

JOURNAL ET FICTION

(SESSION DE LA MODERN LANGUAGE ASSOCIATION)

LE JOURNAL FICTIF DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ GIDE

par

David KEYPOUR

Dans un ouvrage capital sur la révolution romanesque des années vingt, Michel Zéraffa (1) souligne que c'est l'idée de la personne et « non l'observation de la vie [...] qui dicte au romancier de choisir certaines formes narratives plutôt que d'autres. » De son côté, Alain Girard reconnaît dans le développement du journal fictif « à la fois proche et distinct du roman autobiographique, [...] un fait de civilisation et [...] un sentiment nouveau de la personne » liés à la transformation industrielle et sociale qui bouleversa le concept de l'individu au cours du XIX^e siècle (2). Et il retrace la chronologie de ce genre depuis le début du XIX^e siècle, dans l'œuvre de Chateaubriand, de Sainte-Beuve et de Fromentin, jusqu'à sa culmination pendant les années 1910-1920. S'agissant de Gide, Alain Girard remarque que l'« œuvre de Gide s'organise autour du journal, [et que ses récits] sont le journal du personnage central ». Enfin, il conclut :

« En définitive, il ne semble pas exagéré d'avancer que sans le procédé du journal, et sans le journal, l'œuvre de Gide, sinon sa personnalité même, sont inconcevables » (3).

Et Daniel Moutote nuance avec raison que « toute œuvre de Gide affecte plus ou moins la force du journal » (4).

Car, en ce qui concerne les écrits intimes de Gide, ils se divisent en deux catégories : journal et mémoires, c'est-à-dire, son *Journal* proprement dit et *Si le grain ne meurt* qui structurellement superpose les deux formes, en ce qu'il est à la fois centré sur le présent et rétrospectif. Or la même complexité se retrouve au niveau de ses écrits fictifs.

Gide est l'exemple parfait de l'auteur dont le journal intime se prolonge naturellement dans l'œuvre. On savait depuis Jean Delay que les *Cahiers d'André Walter* étaient abondamment nourris du *Journal*. La publication du *Subjectif* a fourni plus ample et plus précise documentation à cet égard (5). Dans la vie, l'adolescent commença son journal, à l'exemple d'Amiel qu'il venait de lire, « par besoin d'informer une confuse agitation intérieure » (6). L'adulte le continua pour conquérir et maintenir l'unité et l'intégrité d'un moi que l'activité créatrice met constamment en danger. Dans ses *Cahiers*, André Walter tente la même expérience. Mais en passant dans la durée réduite du roman, le procédé du journal s'investit d'une fonction supplémentaire, celle de signifier, chez le héros, la conscience d'un drame imminent dont il veut fixer la trace pour la postérité. La forme du journal permet la saisie immédiate des événements de l'âme, l'ignorance de la fin les fixe dans la fraîcheur de leur naissance et les soustrait à la réfraction que peut leur imprimer une vision rétrospective.

Si dans *L'Immoraliste*, Gide adopte la forme des mémoires, c'est qu'il s'agit, cette fois, de la prise de conscience presque tardive par Michel d'un drame qu'il a vécu dans une sorte d'aveuglement. D'où le ton dominant d'autojustification qui colore tout son récit. L'œuvre s'éloigne de la forme du journal, mais elle anticipe en quelque sorte sur les confessions futures. L'auteur n'atteint-il pas à davantage de sincérité sous le voile de la fiction qu'à travers la confession directe ? C'est lui-même qui en 1920 note à propos de *Si le grain ne meurt* :

« Je fus amené, tout en 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" » (7).

L'intention de montrer l'inconscience d'un partenaire à l'égard d'un autre, et de représenter, cette fois, leurs points de vue respectifs a dicté la juxtaposition des deux procédés dans la *Porte étroite*. Marceline eût-elle été plus affirmative, eût-elle poursuivi un but ou un idéal en dehors de Michel, nous aurions eu son journal, faisant pendant au récit de Michel, situant ce dernier dans une nouvelle perspective. C'est ce qu'accomplit le journal d'Alissa par rapport à la confession de Jérôme, de même que le journal d'Eveline de *L'École des femmes* par rapport à la confession de Robert. Dans ce dernier cas d'ail-

leurs, un troisième point de vue englobe les deux premiers, puisque la « confidence inachevée » de Geneviève vient les compléter au sein d'une trilogie.

