite cultivée alors que ses remarques ne sont d'aucun intérêt réel :

C'est ainsi que dans le seul bourg de Sta..., où l'appelait un examen, celui qui écrit ces lignes a pu voir un Blaphaphas, notaire, un Blafafaz coiffeur, un Blaphaface charcutier, qui, interrogés, ne se reconnaissent aucune origine commune et dont chacun considérait avec un certain mépris le nom au graphisme inélégant des deux autres. — Mais ces remarques

⁸⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 129.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

philologiques ne sauraient intéresser qu'une classe assez restreinte de lecteurs⁸⁹.

Mais le sentiment de supériorité du lecteur s'exercera sans doute encore davantage quand le narrateur exhibe l'*ethos* le plus naïvement chrétien, pieux et plein de bons sentiments, comme lorsqu'il affirme connaître le fond du cœur d'Anthime, ce scientifique sans vergogne (« La petite ne se méprend pas : au fond, ce savant impie est sensible⁹⁰. ») ; ou qu'évoquant la conversion au catholicisme, il en parle comme d'un pis-aller et en termes terriblement triviaux : « et certes Lafcadio n'a rien de mieux à faire qu'une commode soumission ; il l'éprouvera tôt ou tard, et que les autres issues sont bouchées...⁹¹ ». Si l'*ethos* recherché est celui du romancier chrétien, le narrateur se tire ici une balle dans le pied.

L'effet est sans doute encore plus remarquable quand la parodie s'exerce sur ce narrateur (créationniste, sans doute) lui-même ostensiblement parodique, puisque comme l'explique M. Vivero García, il se met en scène comme s'appropriant l'émerveillement d'Anthime devant les lois naturelles sécularisées par l'expérience⁹² :

En attendant de s'attaquer à l'homme, Anthime Armand-Dubois prétendait simplement réduire en « tropismes » toute l'activité des animaux qu'il observait. Tropismes ! Quelle lumière soudaine émanait de ces syllabes ! Évidemment l'organisme cédait aux mêmes incitations que l'héliotrope lorsque la plante involontaire tourne sa fleur face au soleil (ce qui est aisément réductible à quelques simples lois de physique et de thermo-chimie). Le cosmos enfin se douait d'une bénignité rassurante⁹³.

Anthime et le narrateur incarnent à ce stade chacun un extrémisme : la science sans conscience ; la foi aveugle et obscurantiste. Le lecteur aura sans doute le sentiment de devoir dépasser l'antithèse. L'auteur implicite et son lecteur partagent cet *ethos*. On peut donc bien concevoir que les interventions du narrateur soient bien souvent construites pour qu'il paraisse soumis à des idéologies dominantes, et ridicules.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ *Ibid.*, p. 248.

⁹² María Dolores Vivero García, art. cit., p. 64 : « L'ironie s'articule ainsi, dans cet exemple, sur la parodie [...]. Le procédé parodique, selon lequel le narrateur fait semblant de prendre en charge (ou met dans la bouche d'un personnage) un propos reconnaissable comme appartenant à un autre discours, joue en effet un rôle essentiel dans ce livre. »

⁹³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 13.

2.d. Synthèse : des positions narratoriales inconséquentes du point de vue logique

Sur le plan narratologique, il est rigoureusement impossible de considérer comme réaliste l'origine de la parole du narrateur dans *Les Caves* ; c'est-à-dire que le responsable de l'énonciation change *in verbis* de statut devant son discours. Pour plus de clarté, nous détaillons ici des caractéristiques concomitantes de la narration dans *Les Caves*. Nous nous appuyons sur nos propres constatations et sur la typologie de Genette⁹⁴.

La majorité de la narration des *Caves* répond aux caractéristiques suivantes, les plus communes au roman de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e :

Exemple	Temps de la narration	Position du narrateur	Perspective narrative
(1) « Elle ne gardait pas grand espoir de ramener à Dieu son Anthime. » (p. 10)	Postérité	Extradiégétique	Focalisation \emptyset (omnisciente)

Elles justifient sans illogisme le recours à des procédés comme la prolepse :

(2) « Une extraordinaire mollesse l'engourdit, une mollesse telle que tout sentiment de peur s'y fondit (ce qu'il appelait plus tard : une tendresse résignée). » (p. 35)	Postérité	Extradiégétique	Focalisation \emptyset (omnisciente)
---	-----------	-----------------	--

Mais des ruptures interviennent, qui visent à parodier des procédés de rétention d'information quelque peu artificiels.

(3) « Anthime l'a saisi par l'épaule ; penché sur lui, que dit-il qui fasse tressaillir l'enfant ? » (p. 33)	Simultanéité (ou postérité immédiate)	Extradiégétique (pseudo-intradiégétique)	Focalisation externe
--	---------------------------------------	--	----------------------

Le narrateur prétend ne pouvoir entendre les paroles d'Anthime alors qu'il avait accès aux pensées de Véronique. Le récit se focalise sur les gestes et crée une frustration. Le passé composé et le présent de narration suggèrent que le narrateur est témoin de la scène et qu'il retranscrit pour le lecteur ce qu'il voit, presque

⁹⁴ V. annexe, p. 75.

immédiatement. Dans l'exemple suivant, le narrateur semble vouloir transgresser sa position extradiégétique pour agir sur l'intradiégétique (donc il ne se revendique pas créateur de la fiction). L'oralité (aposiopèse, adverbe de négation) confère au texte l'aspect d'un écho aux vœux supposés d'un lecteur bien-pensant.

(4) « Il a traversé rapidement cette officine [...] Que ne s'attarde-t-il sur la terrasse qu'inonde une occidentale lueur ? Le séraphique éclaircissement du soir, apaisant son âme rebelle, l'inclinerait peut-être... Mais non : il échappe au conseil. » (p. 32)	Simultanéité (ou postérité immédiate)	Extradiégétique (pseudo-intradiégétique)	Focalisation externe
---	---------------------------------------	--	----------------------

Plus loin, Gide joue au roman policier en prenant le ton de l'enquêteur. C'est le contrepied de l'exemple (1).

(5) « Protos était-il dans l'intention de livrer Lafcadio à la police, ainsi qu'il l'en avait menacé ? Je ne sais : l'événement prouva du reste qu'il ne comptait point, parmi ces messieurs de la police, rien que des amis. » (p. 239)	Postérité	Extradiégétique	Focalisation externe
--	-----------	-----------------	----------------------

Le recul apporté par des événements intervenus depuis la fin de l'intrigue justifie une focalisation externe (les intentions de Protos demeurent un mystère) et une narration postérieure. Mais auparavant, dans une métalepse, c'est la simultanéité radicale : l'énonciation semble rejoindre le moment du récit d'un narrateur prétendant influencer le personnage qui intervient (pseudo-intradiégétique).

(6) « Allons ! Lafcadio, un bon mouvement ! Cède à ton cœur, qui n'est pas corrompu. Viens en aide à l'infirmes. Tends-lui ce verre indispensable ; il ne l'atteindra pas tout seul. Il y tourne le dos. » (p. 239)	Simultanéité	Extradiégétique (pseudo-intradiégétique)	Focalisation externe (pseudo-omnisciente)
---	--------------	--	---

Mais de fait, il semble frustré de son impossibilité d'action. La connaissance du « cœur » de Lafcadio, elle, traduit davantage une omniscience, ce qui est contradictoire.

On trouve ainsi beaucoup de discordances, et les énoncés du narrateur contredisent parfois la technique employée. Ce sont pour ces cas que nous avons employé le préfixe *pseudo*, faute de terme plus précis dans la typologie genettienne.

3. Étude des *ethè* du narrateur ostensible dans *Les Faux-Monnayeurs*

Aboutissement auto-proclamé d'une maturité du romancier, *Les Faux-Monnayeurs* est marqué techniquement par ce qu'A. Goulet nomme le « kaléidoscope » des points de vue, qui « [subvertit] l'esthétique réaliste fondée sur un narrateur omniscient, stable, fiable, qui contrôle, dévoile et explique son univers⁹⁵. » Gide avait pour projet de construire le roman autour de « deux foyers », comme il l'explique dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* : « D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela⁹⁶. » La question est de savoir si cet effort est seulement étudié chez le personnage d'Édouard, lui-même écrivant un roman nommé « Les Faux-Monnayeurs », ou encore représenté par l'instance d'énonciation, le narrateur lui-même. De fait, le narrateur remet régulièrement en cause, par des commentaires métatextuels, sa propre méthode quant au récit qu'il entreprend. Loin d'être impersonnel, le narrateur juge, commente, dirige ou prétend diriger personnages et événements. Sa subjectivité se surajoute ainsi à celles de déjà très nombreuses dans l'œuvre, achevant la polyphonie recherchée. Or, apparaissant comme non-objectif, le narrateur perd de sa crédibilité auprès du lecteur. Cette non-fiabilité du narrateur engage une lecture, pour reprendre l'expression d'A. Goulet, « à l'ère du soupçon »⁹⁷. Nous détaillerons ici les *ethè* que ce narrateur affiche pour tenter de comprendre sa continuité avec le narrateur des *Caves* ; mais aussi de voir en quoi le ton, la méthode et la recherche des effets de lecture diffèrent.

Dans son article consacré au narrateur des *FM*, A. Goulet différencie le « narrateur implicite » et le « narrateur explicite ». Le premier serait responsable des « failles du texte » et « des contradictions entre les énoncés et les points de vue ». Le second correspond à ce que nous avons nommé le narrateur ostensible, qui « dit “je”, “nous” » et s'adresse au lecteur »⁹⁸. Cette distribution des rôles est parfois difficile à appliquer avec certitude, puisqu'il nous semble que la subjectivité du narrateur ostensible s'exprime aussi à travers les passages nettement modalisés ou le choix des points de vue. La notion d'*ethos* devrait nous permettre de saisir en de plus nombreuses nuances les visages du narrateur.

⁹⁵ A. Goulet, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁶ André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁷ A. Goulet, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* », *Littératures*, vol. 23 / 1, 1990, p. 170. A. Goulet relie cet esprit à l'émergence des théories de la relativité dans les sciences dures.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 171.

3.a. Le narrateur, à la fois témoin impuissant et examinateur des âmes.

Un de ces *ethè* est celui d'un observateur impuissant de l'altérité irréductible des personnages. Il se manifeste parfois dans une même phrase où apparaît un point de vue interne, ce qui paraît incompatible logiquement. C'est le cas dans ce premier exemple :

Combien Olivier Molinier, parmi tous ceux-ci, paraît grave ! Il est l'un des plus jeunes pourtant. [...] Il a beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle secrète réserve, quelle pudeur, tient ses camarades à distance. Il souffre de cela. Sans Bernard, il en souffrirait davantage⁹⁹.

Dans cette esquisse du personnage, l'apparence, des traits de personnalité définis par le narrateur comme mystérieux, une souffrance qu'il détecte, et une assertion sur une potentialité pure se côtoient. Le savoir du narrateur s'exerce alternativement comme celui d'un démiurge, ou comme celui d'un pur témoin ; sans explication.

Il ne semble pas ici que le narrateur assume la paternité d'un récit fictif. Au contraire, bien que clairvoyant, il ne prétend pas ici pouvoir orienter les actions des personnages. C'est ce qui s'exprime par la prolepse dans cet exemple : « Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative¹⁰⁰. » La déploration suggère une impuissance frustrante devant l'enchaînement des événements. L'irréel du passé, par ailleurs, indique que le narrateur tient la position, impossible humainement devant un récit que l'on prétend assumer comme de faits avérés, de la connaissance des différentes voies du destin. C'est qu'il posséderait avec certitude la connaissance non seulement du réel mais aussi du potentiel.

Cela se produit encore exactement dans cet exemple : « Pauvre Olivier ! Au lieu de se cacher de ses parents, que ne retournait-il chez eux simplement ? Il eût trouvé son oncle Édouard près de sa mère¹⁰¹. » L'affichage de sympathie pour le personnage assimile le narrateur à un témoin impuissant des mauvaises conjonctures des événements. Dans le même temps, plus manifestement, ces énoncés orchestrent le récit en introduisant des éléments inconnus du lecteur et distants de la scène précédente.

En résumé, cet *ethos* associe l'omniscience au refus d'assumer la position de romancier marionnettiste. C'est la position d'un œil de Dieu sans ses attributs d'omnipotence. Cet *ethos* se prolonge vers le parodique dans le visage du moraliste chrétien que le narrateur arbore parfois.

⁹⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 266.

3.b. Narrateur moraliste et moralisateur : cible de parodie.

Tout particulièrement dans la première partie du roman, assez semblablement au narrateur des *Caves*, celui des *Faux-Monnayeurs* construit parfois un *ethos* chrétien. Moins marqué par le conventionnalisme moral, il affiche tout de même son adhésion à un système de croyance religieuses, voire superstitieuses : partage manichéen des motivations des personnages, multiples mentions du diable dont il sous-entend qu'il circule entre les personnages quand ceux-ci agissent mal¹⁰². L'élan donné aux actions n'est pas assumé, mais attribué à une puissance diabolique, ce qui montre qu'est refusée dans ces passages la position de l'auteur implicite. Comme pour les *Caves*, il faut prendre une distance vis-à-vis de tels énoncés et considérer que Gide, à l'époque bien éloigné de la religion et de sa piété juvénile, en parodie le discours jugé simpliste.

Mais c'est surtout dans les croyances morales initiales qu'entretient le narrateur vis-à-vis des personnages que se manifeste le plus cet *ethos* chrétien. Les tentations et désirs qui contreviennent à ses propres maximes, il les résume à des effets du malin. Bernard, en particulier, est souvent décrit par ce narrateur comme soumis aux tentations diaboliques : « La famille respectait sa solitude ; le démon pas¹⁰³ » ; « Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure...¹⁰⁴ » C'est une position de témoin moralisateur désapprobateur et résigné. Le lecteur doit détecter le second degré de Gide dans ces énoncés pour éviter l'écueil d'une interprétation manichéenne.

L'*ethos* protestant s'affiche pour dénigrer les plaisirs terrestres auxquels succombe Vincent : « tout en marchant, [il] médite ; il éprouve que du rassasiement des désirs peut naître, accompagnant la joie et comme s'abritant derrière elle, une sorte de désespoir¹⁰⁵. » C'est le discours sur la misère du pécheur qui se lit ici entre les lignes. On peut même supposer que ce que vise précisément Gide, c'est la faculté du discours moral chrétien à trouver du malheur là où les individus n'en éprouveraient pas, si n'étaient pas imposées la culpabilité et la contrition devant le péché.

La parodie est cependant nettement plus explicite dans des passages, souvent au début du roman, qui usent de lieux communs langagiers d'inspiration religieuse : personnification divine de phénomènes naturels (« Pas un nuage au ciel, où le regard de

¹⁰² V. *JFM*, *op. cit.*, p. 37 : « J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et donc la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. »

¹⁰³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 71.

Dieu va sourire. La paupière de l'horizon rougissant déjà se soulève¹⁰⁶. ») ; raccourcis entre l'obscurité, le mal et le diable (« C'était l'heure douteuse où s'achève la nuit, et où le diable fait ses comptes¹⁰⁷ »). Ce système antithétique sans originalité montre le sentiment d'appartenance du narrateur à une tradition littéraire classique (au sens contraire du modernisme).

3.c. Le narrateur en démiurge ou auteur implicite.

Comme nous l'avons vu plus haut dans la synthèse narratologique, Gide ne se prive pas des contradictions. Logiquement, la focalisation interne avec centrage sur le point de vue de différents personnages et plus encore, l'omniscience, supposent que l'énonciateur du récit en assume la « paternité », c'est-à-dire l'invention. C'est la position du Dieu dans sa création. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide semble assimiler le *je* chargé des commentaires à sa propre personne. En effet, alors qu'il lit Fielding, il s'interroge « Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir [...], commenter¹⁰⁸. » Il faut cependant se souvenir, comme le rappelle Martine Léonard, que Gide avait pour projet initial d'insérer le *JFM* dans le roman, comme une longue préface et que l'*ethos* qui s'y déploie, comme elle l'énonce, est probablement déjà plus ou moins esthétisé, distant de la personne d'André Gide¹⁰⁹. Comme dans toute énonciation fictionnelle, le *je* parlant n'est jamais parfaitement assimilable à la personne de l'auteur¹¹⁰.

Nous avons cité ci-dessus quelques exemples prouvant la position d'omniscience du narrateur ostensible. Il s'affiche également à plusieurs moments comme l'unique créateur du récit : « S'il m'arrive jamais d'*inventer* encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés¹¹¹. » Cet exemple se situe au chapitre VII de la deuxième partie, d'ailleurs titré « L'auteur juge ses personnages » dans la table des matières¹¹². Il constitue une pause dans le récit et une remise en cause des *ethè* que nous avons détaillés jusqu'ici. Bien plus, la contradiction est interne au chapitre : « Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend son souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit¹¹³. » Comment un inventeur, un romancier, peut-il

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁸ André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁹ Martine Léonard, « André Gide et la mise en scène textuelle », *Études françaises*, 14, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 68. Elle désigne *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, comme une « sorte de Préface devenue indépendante faute d'avoir pu figurer au sein du roman lui-même ».

¹¹⁰ En cela, le narrateur joue un rôle proche de l'instance souvent nommé « poète » par la critique en poésie.

¹¹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 217-218. Nous soulignons.

¹¹² Comme le précise bien A. Goulet, c'est évidemment le narrateur qui juge ici, non l'auteur (« Mystifier pour démystifier », *art. cit.*, p. 172).

¹¹³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 215.

se tourmenter à propos d'événements qu'il affirmait auparavant, par ses prolepses, déjà connaître ? Il ne s'agit pas ici d'une « angoisse de la page blanche », mais plutôt d'une certaine position d'auteur implicite comme « possédé » par ses personnages¹¹⁴. Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

Cette idée d'une dépendance de l'auteur à l'égard de ses personnages, d'une prise de contrôle par eux de son récit, est corroborée par des commentaires comme celui-ci :

Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse¹¹⁵.

Le narrateur déplore le fait qu'il ne puisse intervenir, transgresser le seuil de la fiction (c'est-à-dire, que la métalepse littérale lui soit interdite !). En cela, il affirme appartenir à un niveau ontologique imperméable à celui du récit.

3.d. Narrateur critique et autocritique. Le roman du romancier en apprentissage.

