

Article

« André Gide et la mise en scène textuelle »

Martine Léonard

Études françaises, vol. 14, n°1-2, 1978, p. 47-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036664ar>

DOI: 10.7202/036664ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

André Gide et la mise en scène textuelle

MARTINE LÉONARD

La littérature ne saurait accueillir le récit qu'à travers un cérémonial, une « mise en scène », dont l'histoire littéraire a commencé à décrire les rites; aussi pourrait-on, dans une typologie grossière, opposer une écriture réaliste qui — pour reprendre une formule de C. Duchet — « énonce l'innommable, donne forme de nécessité à l'arbitraire¹ » et une écriture qui fait de cet arbitraire le sujet même de sa réflexion; on pourrait être tenté de qualifier de « moderne » un tel type d'écriture narrative, en sachant qu'il faudrait peut-être en chercher les manifestations jusqu'aux origines du genre... Gide, à première vue appartiendrait sans conteste à ce deuxième groupe d'écrivains : à une époque où Valéry s'étonnait qu'on pût de but en blanc écrire « La marquise sortit à cinq heures », lui aussi a ressenti profondément le dilemme — arbitraire/nécessaire — du récit littéraire. Le problème esthétique qui semble au cœur de l'œuvre gidienne

1. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », C. Duchet, *Littérature* 1, février 1971, p. 11.

est formulé dans le « Toutes choses sont dites déjà » du *Traité du Narcisse* : en même temps qu'il revendique la nécessité d'écrire une histoire, il ne peut s'empêcher d'en souligner le côté arbitraire et de présenter ce début comme un recommencement. L'originalité du texte gidien nous semble résider dans ce désir d'assumer pleinement la gratuité — d'impliquer le lecteur dans ce processus (jamais alors ne s'est mieux trouvée vérifiée la remarque de C. Duchet « Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte² ») et d'organiser une mise en scène qui rende compte de cette gratuité. La solution proposée par Gide est de transformer la question irritante « pourquoi (re)commencer ? » en une espèce de jeu d'attrape-nigaud dont le lecteur fera les frais en tentant de répondre à la question-piège : « où commencer ? ». Nous poserons donc d'abord naïvement la question : « Où commence le récit ? », ce qui paraît la manière la plus simple de s'interroger sur son existence, et nous examinerons les zones textuelles qui séparent le titre inscrit sur la couverture, de l'incipit (puisqu'il ne saurait y avoir récit sans début d'un récit) — questionnant précisément ces pages que le lecteur, pressé d'en arriver à l'essentiel, parcourt négligemment. À première lecture il semble que des paliers successifs conduisent progressivement de l'auteur (celui qui a son nom sur la couverture) au narrateur et par lui, enfin, jusqu'à une histoire, et cela selon un schéma-type complaisamment reproduit, un canevas trop bien connu qui nous incite sournoisement à sauter ces pages. Tout se passe comme si on passait de la réalité (le nom propre qui signe et qui date) et de la matérialité même (le livre que nous tenons) à la fiction à travers une trajectoire spatialement jalonnée par des bornes reconnues : le titre, la dédicace, l'exergue, la préface. Nous analyserons donc ces « lieux stratégiques », pour reprendre l'expression de P. Hamon³, dont la fonction est de désigner le récit à venir et qu'on pourrait appeler méta-narratifs ou

2. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », C. Duchet, *Littérature* 1, février 1971, p. 11.

3. « Clausules » *Poétique*, 24.

métatextuels⁴. Ces passages⁵ constituent des unités qui seront appréhendées ici dans leur dimension paradigmatique⁶ (par exemple la série des titres) et dans leur situation syntagmatique, qui contribue à la constitution du tissu narratif à travers un jeu d'oppositions et de renvois internes. Nous voudrions montrer que Gide se sert de ces signes habituels, puisés à une tradition du récit romanesque, qui orientent la lecture et font que ce texte est, bien sûr, déjà lu — comme il était déjà écrit⁷ lorsque l'auteur a pris la plume — si bien que le piège dans lequel est tombé l'auteur se trouve attirer aussi le lecteur. Mais ces signes, il les subvertit de façon « retorse », comme dirait Barthes⁸, faussant les règles du jeu par de subtils déplacements, ce qui nous amènera évidemment à nous interroger sur la portée de cette manipulation et les limites d'une telle subversion⁹.

Ce qui se présente d'abord à la lecture, c'est *le nom de l'auteur*, qui s'étale sur la couverture, comme la plus importante des déterminations exercée sur le texte ; or, on ne peut s'empêcher de rappeler que la première œuvre publiée par Gide l'avait été de façon anonyme et au titre d'« œuvre posthume » (il s'agit des *Cahiers d'André Walter*). Ce n'est d'ailleurs pas la seule, puisque l'édition originale des *Caves du Vatican* l'était également et portait simplement, à la suite du titre, la mention « Sotie, par l'auteur de *Paludes*¹⁰ ». Le

4. Ces termes semblent préférables à « métalinguistique », employé par P. Hamon dans ce sens (« Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, 31).

