

ANTON ABLAS

L'Œuvre instantanée : le *Journal* d'André Gide

I* Œuvre-vie

« J'ai tant de bonheur quand une négresse chante, quels sommets n'atteindrais-je point si ma *propre vie* faisait la matière de la mélodie. »

Roquentin,
dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

Avant d'aborder la première grande thématique de notre étude, à savoir la genèse du *Journal*, nous allons évoquer, dans ce chapitre préliminaire, ce qui peut être vu comme le cadre dans lequel toute notre étude s'insère : le rapport entre l'écriture et la vie chez Gide. Nous verrons, par la suite, l'importance particulière qu'a l'axe écriture-vie pour le projet diariste gidien, mais pour le moment nous nous en tenons à des considérations d'ordre plus général pour amorcer nos recherches.

S'il y a un point sur lequel les biographes, critiques et commentateurs de l'œuvre gidienne sont d'accord, c'est qu'il y a chez Gide, et ce peut-être à un degré plus développé que chez nul autre, une relation étroite entre son œuvre et sa vie. Cette relation va, semble-t-il, plus loin que l'idée simpliste

* Nous commençons aujourd'hui la publication (presque intégrale) de la thèse que notre Ami Anton Alblas a soutenue en Australie en décembre 2001 et qui est, à ce jour, inédite. [N.D.L.R.]

que la vie de l'homme fournit « la matière » pour ses livres — comme le dit simplement Gide lui-même, « on ne peut faire de l'art qu'avec la vie ¹ » ; et on est loin du débat stérile sur l'importance, pour la critique, de la vie d'un écrivain. C'est quelque chose de beaucoup plus profond, qui touche à l'essentiel de l'esthétique gidienne, et dont l'aboutissement est l'observation que chez Gide l'œuvre et la vie font un tout. Autrement dit, pour Gide, il ne s'agissait pas uniquement d'écrire son œuvre : il était autant soucieux d'écrire sa vie et de vivre son œuvre, ou — est-ce que ceci va de pair ? — de vivre sa vie comme une œuvre.

Parmi ceux qui mettent l'accent sur l'importance de cette charnière œuvre-vie chez Gide, on trouve en première ligne les biographes ; souvent, en effet, une discussion sur ce thème leur sert d'entrée en matière. Voilà quelque chose de peu surprenant. Quoi de mieux pour amorcer une biographie, tout en établissant sa raison d'être, que de parler de ce rapport spécial qui existe entre l'œuvre et la vie de Gide ? Pierre Lepape, dans la préface de sa biographie, *André Gide : le messager*, l'exprime ainsi :

Chez Gide, la vie et les livres ne se séparent pas. Il existe pour écrire, mais il veut faire de sa vie la plus parfaite de ses œuvres. L'une et les autres témoignent également, se complètent, se nuancent, se répondent, au point qu'on ne sait jamais si l'artiste est l'accomplissement de l'homme, ou l'homme le sommet, toujours à venir, de l'art ².

Vingt ans plus tôt, Claude Martin exprimait à peu près la même l'idée au commencement de sa *Maturité d'André Gide : de Paludes à L'Immoraliste* pour justifier son dessein d'écrire une « biographie "totale" » de Gide — une biographie où l'analyse des œuvres complète, en quelque sorte, celle de la vie :

il n'est peut-être nul autre écrivain dont la vie et l'œuvre soient à ce point indissociables, ou plutôt qui ait à ce point fait une œuvre de la totalité de sa vie, actes aussi bien que livres ³.

Et les biographes ne sont pas les seuls à insister sur ce fait. Le préfacier des *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* de la Bibliothèque de la Pléiade, Maurice Nadeau, terminait son texte sur le même thème :

Toute l'œuvre d'André Gide renvoie à son auteur, et il n'est peut-être pas d'auteur qui ramène si constamment à une œuvre. Il est impossible de les imaginer l'un en dehors de l'autre, l'un sans l'autre. Ils forment une seule réalité, d'existence à travers un langage, de langage à travers un vécu à son tour générateur de vie ⁴.

¹. Cité dans Béatrice Didier, *Un dialogue à distance : Gide et Du Bos* (Paris : Desclée De Brouwer, 1976), p. 149.

². Pierre Lepape, *André Gide : le messager* (Paris : Seuil, 1997), p. 13.

³. Claude Martin, *La Maturité d'André Gide : de Paludes à L'Immoraliste (1895-1902)* (Paris : Klincksieck, 1977), p. 12.

⁴. « Introduction » par Maurice Nadeau au *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959), p. XL.

Bref, les commentateurs semblent tous s'accorder sur cette idée, au point — nous aurions pu multiplier les exemples ⁵ — qu'elle est devenue une espèce d'idée reçue pour ceux qui parlent de l'œuvre et de la vie de Gide.

