

WALTER PUTNAM

Gide, le texte bâtard et la critique génétique

L'ŒUVRE gidienne, on le sait, contient les traces de sa propre création. Le plus souvent, au lieu d'effacer les marques de la main du créateur afin d'obtenir une surface lisse et plate, l'auteur s'ingénie à les mettre en évidence pour la plus grande irritation du lecteur. La fiction gidienne affiche donc les conditions de sa propre conception et de sa propre genèse. Pour s'en convaincre, retournons brièvement à *Paludes*. Poussé par la curiosité d'Angèle, l'auteur du texte intitulé *Paludes*, celui qui dit « je », fait la lecture à haute voix des deux premiers paragraphes du *Journal* de Tityre. Il interrompt sa lecture, puis, il s'ensuit cet échange avec Angèle qui révèle assez clairement les préoccupations de l'auteur :

— Oh ! C'est à peu près tout, lui dis-je, le reste n'est pas achevé.

— Des notes, s'écria-t-elle — ô lisez-les ! C'est le plus amusant ; on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite. (92¹)

¹ Nous renvoyons à l'édition des *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* parue dans

Loin de fermer la porte de son bureau-atelier, Gide nous y invite car ce sont les questions de métier qui l'intéressent par-dessus tout. Au lieu de forcer l'accès au laboratoire secret de la création, à la manière de Bernard qui doit démonter la pendule contenant les lettres qui révèlent ses origines, l'action principale de l'écriture gidienne se déroule au vu et au su de tous. Si tout le monde assiste à l'avènement du texte, comment peut-on même en contester l'authenticité et la légitimité ? Le processus d'écriture chez Gide n'est pas enveloppé de mystère ; au contraire, il aspire à une transparence qui n'est rivalisée que par un Raymond Rousel... et encore.

Ceci m'amène à quelques considérations générales sur la place problématique de Gide devant la critique génétique. Premièrement, à partir du texte gidien, quel statut doit-on accorder à l'auteur lui-même et au texte ? Ensuite, est-ce que cette recherche scientifique des origines du texte permet, limite ou exclut la possibilité de donner un contexte à l'œuvre écrite ? Enfin, comment peut-on situer Gide et sa notion du bâtard par rapport à la critique génétique ? Ces questions me semblent d'autant plus importantes que Gide a toujours privilégié le monde des possibles et refusé de limiter le sens de son œuvre au bénéfice d'un processus qui consiste à engager le lecteur dans la construction du sens.

Partons d'une hypothèse : la genèse du texte ramène inéluctablement à la figure de l'auteur. Dans son article intitulé « Du bon usage des manuscrits », Michel Contat évoque un moment-clé dans le rôle accordé aux manuscrits : le codicille au testament de Victor Hugo qui, en 1881, lègue tous ses manuscrits à la Bibliothèque nationale de Paris². Par ce geste, il constitue ainsi ses écrits en objets d'études scientifiques. Ce don permet aussi à l'auteur d'accéder à une forme d'immortalité puisqu'il pourra désormais continuer à écrire pour ainsi dire par-delà la tombe. Sa figure n'est jamais fixée dans la mesure où son œuvre pourra toujours se modifier et s'alimenter à la source de sa propre création. Selon cette perspective, tout texte reste ouvert car il pourra toujours se combiner et se recombiner au gré des variantes, des modifications et des brouillons. Le mythe d'un texte achevé et définitif recule devant la possibilité, voire la certitude, que le texte de demain ne ressemblera guère à celui d'aujourd'hui. Cette indétermination a plusieurs conséquences, mais surtout celle du refus d'accepter son acte de décès. Ce défi à la mort, digne de ce fou

la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris : Gallimard, 1958).

² Denis Hollier (éd.), *De la littérature française*, Paris : Bordas, 1996, p. 998.

qui se prenait pour Victor Hugo, signale l'ouverture d'une ronde de possibles textuels. Mais surtout il attache de manière incontournable la figure de l'auteur à ses écrits. Un auteur n'écrit jamais une version définitive et absolue de son œuvre ; il met en circulation un avatar d'un texte qui en contient plusieurs autres.