Enfin, le narrateur des *Faux-Monnayeurs* se donne souvent l'apparence d'un critique, parfois de son propre texte, ce qui provoque un court-circuit par rapport à la suite logique entre production et réception de l'œuvre littéraire. Comment caractériser autrement des passages tels que ceux-ci : « De plus j'ai cru comprendre, à certains accents de sa lettre à Bernard, qu'il était un peu vaniteux¹¹⁶ », où le narrateur s'affiche en lecteur (intrusif) et donne son interprétation de l'*ethos* d'Olivier à travers son écriture ?

Ailleurs, le narrateur est auto-critique, reniant sa propre interprétation du texte qu'il écrit lui-même. Situation très particulière si l'on considère la séparation des acteurs de l'œuvre littéraire comme la norme : « Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment : “ [...] ”. Mais ceci ne me paraît déjà plus très juste¹¹⁷. » ; « De tels personnages sont taillés dans une étoffe sans épaisseur¹¹⁸. » Prendre la mesure de son propre texte et intégrer au roman son auto-critique, c'est, semble-t-il, vouloir faire preuve d'une volonté d'apprendre à écrire. La création s'affiche, narrativisée, comme un processus, une évolution. Or, l'épigraphe de la troisième partie des *FM* semble être une manière pour l'auteur fictif (ou implicite) d'indiquer un changement de méthode :

¹¹⁴ A. Goulet y voit une manifestation de la « mauvaise foi » du narrateur (« Mystifier pour démystifier », art. cit., p. 173). Ce dernier se contredit bien dans le rôle qu'il tient par rapport à sa connaissance du récit.

¹¹⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 215.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 217. Il est ici question de Robert de Passavant.

Lorsque nous posséderons encore quelques bonnes monographies régionales nouvelles – alors, mais seulement alors, en groupant leurs données, en les comparant, en les confrontant minutieusement, on pourra reprendre la question d'ensemble, lui faire faire un pas nouveau et décisif. Procéder autrement, ce serait partir, muni de deux ou trois idées simples et grosses, pour une sorte de rapide excursion. Ce serait passer, dans la plupart des cas, à côté du particulier, de l'individuel, de l'irrégulier – c'est-à-dire, somme toute, du plus intéressant.

Lucien Febvre : *La Terre et l'Évolution humaine*¹¹⁹.

C'est ce qu'exprime la mention d'une méthodologie scientifique radicalement nouvelle, et qui prétend se rapprocher du particulier. Au seuil du basculement du roman que constitue le chapitre VII de la deuxième partie, le narrateur demande même pardon au lecteur d'être si ostensiblement prompt à juger : « Édouard m'a plus d'une fois irrité [...] ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent¹²⁰. » Affichage d'une pseudo-sincérité, d'irritation comme celle qu'éprouverait un lecteur ; mais qui s'incarne dans la parole du romancier encore tâtonnant : au lieu d'indices décryptables, d'allusions, il passe ici à la dénotation. Et la troisième partie des *Faux-Monnayeurs* est celle où le narrateur se retire le plus, comme s'il appliquait la maxime qu'il tire du texte de Lucien Febvre : partir du donné, non de ses propres idées¹²¹. Il se garde de réduire à des lois manichéennes ce qu'il aperçoit de ses personnages quand il parle encore de la moralité de ses personnages :

Ses émotions n'étaient jamais si violentes qu'il ne pût les tenir en main. C'est ce dont certains se félicitent, sans consentir à reconnaître que souvent ils doivent cette maîtrise d'eux-mêmes moins à la force de leur caractère qu'à une certaine indigence de tempérament. Je me défends de généraliser ; mettons que ce que j'en ai dit ne s'applique qu'à Passavant¹²².

À travers l'autocorrection, ce qui s'exhibe ici c'est un *ethos* d'une plus grande ouverture, d'une autocritique, face à la complexité des personnages. D'autre part, l'affichage du procédé d'écriture avec cette forme d'épanorthose, retranscrit un désir de sincérité. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Le changement du lexique, lui aussi, est révélateur : à la toute fin du roman, pour commenter la mort organisée de Boris par le groupe d'adolescents de la pension Vedel, le narrateur ne parle plus du diable mais d'« inhumanité » : « On préfère tout supposer, plutôt que l'inhumanité d'un être si jeune¹²³. »

Les différents visages du narrateur ostensible dans *Les Faux-Monnayeurs* s'articulent donc dans un processus de redéfinition, qui semble prouver que Gide

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹²¹ Remarquons que cette exergue fait par ailleurs suite à des discussions entre Bernard et Édouard sur le roman de ce dernier : « Les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes » (*ibid.*, p. 187) ; « Je vois, hélas ! Que la réalité ne vous intéresse pas. — Si, dit Édouard ; mais elle me gêne. — C'est dommage, reprit Bernard. » (*ibid.*, p. 190). L'erreur d'Édouard semble ouvrir les yeux du narrateur.

¹²² *Ibid.*, p. 312.

¹²³ *Ibid.*, p. 375.

cherchait par cette technique évolutive du romancier à transcrire le vacillement du sens et mettre en doute la capacité des individus à atteindre la moindre vérité définitive.

Conclusion de la première partie

Dans l'introduction de sa thèse, Anne-Sophie Angelo évoque l'exhibition des ficelles narratives dans les *FM* et *Les Caves*, et refuse de l'interpréter comme un jeu de dévoilement de l'arbitraire du récit ; ce serait « simplement » lié à un *ethos* de témoin d'une histoire qu'il reconstruit à sa guise¹²⁴. Or, les narrateurs tiennent à plusieurs reprises des propos contredisant cette position de témoin pour celle de créateurs. De plus la dénonciation de la fictivité n'est pas un acte du narrateur, mais de l'auteur. En effet on ne peut pas lire « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne¹²⁵. » sans être renvoyé à la fictivité générale de l'œuvre.

Notre étude des *ethè* des narrateurs ostensibles des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* nous a conduit à dégager plusieurs conclusions. Premièrement, dans les deux œuvres, les *ethè* sont hautement versatiles. Mais leur diversité n'empêche pas de retrouver une logique générale : dans les *FM*, le narrateur évolue, son énonciation et ses interventions laissent déceler une progression, comme un apprentissage de la complexité des êtres et une leçon d'humilité. Si les *FM* sont un « roman du romancier », ce n'est pas seulement le romancier Édouard qui est mis en scène dans son apprentissage ; mais encore ce narrateur qui assume le rôle de l'auteur fictif du roman que nous tenons dans les mains. Cette faculté de progrès est peut-être ce qui lui octroie un véritable semblant d'humanité et le construit à proprement parler comme un personnage. Il n'est pas aussi parodique que celui des *Caves*, n'incarne pas contrairement à lui un pantin fantoche et soumis à divers préjugés. L'un a un visage, l'autre des masques. Ce dernier incarne la quintessence des bêtes noires d'André Gide, critique de la littérature de son époque.

¹²⁴ Anne-Sophie Angelo, *op. cit.*, p. 48 (note n° 4) : « Notons enfin que le fait d'exhiber le narrateur et ses ficelles, dans *Les Faux-Monnayeurs* mais aussi dans *Les Caves du Vatican*, ne fait pas de ces textes une réplique de *Jacques le Fataliste* : chez Gide, il ne s'agit pas de dévoiler le caractère fictif du contenu de l'œuvre et de jouer sur l'arbitraire de ce qui se passe dans l'histoire racontée. Le narrateur gidien ne joue pas des possibles de l'invention littéraire : s'il n'est pas fiable c'est seulement parce qu'il ne peut donner son avis sur des événements qu'il n'a pas inventés et dont il est le spectateur, qu'il peut sélectionner les épisodes qu'il a envie de rapporter à ses lecteurs, et qu'il peut les exprimer dans un style particulier (subjectif ou artificiel). De plus, le narrateur gidien ne se confond pas avec l'auteur, inventeur d'un univers de fiction. » Il faut préciser contre ce développement que si le narrateur n'est pas responsable du jeu sur les possibles de la fiction, il est précisément utilisé par Gide à cette fin.

¹²⁵ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 89.

Les interventions narratoriales que nous avons citées jusqu'alors ont un pouvoir réflexif souvent parce qu'elles ont une dimension métatextuelle ou qu'elles assument des contradictions techniques dans la focalisation. Un pas reste à franchir pour parler de métalepse, véritable disruption, qui fait franchir au narrateur la frontière de la fiction.

DEUXIÈME PARTIE

LES MÉTALEPSES

COMMENT GIDE MANIPULE LA NARRATION ET MET À MAL LE PACTE DE LA FICTION

Un narrateur ostensible, hétérodiégétique mais qui se plaît à dire « je » ne transgresse pas à proprement parler les limites de la fiction. Ce dispositif attire le regard sur l'importance de l'énonciation fictionnelle et la manipulation idéologique et littéraire qu'elle peut exercer, parfois aux dépens du lecteur. Mais en aucun cas il ne met à mal la logique des niveaux narratifs. Cependant, les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* vont parfois plus loin que la manifestation de leur présence par le récit. Certains énoncés laissent penser qu'ils pénètrent l'univers fictif des personnages dont ils se disent par ailleurs absents, qu'ils décrètent inventés : ces énoncés sont métaleptiques.

Cette pratique est assez rare à l'époque où écrit André Gide. *Paludes* en présentait déjà l'esprit. Bien sûr, Gide ne nomme jamais la notion, la mentionne au mieux comme des « interventions »¹²⁶. C'est qu'il s'agit bien d'entrer « personnellement » dans le corps de l'œuvre par l'énonciation.

Ainsi que nous allons le détailler, la métalepse sera souvent interprétée par le lecteur comme devant avoir une fonction réflexive. Mais comme le soulève Sabine Schlickers, ce n'est pas pour autant que le narrateur métaleptique réaffirme une présence réelle de l'auteur en tant que personne. Le propre de la métalepse, c'est qu'elle « met souvent le fonctionnement des mondes racontés en question sans détruire la fiction comme telle. La métalepse, au contraire, construit une nouvelle illusion ou fiction¹²⁷. » À l'aune de ce paradoxe (la métalepse utilise les potentiels de la fiction pour la retourner contre elle-même), examinons les occurrences dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* pour tenter de comprendre les usages gidiens de ce procédé disruptif.

¹²⁶ V. note n° 108.

¹²⁷ Sabine Schlickers, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », in : *Métalepses, op. cit.*, p. 164.

1. La métalepse, une transgression radicale des règles explicites et implicites du fonctionnement habituel du récit et de la fiction

1.a. La métalepse : une transgression des frontières narratives

Origine du terme et définition : de la rhétorique à la narratologie

Metalepsis est un terme grec composé du préfixe *-meta* (« au-delà », « ensuite ») et du nom *-lepsis*, « prise », « action de prendre »¹²⁸. Sans nous attarder sur les sens que le mot avait pour les Grecs, précisons que ses premières occurrences datent du II^e siècle chez Hermagoras en rhétorique judiciaire¹²⁹. Elle devient un trope sous la plume de Quintilien dans *L'Institution oratoire*¹³⁰. On la retrouve en rhétorique dans le *Traité des Tropes* (1730) de César Dumarsais (1676-1756), grammairien, philologue et contributeur de *L'Encyclopédie*. Il la relie à l'hypotypose : « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux¹³¹ » : cette figure feint de placer l'auteur dans l'univers décrit. Elle passe essentiellement par l'énallage temporelle et est annexée à la métonymie (substitution de l'effet pour la cause). Pierre Fontanier (1765-1844), rhétoricien commentateur de Dumarsais, redéfinit la métalepse comme une figure qui « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe¹³² », c'est-à-dire qu'elle constitue, comme l'explique Ph. Roussin, « une représentation en acte de la narration¹³³ ». Fontanier la rapproche des figures réflexives (réticence, allusion¹³⁴). Il nomme aussi « métalepse » les mises en scène d'une action de l'auteur dans le monde narré (au lieu de se contenter du récit, on prétend produire ce qui se déroule) ; mais encore « ce tour non moins hardi que les précédents, par lequel [...] au lieu de raconter simplement une chose qui se fait ou qui est faite, on commande, on ordonne qu'elle se fasse¹³⁵ ». Fontanier percevait déjà le caractère « risqué » d'une telle figure de rhétorique.

¹²⁸ V. respectivement <https://archive.org/stream/BaillyDictionnaireGrecFrancais#page/n1257/mode/2up> et <https://archive.org/stream/BaillyDictionnaireGrecFrancais#page/n1187/mode/2up>.

¹²⁹ Philippe Roussin, « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », in : *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 38.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹³¹ Cité in G. Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 10-11.

¹³² Pierre Fontanier et Gérard Genette, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 127.

¹³³ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁴ Ph. Roussin, art. cit., p. 51.

¹³⁵ Pierre Fontanier et Gérard Genette, *Les figures du discours*, op. cit., p. 129.

Genette est à l'origine de l'usage du terme en narratologie. C'est dans *Figures. III* qu'il l'introduit pour la première fois. La métalepse y « fait système avec *prolepse, analepse, syllepse et paralepse*, avec le sens spécifique de : “prendre (raconter) en changeant de niveau”¹³⁶ » : comme les autres, il s'agit d'une manipulation narrative¹³⁷. Reprenant le sujet dans un ouvrage entièrement consacré à la figure, Genette assume l'affiliation de *Métalepse* à la rhétorique, à qui il attribue la paternité de la notion éponyme¹³⁸. Le poéticien se positionne vis-à-vis des définitions rhétoriques. L'emploi de la notion en narratologie est justifié par Genette par la perception d'une similitude entre la hardiesse rhétorique et la transgression narrative : la métalepse manipule le lien causal entre production et réception. Mais la figure mime par-là même un bouleversement des rapports entre réalité et fiction, à travers une rupture du pacte narratif. Le postulat essentiel à cette extension est que « La figure est [...] une esquisse de fiction¹³⁹ ». Le narratologue applique le terme de *métalepse* à des phénomènes de plus en plus généraux à mesure qu'il fait la généalogie des pratiques métaleptiques, dit-il, parce que figure et fiction relèvent du même procédé de feintise, comme le suggère leur commune étymologie¹⁴⁰. D'où le constat que la métalepse « relève donc désormais [...] successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi [...] de la théorie de la fiction¹⁴¹. » Genette annexe au procédé des phénomènes artistiques aussi divers que les fondus sonores au cinéma, la rupture d'identité entre le rôle de théâtre et le comédien qui salue le public. Une limite que nous trouvons, c'est que ces réductions systématiques à la métalepse de phénomènes transgressifs non créés par les modes de narration, rendent la notion floue. Elle devient convocable dès qu'il y a tension dans le pacte de représentation fictif. Et en perdant de sa précision, la métalepse est relativisée dans son potentiel propre. Genette souligne tout de même le paradoxe principal de la figure : si elle court-circuite la réception habituelle de la fiction et apparaît si troublante, c'est seulement en brisant les conventions habituelles de réception crédule. Elle exhibe la feintise que constitue la fiction. L'arbitraire de cette dernière est réaffirmé quand ses conventions, aberrantes d'un point

¹³⁶ G. Genette, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 244.

¹³⁷ Remarquons simplement que contrairement aux autres, elle n'est pas directement liée à l'ordre ou la durée.

¹³⁸ G. Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 7 : Genette, faisant référence à la postérité fructueuse de *Figures. III*, dit se sentir « responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁰ *Fiction et figure* sont tous les deux issus du verbe latin *finco*, « façonner », « contrefaire », « imaginer », « concevoir ». (V. <http://digital-gaffiot.sourceforge.net/F.html>)

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

de vue rationnel, sont montrées du doigt. Le problème est que Genette voit une métalepse dans le moindre soulignement (parfois involontaire) de l'aspect fictif de la fiction. Il en vient même à en trouver une dans toute fiction, nécessairement tissée d'éclats de réalité.

Dans le récit, une transgression des frontières narratives

La métalepse que nous étudions repose sur une approche du texte distinguant récit et diégèse comme deux niveaux séparés. Ainsi que l'établissent John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « dans le contexte du récit [la métalepse] est liée indissociablement à la violation des niveaux narratifs¹⁴² ». Elle est reconnaissable dès lors que le principe d'imperméabilité entre les niveaux n'est pas respecté. Il s'agit parfois de violation de la frontière entre des niveaux de récits enchâssés (un narrateur intradiégétique qui s'infiltré dans le récit métadiégétique). Mais souvent la transgression prétend s'exercer entre l'univers fictif (intradiégétique) et le niveau de réalité de l'auteur (extradiégétique), ce dernier étant alors impliqué dans la construction fictionnelle et devant être considéré comme « auteur fictif » ou simplement « narrateur ».

Un peu rapidement, certains théoriciens ont pu dire que la métalepse abolit les frontières de la fiction en les franchissant. Mais la perception de la bizarrerie de la transgression n'est précisément rendue possible que par la prégnance dans l'imaginaire du lecteur, de ces frontières. C'est aussi ce que souligne Françoise Lavocat, en se positionnant contre les conclusions genettiennes que nous citons ci-dessus : « Que reste-t-il de la “transgression”, “entorse”, “infraction”, de l'effet “de bizarrerie”, si la métalepse est partout et si les frontières sont abolies, à force d'être piétinées ?¹⁴³ » Dans *Fait et fiction, pour une frontière*, F. Lavocat réaffirme et démontre l'existence de la frontière entre fait et fiction, notamment en analysant des exemples de passage de cette frontière¹⁴⁴. Son approche est « ontologique » contrairement à celle, pragmatique, de nombreux théoriciens de la fiction contemporains¹⁴⁵. Par cette approche, F. Lavocat cherche à restituer le sens et les usages spécifiques de la fiction et de la « réalité » (le « fait ») dans la culture. La métalepse est vue comme une expression d'une tentation humaine, ancienne et profondément ancrée, de franchir la frontière entre fait et fiction,

¹⁴² John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « La métalepse, aujourd'hui », in : *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, op. cit., p. 10.

¹⁴³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 475.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 525. Les approches pragmatiques de la fiction (Austin, Schaeffer) mettent en avant le jeu du faire-semblant qu'elle constituerait.

de faire fusionner deux espaces ontologiquement hermétiques l'un à l'autre¹⁴⁶. La tentative de la métalepse reste une pure fiction, se manifeste comme pis-aller d'un désir inapaisable. En effet, avec elle,

la fusion des mondes n'a pas lieu, parce que l'enjeu même de toutes les œuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulant sa traversée. Ce passage n'a pas pour effet de l'abolir, il vise au contraire à la rendre perceptible¹⁴⁷.

