

LE JOURNAL *chez* ANDRÉ GIDE

Mémoire de première année réalisé sous la direction de M. Yves OUALLET, maître de conférence en littératures comparée et française du vingtième siècle.

*présenté par M. Victorien Uvenard, étudiant de première année de master lettres et création littéraire.
(Numéro étudiant : 20121642).*



« Les hommes méconnaissent la maladie naturelle de leur esprit. Il ne fait que fureter et quêter. Et va sans cesse, tournoyant, bâtissant, et s'empêtrant en sa besogne : comme nos vers de soie : et s'y étouffe : Mus in pice. Il pense remarquer de loin, je ne sais quelle apparence de clarté et vérité imaginaire : mais pendant qu'il y court, tant de difficultés lui traversent la voie, d'empêchements et de nouvelles quêtes, qu'elles l'égarer et l'enivrent. »¹

¹ DE MONTAIGNE, Michel, *Essais*, III, éd. : NAYA, Emmanuel, REGUIG, Delphine, TARRÊTE, Alexandre, Folio, p. 407, 2ème édition, 2012.

« Les oeuvres d'art sont d'une infinie solitude ; et rien n'est moins apte à les aborder que la critique. Seul l'amour peut les saisir, les garder et leur rendre justice. »²

² RILKE, Maria Rainer, *Lettres à un jeune poète*, trad. : CALAS, Josette, LEPETIT, Fanette, Mille-et-une nuits, n° 171, p.19, 1997.

REMERCIEMENTS

Cet exercice est sûrement plus ardu que celui du mémoire en lui-même. Mais je me dois de m'y confronter.

J'ai, d'abord, une pensée pour ma professeure de lettres supérieures, Martine Lombaerde, qui a fait naître en moi cette dévotion pour la littérature, comme ce « *sac de graines* » dont parle Gide à propos de ce que doit être un livre. C'est sûrement grâce à elle, peut-être à cause d'elle, que j'ai décidé de faire de la littérature. Comme le dit Valéry Larbaud, la lecture, c'est « *ce vice impuni* » ; je suis content de pécher au quotidien.

J'adresse un *merci* purement athée à M. Yves Ouallet, mon directeur de mémoire, dont j'ai tenté de partager la pensée sans la tronquer. Ce chemin de croix avec André Gide a été motivé dès la licence par son approbation. Je lui dois donc beaucoup dans la réalisation de ce mémoire.

Seule entrave à ma quintessence gidienne : l'hommage à ma famille. J'ai, en effet, une énorme pensée, doublée d'une affection *ad vitam æternam*, pour ma maman, Christelle, qui s'émeut d'avoir un fils littéraire alors qu'elle aurait aimé avoir un fils médecin. Malgré cette déception, elle a toujours été d'un soutien sans faille, et ce malgré les différentes baisses de moral que j'ai pue traverser. Elle a toujours été d'une vigilance extrême à mon égard et a toujours veillé à ce que je puisse étudier dans les meilleures conditions possibles, malgré les nombreuses difficultés que l'on a rencontrées. Sa douceur, son humour et sa joie de vivre ont été importants pour moi, tout au long de cette première année de master. Mes sœurs, Honorine et Sascha, m'ont également accompagné durant cette année. J'ai, parfois (souvent), envié André Gide, qui est fils unique, lors de périodes de disputes fraternelles, mais n'étant pas un fils illégitime comme Bernard, je n'ai pu fuir mon foyer - et c'est finalement tant mieux. Enfin, je remercie mes grand-parents, Danièle et Pierre, qui ont visiblement beaucoup prié pour moi. J'espère que cela a marché. Je les embrasse, mes visites hebdomadaires et leur vif intérêt pour mon sujet m'ont été fortement profitables.

J'ai eu la joie de rencontrer de jolies personnes pendant cette année, alors que je travaillais pour l'Éducation Nationale. J'ai une douce pensée pour mes collègues du collège André Gide (!) de Goderville, plus particulièrement pour Karine Rosay, dont les précieuses et efficaces relectures m'ont été d'une très grande aide, et Sophie Baron, qui a été « *in praesentia* » (sic). J'ai également une forte pensée pour mes anciens professeurs (pour certains) mais néanmoins collègues du collège Irène Joliot Curie du Havre.

Je remercie aussi Mathieu, qui a été le témoin neutre de tout ce travail, et qui a su puissamment me relire et déceler mes failles. Il doit probablement désormais mieux connaître Gide que moi.

Comment oublier mes amis, d'ici et d'ailleurs, qui ont eu la joie de partager avec moi la lecture, la peine, la joie, la recherche, la rédaction de ce mémoire : Mathilde, sourire indissociable de mes journées, Alexandra, Hélène, Nina, Gabrielle, Charlotte, mais aussi Richard et tous mes autres amis, auxquels je ne pense pas forcément, parce qu'ils sont fort nombreux et fort précieux.

Et : je dédie ce travail à mon papa.

« [...] *Placatumque nitet diffuso lumine cælum.* »

Lucrèce, *De natura rerum*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
DÉVELOPPEMENT.....	
- <u>CHAPITRE 1 : L'HÉRITAGE ET L'INSCRIPTION GIDIENS : L'« ORGANE » CENTRAL</u>	10
A) UNE ACCOUTUMANCE PERSONNELLE ET « ORIGINELLE » AU CARNET.....	11
B) UNE QUESTION DE STYLE ? THÉORIES ESTHÉTIQUES.....	16
C) TRANSVERSALITÉ ET TRANSCENDANCE DU JOURNAL : L'OBJET DE L'UNION ET DE LA RÉUNION LITTÉRAIRES.....	22
- <u>CHAPITRE 2 : JUSTIFICATION POÉTIQUE, POÉTIQUE DE LA JUSTIFICATION</u>	34
A) EXPLIQUER, S'EXPLIQUER : « ÉCRIRE » DONC DIRE CORRECTEMENT, COURAMMENT.....	35
B) LE MOTIF OBSESSIONNEL DE LA SINCÉRITÉ.....	41
C) LA NARRATION PERSONNELLE (MISE EN ABYME) DE L'ÉVÈNEMENT ET « L'ELLIPSE POÉTIQUE » :...48	
- <u>CHAPITRE 3 : PLURALITÉ DES VOIX : QUI PARLE ?</u>	54
A) LES « CARACTÈRES » DE GIDE : ÉTUDE DES VOIX PERSONNELLES GIDIENNES À L'ÉPREUVE DU CARNET.....	55
B) LE DIT ET LE NON-DIT : PAROLES PROFANES, PAROLES SACRÉES.....	61
CONCLUSION.....	64
ANNEXE.....	65
BIBLIOGRAPHIE.....	67

INTRODUCTION :

« Je naquis le 22 novembre 1869³ ». André Gide commence ses mémoires par une phrase simple, qui transforme son « *ego* » énonciatif en un « *ego* » fictif. La personne André Gide devient un personnage qui s'écrit, qui se lit, qui se critique, qui révèle « *le motif secret de nos actes* » qui « *nous échappe* ».

Loin d'être une écriture de la réminiscence, puisque ce motif « *nous échappe ; et non seulement dans le souvenir que nous en gardons, mais bien au moment même⁴* », l'écriture de l'« *ego* » - à la différence de chez Proust - est une projection qui permet d'appeler « *une seconde réalité⁵* » qui n'est autre que fictive.

Mais, justement, qu'est-ce écrire ? Cette question liminaire pourrait très bien résumer, en soi, l'oeuvre narrative d'André Gide ; mais pas seulement. Est-ce écrire l'intime ? Est-ce narrer la vie de personnes créées de toute pièce ?

Si un écrivain se définit en fonction de l'oeuvre - en général, au sens large du terme - qu'il a écrite, il est parfois difficile de définir l'oeuvre de l'écrivain. L'oeuvre Gidienne est protéiforme et cette polysémie des genres s'explique par une dialectique qui lui est propre : le besoin de recourir à tous les genres, non pas pour les recouvrir dans leur pluralité, mais plutôt pour échapper à la tentation du roman, qu'il ne cessera de considérer comme une fin en soi inconcevable (il y arrivera tout de même, certes, avec *Les Faux-Monanyeurs*, mais après une composition littéraire déjà très grande et ample).

A fortiori, la problématique de l'« écriture de soi » semble diviser, dans un premier temps seulement, la personnalité d'André Gide. Tantôt nous sommes en présence de l'écrivain, tantôt nous sommes en présence de la figure du diariste et de l'épistolaire, dans ses correspondances et dans cette écriture de la justification pour soi, de l'écriture pour soi, de soi, qui caractérise parfaitement le *Journal*. N'écrit-il pas, à la première lecture, pour lui-même ?

Si nous en venons à parler du *Journal* - autrement dit, du dit-*Journal* « intime, autobiographique » d'André Gide -, c'est surtout pour évoquer son *alter-ego*, son avatar narratif, qu'est le journal qui est présent, de manière continue et régulière, dans l'oeuvre narrative - et autrement dit, fictive - d'André Gide.

³ GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Folio, p. 9.

⁴ *Idem.*, p. 299.

⁵ WITTMANN, Jean-Michel, *Jean-Michel Wittmann commente Si le grain ne meurt d'André Gide*, coll. : Foliothèque, Gallimard, p. 54.

Il nous a semblé surprenant, au préalable, de constater le peu de travaux effectués sur cette écho constant à la forme du « journal », dans une oeuvre sans cesse catégorisée (sotie, roman)... Quelque part, nous constatons la naissance d'un genre qui transcende l'oeuvre elle-même, présente « intérieurement » dans des oeuvres totalement opposées, différentes d'un point de vue du genre, du style, et qui se retrouve codifiée, non pas par l'auteur lui-même, mais par cette présence qui la caractérise. Gide revendique la capacité à faire dialoguer ses oeuvres entre elles ; la présence du *Journal* peut en être une preuve supplémentaire.

C'est une des raisons majeures pour lesquelles nous avons décidé de porter notre attention sur ce genre mineur (parce qu'il n'est pas une oeuvre narrative lui-même) qui régit l'oeuvre d'André Gide. Mais, est-il vraiment un genre ?

Comme le relève Pierre Masson dans sa *Préface*⁶, Gide se définit, de prime abord, bien plus comme un auteur de roman, comme un romancier en soi que comme un poète ou encore un dramaturge. (« Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame - et quoique auprès d'eux, je me sens bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman »⁷). Aussi futile que cette citation puisse apparaître, pour la suite de notre étude, elle objective deux instances dont nous allons amplement discuter ultérieurement :

- le roman, en soi, est un genre littéraire que Gide ne voudra embrasser que très tard, avec *Les Faux Monnayeurs*, car il ne se sent pas légitime, si bien que les deux premiers romans qu'il considère avoir écrits seront redéfinis en « sotie » ; cette citation brouille les pistes.
- cette importance, qu'il met en valeur de lui-même, du « moi », dans des narrations, aussi étonnant soit-il, très souvent à la première personne, qui vont donc de paire avec cette prépondérance du Moi, constamment nécessaire dans la forme littéraire du *Journal*.

Pierre Masson relève, cependant, que cette appellation de « roman » est grossière chez Gide, tant elle correspond à une conception de pureté dont il essaiera d'établir les contours grâce à des genres qu'il établira et fera renaître, dans ce souci toujours plus grand de catégoriser chaque oeuvre qu'il a écrite . A bien des égards, le *roman* tel que conçu chez Gide est proche du poème, considéré non pas comme un véritable roman, mais comme un « roman éternel » : cette problématique posée, il s'établit que le journal, bel et bien présent dans *Les Faux-Monnayeurs*, considéré comme seul roman, justifie cette nature même de roman, car Édouard, à la fois allégorie de l'écrivain et avatar

⁶ MASSON Pierre, « Préface » in *André Gide, Romans et récits (oeuvres lyriques et dramatiques)*, 1, Dir. MASSON Pierre, coll. : Bibliothèque de la Pléiade, NRF, éd.: Gallimard, pp.XII-XX

⁷ *Corr. Gide-Valéry*, 26 janvier 1891, p.46

de Gide, justifie par lui-même cette appellation de « roman » dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* - c'est un poète. En soi, Edouard porte en lui à la fois la cause et la conséquence de l'écriture des *Faux-Monnayeurs* en tant que roman, et le journal justifie cette écriture.

Dès *Les Cahiers d'André Walter*, André Gide utilise la forme du journal dans une triple perspective : parce qu'il est un lien avec l'auteur, le journal est utilisé comme un organe, comme un coeur, qui permet au *Journal* et aux oeuvres de se compléter. Ils s'expliquent mutuellement. Ensuite, le journal est vu comme l'oeuvre d'une justification poétique. Le poète est sincère, et le journal est une oeuvre de sincérité. Il y a, dans les cahiers fictifs, une véritable poétique de justification. Mais, cette justification est, nous le verrons, contrebalancée par une polyphonie : quelle est ou quelles sont les voix du journal ? Sont-elles religieuses ?

Quelle est l'utilité du journal ? Le journal est comme une parabole : véritable témoin des événements du quotidien, il est ce qui enseigne et ce qui inculque une morale. Notre entreprise est d'étudier tous les ressorts de cette parabole transversale, puisqu'elle occupe au moins sept oeuvres. Nous nous proposons d'étudier *Les Cahiers d'André Walter*, *Paludes*, *La Symphonie Pastorale*, *Les Faux-Monnayeurs* et *L'École des Femmes*.

Il serait difficile de résumer les oeuvres d'André Gide, mais nous proposons ici un essai de résumé :

- *Les Cahiers d'André Walter*, oeuvre publiée en 1891, relève de la poésie en prose. André Walter, en proie à la folie, écrit dans deux cahiers ses souvenirs et ses pensées de manière thérapeutique, pour éviter la folie. *Les Cahiers d'André Walter* apparaissent comme une oeuvre « posthume » bien que fictive, car elle est censée être publiée après la mort de son auteur.
- *Paludes* (1895), manifeste symbolique de Gide, propose une plongée dans la vie mondaine et habituelle d'André Gide. Un narrateur écrit *Paludes*, l'histoire de Tityre, personnage solitaire et vivant dans une tour entourée de marécages. L'histoire de *Paludes* (celle qu'écrit le narrateur) se conjugue à la vie de son narrateur. Il apparaît très rapidement que Tityre et le narrateur sont les mêmes « personnages ».
- *La Symphonie Pastorale*, 1919 : subdivisée en deux cahiers, l'oeuvre « met en scène » l'écriture d'un pasteur, qui se confie un an après le suicide de Gertrude, qu'il a recueillie auprès de lui pour l'éduquer. Le processus de l'écriture lui permet de voir que le suicide de Gertrude s'explique par

l'anéantissement qu'elle a connu après qu'elle a recouvert la vue. Le pasteur lui avait en effet parlé d'un monde sensiblement religieux, aux antipodes de ce qu'elle avait pu voir.

- *Les Faux-Monnayeurs* (1925), seul « roman » considéré comme tel, est difficile à résumer. Toutefois se dégagent trois histoires principales : celle de la bâtardise de Bernard, celle de la fausse-monnaie, incarnée par Georges, et l'histoire de Vincent. Le journal d'Édouard est incorporé dans *Les Faux-Monnayeurs* et propose de suivre le travail d'écriture de l'écrivain. Il écrit *Les Faux-Monnayeurs*.
- *L'École des femmes* (1929) est le cahier d'Éveline, qui raconte son quotidien avec son mari Robert. Deux cahiers se succèdent (le second étant écrit vingt ans après). Eveline y notifie son dégoût pour son mari. La publication fictive des deux cahiers a été motivée par le décès d'Eveline.

*Nota Bene : Pour parler du journal « biographique » d'André Gide, nous utiliserons la typographie usuelle (c'est-à-dire l'italique, qui lui confère un statut d'oeuvre).
Pour parler du journal des oeuvres, aucune typographie spécifique ne sera utilisée.*

PARTIE 1 : L'HÉRITAGE ET L'INSCRIPTION GIDIENS : L' « ORGANE » CENTRAL

Comment expliquer cet intérêt pour le journal ? Il faut sûrement y voir une marque biographique puisqu'André Gide a eu recours, tout le long de sa vie, au journal. C'est également ce lien avec la mémoire, avec ce qui fait que tout un chacun est un homme, puisqu'il est le miroir des émotions et de la personnalité.

a) Lecture et posture du « diariste » :

La particularité de l'oeuvre globale réside dans cette double vie de littérateur qu'a endossée l'auteur tout au long de son existence. Il endosse aussi le rôle d'un auteur, d'un poète qui se dit raté⁸, d'un romancier au sommet de son art. Mais, c'est aussi celle d'un homme de son temps, enclin à raconter son existence, ses passions, ses contrariétés, sa vie mondaine (qu'il exècre, comme nous pouvons le constater tout le long de son *Journal*, et *a fortiori* en filigrane de l'écriture de *Paludes*, véritable « sortie de vie »).