Il existe, certes, une version que l'auteur a préférée comme certains parents préfèrent malgré tout un enfant à tous les autres. Cette préférence ne nie pas le fait évident que tous les enfants d'une famille naissent des deux parents, qu'ils soient des plus admirables ou des plus exécrables... tous les enfants, sauf les bâtards qui sont d'origine inconnue ou inavouable. La liberté qui en découle permet à Gide de faire l'éloge du bâtard, ce qui n'est pas seulement une question de (pro)création ou de progéniture. L'évocation du bâtard met au centre de nos préoccupations la possibilité de remettre en cause la parenté de toute création, qu'elle soit biologique ou littéraire. On échappe ainsi à la contrainte de savoir qui sont ses parents et, comme Bernard le dit si bien : « Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler » (933). Cette liberté provisoire existe également au niveau textuel car le domaine du père chez Gide est aussi le royaume idéalisé des mots et des idées, la scène sur laquelle peut avoir lieu le fameux dialogue gidien. Il s'agit de donner au texte la possibilité de circuler librement et sans attaches à son créateur. C'est dans le dialogue que tous les possibles luttent et se battent pour leur place. L'auteur tient lieu de plaque tournante où tous les personnages à tour de rôles se croisent, cohabitent et disparaissent. Tout émane de lui. L'auteur, selon Gide, serait celui qui contient non seulement la version préférée ou préférable, comme le fils adulé, mais aussi des éléments plus libres qui font irruption de manière inattendue dans le texte.

À travers le projet génétique, on peut poser le dilemme fondamental de la création gidienne. La relation entre l'écrivain et le critique suit en parallèle l'opposition entre l'art et la sincérité. L'écrivain qui se veut artiste dans cette configuration serait celui qui refuse de tout dire, qui résiste à la tentation de déverser dans son texte tout ce qu'il sait, tout ce qu'il entend, tout ce qu'il pense. Dans la préface à *Paludes*, Gide dit clairement qu'il attend du public la révélation de son œuvre.

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. — On dit toujours plus que CELA. — Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir... (89)

Dans un sens, Gide répond à l'idée positiviste largement répandue qu'un écrivain maîtrise le sens de ses écrits avec lucidité et volonté. Dans l'opposition entre l'art et la sincérité, Gide privilégie toujours l'esthétique qui, en littérature, revient le plus souvent à élaguer les branches les moins intéressantes afin de garder et de mettre en valeur les pousses les plus prometteuses. L'artiste façonne son texte et, s'il exclut ou supprime des éléments des versions antérieures, c'est qu'il les a jugés inférieurs ou inadéquats. En face de l'esthétique gidienne se situe la stratégie du tout-dire, du refus de trier, autrement dit, le chemin qui mène à la sincérité. Cette voie, Gide l'a bien compris en la projetant sur le personnage d'Édouard, mène à l'impossibilité de faire de la littérature. *Les Faux-Monnayeurs* représentent dans l'œuvre gidienne l'aboutissement de ce dialogue du créateur avec lui-même.

Le domaine de la sincérité est l'apanage des critiques génétiques. Entendons par là le désir du critique, comme l'a pressenti le personnage d'Angèle, de lire les pensées d'un auteur sans tout l'art qui les transforme en texte. Pour Angèle, l'acte d'écrire revient à poser des écrans entre le texte et le lecteur alors que celui-ci souhaite avant tout capter à l'état brut et au moment de leur conception les pensées authentiques et sincères de l'auteur. C'est le versant opposé du point de vue esthétique que Gide réclame comme étant « le seul où il faille se placer pour parler de [son] œuvre sincèrement » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, 28 avril 1918). Le lecteur a beau chercher la lucidité, la clarté et la compréhension complète du texte — le texte, surtout dans le cas de Gide, se replie sur lui-même. L'œuvre gidienne, tout en contenant très souvent sa propre critique, tend un piège à celui qui chercherait un fil d'Ariane pour retrouver les sources de la création. Gide s'ingénie à mettre une vaste quantité d'écrans narratifs entre le lecteur et son objet : lettres, journaux intimes, dialogues rapportés et toute la panoplie de techniques pour présenter indirectement son récit. Gide met en garde son lecteur à plusieurs reprises qu'il attend de ce dernier la révélation de son œuvre jusqu'à lui accorder la responsabilité du sens du récit. Dans un sens, il n'est pas absolument nécessaire que la critique génétique fournisse un inventaire complet des variantes du texte dans la mesure où l'auteur les a déjà fournies lui-même. Les abîmes de la création gidienne contiennent un nombre quasi-illimité de niveaux et de cercles concentriques à partir desquels élaborer un sens... ou bien se perdre dans les méandres des textes possibles.

