

“ANDRÉ GIDE EN QUESTION” Le Colloque de 1984

par David KEYPOUR

La première livraison des actes du Colloque de janvier 1984 tenu à la Sorbonne forme le huitième numéro de la Série André Gide publiée chez Minard. On doit être reconnaissant à Alain Goulet qui en fut l'infatigable organisateur et à Claude Martin qui en a réuni les textes. Dire aussi l'émotion que l'on ressent à l'évocation du nom d'Auguste Anglès, le “grand absent” de ces rencontres qu'il eût réchauffées de son humanisme, dans tous les sens du mot.

Centré autour des *Faux-Monnayeurs*, le volume propose d'abord quelques liminaires qui, tout en s'insérant dans le nécessaire cérémonial d'un colloque, n'en jettent pas moins des lumières renouvelées sur les circonstances de la composition du roman et sur la figure contradictoire et encore tant soit peu énigmatique, même pour ses plus anciens familiers, de son auteur. Le “contemporain capital” de 1924, remis en question et appelé à répondre à la “génération suivante” pour qui il prétendait écrire au-delà du présent. Quel intéressant sujet d'étude suggère le bref inventaire du mot “âme” dressé par Robert Mallet, parcourant les oeuvres de Gide “*crayon en main*” et examinant ses successifs engagements “*corps et âme*”! Le “Message” d'Etiemble et le rappel de souvenirs de Marcel Arland ne pouvaient se situer mieux que côte à côte pour se contraster et se compléter. L'un, toujours soi-même, sut comme Nathanaël jeter le livre de sa première révélation; il se montre encore plus “grave” disciple aujourd'hui, parce que, à l'âge où finissent les familles, il eût presque forgé sa propre formule: “*Familles, je ne vous hais point!*”¹. Quitte à emprunter quelques lignes plus loin un accent sartrien en parlant du “néant dont [il] sorti[t] à cause d'une soirée que [ses] géniteurs passèrent en 1908 aux stimulantes Folies-Bergères”. L'autre, Arland, se souvenant avec le ton qu'eut autrefois Robert Levesque², insiste sur les raisons de la “distance” et du “froid” qui le séparèrent longtemps de Gide et dont la dernière tentative de rapprochement n'aboutit qu'à un rendez-vous manqué. Quant au dernier morceau liminaire, il appartient véritablement au corps du volume par son ampleur et son objet.

Car c'est des rapports entre le *Journal* et *Les Faux-Monnayeurs* que traite Daniel Moutote comme le dit son titre dès l'abord. *Le Journal* est

“*matrice de l'oeuvre*”, le lieu d'une expérimentation poétique où s'élaborent le narrateur et les personnages secondaires. Le narrateur est “*par nature un point de vue et une fonction que l'auteur contrôle pour assurer la cohérence de son écriture.*” “*Il incarnera successivement l'esprit critique, le désir et l'infatuation morale*”. Or le *Journal* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* l'attestent, ce sont Lafcadio, Edouard et le Diable qui représenteront ces successives incarnations. Mais Lafcadio ne dépassant point le stade du projet, c'est Bernard qui le supplantera passagèrement dans la fonction critique avant de céder le pas à Edouard. Et Edouard est déjà ce Fabrice du Cahier manuscrit 38 du *Journal* de Gide datant de 1917 qui ne prendra définitivement figure de narrateur que dans le second cahier du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Entre ce narrateur et l'auteur en cette période maintes métamorphoses qui, à l'ombre de Stendhal, aboutiront au “*passage du versant chrétien au versant païen du génie gidien*” et à “*l'invention du personnage du narrateur des Faux-Monnayeurs : Edouard³*”. Quant au Diable, non pas mythe, mais fonction psychologique, morale et esthétique, ou “*puissance retournée de mal faire*” qui agit par infatuation, il apparaît dans le *Journal* dès un soir d'automne de 1914. Il entretient désormais un constant dialogue avec l'auteur et sa présence va s'affirmant tout au long des années de la guerre et des crises morales et religieuses personnelles de Gide dont les traces marquent les pages du *Journal* et du *Journal des Faux-Monnayeurs* jusqu'en 1921. C'est alors que, ayant définitivement prouvé son existence, il rompt le dialogue par la célèbre formule: “*Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas.*” Dès lors, chacun dans le roman semble soumis à sa puissance, sauf peut être l'artiste comme Edouard et l'adolescent comme Bernard et Olivier.