André Gide aime et déteste ses carnets. Il écrit quasiment tous les jours dans son journal intime, et ce depuis ses dix-neuf ans. Cette accoutumance aux carnets a été de nombreuses fois étudiée, mais les recherches n'ont que trop peu révélé une facette importante de l'entreprise de Gide : si le journal est un laboratoire à pages ouvertes, il est surtout l'occasion pour Gide de s'atteler à la confession. Gide devient comme un personnage qui se suit, mais surtout qui se lit et qui se critique (Gide dira qu'il lit maintes et maintes fois son journal et qu'il exècre sa lecture).

Le Journal est-il est une oeuvre biographique ou littéraire ? André Gide se pose en critique de sa propre oeuvre, et la juge :

⁸ André Gide répudiera ses poésies, et en particulier celles des *Cahiers d'André Walter*, jugées trop puérides, mal composées, et aux thématiques « vaines ». « *Ce n'est pas très volontiers que je laisse réimprimer mon premier livre. Je ne le renie pourtant pas et veux bien croire ce que certains me disent : qu'ils m'y trouvent déjà presque entier. [...] Bref, je ne rouvre point mes Cahiers d'André Walter sans souffrance et même mortification.* » Il poursuit : « *Mon excuse est qu'au temps d'André Walter je n'avais pas encore vingt ans.* ». « Préface » in GIDE, André *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. : Martin, Claude, coll. : Poésies/ Gallimard, NRF.

« Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité. Elles ne signifient plus rien, n'étant jamais assez bien écrites pour avoir un mérite littéraire : enfin, toutes escomptent une gloire, une célébrité future qui leur donnera de l'intérêt. Cela est parfaitement méprisable »⁹.

Le mépris affiché par André Gide à propos de son ouvrage intime s'explique par son origine même. Les pages de son *Journal* ne sont destinées à la publication qu'à partir des *Faux-Monnayeurs*, comme si elles devaient justifier son travail littéraire. Mais leur origine est purement biographique, comme il le sous-entend dans cette citation.

Ne connaissant pas la valeur qu'ont ses notes¹⁰, André Gide les accompagne d'une relecture automatique et répétitive, qui est le reflet de l'écrivain à sa table de travail. Il note, par exemple, qu'il espère avoir bien fini son cahier, car il n'y écrit « rien qui vaille »¹¹, en référence à la Première Guerre Mondiale, qui marque une rupture dans l'écriture de Gide.

Parler de son journal « fictif » implique de parler de son *Journal*. Il l'a publié dès 1932 dans la NRF. Faire abstraction de cette oeuvre, sûrement plus littéraire que biographique, serait une erreur dans notre lecture de son double, de son avatar narratif qu'est, par exemple, le journal d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Premièrement, il suffit de nous référer aux nombreuses évocations des oeuvres que Gide est en train ou sur le point de composer¹². Enfin, il s'agit de lire les nombreuses remarques qui égrènent le Journal et qui font référence au travail de l'artiste. Le premier exemple serait de relever ce qu'il dit sur l'importance et la répercussion de *La Porte Étroite* dans son oeuvre¹³ :

« Je viendrais à mourir aujourd'hui, toute mon oeuvre disparaîtrait derrière La Porte Étroite ; on ne tiendrait plus compte que de celle-ci. »

⁹ GIDE, André, *Journal*, Folio, p.46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹ *Ibid.*, p. 161

¹² Cette distinction, entre le verbe « écrire » et « composer », importe à André Gide. Une oeuvre est « composée », car c'est autour d'un symbole que l'oeuvre se compose (cf. *infra*), alors que le journal s'écrit.

¹³ LESTRINGANT, Franck, *André Gide : l'inquisiteur*, Gallimard

Pour André Gide, l'oeuvre d'un véritable artiste ne peut être résumée. Elle n'est qu'un « corps » informe, dont l'artiste serait à la tête. Finalement, c'est ce que Franck Lestringant appelle « *l'oeuvre vêtement* », en opposition à l'« *oeuvre monument* » proustienne. C'est par le biais du *Journal* que l'on peut retracer la posture d'André Gide face à son travail, et que l'on peut imaginer son entreprise et sa philosophie.

b) Aux origines des choses : « Assumer le plus possible d'humanité »¹⁴.

Une des particularités du *Journal*, est qu'il est par essence assimilé à l'oeuvre narrative de Gide. Il peut être ainsi vu comme une sorte de traité du premier homme, une attestation de la pensée immédiate, mais aussi et surtout, une sorte de justification de l'humanité même de l'auteur. Gide recherche cette humanité dans ses oeuvres ; il quête ce qu'il appelle « *la trace de l'homme* », qu'« [il cherchait] *dans toute oeuvre* »¹⁵. En ce sens, peut-être pouvons-nous dire que l'accoutumance de Gide pour le *Journal* - sous toutes ses formes - est d'abord lié à une pratique poétique. Pour Gide, le poète a « *deux facultés vraiment extraordinaires* » : « *la permission qu'il a de s'abonner aux choses, quand il le veut, sans se perdre ; et de pouvoir être naïf consciemment* ». André Gide a toujours voulu être un poète¹⁶. Or, le journal permet justement de s'abandonner librement et naïvement à l'exercice des « *choses* », ainsi que de retrouver cette trace de l'homme. Le *Journal* pourrait rassembler les premières « griffes », les premiers essais, les premiers travaux, tels les hommes des cavernes qui ont inventé « l'écriture ». Le carnet peut donc s'expliquer par

¹⁴ « Assumer le plus possible d'humanité. *Voilà la bonne formule* », ANDRÉ GIDE, *Journal*, Folio, p. 52

¹⁵ *Ibid.*, p. 121

¹⁶ Pour autant, il est difficile de dire si André Gide se considère lui-même comme un poète. Comme le relève Pierre Masson dans son *Introduction* à l'édition de la Pléiade, André Gide s'était d'abord loué d'être un « romancier ». (« *Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame - et quoique auprès d'eux, je me sens bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman* »). Pierre Masson estime, cependant, que cette appellation de « roman » est grossière chez Gide, tant elle correspond à une conception de pureté romanesque dont il essaiera d'établir les contours grâce à des genres qu'il fera notamment renaître (les soties, par exemple), dans ce souci toujours plus grand de catégoriser chaque oeuvre qu'il a écrite. À bien des égards, le roman tel que conçu chez Gide est proche du poème, considéré non pas comme un véritable roman, mais comme un « roman éternel ».

cette recherche de la sincérité omnipotente et omniprésente, véritable témoignage de la procédure originelle de l'homme.

Cette accoutumance personnelle pour le cahier est le pivot organisateur de la vie littéraire et mondaine de Gide. Toute sa vie d'homme - extrêmement organisée - se consacre autour de ce même carnet : « Mercredi : *Pour en être plus économe, je noterai minutieusement l'emploi de mon temps.* »¹⁷ L'emploi du temps qui rythme sa vie y est décliné et il est composé par mimétisme dans le journal de *Paludes*, dès les premières pages :

« Dans mon agenda il y a deux parties : sur une feuille j'écris ce que je ferai, et sur la feuille d'en face, chaque soir, j'écris ce que j'ai fait. Ensuite je compare ; je soustrais, et ce que je n'ai pas fait, le déficit, devient ce que j'aurais dû faire. Je le récris pour le mois de décembre et cela me donne des idées morales. - J'ai commencé depuis trois jours. - Ainsi ce matin, en face de l'indication : *toucher de se lever à six heures, j'écrivis : levé à sept - puis entre parenthèses : imprévu négatif.* - »

Comme Gide, l'auteur de *Paludes* a énormément de mal à suivre ses propres ordres, mais cet exercice devient obligatoire, peut-être moins par question morale que par rigorisme d'écriture. Gide dira dans son *Journal* :

« De moi à moi, quelle distance ! Voilà pourquoi je n'ose rien projeter ni promettre et que je ne parviens à rien qu'en biaisant et rusant avec moi-même, le long de quels atermoiements... »¹⁸.

L'écriture du carnet est un exercice obligatoire pour André Gide : l'aboutissement des « ruse[s] » que prend Gide est le *Journal*. L'adage veut que le mal débouche sur un bien (« *C'est un mal pour un bien !* ») : le *Journal* gidien est cet exercice malheureux - tout sauf pessimiste - dont Gide aimerait se passer sans y parvenir, parce qu'il est la matrice même de son travail d'auteur. Il est donc l'explication d'oeuvres symboliques, qui semblent exister par ce même *Journal* qui a trait à la chronique. En effet, comme le relève Peter Schnyder, « *tous les projets en partent, tous y*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 127-128

¹⁸ *Ibid.*

convergent, sans négliger sa valeur intrinsèque d'oeuvre littéraire. [...] Texte préparatoire, pré-texte, [...] le Journal permet de suivre l'évolution esthétique du jeune auteur ».

La pratique du *Journal*, quasi-quotidienne, est l'initiatrice de son travail narratif : « *Je devrais, par hygiène, me forcer à écrire ici chaque jour quelques lignes* ».¹⁹ Mais, elle peut être faite par dépit (« *Cessé-je d'écrire dans ce cahier plus de trois jours, il me devient malaisé de le reprendre, et, du moment que ce n'est plus avec détail, j'ai plus goût de rien noter. Forçons-nous.* »²⁰), voire par dégoût (« *Plus aucun goût pour ce journal.* »).²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 39

²⁰ *Ibid.*, p. 85

²¹ *Ibid.*, p. 103

Le journal apparaît comme une alternative à un style trop « littéraire » : une narration traditionnelle et une esthétique classique, qui exprime le récit à travers la présence de personnages et une histoire racontée par une succession d'étapes ordonnées.

Quel est l'intérêt du journal ? Quelle est son utilité ? André Gide, qui se proclame symboliste, fait-il du journal un symbole ou au contraire, le différencie-t-il de ses sœurs et autres récits ?

Quel serait le véritable style d'André Gide ? Est-il un symboliste, comme il le prétend ? André Gide répond, par deux lettres adressées à Paul Valéry : le 26 janvier 1891, il se déclare volontiers « symboliste », pour se dire ensuite « déserteur » (début août 1891)²².

a) Sémantique du réalisme et pratique du symbolisme à l'épreuve du « Carnet » :

Si André Gide se dit « déserteur », c'est parce que le symbolisme est intrinsèquement lié à la poésie, qu'il ne sépare pas du roman. Rappelons qu'à l'image de la composition des *Cahiers et poésies d'André Walter*, André Gide ne dissocie pas la poésie du roman. Le recueil est constitué de deux cahiers - le blanc, le noir - dans lesquels on voit s'élaborer un roman dont le héros, Allain, sombre dans la folie. Dans cette oeuvre polymorphe attribuée à André Walter par « l'éditeur » Pierre Chrysis, qui est le pseudonyme de Pierre Louÿs, il est aisé de constater que le roman et la poésie se confondent en tout point, puisque la prose, les personnages ainsi que le style employés par André Gide ne se distinguent que trop peu du roman traditionnel.

Bien qu'il ait répudié cette oeuvre liminaire, celle-ci demeure symptomatique du style gidien : absolument indécélable, à la confluence d'autres styles, Gide alterne entre un semblant

²² in WITTMANN, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les oeuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. « Renaissance et modernités », 1997, 408 p.

réaliste et un symbolisme tout sauf décadent, en dépit des considérations éventuelles de Jean-Michel Wittmann²³. Mais que veulent dire ces substantifs chez Gide ?

Force est de constater qu'André Gide s'inscrit dans le courant symboliste, tel que définit par Mallarmé²⁴ ; comme nous l'avons déjà relevé auparavant, il estime que « *le symbole, c'est autour de quoi se compose le livre* »²⁵. Autrement dit, le symbole, cette « *Idee* » vêtue d' « *une forme sensible* » qui n'est jamais exprimée telle quelle, mais seulement suggérée, car « *tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes* »²⁶, est ce qui fait qu'une « *oeuvre est bien composée* » :

« *L'imagination (chez moi) précède rarement l'idée ; c'est celle-ci, non point du tout celle-là, qui m'échauffe ; mais celle-ci sans celle-là ne produit rien encore ; c'est une fièvre sans vertu. L'idée de l'oeuvre, c'est sa composition.*

Dès que l'idée d'une oeuvre a pris corps, j'entends : dès que cette oeuvre s'organise, l'élaboration ne consiste guère qu'à supprimer tout ce qui est inutile à son organisme. »²⁷

Ainsi le journal est-il vu comme un symbole, puisqu'il est ce autour de quoi l'oeuvre se compose. Il est le coeur (pour filer la métaphore) qui irrigue toute l'oeuvre, qui lui donne sa consistance, sa vitalité. *La symphonie pastorale* illustre bien ce symbolisme gidien du journal, qui devient, dans l'ouvrage, un symbole de la lucidité, et à travers lequel le pasteur réalise - par un effet d'analepse et de relecture - que le suicide de Gertrude est dû à son propre aveuglement. Roman d'amour, le mot n'est presque prononcé par le pasteur dans ce cahier, sentiment totalement innomé et innommable dans le récit. Comme le dit Pierre Masson, il est « *résolument désincarné et symbolique* »²⁸.

²³ *Ibid.*

²⁴ « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.* » « Stéphane Mallarmé répond à Jules Huret » *in Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891.

²⁵ GIDE André, *Journal*, Folio, p. 58

²⁶ MOREAS, Jean, « Manifeste symbolique », *Le Figaro*, 1886.

²⁷ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 53

²⁸ MASSON, Pierre, « Notice de *La Symphonie Pastorale* », *op. cit.*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1153.

Comme le relève Pierre Masson²⁹, « *le pasteur, par la force de l'habitude, enferme Gertrude dans un langage déréalisant* » qu'il retranscrit dans son cahier. Le langage est à la limite désarticulé, car il n'a aucun signifié « réel ». Il ne renvoie qu'à un monde invisible - le monde religieux -, qui est sacralisé dans un journal totalement désacralisé. Le pasteur utilise des mots dans une finalité poétique, rhétorique. La topique religieuse place le cahier comme une sorte de manifeste éducatif symbolique, dans lequel le pasteur « *suggère [à Gertrude] [ce qu'elle ne peut pas voir] par des mots qui n'ont de valeur que métaphorique* » :

« *Là où sa femme, désignant Gertrude inerte, parle de « ça », il évoque la « brebis perdue » ; il transforme la bigarrure des papillons en un langage de joie ; là où Gertrude exprime un bon sens réaliste, en s'inquiétant de son apparence physique et de sa capacité à avoir des enfants, le pasteur prétend ne voir en elle qu'une âme désincarnée, pur prolongement des métaphores évangéliques* »³⁰.

Finalement, « *deux attitudes [...] s'opposent, celle d'une aveugle qui pressent l'importance du monde réel, et celle de son éducateur qui se voudrait tout entier tourné vers un monde livresque et angélique* ». *La Symphonie Pastorale* incarne ce changement, cette interférence entre un symbolisme évangélique et un réalisme lucide, quasi-athée. Cette opposition primordiale atteste d'un changement de style chez André Gide, qui est une confirmation de ce que sont les deux composantes esthétiques principales chez l'auteur de *Cuverville*. Cela se reflète dans les deux cahiers du pasteur.

Totalement empreinte de réalisme, *La Symphonie Pastorale* s'inspire de la vie de Gide lui-même (sa relation avec Madeleine, notamment, aurait servi de base pour les personnages). Mais, ce n'est pas le réalisme de Maupassant, lequel estime dans la préface de *Pierre et Jean* que « *faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession* ».

André Gide note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* une citation de Thibaudet, qui est le manifeste de ce que nous appellerons « le réalisme gidien » :

²⁹ *Ibid.* pp. 1150 - 1151

³⁰ *Ibid.*, p. 1150.

« Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel. »³¹

André Gide dit également :

« En général, l'insubordination contre les règles vient d'une subordination inintelligente au réalisme, d'une incompréhension des fins de l'art, de cette spécieuse insinuation de l'empirisme qui veut, par une scandaleuse généralisation, fronder l'art en ne l'attaquant que là où il est devenu artifice, et appeler factice toute surnaturelle beauté ». ³²

Pour André Gide, l'artiste n'a pas à copier le réel. Il évoque le fait que le véritable réalisme est le « possible » et met en évidence un réel tel qu'il pourrait être et non pas tel qu'il est. La seconde citation quant à elle, montre qu'André Gide entreprend un travail sur le dessein de l'art et sa finalité. La *doxa* - c'est-à-dire l'école réaliste et naturaliste, en pleine période matérialiste et scientifique - suppose que tout emprunt au réel dû à l'observation est forcément esthétiquement beau, alors que pour André Gide, l'art ne doit pas être le vrai, mais ce qu'il y a de plus « surnaturel », qui échappe aux lois actuelles de la nature.

La Symphonie Pastorale correspond parfaitement à cette définition du réalisme. C'est en prenant des éléments préexistants qu'André Gide constitue un monde qui se veut « réel »³³, mais qui n'est en fait qu'une potentialité. Le cahier du pasteur est, quant à lui, symbolique car y évoluent deux personnages qui incarnent des « images ». Le pasteur, lui-même symbole d'une cécité religieuse, emploie, dans ce même cahier, un langage totalement symbolique puisque il ne renvoie à aucune réalité « visible ».

Quant aux *Faux-Monnayeurs*, l'espace-temps est important : le fait que l'histoire se situe principalement autour du jardin du Luxembourg et les emprunts aux faits divers n'opèrent pas une illusion du réel chez le lecteur, puisqu'il sait pertinemment qu'il a affaire à une fiction ; les

³¹ GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, NRF, Gallimard, pp. 88-87.

³² GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 122.

³³ Un monde concevable, mais qui n'est pas une copie de ce que la nature propose, puisqu'il n'existe pas.

multiples interventions du lecteur et la forme même du récit (enchâssement complexe de multiples intrigues, onomastique des personnages, références artistiques cachées...) sont teintés de réalisme gidien. Le *Journal* et son appendice (*Le Journal des Faux-Monnayeurs*) d'André Gide permet au lecteur de retracer l'écriture de ce qui était, au début, *Le Faux-Monnayeur*. Cet élément du réel, que tout le monde peut écrire, se retrouve investi dans une fiction. Édouard, personnage-romancier, va intervenir et véritablement évoluer par son journal, qui n'est pas intégré dans une narration classique. Le journal devient alors le symbole de l'acte d'écriture, comme dans *Paludes*. Le cahier du narrateur semble devenir la fiction qu'il est en train de composer, comme le laisse envisager le titre de son oeuvre - « Journal de Tityre ou Paludes ». *Paludes*, oeuvre symbolique, qui emprunte également des codes à l'environnement d'André Gide, transforme le journal en un symbole de l'acte d'écriture et du courant symboliste lui-même³⁴.

b) L'esthétique de l'immédiateté

André Gide est un journaliste³⁵, puisqu'il tient un journal au quotidien. C'est ce journal, véritable témoin de vie, qui légitime cette appellation de journaliste. Mais l'écriture du journal ne peut être la même que celle de l'oeuvre fictive. Le journal a la capacité d'être un véritable

« Ce carnet, comme tous les autres « journaux » que j'ai tenus, a pour but de m'apprendre à écrire rapidement. [...] Il faudrait surtout ne pas céder à ce nombre qui me sure mes phrases et souvent décide du choix des mots. »³⁶

³⁴ « - Pourquoi ça ? / - Pour la vérité du symbole. [...] - Alors ce serait un autre symbole et une autre vérité ». GIDE, André, *Paludes*, Folio, p. 21.

³⁵ « Celui qui fait, qui rédige un journal. »

²⁹ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 137.

André Gide, grand lecteur de Stendhal, estime « [causer] avec [lui] »³⁷, alors qu'il « n'a jamais été pour [lui] une nourriture ». Mais, c'est plus pour des raisons esthétiques qu'André Gide se confronte à l'auteur du *Rouge et le Noir* : il « aiguisse son bec »³⁸ sur les *Correspondances*, comme si elles étaient un « os de seiche ». L'auteur y voit le « besoin d'écrire de Stendhal », et souhaite s'y soumettre ; selon lui, l'écriture de Stendhal est quelque chose de « spontané, d'irrésistible ». André Gide estime qu'il doit lui-même se « forcer » « à écrire vite »³⁹. Il veut que son écriture devienne plus automatique, moins artificielle, comme si elle émanait d'une véritable causerie avec lui-même, d'un dialogue spontané que l'on retranscrirait dans un journal.

La rapidité est de mise pour André Gide. Le journal doit être l'écriture de la pensée intacte. Mais rapidité doit rimer aussi avec immédiateté, puisque ce qui est rapide ne subit pas les affres de la construction stylistique, qui est pourtant l'apanage d'André Gide. Par exemple, dans *Paludes*, André Gide se moque de lui-même, quand son narrateur lit les passages du *Paludes* qu'il écrit ; personne ne comprend ce qu'il veut dire, personne ne comprend son style et lui jure un véritable échec commercial. En effet, la langue de l'auteur de *Paludes* est l'image de ce que ne doit pas être le symbolisme. Chez Gide, cette pratique est à mettre en lien avec ce que Valéry Michelet Jacquod appelle l'« extrême conscience »⁴⁰, qui a la capacité d'exprimer la pensée immédiate pour discuter d'une morale esthétique. *Paludes* est cette oeuvre du débat qui doit voir opérer en son journal la pratique de « l'esthétique de l'immédiateté ». L'immédiateté suppose que la langue et la pensée soient comme des terrains accidentés, à l'image d'une syntaxe maladroite. Gide estime qu'« il faudrait [...] consentir à quelque impropriété dans le choix des mots et quelques incorrections de syntaxe »⁴¹.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le roman symboliste : un art de « l'extrême conscience »* : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Droz, 447 p.

⁴¹ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 137.

III. TRANSVERSALITÉ ET TRANSCENDANCE DU JOURNAL : L'OBJET DE L'UNION ET DE LA RÉUNION LITTÉRAIRES

Son inscription dans la fiction doit permettre aux personnages de « prendre du relief », pour qu'ils aient une conscience - et non pas une âme - totalement subjective et désincarnée. André Gide place le lecteur dans une posture inédite, en inventant l'« unité du spectateur », qui « *impliquerait qu'il importe que, pièce ou livre, la création poétique s'adresse, d'un bout à l'autre de sa durée, au même lecteur ou auditeur* »⁴². À certains égards, le journal participe à l'instauration de cette unité du spectateur, puisqu'il est le vecteur de la confiance avec le lecteur, en éveillant chez lui une curiosité attendue.

Mais, cette unité du spectateur n'a-t-elle pas d'autres buts ? En mettant dans la confiance le lecteur, le personnage du journal instaure un débat polarisé, auquel ce même lecteur prend part. C'est qu'avant toute chose, le journal est un double système, qui permet à la fois à l'oeuvre d'être projetée *via* le journal et d'être transcendée par les thèmes majeurs et cycliques abordés.

a) Dialectique du journal :

Dans un exercice d'interviews imaginaires livrées dans les *Feuillets d'automne*, André Gide

« L'INTERVIEWER - *Pour lutter contre le naturalisme, ou le réalisme, reconnaissons, cher Maître, que l'art, que la littérature du moins, au temps de vos Nourritures Terrestres, tendant à l'artificiel, sentait furieusement le renfermé* ».⁴³

Cette formulation n'échappe pas au hasard d'un Gide qui tend parfois à être journaliste. Lecteur assidu de l'information, spectateur (il assiste, par exemple, à de nombreux procès à la cour d'assise), André Gide joue avec la figure du journaliste ; l'exercice de l'interview nous montre que le temps préféré de Gide est celui de l'instantané. Cette fausse interview permet aussi à Gide de

⁴² GIDE, André, *Journal*,

⁴³ GIDE, André, *Feuillets d'automne*, p. 237, Folio

répondre aux critiques que l'on peut lui faire, l'interviewer ne laissant que trop peu parler notre écrivain au cours d'un échange très musclé qui se finira plutôt mal : « LUI - *N'avez-vous, sur lui, plus rien à me dire ?* / MOI - *Du moins pas aujourd'hui. Vous m'avez fatigué. Revenez* ». Par conséquent, André Gide est dans la posture altérée d'un « moi » qui, comme lors de la composition de ses oeuvres, est sans cesse las, questionné, de devoir se justifier.

Cependant, cet exercice est représentatif du style gidien. En effet, si l'interviewer peut être un représentant de tous ceux qui ne comprennent pas André Gide et qui le critiquent (comme lorsqu'André Gide publie *Corydon*, qui sera fortement incompris), il s'inscrit dans une dialectique dans laquelle le journal trouve toute sa place. C'est par l'interrogation quasi-constante, reflétée dans le journal, qu'André Gide peut répondre aux questions morales et artistiques. Parce que, comme le soulève Jean-Michel Wattman dans *Symboliste et déserteur. Les oeuvres « fin de siècles » d'André Gide*, l'oeuvre (et donc les journaux) est d'abord en dialogue avec elle-même ; et Jean-Michel Wattman de poursuivre : « *Chacun des livres de Gide critique ceux qui l'ont précédé et met en question la conception de la littérature sur laquelle se trouve fondée la légitimité de l'écriture, mais chacun d'entre eux prépare du même coup le livre suivant.* ».⁴⁴ Alors, le journal d'Édouard n'est-il pas une critique de ce qu'André Gide a d'ores-et-déjà pu écrire, par l'un de ses personnages ? *La Symphonie Pastorale* n'est-elle pas une réponse au *Paludes* ?

Dès lors, le journal « libère la parole », tout en la réduisant à ce qu'elle est : une parole *subjective*. Néanmoins, le personnage qui rédige un journal n'est pas seulement réduit à un « *un vivant aux entrailles de papier* », selon la formule empruntée à Paul Valéry, puisqu'il adopte une posture de « diariste » subjectif par nécessité. Dans une lettre destinée à Roger Martin du Gard en date du 29 décembre 1925, André Gide estime que son ami imagine le « *journal d'Édouard* » [...] *beaucoup plus subjectif, moins "roman" qu'il n'est* », avant de poursuivre ainsi : « *J'ai soin qu'il manque, à chacun de mes héros (donc Édouard) ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi avant qu'eux certaines idées. En moi tout s'équilibre et se balance. En eux point* ». Ce manque de naturel et de « *subjectivité* » dans le sens de « *sujet* » est salvateur chez André Gide ; comme nous le verrons ultérieurement, les « caractères », selon le terme qu'emploie Anne-Sophie Angelo dans *Le Sens des personnages chez André Gide*, ont d'abord une existence morale qu'il s'agit de « remettre en cause ». Leur « existence » doit, ainsi, permettre au lecteur comme à l'auteur de débattre. De fait, cette source de discussion entre Gide et ses propres personnages, qu'il refuse de créer tels qu'ils

⁴⁴ *Ibid.*, p.152

pourraient être « dans la vie », mais plutôt tels que « *la nature pourrait à son tour [les] produire* »⁴⁵, est primordiale dans le journal. Véritable *moyen*⁴⁶, le journal n'est pas seulement affaire de chronologie et d'instance intime, mais il est aussi et surtout le lieu de la polémique, de la discorde, de la concorde, et donc, *in fine*, un « lieu » où aucun avis n'est tranché et définitif ; car le journal est ce témoin, ce vecteur même de l'interrogation, dirions-nous ce *symbole* des questionnements « journaliers » et artistiques d'André Gide. Ce dernier répond aux interrogations de ses lecteurs, mais aussi, dans la continuité de ce que nous avons dit auparavant, à ses propres interrogations d'auteur.

Si *Les Faux-Monnayeurs* peut être considéré comme un « roman à personnages », de par le foisonnement quasi-constant des personnages, dont l'hérédité et les liens sont constamment mis en évidence par l'auteur⁴⁷, il n'en est pas moins un roman sur le roman, un roman sur ce que doit être le roman, un roman qui « transforme » André Gide en romancier. Le Journal d'Édouard lui confère ce statut ; *a fortiori*, le Journal d'Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, peut donc être, de cette manière, un état probable qu'auraient pu être les véritables *Faux-Monnayeurs* : de là, naît une confrontation entre *Le Journal des Faux-Monnayeurs* et le journal d'Édouard. C'est de cette manière que la dialectique est intéressante, car les deux journaux se répondent. À propos du « roman pur », citons André Gide :

« Purger le roman de tous les éléments qui n'appartient pas spécifiquement au roman. On n'obtient rien de bon par le mélange. J'ai toujours eu horreur de ce que l'on a appelé « la synthèse des arts », qui devait, suivant Wagner, se réaliser sur le théâtre. [...] »
« Et ce pur roman, nul ne l'a non plus donné plus tard ; non, pas même l'admirable Stendhal, qui, de tous les romanciers, est peut-être celui qui en approche le plus. »

Il poursuit de cette manière :

⁴⁵ ANGELO, Anne-Sophie, *Le Sens des personnages chez André Gide*, coll. : Bibliothèque Gidienne, Classiques Garnier, p. 330, 2015.

⁴⁶ Étymologiquement, « ce qui sert pour parvenir à une fin ». (CNRTL)

⁴⁷ *A contrario* de la doctrine zolienne, chez Gide, les personnages ne sont pas influencés par leur environnement ; le sens d'hérédité, que nous donnons ici, est donc tout à fait différent du terme zolien, bien que la méthode choisie par Zola soit approuvée par Gide. Par conséquent, le terme « hérédité » n'est pas lié à la génétique etc., mais factuellement aux liens familiaux qu'entretiennent les personnages entre eux.

« Je crois qu'il faut mettre tout cela dans la bouche d'Édouard - ce qui me permettrait d'ajouter que je lui accorde pas tous es poins, si judicieuses que soient ses remarques. [...] Mais, pour exciter Édouard à produire ce pur roman qu'il rêvait, la conviction qu'on n'en avait point produit encore de semblable, lui était nécessaire.
Au surplus, ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire »⁴⁸.

Or, force est de constater que ces remarques, soulevées par Gide, sont introduites dans le journal d'Édouard. De la même manière, et dans un style finalement assez proche de celui de l'auteur, et à partir de constats littéraires, Edouard dit :

« Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui, vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. Non plus que ne fait le drame. Et qu'on ne vienne point dire que le dramaturge ne décrit pas ses personnages parce que le spectateur est appelé à les voir portés tout vivants sur la scène ; car combien de fois n'avons-nous pas été gênés au théâtre, par l'acteur, et souffert de ce qu'il ressemble si mal à celui que, sans lui, nous nous représentons si bien. - Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur. »⁴⁹

Le discours du romancier et de son personnage - lui aussi romancier en devenir⁵⁰ - sont sensiblement les mêmes, notamment pour la première phrase. Seul le syntagme verbal ayant pour fonction « sujet » subit une légère modification. Le verbe transitif direct « purger » devient « dépouiller » sous la plume d'Édouard, à tel point que le roman est vu comme une oeuvre architecturale, à la limite de la structure. Pour Gide, le roman « pur », c'est ce roman « éternel », comme le rappelle Pierre Masson. Ainsi pouvons-nous dire que les deux formules sont synonymes, le terme d'« éternel » fonctionnant probablement ainsi comme un hyperonyme. Par conséquent, le discours d'Édouard rentre en constante résonance avec le discours de Gide, par l'intermédiaire du journal, qui permet aux deux oeuvres de coexister. Édouard, comme André Gide, tâtonne ; ils sont tous deux en constante évolution mentale, alternant entre la négation et la réconciliation.

⁴⁸ GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, pp. 58-59

⁴⁹ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, pp. 78-79.

⁵⁰ Comme nous le verrons ultérieurement, Edouard et André Gide entretiennent des liens de « parenté », notamment d'un point de vue de la réalisation littéraire. À l'heure de l'écriture, ils ne sont pas encore devenus des romanciers, mais espèrent le devenir.