Dans ce chapitre nous allons essayer de sonder les origines de ce phénomène, voir comment il s'était développé chez Gide et, enfin et surtout, analyser le rôle que le *Journal* a pu jouer dans son fonctionnement.

Ce qui frappe, en examinant cette question, c'est à quel point la concordance entre la vie et l'œuvre faisait partie de l'esthétique de Gide dès ses premiers écrits. Ce n'est pas, comme on aurait pu s'y attendre, un trait de son œuvre qui se confirmerait tout au long de sa vie d'écrivain. Il est là, presque dès le début. Un principe moral pour l'artiste — c'est plus qu'une esthétique — qui va à l'encontre du mouvement symboliste et qui exerça une grande influence sur le jeune écrivain. Si, pour paraphraser Jean Delay, le cénacle mallarméen méprise la vie pour se concentrer sur l'œuvre, Gide, dans ce domaine, se tourne vite vers une autre figure du dix-neuvième siècle finissant, « l'esthète » irlandais Oscar Wilde. C'est Wilde, bien sûr, qui soutient que « to become a work of art is the object of living ⁶ », et ce n'est pas un hasard que le chapitre consacré à la rencontre avec Oscar Wilde dans *La Jeunesse d'André Gide* soit directement suivi par une section qui, elle, s'intitule : « Entre l'art et la vie ». C'est dire que pour Jean Delay l'influence d'Oscar Wilde est capitale dans ce domaine. Mais laissons, pour le moment, la question des influences et concentrons-nous sur ce que dit l'auteur lui-même sur ce qui s'avère être chez lui une fausse dichotomie art-vie.

En 1894, on trouve plusieurs remarques dans la correspondance de Gide qui montrent que le jeune écrivain a été amené, à cette époque, à s'interroger sur la question de la signification de la vie d'un artiste. Rappelons que c'est une période clé dans sa formation : le premier voyage en Afrique, pendant l'hiver 93-94, est l'occasion d'un bouleversement considérable de son être — en témoigne l'importance que Gide accorde à cette période dans *Si le grain ne meurt*. La réflexion suivante, qui provient d'une lettre envoyée à sa mère de La Brévine, petit village de Suisse où il va pour des raisons de santé à son retour d'Afrique, s'insère étroitement dans la nouvelle vie qu'il cherche à justifier. Il vient de recevoir une lettre de sa mère

⁵. Pour le dernier en date signalons la biographie d'Alan Sheridan, *André Gide, A Life in the Present* (London : Hamish Hamilton, 1998). Sheridan caractérise Gide comme « a man whose literary work was entangled, far more than one might expect, in his life » [un homme dont l'œuvre littéraire se mêlait, plus encore que l'on aurait cru, à sa vie], ajoutant enfin que Gide « could hardly be a better subject for a literary biography » [ne pouvait guère être un sujet plus propice à une biographie littéraire], p. XVI.

⁶. « Devenir une œuvre d'art c'est le but de la vie », phrase attribuée à Wilde.

dans laquelle elle a eu la mauvaise idée de comparer la « carrière » de son fils à celle d'un médecin ou d'un ingénieur. Gide riposte :

j'ai peur que tu ne te trompes gravement [...]. Chaque artiste n'est-il pas forcément une exception à toutes règles ? un cas unique et qui ne se retrouvera plus ? ou une non-valeur, si quelqu'un était déjà comme lui. [...]. Les autres professions, quelles qu'elles soient, offrent un sujet permanent au travailleur ; là, point, on opère sur soi-même. De là l'importance si étrangement particulière de *la vie de l'artiste* ⁷.

À la même époque (septembre ou octobre 1894), il écrit à sa cousine et future épouse une lettre qui déborde de réflexions sur le rapport entre l'œuvre et la vie des artistes. Elle contient surtout ce bout de phrase sans équivoque, phrase qui se lit comme un défi à celle qui est destinée à partager sa vie : « La vie n'est pas séparable des œuvres (répète-le toi chaque soir et chaque matin) ⁸. »

Un autre indice de ce phénomène est l'appréciation que Gide porte sur les œuvres d'autrui. Ici encore nous pouvons remonter à cette même année 1894. En effet, quelques mois avant les lettres que nous venons de citer, de Florence où il séjourne momentanément avant d'aller en Suisse — et où, est-ce un signe ? il rencontre Wilde pour la deuxième fois —, Gide écrit à sa mère et la remercie pour l'envoi d'un texte de Barrès, *Les deux femmes du bourgeois de Bruges* :

J'en avais beaucoup entendu parler, mais n'avais jamais pu le lire ; c'est une petite merveille, très révoltante, et surtout lorsque l'on sait que c'est là l'histoire de Barrès, de Madame Barrès et de je ne sais plus quelle dame russe avec laquelle il voyageait en Espagne, peu de temps après son mariage. *Mais ceci est une grande force chez Barrès : sa vie et ses écrits ne font qu'un* ⁹.

