

L'ORDONNANCE SYMBOLIQUE DES CAHIERS D'ANDRÉ WALTER

par

PIERRE LACHASSE

Gide, dans la première partie de *Si le grain ne meurt*, a rappelé parfois avec une certaine exaspération¹ ce qu'il avait voulu mettre dans *Les Cahiers d'André Walter*² : angoisses intimes, doute de soi, passion tristarienne pour Emmanuèle, obsession sexuelle, expérimentation jusqu'à la limite du point de rupture des potentialités du moi délétère dont Jean Delay a analysé le déchirement intérieur et le manichéisme mental. Dans le jeu de miroirs que constitue déjà subtilement son premier livre, Gide a indiqué les conditions dans lesquelles s'est élaboré le processus de création et même présenté un discours sur la théorie du roman propre à séduire Remy de Gourmont.³ Fondés sur l'exploitation de son propre journal d'adolescence, principalement des pages où domine le lyrisme sentimental, les *Cahiers* surprennent par la disparate des formes utilisées, disparate qui ne doit rien à l'arbitraire, puisqu'elle est au contraire symbolique des intentions totalisantes d'André Walter. Le journal d'adolescence, en effet, transcrit et relu, s'intègre dans le journal contemporain de l'écriture des *Cahiers* pour Gide, de celle d'*Allain* pour Walter : ces deux axes temporels jouent tantôt sur l'effet de juxtaposition, tantôt sur l'effet de rétroaction. Sur cette base, viennent se fixer divers types de discours : poèmes, citations (essentiellement des pages de l'Écriture, des poètes, des philosophes, et, parmi les prosateurs, Flaubert), reconstitutions de souvenirs, récits de rêves, pages de réflexion (métaphysique, morale ou esthétique), et même prières. Gide-Walter n'hésite pas non plus à recourir à ces procédés

1. Cf. *Si le grain ne meurt*, in *Journal 1939-1949 – Souvenirs*, Bibl. Pléiade, pp. 506 et 522.

2. Notre édition de référence est celle de 1930 : *André Walter, Cahiers et Poésies*, Paris : Les Œuvres Représentatives.

3. Dans son compte rendu du *Mercure de France*, juin 1891, p. 368.

quelque peu artificiels que sont la page laissée blanche dans le manuscrit, les mots écrits puis barrés, la ligne suggestive de points de suspension, et même la biographie apocryphe de l'auteur, rédigée par Pierre Chrysis, son exécuteur testamentaire ! A ce texte polymorphe correspond une conscience accablée et déconcentrée : le jeu de miroirs est en fait combat avec soi-même, témoignage de l'angoisse d'un moi aux prises avec des questions dont, à l'origine, il ne possède pas la réponse. Le contexte où choisit de vivre André Walter est celui-là même où Gide a voulu organiser son travail : isolement, recueillement, silence qui favorisent la concentration, mais qui risquent chez un émotif de galvaniser les forces obscures de l'inconscient, d'accélérer la propension au refuge dans l'imaginaire, de flatter les tendances à l'onanisme mental et, par voie de conséquence, à l'onanisme sexuel. La folie finale de Walter, qui marque le point ultime de la séparation d'avec le réel, est donc inscrite dans cette mythologie du lieu clos.

Le partage du livre en deux cahiers, auxquels sont attachées les couleurs symboliques du blanc et du noir, signale l'existence de deux projets différents mais complémentaires. Chronologiquement, il y a en effet continuité ; ceci implique que l'illusion de l'œuvre à écrire comme un absolu à conquérir, point de chute du *Cahier blanc* ⁴, a pour corollaire, lorsque l'inconscient en pousse jusqu'à l'absurde les conséquences, la fuite et la mort, terme du *Cahier noir*.

Le premier chef-d'œuvre, observe Daniel Moutote, se fonde sur une remise en question du créateur littéraire : il observe que l'œuvre humaine est relative et ne saurait être qu'un témoignage porté par un homme sur la catastrophe qui guette le poète dans ses prétentions à l'absolu. L'idéalisme dément d'André Walter est une mise en garde et les *Cahiers* inaugurent la création réflexive que Gide pratiquera tout au long de sa carrière d'artiste. ⁵

Les deux cahiers, en effet, s'éclairent davantage de leur continuité que de leur opposition.

Le *Cahier blanc* suit un parcours circulaire, commençant et s'achevant par la même scène en trois étapes : mort de la mère, fiançailles d'Emmanuèle, départ d'André. « Je suis parti » (pp. 18 et 102). « Quelque soir, revenant en arrière, je redirai ces mots de deuil » (pp. 16 et 101).⁶ Walter, tourné vers le passé, ce paradis perdu, cherche à reconstituer par la relecture de son journal le souvenir d'amour. Son récit, tentative pour fixer par l'écriture contre la lo-

4. « Je suis parti, je me suis enfermé dans cette solitude, car je ne connais plus personne... selon la chair, comme dit l'apôtre. Et je vais faire mon livre. » (pp.102-3).

5. Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du Moi (1889-1925)*, Paris : P.U.F., 1968, p. 8.

6. P. 101, « ces » est remplacé par « les ».

gique du vivant un passé révolu, ne peut pas vraiment s'organiser ; il s'éparpille en citations du journal d'adolescence de plus en plus nombreuses, accroissant le vide du présent, favorisant l'émergence de fantasmes, précipitant l'urgence, pour que sa vie à venir soit à la hauteur de son passé, d'un projet littéraire, *Allain*, où il investit son salut même.