Sans aller aussi loin que F. Lavocat qui y voit un but, reconnaissons que la perception de la frontière est un corollaire direct de la métalepse. L'enjeu au moment de l'écriture est probablement rarement aussi métafictionnel et peut relever, par exemple, d'une esthétique baroque ou d'un ludisme.

C'est en tout cas bien le narrateur, l'énonciateur du récit, qui est responsable du passage fictif d'une frontière, puisque c'est lui qui le rapporte ; et ce, même quand le texte affirme un franchissement de la part d'un personnage ou de l'auteur. Or, le narrateur lui-même n'est qu'une entité fictionnelle.

F. Lavocat, dans son étude diachronique, remarque qu'au XVIII^e siècle la majorité des métalepses sont opérées par un « narrateur fortement intrusif ». Cette pratique devient si commune qu'elle s'affadit au XIX^e : le caractère transgressif est moins perçu à la lecture et les auteurs la prennent en désaffection. Au XX^e siècle se développent davantage les « métalepses littérales », que nous nommerons « métalepses ontologiques »¹⁴⁸.

1.b. Métalepse rhétorique et métalepse ontologique

Ce terme est issu de la typologie de Marie-Laure Ryan¹⁴⁹, qui a fait date et qui se fonde principalement sur la distinction d'un degré de littéralité de la métalepse : « ontologique », elle « gomme la distinction entre le monde de celui qui raconte et le monde qui est raconté¹⁵⁰ » ; « rhétorique », elle « respecte la différence des niveaux », « elle ouvre une petite fenêtre sur un autre monde, mais elle la referme aussitôt »¹⁵¹. Celle-ci est un événement de la narration, celle-là un événement de la diégèse. On

¹⁴⁶ Le désir des lecteurs ou spectateurs d'intégrer l'univers d'une fiction relève de la même tentation ; impossibilité que l'on tente de gommer par des pratiques comme le *cosplay*, les parcs à thèmes, etc. V. les développements autour de ces pratiques dans *Fait et fiction : pour une frontière*, *op. cit.*, notamment, p. 485.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 480.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 476-477.

¹⁴⁹ Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *in* : *Métalepses*, *op. cit.*, p. 201-223.

¹⁵⁰ J. Pier et J.-M. Schaeffer, « La métalepse, aujourd'hui », art. cit., p. 12.

¹⁵¹ M.-L. Ryan, art. cit., p. 207.

propose ici pour commodité un tableau des combinaisons entre acteur opérant la métalepse et type de transgression avec un exemple de notre invention.

Typologie des métalepses d'après Marie-Laure Ryan.

	Métalepse ontologique	Métalepse rhétorique
Métalepse du personnage	(1) « Mon personnage s'extirpa de la page pour s'asseoir à côté de moi. »	(2) « Mon personnage me presse d'en écrire plus. Ainsi soit-il. »
Métalepse de l' « auteur » (du narrateur)	(3) « Je me penchai sur le papier jusqu'à glisser dans le monde que j'avais construit. »	(4) « Mon personnage quitte la pièce ; suivons-le. »

Mais soulevons le fait que la distinction entre l'une et l'autre n'est pas nette : il s'agit bien davantage de degrés variables de littéralité en fonction de l'interprétation que l'on fait de l'énoncé. Ainsi, considérant l'exemple (4), le lecteur n'envisagera généralement pas que le narrateur marche derrière le personnage, mais simplement que la focalisation, la « caméra » s'adapte spatialement. Il notera tout de même le caractère ostensible de cet œil. Entre (3) et (4), la différence n'est pas radicale. La tension cognitive opère dans les deux cas, créée par la rupture de la narration réaliste. Requalifier la différence entre métalepse rhétorique et ontologique en terme de degrés est en fait nécessaire, comme l'établit F. Lavocat : « toute métalepse est ontologique dans la mesure où elle produit des effets liés à une impossibilité causée par la rencontre d'entités et de mondes de statuts différents¹⁵². » Le narrateur assume plus ou moins littéralement sa métalepse, et c'est sur ce continuum qu'on peut placer la métalepse rhétorique et l'ontologique. Délimiter leur spectre respectif reste difficile et il est envisageable que certains exemples littéraires soient déplaçables dans l'une ou l'autre case en fonction de l'interprétation qu'on en fait¹⁵³. Ainsi, pour l'exemple (2), on pourra hésiter sur le sens du mot « presser » : pression active d'un personnage sur son créateur, par quelque moyen que l'on puisse imaginer, ou pression ressentie par le créateur d'après le caractère de la créature et la puissance qu'il pourrait exercer, métaphoriquement, sur l'écriture ?

¹⁵² F. Lavocat, *Fait et fiction: pour une frontière*, op. cit., p. 518.

¹⁵³ Les métalepses ne sont pas propres au langage. Mais au cinéma, la littéralité ne pose pas réellement question : presque toutes les métalepses sont indubitablement ontologiques (caméo, déchirement de l'écran ou de la toile...). Contrairement au médium visuel, le caractère équivoque du médium langagier est au fondement de cette incertaine littéralité.

De là il n'y aurait qu'un pas à franchir, pour affirmer que la métalepse rhétorique en littérature est toujours déjà ontologique, parce qu'elle mime (bien sûr, fictivement) l'inclusion des mondes normalement ontologiquement séparés. Rhétorique, elle met déjà en avant des procédés de la narration, ce qui est un acte réflexif. Au même titre que des métalepses ontologiques, elle exhibe la fictionnalité du récit en tant que telle. Frank Wagner le dit en ces termes : « Les métalepses, dans leur diversité, ont toutes en commun le fait de signaler l'essence construite du récit¹⁵⁴. »

Ces transgressions du fonctionnement réaliste de la fiction ne peuvent qu'avoir un impact sur l'image construite par le lecteur du narrateur. Son *ethos* d'omniscience est rendu neutre, presque imperceptible grâce à la cohérence et l'harmonie maintenue de la focalisation. L'effet-métalepse se produit quand le narrateur littéralise son évolution dans l'univers fictionnel. « L'entrée du narrateur-personnage dans le monde de la fiction est une impossibilité qui se révèle être néanmoins une exigence de la narration omnisciente¹⁵⁵ », écrit Monika Fludernik, soulevant bien la singularité de la métalepse : elle requalifie rétroactivement, aux yeux du lecteur, la narration omnisciente comme construction métaleptique qui se dissimule et fait planer la méfiance. C'est pourquoi Michèle Bokobza Kahan a pu étudier les liens entre métalepse et *ethos*, montrant comment l'écart entre la déficience, les manquements du narrateur non fiable et l'auteur implicite contribuent à forger l'image de ce dernier¹⁵⁶.

Les métalepses dans notre corpus

Dans notre corpus, il n'y a pas à proprement parler de métalepse ontologique, pas de mise en scène caractérisée d'une traversée de la limite entre les mondes. Quant aux métalepses rhétoriques, elles sont nombreuses. Moins moderniste que chez Julio Cortázar dans « Continuité des parcs » (nouvelle de 1964 où le personnage d'un roman assassine l'homme en train de lire ce même roman), la métalepse de Gide marque non par sa fréquence, la place qu'elle prend, mais par son insertion dans des récits où le fantastique n'est jamais explicite¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Frank Wagner, « Glissements et déphasages, Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, vol.130, Avril 2002, p. 239.

¹⁵⁵ Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », traduit de l'anglais par Iona Vultur, in : *Métalepses, op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁶ Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours*, octobre 2009, p. 3.

¹⁵⁷ Il y a bien le passage de la lutte de Bernard avec l'ange (*FM, op. cit.*, p. 335-336) mais le lecteur privilégiera naturellement une interprétation allégorique de ce combat, et d'autant plus s'il a été attentif aux mentions régulières du « diable » dans l'œuvre.

Nous ne tenterons donc pas ici d'établir une nouvelle typologie des métalepses, mais en analyserons plusieurs occurrences qui font système pour servir, dans *Les Caves* et dans les *FM*, des parti pris esthétiques et éthiques différents.

2. Les métalepses dans *Les Caves du Vatican* : démonstration d'un réel farcesque

Gérard Genette avait décelé pour la métalepse deux principaux effets : « de bouffonnerie » ou « de fantastique »¹⁵⁸. On peut en effet considérer que la subversion des règles de la fiction réaliste soit motivée par un désir de chamboulement divertissant des conventions admises par le lecteur, ou celui de créer un doute inquiet sur la position des acteurs (lecteur, auteur, narrateur, personnage) et l'imperméabilité des mondes auxquels ils appartiennent.

En lisant *Les Caves du Vatican*, peut-on parler avec pertinence de fantastique ? Le personnage de Protos et ses attributs de versatilité peut soulever des questions, mais il inquiète surtout les personnages¹⁵⁹. Parler de « bouffonnerie » est bien plus à propos, à considérer premièrement le genre attribué par Gide à l'œuvre et au sens qu'il voulait en donner. La sotie au Moyen Âge désigne « un genre bâtard situé à la jonction des récits et des romans » qui « présente une satire théâtrale énigmatique dans laquelle les personnages importants, déguisés en sots, peuvent parler ouvertement de sujets normalement censurés [...] De sa nature propre, la sotie appelle l'ambiguïté, l'ironie et le jeu artistique¹⁶⁰. » On peut dire que la métalepse relève bien d'une telle ambiguïté puisqu'elle floute le statut ontologique des acteurs, mais aussi d'un jeu artistique puisqu'elle relève d'une esthétique de la rupture. Les conventions réalistes, dans cette fête des fous, ne sont pas plus prises au sérieux que les individus, la littérature, les valeurs, la religion.

Un passage métatextuel des *Caves* explicite cette subversion de l'illusion romanesque. Julius et Lafcadio discutent de l'absence de direction que ce dernier veut donner à sa vie :

¹⁵⁸ G. Genette, *Figures. III, op. cit.*, p. 244.

¹⁵⁹ Ce nom est directement lié à celui de Protée, dieu marin métamorphe de la mythologie grecque.

¹⁶⁰ Pamela A. Genova, « Myth as Play: André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné* », *French Forum*, vol. 20 / 2, Mai 1995, p. 205. Nous traduisons. En anglais dans l'original : « Defined as “un genre bâtard situé à la jonction des récits et des romans”, the sotie presents an enigmatic theatrical satire in which key characters, disguised as fools (sots), can speak openly of subjects normally censured [...]. From its very nature, the sotie invites ambiguity, irony and artistic play. »

— Rien ne m'empêche autant que le besoin ; je n'ai jamais recherché que ce qui ne peut pas me servir.

— Les *paradoxes*, par exemple. Et vous croyez cela nourrissant ?

— Cela dépend des estomacs. *Il vous plaît d'appeler paradoxes ce qui rebute au vôtre...* Pour moi je me laisserais mourir de faim devant ce *ragoût de logique* dont j'ai vu que vous alimentez vos personnages¹⁶¹.

Lafcadio est l'être libertaire par excellence, se positionnant contre toute forme de convention, y compris celle qui semblerait sous-tendre toutes les autres : la « logique ». *Paradoxe*, avant de désigner une contradiction, signifie étymologiquement « à côté de l'opinion »¹⁶². Julius s'agace de l'attitude de son demi-frère qui s'ingénie par son anticonformisme à renverser tout semblant de stabilité. *Les Caves* aussi prétend se positionner contre la littérature aux « ragoût de logique » pour offrir à un lecteur désigné, à l'« estomac » solide et exigeant, un texte entièrement ironique et subversif. La métalepse est une subversion des techniques de la narration qui relève également d'une éthique qu'il faut interpréter.

2.a. Bouffonnerie du monde et des personnages

Une des fonctions du narrateur métaleptique dans *Les Caves* est de remettre en cause le sérieux du monde fictionnel et de ses acteurs. En faisant cela, il discrédite tout réalisme, toute immersion possible. Ainsi que l'explique Alain Goulet, il s'agit de révéler la nature réelle du narrateur : un marionnettiste orchestrant une fête des fous, qui n'est qu'un « grossissement de la folie du monde réel »¹⁶³. À ce grossissement participent autant le caractère rocambolesque de l'intrigue, que le ridicule des personnages, mais aussi les libertés de la technique romanesque.

On trouve ainsi des métalepses très proches de celles qu'on pourrait sans précaution appeler « de l'auteur ». En effet, elles sont très directement liées à l'exhibition des ambitions littéraires qui animent Gide à la rédaction de la sotie et semblent le mettre en scène regardant sa troupe de personnages. La métalepse, ici consiste en une extériorisation des intentions de l'auteur par le métatextuel : « Tout ce bétail s'acquitte comme d'une corvée monotone de ce divertissement qu'est la vie, à la bien prendre...¹⁶⁴ ». C'est là une pensée de Lafcadio, transcrite au lecteur par le biais du narrateur omniscient ; intrusion psychique pessimiste et qui laisse déceler le sentiment d'élection du personnage. Il transcrit ici l'idée du monde comme terrain de

¹⁶¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 90. Nous soulignons.

¹⁶² Le sens premier est la contradiction de l'idée reçue ; le sens second, le renversement de la logique ou de la vraisemblance. Voir : www.cnrtl.fr/definition/paradoxe et www.cnrtl.fr/etymologie/paradoxe.

¹⁶³ A. Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 13.

¹⁶⁴ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 219.

jeu, philosophie nietzschéenne¹⁶⁵. Il fait également une piqûre de rappel au lecteur : les entités qui évoluent dans le roman sont des êtres obéissants, dans une œuvre construite pour le divertissement de son public. C'est d'ailleurs comme écrivain de farce autoproclamé, que se présente l'auteur implicite et métaleptique des *Caves*. On trouve une adresse frappante du narrateur à son personnage, comme s'il pouvait l'entendre, ou comme s'il était un lecteur potentiel :

Belle collection de marionnettes ; mais les fils sont trop apparents, par ma foi ! On ne croise plus dans les rues que jean-foutres et paltoquets. Est-ce le fait d'un honnête homme, Lafcadio, je vous le demande, de prendre cette farce au sérieux¹⁶⁶ ?

Cela provoque un court-circuit logique. Le narrateur exclut par son jugement Lafcadio de la foule des marionnettes et semble considérer qu'il soit en mesure de déceler la farce sous l'apparence du sérieux. Ainsi la métalepse du narrateur qui dirige ses marionnettes est une affirmation (presque nietzschéenne) de son arbitraire. Se mettant en scène comme contrevenant à l'imperméabilité des frontières narratives, il imite la manière dont des idées abstraites, des idéologies inconsistantes, inventées, fictives, prennent possession des individus sans qu'ils s'en aperçoivent.

L'univers de la fête des fous et du carnavalesque s'enrichit de personnages circassiens. C'est le cas de Baldi, un oncle de Lafcadio, qu'il décrit à Julius en ces termes : « Jongleur, escamoteur, prestidigitateur, acrobate. [...] Il singeait tous nos familiers, grimaçait, se départait de toute ressemblance avec lui-même, [...] tirait de lui des sons bizarres¹⁶⁷. » On lui trouve plusieurs points communs avec un autre mentor de Lafcadio, Protos : « Ainsi les objets près de lui perdaient poids et réalité, présence même, ou bien prenaient une signification nouvelle, inattendue, baroque, distante de toute utilité¹⁶⁸. » Alain Goulet écrit même que Protos est un avatar du romancier dans l'œuvre, par ses attributs de déguisement et sa capacité à diriger les intrigues et les êtres¹⁶⁹. Il s'agit bien ici de métalepses, parce que la parole de l'auteur franchit la barrière de l'énonciation fictive du narrateur ou de Lafcadio en commentant son texte.

¹⁶⁵ A. Goulet fait une étude de l'aspect nietzschéen de Lafcadio et cite en particulier cette lettre de Gide à Angèle du 10 décembre 1898 : « C'est à partir de là qu'il faut créer, et que l'œuvre d'art est possible. – Voilà ce qui me fait considérer plus haut l'œuvre entière de Nietzsche comme une préface, on pourrait dire : Préface à toute dramaturgie future. » (*Œuvres complètes d'André Gide. III*, éd. Louis Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, 1933, p. 228-236., cité in : A. Goulet, *Les Caves du Vatican : étude méthodologique*, op. cit., p. 36.)

¹⁶⁶ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 188.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁹ A. Goulet, *Les Caves du Vatican : étude méthodologique*, op. cit., p. 105-106 : « Il est dans le livre le substitut de l'auteur qui lance l'intrigue, est omniprésent et omniscient, tire les ficelles des personnages-marionnettes et les sort de leur quiétude. »

Ce qui nous le fait dire, c'est la proximité de ces énoncés avec cet extrait de lettre à J. Copeau :

Il faut admettre, cher vieux, que ces *Caves*, bien qu'à vous dédiées, ne peuvent pas, ne doivent pas être un *chef-d'œuvre* – mais bien un livre ahurissant, pleins de trous, de manques, mais aussi d'amusement, de bizarrerie¹⁷⁰.

Ainsi le carnivalesque qui travaille le projet gidien s'explicité dans les termes de la narration. À proprement parler c'est un univers de « bouffonnerie », de la blague, du divertissement et des êtres qui défient les apparences de l'humanité conventionnelles, libérant la folie réprimée par la société ou la logique.

2.b. La métalepse pour mettre en cause la vraisemblance ou la réintroduire

La bouffonnerie du réel, son caractère fantaisiste, apparaissent également quand le narrateur explique au lecteur qu'il doit accepter l'irréalisme de l'intrigue, sous prétexte que le réel pourrait être trop invraisemblable pour convaincre le lecteur de fiction. Ce narrateur profite ainsi de l'adresse pour prendre comiquement des précautions contre l'invraisemblance de son propos, en en pointant l'invraisemblable. C'est l'analyse de María Dolores Vivero García à propos de ce passage¹⁷¹ :

Mais le secret que l'abbé Salus s'apprêtait à confier à la comtesse m'apparaît encore aujourd'hui trop déconcertant, trop bizarre, pour que j'ose le rapporter ici sans plus ample précaution :

Il y a le roman, et il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie. Hélas ! certains sceptiques esprits nient le fait dès qu'il tranche sur l'ordinaire. Ce n'est pas pour eux que j'écris.

Que le représentant de Dieu sur terre ait pu être enlevé du Saint-Siège, [...] c'est un problème très épineux que je n'ai point la témérité de soulever. Mais il est de fait *historique* que, vers la fin de l'année 1893, le bruit en courut [...]. Quelques journaux en parlèrent craintivement ; on les fit taire. Une brochure sur ce sujet parut à Saint-Malo (1) ; qu'on fit saisir. [...] Et sans doute nombre d'âmes pieuses se saignèrent (on estime à près d'un demi-million les sommes recueillies ou dispersées à cette occasion) [...].