Le *Journal* est aussi le creuset où prennent forme les personnages secondaires, depuis le vieux La Pérouse dont la silhouette indécise apparaît épisodiquement de 1902 à 1914 et qui servira à modeler aussi bien le personnage du même nom que celui du vieil Azaïs, l'un dans “*la perspective de Dieu*”, l'autre “*dans celle du Diable⁴*”, jusqu'à Profitendieu qui “*entre le début et la fin du roman, d'antipathique devient sympathique*”, -Gide ayant découvert la fibre paternelle, devenu père lui-même en 1923-, en passant par les nombreux personnages d'enfants dont celui de l'enfant voleur attesté simultanément par le *Journal* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* et transféré textuellement dans le roman.

Daniel Moutote remarque excellemment que “*la méthode pratiquée dans le Journal n'est pas réaliste, mais thématique*”. La formule mérite explication: le personnage parfaitement observé et rendu par de rares détails physiques, psychologiques et même langagiers, n'existe pas pour fin de créer “*un effet de réel*”, il est là pour “*manifester*” quelques unes

des multiples facettes d'une riche thématique qui, elle-même, n'a pu se formuler véritablement que grâce à l'observation du réel, le réel et l'"idéal", si l'on peut dire, se suscitent et se portant mutuellement, inséparables comme une révélation est indissociable de sa circonstance matérielle. Or l'observation s'exerce autant dans le champ de l'être intime de l'auteur que sur les êtres et les situations qui l'entourent, l'intérieur et l'extérieur s'enrichissent et s'éclairent de leurs réciproques lumières⁵. C'est pourquoi, *Les Faux-Monnayeurs* est le "roman de l'aventure fondamentale de l'être humain [...] depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse et dans diverses situations sociales servant de thèmes et prétextes aux remises en question religieuse, morale, sensible, psychologique et littéraire."

Eric Marty, autre archéologue du *Journal*, brasse plus ou moins les mêmes matériaux que ceux élicités par Moutote, mais il se situe dans une perspective toute différente. Partant d'une vue de Marthe Robert pour qui "écrire une histoire correspond au fantasme universel du roman familial, dans lequel le sujet imagine être bâtard et s'invente une biographie imaginaire par lequel il construit son Moi idéal", Marty constate que Bernard Profitendieu sert d'amorce indispensable à l'inauguration du récit des *Faux-Monnayeurs* et s'inscrit dans la "structure oedipienne du roman familial". Mais en même temps, le thème de la bâtardise s'intègre très tôt dans une structure de mise en abyme, d'une part à cause de multiples citations tirées de *Hamlet* et parsemées dans le texte, d'autre part parce que précisément, cette pièce de Shakespeare est de ces oeuvres qui incarnent le mieux cette structure spéculaire. Sur un plan encore plus profond, la bâtardise et la mise en abyme "ont ceci en commun qu'[elles] jettent un doute primordial sur l'identité." Or cet état du texte est à la fois éphémère et trompeur. En effet, Bernard et M. Profitendieu sont progressivement représentés comme liés par un véritable lien de sang, "comme si [...] la bâtardise s'était résorbée, effacée, annulée." Par ailleurs, le journal d'Edouard, plutôt que de refermer le roman sur lui-même dans la clôture parfaite d'un système de reflets, le déconstruit en cassant sa circularité et en l'ouvrant au dehors⁶. Le journal en tant qu'il se pose comme réel "est un principe de dénégation à l'égard du roman qui joue essentiellement de l'effet de réel; de sorte que, l'alliance de ces deux éléments inscrit une continuité et une réversibilité entre le réel et le fictif"⁷, donc une "non-séparabilité". Ce lien paradoxal se perçoit aussi bien dans le *Journal* de Gide où le lecteur passe inopinément de la mention de La Pérouse être réel à la note suivante: "Je crois avoir mis sur pieds l'importante visite à La Pérouse, après son suicide manqué" (J,I,784). Or une telle phrase aurait pu se trouver plus à sa place dans le *Journal des Faux-*