L'enthousiasme de Gide pour Barrès n'a pas encore commencé à fléchir — il a, à l'époque, pour citer Delay, « une vive admiration ¹⁰ » pour l'auteur d'*Un Homme libre* ¹¹. La concordance entre la vie de l'artiste et ses écrits était sans doute pour quelque chose dans cette admiration.

Mais dans ce domaine, outre celui de Wilde, un autre nom est capital : Johann Wolfgang von Goethe. Pour la période qui voit la transformation d'André Walter en André Gide — l'ultime pas, d'après Delay, dans la « jeu-

⁷. *Correspondance d'André Gide avec sa mère 1880-1895* (Paris : Gallimard, 1988), p. 504, AG à JG (La Brévine, jeudi 18 octobre 1894) ; Gide souligne.

⁸. Cité dans Martin, *op.cit.*, p. 13. Nous citons l'ébauche de la lettre. Rappelons que toute la correspondance de Gide à Madeleine fut détruite par elle en 1918.

⁹. *Correspondance d'André Gide avec sa mère, op.cit.*, p. 400, AG à JG [Florence] Vendredi [15 juin 1894], nous soulignons.

¹⁰. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide* (Paris : Gallimard, 1956-57), t. II, p. 36. Voir aussi t. I, pp. 428-9 et II, pp. 35-40.

¹¹. Le débat autour des *Déracinés*, un sujet loin de celui qui nous occupe, n'éclatera que plus tard. « À propos des *Déracinés* » n'apparaîtra dans *L'Ermitage* qu'en 1898.

nesse » de l'artiste Gide — Goethe joue le rôle de guide esthétique. Guide exemplaire, selon Jean Delay, puisque chez Goethe, Gide peut admirer à satiété « la façon dont celui-ci avait résolu le problème des rapports entre l'art et la vie ¹² ».

Dans un texte publié en 1932 pour l'anniversaire de la mort de Goethe, Gide reconnaît en effet l'influence de celui-ci sur son développement, et notamment sur sa jeunesse ¹³. En ce qui concerne sa jeunesse, il parle de sa découverte, en compagnie de Pierre Louÿs, du *Second Faust* — « J'eus le bonheur de rencontrer Goethe au début de ma vie ¹⁴ » — ainsi que de lectures goethéennes à Biskra en 1895 dont on trouve écho dans le *Journal* de la même année : « Rien ne m'aura calmé dans la vie comme la contemplation de cette grande figure ¹⁵ » (notons qu'il ne s'agissait pas de l'œuvre mais plutôt de la « figure » de Goethe). Quant à l'importance de sa « dette » envers Goethe, Gide va bien loin, qualifiant son influence de plus importante « peut-être même qu[e celle de] tous les autres réunis ¹⁶ ». Que trouve-t-il de si attirant chez l'auteur de *Wilhelm Meister* ? Il y a sans doute une multitude de raisons qui suscite l'admiration de Gide pour Goethe, mais la principale serait sans doute ce rapport étroit, ce que Gide appelle la « pénétration constante », entre son œuvre et sa vie. Dans son texte on soupçonne qu'en évoquant ce trait chez Goethe Gide nous livre en même temps ce qu'il cherche lui-même à atteindre dans son art :

Si dévouée que soit la vie de certains artistes, elle reste distincte de leur production. Chez Goethe il y a pénétration constante. Chacun de ses poèmes est un acte ; et, réciproquement, sa vie entière nous paraît comme une œuvre d'art, une de ses œuvres les plus belles. Quelles que soient les pages de Goethe que je lis, je ne puis l'oublier lui-même, comme il m'advient d'oublier Shakespeare lorsque je lis *Macbeth* ou *Othello*. Ce n'est point la fleur seule, ici, que j'admire ; mais, avec elle, la plante entière qui la porte et qui l'alimente, et dont je ne la puis détacher ¹⁷.

À côté de Wilde donc, le personnage et l'œuvre de Goethe ne semblent pas avoir été pour rien dans le développement de cette façon de concevoir des rapports entre l'œuvre et la vie. Dès sa jeunesse, dès le début de sa « carrière » d'écrivain — par exemple dans une lettre de 1897, Gide jouait assez plaisamment sur la définition de « ce que d'autres appellent la car-

¹². Delay, *op. cit.*, t. I, p. 643.

¹³. Article publié dans *La Nouvelle Revue Française* (mars 1932) et recueilli ensuite dans *Feuillets d'automne* (Paris : Mercure de France, 1949), pp. 145-156 et dernièrement dans *Essais critiques*, éd. Pierre Masson (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999), pp. 706-13. Nos références renvoient à l'édition de la Pléiade.

