

*Bulletin  
des Amis  
d'André Gide*

N° 146

AVRIL 2005

Le  
***Bulletin des Amis d'André Gide***

revue trimestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,  
dirigée par Claude Martin (1968-1985),  
puis par Daniel Moutote (1985-1988),  
Daniel Durosay (1989-1991)

et

Pierre Masson (1992 →),

publiée avec l'aide du  
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES  
de l'Université de Nantes  
et le concours du  
CENTRE NATIONAL DES LETTRES,

paraissant en janvier, avril, juillet octobre,  
est principalement diffusé par abonnement annuel  
ou compris dans les publications servies aux membres de  
L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE  
au titre de leur cotisation pour l'année en cours.

\*

Comité de lecture :

Catharine S. BROSMAN, Jean CLAUDE,  
Alain GOULET, Henri HEINEMANN, Claude MARTIN,  
Pierre MASSON, David STEEL, David H. WALKER

*Les travaux universitaires sont soumis à l'approbation du comité  
de lecture. Les textes non acceptés ne sont pas renvoyés.*

\* \*

\*

Toute correspondance doit être adressée,

relative au BAAG, à  
Pierre MASSON, directeur responsable de la Revue,  
92, rue du Grand Douzillé, 49000 Angers (Tél. & Fax 02.41.66.72.51)  
< pige.masson@free.fr >

relative à l'AAAG, à  
Henri HEINEMANN, secrétaire général de l'Association,  
59, avenue Carnot, 80410 Cayeux-sur-Mer (Tél. 03.22.26.66.58)

# BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

TRENTE-HUITIÈME ANNÉE — VOL. XXXIII, N° 146  
AVRIL 2005

## ANDRÉ GIDE

**René Descartes** ..... 149

Michel MÉGNIN : André Gide, Rudolf Lehnert et la poésie arabe : Images et réalité de la pédérasie en terre d'Islam. ....	153
Peter FAWCETT : Sur les origines d'un nom gidien : Ellis dans <i>Le Voyage d'Urien</i> . ....	179
Alain GOULET : En remontant à la source des <i>Faux-Monnayeurs</i> ...	185
Anton ABLAS : L'écriture des lieux, les lieux de l'écriture. ....	213
Nermin VUCEL : Le Narrateur gidien. ....	231
Alain GOULET : Quand Gide rend hommage à Colette. ....	245
Robert LEVESQUE : Journal inédit (février-avril 1945). ....	251
Les Dossiers de presse des livres d'André Gide : <i>Les Caves du Vatican</i> , V (Henri Massis). — <i>Journal</i> , IX (Jean-Pierre Maxence, Armand Hoog). — <i>Les Nouvelles Nourritures</i> , V (Gabriel Mar- cel). — <i>Retour de l'U.R.S.S.</i> (J.-B. Severac). ....	271
Lectures : Andréas Heieck, <i>Selbstversöhnung. Eine Untersuchung zur religiösen Unruhe im Denken von André Gide</i> [par Jean Lefebvre]. — Adrien Le Bihan, <i>Rue André Gide</i> [par Martine Sagaert]. ....	287
Chronique bibliographique. ....	291
☛ L'excursion 2005 de l'AAAG : chez Blum et Mallarmé. ....	295
Varia. ....	297
☛ Erratum. ....	299
Cotisations et abonnements 2005. ....	300

## Le Narrateur gidien

**Q**UI est le narrateur : le romancier ou le héros de la fiction littéraire ? Dans la narration traditionnelle, c'est toujours l'un ou l'autre. Quand le romancier raconte une histoire, c'est le discours à la troisième personne. Quand le héros témoigne sur les événements, c'est la narration à la première personne. D'après le mode de *mimesis*, Aristote distinguait deux procédés : le premier procédé c'est quand le poète raconte par la bouche d'une autre personne ou tout seul sans imiter, et le deuxième procédé c'est quand le poète présente tous les personnages dans une action. Platon aussi distinguait deux types de narration (*lexis*) : imitation dans le sens propre (*mimesis*) qui est dans l'art dramatique, et la narration simple (*diegesis*) qui est dans une épopée.

Le narrateur réaliste parle de son héros à la troisième personne. Ainsi, comme le dit Ivo Tartalia, un théoricien serbe qui trouve ses arguments dans la nouvelle rhétorique française, le narrateur maintient-il une distance à l'égard de son héros, une distance qui est dans le temps, dans l'espace, et aussi à l'échelle psychologique. Ainsi le narrateur est-il un *je* tenu à la distance qui correspond à l'objectivité épique. Le *Je* lyrique dans la narration, au contraire, tend à un ton de confiance et il est opposé à un *je* dramatique : « Chez un narrateur qui parle à la première personne l'horizon tourné vers le monde extérieur devient étroit, mais le monde de l'âme étend plus vite ses ailes <sup>1</sup>. »