Monnayeurs, ou dans le journal d'Edouard, ou dans le roman. C'est dire que le lecteur de Gide "*risque d'être saisi par un certain vertige, car il n'y a plus de séparation entre quatre livres*", vertige que semblent partager Edouard et Gide lui-même, puisqu'ils se montrent l'un et l'autre si soucieux des supports d'écriture, comme s'ils essayaient d'identifier leurs textes par les divers cahiers et carnets qu'ils utilisent. Ce principe d'écriture qui oblige toujours à circuler, à se perdre et à se rattraper répond certainement à une intentionnalité qui consiste à vouloir préserver la liberté du sens en le soustrayant à l'interprétation univoque du lecteur, cet "*Autrui*" qui "*est objectivement mortifère*" parce qu'il peut faire "*passer le sens du pour-soi de l'écriture (du projet intentionnel) à l'en-soi de la lecture*" en le séparant de son origine.

La non-séparabilité du réel et de l'imaginaire ne se limite pas au plan de l'écriture; le *Journal* d'André Gide et le journal d'Edouard l'attestent à plusieurs reprises, l'un et l'autre sont également "*pris par un [...] doute sur leur propre image.*" C'est qu'en dernière analyse, c'est le principe de la non-contradiction qui commande l'écriture et en fonde le sens. On peut remarquer les traces de ce principe à tous les niveaux du roman: le narrateur, Edouard, Bernard, Armand, Boris jusqu'à un point pathologique, tous sont travaillés, hantés par le sentiment que les contraires se valent. Et si la psychanalyse pratiquée par Sophroniska est impuissante à guérir Boris, c'est bien parce qu'elle s'appuie sur le principe d'une "*causalité simple*", oubliant ainsi toute "*la part du Diable [...] qui inscrit la gratuité au sein du sujet.*" La thématique du Diable, la dernière mise à jour par Marty, se révèle être en fait le premier moteur de l'oeuvre gidienne. La figure que le Diable possède le plus totalement est celle du narrateur puisqu'il est ainsi parfaitement dissimulé, qu'il le dispose à renverser sans cesse les situations et à faire commettre aux personnages des actes gratuits tout en se dégageant de toute responsabilité dans le choix de leurs comportements. C'est donc lui qui "*empêche le roman de tourner rond*" et en fait "*un roman sans auteur*".

Essai d'une grande virtuosité qui embrasse les aspects majeurs des *Faux-Monnayeurs* et où l'analyse textuelle la plus minutieuse est constamment relayée par un discours phénoménologique pour élucider le poids des mots. Peut-être est-ce la nature de ce discours qui fait que, à l'image de son objet, l'exposé semble ouvert à l'infini et apte à être déconstruit pour être reconstruit selon des articulations variables et dans tous les sens, tel un "*mobile*", sans rien perdre de sa signification.

Fidèle à la démarche herméneutique qu'on lui connaît, Andrew Oliver part de l'*incipit* évangélique "*Au commencement était la Parole. [...]*" (Jean, I, 1-5) que La Pérouse cite avec révolte vers la fin du roman (*FM*, 1248). Il y voit thématisés non seulement le processus de la

création des *Faux-Monnayeurs* mais aussi celui de la créativité gidienne en général. Il ajoute à cette interprétation une dimension freudienne par sa lecture du début de *Si le grain ne meurt* où les jeux de l'enfant, tantôt innocents, tantôt coupables, s'associent à la bibliothèque paternelle qui, après la mort du père, symbolisera le paradis perdu défendu par une mère puritaine, mais que l'enfant violera par l'exercice de la parole poétique. "*Le commencement, la création, la genèse, la parole, l'affrontement du bien et du mal, la révolte, la mort*", ces idées sont "*renfermées dans le cri de coeur de La Pérouse*" et dans les souvenirs de l'enfance ressuscitée. En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, la phrase sibylline du talisman de Boris, emblématique "*des rapports entre le réel et l'imaginaire*," renvoie d'une part au roman sa propre image, d'autre part, au niveau mythique et psychanalytique, elle "*assume la forme de 'paroles' qui conjurent le fantasme du meurtre du père par les pratiques de l'onanisme*." Si l'on admet que la perte de ces paroles est la cause première du suicide de Boris, on comprendra que l'exercice de la parole, l'écriture des *Faux-Monnayeurs*, correspond chez Gide à "*une tentative pour réconcilier les deux aspects de sa nature*", de se saisir du "*sentiment d'une identité qu'il a du mal à conquérir autrement*", de résister à la mort; et qu'il faut peut-être voir dans son esthétique de l'ouverture, "*le désir d'exorciser cette menace de non-existence*." *Les Faux-Monnayeurs* permet "*à l'auteur de Si le grain ne meurt de transposer sur le plan de la fiction les fantasmes qui sont le prélude de la créativité et par là même de créer une solution par la 'parole' que la vie ne peut lui procurer*."