¹⁴. *Ibid.*, p. 706.

¹⁵. *Journal*, t. I : 1887-1925, éd. Éric Marty (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996), p. 198 (1895).

¹⁶. *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 706.

¹⁷. *Ibid.*, p. 708.

rière littéraire et que je veux appeler ma vie ¹⁸ ».

Cette façon de concevoir la vie d'un artiste est à comparer avec l'idée, exprimée au début du *Journal*, de la vie comme un projet ; un projet intimement lié à son œuvre. Dès 1888 on voit chez Gide une disposition à concevoir son existence comme une entité dont les contours sont déjà idéalement délimités et qu'il faudrait, au fur et à mesure qu'il avance, en quelque sorte « remplir ». Il y a un maintenant, un avenir où tout finira (avenir souvent exprimé en empruntant des termes mythiques tels que « Dieu », « âme » ou « mon ange ¹⁹ »), et entre les deux un être, ou une « figure », à construire. D'où le besoin d'un plan :

Il faudrait limiter et définir ma personnalité telle que je la voudrais plus tard pour marcher vers un idéal choisi et voulu, et ne pas laisser cette personnalité se former seule au gré des circonstances.

Il faut arriver à se faire tel que l'on se veut ²⁰.

D'où, aussi, une certaine inquiétude au fur et à mesure qu'il avance :

je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe ²¹.

On voit en quelque sorte la continuation de cette inquiétude quand Gide exprime, toujours dans le *Journal* mais quinze ans plus tard, le souci que son être ne corresponde toujours pas, et de loin, au dessein qu'il avait projeté : « si je disparaissais aujourd'hui, je ne laisserais de moi qu'une image d'après laquelle mon ange même ne pourrait me reconnaître ²². » S'il est intéressant de noter l'importance que Gide accorde à la « figure » ou à « l'image » qu'il est en train de dessiner — rappelons qu'il emploie le même mot « figure » en parlant de Goethe —, ce qui est à souligner c'est que le but à atteindre est toujours pour plus tard ²³. « L'image » qui ne

¹⁸. Lettre d'André Gide à Saint-Georges de Bouhélier, janvier 1897. Citée dans Delay, *op. cit.*, t. II, p. 642. Citons également, à propos de ce sujet art-vie, l'appréciation de Gide sur l'œuvre et la vie de Joseph Conrad : « Nul n'avait plus sauvagement vécu que Conrad ; nul ensuite n'avait soumis la vie à une aussi patiente, consciente et savante transmutation d'art. » (Hommage à Joseph Conrad d'abord publié dans *La N.R.F.* de décembre 1924, recueilli dans *Feuillets d'automne* puis dans *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 874-7).

¹⁹. Par exemple dans l'ébauche de la lettre envoyée à Madeleine en 1894 (et dont nous avons cité plus haut une phrase) : « Il me semble que tout artiste, tout homme, trace pendant sa vie, par ses actes, ou par ses œuvres, son portrait devant Dieu [...] », cité dans Martin, *op. cit.*, p. 13.

²⁰. *Journal*, t. I, p. 35 (14 octobre 1888).

²¹. *Journal*, t. I, p. 149 (3 janvier 1892).

²². *Journal*, t. I, p. 746 (26 juin 1913).

²³. Il est intéressant de noter aussi que le dessein d'« éclairer [la] figure » de Gide fut à l'origine des *Cahiers de la Petite Dame* : la première note de ce journal sur la vie de Gide, écrit (à son insu) par une de ses amies, parle en effet du projet de « noter [...] tout ce qui éclaire la figure de notre ami » (Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la*

cesse de se former est de nature fatalement virtuelle, caractère pleinement accepté par Gide. Voici comment il en parle en 1914 :

presque rien jusqu'à présent dans mes écrits ne laisse clairement entendre *où je veux en venir*. J'estime qu'il vaut mieux qu'on ne le découvre que plus tard ²⁴.

D'ailleurs la correspondance entre cette tendance à concevoir sa vie comme un projet et ce qu'on pourrait appeler son projet littéraire est bien évidente. Si la vie lui apparaissait comme ayant déjà une certaine forme, son œuvre aussi lui apparaissait sous un schéma semblable. En effet Gide, on le sait, avait très tôt conçu l'idée de ses œuvres complètes ; elles lui apparaissaient comme « une série de volumes de papier blanc » prêts à être, eux aussi, remplis ²⁵.

