

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Équipe de recherche : Passages XX-XXI

Thèse de Doctorat en Lettres et Arts

**LE RAPPORT À L'AUTRE DANS L'ŒUVRE
ROMANESQUE D'ANDRÉ GIDE**

par **Mahmod AHMED MAHMUD**

Sous la direction de **M. Michel P. SCHMITT**

MEMBRES DU JURY

M. Michel P. SCHMITT, Professeur émérite, Université Lyon 2

M. Bruno GELAS, Professeur émérite, Université Lyon 2

M. Pierre MASSON, Professeur émérite, Université de Nantes

M. Jean-Pol MADOU, Professeur des Universités, Université de Savoie

À la mémoire de mon oncle

À mes parents qui m'ont toujours enveloppé de
tendresse et m'ont fait goûter le sens de l'humanité

À mes frères et sœurs

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Michel P. Schmitt, qui a dirigé cette recherche avec souplesse, a fait preuve d'une grande disponibilité, a lu le travail avec une attention soutenue et m'a fait surmonter les difficultés et avancer par ses remarques avisées et ses précieux conseils. Je lui suis redevable.

Toute ma gratitude et mon profond respect vont aussi à M. Bruno Gelas pour ses encouragements et son soutien constant tout au long de ce travail.

J'exprime mes vifs remerciements à M. Pierre Masson, qui, en me confiant son étude et grâce au caractère stimulant de ses travaux, m'a amené à explorer en profondeur ma thèse.

Je suis reconnaissant à M. Zuhair Mughamis de m'avoir beaucoup parlé d'André Gide lors des moments d'échange à Bagdad et de m'avoir donné le point de départ pour mon sujet.

Un grand merci à tous les amis et toutes les personnes qui m'ont aidé et m'ont incité à ne jamais renoncer, en particulier Dominique Filliâtre et Christian Uwe. Mes sincères remerciements s'adressent également à Francis Goepfer et Yassin Alguiz pour leurs conseils en informatique.

Merci du fond du cœur à mes parents, mes frères et sœur, mon oncle Dheyaa pour leurs encouragements et l'aide qu'ils m'ont apportée. Merci de m'avoir rassuré lors des moments du doute, d'inquiétude. Ma famille, je t'aime.

Sommaire

Introduction.....	2
Première partie L'univers familial du conflit.....	13
Chapitre I. Des rapports décevants.....	15
Chapitre II. Un espace étouffant.....	46
Chapitre III. Le rêve d'une autre vie	78
Deuxième partie La quête de l'autre	101
Chapitre I. La place d'autrui	103
Chapitre II. Symbolisme de l'espace	138
Chapitre III. L'autre comme leurre : la représentation du Mal	170
Troisième partie L'autre comme structure de l'écriture gidienne.....	204
Chapitre I. Le statut du narrateur.....	205
Chapitre II. Théâtralisation du rapport à l'autre	264
Conclusion	293
Bibliographie de travail	303
Table des matières	317

Introduction

L'Autre est la présence indispensable à laquelle on n'échappe pas. L'homme ne peut vivre et conduire sa vie que dans les rapports qu'il entretient avec les autres, que dans la société humaine au sein de laquelle il se découvre et développe son existence. Le mal et le malheur de l'homme est de vouloir être autonome. La solitude devient tragique, car elle enferme l'homme dans sa propre identité, elle ne le fait penser qu'à lui-même. « Seule la présence de l'Autre peut fonder ce retournement sublime¹ ». Gide en est bien conscient. Dans *Les Nourritures terrestres* où il crée son double romanesque, il écrit : « Ce que l'on appelle : se recueillir, m'est une contrainte impossible ; je ne comprends plus le mot : *solitude* ; être seul en moi, c'est n'être plus personne ; je suis peuplé² ». La connaissance d'Autrui est en même temps la connaissance de nous-mêmes. Car Autrui est « cet autre nous-même avec lequel nous entretenons des rapports qui ressemblent plus aux dialogues intérieurs que nous entretenons avec nous-même qu'aux polémiques avec l'autre, toujours de quelque manière en face de nous, étranger, adversaire ou allié, mais toujours extérieur³ ». Mais les autres, ce ne sont pas seulement ceux sur qui l'on s'appuie, ce sont aussi les adversaires qui nous manipulent et qui n'ont souci que de leur propre intérêt. Par là s'explique pourquoi l'Autre est parfois associé à la figure du Mal. La rencontre avec l'autre peut donc apporter à l'homme aussi bien le bonheur que le malheur.