Mais, André Gide sait pertinemment qu'Édouard n'arrivera pas à composer ce « roman pur », alors qu'Édouard lui-même ne doute pas de ses capacités à former ce roman éternel - qui ne sera pourtant pas écrit à la fin des *Faux-Monnayeurs* :

*« Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes Faux-Monnayeurs du suicide du petit Boris. [...] Et puis je n'aime pas les faits divers. »*⁵¹

Cette assertion, à la toute fin de l'oeuvre de Gide, montre la volonté de composer ce roman, qui, dans les faits, ne l'est toujours pas. André Gide s'est lui-même servi de faits divers pour son roman⁵². Édouard discute de ce choix, en expliquant qu'ils « ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... », avant d'admettre qu'il « [consent] que la réalité vienne à l'appui de [sa] pensée, comme une preuve ; mais non point qu'elle la précède »⁵³. De la même manière, Édouard semble devenir l'antagoniste d'André Gide, alors qu'il estime que « tout se tient » et qu'« [il sent], entre tous les faits que [lui] offre la vie, des dépendances si subtiles qu'il [lui] semble toujours qu'on n'en saurait changer un seul sans modifier tout l'ensemble »⁵⁴. En ce sens, il semble se confronter à la doctrine réaliste, qu'il fait sienne, ce qui, finalement, est confirmé plus loin, dans un dialogue avec Sophroniska : « À vrai dire, ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale »⁵⁵. André Gide ne veut pas parler de réalité idéale, puisque l'art ne doit pas s'y confronter, mais plutôt, il doit pouvoir imaginer l'harmonie d'un réel qui n'a rien à voir avec le nôtre. La confrontation esthétique entre les deux « protagonistes » passe là encore par l'intermédiaire du journal.

⁵¹ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 375.

⁵² « Les Faux-Monnayeurs ont [...] été conçus par la conjonction de deux faits divers : celui des grands procès de 1906 et 1907 concernant les « faux-monnayeurs du Luxembourg », sur lesquels Gide a rassemblé et gardé des coupures de journaux ; puis celui du suicide du jeune Nény, élève de troisième au lycée de Clermont-Ferrand, qui a lieu le 25 mai 1909 et fait l'objet d'une interpellation à la Chambre des députés par Barrés le 21 juin. Gide dira qu'il était « de nature à hanter la mémoire », ajoutant : « C'est de cette hantise qu'est né mon roman ». » Sur ce sujet, se reporter à la « notice des *Faux-Monnayeurs* », in Gide, André, « Romans et récits, oeuvres lyriques et dramatiques », II, dir. : Masson, Pierre, coll. : Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard.

⁵³ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, pp. 375-376.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 185.

L'appendice que forme le journal - et ses occurrences, telles que le carnet ou le cahier, par exemple - peut donc être considéré comme la résultante d'une discussion qu'André Gide entretient avec des personnages qui deviennent des sortes de porte-voix, et dans laquelle s'opère une dialectique qui est propre au journal⁵⁶. C'est parce que le *Journal* entretient de forts liens de cohérence, d'explication, voire d'avènement... avec les oeuvres et, *de facto*, avec les journaux contenus dans ces mêmes oeuvres que les personnages peuvent devenir de « véritables » - et non « réels » - polémistes, propices à la « dispute », à ce constant dialogue moral mais surtout esthétique, artistique et théorique.

Le journal n'est pas un sacerdoce puisqu'il incarne conjointement le réel⁵⁷ et le fictif ; son utilité est quasi omnipotente car elle justifie l'entreprise littéraire de Gide, jusqu'à l'incarner. Elle agit outre mesure comme « un fil d'Ariane », du *Cahier d'André Walter* jusqu'aux *Faux-Monnayeurs*.

b) Le système du journal :

Le journal n'est pas seulement un outil « philosophique » ; ou plutôt, il est le représentant d'une « voix » et d'une « voie ». En effet, le *Journal* est ambivalent et nous y voyons deux fonctions majeures : il sert à noter le « général » et le « particulier ». Bien que ce soit la pensée qui y est représentée, le journal, comme nous l'avons déjà dit, est à la fois un outil de travail, puisqu'il permet de suivre l'évolution artistique de l'écrivain, mais il est aussi et avant tout un outil de mémoire. En ce sens, le « général » correspondrait au travail de l'auteur alors que le « particulier » définirait la partie intime du journal. Or, le « général » prédomine sur le « particulier », comme il le note lui-même dans son *Journal* :

⁵⁶ À ce sujet, nous verrons que les journaux de *Paludes* ont la même cause que celui d'Édouard : l'écriture d'un roman.

⁵⁷ Comme nous l'avons dit précédemment, le journal a des emprunts au réel mais il n'est pas réaliste car André Gide estime que la littérature ne doit pas être la copie du réel. L'illusion du réel est impure, pour André Gide.

*« Il me faut, par tous les moyens, lutter contre la dislocation et l'éparpillement de la pensée. C'est aussi pour cela que je me suis réattelé à ce journal ; sans grand plaisir, mais comme moyen d'entraînement au travail. »*⁵⁸

La tournure impersonnelle « *il me faut* » sous-tend que le journal, le carnet « d'écriture » s'impose de lui-même, par et pour lui-même. Le *Journal* y est vu comme une nécessité, à la limite une fin en soi, à laquelle André Gide se soumet parce que le carnet est le plus à même de représenter sa pensée, qui, comme il l'a déjà dit, n'est pas linéaire, mais une « *courbe* » qui « *ne se révélera que dans [son] style* »⁵⁹. Cette citation a une double répercussion : d'abord, nous constatons que le *Journal* de Gide apparaît comme un prétexte à l'écriture littéraire, puisqu'il a une visée purement esthétique et artistique. L'entreprise littéraire est sublimée par le journal intime de Gide. C'est aussi un « pré-texte » puisqu'il est le vecteur d'une pensée travaillée et en devenir ; c'est dans les journaux fictifs que celle-ci sera en acte.

Ceci étant dit, force est de constater que le journal a une fonction qui lui est propre. Il est un « système », dont nous pouvons faire ressortir deux fonctions : le système de représentation et le système de l'intime.

Le système de l'intime

Comme le relève Frank Lestringant⁶⁰, l'oeuvre d'André Gide est tout ou presque autobiographique. Le biographe précise qu'il y a deux grandes raisons à cela. D'abord, André Gide a hérité d'une culture protestante par sa mère ; les protestants refusent le sacrement de pénitence et, par conséquent, la confession auriculaire⁶¹. Comme nous pouvons le constater aisément dans les différents journaux d'André Gide - lyriques, narratifs ou biographiques -, le « narrateur » (qui est automatiquement un « je », qui prend surtout les traits d'un *ego* comme nous le verrons par la suite)

⁵⁸ GIDE, André, *Journal*, p., Folio.

⁵⁹ « *On ne tracera pas aisément la trajectoire de mon esprit ; sa courbe ne se révélera que dans mon style et échappera à plus d'un. Si quelqu'un dans mon dernier écrit, pense saisir enfin ma ressemblance, qu'il se détrompe : c'est toujours de mon dernier-né que je suis le plus différent.* » GIDE, André, *Journal*, Folio,

⁶⁰ LESTRINGANT, Frank, *op. cit.*

⁶¹ La confession auriculaire : Aveux des péchés d'un laïc à l'oreille d'un prêtre.

s'adresse directement à Dieu, comme pour confesser ses propres péchés. Le Dieu devient alors une sorte de tout-omniscient, dont le lecteur se fait spectateur, et il est également, sous certains aspects, le co-locuteur de cet énoncé. Franck Lestringant estime, par ailleurs, que c'est là l'origine principale du *Journal* d'André Gide. Mais, le *Journal* n'est pas l'oeuvre première d'André Gide - ou plutôt, l'oeuvre véritable (puisque le *Journal* n'est encore qu'une oeuvre en devenir, qui n'a pas de philosophie, d'esthétique particulières à son début) ; en effet, l'affirmation de Franck Lestringant peut s'appliquer pour son premier journal fictif et lyrique que sont *les Cahiers* :

« Il te faudra prier bien sagement ce soir, et que tu croies. Cela te reste, qui ne te sera pas ôté. Tu diras : Le seigneur est ma part et mon héritage ; quand tous m'abandonnent, tu ne me laisseras pas orphelin.

Et puis tu dormiras, - car ne réfléchis pas encore : les jours amers ne sont pas assez loin.

Endors le souvenir au gré des rêves.

Repose. »⁶²

Les Cahiers d'André Walter, comme le relève Paul Souday, « explique toute l'oeuvre de M. André Gide »⁶³ ; l'emploi du journal fonctionne le plus souvent comme un essai de l'intime. Comme le relève Emile Benveniste⁶⁴, un « tu » entraîne obligatoirement un « je ». Ainsi pouvons-nous dire que le « je » et le « tu » sont complémentaires dans l'énonciation et peuvent même être les mêmes actants lorsque le « tu » est employé avec un temps à valeur de conseil. En ce sens, l'énoncé est « autoréférentiel » puisque le locuteur et le co-locuteur sont censés être la même personne. Le « tu » est ici l'*alter-ego* du « je ». Le futur de l'indicatif a une valeur de conseil dans cet extrait de poème, - au même titre que le présent de l'impératif, qui, d'un point de vue temporel, est concomitant au futur - : le poème contenu dans le journal a une valeur de stance, et le *Cahier* peut dès lors se lire, au-delà d'une oeuvre de jeunesse, comme étant des maximes pour l'avenir, où le

⁶² GIDE, André, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. : Martin, Claude, coll. : Poésie/Gallimard, NRF., p. 37

⁶³ SOUDAY, Paul, *André Gide*, Kra, 1927, pp. 8-13

⁶⁴ « Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. A la deuxième personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je » ; et, en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu » ». BENVENISTE, Emile, « L'homme dans la langue », *in Problèmes de linguistique générale*, coll. : Tel, Gallimard.

religieux et le personnel ont la même sémantique ; l'écriture supposée d'André Walter doit donc être vue comme une confession des péchés. Néanmoins, l'égotisme de Gide ne peut se comprendre que par l'acte d'écriture. Claude Martin explique :

« *Une somme et un acte. En composant ses Cahiers d'André Walter, « oeuvre posthume » (ce postulat n'était certes, à l'origine, rien moins qu'un jeu d'homme de lettres), Gide entendait se résumer (car il se croyait, n'est-ce pas, représentatif... : « ce livre me paraissait un des plus importants du monde, et la crise que j'y peignais, de l'intérêt le plus général, le plus urgent »⁶⁵), et décider aussi de son destin, le forcer »⁶⁶.*

Gide se sent mû par une mission et doit écrire comme s'il allait composer sa dernière oeuvre. Véritable littérature engagée avant l'heure, le « journal », dans tous ses états de l'intime, doit agir comme un manifeste public. Peut-être pourrions-nous dire, ainsi, que le journal permet de passer de l'intime à l'« extime »⁶⁷, puisque l'écriture pour soi devient une écriture de soi, pour l'autre, en prise avec l'extérieur. L'intime du personnage qu'est André Walter, jeune homme de vingt ans, s'expose aux yeux de tous et sa poésie lyrique est le faire-valoir d'un fou, qui est fortement connoté à la religion ici encore. Or, derrière le « fou », c'est la folie qui est la thématique principale des *Cahiers*, folie qui « cache le mot transcendance »⁶⁸. « [...] *Le poète* [...] [paraît] souvent [un fou], par quelque aspect de [son] comportement, car [il échappe] aux normes communes »⁶⁹. André Walter, qui est assimilé à un poète, est donc tout à la fois assimilé à un créateur, à un diariste et à un fou. C'est par le cahier qu'André Walter s'engage sur le chemin de l'expérience ultime vers l'au-delà, et qu'il entame sa confrontation avec le Dieu par l'écrit. Le *Cahier* peut, sous certains aspects, être vu comme une oeuvre transcendante.

Si la religion irrigue tout le *Cahier* qui, dès lors, devient le premier véritable journal qu'André Gide⁷⁰ a publié, bien avant la publication du *Journal*, dont il a orchestré la quasi-totalité de la publication, il est important de rappeler qu'un auteur est d'abord un lecteur. André Gide est

⁶⁵ GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, I, IX, Folio, p.246.

⁶⁶ GIDE, André, *op. cit.*, in « Préface », éd. : MARTIN, Claude, NRF.

⁶⁷ Néologisme forgé par Michel Tournier, auquel nous donnons un sens légèrement différent. Le journal intime est voué à ne pas être lu par un tiers.

⁶⁸ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, « Fou », in *Dictionnaire des Symboles*, Bouquins.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ L'onomastique rapproche André Gide d'André Walter.

tout à la fois un auteur et un lecteur, et Franck Lestringant rappelle que Gide a notamment lu le *Journal Intime* de Henri Frédéric Amiel, qui permet de créer une forme de connivence. Franck Lestringant fait aussi notamment référence aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

Parce que le journal est l'oeuvre d'un « moi » intérieur, comme nous le verrons plus en détails ci-après, il agit comme un système, « un monde spécial »⁷¹, autrement dit une structure de l'intime qui est auto-suffisante, mais qui a vocation à être utile à tout un chacun ; pour André Gide, le livre n'est pas une « lettre morte », mais « un sac de graines »⁷². C'est probablement, ici, une très bonne définition du journal présent dans de nombreuses oeuvres qu'il a composées : le journal est une oeuvre problématique ; les questions qui y sont posées ne sont jamais résolues car elles sont de l'ordre de l'intime, mais elles doivent permettre au lecteur de réfléchir sciemment, comme si les questions étaient des germes, ayant pour engrais le journal.

Le système de représentation

Il estime par ailleurs que « l'oeuvre d'art ne s'épanouit qu'avec la participation, la connivence, de tous les éléments vertueux de l'esprit ». Le journal apparaît alors comme ce « satellite » de l'esprit, puisqu'il est à même de le représenter ; c'est nécessairement par le *Journal* que nous comprenons la pensée d'André Gide. Il entre alors dans un système « cognitif » : en effet, le journal est une forme de synthèse de la connaissance, qui englobe, par exemple les fonctions du langage, telles que l'oral et l'écrit. En effet, en plus de contenir de nombreuses formes de discours rapporté, notamment du discours rapporté directement, le journal permet de transformer le langage en un processus créatif, où la langue et le style ne font qu'un. De la même manière, l'alliance de l'oral et de l'écrit permet au journal d'être une expérimentation de tout instant, à l'image du gueuloir de Flaubert. André Gide note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

⁷¹ GIDE, André, *Journal*, Folio, p.58.

⁷² *Ibid.*, p. 57.

« Force fut de m'en rendre compte, lors de cette lecture que je fis à R. Martin du Gard (août-Pontigny) : les meilleures parties de mon livre sont celles d'invention pure. Si j'ai raté le portrait du vieux Lapérouse, ce fut pour l'avoir trop rapproché de la réalité ; je n'ai pas su, pas pu perdre de vue mon modèle. [...] Le difficile c'est d'inventer, là où le souvenir vous retient. »⁷³

Mais le journal est aussi le lieu par excellence de la mémoire, à l'image de *La symphonie pastorale*. Alors que le pasteur de la sotie ne peut se déplacer à cause de la neige, il décide de raconter au jour le jour « la formation et le développement de cette âme pieuse » « il y a deux ans et six mois »⁷⁴, à l'aide d'un cahier, dont on peut imaginer que la lecture est destinée à un lecteur.

C'est également un système de pensée : sont représentés des jugements moraux et esthétiques. Comme le note Claude Martin dans sa préface aux *Cahiers*⁷⁵, l'oeuvre liminaire est vue comme une « représentation des données d'un problème, d'une crise », accompagnée d'une « démonstration expérimentale de sa solution. Analyse, critique et thérapeutique, qu'accompagnait une réflexion sur l'acte littéraire lui-même et le genre romanesque », les cahiers - hyponyme des « journaux » - fonctionnent comme une oeuvre qui agit sur elle-même ; elle est en acte.

L'entreprise est donc aussi intrinsèquement littéraire. Le journal, véritable « matière » polymorphe, est avant toute chose une structure narrative. Sa malléabilité, son élasticité ne le définissent pas en tant que genre, mais pourtant, il est par nature littéraire chez André Gide ; comme nous l'avons dit précisément auparavant, l'oeuvre, chez André Gide, répond à une problématique et à une philosophie personnelles, à « un équilibre hors du temps, une santé artificielle »⁷⁶, dont seul l'artiste doit avoir la clé, parce que la littérature, et encore plus l'art, ne répond pas aux affres du temps, aux lois physiques et surtout, ne répond pas aux lois telles que les hommes les dictent. La littérature est ce champ de compétence où tout devient possible.