Le *Cabier noir* sanctionne l'échec de ce projet, qui est aussi celui de la personnalité d'André Walter. La distanciation et déjà l'ironie que rend possible le déplacement de ses conflits intérieurs sur l'aventure et l'écriture d'un personnage fictif, mais aussi le travail empirique de l'intelligence et de la conscience, permettent à Gide, en montrant cet échec et son processus, de s'en faire le spectateur. Le *Cabier noir*, en effet, est confronté au présent qui est signe de l'absence. Il se veut alors le journal d'*Allain*, l'œuvre à écrire, dans l'espoir que l'écriture soit cathartique certes, mais surtout qu'elle l'aide à comprendre et à connaître.⁷ André Walter, égaré dans l'idéal, ne peut mettre à profit la découverte que Gide pratique désormais pour son propre compte et qui est la révélation de la fonction heuristique de la littérature : « Nous vivons pour manifester ; mais souvent involontairement, inconsciemment, et pour des vérités que nous ne savons pas, car nous sommes ignorants de notre propre raison d'être. » (p. 159). Cette exigence, pour Walter, est stérilisante, car elle est liée pour lui à une émotion, à une angoisse, à la hantise d'un péché, ne serait-ce que parce que, dans la confusion de langage qui lui est propre, elle évoque un anathème de saint Paul⁸ :

Que fais-je ici ? enfoui dans cette solitude, absorbé dans la contemplation de mon rêve, — je me consume moi-même ; il n'en surgira rien [...]. Inutile — tout entier ; n'avoir rien fait — ne rien faire... ô les ambitions d'autrefois ! — toujours le rêve des choses sublimes et la réalisation d'aucune. (p. 152).

Pour Gide, en revanche, elle est salut : manifester implique le renoncement à soi, la négation du paraître. La résolution morale qui clôt le *Journal de 1890*⁹ et la note esthétique-morale du *Traité du Narcisse*¹⁰ inaugurent l'esthétique de la volonté à laquelle il restera fidèle : celle-ci, en effet, prend naissance autant de l'échec de Walter que de son dépassement dans la prise de conscience d'une écriture qui dévoile ce que l'on ignorait : ce que *Paludes* appelle « la part de Dieu ».¹¹

La structure première des *Cahiers*, donc, manifeste l'échec de l'activité littéraire narcissique et sa dénonciation par la genèse même de l'écriture qui la

7. Cf. par exemple pp. 130 et 205.

8. Cf. *I Corinthiens*, IV, 12, et *II Corinthiens*, IV, 11.

9. Cf. *Journal 1889-1939*, Bibl. Pléiade, p. 18.

10. Cf. *Traité du Narcisse*, in *Romans...*, Bibl. Pléiade, pp. 8-9.

11. *Paludes*, *ibid.*, p. 89.

fonde. En ce sens, on peut parler, à propos du premier livre de Gide, de découverte de la construction ironique ; prenant en effet peu à peu ses distances par rapport à un personnage à qui il attribue la paternité de son journal d'adolescence, et donc de l'émotion et de la passion qui y sont exprimées, il finit par le désavouer en se désolidarisant de lui par les solutions adoptées. Walter tente une impossible *catharsis* en déplaçant ses problèmes dans la création et l'écriture d'*Allain* : distanciation précaire et insuffisante. Gide se décrit lui-même dans cette tentative, en y intégrant le caractère réflexif d'une écriture « en abyme ». Si le journal (journal de l'œuvre et journal intime) est de Narcisse, le journal du journal est d'un artiste et, qui plus est, d'un artiste en passe de découvrir l'ironie esthétique. Les *Cabiers*, par la dialectique intérieure que sous-tend la relation Gide-Walter, par l'utilisation qui est faite des modes narratifs, présente ainsi la forme embryonnaire du récit gidien type. Du *Cabier noir* et de son narrateur, on peut dire ce que Claude Martin écrit du Pasteur de *La Symphonie pastorale* : « Le journal est le mode d'expression de celui à qui manque le recul, le détachement, de celui qu'abandonne l'esprit critique. »¹²

*

La composition d'une œuvre est pour Gide de toute première importance, parce que d'abord elle nécessite un effort et qu'ensuite elle participe d'une motivation intérieure. Dans ses notes de *Littérature et Morale*, il insiste très clairement sur ce que doit être ce travail de l'écrivain :

Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. Autour de quoi viendraient se grouper les parties ? qui guiderait leur ordonnance ? sinon l'idée de l'œuvre, qui fait cette ordonnance symbolique.¹³

Les Cabiers d'André Walter, parce qu'ils figurent un itinéraire, méritent d'être examinés sous cet angle : comme une œuvre composée, comme un ensemble de structures qui, en appréhendant Gide et Walter au travail, en approfondissant d'autant mieux la réalité mentale.

En dépit de sa fluidité, le *Cabier blanc* présente une apparente complexité qui vient de ce qu'il se déroule selon plusieurs niveaux et plusieurs axes temporels, glissant de l'un à l'autre suivant les exigences de l'émotion ou les impératifs de la psyché ; le récit se structure de l'état d'âme du narrateur, on peut en observer trois niveaux :

— le journal tenu par André, une fois — sa mère décédée et Emmanuèle mariée — qu'il a décidé de se retirer dans la solitude pour écrire *Allain*. Ce journal, daté en gros de la mi-avril au 28 juin 1889, est le seul témoignage que

12. Claude Martin, introd. à *La Symphonie pastorale*, Paris : Lettres Modernes, 1970, coll. « Paralogues », p. CIII.

13. *Journal 1889-1939*, p. 94.



*1891 : l'auteur des Cahiers d'André Walter pose dans l'atelier de son cousin
Albert Démarest*

nous ayons de la réalité extérieure et de l'état d'âme de Walter au moment où il écrit le *Cabier blanc*.