La littérature détermine les différents aspects de cette problématique de l'autre. L'œuvre littéraire, bien qu'elle soit une expression d'un moi autonome, ou une création individuelle, doit échapper à l'intimité, la solitude fermée, ne plus simplement satisfaire l'écrivain, lui et lui seul. C'est pourquoi la poésie, souvent placée sous le signe du principe d'identité, peut se définir « comme interrogation de l'énigme du monde, exploration de l'intime étrangeté du moi, confrontation du langage à ce qui le conteste, dialogue avec autrui⁴ ». Le roman se situe lui aussi dans la perspective de l'altérité. L'œuvre romanesque, en tant que langage et discours, suppose la présence de l'autre. Le lien entre l'écrivain et le lecteur devient le lieu où se joue la problématique de l'altérité dans la mesure où tout récit se dirige vers l'autre, c'est-à-dire le lecteur. Le roman « vise au moins un lecteur virtuel [...] »

¹ Jean-Marie Paul, « Avant-propos », in *L'Homme et l'Autre, de Suso à Peter Handke*, (Actes du colloque organisé par le Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II) sous la direction de Jean-Marie Paul, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 5.

² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1942, p. 171.

³ Raymond Carpentier, *La Connaissance d'Autrui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, coll. « SUP », p. 2.

⁴ Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, « Avant-propos » in *Poésie et altérité*, (Actes du colloques de juin 1988), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 7.

c'est cette visée qui le constitue comme récit⁵ ». Le lecteur est considéré comme l'un des pôles qui contribuent à donner à l'œuvre son sens. Il s'agit d'une coopération, mais aussi d'une complicité entre l'auteur qui manifeste et développe son aveu sous une forme de texte et le lecteur qui s'interroge sur la signification de ce qui lui est adressé. Autrement dit, le texte devient le moyen à travers lequel se déplace la confession de l'auteur pour recevoir les réactions du lecteur. Selon Hans Robert Jauss, « l'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour⁶ ». Cet Autre à qui l'écrivain raconte ne se confond pas nécessairement avec « les autres ». Il peut être l'écrivain lui-même quand il se place du point de vue du lecteur. Il s'imagine lecteur de lui-même, tout en faisant une sorte de réception prématurée de son texte. En effet, avant même que « l'œuvre ne soit son expression, il s'efforce de la regarder comme l'expression de l'Autre, du moins comme l'Autre la regarderait⁷ ». Cette dualité ou ce clivage se lit autant dans la réception que dans la construction narrative, particulièrement dans le récit autobiographique où l'auteur parle de lui-même comme s'il parlait d'un autre. L'homme ne cesse de se dédoubler et de se métamorphoser. Nous sommes ici en présence de la formule de Rimbaud « Je est un autre » qui résume le principe de dédoublement. Philippe Lejeune révèle les coulisses de la première personne. Il en montre la complexité, tout en développant le problème de l'identité. Il constate que « toute analyse un peu poussée du jeu des pronoms et des personnes dans l'énonciation en arrive à la nécessité vertigineuse de construire une théorie du sujet. « L'identité » est une *relation constante* entre l'un et le multiple⁸ ».

Cette multiplicité des figures de l'Autre, qui atteste la place qu'il occupe dans la littérature, existe dans l'œuvre romanesque gidienne. En effet, l'autre joue un rôle important autant dans la vie que dans la fiction de Gide. Contrairement à tous ceux qui s'habituent à placer cette œuvre sous le signe du principe de l'égotisme, nous trouvons en elle une ouverture à autrui. Ce sont encore *Les Nourritures terrestres* qui s'en font l'écho. Cette œuvre ne se définit pas nécessairement comme un culte du moi, mais c'est aussi une interrogation sur l'autre :

⁵ Michel Dentan, *Le Texte et son lecteur*, Lausanne, éd. de l'Aire, 1983, coll. « L'Aire Critique », p. 13.

⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 52.

⁷ Angèle Kremer-Marietti, « Destinateur et destinataire ou le miroir de Wittgenstein », in *L'Autre du roman et de la fiction*, Études romanesques 4, Textes réunis par Jean Bessière, Paris, Lettres Modernes, 1996, p. 8.

⁸ Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 35.