La Symphonie pastorale superpose les deux procédés au lieu de les juxtaposer comme c'était le cas dans *La Porte étroite*. Le pasteur écrit quotidiennement le récit d'événements passés, comme si, frappé de cécité, il n'arrivait pas à comprendre le drame déjà avancé qu'il est en train de vivre et d'imposer à son entourage. C'est que justement le drame n'est pas encore achevé au moment où il entreprend d'écrire. S'il donne la forme d'un journal au récit de l'histoire écoulée c'est que le dénouement tragique est encore à venir. C'est aussi pourquoi le récit du passé se rapproche progressivement de celui du présent et s'y dissout, de même qu'à la fin les deux procédés se résolvent en celui du journal pur (8). La superposition des deux procédés dénote un double aveuglement ; chaque procédé neutralise l'effet que peut produire l'autre : le journal désamorce la prise de conscience que peut apporter la remémoration du passé ; en même temps, le retour sur le passé empêche de voir la situation présente. Le pasteur écrit pour faire l'autruche. Gide ne définit-il pas *La Symphonie pastorale* comme « la critique d'une forme de mensonge à soi-même » ? (9).

Dans *Isabelle*, il ne s'agit pas, à proprement parler, de confessions, bien que Gérard Lacase raconte, comme Jérôme, ses souvenirs. C'est que Gérard n'était au départ qu'un témoin extérieur à l'histoire qu'il raconte. Il ne s'y est intéressé qu'en curieux. Et même plus tard :

L'émotion y est moins sérieuse que dans les autres récits, parce que le narrateur supposé n'y est pas engagé gravement. L'illusion pathétique (tel était le titre d'abord choisi par Gide) n'est pas mortelle comme l'héroïsme absolument inutile d'Alissa ; la déception du romanesque est supportable et ne saurait pousser au suicide comme le désespoir de l'aveugle dans La Symphonie Pastorale (10).

D'ailleurs au moment où il raconte, la désillusion de Gérard est complète. Il parle avec lucidité et distance d'un milieu plongé dans l'irréalité. C'est pourquoi, non seulement il n'est pas l'objet de l'ironie de l'auteur, mais de plus, c'est lui qui adopte un ton ironique à l'égard des personnages qu'il évoque. L'absence de toute angoisse pour l'avenir, de toute interrogation du passé, et de toute illusion à dissiper rendait inutile de

recourir aux procédés de la narration intimiste. *Isabelle* est une œuvre de transition vers la narration objective et le roman.

Il ressort de nos brèves analyses que dans les récits gidiens, l'être des personnages, se dérochant sans cesse au regard objectif d'un narrateur extradiégétique, se révèle également problématique devant la conscience du sujet lui-même, puisque la saisie directe et immédiate opérée par l'« écriture du jour » se trouve mise en question par le témoignage d'un autre protagoniste ou contredite par l'issue des événements. Le procédé technique sert de fondement révélateur d'une ontologie qui affirme non seulement la relativité des points de vue mais aussi l'impossibilité pour toute conscience de se soustraire à l'illusion, de s'appréhender elle-même dans toute sa transparence, sans « indice de réfraction ».

Le journal d'Edouard dans les *Faux-Monnayeurs* a ceci en commun avec celui de Tityre et d'André Walter que, tenu par un personnage romancier, il finira par impliquer, malgré toutes les apparences, l'instance de l'écriture elle-même. Cette instance qui ne peut être que l'auteur se révélera essentiellement instable, oscillant entre l'univers fictif du roman et la réalité du monde où il s'insère. C'est du moins la vision que produit la lecture des *Faux-Monnayeurs* et de *Paludes* (11), et dans une certaine mesure, celle des *Cahiers d'André Walter*.

L'on sait que les *Cahiers* est le journal intime que tient André Walter et où il note ses méditations, ses prières, ses résolutions et ses souvenirs. Ainsi se dessine l'évanescence silhouette du héros. Dans sa solitude, il entreprend d'écrire un roman qu'il intitulera *Allain*; et dès le second cahier du journal, on lit également des pages relatives à ce roman. Le journal contient aussi plusieurs notes infrapaginales signées P.C., initiales de Pierre C*** à qui André Walter lègue expressément son manuscrit car il pressent l'approche de la folie et de la mort. Un sentiment de malaise et de morbidité s'installe à partir du second cahier intitulé significativement le « cahier noir ». Ce sentiment n'est pas dû seulement au fait qu'André Walter évoque ses cauchemars, il est dû surtout à la « course éperdue » qui s'engage entre lui et son personnage vers la folie. L'artifice des notes infrapaginales fait que le lecteur perçoit André Walter comme un être réel et son journal comme un testament; ou même si on lit ces notes comme partie intégrante d'un univers fictif et faisant référence à cet univers, André Walter paraît plus réel qu'Allain puisqu'il en est l'inventeur. Et pourtant

l'être réel est dépassé par son invention, sa course à la folie est provoquée et entretenue par celle de sa créature, au point que ne pouvant pas « entraver sa marche », il se hâte d'écrire son épitaphe en poussant un « Ha ! Ha ! » sardonique. Ce triomphe imaginaire souligne précisément l'extrême hallucination où le personnage a pu conduire son auteur. La vision produite par le texte est celle de la victoire d'un « être de papier » sur un « être en chair et en os ». A ce titre, les *Cahiers* est une œuvre qui participe de la littérature fantastique.