L'époque où Gide créait a commencé à récuser un narrateur omni-

---

<sup>1</sup> Ivo Tartalia, *Teorija književnosti (Théorie de la littérature, édition serbe, Belgrade, 2002), p. 208.*

présent et bien respecté et, comme le dit le théoricien Tartalia, « on a cherché un mode de narration qui serait strictement borné par le regard du personnage choisi <sup>2</sup> ». Le plus souvent, il n'existe pas chez Gide un narrateur unique, surtout pas un narrateur *objectif*, dans le sens traditionnel de ce mot. La position du narrateur gidien réside dans les deux procédés : le premier procédé consiste à raconter les événements du point de vue subjectif, ou du point de vue de plusieurs personnages ; le deuxième procédé est constitué par la technique du discours dans le discours, où les unités narratives sont posées comme le miroir dans lequel une scène se manifeste comme une série de reflets.

Le récit gidien est une unité narrative close où un personnage raconte des événements de son point de vue, de manière que ce personnage est à la fois le héros et le narrateur. *La Symphonie pastorale* est écrite dans la forme du journal intime du pasteur. Dans *La Porte étroite* Jérôme est le narrateur principal, mais les émotions profondes d'Alissa, nous les découvrons grâce à son journal. Dans *L'Immoraliste*, le héros Michel n'est que formellement le narrateur indirect. C'est son ami qui transmet dans une lettre l'histoire de Michel, mais il la raconte à la première personne, telle qu'il l'avait entendue de la bouche de Michel même, quand il était en compagnie de deux autres amis. Pourtant, l'ami dont nous n'avons point le nom est le narrateur d'introduction et il est pratiquement le narrateur indirect qui permet que la narration de Michel arrive aux autres. C'est le même cas dans *Isabelle*. Gide en tant que rédacteur de la préface introduit le narrateur Gérard Lacase qui raconte son histoire à ses amis André Gide et Francis Jammes. Dans le triptyque *L'École des Femmes*, *Robert*, *Geneviève*, les narrateurs sont les personnages principaux des récits : dans le premier récit c'est Èveline, dans les deux autres récits ce sont les héros dont les prénoms servent de titre aux récits. Ces personnages envoient leurs récits à Gide qui est de nouveau présent en tant que rédacteur. La narration dans le récit gidien, selon les termes du théoricien serbe Ivo Tartalia, est bornée par « la vue du personnage choisi ». L'héroïne Èveline qui raconte son histoire dans *L'École des Femmes* le dit explicitement, et elle explique le motif qui l'incitait, et qui incitait aussi son époux Robert, à écrire, chacun de son côté, un journal intime : « Bref, nous nous sommes promis d'écrire tous deux, c'est-à-dire chacun de notre côté, ce qu'il a appelé : *notre histoire* <sup>3</sup>. »

Le récit gidien — telle est la conclusion qui relie deux théoriciens, Justin O'Brien et Claude Martin — appartient au récit classique, au genre qui commence avec *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, continue

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>3</sup> *L'École des Femmes*, p. 14.

avec *La Religieuse* de Denis Diderot et *Adolphe* de Benjamin Constant, et aboutit aux récits gidiens. Ce qui caractérise le récit classique, comme le définit Claude Martin, c'est la narration d'un événement épuré à la première personne.

Les principes que Gide applique dans son récit sont relatifs à la composition (une action unique et concentrée à un nombre réduit des personnages), à la langue (litote), et à la narration (le narrateur subjectif mais qui surpasse sa particularité). Le narrateur gidien, vu par Claude Martin, n'est pas un narrateur objectif, mais il est inter-subjectif : son *je* surpasse sa particularité subjective et entre dans le domaine du commun, de l'inter-subjectif où s'ouvre l'espace à une réception émotionnelle. « Le personnage qui dit *je*, narrateur, y est une manière de compromis entre l'auteur de Mémoires, qui est réduit à la matière de sa propre expérience, et le romancier de type classique, observateur impersonnel qui, *de haut*, sonde les reins et les cœurs de tous ses héros », dit Martin <sup>4</sup>.

Le récit gidien, qui est marqué par une narration directe subjective, où l'action est concentrée autour d'un nombre réduit de personnages, est semblable à la tragédie racinienne, d'après Justin O'Brien <sup>5</sup>. Dans le sens narratologique, il y a en effet un parallèle : dans le théâtre classique, les confidents des héros tragiques représentent le deuxième point de vue, celui que Gide offre dans ses récits par un journal ou par une lettre, ce qui permet, aussi bien dans une tragédie de Racine que dans un récit de Gide, de surpasser les limites qui sont imposées à un narrateur subjectif. Dans ses récits Gide applique le procédé de changement de point de vue, comme c'est le cas chez Racine, c'est-à-dire que le narrateur est tantôt le héros tragique tantôt son confident. La narration postérieure, donnée par une lettre, dans un journal où dans une conversation, a le rôle de l'introspection des héros gidiens et du jugement de leurs actes. Ainsi peut-on conclure qu'un journal dans le récit gidien a le même rôle que joue le confident dans une tragédie racinienne.