De fait, le système de représentation implique que le journal soit ramifié aux autres oeuvres, telles que la poésie, la sotie et le roman. Parce qu'il est un moyen de représentation capable de

⁷³ GIDE, André, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, « Deuxième cahier », NRF, p.67

⁷⁴ GIDE, André, *La Symphonie Pastorale*, Folio, pp. 11-12

⁷⁵ GIDE, André, *op. cit.*, éd. : Claude Martin.

⁷⁶ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 58.

s'adapter à n'importe quelle oeuvre grâce à son « *élasticité* »⁷⁷, le journal est à la fois théorie et pratique, par lequel auteur et lecteur se projettent.

Le journal, véritable matière transversale de l'oeuvre gidienne, permet à la fois l'autonomie et l'interdépendance. Autonome, parce que comme nous l'avons déjà dit précédemment, chaque livre est important dans l'oeuvre à cause des thèmes qu'il soulève - chaque oeuvre répondant à un besoin urgent et existentiel d'écriture ; interdépendant, parce que la pensée gidienne se déconstruit pour mieux se reconstruire au fur et à mesure de l'écriture. Derrière le journal de chaque oeuvre, qui est écrit par un personnage auquel Gide a confié ce rôle, se cache l'entité de l'auteur, et sa véritable personnalité.

C'est aussi l'occasion pour André Gide de se soumettre à lui-même : véritable légitimation de la dualité qu'il entretient avec la religion, le journal, de l'ordre à la fois de l'intime et du débat, doit permettre à tout un chacun d'y trouver le miroir de ses interrogations, auxquelles Gide n'offre que trop peu de réponses. Mais, cette « réunion » est l'un des facteurs de la réussite du journal. C'est parce que le journal est une offre qui permet à la pensée, et donc à la raison, de gagner contre la passion que le journal est intéressant : « *Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut - fût-ce contre moi.* »⁷⁸. La raison individuelle prime donc sur le reste, dans le journal.

⁷⁷ Martine Sagaert note dans un article du *Dictionnaire gidien* que « *le propre du Journal est son élasticité.* ». En effet, les journaux gidiens ont cette particularité de pouvoir s'adapter à n'importe quel sujet sans que sa légitimité ne soit remise en question. De plus, le journal, « *registre relatant les faits de chaque jour* », comme l'explique Huguet à propos du sonnet liminaire des *Regrets* de Du Bellay, permet tout à la fois d'être un manuscrit daté ou un cahier sans date précise, contrairement à la correspondance. (SAGAERT, Martine, « *Journal* » in *Dictionnaire gidien*, dir. : Masson, Pierre ; Wittmann, Jean-Michel, coll. : Dictionnaires et synthèses, 1, Classiques Garnier, p. 210.

⁷⁸ GIDE, André, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, NRF, p. 87.

PARTIE 2 : JUSTIFICATION POÉTIQUE, POÉTIQUE DE LA JUSTIFICATION

Nous l'avons vu, la problématique du journal est aussi liée à la difficulté d'écrire sans tronquer la pensée. Souvent, l'explication d'un personnage motive en premier lieu l'écriture du journal. Il y a toujours un événement antérieur à l'écriture qui justifie le passage à l'acte *via* le carnet, comme si celui-ci était consécutif à un besoin d'extérioriser et d'expliquer les actions.

L'écriture s'inscrit dans une problématique qui mérite d'être soulevée : elle se veut libératrice, mais pour pouvoir s'accomplir en tant que telle, elle doit s'adresser à un narrataire⁷⁹ (et donc à un lecteur) textuel, qui ne semble pas exister. Il n'est *a priori* pas imaginé par le personnage qui écrit dans le journal, puisque l'écriture est considérée dans une dynamique individuelle et individualiste. Ainsi, le narrateur et le narrataire se confondent de prime abord, puisque le narrateur écrit pour lui-même. Or, le « je » est fictionnalisé et il s'inscrit *a posteriori* dans une relation unilatérale avec le lecteur qui devient par défaut un narrataire textuel. Le narrateur et le narrataire supposent alors leur existence mutuelle.

L'intérêt du journal est donc d'expliquer, et de s'expliquer, grâce au langage quotidien et courant. L'inscription dans la fiction implique une nouvelle articulation de ce langage du journal pour narrer correctement. Pour cela, il utilise un langage réalisant qui s'inscrit dans une diégèse dont il contrôle toutes les particularités. À cet égard, l'écriture libératrice est le point de départ d'une explication qui cadre le récit alors que la structure narrative de l'explication est le journal.

a) Quel narrataire ? Une écriture problématique.

Est-ce la publication de l'oeuvre qui lui confère le statut de fiction ? Ou est-ce que le statut se limite à la simple création de personnages et d'un récit-cadre ? Il semble que la réponse soit corrélée à la narration même du journal. D'abord, l'idée et le fait sont à l'origine de l'oeuvre, et se fécondent. À propos de Dostoïevksi, Gide dit :

⁷⁹ Selon la typologie de Genette

« L'oeuvre [...] ne naît point non plus d'une idée préconçue, et c'est pourquoi elle n'est en rien théorique, mais reste immergée dans le réel ; elle naît d'une rencontre de l'idée et du fait, de la confession, du blending, diraient les Anglais, de l'un et de l'autre, si parfaite que jamais l'on ne peut dire qu'aucun des deux éléments l'emporte - de sorte que les scènes les plus réalistes de ses romans sont aussi les plus chargées de signification psychologique et morale ; plus exactement chaque oeuvre de Dostoïevski est le produit d'une fécondation du fait par l'idée⁸⁰ ».

C'est par le journal que l'oeuvre en général peut rester immergée dans le réel. *La Symphonie Pastorale* est immergée dans le réel grâce à la structure du journal. Le journal est avant tout un énoncé qui possède un locuteur et un co-locuteur confondus en une seule et même personne, selon les règles de la deixis. Mais, l'oeuvre, destinée à une publication - processus par lequel elle devient fiction -, suppose un ancrage de l'énoncé (à cause des indices de l'énonciation : un « je », la temporalité (un imparfait de l'indicatif, un passé simple de l'indicatif...), la chronologie), mais celui-ci se coupe parce qu'il devient fiction et devient non-actualisé. Le locuteur et le co-locuteur se muent en narrateur et narrataire, qui eux aussi se confondent en la même personne. La fonction testimoniale⁸¹ du narrateur telle que définie par Genette implique indirectement un narrataire textuel fictif.

Par sa pratique du journal, André Gide complexifie la narration en introduisant un paradoxe initial dans sa structure narrative. Le personnage n'écrit qu'à lui-même. Dans un premier temps, le personnage ne s'adresse qu'à lui-même ; Edouard ne destine par exemple son journal qu'à sa propre personne. Mais, nous pouvons imaginer, qu'à l'image d'André Gide, Édouard finira par publier son journal écrit à la même période que *les Faux-Monnayeurs*.

Intéressons-nous à *Paludes*, qui a plusieurs niveaux de narration enchâssés : la vie mondaine du narrateur, l'écriture de *Paludes*, l'histoire de Paludes dans *le Journal de Tityre ou Paludes*, la lecture de *Paludes* et la confrontation avec Angèle etc. Une fois le récit terminé, André Gide propose au lecteur de noter les « phrases les plus remarquables de Paludes⁸² », « pour respecter l'idiosyncrasie de chacun »⁸³, comme pour continuer le récit et comme si le récit était lui-même un journal que le lecteur/narrataire s'approprie.

⁸⁰ GIDE, André, « Dostoïevski, III », pp. 596-597.

⁸¹ Typologie de Genette

⁸² GIDE, André, *Paludes*, Folio, p. 153.

⁸³ *Ibid.*

André Walter, comme Éveline, n'a pas de destinataire. Contrairement à une narration classique qui implique un narrataire textuel puis réel, le narrateur est ici présumé absent ; il n'entre pas dans le système intime du journal des protagonistes, si bien qu'il n'existe pas de lecteur textuel.

b) Une écriture libératrice :

Dans les récits gidiens, le journal est envisagé comme un processus égotique engagé à des fins littéraires. Étymologiquement, la littérature est « *ce qui est écrit, le sens littéral* »⁸⁴. La lettre, et donc la phrase par métonymie, est le prolongement de la pensée. La phrase gidienne est « *une excroissance de l'idée* »⁸⁵. Chez Gide, le parler est primordial et évocateur. Le fait de parler de lire est très souvent le dénouement d'une situation bloquée, sans possibilité de changement. La parole est ainsi sacralisée : il suffit de se reporter au début des *Faux-Monnayeurs*, alors que le lecteur assiste impuissant à la scène de bâtardise, comme s'il était de l'autre côté de la fenêtre de chez Bernard qui étouffe à cause de la chaleur, pour constater que la lecture de la lettre annonçant l'adultère et l'écriture de la lettre de départ développent chez Bernard l'envie de fuir, dans une topique de l'adolescence tout à fait traditionnelle.

Ce qui est dit se répercute automatiquement dans tout le récit, puisque chaque phrase, chaque parole « *contient, enveloppé, replié sur lui-même, l'arrangement de tout le livre ; elle se dispose selon les mêmes lois que l'oeuvre entière ; elle prémédite dans sa structure minutieuse le dessin de l'ensemble* »⁸⁶. *La Symphonie Pastorale* contient tous les éléments de son *explicit* dans son *incipit*. En effet, dès les premières pages, le lecteur n'est pas dupé par le pasteur et comprend ses intentions véritables dès les premières pages. Il réalise dès les premières évocations de Gertrude, et probablement avant le pasteur, que ce dernier éprouve des sentiments pour elle. Il devient évident à l'aube du second cahier que Gertrude va se suicider :

« *La nuit dernière j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici...
Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué
de mon coeur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y
méprendre ; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me*

⁸⁴ CNRTL

⁸⁵ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 58.

⁸⁶ RIVIÈRE, Jacques, *Études*, NRF, 1924, pp. 175-258.

paraître mystérieuses ; comment, après les naïfs déclarations de Gertrude, j'ai pu douter encore si je l'aimais. C'est que, tout à la fois, je ne consentais point alors à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage, et que, dans le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude, je ne consternais pas à reconnaître quoi que ce soit de défendu. »⁸⁷

La naïveté dont parle le pasteur à propos de Gertrude - qui est ici pareille à la cécité - se métamorphose en lucidité par le biais d'une écriture autorévélatrice. Le pasteur passe par une confession écrite et se rend compte par lui-même de ses précédentes impétuosités. Or, c'est parce que le pasteur a péché qu'il se met à écrire. Dans *La Symphonie Pastorale*, l'écriture est à mettre en parallèle avec la neige, qui « *bloque les routes* »⁸⁸. Pendant cette période de blocage, l'écriture est rapide, « [impétueuse] ». C'est le 25 avril que le pasteur reprend l'écriture de son journal, après l'avoir mis de côté pendant « *quelque temps* »⁸⁹. La neige a disparu et c'est à cette occasion que le pasteur réalise que ses sentiments ne sont pas seulement paternels. La neige, en même temps que l'écriture, symbolise ce processus de libération et de légitimation qui est rendu possible par le journal.

L'École des Femmes relève d'une technique purement gidienne, sensiblement identique à celle de *La Symphonie Pastorale*. Deux cahiers structurent l'oeuvre : le premier permet au lecteur « *de rétablir la vérité que [la fiancée] ne sait pas encore dégager d'elle-même* »⁹⁰ ; le second cahier permet quant à lui d'entrevoir qu'Eveline désire quitter Robert, puisqu'elle s'est rendue compte du dégoût qu'elle avait pour lui. C'est par une relecture qui intervient après avoir commencé et fini un cahier que le personnage, comme le pasteur, prend la mesure de la métamorphose de sa pensée, amorcée dès l'écriture du premier cahier :

« Je reste peu satisfaite de ce que j'écrivais hier. J'ai laissé courir ma plume, il me semble, par un besoin de récrimination qui peut paraître bien vain tant que je ne me serai pas mieux expliqué. Chacun de nous a des défauts, et je sais que l'harmonie ne peut être maintenue dans un ménage sans indulgence et sans menues concessions mutuelles. D'où vient que les défauts de Robert me sont devenus à ce point insupportables ? [...] Oh ! je suis bien forcée de le reconnaître : ce n'est pas

⁸⁷ GIDE, André, *La Symphonie Pastorale*, Folio, p. 100.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁰ H. WALKER, David, « Notice de *L'École des Femmes* », *in op.cit.*, dir. : MASSON, Pierre, Gallimard, p. 1267.

lui qui a changé ; c'est moi. C'est le jugement que je porte. De sorte que même mes souvenirs les plus heureux s'y abîment. Ah ! de quel ciel je suis tombé ! Pour m'expliquer ce changement, j'ai relu ce que j'écrivais dans ce même cahier, il y a vingt ans. [...] Cette défiance dont je souffre aujourd'hui, je cherche à m'en retracer l'histoire. »⁹¹

Ce n'est jamais l'Autre que les personnages du cahier incriminent, mais eux-mêmes. Le pasteur, comme Éveline, conspu sa propre réaction passée et se rend coupable de sa naïveté et de sa cécité conséquentes à l'illusion qu'il avait de son bonheur. Dans *L'École des Femmes*, vingt ans ont passé. Alors que Robert « *croit désormais connaître tout ce que [Éveline peut] sentir ou penser* »⁹², l'écriture dans le cahier est l'oeuvre d'une re-légitimation de soi-même, qui passe également par une objectivité la plus formelle de l'histoire, malgré une écriture subjective.

La construction du cahier est très manichéenne : positive, comme dans *Paludes* ou le Journal d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, ou négative, quasi-tragique, à l'image de *La Symphonie Pastorale*, de *L'École des Femmes* ou *des Cahiers d'André Walter*.

Les Cahiers d'André Walter contiennent dès les premières pages les traces de la mort. André Walter accorde à l'écriture une vertu expiatoire, par laquelle il souhaite délivrer sa pensée pour pouvoir « *vivre d'une nouvelle vie* »⁹³ (c'est au travail « *que l'esprit s'occupe* »⁹⁴). Il entreprend l'écriture de ses cahiers dans une véritable démarche de libération ; dans le même temps, il commence à composer le roman sur Allain. L'écriture est pour Walter un besoin vital (« *J'écris parce que j'ai besoin d'écrire - et voilà tout.* »⁹⁵) et parce qu'elle a une valeur d'expiation, on peut également supposer que la délivrance de sa pensée est assujettie à ce même besoin. À travers l'écriture, Walter cherche à reconquérir son âme, qu'il faut « *former à soi* »⁹⁶.

La libération de pensée d'André Walter dans ses cahiers relève du même procédé que dans *L'École des Femmes* : elle est d'abord personnelle, puis sera publique - sans quoi, elle ne serait pas

⁹¹ GIDE, André, *L'École des Femmes*, *in op. cit.*, dir. : MASSON, Pierre, Gallimard, p. 615.

⁹² *Ibid.*, p. 613.

⁹³ GIDE, André, *Les Cahiers et Poésies d'André Walter*, éd. : MARTIN, Claude, NRF/Poésies, Gallimard, p. 40.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

effective. C'est la fille d'Éveline, qui « *après bien des hésitations* »⁹⁷, se décide à envoyer les cahiers du Journal à un éditeur, pour que la lecture « *puisse n'être pas sans profit pour quelques jeunes femmes* »⁹⁸. La folie meurtrière d'André Walter, qui se lit dans *Les Cahiers*, trouve son remède dans la publication (pour « *ne pas mourir tout entier* »⁹⁹), laissée au seul choix de l'éditeur, « *Pierre C***** » :

« *QUE PIERRE C****, À QUI JE LES DONNE, PUBLIE SI JE DEVIENS FOU, CES CAHIERS, - SANS FAUSSE HONTE POUR MA MÉMOIRE POSTHUME... À MOINS QU'ILS NE LUI SEMBENT DÉJÀ TROP FOUS EUX-MÊMES - EN CE CAS, JE LES LAISSE JUGER.* »¹⁰⁰

L'épisode de libération due à l'explication des actes et au cheminement intellectuel des personnages n'a que pour *stimuli* initiaux les morts de personnages - et n'intervient, comme pour Eveline et Walter, qu'après la mort de certains personnages.

⁹⁷ GIDE, André, *L'École des femmes*, *in op. cit.*, dir : MASSON, Pierre, Gallimard, p. 585.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ GIDE, André, *op. cit.*, éd: MARTIN, Claude, Gallimard, p. 148.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Et si l'oeuvre d'art se devait d'être morale ? Et si avant toute chose, l'artiste devait être l'objet d'une lutte avec ce qu'il y a de plus moral ? L'occurrence du mot « moral » et de son dérivé, l'adjectif qualificatif, est impressionnante dans le *Journal*.