Mais en ce qui nous concerne, c'est-à-dire en ce qui concerne le *Journal*, c'est le point où se rencontrent les trois paramètres de cette question qui s'avère le plus intéressant ; c'est-à-dire la « figure » ou « l'image » que Gide s'évertue à dessiner, le fait que cette figure ne prendra forme que plus tard, et, troisième donnée, la prise de conscience qu'il faut vivre dès à présent en conséquence de cette « image ». Tout ceci est clairement exprimé par Gide justement dans le *Journal* au début de janvier 1892 :

La vie d'un homme est son image. À l'heure de mourir nous refléterons dans le passé, et, penché sur le miroir de nos actes, nos âmes reconnaîtront *ce que nous sommes* ²⁶.

Le temps des verbes illustre bien l'enjeu. Si Gide souligne « ce que nous sommes » — on pourrait s'attendre à « ce que nous avons été » — c'est surtout pour rendre évident ce problème de rétroactivité. La même idée est exprimée dans une note de fin 1891 ; ici encore le temps des verbes est à remarquer :

Ceci me terrifie : de songer que le présent, qu'aujourd'hui nous vivons, sera le mi-

Petite Dame, Paris : Gallimard 1973-77, t. I, p. 5 [Saint-Clair, 11 novembre 1918]). On trouve, d'ailleurs, d'autres passages dans les *Cahiers* qui vont dans le même sens : celui-ci résume bien leur ton et, à vrai dire, la raison d'être des *Cahiers* : « Il n'y aura jamais trop de témoignages pour renseigner sur cette figure » (t. I, p. 111 [24 février 1922]). Voir aussi le propos de Jean Schlumberger rapporté par « la Petite Dame » t. I, p. 323 (21 avril 1921). Le projet de dessiner (ou « éclairer ») la figure de Gide semble avoir été — s'agit-il d'un phénomène de contagion ? — une préoccupation majeure de l'entourage de Gide, ce qui, nous semble-t-il, souligne nos propos sur l'importance du rapport œuvre-vie chez Gide.

²⁴ *Journal*, t. I, p. 788 (13 juin 1914) ; Gide souligne.

²⁵. Propos rapportés par Charles Du Bos dans *Le Dialogue avec André Gide* (Paris : Au Sans Pareil, 1929), p. 163. On trouve la même idée dans un projet de préface pour *La Symphonie pastorale* : « Dès vingt-cinq ans, mes livres étaient là, rangés devant moi ; il ne me restait plus qu'à les écrire », cité in Claude Martin (éd.), *La Symphonie pastorale* (Paris : Minard 1970). V. aussi Martin, *La Maturité...*, op. cit., p. 13, note 4.

²⁶. *Journal*, t. I, p. 149 (3 janvier 1892) ; Gide souligne.

roir où nous nous reconnâtrons plus tard ; et que, dans ce que nous avons été, nous connaîtrons qui nous sommes ²⁷.

Si, dans la deuxième partie de cette phrase, toutes les éditions du *Journal* donnent : « de ce que nous avons été », la leçon du manuscrit veut : « de ce que nous aurons été ²⁸ ». La version manuscrite rend, nous semble-t-il, le propos plus aigu : le miroir (de l'avenir) est d'autant plus important qu'il faut en prendre compte dès le présent. C'est ce paradoxe qui suscite la fameuse devise que Gide appelle la « sincérité renversée (de l'artiste) ». À savoir que l'artiste doit « non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera ²⁹ ». Analysé crûment, il y a ici un problème d'ordre logique. Le récit, ce que l'artiste racontera, n'est possible qu'*a posteriori*. Mais c'est justement ce récit (ce que l'artiste racontera) qui est nécessaire pour que l'artiste sache comment vivre ³⁰.

Faisons ici, pour éclairer autrement ce paradoxe, un petit détour par Sartre. Quelques aspects de sa première fiction, *La Nausée*, nous fourniront en effet un contraste saisissant ³¹. Roquentin, le héros de *La Nausée*, quoique pour des raisons différentes, se heurte à ce même problème de rétroactivité dans son journal à lui. Pour Roquentin le récit ne peut pas pallier les causes de la nausée pour la simple raison que, comme tout récit, il faut savoir la fin pour pouvoir commencer. Comme Gide, Roquentin éprouve le même désir de dessiner sa figure, de construire une vie, ou plutôt d'avoir réussi à la construire selon un certain sens. Quand il dit, par exemple, qu'il a « voulu que les moments de [sa] vie se suivent et s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle ³² », on n'est pas très loin du miroir de l'avenir de Gide. Cependant, Roquentin, à la différence de Gide, se rend compte de l'impossibilité d'un tel désir et ajoute tout de suite après : « Autant vaudrait tenter d'attraper le temps par la queue ³³ ». C'est ce même problème du temps. Le récit, découvre-t-il après réflexion, se

²⁷. *Journal*, t. I, p. 144 (8 octobre 1891).

²⁸. Ms. *Journal*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cahier 7, γ 1562.

²⁹. *Journal*, t. I, p. 149 (3 janvier 1892).