— le récit de caractère anamnétique écrit au jour le jour, dans lequel André Walter tente de mener à bien le projet établi aux premiers jours de sa solitude : raconter ses souvenirs pour s'en alléger. Ce projet est retors, parce que loin de s'en alléger, André s'en charge — écriture, lecture et souvenir aggravant son état initial.

— le journal intime des années d'adolescence sous forme d'extraits qui tantôt se substituent à tout autre récit, tantôt servent d'illustration ou de redondance, pour annuler l'effet du temps.

Ces trois niveaux du texte interfèrent les uns sur les autres, donnant à la durée l'épaisseur de la conscience d'André Walter, qui, elle, chevauche trois axes temporels concurrents :

— l'axe du souvenir, des événements et émotions vécus par André, couvrant une période objective qui s'écoule de mars 1886 au 26 novembre 1888. C'est le temps du journal d'adolescence.

— l'axe qui mesure le temps de l'écriture (avril-juin 1889).

— l'axe de mémorisation qui est celui de la tentative de récit et dans lequel interfèrent de façon brouillonne émotions du passé et du présent.

Pour l'ensemble, en dépit du flou visant à éparpiller la durée et à échapper à l'histoire, les événements les plus anciens que l'on puisse dater remontent au printemps 1885 (l'épisode des prostituées), soit au tout début de l'adolescence d'André. Le *Cabier blanc* cherche à échapper à la temporalité en se projetant, quelques incidentes en témoignent, dans *Allain* dont il est comme l'introduction et la genèse, le *Cabier noir* en stigmatisant l'échec. L'imprécision et la désorganisation apparente du texte viennent du fait que l'on a parfois du mal à discerner l'émotion devant le passé de celle que seul le présent motive. Le journal de 1886-1888, en revanche, se déclare comme tel, André le relisant et le recopiant au fur et à mesure que le lecteur le découvre : notre édition de référence l'imprime en petits caractères et entre guillemets, rendant toute ambiguïté impossible.¹⁴ Pour s'y retrouver, puisqu'il est évident désormais que le *Cabier blanc* évolue selon l'état d'âme de Walter et les sollicitations qu'il reçoit, il faut repérer les jalons qui en assurent le mouvement. Son projet initial de revivre et de reconstituer l'histoire passée n'est pas réalisable parce que, si conformément à ce que dira *Si le grain ne meurt*, « je dédaignais l'histoire [...]

14. Sont imprimés en petits caractères sans guillemets les poèmes pp. 76-78 et les textes en prose p. 66 (entre parenthèses) et pp. 81-82 : faut-il y voir des extraits contemporains du temps de l'écriture et destinés à *Allain* ? On observe les mêmes caractéristiques graphiques dans le *Cabier noir*, pp. 137-138.

et ne rêvais que quintessence»¹⁵, André n'a d'elle et d'ailleurs de soi-même qu'une connaissance précaire et déformée par l'émotion et par l'idéalisme. Ce projet est un leurre, il est rêverie, pure projection de l'imaginaire, et c'est pourquoi *Allain* se justifie, mais cette «œuvre rêvée» (p. 25), dans son exigence même, fait du moi d'André la quête de la création, son but réel ; Emmanuèle, on le sait depuis Delay, n'est que son Écho, son double féminin, l'identité et la réalité de son être propre lui échappant totalement. Une lecture attentive du *Cahier blanc* constate dont l'existence de repères qui jalonnent le temps de l'écriture ; fixons-en les limites aux deux récits de la mort de la mère d'André qui déterminent un mouvement circulaire — les premières pages (pp. 13-15) du journal visant d'abord à différer tout récit, stigmatisant une obsession, une certaine hantise devant un texte à écrire ou à lire, manifestant en termes voilés et sous forme larvaire le conflit de la pensée et de la vie : «Rien ne distrait de la vision commencée» (p. 15). Entre ces bornes du récit, cinq points de repère permettent d'ordonner la vie intérieure d'André, que ces jalons soient d'origine contingente ou qu'ils soient déterminés par les conditions de l'écriture :

1. André est un intellectuel. Le travail lui est indispensable pour combler le vide du présent. Ce travail va d'abord se présenter comme une compilation de souvenirs, mais le retour de l'émotion est dangereux (p. 19).

2. Le déclenchement de la problématique du désir. Les obsessions du journal d'adolescence rejoignent douloureusement les tentations présentes (points de suspension p. 39).

3. André a reconnu son doute et l'impuissance de son éducation religieuse à proposer des réponses satisfaisantes aux questions qu'il se pose : culpabilité sexuelle, union des âmes (réalité spirituelle de l'amour), conflit de l'idéal et de la raison, conflit de l'écriture et de la vie, projets que contrarie l'action d'un passé traumatisé. Alors il cherche des solutions dans la spéculation philosophique, et spécialement dans la métaphysique allemande (p. 52).

4. La relecture des lettres d'Emmanuèle modifie quelque temps l'image qu'il a d'elle : l'opposition qu'il croit percevoir entre ce qu'il appelle son «esprit frivole» (pp. 66 et 70) et son «âme» reste un mystère. Néanmoins, s'élabore le doute, en partie inconscient, d'une Emmanuèle différente, plus individualisée et plus distincte de lui. C'est pour lutter contre ce doute qu'il se met à rêver d'une communication spirituelle, dont il crée lui-même les preuves, et qu'il finit par renoncer à tout récit, le journal d'adolescence se substituant à tout autre mode de rappel des souvenirs (p. 62).