« Mon âme était l'auberge ouverte au carrefour ; ce qui voulait entrer, entra. Je me suis fait ductile, à l'amiable, disponible par tous mes sens, attentif, écouteur jusqu'à n'avoir plus une pensée personnelle.⁹ »

La pensée et l'émotion d'autrui habitent l'auteur constamment. L'attention et l'intérêt pour ce qui n'est pas soi le réduisent à un être d'écouter. C'est « ce qui [lui] rend toute discussion si difficile. [Il] abandonne aussitôt [son] point de vue. [Il se] quitte et ainsi soit-il¹⁰ ». Gide s'intéresse à d'autres créatures que lui :

« Certains m'accusèrent d'égoïsme ; je les accusai de sottise. J'avais la prétention de n'aimer point quelqu'un, homme ou femme, mais bien l'amitié, l'affection ou l'amour.¹¹ »

Justement, l'ouverture à autrui prend pour figure l'amour et l'amitié. Sa cousine Madeleine, figure permanente dans son œuvre jusqu'au moment où il rencontre Marc Allégret pour qui il écrit finalement *Les Faux-Monnayeurs*, est le premier être qui lui permet de sentir cette sensibilité humaine. C'est elle qui le fait s'éveiller à la vie sentimentale. Madeleine est la femme dont il voudrait se détacher tout en restant lié à elle. Aussi loin d'elle que le mènent ses aventures, Gide, au lieu de jouir de son bonheur, se reproche son égoïsme et exprime son attachement et sa responsabilité sous forme de regrets. La reconnaissance du mal qu'il a fait à sa femme à cause de sa relation avec Marc Allégret en est l'exemple :

« Une larme d'elle pèse plus, me disais-je, que l'océan de mon bonheur. Ou du moins — car que sert d'amplifier ? — je ne me reconnaissais plus aucun droit d'acheter aux dépens de son bonheur le mien propre.¹² »

L'ouverture à l'autre, ou plutôt à sa différence, qui permet de mesurer l'évolution de Gide est à l'origine de la tension qui menace sa vie conjugale et son amour. Gide proteste contre l'amour institutionnel qu'est le mariage. Cette sorte d'amour risque de l'enfermer et de diminuer sa liberté. Bien que l'amour reste pour lui un sentiment noble, son rapport avec Madeleine est partagé entre un tel sentiment et l'emprisonnement. Il faut nous demander si cette méfiance envers le mariage est la raison qui détruit les liens conjugaux et amoureux dans son œuvre, au point que cette sorte d'amour deviendrait un leurre qui caractériserait les partenaires. Ce rapport illusoire entre les partenaires est peut-être ce qui a fait penser à beaucoup de critiques que Gide cherchait l'amour pour être aimé, ce qui place l'amour dans

⁹ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 73.

¹⁰ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2002, coll. « L'Imaginaire », p. 77.

¹¹ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 77.

¹² André Gide, *Journal I (1887-1925)*, éd. établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1996, p. 1078.

une perspective égoïste. Alain Goulet, de son côté, relie cet échec de l'amour à l'amour possessif maternel :

« Tout le problème de l'amour entre l'homme et la femme reste pour lui [Gide] inconsciemment vécu en fonction de l'amour possessif de sa mère. D'où son pessimisme à l'égard de tout amour qui n'est pas mystique, d'où la misogynie d'une grande partie de l'œuvre.¹³ »

Gide s'interroge également et longuement sur l'amitié, particulièrement sur ce qui le rapproche de ses amis ou l'oppose à eux, amitié qui se présente comme une autre forme de son élan vers autrui. Ses écrits intimes, sa correspondance en témoignent. Dans son *Journal*, il écrit : « Jamais la souffrance ou la joie d'un ami — que dis-je ! du premier venu que je rencontre — n'a trouvé en moi plus d'accueil¹⁴ ». Ce qui l'attire vers les autres, ce n'est pas ce qui lui ressemble, mais ce qui diffère de lui. Il critique les écrivains, ses contemporains, qui préfèrent dans la production d'autrui ce qui leur ressemble :

« Mais, pour moi, je dirais presque que plus un auteur différait de moi, et plus je m'éprenais de lui, et j'y trouvais matière à enrichissement, plus je l'étudiais. J'avais, pour Claudel, une admiration extrêmement libre, cette admiration date tout à fait du début de nos relations, du moment de Tête d'or.¹⁵ »