³⁰. Il y a ici un parallèle intéressant avec une note de Barthes sur Proust. En effet, Barthes soutient que « par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, [Proust] fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle ». Roland Barthes, « La mort de l'auteur » in *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), p. 63 (article publié d'abord dans *Manteia*, 1968).

³¹. Un tel détour n'est pas si inouï. Pierre Lepape, dans sa biographie de Gide, caractérise le personnage principal de *La Nausée*, Roquentin, comme un des « enfants du *Journal* de Gide » (*op. cit.*, p. 192). Voir aussi Pierre Masson, « Sartre lecteur de Gide : authenticité et engagement », *BAAG* n° 82-3 (avril-juillet 1989), pp. 189-214.

³². Jean-Paul Sartre, *La Nausée* in *Œuvres romanesques* (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981), p. 50.

³³. *Ibid.*

construit à l'envers : « les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse ³⁴ » ; le récit de la vie n'est donc possible qu'*a posteriori* — ce qui empêche Roquentin de dénicher « l'aventure » qui aurait eu la possibilité de le sauver. La conséquence de cette découverte c'est que jusqu'à la fin de son journal — où Roquentin croit apercevoir une autre issue — la cause lui semble entendue : « il faut choisir : vivre ou raconter ³⁵ ».

Pour Gide, par contre, et c'est ici le noyau de notre argumentation, cette aporie temporelle trouve sinon une solution du moins un compromis exceptionnel dans la pratique même du journal — et pas dans une pratique traditionnelle du journal, mais dans une pratique élaborée à dessein par Gide pour, entre autres choses, permettre ce compromis. N'est-il pas vrai, en effet, que la pratique gidienne du journal brise cette aporie en réunissant récit et vie ? Ne permet-elle pas le double exploit de pouvoir vivre en écrivant et d'écrire en vivant ? La vie et l'écrit se trouvent, dans le *Journal*, liés aussi intimement que possible. Autrement dit l'écart entre la vie et l'écrit, entre l'œuvre et la vie, est réduit au minimum, voire à néant quand la pratique atteint ce qui pourrait être vu comme son apogée : quand le vécu et l'écrit se rencontrent dans une situation de simultanéité, quand l'écrit se fait *tandis que* l'événement (la vie) se produit :

Tandis que j'écris à présent, [l'étourneau] est là, tout près de moi, sur la table ; ou plus exactement entre les doigts de ma main gauche, qui maintiennent ce carnet [...].

Tandis que j'écris ces lignes, simplement par diversion, j'ai du mal à distinguer nettement les caractères que je trace [...].

Tandis que j'écris ces lignes, le soleil achève sa course [...] ³⁶.

Ou bien *pendant que* :

Pendant que j'écris ceci, la machine me confectionne quatre copies de *La Porte étroite* [...].

Ce matin, pendant que j'écris ceci [...] ³⁷.

C'est à ces moments — certes rares, mais combien signifiants — que Gide fait correspondre sa vie et son art, son être et son écriture. Sa vie devient, au moment même de la vivre, récit : du coup l'esthétique gidienne atteint son idéal. Certes, il est vrai que dans la plupart des notes de journal on ne trouve pas cet état de simultanéité, mais il nous semble qu'il est possible de comprendre le *Journal* comme un effort constant vers ce synchronisme, vers cette simultanéité entre récit et vie. C'est un des aspects du *Journal* que nous essaierons d'analyser plus formellement à travers cette étude, no-

³⁴. *Ibid.*, p. 49.

³⁵. *Ibid.*, p. 48.

³⁶. *Journal*, t. I, pp. 793-4 (22 juin 1914), t. II, pp. 342-3 (26 janvier 1932) et t. II, p. 784 (15 septembre 1941).

³⁷. *Ibid.*, t. I, p. 581 (19 novembre 1907) et p. 693. (Feuillets 1911).

tamment dans notre chapitre VII, *Autobiographie parfaite*.

Ce que nous décrivons ici, c'est l'effort de Gide pour joindre son être existentiel à son être artistique : la vie, et le récit qui en résulte, tels qu'ils sont juxtaposés dans la formule de la « sincérité renversée (de l'artiste) ». Un autre indice du rôle que joue le *Journal* dans ce domaine, c'est l'insistance avec laquelle Gide unit, dans son écriture quotidienne, le pronom personnel « je » avec le verbe « écrire ». Il y a, en effet, un véritable foisonnement de ces phrases dans le *Journal*. Voici un petit échantillon pour la seule année 1905 :

J'écris pour avoir l'air d'écrire [...] / J'écris ceci, couché encore, et pourtant le temps est radieux. [...] / Et ce matin j'écris pour *ne pas* me fatiguer ni m'irriter à les attendre [...] / J'écris ces lignes, en attendant Bourgerie, dans l'étude du notaire. / J'écris ces lignes dans le métro qui m'emmène chez Ducoté / J'écris dans le train qui m'emporte. Enfin ! / Aujourd'hui, 13 juin, premier jour de beau temps, j'écris dehors, assez mal installé et considérablement dérangé par mon chien. / Assis à la table d'un café devant la gare, j'écris au hasard n'importe quoi ³⁸.