5. Le courrier de Pierre re-stimule en lui l'exigence et la motivation de

15. *Si le grain ne meurt*, pp. 506-7.

l'œuvre à écrire. Celle-ci ne pourra naître que de la réalité vécue (pp. 73-75) ; or cette réalité est pour André conflit, pesanteur du surmoi et de l'imaginaire, obsessions charnelles qui remettent en question ses prétentions à «faire l'ange».

La fin du *Cahier blanc* (pp. 85-99) abandonne le présent de l'écriture, lieu de conflit, et se livre au récit de souvenirs de plus en plus précis et de plus en plus rapprochés dans le temps. Domine le motif obsessionnel des refus d'Emmanuèle. Enfin, en se contentant de recopier son journal d'adolescence, André renonce à raconter, le passé ne pouvant se revivre. Ainsi *Allain* ne peut pas être un livre de souvenirs ; il ne peut être qu'une création organisée et cathartique (pp. 102-103).

Ces jalons, s'ils structurent une aventure personnelle, élaborent, parallèlement, quatre ensembles narratifs du récit-souvenir, lesquels révèlent une progression dans la précision de l'évocation et la violence de l'émotion :

Un premier groupe (pp. 22-36) met en valeur l'intimité entre André et Emmanuèle par l'intermédiaire de la complicité intellectuelle (des souvenirs de lectures, par exemple) et de paysages-états d'âme. Ce groupe narratif se refuse à élaborer une durée, choisit la confusion, le flou, comme pour décrire une continuité de la conscience en dehors de toute chronologie, un état reculé dans le temps.

Un second groupe (pp. 54-61), qui semble continuer le premier, introduit sur le plan narratif des leitmotifs dont la charge émotive est telle qu'elle paralyse en fait toute reconstitution d'une histoire et instaure une continuité artificielle, André cherchant à peindre une «volonté aimante» (p. 58).

Le troisième groupe (pp. 62-73) tente de décrire, contre l'impression ressentie à la lecture de sa correspondance, la communion spirituelle d'André et d'Emmanuèle, qui les place en marge des autres et nécessite l'élaboration d'un code connu d'eux seuls. Ce romantisme néo-platonicien signale l'intrusion de l'imaginaire, face narcissique du spiritualisme, dans une réalité dont le lecteur ne sait finalement rien.

Le quatrième groupe (pp. 85-88) raconte un souvenir récent et précis, les scènes d'émotion au piano où Emmanuèle, gênée par l'attitude passionnelle d'André, la lui reproche et décide d'en réduire les occasions.

Ce schéma évolutif est donc clair : Walter cultive le flou, tente en vain de réinventer sa propre histoire sur le plan du mythe pour posséder dans l'absolu de l'écriture une Emmanuèle qui se refuse à lui, non seulement à cause du système d'inhibition qui le coupe de toute réalisation possible, mais aussi à cause du malentendu fondamental qui postule qu'Emmanuèle aime André du même amour sublimant.¹⁶ Walter substitue une sorte de quietisme de l'a-

mour humain à l'affection fraternelle, quoique exclusive par sa qualité, qui les unit. Mais l'écriture, au lieu de reconstruire, dévoile et aggrave, miroir trompeur, les tendances constitutives de l'André-Walterisme, en jugeant le passé à l'éclairage d'un présent qui impose la pesanteur de sa vérité : le livre rétro-agit sur celui qui l'écrit. Walter, alors, cherche à comprendre, à pallier l'insuffisance du récit ; il ne peut guère qu'interroger son journal qui, bientôt, est recopié sans commentaire.

Le journal d'adolescence, quant à lui, s'il ne répond pas toujours à des lois chronologiques précises, se structure toutefois en deux groupements de fragments. Celui de 1887, en ordre déclassé, élabore les thèmes obsessionnels du *Cahier blanc* : préférence pour la vie imaginaire, hantise de la sexualité qui s'organise autour d'un souvenir traumatisant, prédilection pour l'idéalisme et la spéculation métaphysique, fonction de l'écriture et dialectique du bonheur, mystique de l'amour comme corollaire à l'incommunicabilité, orchestration de l'univers manichéen qui occulte sa vie sentimentale. Le journal de 1888, fondé sur l'épisode précis de l'éloignement d'Emmanuèle par suite des exigences affectives d'André, a une tonalité différente : il est témoignage sur un refus, évocation de rencontres, il est question : «Pensive de quoi, Emmanuèle ?» (p. 97). Les deux textes datés de 1886, enfin, valent par leur puissance d'évocation des deux tendances latentes d'André, dont le *Cahier blanc* fournit la démonstration : le paysage d'âme qui symbolise les limites de sa sensibilité (p. 31) et le rêve de la vie érémitique comme favorisant l'accès à la création et exorcisant l'appel du désir (pp. 45-46).

La structure du *Cahier blanc* est ainsi signifiante : André, aux prises avec lui-même, divisé et hermétique, se voit contraint, puisqu'il se veut écrivain, à rechercher un consensus dans l'écriture d'*Allain*. Mais, en même temps, sans que lui-même en ait conscience, elle explique l'échec de sa personnalité : André, en affirmant sa préférence pour la vie imaginaire¹⁷, s'interdit tout accès à la connaissance du réel par l'écriture, parce que celle-ci est fondée sur l'inhibition de ce réel même : ainsi le choix manifesté en faveur de l'obstacle et de la séparation et au détriment de la consommation, quelque justification qu'il se donne¹⁸, n'est que pure sujétion au surmoi, à cette image hypervalorisée de soi qui distribue récompenses et châtiments, qui crée des codes et des impératifs moraux. Le surmoi, en effet, stérilise tout effort de conscience en faisant miroiter à un moi mal assuré, doutant de lui et se cherchant un statut,

16. Cf. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. I, Paris : Gallimard, 1956, pp. 405-6 et 492-7.

17. «Les chimères plutôt que les réalités ; les imaginations des poètes font mieux saillir la vérité idéale, cachée derrière l'apparence des choses» (p. 37). Cf. pp. 21, 41-2 et 47.