La critique génétique vise donc une méthode scientifique pour étudier

la création littéraire à ses sources, autrement dit, pour bâtir une « science des origines ³ ». Cette généalogie conduit le lecteur à considérer les multiples avatars d'un texte qui figure sous son aspect publié, donc, définitif selon les exigences des maisons d'éditions et des librairies. Le lecteur curieux, comme Angèle, peut consulter dans les éditions critiques les variantes et les brouillons d'un texte en vue de connaître les intentions de l'auteur à chaque étape de la création littéraire. Cette démarche privilégie le processus plutôt que le produit. L'œuvre littéraire vue sous cet angle ressemble davantage à un jeu de meccano où le lecteur est invité à construire un texte différent à chaque tournant de sa lecture et suivant sa volonté, son goût et son imagination. Il n'est plus consigné à son rôle traditionnel d'interprète devant un texte établi car il peut modifier les données mêmes sur lesquelles il fonde son interprétation. Il est certes difficile d'imaginer un grand nombre de lecteurs se livrant pleinement à cet exercice de réécriture ; son intérêt essentiel repose dans la possibilité d'entreprendre une telle démarche plutôt que dans l'exécution d'une version personnalisée de *Madame Bovary* ou des *Faux-Monnayeurs*.

L'utilisation la plus répandue de la critique génétique réside dans la comparaison des variantes afin de déterminer, si possible, les raisons pour lesquelles l'auteur a opté pour tel ou tel mot, telle ou telle phrase. Pour chaque mot juste, il y en a des centaines d'autres (faudrait-il alors les appeler « injustes » ?) que l'écrivain n'a pas retenus. La langue devient sous cet angle la matière première du récit et l'auteur celui qui façonne son récit à partir de cette matière. L'écrivain serait-il selon cette perspective une sorte de pythie qui exprimerait le génie de la langue ? Dans le meilleur des cas, ce genre d'interrogation permet d'aborder indirectement le sens qu'on accordera au mot ou à la phrase que l'auteur a retenus en les contrastant avec ceux qu'il a considérés, puis supprimés, au cours de l'élaboration de son texte. Angèle n'entend que le brouillon du « Journal de Tityre » car la version achevée restera par définition inachevée. L'utilisation des manuscrits à des fins herméneutiques est hasardeuse car le lecteur sera tenté de traiter toute variante comme un lapsus et de la soumettre à une sorte de psychanalyse sauvage et abusive. Cette démarche remet l'auteur au centre de nos préoccupations car c'est lui qui est responsable des variantes. Au lieu de proclamer la mort de l'auteur, les partisans de cette approche le ressuscitent même et le

³ Laurent Jenny, « Genetic Criticism and its Myth », *Yale French Studies*, n° 89, 1996, p. 9.

gardent suspendu entre la vie et la mort afin de l'interroger sur ses pensées intimes. Tenir compte des rebuts suggère que les traces d'une intention première permettent un aperçu de l'auteur que le texte ne fait que dissimuler. Et un auteur reste une figure quasi-mythique dans notre culture littéraire, celui qui possède des connaissances et des dons hors du commun. Qui dit « rimbaldien » ou « proustien » ou « sartrien » évoque tout de suite un éventail de qualités associées à ces auteurs sans être obligé de les nommer explicitement. Un manuscrit émane incontestablement d'un auteur et contient la marque indélébile de sa personne en tant que site de création. Le critique génétique établit le parcours de cet auteur dans le temps et dans l'espace. Il entretient donc la possibilité qu'un auteur soit multiple et changeant. Entrer dans le monde des possibles chez Gide revient à assister à ce fameux dialogue qu'il a toujours entretenu avec lui-même et avec ses écrits. Dans le fond, il s'agit pour le lecteur de participer à l'élaboration du sens à partir du processus de création qui est, par définition, instable et indéfinie. Garder le récit ouvert à toutes les interprétations éventuelles demeure une pierre d'angle de l'esthétique gidienne. Laisser dans le récit les traces de sa propre genèse relève de la désacralisation du texte qui résiste aux tentatives de l'enfermer dans un étai critique. Toute la trajectoire de Gide qui aboutit aux *Faux-Monnayeurs* repose sur la mise en évidence de ce principe d'incertitude. Assister au dialogue qui a présidé à cette création garde l'auteur présent et vivant. Il a la responsabilité de tous les éléments qu'il ajoute à son œuvre, comme de ceux qu'il en retranche. La notion romanesque du texte achevé était contraire à l'esthétique gidienne telle qu'il l'exprime dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* à propos d'un nouveau livre hypothétique :