(1) *Compte-rendu de la Délivrance de Sa Sainteté Léon XIII emprisonné dans les cachots du Vatican* (Saint Malo, imprimerie Y. Billois, rue de l'Orme, 4), 1893¹⁷².

La métalepse, procédé ouvertement et purement fictionnel, sert ici paradoxalement à réaffirmer la bonne foi du narrateur et la réalité de ce qu'il énonce. Le statut énonciatif d'un tel passage rompt la continuité d'une intrigue. En effet, la métalepse consiste ici en une insertion dans le récit de l'appareil paratextuel, constitué

¹⁷⁰ Cité in : Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, 1956, p. 156.

¹⁷¹ María Dolores Vivero García, « Les fausses vraisemblances : Parodie et mise en abyme du vraisemblable fictionnel dans *Les Caves du Vatican* », *Poétique*, vol. 161 / 1, 2010, p. 79.

¹⁷² André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 96-97.

selon les propos de Michèle Bokobza Kahan des « “seuils” textuels comme la note, la préface, la dédicace qui favorisent la rencontre, le frottement voire la confusion des mondes réel et fictif¹⁷³. » Or, ici il s'avère que Gide avait bien eu vent d'une telle histoire, en 1893, alors qu'il se trouvait en Algérie et qu'elle a bien sûr inspiré les *Caves*. Le statut des italiques du terme « historique » est alors tout particulièrement ambigu, si l'on tente d'en déceler l'émetteur. Cette insertion d'un texte non fictif dans la fiction se produit également plus loin : un authentique article du journal *La Croix*, potentiellement connu des lecteurs de Gide, est lu par un personnage fictif.

« Nous ne saurions trop mettre en garde, lut Fleurissoire, les âmes dévotes contre les agissements de faux ecclésiastiques, et particulièrement d'un pseudo-chanoine qui se prétend chargé de mission secrète et qui, abusant de la crédulité, arrive à soutirer de l'argent pour une œuvre qui se baptise : CROISADE POUR LA DÉLIVRANCE DU PAPE. Le titre seul de cette œuvre en dénonce l'absurdité¹⁷⁴. »

Ce procédé de vraisemblabilisation du propos, comme l'explique M. Vivero García, passe par le collage de faits, connus du lecteur, dans un univers fictionnel¹⁷⁵. En même temps, le propos même de l'article (« en dénonce l'absurdité ») frappe comme métatextuellement toute la sotie du sceau du non-sérieux. La réalité est absurde, semble dire Gide, le roman des *Caves* n'est qu'un miroir grossissant de cette bouffonnerie du monde.

2.c. Le jeu avec les frustrations et les attentes du lecteur

Françoise Lavocat souligne que la fiction requiert moins chez le spectateur ou lecteur une suspension de l'incrédulité que celle de la propension naturelle à l'action¹⁷⁶. Dans cette perspective, plusieurs métalepses des *Caves* imitent dans l'œuvre des interventions frustrées du narrateur ou du lecteur qui voudraient voir l'intrigue s'orienter différemment.

Parodiquement, la voix qui s'élève semble être partagée et relève d'un *ethos* de moralité et de bon sentiment. « Allons ! Lafcadio, un bon mouvement ! Cède à ton cœur, qui n'est pas corrompu. Viens en aide à l'infirmes. Tends-lui ce verre indispensable¹⁷⁷. » L'impératif et l'exhortation à l'action veulent contrecarrer une situation de communication où de tels messages ne sont pas censés pouvoir être proférés avec succès : il n'y a pas plus de capacité pour le narrateur à pénétrer dans l'univers de

¹⁷³ M. Bokobza Kahan, art. cit., p. 3.

¹⁷⁴ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 164.

¹⁷⁵ M. D. Vivero García, « Les fausses vraisemblances. » art. cit., p. 76.

¹⁷⁶ F. Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, op. cit., p. 518.

¹⁷⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 219.

son récit que pour le lecteur.

Ailleurs, le narrateur parodique intervient pour tenter d'influencer Lafcadio dans le regard qu'il a sur autrui. Ainsi dans cette description d'une inconnue rencontrée dans le train pour Rome :

Quelle décence dans son geste ! quelle tendresse dans son regard ! Comme son front est pur ! [...] Lafcadio, quand tu n'entendras plus en ton cœur les harmoniques d'un tel accord, puisse ton cœur avoir cessé de battre ! Sa fille lui ressemble ; et de quelle noblesse déjà, un peu sérieuse et même presque triste, se tempère l'excès de grâce de l'enfant ! [...] Ah ! devant de tels êtres le démon céderait ; pour de tels êtres, Lafcadio, ton cœur se dévouerait sans doute¹⁷⁸...

Les interjections et le subjonctif optatif « puisse » suggèrent qu'aux yeux de ce narrateur au rôle proche du chœur antique, l'absence de sensibilité est passible de mort. L'hyperbole au conditionnelle (« le démon céderait ») traduit un désespoir du narrateur à tourner le personnage vers la piété.

Il faut remarquer que Lafcadio est, dans toute l'œuvre, le seul personnage auquel le narrateur s'adresse directement. Cela le classe comme le héros de l'histoire, mais contribue également à spécifier son statut ontologique parmi les marionnettes. Peut-être qu'étant le seul être se prétendant *lawless*¹⁷⁹, c'est lui que le narrateur cherche à prendre en main pour le diriger, sans succès. En cela, il s'apparente à Protos : « Allons ! Cessez de régimber, Cadio, ma loi n'a rien d'affreux¹⁸⁰. »

Cette voix fictive reflète l'impuissance du lecteur devant le texte, appuyant une des caractéristiques de la fiction qui est ici rendue plus littérale.

2.c. Exhibition des lignes de construction du romanesque et transparence de l'auteur réel

Enfin, la métalepse est parfois introduite pour dénuder les procédés les plus artificiellement romanesques. Ils ont un impact autant sur le fond que la forme. La trame des *Caves*, avec ses multiples connexions entre personnages et ses coïncidences trop abondantes pour satisfaire la vraisemblance, s'inscrit dans l'imitation du roman d'aventure. La métalepse permet ici à l'auteur d'appuyer grossièrement la surprise qui touche le personnage et qui doit alerter également le lecteur :

Là, devant lui, à découvert, au milieu de l'assiette tombé l'on ne sait d'où, hideux et

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 221-222.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 230 : « Mais ce qui m'étonne, moi, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous avez cru, Cadio, ; [...] qu'une société pouvait se passer de lois. “*Lawless*”, vous vous souvenez ; nous avions lu cela quelque part »

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 231.

reconnaissable entre mille... N'en doute pas, Lafcadio : c'est le bouton de Carola ! Celui des deux boutons qui manquait à la seconde manchette de Fleurissoire. Voici qui tourne au cauchemar¹⁸¹...

Les adresses au personnage dessinent l'image d'un narrateur intensément impliqué dans son récit. Mais s'il a besoin de relever comme est invraisemblable cette rencontre fortuite du bouton de l'ex-maîtresse, c'est que Gide l'a construit comme un révélateur du principe réglant le roman d'aventure : les multiples coïncidences et leurs répercussions vont en direction d'une issue prédéfinie par l'auteur. Le dénouement est une fin et les péripéties en constituent les moyens. Contrairement au réel, où les événements ont des répercussions infinies (comme les ondes produites par la chute d'un caillou dans l'eau), l'avancée des événements dans le roman d'aventure correspond plutôt à celle d'une boule de neige, qui accumule et intègre tout ce qu'elle traverse. Le narrateur explicite ici l'importance de cette découverte, pour un lecteur qui ne l'aurait pas comprise, et lui montre donc ouvertement la trajectoire que le romancier emprunte.

À ce titre, d'autres passages font tension. La fin de la soirée présente une contradiction entre une évocation de la fictivité, de la minceur ontologique des personnages, et l'implication du narrateur qui commente l'action et formule des questions destinées à entretenir le suspense :

Ici commence un *nouveau livre*.

Ô vérité palpable du désir ; tu repousses dans la pénombre les *fantômes* de mon esprit.

[...] Il sera bientôt temps que Geneviève quitte [Lafcadio] ; mais il attend encore ; il écoute, penché sur elle, à travers son souffle léger, la vague rumeur de la ville qui déjà secoue sa torpeur. Au loin, dans les casernes, le clairon chante. Quoi ! va-t-il renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer¹⁸² ? »

La mention d'un livre nouveau clôt les *Caves* en les réassignant à un univers fictif, susceptible d'être prolongé. La phrase suivante, qui semble être une intrusion de l'auteur réel (« mon esprit ») insiste sur l'inconsistance des créatures de son imagination : c'est sur l'art qu'est mis l'accent. Puis le narrateur semble rejeter cette position d'artisan d'une fiction en s'inquiétant de l'avenir d'un personnage. Cette auto-contradiction attire l'attention du lecteur, lui rappelant que le narrateur est un manipulateur qui feint les émotions que l'intrigue est censée provoquer.

D'un point de vue plus formel, la métalepse se traduit dans certains morceaux de bravoure stylistiques, par le recours au présent de narration. Ici c'est la métalepse de

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 249-250. Nous soulignons.

« régie » qui permet au narrateur d'intégrer la scène, semble-t-il, pour prendre place parmi les badauds assistant au sauvetage héroïque d'une famille par Lafcadio, alors qu'il rencontre par hasard sur sa route un immeuble en flammes : « Le voici qui touche au balcon [...] Moment d'attente, d'angoisse indicible... Puis on le voit reparaître¹⁸³. » Le présent vise à exacerber l'immersion dans la fiction. Mais, encore une fois, les hyperboles du narrateur montrent la fonction parodique de la métalepse.

Tout ceci est d'autant plus surprenant qu'à plusieurs reprises, le narrateur métaleptique s'adresse au personnage en disant lui refuser de se plier aux clichés du roman d'aventure : « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne. N'attendez pas que je rapporte les propos interrompus d'une foule, les cris¹⁸⁴... ». Le fonctionnement d'un tel énoncé est particulièrement retors : la métalepse transfère-t-elle le narrateur dans la narration ou le personnage au niveau de la réalité du narrateur (le présent d'énonciation confond en effet les deux univers) ? Mais encore, si le narrateur en auteur fictif semble refuser des injonctions du personnage à céder à l'appel du cliché, c'est que Lafcadio serait un lecteur potentiel du livre dont il est le héros, ou un co-auteur. Cet affichage de réticence de la part du narrateur est d'ailleurs complètement prétéritif : il cède au cliché. Il se crée donc dans ces adresses une forme de dialectique entre approbation et reniement du roman populaire par le narrateur métaleptique.

Cela va plus loin, puisque des avatars de Gide lui-même évoluent dans l'œuvre (presque un « caméo »). Ce point atteint, à travers une « quasi-métalepse ontologique », les ressorts de la sottise et de son écriture sont révélés encore plus impudiquement. Le personnage de Protos, à bien des égards, incarne cette quasi-métalepse de l'auteur. A. Goulet dit qu'être de déguisement, il est lui-même une figure de Gide qui aurait pris le costume d'un personnage¹⁸⁵. Or, de son propre aveu, Gide présentait cette capacité à la dépersonnalisation, ce qui a conduit Germaine Brée à le désigner comme « l'insaisissable Protée »¹⁸⁶. On se rapproche d'une métalepse ontologique en puissance de l'auteur dans son œuvre dans de tels exemples : « Je suis un peu de la police, mon garçon. J'ai l'œil. J'aide au bon ordre. Je n'agis pas : je fais agir¹⁸⁷. » Protos affirme ici détenir plusieurs pouvoirs : l'ubiquité, le lancement d'intrigues, le contrôle sur les êtres.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁵ V. note n°169.

¹⁸⁶ Germaine Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*, 2e tirage rev. et corrigé, Paris, les Belles lettres, 1970, 370 p.

¹⁸⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 231.

Or Lafcadio et Fleurissoire sont les premières victimes des machinations de Protos et les personnages les plus importants de la sotie. Mais encore l'auteur réel trouve-t-il son pendant dans ce personnage qui s'empare de la voix de créatures imaginaires : les identités successives qu'il invente et arbore ;

Sa parole réelle se masque derrière le discours des personnages fictifs qu'il anime successivement. Il est une figure de l'auteur qui s'est défini comme « être de dialogue ». Comme lui, il prête sa voix à tous les personnages qu'il crée, tout en réservant le plus souvent son opinion. D'où le rôle d'inquisiteur du personnage et du livre : à l'affirmation il substitue l'interrogation¹⁸⁸.

Cette fonction de la métalepse dissipe encore davantage l'illusion fictionnelle, en assimilant un personnage majeur de l'œuvre à une allégorie de l'arbitraire d'auteur. C'est un parti pris d'esthétique baroque. Mais parfois la figure de Gide se révèle plus simplement pour exprimer des préoccupations sincères. Quand bien même il fustige les écrivains qui servent de modèle à Julius, il prête à ce dernier des inquiétudes réelles (puisqu'on peut les lire dans des écrits non fictionnels de Gide) : « un doute sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie¹⁸⁹ ». Gide et Julius ont en commun ce statut d'écrivain, qui assure entre eux une continuité de sentiment sincère, notamment cette peur de l'hypocrisie et de la comédie sociale qui entoure le milieu littéraire.

En résumé, les métalepses dans les *Caves* répondent à l'esthétique de la sotie, contre-modèle d'un roman expurgé de ses lignes de construction : elles dénudent les entités romanesques de leur apparence de naturel.

3. Les métalepses dans *Les Faux-Monnayeurs* : vertiges et inquiétude

On peut être surpris de voir ressurgir, dans le roman de la maturité qu'est *Les Faux-Monnayeurs* aux yeux de son auteur, un procédé tel que la métalepse, qui connote un ludisme et une absence de prise au sérieux du texte littéraire. Gide affirmait pourtant écrire son premier texte qui ne serait pas entièrement ironique¹⁹⁰. Mais il s'agit désormais moins d'exacerber la notion d'arbitraire, d'hypocrisie des hommes soumis aux idéologies, que de montrer comment l'art lui-même agit en faux sous couvert de vrai ;

¹⁸⁸ A. Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, op. cit., p. 104.

¹⁸⁹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 47.

¹⁹⁰ V. notre introduction, note n°29.

ou en vrai sous couvert de faux. La métalepse permet en effet de littéraliser et donc d'illustrer différents procédés de narration qui sont des affronts au réalisme mimétique. C'est notamment l'effet des métalepses de régie que nous allons détailler. L'autre grand terrain métaleptique dans les *FM* est lié au réseau de personnages écrivains et lecteurs, qui par leurs incursions dans des textes interdits, renvoient à la situation de voyeur du lecteur réel. La métalepse, d'autre part, comme la mise en abyme, se révèle un moteur de vertige.

3.a. Métalepses rhétoriques et de régie – comment le narrateur conduit le récit

Comme elle le faisait chez Balzac, la métalepse sert notamment dans les *FM* d'élément de structuration. Elle remplace une subdivision du texte. Dans ces occurrences, le narrateur prend l'apparence d'une vraie caméra, d'ailleurs indiscreète. On le trouve ainsi en train de se décrire veillant le cadavre du père de Passavant : « Précisément parce que nous ne devons plus le revoir, je le contemple longuement¹⁹¹. » Le narrateur semble faire fi du statut narratif de son texte, se replaçant (mentalement, ou physiquement) dans ce passé fictif où il aurait vu le corps du mort. Ce choix stylistique résolument anti-réaliste abolit la succession temporelle du récit pour une pause contemplative. Le temps utilisé est le présent de narration ; le pronom, presque toujours un « nous », mimant cette prise par la main du lecteur à travers les scènes dans les seules bornes chronologiques où elles sont jugées dignes d'intérêt : « Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les¹⁹². » ; « Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille¹⁹³. » Ces bonds temporels pour se focaliser sur des moments choisis sont assez similaires à la scène cinématographique. Dans ce dernier exemple, la métalepse apparaît très « rhétorique » car elle consiste en une assimilation métaphorique du temps extradiégétique au temps diégétique : il n'est pas « temps de retrouver Bernard », mais temps de raconter l'éveil de Bernard. Ici, elle peut n'apparaître que comme un abus de langage fréquent dans le récit au passé. C'est le même type de figure quand le narrateur utilise des embrayeurs temporels (renvoyant à l'instant de l'énonciation) pour décrire le temps diégétique (de l'énoncé) : « Il est bientôt onze heures. Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise¹⁹⁴. »

¹⁹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹² *Ibid.*, p. 31.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

Ailleurs le statut de la métalepse est plus flou et entre difficilement dans la typologie que nous avons tenté de suivre :

Quand [Madame de Profitendieu] était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître [...]. Ses parents autrefois avaient bien raison de lui dire : Tu ne sais jamais ce que tu veux. Quittons-la. Cécile dort déjà. [...] J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout¹⁹⁵.

Successivement et à intervalles très rapprochés, le narrateur couvre sous une apparence de respect de la pudeur des événements datant de cette période d'adultère ; prend position en faveur d'un discours moralisateur contre ce même personnage ; prétend s'extraire physiquement de la scène ; refuse d'user de son ubiquité (« on ne peut » renvoie-t-il une impossibilité ou une convenance à respecter ?) pour espionner Bernard, ce qui le conduit à ne pas pouvoir rendre compte d'un laps de temps, qui reste un point aveugle. Ce passage extrêmement complexe d'un point de vue narratif nous semble contenir à lui seul beaucoup des paradoxes de l'usage gidien de la métalepse. Sans logique suivie, la caméra s'introduit ou se retire. Elle exemplifie alors l'arbitraire du récit et la capacité de ce dernier à retenir des informations. Cette régie temporelle arbitraire peut notamment feindre d'entretenir l'appétit d'informations et l'attention frustrée du lecteur :

Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le. [...] Le voici chez le comte de Passavant [...]. Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus. Au lycée sans doute¹⁹⁶.

L'adverbe de négation « non » traduit une écriture dialogique, comme si le texte était fait pour répondre à des questions informulées. Par la métalepse de régie « suivons-le », le lecteur entraîné derrière le narrateur partage avec lui la position du voyeur. Cette mise en scène participe de la vivacité de l'action. La fin du passage entretient l'incertitude du lecteur, bien que la question puisse ne pas sembler capitale. Plus prosaïquement, on peut y voir un affichage de la paresse du narrateur à inventer un arrière-plan pour la relation de Vincent et Robert. Dans les deux cas, on verse volontairement dans le manque de subtilité et le narrateur apparaît comme un régisseur légèrement maladroit.