18. C'est la thèse de l'amour tristanien exposé par Denis de Rougemont.

une situation qui le sublime en raison même des obstacles qu'il faut franchir pour l'atteindre. Cela seul explique l'impact de la lecture du livre de l'*Apocalypse* qui transforme André en élu potentiel (p. 44), lui donne le goût de l'ascèse et de la discipline (pp. 45 et 46), développe le rêve d'une « Dame élue, immatérielle pure » (p. 47), son assimilation à Emmanuèle, et encourage le culte de l'effort et des épreuves à surmonter pour la conquérir. Cet itinéraire courtois, Jean Delay l'a montré, est le masque lyrique d'une névrose en formation. En effet, sublimer Emmanuèle est pour André non seulement s'élever soi-même, c'est-à-dire échapper à une vision de soi négative, mais aussi trouver un prétexte rédhibitoire à la non-réalisation de l'amour. La célèbre dissociation de l'amour et du plaisir chère à Gide est en fait une perversion mentale dont le *Cahier blanc* fournit la genèse. André, on le sait, oppose le corps à l'âme : d'un côté le mal, mais aussi le réel et les femmes ; de l'autre, le bien, et donc l'idéal et Emmanuèle. Ce manichéisme est fondé à l'origine sur une assimilation du corps à un objet sexuel, c'est-à-dire à la perte, laquelle est avant tout une peur : peur de perdre l'image que l'on s'est fabriquée de soi-même, peur de l'inconnu, du non-être, obsession pathologique de la faute. Plus André grandira l'image d'Emmanuèle, plus il lui sera difficile de voir son propre corps — ne parlons pas de celui des femmes — avec un regard neutre, c'est-à-dire sans tache, sans projection sexuelle. La solution, que lui propose AR* et qui rappelle celle de certains gnostiques évoqués dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert que Gide connaissait si bien, le dégoûte : puisque le corps est inférieur, laissons-le faire ; ses débauches une fois apaisées, il ne gêne plus l'âme, qui est de nature spirituelle (pp. 40-42). Le rêve de vie érémitique est lui-même un leurre, les tentations vécues par André en niant toute espérance.

La grande question qui préoccupe Walter est celle de la responsabilité du corps et de l'esprit (ou de l'âme) dans les manifestations de la vie organique et, plus précisément, dans le déclenchement du désir et l'attrait sexuel. Ainsi posée, cette question est naïve. Il serait évidemment rassurant que le corps corrompe l'âme (pp. 42 et 72) ; André n'en est pas sûr, puisqu'il déclare vouloir « savoir si la chair excite l'esprit ou si c'est l'esprit qui déprave » (p. 130). En fait, c'est le type parfait de la fausse question, qui dénote une hérédité huguenote mal assimilée, élaboratrice de clivages réducteurs entre vie mentale et vie physique, poussant la réalité humaine la plus élémentaire, créant le concept flou d'âme dont Delay a montré qu'il était son surmoi, qu'il avait ainsi valeur de surcompensation.¹⁹ Walter est pourtant avide de caresses et même de possession²⁰, mais, incapable de passer outre ses blocages, il est la proie de

19. Cf. Jean Delay, *op. cit.*, t. I, pp. 517-9.

peurs paniques (pp. 73 et 81) qui annoncent les fantasmes du *Cahier noir*. Dans ce processus inhibiteur, ne peut que se développer une conception spiritualiste de l'amour ; celle-ci se construit de son irréalité même, se définit des obstacles qui l'occultent. En effet, « ta petite âme ! qui la pourrait connaître ? » (p. 65). Cette impossibilité de nature est une fatalité, elle est l'un des leitmotifs des *Cahiers* : l'âme étant prisonnière du corps, « nous cheminerons parallèles ». ²¹ Ce parallélisme, rêve d'amour spirituel, d'itinéraire commun, traduit en fait l'angoisse du contact réel, il révèle l'erreur d'André : il n'y a pas vraiment de communication entre eux ; d'Emmanuèle n'apparaît que « l'esprit frivole » et éclatent les refus successifs (pp. 84 à 90) qui établissent la vraie nature de leur relation et de leur personne.

En écrivant le *Cahier blanc*, André Walter se proposait de revivre les moments vécus avec Emmanuèle ; mais, partant d'une vision totalement faussée des êtres et des choses, il ne peut montrer que ses propres limites. Reste l'espoir que représente pour lui *Allain*. C'est ainsi que le paradis rêvé du *Cahier blanc* trouve dans l'« enfer » ²² du *Cahier noir* son douloureux et inévitable accomplissement : une continuité, plutôt qu'une opposition ; *Les Cahiers d'André Walter* sont une œuvre critique.

*

La composition du *Cahier noir* est évidemment chaotique ; on peut cependant y déterminer une organisation interne, non voulue par André, dans la mesure où elle est fondée sur la progression de sa faillite mentale. En outre, son journal est double : à la fois journal d'*Allain*, ce qui explique les notes esthétiques ou commentant l'état du travail qui en jalonnent le parcours ²³, et journal quotidien où se déroule, drame inconscient, la progression de la folie de celui pour qui, dès le début de sa claustration, le monde et la vie n'avaient plus que d'étroites limites : « Pas un événement : la vie toujours intime — et pourtant la vie si violente. Tout s'est joué dans l'âme » (p. 21). La linéarité propre au journal intime y est plus nette que dans le *Cahier blanc* qui est censé avoir nettoyé le passé, mais André met pour *Allain* sa propre situation en abyme (pp. 154-155) d'une création dont ici ou là nous avons un

20. « Le désir de posséder me tourmente et je souffre affreusement dans le corps et dans l'âme, du sentiment de cet impossible. » (p. 72). Cf. p. 81.