Le deuxième type de narration c'est la mise en abyme, comme Gide l'a désigné et ce procédé est fondé sur le discours dans le discours où tous les deux discours ont le même objet, comme nous rappelle Andrée Bouveret dans son analyse structurale du roman *Les Faux-Monnayeurs* <sup>6</sup>. Le théoricien Volosinov a nommé ce procédé « un énoncé sur un énoncé », et

<sup>4</sup> Claude Martin, *André Gide par lui-même*, p. 146.

<sup>5</sup> Justin O'Brien, « Gide's Fictional Technique », in *The French Literary Horizon*, pp. 91-102.

<sup>6</sup> Andrée Bouveret, « Contribution à une analyse structurale des *Faux-Monnayeurs* » in *André Gide 7 : le romancier*, p. 40.

Gérard Genette parle des récit internes ou « métadiégétiques <sup>7</sup> ». Tous ces termes, comme celui de Gide (*mise en abyme*) signifient ceci : l'histoire dans l'histoire, l'histoire de l'histoire ; et pour Gide c'est aussi l'auto-évaluation du récit et l'analyse de la langue de la narration.

Justin O'Brien fait une conclusion restrictive qui dit que le procédé de la « mise en abyme » rend *Les Faux-Monnayeurs* différents de tout le reste dans l'opus poétique de Gide. Il est vrai que ce procédé est excellent appliqué dans *Les Faux-Monnayeurs*, mais il est aussi appliqué dans *Les Cahiers d'André Walter* et dans *Paludes*. Il est présent dans les récits *L'École des Femmes*, *Robert* et *Geneviève*, mais il n'est pas suffisamment développé. Il apparaît seulement comme la mise du discours dans un cadre large de la narration. L'analyse qui suit va le prouver. Tout d'abord il faut se rappeler d'où vient le terme « mise en abyme ».

Les blasons médiévaux contenaient une image dont le centre contient la même image réduite comme le reflet du miroir, et puis cette image se reproduit à plus petite échelle à maintes reprises en formant ainsi la chaîne des reflets. Donc, « en abîme » devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d'une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin. De même, sur les tableaux de Memling et Metzys le petit miroir est posé au milieu de l'atelier qui se reflète dans ce miroir.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot « (en) abîme » a perdu, surtout pour Gide, sa signification médiévale pour ne garder que sa signification poétique et même « imaginaire », comme le dit Daniel Moutote, dans son orthographe à demi moderne « abyme <sup>8</sup> ». En effet, l'orthographe originelle était « abisme », mais la lettre *s* qui a perdu sa valeur phonétique a été remplacée, comme l'Académie française l'a prescrit, par un accent circonflexe sur la voyelle précédente. André Gide a décidé d'échanger *î* en *y* et, connotant l'antiquité grecque, il a opté pour sa propre orthographe — « abyme ».

Dans la littérature, « mise en abyme » signifie l'introspection du récit, sa reproduction à plus petite échelle, la reprise du récit au degré inférieur. Daniel Moutote dit que le schéma littéraire de la mise « en abyme » c'est le schéma de la Bible. Bien que Moutote ne développe point cette thèse, il est bien de voir à quoi il pensait si l'on se rappelle la composition de la Bible. On peut dire que le Nouveau Testament est le reflet du Vieux Testament : ce qui n'avait été qu'implicite est devenu explicite — l'arrivée du Messie, qui est décrite dans les Évangiles, a été annoncée dans les livres des prophètes bibliques. Dans le Nouveau Testament aussi, les épîtres reflètent à

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Figures III*, p. 225.

<sup>8</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, p. 72.

plus petite échelle la joyeuse nouvelle de l'Évangile, c'est-à-dire la connaissance du Salut qui arrive par Jésus. Les lettres des apôtres sont, en quelque sorte, des essais critiques de la mission de Jésus racontée dans les Évangiles. Les épîtres analysent les Évangiles. Pour cette raison on peut conclure que le Nouveau Testament contient la narration (les quatre Évangiles) et une conception critique de la narration (les épîtres des apôtres).

Quant à Gide, ce qu'il met dans chacune de ses œuvres comme un reflet du récit même ou une reprise du récit réduit au résumé, c'est-à-dire ce qui est mis « en abyme », et c'est la conclusion que fait Daniel Moutote, c'est la réduction de l'œuvre en elle-même, sa reproduction à une plus petite échelle<sup>9</sup>.

La seule mise « en abyme » qui ait complètement réussi, d'après Moutote, c'est celle des *Faux-Monnayeurs*. Mais, comme il dit qu'une des fonctions de la mise « en abyme » est d'exprimer le bilan esthétique de la préparation de l'œuvre, sous cette lumière on peut examiner les autres œuvres de Gide. D'après le schéma narratif, il y a un parallèle entre *Les Cahiers d'André Walter*, le premier livre de Gide, et *Les Faux-Monnayeurs* qui ont paru trente-quatre ans après. Dans les *Cahiers*, on distingue les unités narratives suivantes : 1. la narration d'André Walter, 2. le journal de Walter, 3. les notes de projet d'un roman de Walter, 4. l'intervention de Gide.