Ces métalepses rhétoriques ou de régie ne peuvent donner lieu à autant d'interprétation métatextuelle que celles, plus littérales, des *Caves*. Elles traduisent

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 43.

surtout un désir d'entrain, d'élan. L'auteur fictif oscille entre le recours à des artifices narratifs et aveux d'ignorance, empêchant une interprétation stable du texte.

3.b. Lectures clandestines et métaeptiques

La métalepse prend aussi la forme d'une transgression, par un lecteur fictif, des frontières fictionnelles internes : elle consiste à traverser par l'énonciation la limite entre le niveau intra-diégétique et un niveau méta-diégétique. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les textes fictifs sont nombreux et le lecteur y a un accès plus ou moins extensif : journal d'Édouard, correspondance du père de Bernard, roman d'Édouard... *Les Faux-Monnayeurs* comprend des personnages d'écrivains, souvent lecteurs les uns des autres, de sorte qu'ils partagent souvent le rôle des instances extradiégétique (auteur, lecteur). Dans ce dispositif, plusieurs lectures sont des intrusions non autorisées, clandestines, dans des textes privés.

L'exemple le plus évident repose sur la lecture du journal d'Édouard, subtilisé par Bernard. Sa lecture est naturalisée par le narrateur en ces termes : « C'était le cahier dans lequel Édouard avait serré la triste lettre de Laura. Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait¹⁹⁷ : ». Précédemment, le journal est lu par le narrateur comme par-dessus l'épaule du personnage qui en est l'auteur :

il atteint, sous les vêtements, un cahier cartonné à demi rempli de son écriture ; y recherche [...] tels feuillets, écrits l'an passé, qu'il relit, [...]

JOURNAL D'ÉDOUARD

18 octobre.

Le lecteur prend à chaque fois part à la lecture du narrateur et des personnages. Des événements de la diégèse naturalisent un procédé de la narration, mais sous la forme bien intrusive de l'intégration d'un texte intime à la trame du roman.

Cette lecture transgressive figure au niveau de la diégèse des événements qui se produisent par le récit. Le flou qui en résulte se concrétise dans des transferts de responsabilité de l'énonciation entre Édouard et le narrateur, de telle sorte que D. Keypour développe à propos des *FM* l'idée de la *réversibilité* possible des instances chargées de l'écriture¹⁹⁸. Par exemple le narrateur s'approprie des éléments du journal d'Édouard, trahissant un statut de créateur : « Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point [...]. Tant pis pour moi ;

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹⁸ N. David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Société nouvelle Didier érudition, 1980, 261 p.

désormais, je me dois à eux¹⁹⁹. » Comme le souligne D. Keypour, Douviers, Azaïs n'apparaissent que dans le journal d'Édouard²⁰⁰. Ils seront dans la suite du récit mis en scène directement dans la narration.

Tous ces exemples qui interrogent la position des acteurs et la place où ils sont supposés demeurer, s'ils étaient dans un système sans tension, menacent d'entraîner chez le critique des abus de langage, puisqu'on peut oublier que la métalepse est narrative et que toute lecture n'est pas « mételeptique ». Toute lecture n'est pas intégration du monde de la fiction, sinon à littéraliser le lieu commun de l'immersion.

3.c. Mise en abyme et métalepse

Considérant l'importance de la mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* et les complications narratives mentionnées jusque ici, il est nécessaire d'étudier comment les deux procédés se coordonnent dans le roman. Tous deux jouent du statut ontologique d'un univers narratif et de ses limites. Mais comme l'affirme Dorrit Cohn, la métalepse est « un événement qui advient de manière isolée, subite et surprenante²⁰¹ » quand la mise en abyme est macro-structurale et concerne directement l'intrigue : c'est un motif « qui se reproduit en lui-même et aussi à une échelle supérieure²⁰² ». Dans les *FM*, la mise en abyme la plus évidente repose sur l'identité de titre et la proximité d'intrigue entre les romans de Gide et d'Édouard. Ces ressemblances suggèrent que le roman de Gide pourrait lui-même n'être qu'une fiction au deuxième degré, et notre réalité, une fiction²⁰³. La proximité de l'intrigue du roman avec des faits historiques appuie cette suggestion. Par exemple, Gide s'est inspiré de faits divers pour le trafic de fausse monnaie du roman ou le suicide de Boris, de sa propre vie pour la rencontre d'Édouard et Georges²⁰⁴, et de ses propres relations avec Marc Allégret pour concevoir celles d'Édouard avec Olivier²⁰⁵. Alfred Jarry apparaît dans l'œuvre. Ainsi, l'intégration de faits réels dans une œuvre fictive fait émerger la suspicion de la perméabilité des frontières entre des univers eux-mêmes en gigogne.

¹⁹⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 217.

²⁰⁰ N. David Keypour, *op. cit.*, p. 152.

²⁰¹ Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », *in* : *MétalepSES*, *op. cit.*, p. 129.

²⁰² *Ibid.*, p. 125.

²⁰³ *Ibid.* : « De sorte que notre monde, notre réalité, peut apparaître comme un niveau médian perdu entre deux infinis. »

²⁰⁴ V. *JFM*, *op. cit.*, p. 39-42. Gide a surpris un lycéen tenter de voler un guide de l'Algérie chez un bouquiniste.

²⁰⁵ V. *JFM*, *op. cit.*, p. 55 : « Édouard pourrait fort bien avoir rencontré en wagon cette extraordinaire créature, qui nous fit lâcher nos places retenues. Je sentis au-dessus de mes forces de passer la nuit dans le même compartiment qu'elle... [...] Mais le wagon où nous nous installâmes alors, Marc et moi, n'allait que jusqu'à Marseille. »

L'existence du *Journal des Faux-Monnayeurs* ne fait que compliquer ce dispositif, frôlant les métalepses sans qu'on ne puisse les déceler à la seule lecture du roman. Pour exemple, ce passage écrit alors que Gide n'a que les prémices de son projet : « Poser des bases [...] 1° Artistiques d'abord : le problème du livre sera *exposé* par une méditation d'Édouard²⁰⁶. » Le personnage principal d'une fiction exprime littéralement le projet de son auteur. C'est aussi ce qui soulève l'idée qu'Édouard pourrait être l'auteur du roman. Comment comprendre également ce passage métatextuel du *JFM* : « Il faut que ce carnet devienne en quelque sorte le “cahier d'Édouard”²⁰⁷ » ? La pseudo-fusion des entités responsables de l'écriture des deux romans intitulés *Les Faux-Monnayeurs* prétend rendre caduque la distinction entre Gide et Édouard quand ils s'expriment sur leur projet littéraire.

On voit quelle difficulté ce dispositif pose pour le critique : Gide s'évertue à compliquer le fonctionnement du tout constitué du roman et du *JFM*, ce qui crée des ponts entre la mise en abyme et la métalepse et brouille en même temps les limites définitoires de ces procédés. D. Cohn souligne la tentation de les rapprocher ou la tendance à les confondre : c'est ce que fait Genette dans *Métalepse* :

Il identifie l'effet de la mise en abyme *pure* avec celui de la métalepse : l'effet inquiétant, le sentiment de vertige, qu'une métalepse produit sur le lecteur. Et il n'est nullement le seul à forger cette identité entre *pure* mise en abyme et métalepse intérieure : la fusion de ces deux ruptures de l'ontologie narrative ordinaire est sur le point de devenir un lieu commun de la théorie littéraire²⁰⁸.

La mise en abyme et la métalepse ont donc en commun un effet, produit par le non-respect du fonctionnement ordinaire de la fiction. Dans le passage suivant, le discours indirect libre permet une fusion et une confusion d'Édouard et du narrateur, voire de l'auteur : « Passavant lui paraît moins un artiste qu'un faiseur. Assez pensé à lui²⁰⁹... ». La formule de clôture associe la fin d'une rêverie d'Édouard à la fin de l'écriture sur ce personnage, et la fin du récit pour le narrateur. Nous sommes à la jonction entre les caractéristiques propres de la métalepse et de la mise en abyme.

Enfin, la mise en abyme semble être le lieu où Gide peut exprimer sous forme de clin d'œil la réalité de l'écriture du roman. Seulement, il se délocute, se dépersonnalise en Édouard, faute d'avoir accès à la métalepse littérale :

[Édouard] songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit

²⁰⁶ André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁸ Dorrit Cohn, *art. cit.*, p. 126. La mise en abyme est dite « pure » si elle est une reproduction d'un motif à l'échelle inférieure et supérieure et pas uniquement sur une de ces deux échelles.

²⁰⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 72.

jusqu'alors. Il n'est pas assuré que *Les Faux-Monnayeurs* soit un bon titre. [...] Il n'est pas assuré non plus que le sujet soit très bon. Il y pense sans cesse et depuis longtemps ; mais il n'en a pas écrit encore une ligne. Par contre, il transcrit sur un carnet ses notes et ses réflexions²¹⁰.

La proximité de métier, le rapport exigeant et ambitieux qu'Édouard et Gide ont en commun vis-à-vis du roman à écrire, si l'on en croit le *JFM*, rendent de tels énoncés volontairement inattribuables et prolongent la réalité de l'écriture dans la fiction qui en résulte.

Conclusion de la deuxième partie

Procédé d'esthétique moderniste, baroque, la seule métalepse rhétorique permet d'enrayer le fonctionnement habituel de la fiction de nombreuses façons différentes, bien qu'elle repose toujours sur un vacillement des positions des acteurs de l'œuvre.

Monika Fludernik soulevait un point pas encore mentionné :

À force d'être utilisée, la métalepse risque en fait de devenir une sorte de métaphore morte, comme l'omniscience, dont les qualités métaphoriques et métaleptiques restent inaperçues, suite à l'usage irrfléchi du procédé²¹¹.

C'est ce qui caractérise en effet souvent les métalepses de régie, qui ne sont pas littéralisées par le lecteur, même attentif, qui n'y verra que des procédés de connivence. Mais ce qui empêche cet aplatissage de l'effet du phénomène, dans les *FM* et *Les Caves*, ce sont les balancements entre affirmation de la présence du narrateur et effacement. Ainsi, chaque occurrence de la métalepse conserve son potentiel étonnant.

Pour caractériser une évolution entre l'usage fait dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, on peut parler d'un basculement du ton : moins parodique que dans la sotie, la bizarrerie narrative s'assume comme un moyen de renouveler l'écriture romanesque. Il faut pourtant tenter d'éclaircir la présence d'une esthétique aussi moderniste dans un texte voulant répondre à l'idéal gidien de sincérité.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

²¹¹ Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », in : *Métalepses*, *op. cit.*, p. 91-92.

TROISIÈME PARTIE

LE PACTE DE LA SINCÉRITÉ

L'étude des *ethè* et transgressions narratoriales semble à ce stade attester de l'inventivité dont André Gide fait preuve pour exploiter les possibilités d'une énonciation à la première personne, dans un récit où le narrateur est hétérodiégétique. Vertige, farcesque, ludisme, parodie : les effets des métalepses et les visages du narrateur sont multiples. Il semble clair que dans *Les Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*, Gide s'exprime rarement en son nom propre, sinon sur le mode de l'ironie. La fiction est manipulée à différents niveaux.

Qu'est-ce qui motive une énonciation si complexe ? La principale raison semble être le rejet du réalisme. Gide affirme qu'il se trompe sur les moyens à employer pour toucher véritablement au réel. Cette « ornière réaliste²¹² » veut notamment parvenir à l'objectivité, une gageure et même une erreur selon lui :

Ce qu'on appelle aujourd'hui "l'objectivité" est aisée aux romanciers sans paysage intérieur. Je puis dire que ce n'est pas à moi-même que je m'intéressai, mais au conflit de certaines idées dont mon âme n'était que le théâtre et où je faisais fonction moins d'acteur que de spectateur, de témoin²¹³.

Passons sur le jugement de valeur. Gide affirme retranscrire sans narcissisme dans son œuvre des débats intérieurs qu'il ne contrôle pas. L'objectivité lui semble pauvre en comparaison des remous d'idées qu'il perçoit en lui-même. C'est aussi ce qu'il fait dire à Édouard : « Les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes ; m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent ; elles combattent ; elles agonisent comme les hommes²¹⁴. » Ces combats immatériels occupent la sotie et le roman.

À considérer l'obsession gidienne pour la sincérité, il est manifeste que l'idéal romanesque consiste à ne surtout pas chercher l'objectivité, qui serait muette et ne donne aucune idée de l'humain : le roman l'atteint vraiment quand il s'astreint au subjectivisme. Les idées, dit Gide, n'existent et ne doivent jamais être examinées en dehors des êtres qui les portent (« Persuade-toi que les opinions n'existent pas en dehors des individus²¹⁵. ») Exprimer cela sincèrement est vu comme un devoir du romancier.

Mais *Les Caves du Vatican* comme *Les Faux-Monnayeurs* sont saturés par la

²¹² André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 61.

²¹³ André Gide, *Journal. I, 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 1246.

²¹⁴ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 187.

²¹⁵ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 15.

subjectivité d'un acteur dont l'identité est curieusement instable : ce narrateur-Protée. Il y a donc là une contradiction apparente entre moralité et traduction artistique. Contradiction qu'il faut peut-être relier à ce dilemme mentionné dans le journal du jeune écrivain d'alors :

Je m'agite dans ce dilemme : être moral ; être sincère. La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) pour un être factice préféré. Mais alors on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est l'homme sincère. Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste.

Il faut que l'artiste supplante le poète.

De la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art²¹⁶.

Cette citation est ambiguë. Par « le vieil homme » il faut sans doute comprendre « l'homme d'autrefois », peut-être même l'« ancien » par opposition au « moderne ». Le vieil homme n'est pas un artiste fort de son âge, expérimenté ; mais l'être qui ne feint pas, qui agit d'instinct et selon ses désirs. L'artiste s'astreint à la morale, et donc se contrefait. D'après Gide, la sincérité suppose une transparence de l'auteur au lecteur : l'aveu de faiblesses, de vices. Il la relie à la poésie, probablement en raison des liens de cette dernière avec le lyrisme, l'expression du *moi*. La moralité, elle, consiste à feindre la perfection pour l'enjoindre à ses lecteurs. Et l'artiste serait avant tout ce faussaire qui ne peut prétendre à la sincérité s'il veut poursuivre sa quête d'un idéal de lui-même. Le plus étonnant reste que la sincérité soit considérée comme antinomique de la morale²¹⁷.

Une explication venue de la biographie de l'écrivain peut éclairer cela. L'impératif de sincérité tient en partie au fait qu'ayant, au regard de la société, de la religion et donc de la morale de son époque, une vie subversive, Gide a toujours voulu garder la face par la sincérité artistique. L'honnêteté, marque de droiture, lui apparaît encore comme la meilleure défense, la défense par l'*ethos*. Il ne s'agit pas pour autant de faire l'apologie de l'homosexualité, ce qui est par ailleurs en partie l'objet de *Corydon* (publié en 1924). Mais Gide a été si profondément marqué par ses hésitations entre foi et hédonisme que le demi-aveu de sa propre vie (à travers les personnages homosexuels des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs*) lui évite l'hypocrisie, défaut qu'il hait le plus. Très jeune déjà, son idéal littéraire se tourne vers une forme absolue de sincérité :

La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement : que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien : que le mot soit toujours nécessité par elle ; il faut qu'il soit irrésistible, insuppressible ; et de même pour la phrase, pour l'œuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible ; qu'il ne

²¹⁶ André Gide, Journal du 11 janvier 1892, *Journal : une anthologie (1889-1949)*, textes choisis par Juliette Solvès, éd. Peter Schnyder, Paris, Gallimard, 2012, p. 48.

²¹⁷ « Morale » désigne cependant moins dans le discours de Gide un idéal éthique que l'ensemble des codes institués par la société de son époque.

puisse pas ne pas écrire (je voudrais qu'il se résiste à lui-même d'abord, qu'il en souffre).

La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère²¹⁸...

Gide conserve, en dépit de son statut de créateur de fiction, une injonction à ne pas se trahir dans l'écriture. La sincérité se définit comme la « qualité d'une personne sincère, qui exprime des sentiments réellement éprouvés, qui ne cache pas ses pensées²¹⁹. ». Le travail de l'artiste ne suppose-t-il pas une telle impossibilité ? Gide semble chercher à contourner cette gageure par des procédés de composition : n'écrire que pour retranscrire, ne jamais dévier du sens de l'idée qui motive la prise de la plume, de façon à s'assurer une forme d'« intégrité » du texte obtenu. Bien plus, l'auteur, s'il veut être sincère, doit être intrinsèquement obligé d'écrire. On décèle là une transposition de la figure du poète maudit.

Mais plus spécifiquement encore à Gide, il y a ce sentiment d'inconnu quant à sa propre personne qui semble rendre la sincérité impossible. Édouard transpose ce douloureux questionnement et cette impression de sans cesse se travestir :

Que cette question de la sincérité est irritante ! *Sincérité* ! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle [Laura]. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire²²⁰.

L'absence de certitude quant à ce qu'ils veulent empêche Gide comme son personnage d'être jamais certains d'exprimer leur opinion profonde. On entrevoit quelle complexité cela peut donner quand Gide, artiste, cherche à ne pas se trahir dans l'écriture. Pierre Masson démêle ainsi la question difficile de la proximité des narrateurs gidiens avec leur auteur :

D'une part, dans chacun de ses écrits, c'est Gide qui parle, non pas simplement en tant que régisseur de la fiction qui se développe, mais en tant que sujet de son discours : il parle pour manifester, et sa parole a d'abord pour fonction d'exprimer son être.

D'autre part il parle sur le mode de l'examen de conscience, et tente donc ce dédoublement réflexif qu'il sait par ailleurs impossible. Sa parole serait donc vouée à l'inauthenticité, à la mauvaise foi [...]. Mais un retournement reste possible : si le *je* authentique ne peut s'exprimer directement, du moins, à travers la mise en scène d'un *je* dont on montre l'inauthenticité, on peut exprimer en creux qui l'on essaie d'être. L'énonciation à la première personne n'est plus alors un monologue complaisant, mais une parole ironiquement distanciée, au-delà de laquelle se situe un auteur qui se cherche²²¹.

Mettre en scène narrativement l'inauthenticité serait donc un moyen pour Gide de contourner l'impossibilité d'affirmer quoi que ce soit de lui-même, sinon son doute.

²¹⁸ André Gide, 31 décembre 1891, *Journal. I, 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 145.