21. P. 90. Cf. pp. 21, 69 et 73. Pour le thème de « l'embrassement des âmes », cf. pp. 71-3 et 79-80. Dans le *Cahier noir*, la communion des âmes libérées du corps n'est possible que par le rêve, et encore ! Cf. pp. 135, 139 et 141.

22. Le mot est de Daniel Moutote, *op. cit.*, p. 24.

23. Cf. pp. 108-10, 116, 121-2, 129-30, 143, 153-61, 164-5, 172-8, 181, 183, 200-1, 205-6, 209-11, 218, 226, 232.

court extrait, souvent sous forme de poèmes ²⁴, et, si le recours au journal d'adolescence devient exceptionnel (pp. 163-4), en revanche le nombre de citations ou références, principalement bibliques, s'est accru. Ce journal est donc à la fois la caisse de résonance des fortes secousses qui constituent la vie intérieure d'André et la tentative quotidienne et désespérée d'un moi pour échapper aux déterminismes qui en fondent l'inévitable échec. La linéarité est ainsi une illusion ; le narrateur n'échappera pas au destin qui s'est construit dans l'épaisseur de sa psyché et dont le journal est le miroir ironique et retors. Le récit narcissique de Walter doit devenir pour Gide un récit heuristique.

Le *Cabier noir* couvre quatre mois, si l'on excepte les deux dernières pages, délirantes, écrites un peu après la mi-novembre : quatre mois d'un itinéraire symbolique conduisant le narrateur de l'*acmé* d'un été dont il refuse la jouissance aux premières neiges d'un hiver précoce. Cet itinéraire, qui semble mener des luttes ascétiques contre la tentation à la pureté acquise dans le combat de Walter-Jacob avec l'Ange ²⁵ — André cherche à accréditer à ses yeux l'idée de ce cheminement mystique —, est en fait celui d'un moi complexé fuyant les forces vives de la vie et cherchant refuge dans ce qui les nie : le cloître, l'imaginaire, et, pour finir, le dessèchement et la froideur de la folie et de la mort. Il est remarquable aussi que l'été et l'automne, saisons objectivement fécondes, figurent ici des images de stérilité : *Allain*, création de l'esprit, se substitue à toute reproduction par la chair, l'écriture compensant le péché d'Onan. A chacun de ces quatre mois, correspond une étape du devenir ultime d'André Walter.

Juillet est le mois du Désir contre lequel il cherche à lutter en élaborant d'inutiles défenses : vie dans l'abstraction, monde clos et sans lumières, mortification, mais surtout travail et refuge dans l'imaginaire où il se persuade de son angélisme et dont la forme esthétique est le piano : la musique, écrit-il dangereusement, «soutient l'essor du rêve». ²⁶ Le recours à l'imaginaire et aux pratiques contre-nature de la mortification exaspère la solitude et encourage l'onanisme sexuel jusqu'à la frénésie. André, qui se croit l'enjeu d'une lutte entre le Ciel et l'Enfer, se place, on le sait, du côté du Ciel ; mais ce système mental angoissant et inhibiteur suscite aussi la création de remparts protecteurs : le lieu clos et la thématique de l'Obscurité ²⁷, l'illusion du «travail

24. Pp. 137-8, 141, 204, 225.

25. Leitmotiv du *Cabier noir*, ce motif mental figure pp. 108-9, 157, 168-9, 171 et 230.

26. P. 136. Cf. son désir d'«écrire en musique» (p. 110), langage de l'immatérialité.

27. Cf. «la lampe et la porte fermée, l'étude solitaire» (p. 125) ; cf. pp. 121, 122, 123 et 153 : «pour que rien du dehors ne puisse me distraire, pour qu'aucun bruit, aucune

dans l'absolu»²⁸ en dehors des contingences de la temporalité, la problématique du désir différé qui élabore un hédonisme de l'attente que *Les Nourritures terrestres*, en en faisant une règle de vie, transcenderont. «L'émotion, quand on est tout près du bonheur, qu'on n'a plus qu'à toucher — et qu'on passe.» (pp. 124 et 126). Mieux vaut la chasse que la prise, le désir que sa réalisation. Ainsi s'établit le lien qui unit, au delà d'une expérience palingénésique, le système inhibiteur et culpabilisateur d'André Walter au culte de l'instant dont Ménalque sera le héraut. Trait caractéristique de la psychologie de Gide, le primat du désir substitué à l'incomplétude de la satisfaction est dans les *Cahiers* présent sous sa forme négative ; ni hédonisme, ni ascétisme, il est là simple sujétion à un interdit. Face aux tentations de la chair, André a encore des défenses intellectuelles. Cultivant l'abstrait, plus rassurant, et flattant une image noble de lui-même²⁹, il cherche refuge dans la pensée pure, la grammaire grecque et l'algèbre. Les mathématiques, le travail des nombres symbolisant la quête sans cesse renouvelée de l'absolu, sont sur le plan intellectuel ce qu'est le désir différé dans le domaine des sens : la préférence accordée à la chasse, à l'attente, dispense du fatal regard sur soi. Parmi les philosophes, André lit Spinoza et Schopenhauer. Spinoza est en effet le point focal où convergent fantasmes et exigences : son système — l'*Étbique* en particulier — dans la perfection de son ordonnance est un modèle pour l'œuvre à écrire (p. 109), il est aussi un microcosme où tout s'explique, construction de l'intelligence de l'homme érigée en protection, dont la limite est dans l'abstraction même : il ne peut en effet répondre à aucune des questions fondamentales que se pose André, ni au problème du doute, ni à celui du désir, ni à celui de la nature du Réel, de l'Homme ou de Dieu, en tout cas pas dans les termes personnels et concrets où lui se les pose. Schopenhauer, quant à lui, apporte à André la nécessité de la connaissance intuitive pour pallier l'insuffisance de la Raison.³⁰ En effet, André, qui n'est pas à une contradiction près, d'un côté célèbre la rigueur rassurante de la Raison, comme on le voit dans son admiration pour le système de Spinoza, de l'autre s'en défie, la méprise, parce qu'«elle s'oppose toujours à l'âme» (p. 83), la répudie «pour qu'elle ne vienne pas, fallacieuse, devant nos yeux hallucinés, lever ses arguments troubles» (p. 130). Cette contradiction permet de comprendre la motivation secrète d'André. Le conflit du corps et de l'âme devient, sous sa forme philoso-