Oliver qui invoque Paul Ricoeur en passant a le bonheur de voir son interprétation non pas en conflit, mais presque confirmée par l'analyse très convaincante de Pierre Masson. Avec une perspicacité extrême, celui-ci démonte le système spatio-temporel que Gide a construit dans ses premières oeuvres pour rejeter sur une fatalité impénétrable, sinon entièrement sur Marceline par exemple, la responsabilité de la dualité qui divise son être, ou celui de Michel, entre l'amour et la quête du plaisir. La démonstration de Masson s'appuie d'une part sur une symbolique mise en évidence par la cohérence interne de la stratégie qui structure les récits, elle est d'autre part étayée par les données indiscutables de la biographie gidienne. L'effort stratégique se détend à partir des *Caves du Vatican* où le temps cesse de couler "*comme une progression régulière et tragique*", et où l'espace échappe à la tyrannique polarité nord/sud pour s'ouvrir à un cosmopolitisme baigné de ludisme. Cette transformation se remarque également dans *Si le grain ne meurt* "*où l'opposition nord/sud, sans être reniée, est à la fois dépassée par les proportions de l'ouvrage et modifiée par l'apparition*

de lieux nouveaux.” Une fois qu’il a accepté “*son Moi dans sa totalité*”, Gide “*n’éprouve plus le besoin de justifier par rapport à sa femme son orientation homosexuelle*”. L’importance du pôle maternel et féminin est réduite, et le père apparaît comme un “*prestigieux absent dont le souvenir confère à tout ce qui l’entoure une signification supérieure, lieux et temps cessant d’être des limites pour devenir ouverture sur l’ailleurs et l’intemporel.*”

“*Les Faux-Monnayeurs* n’est alors qu’une autre manière d’écrire la même histoire; ayant reconquis son autonomie par l’intégration à son Moi des diverses composantes de son enfance, Gide n’a plus qu’à étendre à son univers romanesque cet équilibre nouveau pour le consacrer définitivement.” Il apparaît ainsi que, ce qui est pour Masson une conquête déjà acquise au moment où Gide entreprend d’écrire son premier et dernier roman, est pour Oliver une tentative d’accomplir cette même conquête. Il n’y a pas là conflit d’interprétations proprement dit, si l’on considère que les deux critiques situeraient l’auteur arrivé au terme de son roman au même point de son parcours spirituel, *Les Faux-Monnayeurs* étant pour l’un comme pour l’autre la configuration littéraire d’une même conquête. L’un et l’autre trouveraient argument dans les aveux répétés de l’auteur de ne plus avoir d’inspiration créatrice après ce roman, et dans le fait que, ayant épuisé les ressources que lui offraient les conflits de son Moi, il ne trouva rien de plus urgent à s’y intéresser que l’Autre, incarné tour à tour dans le colonisé et dans le féminin, avant de faire la somme de sa vie sous le masque de Thésée.

Si David Steel ajoute *Corydon* à *Si le grain ne meurt* et aux *Faux-Monnayeurs* pour constituer son champ d’étude, c’est parce que ces trois œuvres presque contemporaines se situent à une époque où “*Gide quinquagénaire est bel et bien saisi par l’enfance*” préoccupé qu’il est de la mort. A vrai dire, Steel explore bien plus que ces œuvres-là, et il fait appel à une vaste érudition et à une lecture extrêmement attentive des textes pour établir l’attitude toujours ambiguë de l’auteur à l’égard de l’enfance, car outre sa pédérastie, “*Il y avait un Freud en Gide mais il y avait également un Roi des aulnes.*”