²¹⁹ V. <https://www.cnrtl.fr/definition/sincérité>.

²²⁰ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 75-76.

²²¹ Pierre Masson, « Narrateur » in : *Dictionnaire Gide*, eds. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 273.

En prenant en considération ces remarques, nous voulons nous interroger sur le ou les pactes tracés par notre roman, où la fiction et ses manipulations peuvent successivement apparaître gratuites ou extrêmement motivées. Systématiquement, c'est la *mimèsis* qui est prise en défaut.

1. Quel pacte est passé par André Gide avec le lecteur des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs* ?

1.a. Les notions de pacte fictionnel et de lecture

La notion de « pacte » en théorie littéraire est inventée par Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique* définit les engagements respectifs vis-à-vis de la vérité que prennent l'autobiographe et l'auteur de fiction²²². Le contrat qui s'établit entre le lecteur et l'auteur est radicalement différent selon que ce dernier prétende ou non écrire la vérité : dans l'autobiographie le lecteur est engagé à admettre que l'auteur veut lui dire la vérité, dans les formes fictionnelles le romancier ne s'engage pas à le faire, mais requiert du lecteur qu'il délaisse son incrédulité. Le pacte fictionnel repose donc principalement sur la fameuse « suspension consentie de l'incrédulité²²³ » nommée telle par Coleridge. La notion de Ph. Lejeune est très facile à approuver intuitivement. Mais considérant les dires de Gide, la fictivité ne rend pas la sincérité impossible. La sincérité à laquelle Gide prétend n'est pas la vérifiabilité d'une intrigue ; elle passe avant tout par le refus d'une compromission par l'écriture.

Le pacte de lecture est quant à lui souvent relié par la critique à des questions génériques, mais d'autres éléments paratextuels et transtextuels le conditionnent²²⁴. Toutes les conventions du genre y participent, que les lecteurs ont inconsciemment ou consciemment, par l'approche de la théorie littéraire, déduites de leurs lectures. Chaque œuvre qui, dans le paratexte, s'associe à un genre balisé, demande à son lecteur d'adopter une posture particulière pour coopérer au mieux.

1.b. Le pacte des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs* : un pacte de sincérité ?

D. Maingueneau, lui, étudie spécifiquement le pacte générique²²⁵. Nous utilisons sa typologie pour définir les pactes construits dans notre corpus. Il y en a trois types :

²²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil (« Poétique »), 357 p.

²²³ Samuel Taylor Coleridge (Jacques Darras), « Autobiographie littéraire », in : *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », p. 379.

²²⁴ Le terme est de Genette. La transtextualité se définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.)

²²⁵ D. Maingueneau, *L'énonciation littéraire. II, Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 122.

- [1] ceux qui s'inscrivent exactement dans les limites d'un genre ;
- [2] ceux qui jouent avec les contrats génériques (en mêlant plusieurs genres, en s'y soumettant de manière ironique, en les parodiant...);
- [3] ceux qui se présentent hors de tout genre, c'est-à-dire prétendent définir un pacte singulier²²⁶.

Appliquer strictement ces types à notre corpus est impossible, ce qui prouve sa complexité. Concernant *Les FM*, il faut noter que d'un côté, Gide affirme qu'ils correspondent à l'idée qu'il se fait du roman, se rapprochant ainsi du type [1]²²⁷ ; de l'autre, que ce roman renouvelle le code du genre sans s'en départir tout à fait ; parodie les narrateurs des romanciers contemporains ([2]) ; enfin qu'il comporte cette singularité : le *JFM* et l'étrange rapport de l'instance d'énonciation à la fictivité du récit définissent un pacte de lecture atypique, qui appelle à une lecture circulant entre paratexte et texte ([3]).

Pour *Les Caves* le contrat n'est pas plus clair : [1] Gide écrit ce qu'il considère comme une sottise ; [2] mais elle n'a plus grand chose à voir avec celle du Moyen Âge (c'était une farce) et elle y mêle le roman d'aventures. Enfin le type [3] est applicable. Gide exige en effet de son lecteur une approche très particulière : il veut que l'on lise une œuvre d'ampleur en creux du roman affiché, parodique. L'approche générique de Gide n'est cependant pas stricte, il catégorise ses textes antérieurs aux *FM* moins dans la perspective d'une révolution des genres que pour prévenir des critiques :

Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas défaillir aux règles du "genre" [...]. *Récits*, *soties*... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous préférez), dont voici sans doute le dernier²²⁸.

C'est presque une demande d'indulgence ou une marque de modestie : quand Gide affirme ne pas avoir écrit de romans jusqu'alors, il affiche avec sincérité son idéal du grand genre, qu'il estime n'avoir pas encore atteint.

Les pactes créés par notre corpus sont donc motivés par une stricte conception du roman que Gide ambitionne d'écrire. Ils invitent à délaisser l'influence des œuvres passées, l'horizon d'attente du lecteur.

Peut-on parler à propos des *FM* et des *Caves* d'un pacte de la sincérité ? Sans doute moins pour ces derniers que pour les premiers. *Les Caves du Vatican* se placent sous le signe du « jobard », de l'exacerbation, de la parodie : la truculence marque toutes

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ V. le projet de préface à *Isabelle*, note n°52.

²²⁸ Voir notre introduction, note n°29.

les composantes du texte. Nous avons cependant relevé précédemment des expressions des pensées de l'auteur à travers le narrateur ostensible ou métalectique : en particulier, sa dénonciation des idéologies et ses doutes en tant qu'écrivain.

En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, la publication du *JFM* dénote une volonté de transparence : le lecteur a accès au laboratoire du roman. Les éléments et personnages inspirés du réel révèlent la biographie de l'auteur et Édouard agit bien souvent comme son avatar. Mais la construction de l'*ethos* du romancier qui se fait dans le *JFM* laisse penser que Gide s'y est avant tout dévoilé comme « artiste ». Il y affirme d'ailleurs : « les meilleures parties de mon livre sont d'invention pure²²⁹. » Comme on va le voir, Gide estimait ne jamais rien écrire d'aussi sincère que lorsqu'il se laissait aller tout entier à la fiction.

2. La fiction donnée pour ce qu'elle est – purement gratuite

Dans la critique gidienne du roman à thèse, c'est notamment l'usage utilitariste de l'écriture fictionnelle qui est dénoncé. Nous avons vu que les manipulations narratives étaient souvent interprétables moralement. Mais certaines complications laissent penser que les motivations de Gide pouvaient se résumer au pur divertissement par le jeu. D'autre part, l'importance de l'acte gratuit dans *Les Caves*, qui avait déjà préoccupé l'auteur dans *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), montre que certaines composantes de la sotie visent cette immotivation.

2.a. Le ludisme et l'humour reposant sur la mise en scène

Une des formes primaires du ludique, par exemple chez l'enfant, c'est le jeu de rôle. Dans *Les Caves*, les multiples déguisements de Gide et ses personnages mais aussi l'humour, impliquent que la parole s'affranchisse de tout impératif de faire croire à la littéralité du propos : « l'usage de l'humour implique une attitude énonciative de désengagement, qui permet au locuteur de se décharger de la responsabilité du dire²³⁰. » Si l'on considère que c'est Gide qui dit « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal ; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre cœur²³¹... », il ne le fait que pour jouer de sa complicité avec le lecteur et ses attentes supposées en matière de romance et ne souhaite pas laisser penser qu'il

²²⁹ André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 75.

²³⁰ María Dolores Vivero García, art. cit., p. 57.

²³¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 75.

tente véritablement de communiquer avec son personnage.

Les déguisements au carré et certaines métalepses intérieures apparaissent comme des passages gratuits, soulignant les propriétés superposables du camouflage et l'aveuglement de ses dupes, un ressort très caractéristique du théâtre comique. Ici, Protos reparaît en civil devant Fleurissoire :

— Mais dites-moi comment vous me trouvez dans ce costume ? J'ai peur que le curé n'y reparaisse par endroits.

— Rassurez-vous, dit candidement Fleurissoire : personne d'autre que moi, j'en suis sûr, ne reconnaîtrait qui vous êtes. – Puis l'observant bienveillamment, et la tête un peu inclinée : évidemment je retrouve à travers votre déguisement, en y regardant bien, je ne sais quoi d'ecclésiastique, et sous la jovialité de votre ton l'angoisse qui tous deux nous tourmente ; mais quel empire il faut que vous ayez sur vous, pour en laisser si peu paraître²³² !

Le véritable Protos, qui n'a besoin que d'être lui-même pour passer pour un prêtre sous couverture, exerce une transgression de la fiction qu'il a construite. Le lecteur s'amusera de la complexité du dispositif et de l'humour involontaire de Fleurissoire.

Autre procédé ludique propice à démontrer la liberté de la fiction : le jeu de mots, bien présent à la fois dans *Les Caves* et *Les Faux-Monnayeurs*. Il s'exerce en particulier dans les noms des personnages. A. Goulet a remarqué la prégnance des noms du domaine botanique (Anthime, Arnica, Marguerite, Véronique, Fleurissoire). Robert de Passavant (*pas savant, passe avant*) est décrédibilisé aux yeux du lecteur comme un égocentrique intellectuel de pacotille.

Le jeu et l'humour, qui reposent sur des artifices, affichent une forme de sincérité : celle de l'écrivain qui ne demande qu'à exploiter la liberté fictionnelle pour divertir.

2.b. Gratuité et arbitraire d'auteur

La gratuité des directions prises par le texte de fiction s'affirme à travers la narration pour exemplifier l'arbitraire de l'auteur. C'est ce qui se passe dans cet exemple :

Mais, en plus de ceci, le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent ; et celui-ci en avait d'autres encore pour accepter. La raison secrète de Robert, *nous tâcherons de la découvrir par la suite* ; quant à celle de Vincent, la voici : un grand besoin d'argent le pressait²³³.

Ce passage où le narrateur est ostensible, peut-être plus qu'aucun autre, exemplifie la prise en charge assumée de l'arbitraire du récit et la gratuité apparente des décisions de l'auteur fictif : il dissimule les motivations, sous couvert d'une enquête, d'un seul

²³² *Ibid.*, p. 154.

²³³ *Ibid.*, p. 44.

personnage tandis qu'il dévoile sans détour celles de l'autre, sans aucune explication pour le lecteur. A. Goulet l'analyse en ces termes : « L'énoncé souligné implique en effet une pseudo-ignorance présente qui contraste avec l'omniscience narrative des énoncés qui l'encadrent²³⁴. » Littéralement il s'agit évidemment de faire planer quelque peu grossièrement le mystère sur les plans de Robert de Passavant.

C'est un auteur fictif peu coopératif qui se montre ici. Il assigne au lecteur sa place juste : il est celui qui doit patienter et poursuivre la lecture selon le bon vouloir d'une force qui dispose des éléments de l'intrigue.

Un avatar de ce lecteur – marionnette de l'auteur – s'esquisse en Lafcadio, puisque Protos est un avatar de Gide :

« Allons ! cessez de regimber, Cadio. Ma loi n'a rien d'affreux. Vous vous faites des exagérations sur ces choses ; si naïf, si spontané ! Pensez-vous que ce n'est pas déjà par obéissance, et parce que je le voulais ainsi, que vous avez repris sur l'assiette, à dîner, le bouton de Mademoiselle Venitequa ? [...] Lafcadio, mon ami, soyez raisonnable ; vous soumettez-vous²³⁵? »

Le personnage ramené à son statut ontologique véritable n'est pas davantage dirigé par Protos que le lecteur par l'auteur. Cette affirmation de puissance littéralise l'arbitraire de l'écrivain. Le texte semble attester que le pacte narratif n'est pas très négocié, c'est l'auteur qui impose toutes les conditions. Nous rapprochons ce passage métatextuel de ce développement de D. Maingueneau à propos de la bonne conduite du pacte établi entre lecteur et auteur :

Bien des textes [...] construisent eux-mêmes la manière dont ils doivent être déchiffrés, ils instituent un contrat privé à l'intérieur d'un ensemble de conventions qui ne sauraient être toutes contestées. Alors que dans la sous-littérature le lecteur ne doit surtout pas être modifié, toute œuvre véritable au cours du procès énonciatif « forme » son propre lecteur. Dans la littérature qui n'est pas totalement subordonnée aux impératifs d'un genre, il doit y avoir un excès du texte par rapport aux attentes du lecteur²³⁶.

Gide est un auteur exigeant, et sans doute ambitionne-t-il avec *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* de former un lecteur contre ce qu'il considère être une littérature de la facilité (« j'en veux d'autres »). C'est en contrevenant aux attentes du lecteur que Gide veut créer la complicité autour d'une forme d'élitisme de la pensée littéraire, et de détachement sarcastique face aux cadres sociétaux. La leçon de morale de Protos peut parfaitement apparaître comme celle de l'auteur qui montre au lecteur qu'il est plein de naïveté quand il se croit libre, dans le monde comme dans le livre :

²³⁴ A. Goulet, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* », art. cit., p. 172.

²³⁵ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 231.

²³⁶ D. Maingueneau, *L'énonciation littéraire. II, Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 36. Remarquons l'aspect axiologique du propos : l'écart générique serait marque de littéarité, la norme générique, de sous-littéarité.

Ainsi, de ces cadres sociaux qui nous enserrent, un adolescent a voulu s'échapper ; un adolescent sympathique ; et même tout à fait comme je l'aime : naïf et gracieusement primesautier ; car il n'apportait à cela, je présume, pas grand calcul... [...] Mais ce qui m'étonne, moi, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous ayez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre ; ou qu'une société pouvait se passer de lois²³⁷.

Même la prise de conscience des déterminations sociales ne suffit pas à s'affranchir totalement, et chaque système de pensée, même le plus libertaire, contraint.

Gide n'envisage jamais d'être un auteur complaisant pour son lecteur : « Ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, *pour la majeure irritation* du lecteur²³⁸. » C'est l'écriture qui doit être au centre de l'attention du lecteur qui lit *Les FM*, et la présence du *JFM* l'appuie, comme si le journal d'Édouard ne suffisait pas à expliciter suffisamment la principale préoccupation Gide.

Ainsi, l'auteur ne dissimule pas la gratuité de certains de ses choix, ni leur arbitraire.

3. Gide « l'inquiéteur »

Ce qui est devenu l'un des lieux communs de la critique gidienne est formalisé et revendiqué assez tardivement par l'auteur. C'est à partir de ses propres inquiétudes que Gide a construit son œuvre, chacune devant dépasser, dit-il, la précédente, en en prenant le contrepied, tout comme sa pensée se formait dans ce systématique rejet des valeurs auparavant tenues pour siennes.

À la source de ces incertitudes, il y a le sentiment d'un vide d'identité, pressentiment du concept sartrien d'angoisse face à la liberté.

Je m'inquiète de ne savoir qui je serai ; je ne sais même pas celui que je veux être ; mais je sais qu'il faut choisir. Je voudrais cheminer sur des routes sûres, qui mènent seulement où j'aurais résolu d'aller ; mais je ne sais pas ; je ne sais pas ce qu'il faut que je veuille. Je sens mille possibles en moi ; mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul. Et je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe ; une figure hésitante, impersonnelle ; une lâche figure, puisque je n'ai pas su choisir et la délimiter fièrement²³⁹.

Réticent à l'idée que son travail pourrait construire une image définitive de lui-même, Gide n'a eu de cesse de chercher la contradiction entre ses écrits pour éliminer, en lui-même, tout risque de dogmatisme.

²³⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 230.

²³⁸ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 52. Nous soulignons.

²³⁹ André Gide, 3 janvier 1892, *Journal. I, 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 149.

En conséquence, au niveau intratextuel également, Gide veut empêcher le lecteur de former toute pensée définitive : « Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. 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 trop²⁴⁰. » Cela se traduit par la volonté d'empêcher toute stabilité d'interprétation et repos sur des certitudes. Quelles sont les méthodes employées par André Gide pour inquiéter, dans *Les Caves* et *Les Faux-Monnayeurs* ?

3.a. Immersion incertaine et variable du lecteur dans la fiction

Choisissant non de mettre la sotie et le roman entièrement sous le signe du jeu, mais de combiner profondeur psychologique et transgressions du pacte fictionnel, Gide empêche toute stabilité de lecture. Il ne faut pas oublier que même dans les littératures non réalistes, comme les légendes, il se crée un système référentiel de cohérence interne. Le vrai et le faux ne peuvent être considérés qu'en regard de ce système référentiel propre. Mais notre corpus semble renier son propre système à multiples reprises.

Dans *Les Caves*, le but initial était de donner le moins de substance possible aux personnages pour permettre au lecteur de bien comprendre leur nature de pantins. Au cours de l'écriture, Gide lui-même se plaint de les voir gagner en sérieux :

Mes personnages, que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à peu de sang réel et je ne m'acquitte plus envers eux aussi facilement que j'espérais. Ils exigent de plus en plus, me forcent de les prendre de plus en plus au sérieux²⁴¹.

Mais la mise à distance passera justement par l'insistance du narrateur sur le fait qu'il n'est pas dupe des jeux d'hypocrites de ses personnages, capables de maîtriser leur image en société mais pas devant lui : « Chacun de ces jeunes gens, sitôt qu'il était devant les autres, jouait un personnage et perdait presque tout naturel » ; « Bernard était son ami le plus intime, aussi Olivier prenait-il grand soin de ne paraître point le rechercher ; il feignait même parfois de ne pas le voir. »²⁴² On peut déceler ici soit un narrateur qui prétend ne pas se laisser berner, avoir l'œil affuté, soit l'écrivain qui invente un personnage qui joue des rôles. Aucune réponse n'est plus vraie que l'autre. Les procédés gidiens de manipulation narrative peuvent inquiéter parce qu'ils n'offrent aucune réponse définitive quant à leur origine.

Le lecteur est empêché de prendre jamais totalement au sérieux les personnages

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

²⁴¹ André Gide, 7 mai 1912, *Journal. I, 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 377.

²⁴² André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 15.

fantoches des *Caves* comme les hypocrites *Faux-Monnayeurs*, ce qui implique une empathie, une identification toujours incomplète. Pour Holdheim, c'est encore la marque d'un refus de l'auteur de dissimuler les pouvoirs qu'il pourrait avoir sur son lecteur :

Gide's characters refuse to create the illusion of vitality. A related question is that of the emotional involvement of the reader : it can be said that a character is « living » when he attracts our sympathy. But Gide refuses to trap our feelings, he deliberately keeps us at distance²⁴³.