image... dans ma chambre j'ai fermé les rideaux des fenêtres ; — la lampe allumée quoi que ce soit le jour.»

28. Cf. pp. 122 et 153.

29. Beaucoup de souvenirs de complicité avec Emmanuèle sont, en effet, des souvenirs de lectures ou de discussions abstraites.

30. Cf. pp. 115, 120, 133, 135-6, 161 et 199.

pique, celui de la Raison et de la Foi : confusion intellectuelle qui témoigne d'une confusion mentale. La Raison est cet élément objectif qui fait peur au Narcisse waltérien, car il risque de dévoiler la décevante réalité : elle est la forme intellectuelle que prend la peur qu'a André de ne plus se conformer à l'image angélique qu'il s'est fabriquée de lui-même. L'activité raisonnante lui semblant à double tranchant, il préfère la plongée dans l'imaginaire. L'aspect mystique, vertigineux et fascinant pour un jeune huguenot, de la pensée de Schopenhauer l'y incite, mais ce n'est pas pour lui un choix philosophique, c'est une fuite en avant, sans garde-fou. André est le jouet de son inconscient qu'il ne cesse d'alimenter dès qu'il s'éloigne du travail qui reste son rempart le plus efficace. Quant à la prière et à la lecture de la Bible, de plus en plus fréquentes, il les plie à son interprétation au lieu de se laisser modifier par elles. Nourri des textes sacrés, Gide cit en particulier saint Paul qui plaide en faveur de la chasteté et même de la misogynie et stigmatise l'«écharde dans la chair» pour des raisons sans doute à la fois conjoncturelles et personnelles. Mais cette règle de conduite morale est, écrit Denis de Rougemont, «sans valeur spirituelle».³¹ La prédilection pour saint Paul, d'ailleurs gauchi et mal glosé, contribue à culpabiliser le sexe chez celui qui veut avoir une vie spirituelle.³² Cette erreur que les siècles ont répétée et qui peut même aller jusqu'à la dissociation de l'amour et du mariage — peut-être est-ce là l'un des interdits qui pèsent sur l'union d'André et d'Emmanuèle ? —, Gide en a vécu dramatiquement les conséquences. L'évangélisme et son projet du *Christianisme contre le Christ* ont leur origine dans les problèmes d'André Walter.³³ Parmi les emprunts que celui-ci se permet, l'un des plus retors est celui où il justifie à la fois sa passivité et son idéalisme : «Puis l'action est-elle nécessaire ?» (p. 160). Condamné à la contemplation, André ne rencontre que la chimère, non seulement celle qui «verse à l'âme les éternelles démenances, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire et les serments d'amour et les résolutions vertueuses»³⁴, mais aussi celle qui, dénigrant la réalité de la vie et lui préférant l'imaginaire, le projette dans le cercle vicieux du Désir.³⁵ Désormais, pour lui, choisir le rêve équivaut à choisir la folie et la mort.

Août débute par la nouvelle de la mort d'Emmanuèle, pure fiction certes,

31. Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'Amour*, Paris : Gallimard, coll. «Idées», p. 303.

32. Cf. *I Corinthiens*, VII, et *Les Cahiers d'André Walter*, pp. 81 et 155 : «La chair ne sert de rien» (quant au salut).

33. Cf. *Journal 1889-1939*, p. 300 (30 mai 1910).

34. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (version de 1874), éd. Gallimard, coll. «Folio», 1983, p. 226.