Qu'est-ce que ces phrases représentent ? Ce sont autant de professions de foi de l'écrivain Gide : *moi, écrivain, je transcris ma vie sur le papier, je continue le récit de ma vie, je transforme ma vie en écrit...* Autrement dit, Gide, en réitérant à travers son *Journal* cette phrase, et d'autres qui lui ressemblent, soude son être existentiel à son métier d'écrivain, son « je » à ce récit que sera sa vie. Nous reviendrons sur cet aspect de l'écriture du *Journal* dans les chapitres suivants où nous essayerons de sonder de plus près comment le *Journal* fonctionne comme un support pour l'image d'écrivain si chère à Gide.

C'est ici qu'il serait peut-être prudent de confronter les idées que nous venons d'esquisser avec le travail d'Éric Marty sur le *Journal* ³⁹. S'il est vrai qu'il existe des points communs entre nos deux analyses, l'accent que nous mettons sur le rapprochement entre la vie et l'œuvre est totalement étranger aux thèses de Marty. Certes, pour Marty aussi, l'écart entre l'événement et le récit qui en résulte est crucial — bien qu'il prime la tendance qu'a Gide d'écrire « sitôt » après l'événement au lieu de voir, comme nous, un effort de la part de Gide de faire coïncider l'événement et l'écrit. Mais de là, et en empruntant à la philosophie de Kierkegaard l'idée peu claire de « répétition ⁴⁰ », Marty voit, dans le *Journal*, surtout un moyen gidien d'ac-

³⁸. *Ibid.*, t. I, p. 440 (Bordeaux 1905), p. 445 (Jeudi matin), p. 447 (Mardi, 16 mai 1905), p. 458 (Mercredi 1905), pp. 459-60 (Jeudi 1905), p. 464 (Dimanche 1905), p. 465 (juin [1905]), p. 480 (Les Sources — Alais — Malataverne 1905).

³⁹. Dont l'ouvrage majeur est *L'Écriture du jour : le Journal d'André Gide* (Paris : Seuil, 1985).

⁴⁰. Concept qu'au moins un des spécialistes de Kierkegaard a mis en doute. Voir l'ouvrage de Roger Poole, *Kierkegaard : The Indirect Communication* (Charlottesville et

céder à une « présence-à-soi ». Bien que fructueuse et, jusqu'à un certain point, séduisante, l'analyse de Marty est défectueuse, selon nous, en ce qu'elle analyse le *Journal* presque uniquement comme un outil psychologique, avec ce résultat que le *Journal*, selon son analyse, n'a d'importance qu'au jour le jour, c'est-à-dire n'a pas de sens comme œuvre littéraire ni en lui-même ni en rapport avec l'œuvre entière de Gide. C'est dans ce domaine-là, dans la liaison œuvre-journal-vie, que nous espérons ajouter quelque chose au débat. Au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude nous essayerons de préciser cette idée du *Journal* comme à la fois une œuvre en elle-même et comme un texte qui s'insère étroitement dans l'esthétique littéraire de Gide.

Si nous insistons sur cet aspect de l'écriture du journal chez Gide, c'est que nous voyons sa pratique surtout en rapport avec son dessein global de construire, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, un « espace autobiographique ⁴¹ ». Pour Lejeune, Gide travaillait à produire une image de soi par un « jeu de textes » à l'intérieur de cet espace ⁴². Dans cet espace, le *Journal*, selon nous, lui était précieux pour au moins deux raisons, toutes les deux liées au temps, et, toutes les deux très liées l'une à l'autre.

Premièrement, comme nous l'avons déjà dit, un des grands apports du *Journal* fut de rapprocher le temps du vécu de celui de l'écrit, ce qui donnait à Gide les chances de faire correspondre son projet existentiel avec son projet littéraire, c'est-à-dire sa vie avec son œuvre. Lejeune trouve une belle formule pour caractériser cette façon qu'avait Gide de construire son être à travers son écriture : « Tout se passe comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais à l'être en écrivant ⁴³. »

Londres : University Press of Virginia, 1993) où, en commentant la citation célèbre de la première section de *La Répétition* — la même que cite Marty dans « L'écriture journalistique d'André Gide » (in *Poétique* n° 48, novembre 1981, p. 469) et qui semble être à la base de l'idée de répétition à travers tout son livre *L'Écriture du jour* (*ibid.*) —, citation qui finit ainsi : « la répétition proprement dite [...] est un ressouvenir *en avant* », Poole constate sans ambages : « One cannot, of course, recollect forwards » [On ne peut pas, bien sûr, se ressouvenir en avant] (p. 63). Cela dit, il est intéressant de constater qu'il existe des parallèles entre ce « ressouvenir en avant » kierkegaardien et « l'aporie » temporelle gidienne que nous avons évoquée ci-dessus.