Le titre même des mémoires de l’homme peut se transcrire en “*Si l’enfant ne meurt*”; mais l’enfance, “*telle que l’entend la fin du livre, implique la destruction de celle qui est dépeinte au commencement.*” *Corydon* aussi “*s’ouvre sur le décès d’un jeune être - ‘oui, c’était un enfant encore’ - qui se donne la mort [...] parce que ses sentiments homosexuels ont été repoussés par Corydon.*” Le suicide d’un jeune lycéen de Clermont-Ferrand fut un des points de départ des *Faux-Monnayeurs* dont l’intrigue culmine dans la mort de Boris. L’auteur entendait “*faire oeuvre d’iconoclaste en brisant l’image caricaturale*

qu'on offrait trop souvent d'une enfance innocente," et l'enfance que le roman dépeint est "inquiète, dissimulatrice, tarée, dévoyée, cruelle, rebelle, un monde sauvage où semble opérer une sorte de sélection naturelle d'ordre darwinien". Souvent chez Gide, c'est un homme de religion qui est l'agent de spoliation de l'enfance, on songe à l'abbé dans *Isabelle* et au pasteur de *La Symphonie pastorale*; mais dans *Les Faux-Monnayeurs*, la plupart des adultes font figure de prédateurs d'enfants et jusqu'au vieux La Pérouse dont le pistolet tue Boris comme par substitution. N'est-il pas rappelé que Dieu lui-même est infanticide?

Steel rappelle avec raison la vogue du freudisme pendant les années vingt et la secrète rivalité de Gide, bien qu'il eût "songé à une préface à Corydon rédigée par Freud en personne." Mais leur "ambition commune de reformuler la conception prévalente de l'enfance," recouvrait pour Gide une "importance bien plus intime" que révèlent des formules telles que celle-ci: "Jamais un homme, je ne serai qu'un enfant vieilli" (J [mai 1906], I, 219).

Elaine D. Cancalon emprunte certains concepts à la sémantique de Greimas pour montrer la filiation de Lafcadio à Bernard. Elle montre que renonçant à son projet initial de "faire Lafcadio raconter [s]on roman", Gide transforme ce personnage et que, "malgré les circonstances semblables de leur naissance et la ressemblance de certains actes (la fuite, la révolte contre la famille) Lafcadio et Bernard représentent deux pôles opposés: détachement vs attachement."

Suivant le souhait de l'organisateur du Colloque, les études que nous venons de présenter se placent "sous le signe de l'intertextualité". Deux autres cependant réunies dans le volume s'attachent à l'exploration de systèmes immanents au texte des *Faux-Monnayeurs* et requièrent une attention particulière. Celle de Holdheim fait appel à la définition du roman moderne proposée par Georg Lukacs en 1916 et adaptée par Herbert Marcuse au roman d'artiste en 1922. Selon Marcuse donc, "l'artiste serait le héros romanesque par excellence, en potentiation - celui qui manifeste l'idée dans une réalité dépourvue de sens, et qui tâche en vain de faire prévaloir la poésie (vue comme détermination ontologique) dans un monde irrémédiablement prosaïque." Le roman de Gide "entre dans cette tradition, et en représente à bien des égards des variations nouvelles et poussées. Il tourne autour de la recherche de l'authenticité dans un monde banal et médiocre." Parmi les personnages, c'est Armand qui, en se comparant à un acteur jouant consciemment la comédie de la vie, dévoile le mieux l'univers ludique où évoluent les autres. L'image du miroir, "symbole du mimétisme, comme il est celui de l'acteur et du roman", est évoquée par Edouard à propos de son journal,

et le banquet des Argonautes est *“une espèce de fête dionysiaque moderne présidée par le personnage théâtral d'Alfred Jarry”*. A l'antipode des autres, Bernard veut *“rendre un son pur, probe, authentique”*, c'est pourquoi, il *“s'écarte de plus en plus de la littérature.”* La fin du livre, où La Pérouse dépeint l'homme comme un jouet entre les mains de Dieu, *“met le thème du jeu sur le plan cosmique.”* Cette irresponsabilité de Dieu correspond, sur le plan humain, à celle, choquante, de l'artiste. Ainsi, le roman de Gide *“présente un esthétisme de mauvaise conscience, doublé d'un moralisme suspect.”*