Pour répondre aux questions qui nous occupent, il faut remonter à une ambivalence fondamentale et purement gidienne. Dans son *Journal*, André Gide essaye de faire un *distinguo* entre la poésie et l'art. Se plaignant de vivre avec l'inconstance d'un poète lyrique, il estime qu'un artiste, pour faire oeuvre, « ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières¹⁰¹ ».

Véritable dilemme, véritable acharnement entre deux distinctions antinomiques, la morale et la sincérité sont opposées chez Gide parce qu'il oppose l'artiste au poète. L'artiste doit supplanter le poète pour que la morale triomphe. Or, c'est le passage du poète (intrinsèquement sincère, parce qu'il peut être « naïf consciemment ») à l'artiste (qui doit être moral parce qu'il est engagé) qui fait naître l'oeuvre, comme une plante pousse d'une saison à une autre :

« Je m'agite dans ce dilemme : être morale, être sincère.

La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) par un être factice préféré. Mais alors, on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est l'homme sincère.

Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'oeuvre d'art.¹⁰² »

Mais cette « lutte » acharnée concerne André Gide lui-même. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, il estime que le roman doit être une forme de poésie en prose et assez longue. *A fortiori*, l'adjectif « sincère », très souvent lexicalisé avec le verbe « être », se retrouve également très souvent dans les pages du *Journal*, à tel point que nous en venons à nous demander si morale et sincérité ne seraient finalement à mettre sur un plan religieux et littéraire. La sincérité ne serait-elle pas une exégèse de la religion, dont André Gide essaye de se défaire ?

¹⁰¹ GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 58.

¹⁰² *Ibid.*, p. 42.

Si « *l'oeuvre d'art est une exagération* », le journal doit être l'oeuvre de la sincérité, que nous mettrons sur le même plan que la morale. Parce qu'André Gide note dans *Si le grain ne meurt* qu'il est un « être de dialogue », dans lequel « tout [...] combat et se contredit », il semble finalement opportun de rapprocher la morale de la sincérité.

a) Donner à « voir » : de la vertu de la lucidité

André Gide se définit comme un « *inquiéteur* » dans son *Journal*. Pour lui, l'artiste est comme un agitateur de curiosités.

L'artiste n'est-il pas Tityre de *Paludes*, observateur d'une société en proie à l'aveuglement, « *dans une tour entourée de marais* »¹⁰³ ? Arguant qu'il écrit « *pour agir* »¹⁰⁴, le narrateur provoque l'indifférence d'Angèle, qui lui demande de lui lire « *ça* »¹⁰⁵, ce qu'il fait. Angèle finit par irriter le narrateur en disant : « *J'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire* »¹⁰⁶. Le ton programmatique d'Angèle va être l'élément déclencheur de toute la symbolique du livre.

Effectivement, *Paludes* et *La Symphonie Pastorale* pourraient être un diptyque, puisque tous deux ont une symbolique en miroir. Le dessein est finalement identique : la « *brebis perdue* » dont parle le pasteur dans *La Symphonie Pastorale* ne serait-elle finalement pas l'artiste, qui est le plus lucide de tous ? Les verbes « écrire » et « voir » (ainsi que leurs hyponymes) sont tout à fait synonymes dans l'oeuvre de Gide. Par exemple, *Paludes* a pour protagoniste principal un écrivain et *La Symphonie Pastorale* un pasteur qui devient un écrivain, ou plutôt un diariste par substitution. Les deux oeuvres sont constituées de deux journaux qui sont des motifs de l'acte d'écriture. C'est par l'écriture du journal que les deux hommes « donnent à voir ». Pour le premier, en le personnage de Tityre s'incarne la lucidité, que l'on retrouve chez son auteur :

¹⁰³ GIDE, André, *Paludes*, Folio, p. 19.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

« Voilà justement le sujet de mon livre ; Titre n'est pas mécontent de sa vie ; il trouve du plaisir à contempler les marécages ; un changement de temps les marie ; - mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée ! Depuis combien de temps habitez-vous cette chambre ? - Petits loyers ! petits loyers ! - et vous n'êtes pas la seule ! des fenêtres sur la rue, sur les cours ; devant soi l'on regarde des murs ou d'autres gens qui vous regardent... Mais est-ce que je vais à présent vous faire honte de vos robes - et croyez-vous vraiment que nous ayons su nous aimer ?¹⁰⁷ »

Cette logorrhée s'inscrit (hasard de l'enchâssement narratif ? » dans le *Journal de Tityre*. Mais, Angèle refuse de « [regarder son] *histoire* », donc d'entendre et de voir.

Le narrateur de *Paludes* est invité chez Angèle, le personnage féminin du roman. Alors que le roman est polarisé - le matin et le soir -, la rencontre nocturne a lieu dans un appartement obscurci. Les invités s'amuse à écrire sur des feuillets :

« Or, comme chez Angèle je suis presque chez moi, je trimbalai mon siège ; et là-haut, tous trois installés, Martin et moi nous échangeâmes nos feuilles, tandis qu'Alexandre attendait.

Sur ma feuille, on lisait :

Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut se voir que malheureux.

Sur sa feuille on lisait :

Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut être que malheureux de se voir.¹⁰⁸ »

Au delà des parallélismes flagrants de constructions, il est aisé de constater que les deux sentences à valeur de maxime - avec le présent de vérité générale - indiquent la pensée de chaque personnage. Le narrateur se décrit, mais décrit surtout les personnages qui l'entourent, comme Angèle et Hubert.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

De la même manière, le narrateur fait souvent mention de *fenêtres*. Par la focalisation interne, nous voyons ce que Tityre voit¹⁰⁹ comme nous voyons Bernard par la fenêtre dans l'*incipit* des *Faux-Monnayeurs*, à un moment où il prend conscience qu'il est un bâtard, et où il advient qu'il doit être sincère avec lui-même.

L'air est un *leitmotiv* dans *Paludes* : alors que « *le temps fraîchit* »¹¹⁰¹¹¹, le narrateur se remet à écrire, comme si la fraîcheur affectait son écriture puisqu'il est lucide et clairvoyant.

La lecture de *Paludes* est incomprise et le narrateur fait part de son état, dans un univers qui n'est pas le sien et qui ne lui sied guère (« *répondis-je, étouffant. [...] "Ah ! pensais-je, je vais respirer !"*¹¹² »). La noirceur de la pièce va de pair avec l'état de l'appartement ; l'air ne semble pas circuler. Le salon étouffant est symbolique : de telles atmosphères font légion chez André Gide. Respirer correctement signifie qu'on est lucide avec soi-même, que l'on est dans une atmosphère qui nous plaît. Angèle, visiblement en proie à l'ironie, a pourtant fait installer un ventilateur dans son salon pour le narrateur. Les autres personnages comme Angèle ne semblent pas se soucier de cette atmosphère, ne ressentant quelconque gêne. S'en suit un dialogue hautement symbolique, duquel se dégage une isotopie de la vue. Dans un tumulte et une cohorte où les sens (sensation, ouïe, vue) sont tous mis à rude épreuve, le narrateur est absolument passif (parce qu'il subit les actions d'Angèle, qui ne fait rien pour elle, mais pour le narrateur, puisqu'elle-même refuse de se voir pour ne pas être malheureuse), comme le laissent envisager les constructions pronominales (« *que je vous montre* ») ou causatives (« *laisser voir* ») et la répétition de consonnes fricatives labiodentales [f] et [v] qui miment le bruit du ventilateur (le mot *bruit* agit, par effet de proximité avec les consonnes, comme le représentant de la synesthésie bruit/vision et incarne l'isotopie phonétique, qui agit elle aussi comme un embrayeur, puisse la répétition du [v] peut nous faire entendre le mot « *voir* ») :

« Précisément alors Angèle me prit par la manche :
"Venez, me dit-elle, que je vous montre."
Et m'attirant près du rideau, elle le souleva discrètement afin de me laisser voir
sur la vitre une grosse tache noire qui faisait du bruit.

¹⁰⁹ « *De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore bien regardé* ». Tête, fenêtre, apercevoir et regarder ont pour sème commun /vision/. *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹¹ « *Et puis laissez-moi, j'ai horriblement chaud* » : chez Angèle, le narrateur ne peut plus raconter son histoire et ne peut plus écrire. *Ibid.*, p. 77.

¹¹² *Ibid.*, p. 78.

- « Pour que vous ne vous plaigniez pas qu'il fasse trop chaud, j'ai fait mettre un ventilateur, dit-elle.
- Ah ! chère Angèle.
 - Seulement, continua-t-elle, comme il faisait du bruit j'ai dû ramener le rideau par-dessus.
 - Ah ! c'est donc ça ! Mais, chère amie, c'est beaucoup trop petit !
 - Le marchand m'a dit que c'était le format pour littérateurs. La taille au-dessus c'était pour réunions politiques ; mais on ne se serait plus entendu.¹¹³ »

Le ventilateur - jugé trop petit par le narrateur - se substitue à la fenêtre et est même vu comme une entrave. Pis, il n'a aucune utilité dans la pièce : un rideau le cache, alors qu'il obstrue déjà la fenêtre. Les esprits également échauffés ne pourront pas être refroidis, puisque la taille au-dessus sert pour les « réunions politiques ». Le littérateur, mot péjoratif et utilisé par Angèle pour qualifier le narrateur, est donc un substitut du politique. Le ventilateur n'a donc aucune utilité dans la pièce, si ce n'est qu'il est bruyant et qu'il empêche encore plus une discussion.

La fenêtre, symbole important du *Paludes* - qui est un journal - du narrateur et du *Paludes* d'André Gide (qui est un agenda-journal), peut être interprété par effet de glissement comme étant le symbole de clarté et donc de lucidité. Les sorties extérieures sont constamment un échec : la chasse au canard et le petit voyage finissent mal pour le narrateur comme pour les autres personnages, comme si les personnages influaient de quelque façon que ce soit sur lui.

Or, Tityre, c'est aussi le narrateur qui raconte, constamment à son bureau, derrière sa fenêtre, « l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir.¹¹⁴ ». Ces animaux, ce sont ses amis de la vie mondaine (Hubert, Angèle...).

Être lucide, c'est être moral et sincère. L'écriture du journal permet de réfléchir et de constater ; cette forme du constat s'applique également à *La Symphonie Pastorale* et à *L'École des Femmes*. À propos de *La Symphonie Pastorale*, le pasteur devient au fur et à mesure aveugle, tandis que Gertrude, en même temps qu'elle se fait opérer, recouvre la vue de manière symbolique. Son suicide sera un moyen d'être sincère avec elle-même : la vie qu'on lui a promise et son amour pour Jacques ne sont pas sincères, et donc immoraux.

¹¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

b) Sincérité mensongère et mensonge sincère :

Mais, André Gide conspuait-il le pasteur, Angèle, Hubert et tous les autres ? Et si leur aveuglement n'était qu'un mensonge avoué et donc sincère ? L'ambivalence mensonge/vérité - et donc mensonge/sincérité - hante toute l'oeuvre de Gide.

Bernard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, ne serait-il pas un faux-monnayeur ? Et, *a fortiori*, Bernard, personnage des *Faux-Monnayeurs*, qui pourrait être un personnage des *Faux-Monnayeurs* d'Édouard, n'est-il pas un archétype de ce que une « sincérité mensongère » ?

Dès l'*incipit* des *Faux-Monnayeurs*, la question de la sincérité est fondamentale et se répercute dans tout le roman. Il contient tous les thèmes clés : le roman d'aventures, les éléments fantastiques, le rapport à l'écriture et à la lecture, la subjectivité... L'onomastique a poussé certains critiques à évoquer le nom de Bernard de Clairvaux, qui se heurta à une certaine Eglise en proie à la dérive morale, et donc à la perte d'une sincérité ecclésiastique.

Alain Goulet fait remarquer que la sincérité de Bernard est à l'origine même de l'esthétique d'Édouard, et donc du Journal d'Édouard. Il dit :

« C'est lui qui a exhibé la vraie fausse pièce, lui qui a raisonné de façon concrète sur les variations de sa valeur, lui qui a décrété que la "réalité n'intéresse pas" Édouard : "Un bon roman s'écrit plus naïvement que cela. Et d'abord, il faut croire à ce que l'on raconte, ne pensez-vous pas ? Et raconter tout simplement."¹¹⁵ ».

La sincérité, c'est également écrire correctement une oeuvre : Bernard se met à la place d'Édouard, qui lui parle de ses *Faux-Monnayeurs*, et dit : « *Si j'écrivais Les Faux-Monnayeurs, je commencerais par présenter la pièce fausse¹¹⁶* ». La pièce fausse, c'est cette impossibilité de discerner ce qui est vrai et ce qui est faux, le mensonge commun de ce qu'est notre quotidien. Bernard s'est menti à lui-même après sa fuite, en croyant n'être qu'un bâtard incompris. Édouard,

¹¹⁵ GOULET, Alain, « *André Gide : Les Faux-Monnayeurs* », p. 70.

¹¹⁶ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 317.

quant à lui, ne comprend rien à l'art et est utopiste quant à son projet de roman qu'il n'arrivera pas à mener à terme.

Mais, être artiste, c'est aussi et surtout attendre que son oeuvre soit accueillie par Dieu. La valeur et donc la sincérité d'un livre passent par cet accueil. Cet accueil de Dieu est par effet de rapprochement un accueil du Diable. Au livre de Job, Jéhovah et Lucifer savent s'entendre ; André Gide attend, comme le narrateur de *Paludes*, cet « accueil de Dieu » :

« Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, - cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. - Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. - Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos oeuvres¹¹⁷ ».

Pour être artiste, il ne faut pas se leurrer sur soi et donc accepter de se confronter à ses démons, à son démon, à Satan. En refusant de voir Satan, le Diable, on refuse de voir ce que l'on est vraiment, puisque Dieu est en chacun de nous et est ce qui nous fait : « *le diable et le Bon Dieu ne font qu'un*¹¹⁸ » ; la « *participation démoniaque* » dont peut parler Gide à propos de Dostoïevski, ce sont tous les personnages qui entourent le narrateur de *Paludes*, qui nourrissent chez lui cette envie de faire oeuvre.

¹¹⁷ GIDE, André, *Paludes*, Folio, p. 15.

¹¹⁸ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 377.

a) *Égotisme et mise en abyme* :

Dans le *Dictionnaire Gide*, Martine Sagaert estime que le « Journal personnel » a « une existence indépendante » car Gide s'est « [amusé] à créer en abyme de ses autres oeuvres [...] des journaux fictifs ».

Si Martine Sagaert rapproche la création du journal fictif d'un divertissement, il n'est pas sans rappeler que la finalité du journal personnel et du journal fictif ont des similitudes.

Dès 1893, André Gide note qu'il a voulu, dans « *La Tentative* [...] *l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même* » :

« Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est une réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est toi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est aussi tout simplement un conte¹¹⁹ ».

Ce procédé de « rétroaction », qui permettrait de retranscrire, « à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre », c'est la mise-en-abyme, dont il en donne ses caractéristiques, après avoir donné de nombreux exemples artistiques (*Hamlet*, les *Ménines* de Velasquez...). :

« Ce qui [...] serait beaucoup plus [juste], ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"¹²⁰ ».

¹¹⁹ GIDE, André, *Journal*, Folio, pp. 47-48.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 49.

« Cette rétroaction du sujet sur lui-même » dont parle Gide, et qui correspond donc à une action de réciprocité entre le livre et son écrivain, il l'a déjà écrit : c'est le *Journal*. Le *Journal* et Gide entretiennent des liens intimes qui le fait devenir personnage et qui l'« éclaire » sur « toutes les proportions de l'ensemble », c'est-à-dire sur l'ensemble de son oeuvre. Il suffit de constater l'évolution esthétique - que nous avons déjà entrevue - pour mettre en évidence le rôle du *Journal*, dans lequel Gide se joue de lui-même.

Le « moi » gidien est protéiforme ; véritable « moi » dynamique, c'est par le journal et le procédé de la mise-en-abyme qu'il est variation. Le *Journal* considéré comme une mise-en-abyme permet d'estimer qu'il y a plusieurs journaux dans le *Journal*. D'abord, il y a le projet d'être l'universel et ensuite le projet d'être stéréotypé : « “Le moi est haïssable”, dites-vous. Pas le mien. » Se superposent donc plusieurs « moi ». Ici, le « moi » est gidien, et non universel.