5. Je laisserai de côté la zone plus floue de ce que j'ai ailleurs (*Gide ou l'ironie de l'écriture*, P.U.M., 1976) appelé le « préambule », qui précède le véritable incipit.

6. Et l'absence même de telle unité dans un texte précis devient alors un élément significatif-désignant comme en creux tel manque.

7. « Dès vingt-cinq ans, mes livres étaient là, rangés devant moi ; il ne me restait plus qu'à les écrire. J'y ai mis le temps. » Cité par C. Martin dans son édition critique de *la Symphonie pastorale*, Minard, p. xxxii.

8. *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 54.

9. Les textes étudiés ici sont les œuvres narratives réunies dans le volume de « la Pléiade », *Romans*, auxquelles il faudra ajouter les *Cahiers d'André Walter*, Gallimard. Nous ne posons pas ici la question des limites d'un tel corpus, consciente de l'arbitraire dont il témoigne.

10. « Pléiade », 1570.

goût de la mystification peut avoir une part dans ce jeu, mais bien plutôt, à nos yeux, cette absence ou présence de la signature nous invite à chercher la signification d'un texte donné au-delà de ce texte, dans ses rapports avec les autres textes constituant « l'œuvre complète ». On comprend que l'auteur soit en quelque sorte dans une position d'infériorité vis-à-vis du critique pour faire l'exégèse de son texte, puisqu'il n'a jamais toutes les cartes en main et peut-être est autre chose que la coquetterie qui fit écrire à Gide, en Préface à *Paludes* : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent ». Le nom d'auteur, c'est donc un point de convergence, un lieu géométrique, la mémoire gardée des autres écrits auxquels il renvoie ; aussi sa signification d'un texte à l'autre (et d'un lecteur-l'autre) n'est-elle jamais la même et il ne prendra toute sa « valeur » (au sens linguistique du terme) que lorsque le point final aura été mis et clos le paradigme des textes. Tout se passe comme si Gide voulait que le lecteur compense par cette lecture « plurielle » sa propre difficulté, lui, auteur, à écrire autrement que dans une successivité temporelle des textes qu'il voudrait écrire « ensemble ¹¹ ».

Dans la successivité syntagmatique c'est *le titre* qui se présente immédiatement après le nom de l'auteur : il s'agit de nommer (donc d'expliquer) le récit qui va suivre. La portée sémiologique de cet élément a bien été décrite par Leo H. Hoek ¹² : il fonctionne à la fois comme un nom propre — puisque c'est un signifiant qui renvoie directement à un référent — et comme un énoncé de type performatif puisqu'il faut le réécrire : « Je déclare à toi que ce texte s'appelle X ».

11. Parlant de *l'Immoraliste*, de *la Porte étroite* et des *Caves du Vatican*, il écrit dans une lettre à André Beaunier « Pléiade », p. 1546 : « Si j'avais pu c'est ensemble que je les aurais écrits » (et c'est lui qui soulignait l'adverbe). Pour P. Lejeune c'est un véritable « fantasme » chez Gide que traduit « la tentative, souvent mal comprise, des *Morceaux choisis* composés par Gide lui-même... les « lire tous à la fois », c'est justement ce que les *Morceaux choisis* proposent. » (« Gide et l'autobiographie », *Rev. des lettres mod.* 9, 1973, p. 38.)

12. *Pour une sémiotique du titre*, Documents de travail, Urbine, n° 21-2, février 1973, série D.

Le traitement particulier du titre dans le corpus gidien nous paraît appeler quelques remarques : il est tel en effet qu'il crée une ambiguïté dans le rapport titre/texte, non quant à l'interprétation qu'on peut donner de tel ou tel titre (ce qui ne saurait être propre au fonctionnement gidien), mais quant au rôle même du titre romanesque, en tant qu'« embrayeur et modulateur de lecture¹³ ». Cette ambiguïté joue de deux façons dans les récits que nous avons examinés, selon qu'elle est produite par le jeu de mots ou par la citation. Il arrive souvent en effet que le titre puisse se lire comme un jeu de mots : c'est le cas par exemple de *la Symphonie pastorale*, qui est « aussi et surtout la « symphonie du pasteur », la musique suave et enveloppante qu'il compose et joue pour séduire Gertrude et s'enivrer lui-même¹⁴; c'est le cas également des *Caves du Vatican*, où le mot *Caves* peut être pris dans son sens argotique¹⁵, et plus évidemment encore c'est le cas du *Voyage d'Urien*. Dans tous ces exemples le titre est une manière d'ajouter un niveau textuel supplémentaire au jeu narratif habituel, donc de créer l'ironie en jouant sur deux isotopies à la fois. L'effet produit alors est une remise en cause de l'instance énonciatrice : est-ce l'auteur, est-ce le narrateur qui nous propose ce titre? Question généralement gratuite mais qui devient ici pertinente, puisque ce ne sont pas seulement plusieurs lectures qui sont ici possibles, mais des lecteurs contradictoires. Dans une direction différente, le titre fonctionne comme une citation : la référence est alors double : à la fois au texte qu'on va lire et à un texte déjà lu. L'ambiguïté affecte ici le point de référence et non plus seulement au niveau de l'instance énonciatrice. Ainsi *l'École des*

13. C. Duchet, « *La Fille abandonnée et la Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, 12, p. 52.

Voici les titres des œuvres étudiées : *les Cahiers d'André Walter*, *le Traité du Narcisse*, *le Voyage d'Urien*, *la Tentative amoureuse*, *Paludes*, *les Nourritures terrestres*, *les Nouvelles Nourritures*, *le Prométhée mal enchaîné*, *El Hadj*, *l'Immoraliste*, *la Porte étroite*, *Isabelle*, *les Caves du Vatican*, *la Symphonie pastorale*, *les Faux-Monnayeurs*, *l'École des femmes*, *Robert*, *Geneviève*, *Thésée*.