André Walter est le narrateur et ce n'est que par lui que les points de vue s'échangent : la narration walterienne, le journal intime walterien, le journal littéraire walterien. Les *Cahiers* sont deux : *Le Cahier blanc* et *Le Cahier noir*. Le deuxième cahier est un journal littéraire d'André Walter. C'est le journal du roman *Allain* conçu dans l'esprit d'André Walter. Le journal de travail est ainsi un cahier d'exercice où le poète étudie les questions de la création littéraire. En effet, *Le Cahier noir* est un discours du discours. Ce procédé permet de valoriser le discours extérieur, dit fondamental. Gide fait ses interventions dans les *Cahiers* seulement dans le commentaire en bas de page et entre les parenthèses qui sont incérées dans la narration générale. Il offre ses commentaires et des explications en tant que rédacteur du manuscrit d'André Walter. Dans *Le Cahier blanc* Walter écrit : « On t'avait fait habiter la chambre de Lucie ». Dans le commentaire en bas de page, Gide nous renseigne : « Lucie était une sœur aînée qu'André Walter avait perdu en 85<sup>10</sup>. » Dans *Le Cahier noir*, Gide apparaît aussi en tant que rédacteur. Ainsi ajoute-t-il entre les parenthèses : « La page suivante est laissée blanche dans le manuscrit<sup>11</sup>. » À la question

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>10</sup> *Les Cahiers d'André Walter*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 120.



de savoir où est Gide dans *Les Cahiers d'André Walter*, la réponse est suivante : il est dans les commentaires en bas de page et entre les parenthèses. Il est rédacteur d'un manuscrit. L'enchaînement de la narration des *Cahiers* en elle-même se produit dans les cercles suivants : le cercle narratif extérieur est marqué par le rôle du rédacteur qui prépare la publication du manuscrit d'André Walter. Entouré par le cercle extérieur, une narration walterienne se développe comme une histoire qui est en même temps racontée et analysée aussi bien du point de vue éthique que du point de vue esthétique, et qui se reproduit dans le journal du poète, ce qui est déjà un cercle suivant dans le procès de l'enchaînement des unités narratives, et ce cercle est envisagé comme le projet du roman *Allain*. Si l'on comprend tout de cette manière, on peut conclure qu'il y a une narration triple dans les *Cahiers* ou qu'il existe trois auteurs : le rédacteur Gide, le mémorialiste Walter et l'esthète Allain.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, pourtant, l'auteur échappe sans cesse et se transforme pour ne pas être reconnu. Les unités narratives du roman *Les Faux-Monnayeurs* sont les suivantes : 1. la narration générale de l'auteur (Gide), 2. le journal d'Édouard, 3. les notes d'Édouard pour le projet d'un roman. Tandis que le narrateur Gide dans *Les Cahiers d'André Walter* est présent en tant que rédacteur des écrits de Walter, ce qui rend sa présence bien réelle et objective, dans *Les Faux-Monnayeurs*, au contraire, la présence de Gide-narrateur est invisible, il échappe au lecteur et ne se manifeste que par le pronom narratif. En effet, le narrateur se joue de sa marque grammaticale. Il ne s'annonce pas seulement comme *je* mais aussi comme *nous narratif*, ce que l'on peut voir dans l'exemple suivant où les mots qui découvrent la position du narrateur sont soulignés en italiques pour les besoins de cette étude : « Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. *Quittons-les*. Il est bientôt onze heures. *Laissons* madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable <sup>12</sup>. » Bien qu'il soit omni-présent, le narrateur lui aussi est réduit à un point de vue : « Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. *Je ne sais pas* trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout <sup>13</sup>. » De cette manière, Gide pose au narrateur les limites qui n'existent pas lorsque le narrateur est un observateur traditionnel, dit objectif. Voici un autre exemple : « Robert de Passavant, qui se dit maintenant son ami, est l'ami de beaucoup de monde. *Je ne sais trop* comment Vincent et lui se sont connus <sup>14</sup>. »

Les exemples tirés du roman montrent très clairement que le narrateur n'est point un narrateur traditionnel, qui est omni-présent, dit objectif, mais

<sup>12</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 43.