Raymond Mahieu a le don d'amplifier son phrasé avec un art qui ne l'empêche point de saisir avec minutie le détail le plus infime. S'attachant à décrire les variations de réception par l'instance de lecture telles qu'elles sont emblématisées dans le roman, il recense tout d'abord les intra-textes qu'il catégorise en textes (livres pouvant figurer dans une bibliothèque), pré-textes, pseudo-textes, lettres et infra-textes, allant du volume de Tocqueville au talisman de Boris et au petit billet que Phiphi fait transmettre à Léon Ghéridanisol et que celui-ci *“chiffonne et jette”*. Il constate alors que les écrits les plus *“nobles”* *“paraissent voués à ne pas rencontrer de lecteurs, ou à n'en trouver qu'animés d'intentions malveillantes [...]; frappés d'immobilité, aussi, incapables de circuler comme ils le devraient [...]; stériles, enfin, de la découverte desquels rien ne pourra advenir, ni dans l'ordre de l'esprit ni dans celui des entreprises concrètes.”* Par contre, plus le texte semble insignifiant, plus il fait l'objet d'attention, plus il circule, plus il est apte à infléchir l'existence de tel ou tel personnage. C'est ainsi que le nom de Strouvilhou inscrit *“dans un registre d'hôtel au fond d'une vallée perdue des Alpes”*, ou le bout de papier que Ghéridanisol jette avec indifférence, seront destinés à devenir objets d'investigations policières lourdes de conséquences. Or, *“l'enquêteur, après tout, peut passer pour une figure privilégiée du lecteur, en tant que particulièrement disposé à démonter le code et à débusquer le non-dit.”* Le texte romanesque ne serait-il pas également destiné à *“attendre, dans son inachèvement, l'achèvement de sens que le lecteur lui apporte”* ?

Par la multiplicité de leurs approches et par la diversité des vues qu'ils apportent, ces textes déjà vieux de cinq ans témoignent de la vitalité des études gidiennes et que l'auteur est *“toujours vivant, toujours secret”*, selon le mot de Claude Martin.

NOTES

1. Mais Gide aussi ne rejetait-il pas en un sens sa haine des familles en devenant père à l'âge de 54 ans ? Entre Étiemble et Gide, on reconnaît plus d'un traits communs, et fondamentalement leur éternelle adolescence qui tient le sujet toujours sur la brèche, Narcisse, mais aussi Protée, curieux de tout et ouvert à toutes les influences. Plaisir de le retrouver tel qu'il fut (à chacun ses nostalgies), dans un cours de littérature comparée en Sorbonne des années cinquante, jonglant avec Lao Tseu et "un de [ses] plus chers maîtres et amis, Diderot Denis", bouillonnant contre le péché "franglais" et contre le racisme "yankee".
2. Robert Levesque: *Lettre à André Gide & autres écrits*, Centre d'Études Gidiennes, Université Lyon II, 1982.
3. Sur le plan narratologique où se place, parfois explicitement, Daniel Moutote, est-il possible de voir en Édouard le narrateur des *Faux-Monnayeurs* sans négliger la multiplicité des voix narratives dans le roman et surtout sans oublier la présence d'un "narrateur ostensible" ? (voir notre *André Gide: écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, PUM et Didier, 1980).
4. Mais Azais ne serait-il pas aussi, à sa manière, la proie d'une illusion diabolique ?
5. C'est cette "méthode", généralisée dans l'oeuvre d'un Dostoïevski que Gide reconnaît comme seule apte à produire des "romans d'idées" par opposition à d'"exécrables romans à thèse".
6. Voir notre conclusion dans le même sens. *Op. cit.*
7. Notre étude des structures narratives des *Faux-Monnayeurs* aboutit également à la description d'un mouvement réversible, et notre titre l'annonce dès le départ; mais cette réversibilité existe entre le roman d'Édouard (objet fictif) et celui de Gide (objet réel), non pas entre le journal d'Édouard et le discours du narrateur des *Faux-Monnayeurs*. En effet, le journal d'Édouard a beau représenter le réel par rapport au discours du narrateur, faisant partie de l'univers du roman, il reste fictif, et son système de datation par exemple, n'en joue que davantage à produire un "effet de réel" conformément à la vocation de toute fiction. Nous avons remarqué d'ailleurs que le discours du narrateur s'appuie parfois explicitement sur le journal d'Édouard et que la chronologie de ce journal contribue à clarifier celle de toute la diégèse. C'est pourquoi, il y a bien une continuité, un principe de non-séparabilité entre le discours d'Édouard et celui du narrateur, mais tous deux restent au sein de la fiction.