14. Cf. l'éd. critique de C. Martin, Minard, p. CXIV.

15. Cf. la remarque d'A. Goulet dans *les Caves du Vatican*, Larousse, « T/T », p. 39.

femmes ne peut pas ne pas faire référence à un texte déjà connu, *la Symphonie pastorale* à un texte musical, *la Porte étroite* au texte biblique. Il se produit donc à la lecture de ce titre une hésitation entre le « déjà lu » et le « à lire », stratégie qui va à l'encontre de la stratégie habituelle du titre — destiné à piquer la curiosité du lecteur éventuel, comme l'a bien montré H. Weinrich¹⁶. — Le renvoi au paradigme mythique, dans le cas du *Prométhée mal enchaîné* ou du *Traité du Narcisse*, joue le même rôle que la citation et est rendu évident par l'emploi de l'article défini (qui nous montre que nous allons lire *le Prométhée* de Gide, *le Narcisse* de Gide) à valeur à la fois anaphorique (renvoi au mythe qui précède) et cataphorique (renvoi au texte qui suit). Le nom propre ici devient nom commun, à l'encontre de ce qui se produit d'ordinaire (cf. l'étude de Leo H. Hoek signalée plus haut). Le titre alors de *Thésée* fait problème, par rapport aux deux précédents, puisqu'il se contente du nom propre — nom propre qui fait évidemment référence au mythe, mais ne le présente pas comme tel. Le phénomène de la citation joue de façon particulière dans le titre *les Nouvelles Nourritures* où le mot *Nourritures* renvoie à un texte antérieur, mais peut bien sûr être décodé (pour un lecteur qui n'aurait pas lu ce premier texte) uniquement comme une référence au texte présent. L'ambiguïté parfois touche plus radicalement encore les rapports titre/récit : *Paludes* et *les Faux-monnayeurs* désignent non seulement l'œuvre entière mais, à l'intérieur de celle-ci, une œuvre fictive écrite par un narrateur fictif et qui porte le même titre que celle que nous lisons. L'illusion est donc que le lecteur qui s'engage dans la lecture de *Paludes* s'apercevra peu à peu que c'est seulement à l'écriture (ou la genèse) de *Paludes* qu'il est convié, et d'un *Paludes* qui n'existe pas, ou seulement sous la forme de fragments éparpillés dans le

16. Il dit du lecteur qui voit le livre et l'appréhende d'abord par son titre : « *The Title presupposes certain pre-information which -presumably-he alone does not possess.* » Le titre, grâce à son article défini anaphorique, met le lecteur dans une position d'infériorité à laquelle il s'agit de mettre fin en lisant le livre en question. (« *The textual Function of the French Article* », dans S. Chatman, *Literary Style*, Oxford, Univ. Press, 1971.)

texte gidien. Ainsi l'illusion qui se dissipe laisse finalement le texte gidien (le nôtre!) sans titre propre¹⁷; quant au lecteur, il est sous l'impression désagréable d'être renvoyé à un autre texte qui demeure « à écrire » (done « à lire ») et qui n'est intéressant que parce qu'il n'est pas encore écrit. Ici le titre n'instaure pas le rapport clair que nous rappelions au début (celui du nom propre reliant directement un signifiant à un objet) mais se trouve à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'œuvre désignée¹⁸.

C'est quelques remarques nous poussent à conclure que le titre est bien souvent ici un facteur d'ambiguïté au lieu d'être une innocente façon de nommer un objet, puisqu'il va jusqu'à remettre en cause cet objet même que le lecteur tente de s'approprier et qui semble lui fuir entre les doigts.

Quatre des textes étudiés offrent un *sous-titre*, entre parenthèses : *le Traité du Narcisse* (Théorie du symbole), ou coordonné par un *ou* : *la Tentative amoureuse ou le Traité du vain désir — El Hadj ou le Traité du faux prophète — Geneviève ou la Confiance inachevée*. On peut alors penser que ce second niveau, introduit un jugement porté sur l'objet nommé par le titre : alors que le titre est l'équivalent du nom propre, le sous-titre devient l'équivalent d'un prédicat et l'ensemble forme une phrase. Le *ou* du sous-titre introduit la lecture possible (done non unique) et l'hésitation signale l'auteur (done le lecteur) qui propose cette hypothèse : il ne s'agit pas d'un deuxième titre mais bien d'une variation sur le titre. Le sous-titre done, loin d'apporter une quelconque précision, un surplus de signification, souligne au contraire le côté contingent de la lecture, done du récit lui-même et ne saurait ici contribuer à éliminer le brouillage, bien au contraire.