Enfin, Gide affiche sincèrement sa volonté de laisser le lecteur libre de s'enrichir comme il l'entend des histoires qu'il propose, en les épurant de tout dogmatisme :

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 personnelle²⁴⁴.

L'immersion fictionnelle totale dans une construction artistique imprégnée de la subjectivité d'un auteur serait le meilleur moyen pour un lecteur de se laisser abuser. Avec sa construction vacillante, Gide favorise la fluidité de la pensée.

3.b. La métalepse « fantastique » et le vertige de la mise en abyme – une ontologie du doute

Cet effet remarqué par Genette joue à plein dans notre corpus. La métalepse joue de l'attitude du lecteur devant ce qu'il considère n'être qu'un univers fictif, de nature ontologique radicalement inverse à la réalité. Le procédé transgresse cette intuition d'une séparation radicale, en laissant penser que la communication peut l'outrepasser. Mimant la transgression de frontières fictionnelles enchâssées, elle suggère la possibilité d'un tel passage au niveau supérieur de réalité. Mais si l'on parle de « fantastique », c'est bien au même sens que celui du registre littéraire : interprétation paranormale (l'auteur feint de circuler parmi ses personnages, ses personnages l'envahissent) et rationnelle (ce ne sont que des figures de rhétorique) sont équitablement possibles, aucune réponse définitive n'est offerte²⁴⁵. Pour l'illustrer, on peut mentionner cet extrait du journal d'Édouard qui suggère une lucidité du personnage quant à son véritable statut ontologique :

²⁴³ W. H. Holdheim, art. cit., p. 300. Proposition de traduction : « Les personnages de Gide refusent d'apparaître vivants. Une question liée à cela est celle de l'implication émotionnelle du lecteur : on peut dire qu'un personnage est « vivant » quand il attire notre sympathie. Mais Gide refuse de prendre nos sentiments au piège, il nous tient délibérément à distance. »

²⁴⁴ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 29.

²⁴⁵ D'autres manifestations du fantastique interviennent dans notre corpus au niveau diégétique : le personnage inquiétant de Protos, mythifié par l'onomastique et l'impression que ses couches de déguisement ne recouvrent aucun réel « visage » ; l'influence du diable sur les personnages des *FM* et l'incertitude de son existence (« Pourquoi me craindrais-tu ? Tu ne sais bien que je n'existe pas » étant son « motif d'introduction », v. *JFM*, p. 37) ; la lutte de Bernard avec l'ange.

Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire, c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois²⁴⁶.

En même temps, écrivant qu'il se voit évoluer, il prend de façon incertaine la position du narrateur ou de l'auteur. L'interprétation rationalisante est celle d'un dédoublement psychologique ; l'autre est plus inquiétante car elle repose sur une ontologie transformée : Édouard écrirait le roman que nous tenons dans les mains.

La mise en abyme, elle, inquiète parce qu'elle suggère que la fiction peut se décliner en degrés infinis (d'après le fonctionnement des poupées russes).

L'œuvre en s'incluant elle-même s'ouvre à l'infini, faisant refluer le vertige vers le monde du spectateur. C'est la séparation entre le monde « réel », celui du lecteur ou du spectateur, et le monde fictif qui est ainsi mise en cause. Dès lors que le monde fictif se fissure, cette fissure se communique au monde représenté²⁴⁷.

Mais cela n'intervient que sur le mode de la suggestion parce que les contraintes du texte empêchent d'imaginer une telle plongée vers l'infiniment fictionnel : « Une *pure* mise en abyme [...] ne peut être que théoriquement conçue, et non développée en pratique. » La raison en étant que :

la contrainte temporelle ou linéaire de la littérature où une *pure* mise en abyme entièrement développée serait obligée de prendre la forme – sinon d'une simple répétition – d'un sommaire de plus en plus rapide. [...] C'est sans doute pourquoi Gide [...] ne fait qu'évoquer cette structure infinie : de l'évoquer en montrant son protagoniste-romancier Édouard en train d'écrire un roman qui porte le même titre [...] que le roman que nous sommes en train de lire, un roman qui contient lui-même un protagoniste qui est romancier²⁴⁸.

Ces effets de vertige, néanmoins, n'ont pas pour but de soulever de profondes questions métaphysiques. Ils correspondent à une esthétique de l'« érosion des contours²⁴⁹ » de l'œuvre d'art que Gide souhaitait réaliser pour faire gagner à son roman de la profondeur, lui qui reproche aux naturalistes de couper leur « tranche de vie » toujours dans le sens de la longueur : celle du temps²⁵⁰.

²⁴⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 76.

²⁴⁷ D. Maingueneau, *L'énonciation littéraire. II, Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 177.

²⁴⁸ D. Cohn, « Métalepse et mise en abyme », art. cit., p. 126-127.

²⁴⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 183.

²⁵⁰ V. la prise de parole d'Édouard, *FM*, op. cit., p. 182 : « “Une tranche de vie”, disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance. »

4. Sincèrement, que reste-t-il ? Le pacte de la sincérité est-il un relativisme complet ?

Les Faux-Monnayeurs et *Les Caves du Vatican* sont des œuvres contestataires : elles dénoncent l'hypocrisie des religions, des cercles littéraires, des environnements familiaux, du système romanesque réaliste lui-même. Les manipulations narratives empêchent le lecteur de rien tenir pour certain dans le texte. Tout menace de n'être qu'une autre cible de l'ironie de l'auteur. La leçon sincère d'André Gide serait-elle qu'on ne peut sérieusement trouver aucune vérité et que les individus ne font que se forger des chimères en fonction de leur expérience propre ? La leçon nietzschéenne de la mort de Dieu a un impact fort sur Gide et donne un écho à la perte de sa propre foi. De manière parodique, quand Anthime découvre le pseudo-enlèvement du pape, il n'en faut pas plus pour que toute sa foi s'effondre : « À qui se fier, sinon au pape ? et dès que cette pierre angulaire cédait, sur laquelle posait l'Église, rien ne méritait plus d'être vrai²⁵¹. » Cette destitution symbolique d'une figure tutélaire pointe la fragilité des systèmes de croyances. À partir de sa propre perte de la foi, mais aussi la rupture avec Madeleine²⁵², Gide paraît saisi d'une forme de relativisme qu'il juge nécessaire de traduire dans l'écriture. Si l'on veut tirer des « leçons » des *Caves* et des *Faux-Monnayeurs*, elles sont avant tout des leçons de désapprentissage.

4.a. Un refus du « spectacle » réaliste²⁵³

Michel Raimond écrit à propos de *Paludes* :

La littérature ici ne se propose plus d'offrir un spectacle ; ni non plus de s'offrir en spectacle ; elle se situe sur le chemin qui va d'une inquiétude active à une résignation présumée²⁵⁴.

Il nous semble que ces remarques s'appliquent également aux *Caves* et aux *Faux-Monnayeurs*. Si la sincérité gidienne délivre un message, il est relativement pessimiste et incite avant tout le lecteur à s'interroger sur ce qu'il peut, dans le monde comme dans l'art, tenir pour des axiomes. La nécessité du mimétisme romanesque fait partie des

²⁵¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *op. cit.* p. 171.

²⁵² Après le départ de Gide avec Allégret pour Londres, l'épouse d'André brûle toute leur correspondance, geste qui le rend inconsolable, et qui signe leur rupture de même que la relativisation d'une figure idéale de l'amour pour Gide. V. *Et nunc manet in te*, in : *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 973 : « Jusqu'aux *Faux-Monnayeurs* (le premier livre que j'aie écrit en tâchant de ne point tenir compte d'elle), j'ai tout écrit pour la convaincre, pour l'entraîner. Tout cela n'est qu'un long plaidoyer ; aucune œuvre n'a été plus intimement motivée que la mienne – et l'on n'y voit pas loin si l'on n'y distingue pas cela. »

²⁵³ Michel Raimond, introduction aux *Critiques de notre temps et Gide*, Paris, Garnier frères, 1971, p. 13.

²⁵⁴ *Ibid.*

premières fausses évidences que Gide balaie.

Le réalisme est pour Gide l'esthétique la plus factice et celle qui s'en cache le mieux. L'effacement narratorial derrière l'univers décrit marque certes une grande maîtrise de l'écriture, mais il dissimule sa nature artificielle. Ce qui est plus précisément dénoncé par Gide, c'est la prétention du réalisme à transcrire la réalité : cette position est un principe primordial aux yeux de l'écrivain, qui pensait inscrire en préface aux *Faux-Monnayeurs* une citation d'Albert Thibaudet : « Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel²⁵⁵. » Précisons qu'Aristote assignait à la *mimèsis* avant tout la qualité du vraisemblable, non du vrai. La citation de Thibaudet n'est donc pas contradictoire du principe mimétique.

Mais la narration gidienne ne respecte pas ce principe du possible : elle ne suit pas certaines règles logiques qui permettraient au lecteur de tout considérer comme vraisemblable. Frank Wagner explique au sujet de la métalepse :

Si cette circulation entre divers niveaux narratifs peut paraître paradoxale, induite ou, donc, transgressive, elle ne l'est qu'en regard d'une norme particulière qui, pour ancienne qu'elle soit puisqu'elle remonte à l'Antiquité, ne saurait prétendre ni à l'éternité ni à l'universalité. Il s'agit bien sûr de la conception aristotélicienne de la *mimèsis* [...] Elle constitue en effet le principal fondement de la notion somme toute complexe de *pacte narratif* qui, à un travail d'écriture soucieux d'édifier une image plausible du réel sans pour autant se réduire à sa reproduction servile, fait correspondre une attitude lectorale symétrique et homogène, reposant sur une mise entre parenthèses intentionnelle et provisoire de l'incrédulité²⁵⁶.

Le cadre occidental de la fiction, hérité de la *mimèsis* aristotélicienne, est majoritaire à l'époque où écrit Gide, et peut-être encore aujourd'hui. C'est un pacte qu'il refuse d'établir. Là encore Édouard exprime sans doute plus ou moins certaines idées qui pouvaient animer l'auteur :

« Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre, le plus *lawless*..., est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même [...] que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? [...] Le seul progrès qu'il envisage, c'est de se rapprocher encore plus du naturel. Il n'a jamais connu, le roman, cette "formidable érosion des contours", dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style, aux œuvres des dramaturges grecs par exemple, ou aux tragédies du XVII^e siècle français. Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art. »

Se contraindre au mimétisme serait volontiers consenti par les romanciers effrayés par le manque de cadres du genre romanesque. La critique la plus redoutée serait peut-être : « on n'y croit pas ». Mais l'objectivité n'est pas le meilleur moyen d'atteindre au

²⁵⁵ Cité dans le *JFM*, *op. cit.*, p. 98.

²⁵⁶ Frank Wagner, « Glissements et déphasages, Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, vol.130, Avril 2002, p. 237.

plus universel, selon Gide. Le roman gidien proclamera sa nature d'œuvre d'art au lieu de « faire concurrence à l'état civil »²⁵⁷ : pour lui l'art n'a pas besoin de se dissimuler comme artifice, et l'insincérité c'est peut-être précisément cela.

Après qu'Édouard a révélé le titre de son roman et expliqué qu'il désignerait avant tout des êtres aussi manipulateurs que Robert de Passavant, Bernard se livre à une description de la fausse pièce qu'il possède. Cette digression n'en est pas totalement une puisque, faisant suite à un débat littéraire, elle agit en métaphore filée. L'inquiétude provient de la presque indécélable fausseté de la pièce, ou de l'œuvre.

— Écoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or. [...] Elle n'a pas tout à fait le poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal. À l'usage, elle va devenir transparente. Non, ne la frottez pas ; vous me l'abîmeriez. Déjà l'on voit presque au travers.

Édouard l'avait saisie et la considérait avec la plus attentive curiosité.

— Mais de qui l'épicier la tient-il ?

— Il ne sait plus. [...] Il s'amusait à me la passer, pour voir si j'y serais pris. J'allais l'accepter, ma parole ! mais, comme il est honnête, il m'a détrompé ; puis me l'a laissée pour cinq francs. Il voulait la garder pour la montrer à ce qu'il appelle « les amateurs ». J'ai pensé qu'il ne saurait y en avoir de meilleur que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* ; et c'est pour vous la montrer que je l'ai prise. Mais maintenant que vous l'avez examinée, rendez-la-moi ! Je vois, hélas ! que la réalité ne vous intéresse pas.

— Si, dit Édouard ; mais elle me gêne.

— C'est dommage, reprit Bernard.

Différentes interprétations de ce passage ont été livrées. Nous en décelons plusieurs qui se superposent. Premièrement, le revêtement en or de la pièce dissimule une transparence : l'art peut ne recouvrir qu'un vide interne. La cible, ce serait ces faux-monnayeurs de la littérature, que dédaigne en particulier Bernard, et qui « partent d'une idée » au lieu de partir d'un fait et peuvent se contenter de broder sur des chimères. C'est l'or qui est trompeur, la surface suffit à faire croire à la valeur du tout.

Ensuite, il est aussi question de réalisme (en particulier à la fin du passage). Si l'épicier lui avait simplement donné la pièce, Bernard était berné par son apparence (comme un lecteur *lambda*). Mais en le payant, il achète la leçon que lui a fourni l'épicier afin de pouvoir tromper d'autres dupes. Remarquons le double-sens d'« amateur » : il désigne celui qui se laisserait facilement berner parce qu'il n'est pas expérimenté (pas « professionnel »), mais aussi un adepte, qui se contenterait de cette valeur de surface. Or la valeur de surface, c'est la ressemblance de la contrefaçon avec une pièce réelle, comme la valeur du roman réaliste réside dans sa proximité avec la

²⁵⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 183 : « Concurrence à l'état civil ! Comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment de magots et de paltoquets sur la terre ! »

nature.

Gide joue ici des propriétés de sa mise en abyme (la double référence de la périphrase « l'auteur des *Faux-Monnayeurs* ») pour évoquer une leçon qu'il a lui-même apprise, et qui l'incite à représenter dans le roman davantage que la face visible du réel :

Je reprochais à Martin du Gard l'allure discursive de son récit ; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan ; jamais leurs lignes ne se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective²⁵⁸.

4.b. La sincérité du rapport de Gide à ses personnages

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir : il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont²⁵⁹.

Si l'ensemble des manipulations exercées à travers la narration semble nier que la parole de l'auteur face à son lecteur soit transparente, plusieurs écrits et critiques nous indiquent une sincérité du rapport de Gide à ses personnages. Il ne faut pas se laisser tromper par l'ironie qu'il fait planer sur eux : il leur octroie une forme particulière d'existence, qui ne se résume pas au simple produit de l'imagination.

Déjà, sa perception de l'identité et d'autrui se revendique particulière. Jeune, il sanglotait devant sa mère « Je ne suis pas pareil aux autres²⁶⁰ ! » et remarquait aussi comme il regimbait devant la perspective des choix de vie qui l'astreindraient à une seule identité.

Cette disposition s'exprime dans la construction gidienne du personnage de fiction, analysée récemment par Anne-Sophie Angelo. On peut trouver dans le discours de l'auteur sur sa relation à ses personnages une tentation métalepique : il prétend que pour écrire, il lui faut pénétrer en eux totalement, atteindre la métamorphose totale.

Rien n'est fait si, ce personnage que j'assume, je n'ai pas su vraiment le devenir jusqu'à me donner le change, et de me dépersonnaliser en lui jusqu'à encourir le reproche de n'avoir jamais su portraiturer que moi-même, si différents que soient entre eux Saül, Candaule, Lafcadio, le Pasteur de ma *Symphonie* ou La Pérouse ou Armand. C'est revenir à moi qui m'embarrasse, car, en vérité, je ne sais plus bien qui je suis ; ou, si l'on préfère : je ne suis jamais ; je deviens²⁶¹.

²⁵⁸ André Gide, *JFM*, *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁶⁰ André Gide, *Si le grain ne meurt*, in : *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 166.

²⁶¹ André Gide, 8 février 1927, *Journal*, II, 1926-1950, éd. Martine Sagaert, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

L'aspect hyperbolique et sentencieux du propos peuvent sembler trahir une pose d'auteur légèrement auto-complaisante, pour se défendre des critiques. Gide ne suggère évidemment pas qu'il souffre de troubles dissociatifs de l'identité, mais qu'il doit passer par l'oubli de lui-même pour obtenir de bons résultats quand il invente des personnages : il se sent sincère quand il parvient au mieux à exclure de ses créatures ce qui pourrait demeurer de sa personne biographique. A.-S. Angelo affirme ainsi que

les personnages littéraires que Gide élabore sont en quelque sorte des personnages au second degré : des personnages littéraires représentant les personnages qui agitent le moi de leur auteur²⁶².

Il y a clairement là prétention de transferts de part et d'autre de la frontière de la fiction. Gide interpréterait le réel en fonction de ses personnages avant d'écrire. La mise à distance des personnages comme des pantins dans *Les Caves* et parfois *Les FM* a alors de quoi surprendre et tient peut-être à l'accusation souvent reçue par l'auteur de ne savoir parler que de lui-même.

Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant que le personnage créé diffère de moi davantage [...] j'oublie qui je suis, si tant est que je l'aie jamais su. Je deviens l'autre. (Ils cherchent à savoir mon opinion. Mon opinion, je n'en ai cure, je ne suis plus quelqu'un, mais plusieurs – d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance²⁶³.)

Comme Édouard, Gide éprouve la plus grande difficulté à s'associer à des idéologies parce qu'il est capable de comprendre beaucoup de points de vue, qui, successivement éprouvés, le redessinent :

Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais pas là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. [...] Je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui²⁶⁴.

Ce qui sous-tend cette manière de voir les personnages n'est pas tant un amour de la comédie qu'une profonde difficulté à définir sa propre identité autour d'un seul centre. Et c'est Édouard qui incarne le mieux Gide dans le roman, à ce titre. Ce passage du *JFM* appuie cette proximité :

Faire dire à Édouard, peut-être : "L'ennui, voyez-vous, c'est d'avoir à conditionner ses personnages. Ils vivent en moi de manière puissante, et je dirais même volontiers qu'ils vivent à mes dépens. Je sais comment ils pensent, comment ils parlent ; je distingue la plus subtile intonation de leur voix²⁶⁵".

Cette propension à vivre avec ses personnages se littéralise par exemple dans cet

²⁶² A.-S. Angelo, *Le sens des personnages chez André Gide*, op. cit., p. 18-19.

²⁶³ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 76-77.

²⁶⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 74.