L'amitié, terrain de ses rapports intellectuels, est pour lui un lieu autant pour s'enrichir lui-même que pour enrichir autrui. C'est une évasion de l'égoïsme qui n'est qu'une prison. Autrement dit, Gide a toujours le souci de jouer auprès d'autrui à la fois le rôle d'entraîneur, mais aussi de celui qui a besoin d'apprendre. Par là s'expliquent les aveux de ses limites, ou plutôt la reconnaissance chez autrui d'une certaine supériorité : « Comme Valéry était plus intelligent que moi¹⁶ », ou encore : « Comme Claudel avait un génie poétique que je ne possède pas !¹⁷ » Il ne s'agit pas d'une rivalité, mais cette reconnaissance, « qu'elle relevât du tempérament ou de l'intellect, était pour lui une occasion de s'enthousiasmer, sans jalousie aucune¹⁸ ». Ses nombreuses amitiés, intellectuelles ou spirituelles, sont considérées comme une réaction, ou plutôt un moyen pour prendre sa revanche contre une enfance très solitaire.

¹³ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1986, p. 577-78.

¹⁴ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1060-61.

¹⁵ André Gide, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche » in Éric Marty, *André Gide, Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 202

¹⁶ André Gide, cité par Robert Mallet, « André Gide et Autrui » in *Cahiers André Gide 3, le centenaire*, Paris Gallimard, 1972, p. 99.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Pierre Masson, « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, Paris, Belin, 2001, coll. « Belin Sup-lettres », série (un thème, trois œuvres), p. 102.

L'amitié, forme d'une quête de l'autre, se transforme également pour Gide en complicité, telle qu'il l'avait connue dès son enfance avec l'enfant de la concierge avec qui il avait ce qu'il appelait « de mauvaises habitudes¹⁹ », ou encore celle qu'il définit plus tard dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Un ami [...] c'est quelqu'un avec qui on serait heureux de faire un mauvais coup²⁰ ». Cette complicité se développe tragiquement dans son œuvre pour devenir une forme de la diabolisation. Il s'agit d'une amitié qui sème le malheur autour d'elle. Une telle ouverture à autrui, sous le signe de l'amitié, devient à son tour une matière romanesque. Selon Pierre Masson, « l'amitié est [...], non pas un prétexte, mais le terrain idéal où Gide peut exprimer certains de ses thèmes favoris²¹ ».

Cette dualité oscillant entre l'amour et l'amitié assure la pluralité de la personnalité de Gide et son ouverture à toute forme du rapport avec autrui. Celui-ci se développe progressivement tout au long de la carrière de l'écrivain. En lisant son œuvre dans sa totalité, on quitte peu à peu l'auteur narcissique pour trouver finalement un auteur très sensible à la présence de l'autre. L'élan vers autrui « est la clef de [son] caractère et de [son] œuvre²² ». L'altérité gidienne se lit dans la dialectique du Moi et de l'Autre. En d'autres termes, Gide ne prend conscience de lui-même que dans ses rapports avec les autres. Selon Roger Bastide, l'éthique gidienne « est recherche de l'identité, dans le monde de l'altérité²³ ». Dans son œuvre, cette quête est investie à travers la création de son double romanesque, considéré comme un miroir pour se découvrir. Ce n'est ni tout à fait l'auteur, ni tout à fait un autre. C'est le moyen qui donne à l'auteur la possibilité de multiples métamorphoses au cours de son évolution. Gide, en poussant très loin la dissociation de sa personnalité, est un autre quand il s'exprime dans sa création artistique. Son écriture n'est pas une méthode pour l'analyse psychologique, mais une invitation à sortir de soi et une création de l'être rêvé :

« Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant que le personnage créé diffère de moi davantage. Je n'ai rien écrit de meilleur ni avec plus de facilité que les monologues de Lafcadio, ou que le journal d'Alissa. Ce faisant, j'oublie qui je suis, si tant est que je l'aie jamais su. Je deviens l'autre.²⁴ »

¹⁹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 10.

²⁰ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 22.

²¹ Pierre Masson, « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *L'amitié*, op. cit., p.122.

²² André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 76.

²³ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide* [1972], Paris, L'Harmattan, 2006, p. 105.

²⁴ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 76.