qu'il n'est qu'un observateur. Dans son étude méthodologique sur *Les Caves du Vatican*, Alain Goulet dit que le narrateur de la sotie est le témoin du destin du héros et qu'il n'est pas son auteur : « Selon un point de vue dénotatif, le narrateur refuse de résoudre l'opposition irréductible de ses personnages par sa toute-puissance de créateur ; il se donne comme pur témoin de leur destin <sup>15</sup>. » On peut appliquer cette thèse aux *Faux-Monnayeurs* quand on examine la position du narrateur. Le narrateur y est un *témoin* qui note les événements, mais il est aussi conscient du lecteur, et le *nous* narratif le prouve. Le lecteur prend son parti dans la narration : « *Laissons* madame Profitendieu [...] <sup>16</sup>. »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur étudie sa narration, il construit la théorie de sa narration. Voici un exemple où les mots soulignés montrent que la position du narrateur n'est pas absolue mais relative : « Ici intervint un incident grotesque, et que *j'hésite à raconter* ; mais ce fut lui qui décida des relations de Bernard et de Laura, les tirant inopinément d'embaras. *Je ne cherchai donc pas à ennoblir* artificiellement cette scène <sup>17</sup>. »

Dans son essai intitulé « Contribution à une analyse structurale des *Faux-Monnayeurs* – le problème de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne », Andrée Bouveret dit qu'il existe une distance entre le narrateur et l'auteur, bien que cette distance soit de nature psychologique : « Le *Je* est un support grammatical <sup>18</sup>. » Le narrateur dans *Les Faux-Monnayeurs* circule librement dans le domaine de la fiction tandis qu'Édouard narrateur, étant la partie de la fiction, est un narrateur subjectif : « Dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est le discours d'Édouard à l'intérieur du discours de Gide. La mise en abyme est sur le plan de la construction romanesque un lumineux exemple du retour du message sur lui-même <sup>19</sup>. »

La distance entre un narrateur innommé dans *Les Faux-Monnayeurs* et l'auteur Gide, d'après Bouveret, se manifeste de la manière suivante : un narrateur dit *objectif* crée la théorie de la narration de sa propre narration et c'est ce qui le distingue du narrateur-romancier, c'est-à-dire du héros Édouard. Pourtant, Bouveret ne remarque pas que le narrateur-héros (le romancier Édouard), aussi bien que le narrateur innommé, est tout à fait libre dans la fiction littéraire et que c'est même Édouard qui prend une approche critique à l'égard de son énoncé en l'analysant. Pour ce dessein, il y a le *journal* et le *roman* écrit par Édouard. Un événement qu'il avait ra-

<sup>15</sup> Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide – étude méthodologique*, p. 21.

<sup>16</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>18</sup> Andrée Bouveret, « Contribution à une analyse structurale des *Faux-Monnayeurs* », in *André Gide 7 : le romancier*, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 29.

conté dans son journal, Édouard le transmet dans un sujet du roman. Le discours dans le discours devient ainsi la théorie du discours et sa stylisation au degré suivant.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'auteur-narrateur offre une narration générale – c'est *l'histoire* que le narrateur Édouard particularise dans son journal, c'est-à-dire qu'il l'observe sous les lunettes de son expérience et la réduit à un événement individuel et intime – c'est le *sujet*, dont le romancier Édouard profite dans son roman en élevant le sujet personnel à un niveau inter-subjectif, et c'est le *résumé*. Il faut donner un exemple pour cette théorie. Andrée Bouveret offre un bon exemple dans son analyse du procédé de la mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs* où existent, comme nous l'avons vu, les trois niveaux : la narration de Gide, les notes de journal d'Édouard et le roman d'Édouard. La narration de Gide est un tableau large contenant, parmi d'autres, la scène où Georges vole un livre dans la librairie. Dans son journal qui reflète la réalité d'une manière émotionnelle, Édouard note la scène de vol. Dans son roman qui est le miroir qui ne permet que les reflets esthétiques d'une situation de vie, c'est-à-dire un événement épuré, Édouard fait la parodie du vol de Georges. Dans son essai sur la structure du roman de Gide, Andrée Bouveret pose un cadre plus large. Son schéma de l'enchaînement de l'épisode de vol de Georges dans le procédé de mise en abyme comprend le *Journal* de Gide, le *Journal des Faux-Monnayeurs*, *Les Faux-Monnayeurs*, le *journal d'Édouard*, le roman d'Édouard<sup>20</sup>. L'idée de la scène où Georges vole un livre dans la librairie se trouve dans le *Journal* de Gide. Fondé sur cette idée, le *sujet* est développé dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Le *sujet* est entré dans le roman *Les Faux-Monnayeurs* où *l'histoire* de vol est notée dans le *journal d'Édouard*. Le roman d'Édouard purifie *l'histoire* et la transforme en *résumé* de narration parodiée.

Dans les *Cahiers d'André Walter*, Gide en tant que rédacteur offre le SUJET du roman *Allain* qui raconte l'histoire d'amour de deux êtres, André et Emmanuèle. Le projet du roman *Allain* est l'histoire de Walter. Le roman intime de Walter particularise et analyse tandis que son journal littéraire généralise et synthétise. Le journal du roman *Allain* transforme le discours de Walter en une analyse critique. Le discours recule en soi, élaborant ainsi le procès de création d'une œuvre poétique.