⁴¹. Philippe Lejeune, « Gide et l'autobiographie » in *André Gide 4 : Méthodes de lecture* (Paris : Minard, 1974), pp. 31-69. Texte reproduit sous le titre « Gide et l'espace autobiographique » in *Le Pacte autobiographique* (Paris : Seuil, [1975] 1996), pp. 165-96. Nos références renvoient à cette dernière édition. Pour « espace autobiographique », voir p. 165 et *passim*.

⁴². Disons que pour Lejeune l'œuvre de Gide pourrait être vue comme une espèce d'« ensemble textuel auquel Gide confiait la mission de produire son *image*. » (*ibid.*, p. 170). Lejeune souligne.

⁴³. *Ibid.*, p. 171. Il est intéressant de noter que plus loin dans son article Lejeune commente, lui aussi, ce que nous avons appelé l'aporie temporelle (le problème du

Deuxièmement, non seulement le *Journal* permettait un jeu permanent avec ses œuvres de fiction et autres (pour ne pas parler du jeu à l'intérieur du *Journal* lui-même), mais il permettait surtout un jeu à l'intérieur de l'axe œuvre-vie. Le *Journal*, en effet, réduisait l'écart pour faire fructifier la « rétroaction » de l'œuvre sur la vie. Ou, pour prendre un autre terme du lexique gidien, le *Journal* est le texte par excellence pour faire jouer la « pénétration constante » entre l'œuvre de Gide et sa vie. Nous parlerons plus longuement de ce que nous apportent ces analyses de Lejeune dans notre chapitre VII et surtout dans notre chapitre IX, *Lecteur et lecture*.

Un journal qui fonctionne comme une espèce de pont entre la vie et l'œuvre est une idée qui n'est pas, d'ailleurs, sans précédent dans la critique littéraire française. On trouve un commentaire intéressant dans le célèbre texte de Roland Barthes sur « la Mort de l'auteur ». En effet, si l'auteur, selon Barthes, est mort, ce n'est pas une mort absolue, car il peut continuer d'exister, notamment « dans la conscience [...] des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ⁴⁴ ». Ces mots résument bien, il nous semble, une des préoccupations majeures de l'artiste Gide. Et comme c'est souvent le cas chez Gide quand il s'agit de questions de métier, c'est à l'intérieur de sa propre œuvre qu'on trouve une belle illustration de ce phénomène. En effet c'est l'écrivain Édouard, dans son journal à lui, qui, à un moment donné, se rend compte que son roman, « Les Faux-Monnayeurs », commence à lui échapper : « Ce qui m'inquiète, c'est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre, mon œuvre s'écarter de ma vie ⁴⁵. » Que Barthes ait parlé du rôle que joue le journal dans ce domaine nous semble intéressant. Que Gide en ait parlé à l'intérieur d'une œuvre qui met en scène un auteur devant son œuvre et qui, au surplus, en parle dans son propre journal, l'est encore plus.

Un dernier éclaircissement : si nous avons insisté sur l'importance de l'action de raconter et du récit qui en résulte, ceci ne veut nullement suggérer qu'on trouvera le récit de la vie de Gide (c'est-à-dire sa « vie ») dans les pages de son *Journal* : nous étions soucieux d'appeler le *Journal* un « compromis » entre l'antinomie « vivre ou écrire ». Ce que nous espérons surtout avoir commencé à montrer, c'est qu'on n'a pas affaire ici à un journal quelconque : le but de Gide n'est pas, par exemple, de chercher, façon

temps évident dans « la sincérité renversée (de l'artiste) ». Si, pour Lejeune, « une partie de la critique [post-Sainte-Beuve] a pu avoir tendance à faire de *l'auteur* un principe d'intelligibilité de l'œuvre », de cet « effet produit aléatoirement », Gide « a fait un but visé *a priori* de manière très volontaire : tout se passe comme si son œuvre était en réalité lue d'avance » (p. 185, Lejeune souligne).

⁴⁴. Barthes, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁵. *Les Faux-Monnayeurs* in *Romans...*, *op. cit.*, p. 1003.

Amiel, à se connaître à travers son écriture quotidienne. L'essentiel du *Journal* se trouve ailleurs. Dans les analyses qui suivent nous tenterons de comprendre le *Journal* comme un texte qui est, effectivement, beaucoup plus éloquent.