Le journal d'Edouard comme intra-texte entretient des rapports plus complexes avec le texte des *Faux-Monnayeurs* ; et bien qu'il semble soumis au fonctionnement conventionnel de la stratégie narrative, il se révèle en dernière analyse comme un dispositif minant et déstabilisant subrepticement le rapport auteur/personnage. Apparemment le journal d'Edouard remplit deux fonctions principales au sein du roman : il explore certaines aires de l'intrigue où la présence du narrateur serait ressentie comme une intrusion arbitraire ; il expose parallèlement les idées d'Edouard sur le roman qu'il projette d'écrire. Structurellement donc, les événements qu'Edouard enregistre dans son journal viennent simplement compléter ceux que rapporte le narrateur, et de plus, les entrées du journal étant parfois datées, elles constituent le seul moyen d'établir la chronologie de certains épisodes. Cet enchevêtrement organique du journal et du récit du narrateur ainsi que maintes allusions au roman d'Edouard conditionnent le lecteur à considérer le journal comme un procédé parmi d'autres (monologue, dialogue, lettres, discours du narrateur) au service de la narration, et le roman d'Edouard comme un projet au même titre que n'importe quel autre projet d'un personnage quelconque.

Or un moment de réflexion ne manque pas de jeter le doute dans l'esprit du lecteur ; et ce moment vient au plus tard lorsqu'il apprend le titre du roman d'Edouard. Est-il indifférent que ce titre soit le même que celui du roman qu'on a entre les mains ? La manière dont Edouard veut procéder pour écrire son roman, sa conception du genre de roman qu'il imagine sont-elles différentes de celles dont procède ce roman qu'on lit ? Le rapport que spontanément on imagine entre le texte et l'intra-texte ne serait-il pas réversible ? L'auteur n'a-t-il pas donné « barre » à son personnage sur lui-même ?

En effet, l'examen approfondi du texte montre non seulement l'indépendance du journal, mais en fait la dépendance du discours du narrateur par rapport à celui d'Edouard. Enfin,

tout en étant régi par le narrateur, Edouard paraît être le véritable régisseur de l'appareil textuel qui constitue l'ensemble du roman. Ainsi par exemple, quand au chapitre sept de la deuxième partie, le narrateur juge ses personnages, il se plaint de « l'air empesté » qu'on respire à la pension Azaïs et se demande que faire avec Douviers et La Pérouse. Or ce lieu et ces personnages ne figurent jamais que dans le journal d'Edouard, ils ne font pas partie du champ d'exploration du narrateur. S'il est vrai que cet exemple prouve seulement la réversibilité de la relation de dépendance des deux discours, d'autres exemples montrent la mainmise d'Edouard sur le discours du narrateur. Le chapitre trois de la deuxième partie commence par l'exposé du narrateur sur les rapports entre Laura, Bernard et Edouard qui se trouvent ensemble à Saas-Fée, et par la grande discussion sur le projet de roman d'Edouard. Suit une page du journal qui porte à la place d'une date la mention : « Ce même soir ». Contre la convention la plus élémentaire de l'écriture romanesque, ces trois mots innocents font référence au discours du narrateur comme si ce dernier était créé par le personnage, comme si Edouard venait de passer la parole à son narrateur avant de la reprendre pour exprimer son propre point de vue sur la journée écoulée. Et l'examen attentif des dates du journal confirme cette subordination. Car on constate qu'Edouard date les feuillets de son journal uniquement pour aider à établir la chronologie des faits lorsque le récit du narrateur est insuffisant à cet égard, comme si, encore une fois, il avait la responsabilité de régir le texte et d'en assurer la clarté au lieu d'écrire pour lui-même et dans l'intimité de sa conscience. Ainsi dans toute la deuxième partie où l'immobilité des personnages à Saas-Fée et la durée délimitée des vacances scolaires permettent de se passer d'indications précises, les pages du journal ne sont pas datées. Par contre, la rentrée de septembre est marquée du 22 au 29, le temps que tous les personnages reviennent à Paris et que le cycle temporel se referme avec la clôture de l'espace ; et puis, plus aucune date. De même, tandis que pour les besoins de la rétrospection narrative tous les feuillets du début du journal sont datés, une fois le passé rétabli et les événements présents mis en perspective, Edouard se contente, par deux fois, d'indiquer l'heure seulement ; puis de nouveau, aucune date. De manière moins explicite que dans le cas de la petite phrase le système de datation se réfère au discours du narrateur comme objet et se le subordonne dans la syntaxe textuelle.