²⁶⁵ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 58.

extrait métaleptique du *JFM* : Gide affirme retranscrire un passage de Browning : « que je copie pour l'usage de Lafcadio²⁶⁶. » Finalement, les vacillations d'*ethos* et l'interventionnisme des narrateurs tentent peut-être de transmettre ce sentiment de réalité des personnages :

No novelist can help "foreseeing" heroes whom he has created ; all he can do is cleverly hide the fact. [...] Gide refuses to hide anything. This is one reason for his ironic vacillations between spontaneity and determinism. It also explains his personal interventions in the story, which reveal the very mechanism that is supposed to remain concealed²⁶⁷.

W. H. Holdheim interprète comme une littéralisation de la vie interne des personnages en l'auteur, ce genre d'interventions narratoriales.

Les mots de Gide pour parler de ses personnages contribuent à leur donner l'image de forces indépendantes, échappant au contrôle de leur créateur : c'est par le soulignement de l'incongruité des comportements que cela se passe dans *Les Caves* (« Et pourtant la nouvelle de l'arrestation de Protos n'apporta pas à Lafcadio le soulagement qu'il eût pu croire. On eût dit qu'il était déçu. Bizarre être ²⁶⁸! »). Pour *Les FM*, cela passe par l'affirmation de leur autonomie, en l'occurrence celle d'Olivier, Bernard, Vincent et Passavant : « Ils se sont imposés à moi, quoi que j'en aie. Rien de miraculeux là-dedans. Je m'explique assez bien la formation d'un personnage imaginaire, et de quel rebut de soi-même il est fait²⁶⁹. »

Ces personnages ont une identité forte aux yeux de leur créateur qui veut les laisser se développer « naturellement ». Mais comme des personnes réelles, elles sont déterminées par le monde :

Ce qu'il y a d'irritant avec la plupart d'entre eux [des individus], c'est que ces opinions dont ils font profession, ils les croient librement acceptées, ou choisies, tandis qu'elles leur sont aussi fatales, aussi prescrites, que la couleur de leurs cheveux ou l'odeur de leur haleine²⁷⁰...

Ainsi l'affirmation d'une certaine épaisseur ontologique des personnages imaginaires n'est pas contradictoire de leur statut de marionnettes. En cela, ils sont semblables aux individus réels. C'est ainsi que la riche caractérisation et la sympathie que peut éprouver Gide pour les personnages des *Caves* ou des *Faux-Monnayeurs*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁷ W. H. Holdheim, art. cit., p. 302. Proposition de traduction : « Aucun romancier ne peut s'empêcher de « se représenter en avance » les héros qu'il a créés ; tout ce qu'il peut faire est de le dissimuler habilement. [...] Gide refuse de dissimuler quoi que ce soit. C'est une des raisons qui expliquent ses hésitations ironiques entre spontanéité et déterminisme. Cela explique également ses interventions directes dans l'histoire, qui dévoilent le mécanisme qui est précisément censé rester caché. »

²⁶⁸ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 241.

²⁶⁹ André Gide, *JFM*, op. cit., p. 86.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

s'exprime dans la narration, en même temps que le rétablissement, pour le lecteur, de la véritable origine de leurs mouvements. Maurice Nadeau le traduit en d'autres mots : pour lui, Gide a trouvé « une troisième voie » entre la position du témoin et celle du romancier omniscient, voie :

qui part de l'auteur pour aboutir aux personnages, de ses propres sensations, émotions ou pensées à l'expression des leurs, de ses propres tentations ou possibilités à leur réalisation par eux. Alors il peut s'effacer en les laissant libres de s'exprimer et d'agir à leur guise, sachant que « c'est de lui que tout émane »²⁷¹.

Les personnages agissent sur le mode de la vie possible d'un Gide qui s'est maîtrisé : « Ce qui manque à chacun de mes héros, que j'ai taillés dans ma chair même, c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies²⁷². » Et à travers ces multiples portions de son identité, c'est un autoportrait multiple qui s'esquisse :

Un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui – en raison de ce principe que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir²⁷³.

Cette leçon est proche du projet littéraire des *Essais* de Montaigne, admiré de Gide ; projet défini dans sa préface : c'est en s'exprimant sur le monde et sur autrui qu'il donnera le meilleur, le plus authentique portrait de lui-même.

4.c. Manifester sincèrement la frontière entre fait et fiction

Finalement, il nous semble que le conflit qui fournissait notre problématique se résout par le constat qu'en affichant les ficelles narratives et en transgressant les conventions de séparation ontologique entre lieu d'où l'on raconte et lieu raconté, Gide démontre l'artificialité de l'écriture réaliste. C'est bien là le rôle qu'assument les narrateurs ostensibles de notre corpus, comme le formule Alain Goulet :

Apparemment ces interventions servent aussi la crédibilité de l'histoire, insistant sur la réalité d'un monde qu'il est difficile de déchiffrer, ce qui justifie le concours de notre narrateur, guide du lecteur. Mais en même temps, cette présence ostentatoire d'un narrateur factice brise tout effet de réalisme et souligne la facticité de la narration²⁷⁴.

Enfin, la richesse métatextuelle que permet les constructions gidiennes ramène le lecteur à la réalité de ce qu'il a devant lui : un objet esthétique. Pour W. H. Holdheim,

²⁷¹ M. Nadeau, cité in *Critiques de notre temps et Gide*, Paris, Garnier frères, 1971, p. 69.

²⁷² André Gide, *JFM*, op. cit., p. 82.

²⁷³ *Ibid.*, p. 61.

²⁷⁴ A. Goulet, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs*, art. cit., p. 172.

Gide corrige ainsi la propension des lecteurs à succomber à une « tromperie ontologique » (« *ontological fallacy* ») qui est un effet des romans :

the error consists in underplaying or ignoring the aesthetic dimension of the work of art. It sees the novelistic world as a perfect analogon of reality to which the same cognitive processes can be applied. The actions and characters of the novel are treated as genuine, their mode of being is equated with true existence, and they are not recognized as components of an aesthetic context - a context that determines their very nature. In short, the "reality" of the novel is interpreted in ontological rather than artistic terms, so that we can properly speak of an "ontological fallacy"²⁷⁵.

Gide s'amuse parfois de cette naïveté devant la fiction avec des énoncés qui prennent le contrepied de son fonctionnement : « Qu'eussent été Fleurissoire et Blafaphas l'un sans l'autre ? On a peine à l'imaginer²⁷⁶. » L'emploi du *on* indéfini évoque un savoir partagé et presque proverbial comme Fleurissoire et Blafaphas étaient bien connus du lecteur. En même temps, Gide vise sans doute aussi par là le *topos* romanesque du « couple d'amis ».

Encore une fois, dans l'exhibition des ficelles de son art, on peut voir une nudité impudique du romancier, une forme d'offrande sincère de ses moyens. La mise en abyme est peut-être l'incursion de réalité la plus transparente dans la fiction :

Quel meilleur moyen d'être sincère, en effet, que d'exposer, à l'intérieur même du roman, la « critique du roman », de montrer au grand jour son mécanisme et, par le fait même, révéler son idéal²⁷⁷ ? »

et la fille d'André Gide, commentant le procédé ne le dit pas autrement :

C'est un télescopage, une complication dignes du sujet ! Tout ce jeu, chez lui, ne reflète que sincérité. Si contourné qu'il puisse paraître, il n'aura jamais visé qu'à montrer ce qu'il est véritablement²⁷⁸.

Peut-être faudrait-il finalement dépasser la contradiction entre affirmation par le narrateur de la réalité de ce qu'il rapporte et affirmation de son pouvoir de marionnettiste : ces deux dispositions narratives visent à souligner la concomitance de deux vérités avec un déplacement d'accent. La première vérité, c'est la puissance des

²⁷⁵ W. H. Holdheim, art. cit., p. 299. Proposition de traduction : « l'erreur consiste à sous-estimer ou ignorer la dimension esthétique de l'œuvre d'art. On considère le monde romanesque comme un analogue parfait de la réalité, auquel on peut appliquer les mêmes filtres cognitifs. Les actes et les personnages du roman sont traités comme authentiques, leur mode d'être est assimilé à une existence réelle, et ils ne sont pas considérés comme des composantes d'un contexte esthétique, un contexte qui pourtant détermine leur nature-même. En bref, la « réalité » du roman est interprétée en termes ontologiques plutôt qu'artistiques, de sorte qu'on peut bien parler d'une "tromperie ontologique" »

²⁷⁶ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 111.

²⁷⁷ Catherine Côté-Ostiguy, « André Gide et la quête du roman. La poursuite d'un idéal romanesque depuis *Paludes* jusqu'aux *Faux-Monnayeurs* », mémoire soumis à l'Université McGill, Montréal, 2013.V. http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGatefolder_id=0&dvs=1565874202248~428

²⁷⁸ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 14 mars 1924, p. 191.

constructions imaginaires sur la vie intérieure de leur auteur ; la seconde, la préhension totale qu'il a de sa construction, en tant qu'artiste.

Conclusion de la troisième partie

Les Caves du Vatican et *Les Faux-Monnayeurs* s'accordent finalement de l'idéal gidien de la sincérité, bien qu'il ne faille chercher dans celle-ci ni une affirmation des croyances de l'auteur (puisqu'elles varient sans cesse) ni une vérité historique. Avec son rejet du réalisme, Gide ne cherche plus à représenter la vie, mais à traduire l'impression de vitalité que la gestation du projet romanesque soulève en lui :

Le livre, maintenant, semble parfois doué de sa vie propre ; on dirait une plante qui se développe, et le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient²⁷⁹.

Cette métaphore peut justifier à elle seule toutes les libertés narratives. La fiction est simplement donnée pour ce qu'elle est : un moteur de doute, de remise en cause des fausses évidences, et d'inquiétude. Mais c'est avant tout un terrain fertile d'expérimentations et d'expériences esthétiques.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour tenter de comprendre comment les manipulations narratives gidiennes répondaient à son idéal de sincérité, nous avons donc dû examiner successivement quels portraits des narrateurs s'esquissaient dans leurs interventions ; constater que l'incompatibilité de leurs *ethè* donnaient lieu à une dialectique. En s'affichant, l'énonciation voulait mettre à distance le lecteur pour qu'il se penche davantage sur ses particularités.

Par là-même, ce dernier pouvait saisir plus directement le fonctionnement de la fiction. Les métalepses, quant à elles, pointaient du doigt sa faculté à l'immersion, et le danger qu'il courait de se laisser mener à la baguette par les romanciers. Nous avons remarqué que la parodie des effets de vraisemblabilisation était précisément ce qui minait le masque sérieux de l'œuvre. Quand Gide veut démonter un système, c'est en poussant les principes mêmes de ce système à leurs limites. De même, la fiction de la métalepse parvient à enrayer le fonctionnement normal de la fiction.

Gide transmet ainsi une leçon inquiétante : toute lecture et même toute croyance doit être dubitative, réflexive ; mais aussi accueillir les contradictions. André Gide pousse la volonté de sincérité jusqu'à refuser de masquer les techniques de son art. L'usage maximal de la fiction, à travers un usage riche, varié, étendu, sert ainsi la transparence de l'écrivain.

Nos analyses du corpus ont souvent rencontré la même limite, due à la complexité et la souplesse des concepts : la métalepse est plus ou moins littérale, certains énoncés du narrateur ostensible oscillaient du côté du discours indirect libre ou au contraire de la vraie métalepse. Nous avons tenté de poser des termes sur des énoncés, mais la polysémie des termes employés par le narrateur rend le tout incertain.

La description de ces phénomènes surprend finalement par la multitude des interprétations qui convergent. Comment les expliquer ? Pourquoi jouer autant avec les règles de la fiction ? Gide aura probablement voulu harmoniser la forme et le contenu de son récit, sans rupture directe avec la perception qu'il a du monde comme un théâtre et de son propre *ethos* d'écrivain et d'homme-Protée. C'est une jouissance du paradoxe, des formes-limite. Finalement, Gide se révèle plus qu'on ne pourrait le croire de prime

abord dans l'aspect baroque de sa narration. C'est en montrant sa patte d'écrivain de fiction qu'il fait preuve de sincérité.

A N N E X E

Définitions et explications des termes de narratologie d'après Gérard Genette (« Discours du récit », *Figures. III*²⁸⁰) Définitions générales

Récit : « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (p. 71)

Diégèse : « le signifié ou contenu narratif » (p. 72)

Focalisation (p. 206)

La supériorité, l'égalité ou l'infériorité se rapportent aux capacités de savoir des acteurs respectifs.

Focalisation zéro / omnisciente : narrateur > personnage

Focalisation interne : narrateur = personnage. Elle peut être fixée sur un personnage, variable ou multiple.

Focalisation externe : narrateur < personnage

Temps de la narration

Postériorité : le narrateur commence son récit quand la totalité des événements de la diégèse se sont déroulés.

Antériorité : le narrateur commence son récit avant que la totalité des événements de la diégèse se soient déroulés.

Simultanéité : le narrateur fait son récit en même temps que les événements se déroulent.

Position diégétique du narrateur

Extradiégétique : le narrateur ne prend pas part aux événements de la diégèse, est extérieur à l'univers décrit.

Intradiégétique : le narrateur prend part aux événements de la diégèse, fait partie de l'univers décrit.

Pseudo-intradiégétique : le narrateur ne fait pas partie de l'univers décrit mais prétend ponctuellement y prendre part.

²⁸⁰ Gérard Genette, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'André Gide

1. Corpus principal

GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2008, 127 p.

GIDE, André, *Les Caves du Vatican : sortie*, Paris, Gallimard, 1972, 250 p.

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2008, 379 p.

2. Autres textes et éditions cités

GIDE, André, *Journal. I, 1889-1939*, Paris, France, Gallimard, 1951, 1378 p.

GIDE, André, *Journal. II, 1926-1950*, éd. Martine Sagaert, Paris, Gallimard, 1997, xliv+1649 p.

GIDE, André et SOLVÈS, Juliette, *Journal : une anthologie (1889-1949)*, éd. Peter Schnyder, Paris, Gallimard, 2012, 455 p.

GIDE, André, CLAUDE, Jean, GOULET, Alain, [et al.], *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. I*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, 2009, lxii+1519 p.

GIDE, André, CLAUDE, Jean, DHÉRIN, Céline, [et al.], *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. II*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, impr. 2009, 2009, xviii+1424 p.

GIDE, André, *Œuvres complètes d'André Gide. III*, éd. Louis Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, 1933, xiv+562 p.

Ouvrages et articles consacrés à André Gide et son œuvre

ANGELO, Anne-Sophie, *Le sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 469 p., (« Bibliothèque gidienne », 1).

BRÉE, Germaine, *André Gide : l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*, Paris, Société d'édition les Belles-lettres, 1953, 373 p.

CÔTÉ-OSTIGUY, Catherine, « André Gide et la quête du roman. La poursuite d'un idéal romanesque depuis *Paludes* jusqu'aux *Faux-Monnayeurs* », mémoire soumis à l'Université McGill, Montréal, 2013. [En ligne : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGatefolder_id=0&dvs=1565874202248~428]

Dictionnaire Gide, eds. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, 457 p., (« Dictionnaires et synthèses », 1).

FERNANDEZ, Ramon, *André Gide*, Paris, éditions R.-A. Corrêa, 1931, 265 p.

LÉONARD, Martine, « André Gide et la mise en scène textuelle », *Études françaises*, vol. 14 / 1-2, 1978.

Les critiques de notre temps et Gide, éd. Michel Raimond, Paris, Garnier frères, 1971, 191 p.

VAN RYSSELBERGHE, Maria, MARTIN, Claude et MALRAUX, André, *Les Cahiers de la Petite Dame : notes pour l'histoire authentique d'André Gide. 1, 1918-1929*, Paris, Gallimard, 1973, xxxi+461 p.

Ouvrages et articles consacrés aux *Caves du Vatican*

GOULET, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, 287 p.

HOLDHEIM, H. William, « Gide's *Caves du Vatican* and the Illusionism of the Novel », MLN, Vol. 77, n°3, *French Issue*, mai 1962, p. 282-304.

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

VIVERO GARCÍA, María Dolores, « Les fausses vraisemblances : Parodie et mise en abyme du vraisemblable fictionnel dans *Les Caves du Vatican* », *Poétique*, vol. 161 / 1, 2010, p. 75.

Ouvrages et articles consacrés aux *Faux-Monnayeurs*

GOULET, Alain, *Lire « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, Dunod, DL 1994, 1994, vii+159 p.

GOULET, Alain, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* », *Littératures*, vol. 23 / 1, 1990, p. 169-182.

KEYPOUR, N. David, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal, Qué. : Paris, Presses de l'Université de Montréal ; Société nouvelle Didier érudition, 1980, 261 p.

MASSON, Pierre, WITTMANN, Jean-Michel et LAFERRIÈRE, Aude, *Le roman somme d'André Gide : les Faux-monnayeurs*, Paris, Presses Univ. de France, 2012.

Ouvrages et articles de théorie

Théorie narrative

GENETTE, Gérard, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

PATRON, Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 350 p.

Théorie de la métalepse

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours*, octobre 2009, [En ligne : <http://journals.openédition.org/aad/671>].

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES COMPARATISTES, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, trad. Ioana Vultur, éd. John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, 342 p.

COHN, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 121-130.

FLUDERNIK, Monika, « Changement de scène et mode métalectique », traduit de l'anglais par Iona Vultur, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 73-94.

FONTANIER, Pierre et GENETTE, Gérard, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 131 p.

PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie, « La métalepse aujourd'hui », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 9-36.

RYAN, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 201-223

ROUSSIN, Philippe, « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 37-58.

SCHLICKERS, Sabine, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries, la métalepse dans les littératures espagnole et française », *Métalepses : entorses au pacte*

de la représentation, Paris, éditions de l'École des Hautes études en sciences sociales, 2005, p. 151-166.

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique* n°130, avril 2002, p. 235-253.

Théorie linguistique de l'énonciation littéraire et de l'*ethos*

Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos, éd. Ruth Amossy, Lausanne, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1999, 215 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives*, Paris, France, Hachette, 1976, 192 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, 262 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation littéraire. II, Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, A. Colin, 2005, xi+186 p.

Théorie de la fiction

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1983, [En ligne : <http://www.bibliovault.org/BV.landing.epl?ISBN=9780226065588>].

GENETTE, Gérard, *Palimpseste s: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, 618 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p.

PAVEL, Thomas G., *Univers de la fiction: postface inédite*, trad. Thomas G. Pavel, Paris, Éditions du Seuil, 2017, 283 p.