Dans *Les Faux-Monnayeurs* (p. 184), le romancier Édouard, dans son débat poétique avec Bernard, Sofroniska et Laura, dit qu'il a envie de présenter d'une part la réalité et d'autre part : « cet effort pour la styliser<sup>21</sup>. »

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>21</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, p. 22.

Le sujet du livre d'Édouard, et notamment celui de Gide qui contient en soi-même le livre d'Édouard, c'est le combat entre ce qu'offre la réalité et ce que le romancier fait de cette réalité. Ainsi *Les Faux-Monnayeurs*, dans le procédé narratif propre à Gide, représentent-ils à la fois une création littéraire et la théorie de cette création. Ou, comme le dit Daniel Moutote : « l'acte créateur est un acte double : l'acte et la critique de cet acte <sup>22</sup>. »

*Paludes*, tout de même, crée un enchaînement narratif contenant les unités narratives suivantes : 1. la narration du romancier-narrateur, 2. le *journal de Tityre* ou *Paludes* écrit par le romancier-narrateur, et c'est une création poétique, 3. les réflexions narratologiques du romancier-narrateur. La narration générale du romancier-narrateur est linéaire, c'est une narration d'après un standard traditionnel qui offre une histoire qui se développe linéairement : la vie sociale, les rencontres avec des amis. Le journal de Tityre est le journal d'un personnage fictif qui est le narrateur dans l'écrit poétique *Paludes*, l'écrit intégré dans le livre du même titre – *Paludes*. Ce journal est une histoire dans l'histoire où le romancier narrateur analyse son langage poétique et le procédé narratif. Sa passion pour ce genre de procédé, Gide l'explique par les mots d'un personnage féminin dans le livre. C'est Angèle qui dit que dans les notes sur l'évolution d'une œuvre « on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite <sup>23</sup> ». Germaine Brée nomme *Paludes* « la théorie littéraire <sup>24</sup> ». Mais, on le peut aussi dire pour la première œuvre de Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, et surtout pour *Les Faux-Monnayeurs*.

Daniel Moutote offre une réflexion intéressante : *Le Journal de Gide*, que l'auteur a menée pendant un demi-siècle, a un rôle de reflet critique de l'œuvre complet de l'auteur. André Gide a publié en 1939 *Œuvres complètes* en quinze volumes, et le principe qui l'a guidé c'était de rejoindre à chaque volume les notes de journal relatives au volume particulier. Ainsi, le *Journal* devient-il pour les *Œuvres complètes* une mise en abyme. Moutote : « Telle est la place et tel est le rôle du Journal dans l'édition des *Œuvres complètes* d'André Gide en quinze volumes <sup>25</sup>. »

Analysant le procédé narratif dans les œuvres de Gide on peut conclure qu'il y a quatre types de narrateur : narrateur esthéticien-moraliste, héros-narrateur, narrateur romanesque parodié, romancier-narrateur. Dans les traités, le narrateur n'est ni un *Je* particulier comme dans les récits, ni un *Je* insaisissable de Protée, ce qui est le cas dans les soties et aussi dans le ro-

<sup>22</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, p. 116.

<sup>23</sup> *Paludes*, p. 21.

<sup>24</sup> Germaine Brée, *L'Insaisissable Protée*, p. 76.

<sup>25</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, p. 84.

man de Gide. Le narrateur du traité gidien est innommé comme dans un essai philosophique. Il est un esthéticien-moraliste qui comme La Rochefoucauld, offre les maximes contenant une certaine attitude devant la vie, la connaissance morale, la réception esthétique. Le narrateur du traité offre les maximes où la morale est soumise à l'esthétique et qui ne se manifeste qu'à travers l'esthétique. Pour cette raison chaque traité gidien est en même temps un manifeste. Ainsi *Narcisse* est-il un manifeste du symbolisme, *Les Nourritures terrestres*, que l'on peut prendre pour un essai philosophique, un essai de l'hédonisme. Le théâtre de Gide aussi, d'après le procédé narratif, appartient à la catégorie du traité. Les dialogues des héros sont sous l'autorité d'un moraliste-esthète invisible qui crée les maximes qui proviennent soit de l'existentialisme comme dans *l'Œdipe*, soit du communisme comme dans *Robert ou l'Intérêt général*.

Dans le récit gidien, que l'on peut aussi nommer le récit classique, le narrateur est le héros qui raconte un événement épuré par un filtre de la réaction émotionnelle. Le héros narrateur est ainsi un témoin et souvent l'acteur du drame qu'il peint à travers une narration subjective directe. Les héros narrateurs qui font les confessions sont Michel dans *L'Immoraliste*, Gérard dans *Isabelle*, Jérôme et Alissa dans *La Porte étroite*, le pasteur dans *La Symphonie pastorale*, Èveline dans *L'École des Femmes*, Robert et Geneviève dans les récits qui portent leurs prénoms dans leur titre.