Il en va de même quand on examine la situation des épigraphes dans le texte. L'on sait la difficulté qu'il y a souvent à distinguer le discours non écrit des personnages de celui du narrateur, notamment dans les passages où abonde le style indirect libre. Mais en ce qui concerne le journal, son caractère écrit le délimite au sein de la topographie textuelle. Et si Edouard utilise des épigraphes, celles-ci devraient figurer en tête des feuillets de son journal. Or, non seulement parfois ces épigraphes apparaissent juste avant l'indication qui inaugure les entrées du journal, — ce qui logiquement prouverait la mainmise de l'auteur sur le discours d'Edouard —, mais le plus souvent la relation s'inverse par le fait qu'une épigraphe intégrée au journal trouve sa justification narrative dans le récit du narrateur, ou bien une épigraphe de l'auteur dûment située en dehors du journal se trouve thématifiée par le récit d'Edouard. En dernière analyse, toutes ces interférences témoignent de l'appui réciproque que prennent le discours du narrateur et le texte du journal l'un sur l'autre et soulignent la réversibilité de leur relation de dépendance. Mais que le roman se termine sur quelques pages de ce journal, que ce soit cette phrase écrite de la main d'Edouard : « Je suis bien curieux de connaître Caloub », qui entraîne la fin de toute la narration, n'est-ce pas là l'indication de l'« autorité » d'Edouard sur tout le récit, comme s'il ne dépendait que de son bon plaisir pour que le roman continuât ? (12) Chronologiquement antérieur à tous les personnages et même au récit du narrateur, et se prolongeant alors que toutes les voix se sont tues, pour, en quelque sorte, conclure et signaler le baisser du rideau, le journal d'Edouard semble soutenir et régir tous les discours qui tissent ensemble le tissu textuel.

Des *Cahiers d'André Walter aux Faux-Monnayeurs* et à la trilogie de *l'École des femmes* en passant par *Paludes*, le journal fictif dans l'œuvre de Gide assume toutes les fonctions que théoriquement il peut remplir. Curieux des métamorphoses de sa subjectivité presque malade, l'auteur l'utilise dans sa première œuvre pour montrer « l'influence du livre sur celui qui l'écrit », il en fait plus tard un instrument de narration ironique dans ses récits et soties ; mais dans son roman, dépositaire fictif du réel et de l'esthétique de l'auteur, le journal devient subrepticement l'instrument d'une subversion radicale qui met en question l'identité de l'auteur, et peut-être la légitimité de toute « autorité ».

NOTES

- (1) Michel Zérafra, *La Révolution romanesque*, Paris, UGE 10/18, 1972, p. 8.
- (2) Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 34.
- (3) *Idem.*, p. 91.
- (4) Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Paris, PUF, 1969, p. 44.
- (5) Jacques Cotnam, "Le Subjectif" d'André Gide ou les lectures d'André Walter » dans *Cahiers André Gide I*, p. 17-113. Et plus récemment, l'édition établie par Claude Martin des *Cahiers et poésies d'André Walter*, Gallimard, 1986.
- (6) Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1956-57, vol. I, p. 327.
- (7) *Journal des Faux-Monnayeurs*, édition de 1977, p. 27.
- (8) Voir aussi J. Cruickshank, « Gide's Treatment of Time in la *Symphonie Pastorale* » dans *Essays in Criticism*. vol. VII, n° 2, avril 1957, p. 134-153.
- (9) Cité par J. J. Toulet dans la notice à la *Symphonie Pastorale*, Pléiade, p. 1583.
- (10) Jean Hytier, *André Gide*, Paris, Charlot, 1938, p. 180-181.
- (11) En ce qui concerne *Paludes*, voir D. Viart, « Paludes e(s)t son double », dans *Communications*, 19, 1972, p. 51-59.
- (12) A propos de la spécificité sémiologique de la fin d'un roman tel que *Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale, Julia Kristeva écrit : « Or, dans le cas de la conclusion du roman, l'auteur prend la parole non pour témoigner d'un « événement » (comme il en est dans le conte populaire) ni pour confesser ses « sentiments » ou son « art » (comme il en est dans la poésie des troubadours), mais pour s'attribuer la propriété du discours qu'il avait fait semblant de céder à une autre (le personnage). Il se vit comme l'acteur (l'auteur) d'une PAROLE (non d'une suite d'événements) et poursuit l'extinction de cette parole (sa mort) après la clôture de tout intérêt événementiel... » *Le Texte du roman*, Paris et La Haye, Mouton, 1970, p. 53.