Gide porte en lui le double clivage de l'un et de l'autre. L'écriture est la mise en place d'une dualité : être sujet et objet d'observation en même temps. Elle est le lieu d'une transformation et d'une confusion : la quête littéraire se confond avec la quête de soi²⁵. C'est un art d'évasion, mais aussi de dissimulation. Gide est tous les personnages qu'il crée dans son univers romanesque. C'est pourquoi il reste insaisissable. Il n'est « plus quelqu'un, mais plusieurs²⁶ ». Cette métamorphose à travers son écriture lui donne la possibilité d'avoir plusieurs visages. Il ne s'agit pas d'une duplicité, mais d'une sincérité envers soi-même. C'est la raison pour laquelle il critique ceux qui acceptent de cerner définitivement leur figure. Car « c'est presque toujours aux dépens de leur sincérité profonde²⁷ ». Mais son univers romanesque ne se limite pas à l'écrivain et ses doubles imaginaires, il n'est pas seulement un cadre d'expression personnelle. Son œuvre est plus qu'un miroir. Gide est aussi un romancier d'observation d'autrui et d'invention. Cet aspect caractérise presque tous ses personnages, romanciers ou narrateurs, qui comme leur créateur ont une double attirance vers eux-mêmes et vers les autres. L'œuvre gidienne est ainsi « œuvre d'imagination et d'attention à autrui. Gide s'y est intensément placé et libéré, certes, mais récits et romans répondent aussi pour lui à l'ambition de faire vivre des personnages et d'animer un monde étranger à lui-même²⁸ ». Cette démarche progressive, s'approfondissant de livre en livre, n'a qu'un seul but : la recherche de l'autre.

Ce qui nous a attiré dans les écrits de Gide, c'est sa façon de créer une œuvre sur les rapports d'amour et de haine en même temps. Sa célèbre phrase « Familles, je vous hais », devenue une obsession pour toute une génération, nous a beaucoup choqué et nous a mis devant une série d'interrogations. Pourquoi cette négation de la famille ? Si l'on nie les rapports familiaux, quels sont les autres liens qui pourraient les remplacer ? Cette phrase peut-elle se lire comme un appel vers des autres extérieurs à la famille ? L'être gidien préfère-t-il vivre seul et libéré de tout, sans aucune influence ? Notre lecture, pendant le temps de notre séjour en France, n'a cessé d'être habitée par ces interrogations que chaque œuvre approfondit en ouvrant un nouvel horizon.

En lisant les romans de Gide, nous sommes frappés par l'idée fixe qui court entre les lignes et revient constamment : les rapports entre les consciences. Le génie de son œuvre est de s'approfondir à travers la recherche d'un rapport. Cette question, on la retrouve non

²⁵ Alain Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, José Corti, 2002, p. 112.

²⁶ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 75.

²⁷ André Gide, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 198.

²⁸ Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954, p. 484.

seulement dans l'univers familial, mais aussi et surtout dans le monde extérieur où l'autre avec toutes ses figures — l'être aimé, l'ami, le protecteur ou le pervers — joue un rôle essentiel. De sorte que la quête d'un rapport avec l'autre devient l'élément moteur de l'univers romanesque gidien, elle est le fil conducteur de la structure du roman, comme le prouve *Les Faux-Monnayeurs*. Mais le rapport aux autres est indispensable pour la formation du protagoniste gidien qui est ainsi saisie dans l'intégralité des relations avec le monde extérieur. C'est ce qui rend possible le rapport dialectique. Cette problématique de l'autre nous amène à étendre la recherche pour savoir pourquoi le héros gidien cherche une relation avec l'autre et le préfère aux membres de sa famille. Cette relation constituée dans le monde extérieur répond-elle à ses attentes ? Est-ce que ces nouveaux rapports risquent de conduire à la désagrégation des rêves des personnages ? Nous nous demandons si l'être gidien passe d'une déception à une autre. L'œuvre de Gide accorde ainsi une place importante au paradoxe : le rapport avec la famille / le rapport avec l'autre. Le rapport familial propre à l'écriture gidienne, représente la faille initiale qui devient l'origine de tous les autres rapports. Il est rare de trouver des rapports affectueux dans l'univers familial, la mésentente et la fausse relation en sont les marques essentielles. Mais le rapport avec l'autre à l'extérieur de la famille n'est-il pas tout autant factice ?