L'habitude veut que la couverture d'un livre fasse suivre le titre d'une *indication de genre* : Gide ne déroge pas à cette

17. Le cas des *Cahiers d'André Walter* est différent puisque le narrateur écrit ici une œuvre qui s'appelle *Allain*, l'ambiguïté n'est pas possible.

18. L. Dällenbach, *le Récit spéculaire*, Seuil, p. 44.

tradition et se montre même très soucieux de rattacher son texte au paradigme d'un genre. La difficulté cependant pour nous est de trouver une édition qui rende compte du choix original fait par Gide et des variations apportées dans les éditions successives. Il faut consulter la bibliographie d'A. Naville¹⁹ : il y aurait là matière à une étude minutieuse, fort intéressante, pour qui voudrait cerner l'évolution du concept *roman* jusqu'à la publication des *Faux-Monnayeurs*. Cette étude n'aurait pas seulement un intérêt historique : le rattachement au paradigme du genre n'est nullement ici une simple question d'étiquette; le choix par exemple d'un terme aussi étrange que celui de *sotie* pour caractériser *les Caves du Vatican* est un élément aussi pertinent que le titre lui-même; c'est pour Gide le moyen de renvoyer à *Paludes* ou à *Prométhée*. À travers la redéfinition de termes aussi usés que *récit* ou *roman* il s'agit de trouver le signe qui permette de montrer des rapports d'une œuvre à une autre, d'indiquer des groupes de textes ayant un niveau de signification en commun. Les *Préfaces* ou *Projets de Préfaces* ne sont souvent que la justification du choix de telle ou telle indication de genre : il s'agit ainsi de rattacher, plus précisément que par la signature d'auteur, l'œuvre à une série de textes antérieurs; et comme la configuration de l'ensemble se modifie à la parution de chaque nouvelle œuvre, on comprend les hésitations d'une édition à l'autre. Étant donné la difficulté, pour le lecteur de l'édition de « la Pléiade », de constituer des groupes précis (traités/récits/soties/roman) nous nous contenterons de cette fonction très générale de l'indication de genre comme signe d'appartenance du texte à une série formant sous-groupe à l'intérieur de l'œuvre complète, sans étudier les traits distinctifs opposant les groupes entre eux.

Si l'on poursuit la lecture plus avant, le recto de la page de couverture est occupé par la *dédicace* : avec elle se trouve introduit un *tu* qui est en quelque sorte la garantie de l'existence du *je* présent déjà (quoiqu'à un niveau différent

19. A. Naville, *Bibliographie des écrits d'André Gide*, Paris, Matarasso, 1949.

et par rapport à un paradigme plus lointain) dans la signature de l'auteur. La dédicace mime ici pour le lecteur (c'est bien à lui qu'elle est destinée finalement) la situation de tout discours, telle que l'ont décrite les linguistes (Jakobson, Benveniste), impliquant nécessairement un *je* et un *tu*. Dans sa forme minimale, la plus sèche, la dédicace est purement nominale et attributive : « À Paul Valéry » (dans le cas du *Traité du Narcisse*) et le *je*, ainsi que l'objet de son discours (le livre) ne se trouvent récupérés que dans la relation syntagmatique : nom de l'auteur/dédicace/œuvre. Sans la dédicace, même minimale, qui le transforme en *je*²⁰, le nom de l'auteur, abstrait lieu de rencontre renvoyant au paradigme de l'œuvre complète risquerait de demeurer pure fiction, toujours déplacé d'un texte à l'autre : il lui faut être pris dans une relation triangulaire *je/tu/il* — quant bien même ce ne devrait être qu'un simulacre de celle que nous connaissons, puisqu'ici l'absent, ce n'est pas le *il* (comme l'a enseigné Benveniste) mais le *je*, alors que le *tu*, c'est le lecteur. La nécessité primordiale, et toujours respectée ici, pour la dédicace, est de renvoyer à une « personne réelle²¹ » à laquelle le lecteur pressé, et qui saute cette page presque blanche, pourra facilement s'identifier, laissant au spécialiste la tâche d'aller questionner l'histoire pour en savoir plus long sur ce destinataire. « L'effet de réel » (comme dirait Barthes) est donc la fonction minimale de cette dédicace, de ce nom propre qui va s'effacer plus ou moins vite (parfois il demeurera en filigrane, comme Valéry dans *le Traité du Narcisse*)

20. La dédicace de *l'Immoraliste* est ambiguë : à qui renvoie la troisième personne impliquée par le possessif : « A Henri Ghéon, son franc camarade » ? sinon à Gide ? Le *je* ici se cache derrière le *il*.