Celui-ci s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire⁴...

Le *Journal des Faux-Monnayeurs*, que Gide avait songé à une époque à verser intégralement dans son roman, contient un journal de bord détaillé du processus de création. À moins de considérer le *Journal* comme étant une partie supprimée du livre publié, son intérêt pour la critique génétique demeure limité car il ne contient pas de passage supprimé du ma-

⁴ *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1927, pp. 83-4.

nuscrit du roman. En revanche, il éclaire les débats internes de Gide au cours de son travail et, par conséquent, fait partie du paratexte. L'auteur y privilégie l'énonciation avec ses qualités d'ouverture et de jaillissement de l'esprit plutôt que l'énoncé qui est plus fermé, plus complet, plus achevé. On n'y échappe pas à la figure de l'auteur à cause de la forme du journal où sa voix prédomine. Les questions de métier qui le préoccupent sont importantes aussi pour la critique génétique.

Le pacte autobiographique est un leurre, nous le savons depuis Philippe Lejeune, car un auteur devant le miroir de la page blanche ne peut jamais être tenu de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité. Le diable s'en mêle forcément, empêchant le porte-parole de la sincérité totale de trouver son reflet sur la page écrite. En principe, si le journal est vraiment intime, c'est-à-dire, sans destinataire, il ne peut y avoir de variantes, de suppressions, d'ajouts. Nous savons qu'il en est tout à fait autrement. Un auteur peut tricher avec la chronologie, retournant en arrière pour modifier tel ou tel détail en fonction des exigences de son récit qui est toujours en état de devenir. Le *Journal* de Gide ainsi que ses récits de voyage tels *Voyage au Congo* ou *Le Retour du Tchad* témoignent de cette tentation de modifier le texte malgré les exigences de la sincérité. La vérité reste aussi difficile à cerner dans le récit autobiographique que dans l'œuvre de fiction. Ce sont les attentes du lecteur qui diffèrent. Le journal séduit et fascine parce qu'on le croit le genre le plus ouvert car le plus proche de la vie. Chaque jour peut être bouleversé le lendemain. Cette perspective est importante chez Gide qui brouille très souvent la ligne qui sépare la vie privée et la vie publique... et les récits qu'il en fait. Le danger ici se trouve dans la tentation d'abandonner le fétichisme du texte pour un autre fétichisme, celui tout romantique de l'auteur qui conçoit, nourrit et met au monde un livre inspiré. Le manuscrit se situe à l'intersection de ces deux sphères. Il garde les traces de l'écriture même que l'auteur a laissée derrière lui. Le manuscrit garde ainsi son « aura », pour reprendre la notion de Walter Benjamin. Un manuscrit authentique et original émane de la main du créateur à la différence de la reproduction mécanique de multiples exemplaires identiques du livre destinés au grand public. Ce lien reste intact lorsqu'il s'agit du manuscrit original. Un appareil critique établi à partir du manuscrit et imprimé en annexe d'un livre garde-t-il la même résonance ? Savoir que Gide, dans *Si le grain ne meurt*, appelait Madeleine par son nom propre avant de la rebaptiser Emmanuèle pour la publication du livre, ne peut guère laisser le lecteur indifférent. L'intérêt de l'œuvre d'art réside dans son caractère

unique qui la sépare de toutes les reproductions qu'on pourrait en faire. Au lieu de chercher à renforcer la notion de pureté et d'intégrité textuelles, Gide s'ingénie à suggérer les possibilités et les limites du texte bâtard dont la conception demeure d'origine inconnue et suspecte.