Il se retrouve en abyme dans les journaux « écrits » par des « moi » caractérisés. Pierre Masson met en évidence des similitudes entre l'histoire de Gertrude et du pasteur et l'histoire d'André Gide et de Madeleine. La rétroaction du sujet sur celui qui l'écrit, c'est donc faire incarner en des personnages créés de toute pièce des éléments de sa propre vie, de son propre « moi », pour qu'ils résonnent en nous (car « moi » est un constituant du « nous ») et dans tout le livre. Car, « pour Gide, écrire l'histoire de Gertrude alors qu'il est désormais engagé dans cette relation qui le régénère, c'est clore un ancien problème, né de son amour pour Madeleine et de la confusion entre le sentiment amoureux et l'émotion religieuse.¹²¹ ».

La mise-en-abyme n'est pas un simple besoin esthétique, mais il est ce qui met en lumière, ce qui montre la scène, d'un autre angle, d'une autre « focalisation ». La mise-en-abyme ne doit pas se réduire à un seul besoin de divertissement. En citant pour exemple de mise en abyme les tableaux de Memling, où « un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte¹²² », André Gide met en avant un véritable archétype de ce qu'est le journal.

Le journal d'Édouard agit comme une caisse de résonance et permet d'avoir une autre focalisation sur le roman, comme si le journal est un prisme : il corrèle des éléments de l'histoire entre eux, expose des détails importants de la narration (car la narration se rompt avec le journal d'Édouard), fait participer le lecteur au journal de roman d'aventures... le journal est avant tout une mise-en-abyme de la rédaction des *Faux-Monnayeurs*. À Laura, Édouard dit :

¹²¹ MASSON, Pierre, « Notice de *La Symphonie Pastorale* », *in op. cit.*, p. 1152.

¹²² GIDE, André, *Journal*, Folio, p. 48.

« Sur un carnet, je note au jour le jour l'état de mon roman dans mon esprit ; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... C'est-à-dire qu'au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu'elle se propose, chaque difficulté (et toute oeuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives), chacune de ces difficultés, je l'expose, je l'étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général. Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens, ou Balzac ; si nous avions le journal de L'Éducation Sentimentale, ou des Frères Karamazov ! l'histoire de l'oeuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'oeuvre elle-même.¹²³»

Si Laura lui dit qu'elle « [voit] bien que jamais [il] ne l'[écrit] »¹²⁴, le journal d'Édouard sur les *Faux-Monnayeurs* montre qu'elle contient tous les éléments du travail, comme s'il était ce « miroir convexe » ; « plus intéressant que l'oeuvre elle-même » parce qu'oeuvre technique, le journal reflète tout ce qu'est l'oeuvre. La mise-en-abyme permet de montrer les rouages, les ficelles, comme dans *Paludes* : le même travail sur la réciprocité de l'action est effectué dans ce roman. Le narrateur écrit *Paludes*, sans y parvenir à la fin. Il se heurte à d'autres « moi » qui ne le comprennent pas, lui qui veut se positionner en « moi » universel, quasi-prophétique.

b) Égotisme et chronologie elliptique du moi :

Le journal correspond à une succession d'articles, de faits datés. Il permet d'établir une chronologie évidente et successive. Le journal est donc essentiellement ordonné selon la volonté de son écrivain/narrateur et selon une datation précisée en-dehors du corps du journal, le plus souvent en appel.

Cette chronologie est positive car elle permet à l'histoire de s'objectiver selon une raison historique, c'est-à-dire qu'elle suit la chronologie du calendrier chrétien. Le narrateur fait vivre ses journées de manière épisodique.

¹²³ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 186.

¹²⁴ *Ibid.*

Mais le journal n'est pas une « *matière inerte*¹²⁵ » : c'est bien un fait, qu'une idée féconde. Le fait « journal » est ample, puisqu'il suppose qu'il soit écrit chroniquement. Or, la narration est naturellement elliptique, c'est-à-dire qu'elle élide des « passages » de l'histoire, grâce à une focalisation choisie pour raconter l'histoire. Les nombreux récits à la première personne de Gide permettent la communion avec les hommes, et cette communion est datée et thématifiée.

Le narrateur de *Paludes* n'est-il pas barrésien ? L'influence de Barrès, jusqu'au début du vingtième siècle, est importante chez Gide. C'est parce que le narrateur est seul, comme Tityre, dans une sorte de tour qui est métaphorique, que la méthode barrésienne peut s'appliquer et conduire, grâce à la suprématie de l'*ego*, à l'art. Comme Gide, le narrateur note sur un agenda ce qu'il est et ce qu'il veut (ou plutôt doit être) pour avoir une conduite à tenir :

Mercredi.

« *Tenir un agenda ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même ; on est sûr, les ayant résolues d'avance et sans gêne, de ne point dépendre chaque matin de l'atmosphère. Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir ; j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre ; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même*¹²⁶ ».

Le « moi » personnel se projette et se particularise à cause d'une chronologie propre au journal, incarné par les jours (puisque dans *Paludes*, contrairement aux *Faux-Monnayeurs* ou à *La Symphonie Pastorale*, par exemple, ce ne sont pas les dates qui priment, mais les jours qui se succèdent).

La chronologie est fictive. Elle peut néanmoins révéler des aspects importants de chaque roman. Certains critiques, à l'instar de Claude Martin et Henri Maillet, ont souligné que les deux cahiers de *La Symphonie pastorale* avait une chronologie particulière. Héritée d'un conte de Dickens, la chronologie de la narration de la *Symphonie Pastorale* avait d'abord été calquée sur celle du conte, puisque Gide avait noté sur son manuscrit que le date d'ouverture du récit était le 25 décembre. Dans ce même premier cahier, la narration est condensée, elliptique, puisque de nombreuses étapes de l'éducation de Gertrude n'ont pas été reconstituées. Les mois passent vite, passant probablement d'août à mars. Le cahier permet de mettre en lumière au moins deux passages

¹²⁵ GIDE, André, *Journal*, p. 58.

¹²⁶ GIDE, André, *Paludes*, Folio, p. 29.

d'anticipation, probablement par inadvertance de Gide : « *C'est ce qui ne devait s'éclairer pour moi qu'un peu plus tard* » et « *Les phrases d'Amélie [...] s'éclairèrent pour moi peu ensuite*¹²⁷ ». Mais, les critiques relèvent qu'il faut peut être voir un dédoublement lié à la mauvaise foi, le pasteur retardant le moment de vérité, « *comme si la faute n'était pas réelle tant qu'elle n'a pas été encore nommée*¹²⁸ ». André Gide, dans les premiers manuscrits, avait indiqué plus de repères chronologiques, qu'il a supprimés dans la version définitive, comme pour établir et souligner encore plus cette incertitude. C'est que, probablement, ce qui importe le plus est le temps intérieur, c'est-à-dire celui qui correspond à la vérité, à la sincérité d'un esprit. Le récit est alors épisodiquement déséquilibré, comme pour effacer certains moments entre les relations de Jacques et de Gertrude ; cela est dû à l'émerveillement du pasteur quant aux progrès de Gertrude.

Mais, la chronologie n'est-elle pas « un détail de l'histoire » ? Le second cahier est à l'origine écrit sans aucune indication de date, comme s'il était d'abord un long monologue intérieur qui se dédouble d'une conversation théologique entre Jacques et le pasteur. Le journal ne serait qu'une sorte de mirage, « *un apparent journal* »¹²⁹. En effet, l'introduction d'une chronologie « *fixant les vacances de Pâques autour du 10 avril, comme premier repère pour cette discussion, dissocie ensuite ses deux évocations ultérieures en les plaçant le 3 et le 10 mai* »¹³⁰, donnant alors au lecteur l'impression que le récit n'avance pas, que la mémoire du pasteur est sélective ou alors qu'il a eu plusieurs discussions avec son fils. Certains éléments de l'histoire peuvent néanmoins impacter cette chronologie : la réalisation puis l'opération de Gertrude impose une datation précise.

Le « *moi* » prime et ordonne les éléments de la narration dans le journal ; mais le temps du *Journal* et le temps du journal peuvent aussi se superposer, voire se substituer. La chronologie de *La Symphonie Pastorale* est particulièrement intéressante à étudier en parallèle du *Journal*. Les retrouvailles à Limoges avec Marc Allégret auraient donné lieu à la date d'hospitalisation de Gertrude. Les retrouvailles auraient duré vingt jours, mais la chronologie du *Journal* est elle aussi imprécise et nous pouvons avoir l'impression que cela n'a duré qu'une petite semaine. Cette semaine correspond également à la durée d'hospitalisation de Gertrude, dans les mêmes dates que la rencontre à Limoges.

¹²⁷ GIDE, André, *La Symphonie Pastorale*, *in op. cit.*, dir. : MASSON, Pierre, Gallimard, pp. 28 et 32.

¹²⁸ MASSON, Pierre, « Notice de *La Symphonie Pastorale* », *in op.cit.*, p. 1154.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1155.

¹³⁰ *Ibid.*

L'épisodique du *Journal* gidien se calque également dans le journal d'Édouard, en date, par exemple, du premier novembre :

« Il y a quinze jours... - j'ai eu tort de ne pas noter cela aussitôt. Ce n'est pas que le temps m'ait manqué, mais j'avais le coeur encore plein de Laura - ou plus exactement je voulais ne point distraire d'elle ma pensée ; et puis je ne me plais à noter ici rien d'épisodique, de fortuit, et il ne me paraissait pas encore que ce que je vais raconter pût avoir une suite, ni comme l'on dit : tirer à conséquence ; du moins, je me refusais à l'admettre et c'était pour me le prouver, en quelque sorte, que m'abstenais d'en parler dans mon journal [...] ¹³¹»

Édouard dit que ce qu'il n'a pas noté est épisodique, et qu'il n'aime pas inscrire les détails dans son journal. Or, le fait de le signifier implique *de facto* que le fortuit devienne un élément important de la narration, qui va par ailleurs avoir une très grande résonance et répercussion dans la suite de l'histoire, en indexant tous les autres éléments narratifs au et autour du journal.

¹³¹ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 89.

PARTIE 3 : PLURALITÉ DES VOIX

Le journal est tenu impérativement par un seul personnage. Cette monophonie narrative permet à André Gide de créer des « caractères » / subjectivité. Dans une lettre à Paul Valéry du premier juillet 1902, Gide qualifie le protagoniste de *L'Immoraliste* de « caractère » : celui-là voulait « *avant tout dessiner un caractère, avec son nord, son chaud, son froid, sa formation, sa réussite, et sa déroute*¹³² ». Le terme de « caractère » est employé pour de nombreux personnages de Gide, notamment pour les personnages des *Faux-Monnayeurs* : il dit que le personnage de Bernard est de « *caractère encore incertain* » alors qu'Olivier et Vincent sont de « *caractère faible*¹³³ ». Le narrateur du roman, quant à lui, se propose d' « *examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue*¹³⁴ ».

a) *Quid du caractère ?*

Ce mot « caractère », comme le relève Anne-Sophie Angelo dans son ouvrage sur le sens des personnages gidiens, est polysémique :

« *Il désigne tantôt l' « ensemble des qualités morales qui distinguent une personne ou un être personnifié » - lorsque Gide qualifie le caractère de Jérôme, de Bernard, d'Olivier et de Vincent, tantôt l'image d'une « personne considérée au point de vue des qualités morales qu'elle montre dans le commerce de la vie » - lorsque Gide écrit de Michel qu'il est à lui seul un caractère pris dans une histoire, tantôt le développement donné aux sentiments, aux passions, aux idées des héros d'un ouvrage » - le caractère de Vincent au coeur de l'intrigue des Faux-Monnayeurs*¹³⁵ ».

¹³² *Correspondance Gide-Valéry*, p. 619.

¹³³ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, *in op. cit.*, dir. : MASSON, Pierre, Gallimard, p. 280.

¹³⁴ *Ibid.*, p.545.

¹³⁵ ANGELO, Anne-Sophie, *Le Sens des personnages chez André Gide*, coll. : Bibliothèque Gidienne, Classique Garnier, pp. 63-64.

Mais Gide ne parle jamais de « personnage » au singulier : le mot est toujours employé au pluriel, pour désigner plusieurs personnages à la fois. Il évoque très souvent le rapport qu'entretient le personnage avec son auteur. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il note qu'il « *n'est pas bon d'opposer un personnage à un autre, ou de faire des pendants (déplorable procédé des romantiques)*¹³⁶ » ou qu'il faut bien « *veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour ce qu'il adresse*¹³⁷ » ou bien encore qu'il « [lui] paraît que la description des personnages ne fait pas partie du roman¹³⁸ ».

Le « caractère » tient-il des *Caractères* de La Bruyère ? André Gide notait dans son *Journal* qu'il était « *tourmenté par le désir de refaire Les Caractères*¹³⁹ » et qu'il voulait « *exprimer avec [la] même simplicité [que La Bruyère] les nouveaux aspects de notre époque, et tout ce qu'un "honnête homme" d'aujourd'hui peut penser raisonnablement sur les mœurs, sur la société et les éléments divers qui la composent, sur la littérature, sur la religion et sur les arts*¹⁴⁰ ». Gide disait qu'il les relisait chaque année. Il publiera en 1925 des *Caractères*, qui sont le recueil des attitudes et propos de gens rencontrés au hasard, qui lui semblent peu ou prou représentatifs.

b) De la représentation de soi au journal d'Édouard :

André Gide fonde son activité poétique sur l'effort de définition de la personne que l'on est. Le devoir de l'artiste, comme il le note dans son journal, c'est « *non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera*¹⁴¹ ». Cette « *sincérité renversée de l'artiste* » est prépondérante. La définition de soi, qui est faite à travers le *Journal*, c'est le devoir d'un artiste.

¹³⁶ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, *in op. cit.*, dir. : MASSON, Pierre, Gallimard, p. 522.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 532.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 574. Anne-Sophie Angelo note que le personnage d'Édouard « *seul, fait exception* ».

¹³⁹ ANDRÉ Gide, *Journal*, tome 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1138.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

La forme de soi n'est pas une quête existentielle mais elle est aussi et surtout une quête esthétique qui prend forme dans l'oeuvre. Puisqu'il « *s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite*¹⁴² », il tisse des liens de parenté entre cette vie vécue et cette vie souhaitée.

L'oeuvre et le personnage - le « caractère » - doivent coïncider en tous points, et pour cela, il est nécessaire d'avoir recours à une esthétique particulière qui est la mise en abyme. Transposer à l'échelle des personnages le sujet de l'oeuvre qui émane de l'auteur permet d'obtenir cette « *rétroaction du sujet sur lui-même*¹⁴³ » dont nous parlions auparavant. Ce processus égotique de « caractérisation » des personnages résulte de Gide : il « [tend] *moins à une connaissance, qui serait tout au plus celle de [ses propres capacités] qu'à une pratique artistique et à une référence commode de [son] esthétique*¹⁴⁴ ».

Mais Édouard n'est-il pas qu'un « *double négatif*¹⁴⁵ » ? C'est peut-être par le principe de la mise en abyme que Gide parvient à éloigner Édouard de sa propre personnalité (ici pris comme synonyme de caractère).

Il y a bien sûr certaines similitudes entre les deux en ce qui concerne les avis sur le roman. Au début du *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide note en novembre 1920 :

*« Resté nombre de mois sans rien écrire dans ce cahier ; mais je n'ai guère arrêté de penser au roman, encore que mon souci le plus immédiat fût pour la rédaction de "Si le grain ne meurt", dont j'ai écrit cet été un des plus importants chapitres (Voyage en Algérie avec Paul). Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être plus poussée dans les "confessions". L'on est parfois gêné dans celles-ci par le "je" ; il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler, sans apparence de complaisance. Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. »*¹⁴⁶

La multiplicité des points de vue par le « je » de la confession, désacralise l'investigation psychologique. Cette multiplicité de la focalisation a déjà été expérimentée dans *Isabelle* et trouve son aboutissement final dans *Les Faux-Monnayeurs*. Mais la matière romanesque n'est pas bien

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *loc. cit.*

¹⁴⁴ MOUTOTE, Daniel, *Égotisme français moderne. Stendhal - Barrès - Valéry - Gide*, Paris, Sedes, 1980, p. 18.