21. Voici la liste des destinataires en question : Paul Valéry, Francis Jammes, Eugène Rouart, Maurice Quillot, Paul-Albert Laurens, Frédéric Rosenberg, Henri Ghéon, M.A.G., André Ruyters, Jacques Copeau, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, Edmond Jaloux, Ernest Robert Curtius, Heurgon et Jean Amrouche. Ils sont tous des personnes « réelles » - pas d'exception à ce titre ; mais l'exception consistera en l'absence de dédicace : c'est le cas du seul *Geneviève*. Ici Gide a voulu s'absenter le plus possible : le narrateur fictif est censé dédicacer l'œuvre à André Gide lui-même, qui devient alors le destinataire, par un renversement déjà opéré dans le premier récit du triptyque (*l'École des femmes*) : « Je me décide à vous envoyer ces cahiers », disait Geneviève en parlant du journal de sa mère.

de la mémoire du lecteur. Il arrive que le nom du destinataire se cache derrière des initiales : *la Porte étroite* est dédiée à M.A.G. où le lecteur devra évidemment lire Madeleine André Gide, comprenant que ce *tu* privilégié ne peut s'exprimer. En même temps (à un niveau syntagmatique cette fois) s'instaure une relation tout exceptionnelle entre ce nom et l'œuvre en question — une dimension autobiographique bien sûr, qui se trouve ici proposée par « l'auteur »²², et cela même si plus tard un autre *je* (toujours l'auteur pourtant) niera cette identification : « L'Alissa de mon livre n'était point elle » (*Et Nunc Manet in te*, p. 1123). Une fausse piste donc, que ce destinataire qui se cache pour avoir l'air « plus vrai », alors qu'il est précisément le seul à être fictif, comme le reconnaît Gide plus tard ; et cela confirme bien que nous devons lire la dédicace comme un signe de réalité destiné à appeler à l'existence un *je* trop fragile. En même temps le lecteur est convié (par identification à ce *tu* amical) à une lecture bienveillante ; son rôle est parfois indiqué plus précisément dans une dédicace qui se fait presque alors Préface — mais Préface modeste, intime, camouflée : c'est le cas par exemple des *Faux-Monnayeurs* « À Roger Martin du Gard je dédie *mon premier roman* en témoignage d'amitié profonde » (c'est nous qui soulignons). *Thésée* se donne à lire, dans sa dédicace, comme « le dernier écrit » de Gide, c'est ainsi que le lecteur devra l'aborder : subterfuge donc pour déplacer la préface, la ramener au rang de conseil amical et feutré dans lequel le lecteur se trouve conduit à un rôle prévu d'avance.

Dans un cas la dédicace prend une forme curieuse : elle se lit comme une citation (d'André Gide évidemment) car la page où elle s'inscrit réserve généralement, après la dédicace, un espace à l'épigraphe. Il s'agit du *Prométhée mal enchaîné* : la dédicace à Paul-Albert Laurens (« Je te dédie ce livre, cher ami, parce que tu voulus bien le louer. Quelques rares pareils à toi puissent-ils, en cette gerbe de folle ivraie, trou-

22. L'autobiographie ne se définissant finalement que parce qu'elle se présente comme telle, comme l'a bien montré P. Lejeune (*le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975).

ver, comme tu fis, du bon grain ».) occupe la place dans la page habituellement réservée à la citation en exergue et son contenu est en réalité celui d'une préface qui s'adresse à l'ensemble des lecteurs : on a ici un bon exemple de la manipulation subtile des traditionnelles unités de lecture, par ailleurs rigoureusement observées; dans le cas du *Prométhée* la relation dédicace/épigraphe/préface est court-circuitée et la même séquence joue en même temps les trois rôles, ce qui n'est pas le cas généralement, comme nous allons le voir à présent.

Si la dédicace est une parole à l'autre, *la citation mise en exergue* introduit la parole *de* l'autre, dans un espace que le dictionnaire Robert appelle « hors d'œuvre ». Quatre citations²³ sur sept sont de nature religieuse : la Parole par excellence, celle à laquelle on peut se référer, est la parole divine qui s'exprime à travers le Koran, saint Matthieu, Luc ou les Psaumes. Ce choix nous semble révélateur de l'usage (là encore ambigu) qui est fait par Gide de l'épigraphe : cette parole qui se détache de son auteur (qui n'a pas vraiment d'auteur), n'est-ce pas l'image même de la vie promise à la parole (plus humble?) de l'auteur Gide? — parole qui voudrait pouvoir se lire en même temps comme énoncé et énonciation, dans un effort perpétuel pour essayer d'intégrer le procès d'énonciation à l'intérieur même du texte, à travers l'inscription d'une lecture possible des deux niveaux à la fois. L'hésitation alors vient de ce que le lecteur ne sait plus s'il doit lire la citation comme une référence au sens de l'œuvre à lire ou comme une parole déjà-produite par une instance antérieure. Autrement dit, il ne sait pas si le sens de la citation l'aide à déchiffrer celui de l'œuvre proposée ou si c'est l'inverse, s'il n'y a là qu'une « parole » (au sens saussurien du terme) indéchiffrable à laquelle il s'agit de donner