Le narrateur romanesque parodié est omni-présent comme dans le roman, mais il n'est objectif qu'en apparence. Au lieu d'être à distance, il reprend une attitude personnelle à l'égard du héros, il se montre personnalisé, il découvre sa nature humaine, il est familier avec les lecteurs. La position du narrateur objectif, telle que l'on la connaît dans la narration traditionnelle, est mise en question. Le narrateur est parodié tout d'abord dans *Les Caves du Vatican*, et puis dans le chef-d'œuvre *Les Faux-Monnayeurs*. Ce roman de Gide a un narrateur romanesque dont l'objectivité est parodiée, puis un héros narrateur, Édouard qui jette un œil critique sur sa narration, de telle manière qu'il devient à la fois un romancier narrateur, mais pas au même endroit, mais dans son journal littéraire qui est un journal du travail sur le roman qu'il envisage d'écrire. Le romancier narrateur est un théoricien qui analyse le procédé narratif. Il est un narrateur esthéticien qui décompose sa propre narration afin de la contempler en critique. Tels sont les romanciers narrateurs dans *Les Cahiers d'André Walter* et dans *Paludes*.

Il existe une différence dans la position du narrateur entre les trois types de narration gidienne – récit, sotie, roman. Dans le récit, le narrateur n'est pas conscient d'être le narrateur d'une fiction littéraire : il ne sait pas qu'il y a un public, les lecteurs. Les héros raciniens eux non plus ne savent point qu'ils sont les personnages de la fiction poétique. C'est l'approche clas-

sique : une lettre ou un journal pour Gide sert de moyen de transposition du récit au point que le narrateur et le lecteur ne deviennent pas conscients de la présence de l'autre. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui offre aussi une nouvelle conception du roman, le narrateur est conscient de soi-même en tant que narrateur, et il est même conscient du lecteur.

Le récit lyrique *La Porte étroite* commence par les mots : « D'autres en auraient pu faire un livre », et puis, — « J'écrirai donc très simplement mes souvenirs <sup>26</sup>. » Jérôme introduit Alissa dans l'histoire par les mots — « il est temps que je vous parle de ma cousine <sup>27</sup>. » Pourtant, cette approche est aussi objective, réelle et admissible du point de vue classique. Il est possible d'imaginer que Jérôme raconte à quelqu'un l'histoire de sa vie. Pour cette raison c'est le récit lyrique classique. Bien que Jérôme raconte son histoire, et qu'il soit conscient du fait qu'il la raconte à quelqu'un, il ne sait pas qu'il est un personnage fictif. Dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans *Les Cahiers d'André Walter*, le narrateur analyse sa narration comme une création artistique. Ce n'est pas le cas de Jérôme. Dans le récit gidien, le narrateur est bien réel, présent, saisissable. Dans la sotie et le roman gidiens, le narrateur fait une auto-analyse, il manipule le lecteur en essayant les nuances narratives. Claude Martin remarque que le narrateur dans la sotie échappe à travers les pirouettes de sa pensée. Ce n'est pas admissible dans le récit classique. Les narrateurs dans le triptyque *L'École des Femmes*, *Robert* et *Geneviève* sont bien conscients de leurs lecteurs, certes des lecteurs potentiels, mais ils ne sont pas conscients d'eux-mêmes en tant que fiction littéraire, ce qui est parfois le cas dans *Les Faux-Monnayeurs*, où les personnages sont sur le point de se rendre compte qu'ils sont des personnages fictifs.

*L'École des Femmes* est envisagée comme un journal écrit par Èveline. La première partie de cet écrit a pour le but d'être une confession pour l'époux, et la deuxième partie, qui ne suit la première qu'après deux décennies, reprend un nouveau but – faire la connaissance de soi-même pour son propre dessein et non pour les autres. *Robert* est la deuxième histoire, écrite par l'époux d'Èveline après que le journal de son épouse a été publié. Et le journal est arrivé au rédacteur quand la fille d'Èveline et de Robert a envoyé le manuscrit à Gide, suivi d'une lettre où elle suggère à l'écrivain de le publier sous son nom. C'est pourquoi Robert exprime son doute que ce soit Gide même l'auteur du journal d'Èveline. La position de Robert en tant que narrateur c'est la position d'accusé qui se défend. Il garde l'espoir que son histoire sera publiée et lui aussi, il l'envoie à Gide. La fille d'Ève-

<sup>26</sup> *La Porte étroite*, p. 55.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 69.

liné et de Robert, qui emploie le pseudonyme Geneviève, fait aussi une confession que soussigne Gide. Dans sa lettre adressé au romancier, elle dit : « Puis-je espérer que vous consentirez à couvrir de votre nom, comme déjà vous avez fait pour le journal de ma mère, puis pour la défense de mon père, le livre que je vous envoie <sup>28</sup> ? »