¹⁴⁵ « Caractères, le personnage d'Édouard : réduction à un double négatif » *in op. cit.*, p. 174.

¹⁴⁶ GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, NRF, pp. 27-28.

définie chez Édouard, qui affirme seulement vouloir contrer l'école naturaliste, en dépit des contraintes qu'elle impose.

Les personnages gidiens, et en particulier Édouard, sont éloignés de leur auteur, malgré la quête esthétique qui est bénéfique et qui est à l'origine du travail sur l'oeuvre. Nous l'avions déjà relevé, André Gide répond à Roger Martin du Gard et estime que la principale différence entre lui et ses personnages est ce manque de naturel, à cause de l'isolement de certains caractères. Dans *Le Romancier et ses personnages*, François Mauriac estime que « *bien loin d'être représenté par ses personnages, le romancier est presque toujours trahi par eux*¹⁴⁷ ».

Mais pourquoi, alors, avoir recours au journal, qui est ce « *miroir convexe* » de la mise-en-abyme ? C'est justement pour s'en distinguer. La structuration de l'oeuvre par le journal est concomitante à cette recherche de soi. Mais c'est en décelant ses différences avec les personnages que la recherche est féconde. En décidant de mettre « *dans la bouche d'Édouard*¹⁴⁸ » des propos sur la place des personnages dans la société et dans la famille (ce qui ennuie Édouard), Gide se distingue de lui en métamorphosant ses propres idées et sentiments sur la question de l'écriture romanesque. Dans cette « *bouche* », nous retrouvons aussi le terme de « caractère » : la similitude est troublante, notamment lors de la description de ce que doivent être les « personnages »¹⁴⁹.

Le journal d'Édouard est l'oeuvre en devenir. Édouard comme Gide positionnent leurs journaux respectifs comme un constat de notes, de commentaires, mais ils ne font pas d'eux des romanciers. André Gide devient « romancier » en ayant fini *Les Faux-Monnayeurs*, mais Édouard n'est qu'un « romancier » dans sa formation, qu'il effectue en écrivant ce roman, dont il a du mal à établir les contours puisqu'il le veut « *pur* ». Édouard lui-même entreprend de créer son propre avatar dans ses *Faux-Monnayeurs* :

« *Il sera difficile, dans Les Faux-Monnayeurs, de faire admettre que celui qui jouera ici mon personnage ait pu, tout en restant en bonnes relations avec sa soeur, ne connaître point ses enfants? J'ai toujours eu le plus grand mal à maquiller la vérité. Même changer la couleur des cheveux me paraît une tricherie qui rend pour moi le vrai moins vraisemblable*¹⁵⁰ ».

¹⁴⁷ MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, in *Oeuvres romanesques et théâtres complètes*, p; 846.

¹⁴⁸ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, in. op. cit.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 423.

¹⁵⁰ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 93.

C'est que, comme André Gide le souligne dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, « [il doit] *respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. [...] Personnage d'autant plus difficile à établir qu'[il] lui prête beaucoup de [lui]. Il [lui] faut reculer et l'écarter de [lui] pour bien le voir* ».

Mais écarter le personnage de soi, c'est d'abord avoir des points communs : sur la pureté romanesque, Gide prête ses considérations qu'il juge « *judicieuses*¹⁵¹ ». Il est aussi facile d'entendre la voix de Gide lorsque le narrateur évoque « *la description trop exacte [des personnages de romanciers]* » qui « *[gêne] plutôt l'imagination [du lecteur] qu'[il] ne la [sert]* » : les romanciers « *devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît*¹⁵² ». Le principal point commun vient du fait qu'Édouard a du mal à écrire et qu'il « *transcrit sur un carnet ses notes et ses réflexions*¹⁵³ ».

À l'aide de son journal, Édouard fait de l'écriture romanesque un « *instrument de distinction*¹⁵⁴ ». Via son journal, il note que son roman ne ressemblera « *à rien de ce qu'il a écrit jusqu'alors*¹⁵⁵ ». Le journal d'Édouard est ce qui exprime la dualité de l'écriture romanesque ; Édouard, par la figure de la mise en abyme, est une imitation « créatrice », c'est-à-dire que l'imitation, à la manière d'Horace, n'est pas un travail dénué d'esthétique.

Gide cite énormément Taine dans son *Journal* et peut probablement en suivre les préceptes. L'intelligence, c'est la faculté de comprendre et donc de se connaître. Mais avoir la connaissance de sa conscience, c'est être en proie à l'illusion, et il faut donc « *aider [la conscience], lui présenter les objets sous un éclairage plus vif, les grossir, [...] à tout le moins disposer les alentours de l'objet, lui donner par des oppositions le relief indispensable, ou trouver à côté de lui des indices de sa présence, indices plus visibles que lui et qui témoignent indirectement de ce qu'il est*¹⁵⁶ ». Édouard, en tant que double, obéit à la théorie de Taine, puisque c'est par son journal qu'Édouard prend forme et qu'il prend conscience de ses difficultés ; mais c'est aussi par le journal d'Édouard que Gide crée son personnage : il part de la conscience de sa personne entière, « *en grossissant tout d'abord les difficultés qu'il éprouve à écrire un roman et dont il fait, dans la fiction, le signe d'un*

¹⁵¹ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, *in op. cit.*, p. 544.

¹⁵² GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 78.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ ANGELO, Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵⁵ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 78.

¹⁵⁶ TAINÉ, Hippolyte, *De l'intelligence*, t. 1, Paris, Hachette, 1892, p. 1.

échec, et en faisant ensuite de cette idée d'échec » ce qui est le plus commun entre les principes et les convictions sur « le genre romanesque qui circulaient dans le milieu littéraire, au début du XXème siècle¹⁵⁷ ».

En le mettant à distance, Gide crée en Édouard un double négatif, qui s'affirme grâce à l'existence du journal dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le processus de la mise en abyme permet cette mise à distance avec Édouard. Ce n'est donc pas la voix de Gide que nous lisons, mais bien celle d'Édouard, bien qu'il y ait de fortes similitudes entre eux.

Contrairement au caractère qui est purement romanesque, le personnage a en lui cette aspérité humaine ; c'est sûrement la raison pour laquelle André Gide parle de personnage pour évoquer Édouard. Gide est donc bien présent en Édouard. Mais, ce n'est pas sa voix. Édouard est singulier et n'est en aucun cas le représentant de son auteur.

¹⁵⁷ ANGELO, Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 177.

II. ENTRE IRRÉVÉRENCE DIVINE ET NON-DIT : PAROLES SACRÉES, PAROLES PROFANES

La monophonie gidienne des carnets peut, à bien des égards, se substituer à une polyphonie performative ; la parole devient force créatrice, comme si elle se dédoublait d'une lecture biblique, que l'on retrouve au début du prologue de Jean. Les chrétiens estiment que c'est la parole de Dieu qui est à l'origine de la création. Cette lecture se retrouve aussi dans *Les Faux-Monnayeurs*, à la toute fin du roman, comme si elle en éclairait sa lecture. Comme un signe, nous retrouvons la parole de La Pérouse, qui peut être assimilé à un sage, dans le journal d'Édouard :

« Avez-vous remarqué que, dans ce monde, Dieu se tait toujours ? Il n'y a que le diable qui parle. Ou du moins, ou du moins..., reprit-il, ... quelle que soit notre attention, ce n'est jamais que le diable que nous parvenons à entendre. Nous n'avons pas d'oreilles pour écouter la voix de Dieu. La parole de Dieu ! Vous êtes-vous demandé quelquefois ce que cela peut-être ? ... Oh ! je ne vous parle pas de celle qu'on a coulée dans le langage humain... Vous vous souvenez du début de l'Évangile : 'Au commencement était la parole'. J'ai souvent pensé que la Parole de Dieu, c'était la création tout entière. Mais le diable s'en est emparé. Son bruit couvre à présent la voix de Dieu ! Oh ! dites-moi : est-ce que vous ne croyez pas que, tout de même, c'est à Dieu que restera le dernier mot ? ... Et si le temps, après la mort, n'existe plus, si nous entrons aussitôt dans l'Éternel, pensez-vous qu'alors nous pourrions entendre Dieu... directement ?¹⁵⁸ »

Et si finalement si la mort était ce qui advenait après le roman ? Le journal d'Édouard se finit en même temps que le roman ; c'est même lui qui le clôture. La lecture du journal serait-elle alors tout à fait religieuse ?

L'étude du titre de *La Symphonie Pastorale* nous conduit à voir deux lectures : d'abord, elle renvoie implacablement à *La Symphonie Pastorale* de Beethoven. Elle est un souvenir de la vie rustique, et a pour sous-titre « *plutôt émotion exprimée que peinture descriptive* ». L'histoire se passe à la campagne et semble être une « peinture » sans description d'une éducation religieuse. La symphonie a aussi pour sens un « *ensemble de choses ordonnées qui figurent dans un ensemble donné*¹⁵⁹ ». C'est ce que propose *La Symphonie Pastorale*, à l'aide du journal du pasteur. En effet,

¹⁵⁸ GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, *in op. cit.*, p. 466.

¹⁵⁹ Article « *symphonie* », CNRTL.

l'adjectif « *pastorale* » renvoie au pasteur. Le langage de l'église - déréalisant - se conjugue à la réalité de Gertrude, q

Dans *Les Cahiers d'André Walter*, le discours d'André se mue en une sorte de « sous-conversation » entre ce qu'autorise et interdit la religion. Le langage du cahier est performatif et engageant dans *Les Cahiers* : « *Pour ne pas troubler sa pureté, je m'abstiendrai de toute caresse - pour ne pas inquiéter son âme - et même des plus chastes, des enlacements de main... de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrais pas lui donner*¹⁶⁰ ». C'est par le cahier qu'André Walter vit son amour pour Emmanuelle, mais il a peur d'aboutir à une relation sexuelle ; probablement lié à la religion, la parole doit trouver son salut dans sa décontraction et dans le silence. C'est par la parole qu'André Walter doit se positionner dans la voix de Dieu. De ce fait, il doit, par le langage, calomnier, pour éviter toute transformation sexuelle, mais ce mensonge doit venir par lui-même et non de lui-même, c'est à dire qu'il faut que l'idée du mensonge provienne d'un fait pur et non décidé par André Walter : « *Un mensonge où moi-même je me calomnierais ? - Non ! je veux que l'action soit pure tout entière...*¹⁶¹ ».

Mentir, c'est se confronter à Dieu. André Walter semble être l'*alter-ego* de Gide, qui a dû se mentir consciemment pour arrêter ce le « *vice* » de la masturbation, qui lui aura valu l'exclusion de son lieu d'études, en se disant que c'était un péché. En contournant le langage, André Walter utilise le principe de l'onanisme pour désigner la masturbation. Plusieurs mots apparaissent : « *dérive* », « *tentation* », « *néant des courages sombres* », « *consumation* », « *absorbante tâche* »¹⁶². C'est, *a priori*, le thème de la culpabilité religieuse qui permet, à l'aide du cahier, la résurgence de la représentation.

Or, c'est par le cahier que se désacralise la parole religieuse. Elle devient alors profane. Le cheminement vers la mort, qui est souvent conduit dans le journal (*L'École des femmes*, *Les cahiers*

¹⁶⁰ GIDE, André, *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, p. 79.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶² Eric Marty note dans « *Métaphysique et névrose, Les Cahiers d'André Walter* » que « *cette toute-puissance est d'autant plus scandaleuse, pour le protestant qui ne doit pas sacrifier aux images : il y a un lien entre la tentation onanisme et la tentation catholique : "Ô les premières ferveurs, à l'heure où la puberté grise ! l'extase, je le sais bien qu'elle est souvent sensuelle : eux aussi le savent, et pour cela les cierges et l'encens et les orgues. Car il est souvent lâche, leur abandon voluptueux dans les bras du divin crucifié. Le culte austère, les chapelle inhospitalières m'ont gardé des fausses prières"* ».

d'André Walter), permet à Gide de viser la religion, qui utilise un langage du « non-dit » - donc un langage factice - alors que la religion - ce qui relie les hommes - devrait préférer un langage de lucidité vis-à-vis de soi-même. C'est en ce sens que le non-dit permet à Gide d'engager une conversation avec la religion à l'aide des carnets de ses personnages. Le carnet est engageant et permet à Gide de signifier son désintérêt de plus en plus constant pour la religion. *La Symphonie Pastorale* et *L'École des Femmes* permettent de voir que les thématiques sont de moins en moins religieuses ou que si elles le sont, c'est plus par intérêt littéraire que par intérêt dévot - car religion et littérature sont des occurrences quasi-synonymes chez Gide.

CONCLUSION

Le journal n'est pas un genre littéraire chez Gide. Pour *La Symphonie Pastorale*, l'oeuvre est qualifiée de « sotie ». Il est donc avant tout une structure et permet l'unité de l'oeuvre. C'est parce qu'il est le symbole voire l'aboutissement de l'esthétique de la mise en abyme gidienne que l'utilisation du journal dans de nombreuses oeuvres est légitime.

Loin d'être un journal intime comme il a pu l'être pour le *Journal*, il est néanmoins très proche des *Souvenirs Égotiques* de Stendhal, par l'utilisation du « je » qui est à la fois particulier et général. La particularité du « je » est l'oeuvre de la confrontation à l'autre. Mais la morale des journaux gidiens généralise l'« ego », jusqu'à le sublimer. Il est ce qui fait réfléchir, fait débattre, sans pour autant nous proposer une solution résiduelle. Il est toujours fécond, que ce soit pour l'auteur ou le lecteur.

Le journal n'est donc pas seulement un divertissement littéraire qu'André Gide a entrepris ; il permet aux « caractères » d'évoluer dans un espace-temps purement fictif, et qui n'est pas une reproduction factuelle de la réalité. Le journal produit une autre réalité, dont les contours sont affinés par la subjectivité du personnage.

Véritable pièce transversale de l'oeuvre, le journal a durablement marqué *Les Faux-Monnayeurs*. Il est probablement l'élément « pur » recherché par André Gide, car il est ce qui dépouille, en les intégrant, les éléments descriptifs, fortuits, de l'ordre du détail, que le lecteur est capable de comprendre et de restituer sans qu'on l'y invite.

ANNEXE :

Blason auquel peut faire référence André Gide dans son *Journal* sur la mise en abyme



Portrait des époux Arnolfini, de van Eyck (référence à la mise en abyme, avec le miroir)



BIBLIOGRAPHIE :

* Bibliographie primaire

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio

GIDE, André, *La Symphonie Pastorale*, Folio

GIDE, André, *Les Cahiers d'André Walter*, NRF Poésies, Gallimard

GIDE, André, *L'École des Femmes*, Folio

* Bibliographie secondaire

Ouvrage critique :

ANGELO, Anne-Sophie, *Le Sens des personnages chez André Gide*, coll. : Bibliothèque Gidienne, Classiques Garnier, 2015.

GOULET, Alain, « *André Gide : Les Faux-Monnayeurs* ».

Dictionnaire Gide, dir. : Masson, Pierre ; Wittmann, Jean-Michel, coll. : Dictionnaires et synthèses, Classiques Garnier.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, in *Oeuvres romanesques et théâtres complètes*, p/ 846.

MARTY, Éric. Métaphysique et névrose. Les cahiers d'André Walter. In: *Littérature*, n°67, 1987. Le mystérieux des familles. Écriture et parenté. pp. 39-52

MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le roman symboliste : un art de « l'extrême conscience » : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Droz, 447 p.

MOUTOTE, Daniel, *Égotisme français moderne. Stendhal - Barrès - Valéry - Gide*, Paris, Sedes, 1980, p. 18.

RIVIÈRE, Jacques, *Études*, NRF, 1924.

WITTMANN, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les oeuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. « Renaissance et modernités », 1997, 408 p.

Sur André Gide :

LESTRINGANT, Franck, *André Gide : l'inquisiteur*, tome 1, Gallimard, 2013.

SOUDAY, Paul, *André Gide*, Kra, 1927.

Articles et dictionnaires :

Site du CNRTL, pour les définitions et les étymologies

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, coll. : Tel, Gallimard.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Bouquins.

« Stéphane Mallarmé répond à Jules Huret » *in Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891.

Autres références à André Gide :

GIDE, André, *Journal*, tome 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. 1138.

GIDE, André *Romans et récits, oeuvres lyriques et dramatiques*, I et II, dir. : MASSON, Pierre, coll. : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2009.

GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Folio.