23. *Le Traité du Narcisse* : citation de Virgile : « *Nuper me in littore vidi* »; *la Tentative amoureuse* : Calderon, extrait de *la Vie est un songe* : « Le désir est comme une flamme, etc. »; *Paludes* : « *Dic cur hic* » (L'autre école); *les Nourritures* : citation du Koran; *El Hadj* : citation du Koran et de saint Matthieu; *l'Immoraliste* : citation d'un psaume; *la Porte étroite* : citation de Luc.

sens en lisant le livre de Gide. Le cas de *la Porte étroite* fera comprendre cette ambiguïté : la citation de Luc (« Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite ») ne saurait être prise comme exégèse de l'œuvre de Gide qu'on va lire, mais comme élément signifiant à l'intérieur même de l'œuvre en question. La citation ne propose pas d'interprétation de l'œuvre, c'est au contraire l'histoire d'Alissa qui sera chargée de lui donner un contenu : Gide se trouve ainsi renverser les rapports traditionnels de l'exergue et du récit, peut-être pour indiquer que c'est le lecteur qui donne son « sens » à une parole qui risquerait de demeurer vide si elle se contente d'être pure énonciation. La citation en exergue, lorsqu'elle se donne à lire comme une façon d'indiquer par avance le sens du texte à lire, est donc une supercherie puisque le sens n'est pas donné, n'existe pas sans le lecteur ; mais la plupart du temps la citation n'est pas « lisible », elle se présente précisément comme un vide de sens, comme un signifiant dont le signifié reste à venir. Ainsi de la citation de Calderon qui vient en épigraphe à *la Tentative amoureuse* :

Le désir est comme une flamme brillante, et ce qu'il a touché n'est plus que de la cendre, — poussière légère qu'un peu de vent disperse — ne pensons donc qu'à ce qui est éternel.

qui sera reprise (mais non plus sous forme de citation) dans les dernières lignes du texte de Gide : « Levez-vous, vents de ma pensée — qui dissiperez cette cendre ». Or « cette cendre », n'est-ce pas l'œuvre elle-même ? si bien que le « sens » de la citation de Calderon, n'est finalement que de renvoyer à l'œuvre de Gide, chargée de lui donner un contenu. Au contraire de la parole divine, qui est éternelle, la parole de l'auteur est destinée (condamnée) à être toujours récupérée et brûlée dans un acte de désir — celui du lecteur — qui se charge de la consommer, donc de la transformer en cendre (consumer). Il y a là une façon à nos yeux curieuse d'utiliser la traditionnelle exergue — soit la mise en rapport de deux discours, celui de l'auteur et celui d'un auteur antérieur — la citation est utilisée en pur signifiant (comme l'œuvre à lire sera un pur signifié) et indique comme en creux le texte

à venir, en tant que sens à venir. Par un tour de passe-passe, proprement gidien, c'est la citation qui se vide du futur sens de l'œuvre et non l'inverse : telle est la réponse de Gide à la tradition dont il semble pourtant le fidèle représentant, sur ce point comme sur les précédents.

Il nous reste à interroger une zone textuelle qui ne semble pas de prime abord pouvoir être ambiguë : la *Préface*, que nous inscrirons avec une majuscule puisqu'elle s'avoue comme telle. Généralement signée du nom de l'auteur (celui de la couverture) et datée, point d'ancrage dans le réel, référence au *je* auctorial, elle ne devrait pas être le lieu d'une supercherie possible, mais celui de l'instant de vérité, de la minute de sincérité où enfin le lecteur peut se mettre à l'écoute de la voix privilégiée, celle d'où émanent toutes les autres instances narratives. Dans la *Préface*, l'auteur prend possession de l'œuvre, qui devient l'objet de son discours en des termes dont il serait amusant d'étudier les variations²⁴. Cette prise de possession se fait à travers un rapport temporel caractérisé par la distorsion, puisque le discours parle de l'œuvre au passé, alors qu'elle demeure le futur du lecteur. Gide devait éprouver quelque méfiance pour cette transparence de la *Préface* où il pouvait bien avoir décelé déjà l'hypocrisie dont se moquait récemment Derrida²⁵, car on constate immédiatement combien sont rares les véritables *Préfaces* — seulement quatre exemples (*Paludes*, *l'Immoraliste*, *les Caves du Vatican*, *Robert*) sur les seize textes étudiés et quatre exemples qui ne sont pas très orthodoxes. Les *Préfaces* dont nous disposons en effet sont intéressantes à des titres divers, mais on y cherche en vain une *Préface*-type : celle qui ressemble le plus à ce qu'on entend généralement par ce terme. Celle de *l'Immoraliste*, où Gide n'hésite pas à employer

24. L'image de l'accouchement aurait ici sa place : ex. *Paludes* p. 341, *les Caves du Vatican*, p. 679.

25. Derrida décrit ainsi cette distorsion : « Pour l'avant-propos, reformant un vouloir-dire après le coup, le texte est un écrit — un passé — que, dans une fausse apparence de présent, un auteur caché et tout puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir » (*la Dissémination*, Seuil, 1972, p. 13).