Les héros gidiens font toujours des confessions. Daniel Moutote a conclu que la forme fondamentale de Gide c'est la forme d'une confession — des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-Monnayeurs* : « [...] c'est au début de 1889, [...] que Gide découvre sa maîtresse forme, à laquelle il restera fidèle jusqu'aux *Faux-Monnayeurs*, celle d'une œuvre de témoignage <sup>29</sup>. » Moutote fait aussi la conclusion que Gide doit cette forme aux Évangiles, et voici un parallèle de plus avec la Bible, ce que souligne ce théoricien : « Les Évangiles, sous la forme du récit ou sous la forme de la réflexion philosophique sur le Verbe, sont des œuvres de témoignage <sup>30</sup>. » Une œuvre d'art, comme un témoignage, sert à la vérité. Ainsi est-il dans les Saints Écrits, ainsi est-il dans les œuvres de Gide. Et la Bible et l'opus de Gide, c'est le troisième parallèle que trouve Moutote (le premier était l'enchaînement du discours en soi-même — *mise en abyme*, et le deuxième était la forme du témoignage personnel), sont les histoires d'un grand échec. Le héros principal soutient une idée que personne ne croit, entreprend une œuvre qu'il ne peut mener à son achèvement <sup>31</sup>. On y trouve ici une allusion à la mission terrestre de Jésus dont témoignent Matthieu, Marc, Luc et Jean, dans les quatre Évangiles, tout comme les épîtres des apôtres. C'est ce que Moutote trouve chez les narrateur gidiens — un échec. André Walter ne peut pas achever le roman *Allain* et il meurt fou, et Édouard, qui élabore son esthétique, n'a pas réussi à écrire un roman fondé à ces principes poétiques. Narcisse est un poète qui rêve du Paradis qu'il ne peut pas saisir. Luc et Rachel gardent un vain désir que leur amour persiste et ils affrontent une défaite.

À ces arguments de Moutote, on peut en ajouter quelques autres. Dans *La Symphonie pastorale*, le pasteur prend sur soi de s'occuper de la pauvre fille Gertrude, il la soigne, il l'élève, il trouve le remède pour sa cécité, mais son affection pour la jeune fille devient une obsession qui va ruiner le bonheur de Gertrude et l'inciter au suicide. Dans *La Porte étroite*, Jérôme et Alissa contraignent leur nature à agir d'après des règles strictes et ils aliènent volontairement leur existence. Eveline dans *L'École des Femmes* témoigne de la grande erreur de sa vie : c'est son époux Robert qui a tué sa

<sup>28</sup> Geneviève, p. 157.

<sup>29</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, p. 27.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 29.

spontanéité, et c'est Robert qui, de son côté, montre dans son histoire à quel point son vrai *je* est soumis à un *je* désiré, ce qui supprime toute spontanéité dans la vie.

Daniel Moutote a fait cette conclusion que les grandes œuvres de Gide, des *Cahiers* aux *Faux-Monnayeurs*, sont le témoignage d'un échec personnel. Il s'agit donc d'une période à partir de 1891 jusqu'au 1925. La seule exception, d'après Moutote, représente *Les Nourritures terrestres*, qui témoignent de l'accomplissement de la joie de vivre, ce qui ne figure chez aucun personnage gidien, et chez les narrateurs évangélistes non plus.

En ce qui concerne le roman, il portait toujours pour Gide une certaine grandeur et pour cette raison il a envisagé d'écrire un roman qui fût « un carrefour — un rendez-vous de problèmes <sup>32</sup> ». Mais, André Gide s'est trouvé devant le carrefour de problèmes du procédé narratif, étant donné que le roman est resté un genre sans règles strictes, et Gide était un esthète qui ne croyait qu'aux genres purs. Il a fait des *Faux-Monnayeurs* une vraie étude de la théorie et de la pratique du roman en tant qu'un genre épuré.

### Bibliographie

*Les Cahiers d'André Walter*, Paris : Gallimard, 1952.

*Les Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1991.

*L'Ecole des Femmes* suivi de *Robert* et de *Geneviève*, Paris : Gallimard, 1968.

*Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, 1948.

*Paludes*, Paris : Gallimard, 2002.

*La Porte étroite*, Paris : Mercure de France, 1969.

Bouveret, Andrée : « Contribution à une analyse structurale des *Faux-Monnayeurs* », dans *André Gide 7 : le romancier*, Paris : Lettres Modernes, 1984.

Goulet, Alain : *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, Paris : Larousse, 1972.

Genette, Gérard : *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

Martin, Claude : *André Gide par lui-même*, Paris : Seuil, 1963.

Moutote, Daniel : *André Gide. Esthétique de la création littéraire*, Paris : H. Champion, 1990.

O'Brien, Justin : « Gide's Fictional Tehnique », in his *French Literary Horizon*, Rutgers University Press, 1967, pp. 91-102.

Tartalia, Ivo : *Teorija književnosti [Théorie de la littérature, édition serbe]*, Belgrade, 2000.

<sup>32</sup> *Journal*, 17 juin 1923, p. 760.