35. Cf., pour le *Cahier noir*, pp. 155, 156-8 et 219.

la séparation lui préexistant, mais qui stimule l'exigence de l'écriture. Août est le mois mystique, la mort libérant l'âme du corps, la mortification et le doute même devant le silence de Dieu élaborant un itinéraire spirituel dans lequel André pourrait se ressourcer : « Cette foi, la garder haute, malgré que la raison se moque, que la chair regimbe, que l'orgueil se dépîte de s'y sentir emmuré... c'est là une foi noble, une foi consciente d'elle-même. » (pp. 165-6). Hélas, André stratifie son univers, le dédouble en forces irréconciliables. Son rêve d'une foi salvatrice recouvre en fait la vanité de celui qui veut faire l'ange ; d'ailleurs les tentations sexuelles ne regressent pas, malgré l'illusion de certaines rémissions (p. 169) et la croyance commode, dont il se laisse persuader, que c'est à sa capacité de résistance aux tentations que se reconnaît l'âme d'élite (p. 171). Cette dialectique trompeuse du désir et du mysticisme ne peut être qu'aggravante : Septembre est le mois de l'angoisse. Dès le 2, André évoque la vision hallucinatoire qu'il a eu la nuit précédente de son image dans la glace (pp. 184-5) : peur de soi-même, de l'inconnu et de l'immaîtrisé qui est en soi, dramatisation de la solitude et de l'échec qui en est le corollaire, inquiétude sur le pari d'*Allain*, doute même de ce « mirage, pendant la vie, des choses d'au delà la vie... » (p. 199) ! Puis ce sont des crises nerveuses accompagnées de fantasmes sexuels (pp. 191 à 197), des insomnies scandées d'obsessions musicales (pp. 201-3 et 207), la peur-panique du noir (pp. 200, 212 et 215) — l'obscurité s'avérant alors n'avoir été qu'un havre illusoire (p. 193). A ces images morbides, il convient d'opposer celle, souvent commentée, des enfants au bain. Émergence de la ferveur et du nomadisme, thèmes de la maturité gidienne, cette rêverie est pour certains la première expression d'un fantasme pédophile : « J'aurais voulu me baigner aussi, près d'eux, et, de mes mains, sentir la douceur des peaux brunes » (p. 208). On pourrait aussi voir dans cette scène un rêve de retour à l'enfance, dans un univers d'où la femme — et même Emmanuèle, mais elle est niée comme femme ! — serait exclue, où la vie pourrait recommencer sous les auspices de l'eau et du soleil, forces positives que nie cet envers de la vie où lui-même se consume. Mais, s'il s'agit de la première apparition d'un motif durable dans l'œuvre de Gide, faut-il y voir pour autant le prélude annonciateur d'un destin homosexuel ? Il convient de se méfier de toute interprétation *a posteriori* ; les *Cahiers*, à eux seuls, sont porteurs d'informations qui permettent d'analyser ce fantasme avec davantage de précision. André a peur du scandale qu'il y aurait à dire ³⁶, toutefois ceci peut être vrai de n'importe quel tabou sexuel ; il a le sentiment profond d'être incapable de satisfaire un désir jugé scandaleux ³⁷,

36. « Pourtant ces choses, je les ai dans l'âme ; ce qu'ils veulent, c'est ignorer : il leur semble ainsi qu'ils suppriment. » (p. 165).

37. « Il faudrait que le corps demande des choses possibles ; si je lui donnais ce qu'il de-

mais pour ce jeune huguenot, le Désir, quel qu'en soit l'objet, n'est-il pas scandaleux ? Il n'y a donc aucune certitude. Tout juste peut-on observer que, dans le schéma mental d'André, apparaît, face aux fantasmes sexuels culpabilisants, une sensualité débarrassée de l'anathème et évoquant l'appel à la vie. Reste que cet insaisissable rêve ne survient qu'à la fin du *Cabier noir*, alors que le narrateur commence à sombrer dans l'incohérence ; est-ce pour en montrer le caractère contrapuntique ? Toujours est-il que pour échapper à des fantasmes de plus en plus nombreux et de plus en plus violents, et parallèlement pour mener à bien *Allain*, André essaye de se ménager des pauses, mais sans parvenir à s'organiser. Cobaye de lui-même, en dépit de tentatives illusoire (p. 198), il ne peut ni se détacher de lui-même, ni connaître pour le dominer le fonctionnement de sa pensée (p. 205). La création du double ne sauve pas Walter : Octobre est le mois de la folie où le conduit les choix de son inconscient. C'est toute son expérience qui est alors négativisée : cauchemars sexuels (pp. 224 et 226) qui dénaturent et illégitimement toute prétention à la pureté, « chimères alluciantes » (p. 227) qui ne peuvent conduire qu'au non-être. Pour André Walter, il n'y a pas d'issue. Pourtant, lorsqu'il fait part à son journal de son inquiétude de ne pas avoir le temps de terminer *Allain* ³⁸, il se distancie un peu de son propre destin, en en chargeant son personnage. Mais faut-il y voir l'ironie d'André pour tenter de dédramatiser le tragique de sa personnalité et de sa situation ? ou bien est-ce un coup de pouce interventionniste de Gide qui veut accélérer la fin de son personnage ? Nous avons relevé trois exemples d'ironie ponctuelle ³⁹ : ils sont autant le regard que Walter devenu fou jette sur son propre destin que l'expression du recul que Gide a lui-même établi par rapport à son double dans un style qui annonce celui des *Poésies*.

*

Du *Cabier blanc* au *Cabier noir*, c'est bien un même échec qui se poursuit et se confirme. La structure du livre est symbolique, parce qu'elle est l'écho même de la structure intérieure d'André Walter : de l'une à l'autre, le déplacement ne parvient pas à se réaliser. La création en abyme est, toutefois, la dynamique qui permet à cette première expérience gidiennne de trouver son sens. Ainsi la représentation de l'écrivain au travail et son comportement devant l'écriture témoignent-ils d'une démarche en cours : ce qu'André n'a pas réussi avec *Allain*, Gide, lui, l'a, semble-t-il, réussi avec les *Cabiers*, mais ceci dit, tout ne reste-t-il pas à construire ?

mande, tu crierais le premier au scandale ; — et pourrais-je le satisfaire ? » (pp. 40-1).

38. « Il faut que je l'aie fait fou avant de le devenir moi-même. Lequel des deux grimpera sur l'autre ? » (p. 211).

39. Pp. 211-2, 216 et 231.