le possessif de la plus traditionnelle façon (« mon héros » — « mon livre ») n'est pas sans provoquer un malaise chez le lecteur, car il y est fait état d'une critique négative (donc passée) — « Les quelques rares qui voulurent bien s'intéresser à l'aventure de Michel, ce fut pour le honnir... » — On a l'impression, lisant ces lignes, qu'il s'agit d'une réédition²⁶ (ce qui nous renvoie à un cas dont nous parlerons bientôt) et que l'auteur cherche à récupérer des lecteurs pervertis par la critique plutôt qu'à s'adresser à des lecteurs vierges, pour lesquels l'œuvre est un futur. *Les Caves du Vatican* comportent une Préface en forme de dédicace, puisqu'elle s'adresse à Jacques Copeau — et c'est surtout une réflexion sur l'indication de genre : « Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie*? ». La Préface de *Robert* (également en forme de dédicace) est plus curieuse : Gide y parle bien de « mon héroïne », mais c'est pour renvoyer à son livre précédent, (on est donc dans le cas de la Postface) *l'École des femmes*, et lorsqu'il s'agit de l'œuvre à lire, il en parle plus pudiquement — et sans possessif — : « Ce petit livre répond peut-être à votre appel », évitant ainsi d'en assumer la paternité. Enfin si pour *Paludes* la Préface s'avoue comme telle en bonne et due forme, c'est pour mieux déclarer tout simplement l'impossibilité d'écrire une Préface : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent ». Le sens de cette coquetterie est bien de nous signifier que là n'est pas le lieu choisi par Gide pour inscrire un discours sur l'œuvre — un discours méta-narratif donc — et il faut bien sûr nous demander où il a déplacé ce discours. Avant cependant d'étudier un tel déplacement, notons un usage très retors de la Préface : c'est le cas d'une Préface assumée par un personnage fictif — comme dans *l'École des femmes* où elle prend la forme d'une lettre écrite par Geneviève à Gide lui-même (« je me décide à vous envoyer ces cahiers... »); quant au

26. Jacques Cotnan confirme notre impression : la Préface n'existait pas dans l'édition originale (*Biographie chronologique de l'œuvre d'André Gide*, Boston, 1974). La Préface reproduite dans la « Pléiade » est reprise de l'édition courante (même année); la première avait été tirée à 300 exemplaires seulement et Gide, dans son Journal, au 8 janvier 1902, s'en expliquait, faisant état de sa crainte qu'il se vendît mal.

Gide qui reçoit la prétendue lettre (ainsi que celle qui précède *Geneviève*) il est évidemment tout aussi fictif — tout comme le Gide qui dans la Préface des *Nourritures terrestres* s'adresse à Nathanaël. Dans tous ces cas le lecteur se trouve attiré dans l'œuvre avant même d'en avoir eu conscience : croyant être à l'extérieur il est déjà en réalité dedans.

Mais le plus souvent la gageure pour Gide a consisté à rejeter la Préface à l'intérieur même du texte, ou bien *après* celui-ci, ce qui lui permettait d'échapper à la distorsion temporelle dont nous parlions plus haut. Nous nous contenterons de signaler ici quelques exemples de cette relocalisation d'une prise de possession habituellement contenue dans la Préface.

La Préface demeure parfois à l'état de « projet », mais dans ces *Projets de préface* l'auteur se permet de parler de ses œuvres beaucoup plus longuement et explicitement : il s'agit de *la Porte étroite* et d'*Isabelle*²⁷ Ces textes importants et souvent cités ont été écrits plusieurs années après les Récits en question et tentent essentiellement d'établir des rapports entre les œuvres, donc de réaliser la lecture idéale, vue de haut et comme simultanée, de plusieurs œuvres à la fois. Une autre façon de contourner la difficulté est pour Gide de faire une *Préface pour une réédition* — donc de décaler de plusieurs années sa Préface : le cas le plus frappant est celui de la Préface à l'édition de 1930 des *Cahiers d'André Walter* (la première édition était de 1891). Le Gide qui la signe n'est plus l'auteur, mais un lecteur : le mythe de l'auteur comme point fixe et immuable est ainsi rejeté. La Préface devient prise de conscience d'un écart et mise en relation d'une œuvre avec d'autres textes (Gide cite *Si le grain ne meurt*) écrits depuis, mais qui auraient dû l'être en même temps — de la même façon qu'on devrait les lire en même temps. Si Gide a désiré dès 1932 publier ses *Oeuvres complètes*, c'est parce que l'œuvre reprend son sens chaque fois qu'elle est replacée dans une série. Tant que Gide a encore

27. « Pléiade », p. 1548 : Projet de Préface pour *la Porte étroite*, rédigé en 1912. « Pléiade », p. 1561 : Projet de Préface pour *Isabelle*, écrit en 1910.

« quelque chose à dire ²⁸, le sens de telle œuvre demeure inachevé. Les Préfaces de ce type ²⁹ permettent de mieux avertir le lecteur des relations intertextuelles (qui ne sauraient être mentionnées à l'intérieur même du récit) et on peut dire que la Préface (déplacée ou pas) est pour Gide le lieu d'une mise en perspective de l'œuvre dans l'univers textuel de l'auteur beaucoup plus qu'une occasion d'explicitation du sens de l'œuvre en question. La Préface est parfois rejetée à la fin : elle assume la fonction que nous venons de décrire ; d'ailleurs la *Postface* pour l'édition de 1897 de *Paludes* se trouve en même temps être la Préface des *Nourritures terrestres* ³⁰, comme si l'auteur se trouvait toujours « entre deux » œuvres — condamné par conséquent à être toujours à l'extérieur de l'œuvre (sur la couverture, à la rigueur dans une Préface), lui qui aurait tant voulu se mettre au cœur même de l'œuvre. C'est le sens aussi de ce curieux livre, *le Journal des Faux-Monnayeurs*, sorte de Préface devenue indépendante faute d'avoir pu figurer au sein du roman lui-même.

La Préface parfois se risque à l'intérieur même du récit : elle devient alors « préambule ». Nous avons ainsi désigné cette zone textuelle qu'on ne saurait qualifier de véritable incipit plutôt intermédiaire entre la Préface (qu'elle redouble sur un autre mode) et le début de la parole du narrateur (= le récit). Par exemple, la lettre adressée par un personnage anonyme à Monsieur D.R., Président du conseil (*l'Immoraliste*) et des deux pages qui commencent *Isabelle*, introduction au récit de Gérard Lacasse dans laquelle Gide prend la parole en son nom. Sans reprendre ici une étude déjà faite ³¹, contentons-nous de remarquer chez Gide une difficulté à « commencer » son récit, une multiplication des niveaux inter-

28. « Ai-je encore quelque chose à dire ? Encore à dire je ne sais quoi », écrivait Gide avant de mourir, en 1951. (« Pléiade », p. 1243, *Ainsi soit-il*, t. II du *Journal*.)

29. *Le Voyage d'Urien* : Préface pour une éd. de 1894 ; *les Nourritures terrestres* : Préface pour l'édition de 1927.

30. « Pléiade », p. 1476.

31. *André Gide ou l'ironie de l'écriture*.

médiatives qui fait que le récit se trouve toujours projeté « ailleurs » ; d'ailleurs le mécanisme même du récit gidien lui-même, tel que nous l'avons décrit à partir d'un corpus de onze récits, consistait justement à faire pénétrer le discours (généralement confiné aux limites extérieures de l'œuvre) à l'intérieur même de l'histoire, par une contamination qui nous semblait le fait de « l'ironie ».

On assiste donc curieusement dans les œuvres narratives gidiennes à une prolifération du discours méta-textuel et en même temps à un camouflage de ce discours en des moments inattendus (Préface demeurant projet-Préfaces à une nouvelle édition) et à des lieux inattendus (Postface-préambule intégré au texte — livre totalement indépendant).

« Où commence donc le récit ? », la question s'avère finalement pertinente, et moins naïve qu'au premier abord. Ce que Gide veut nous dire, dans ces pages ambiguës qui n'en finissent pas d'annoncer le récit, c'est qu'il était déjà commencé — déjà écrit et déjà lu —, donc impossible à (re)commencer : telle est la leçon, mais il fallait parcourir ces pages pour la comprendre. Gide se sert des structures traditionnelles, qu'il subvertit pour tenter de détruire une opposition aussi fondamentale que celle de l'auteur et du lecteur, ou encore (c'est la même) celle du critique et du créateur. Le paradoxe est qu'il cherche un lieu d'où remettre en question la décision de l'acte constitutif de la littérature et qu'il choisit de le placer au sein d'une forme toute classique. À la fois très traditionnel et très moderne, Gide demeure fascinant, et le critique a toujours un compte à lui rendre, précisément parce qu'il ne fait pas éclater la structure romanesque de façon manifeste comme les romanciers de la génération de 1950 par exemple : il la détruit beaucoup plus sournoisement, de l'intérieur, par un déplacement des unités traditionnelles de mise en place du récit ; on peut alors se demander si Gide, en brouillant les cartes, en tentant de faire jouer au lecteur un rôle à la fois exaltant et déroutant, ne cherchait pas à se placer vis-à-vis de son texte dans la situation, préfigurée en quelque sorte à l'avance, du critique — refusant de jouer le

rôle de l'« auteur », rôle qu'il contraint le lecteur de tenir. Il y a en lui le désir de concilier la double exigence du critique et de l'écrivain : c'est dans cette perspective sans doute qu'il faudrait réenvisager la question du « style » de Gide — le classicisme étant ici équilibre entre la distance établie par la relation critique et l'élan créateur ; équilibre idéal, manifesté par un texte discontinu, où le jet de l'écriture est perpétuellement interrompu — comme une préfiguration du découpage opéré par l'analyse. Le texte gidien est pour ainsi dire préanalysé, auto-analysé : libre à nous d'y déceler là une espèce de prudence, une crainte d'être dupe, une peur de s'engager vraiment et on comprendrait peut-être la place tenue par Gide dans l'histoire de la littérature et sa récupération par les défenseurs d'un « humanisme » en littérature. Il faut alors se demander si cela ne constitue pas une limite, qui risque de mettre l'œuvre gidienne en dehors du courant de la modernité?... mais en même temps si proche d'elle : tel est le paradoxe final que nous croyons y lire.