Ce que nous venons d'évoquer montre le principe gidien : comment créer une œuvre sur un rapport illusoire ? Pourquoi Gide insiste-t-il pour ne pas présenter une relation durable ? Pourquoi refuse-t-il d'enfermer ses héros dans une relation vraie ? Tous ses romans s'organisent autour de ce même sujet qui constitue l'objet de notre recherche. Nous nous proposons de montrer les caractéristiques et les formes des rapports illusoires inscrits dans le texte. Notre étude consiste à nous interroger sur la réalité des rapports qui marquent une sorte de parcours allant du milieu familial vers le monde extérieur figuré par la présence de l'autre.

Notre corpus est constitué de quatre œuvres romanesques qui sont : *La Porte étroite*, *Isabelle*, *La Symphonie pastorale* et *Les Faux-Monnayeurs*. Le choix de ces romans permet de suivre l'évolution de l'écriture de Gide à travers les rapports avec la famille et avec l'autre. La quête du héros gidien est interminable, elle se poursuit d'un roman à l'autre. Chacun de ces romans montre une forme différente de la quête. Si l'auteur présente une forme de rapport illusoire avec l'autre et une famille dominante dans les trois premiers romans, le dernier témoigne en revanche d'une sorte d'éclatement des relations factices qui planent autant à l'extérieur des familles qu'à l'intérieur. Nous cherchons à mettre en lumière une telle

évolution qui considère les trois premières œuvres comme une sorte de préparation pour le dernier roman, ou plutôt pour reprendre l'expression de François Mauriac comme des « ébauches d'une œuvre que [le romancier] s'efforce de réaliser²⁹ ». Si toute œuvre est susceptible de plusieurs interprétations, c'est encore plus vrai lorsqu'on a affaire avec l'œuvre de Gide, apparemment facile, mais très profonde et complexe dès qu'on s'y plonge. Par là s'explique son conseil de lire et relire son œuvre romanesque. Notre analyse se situera dans une approche thématique et stylistique. S'il est impossible pour nous d'analyser notre sujet sous tous ses aspects historique, sociologique, philosophique, psychanalytique, littéraire, cette dernière approche que nous avons préférée, n'est pas cependant sans rapport avec les autres.

Ce travail comprendra trois parties.

La première s'attachera à examiner la nature des rapports à l'intérieur de l'univers familial en tant qu'origine du mal qui atteint le héros gidien. Cela nous conduira à étudier les éléments essentiels révélant les fausses relations entre les membres de la famille. Nous mettrons l'accent sur l'union illusoire, qu'il s'agisse du rapport conjugal ou du rapport entre les parents et les enfants. Le rapport conflictuel se lit même au niveau des vêtements qui attestent l'aliénation de la famille à une certaine apparence trompeuse. Nous nous arrêterons sur l'image que l'individu conçoit de ses parents. L'étude de la structure interne de la famille montrera comment celle-ci repose sur un système de devoirs et comment les personnages, particulièrement les adultes, ne sont pas dans une relation, mais dans un système de rôles à jouer. Les liens conflictuels apparaissent aussi au niveau de l'individu dans l'espace familial, et dans le fossé qui se creuse entre eux. Le paradoxe entre l'intérieur clos et l'extérieur ouvert sera donc digne d'être pris en compte. Le cocon familial se transforme en une sorte de prison. Une telle image décevante mène nécessairement à penser à une autre forme de vie et à rêver de l'espace extérieur. C'est ce que ressent le personnage gidien qui imagine une autre vie. Il sera donc intéressant d'étudier comment se développe le désir de sortir de ce cocon, ce qui permet à l'imagination de jouer un rôle actif. La dualité entre le réel et l'imaginaire est aussi provoquée par la lecture qui est à l'origine de la tentation de l'ailleurs. Comment l'univers livresque donne-t-il aux personnages la possibilité de se détourner du réel pour se réfugier dans l'imaginaire ? Ce refuge contribue-t-il à créer un espace intermédiaire qui n'est qu'un espace imaginaire ? L'influence de la lecture nous invite à mettre en lumière le point commun qui caractérise les personnages gidiens : ils sont partagés entre le réel et l'imaginaire. La

²⁹ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages* [1933], Paris, Presses Pocket, 1990, p. 65.

corrélation entre l'acte de lire et la tendance vers l'aventure se développe progressivement dans l'œuvre romanesque de Gide. Ce développement est tributaire de l'évolution des pensées de l'auteur lui-même.

Après cette analyse d'un milieu familial hostile, nous tâcherons dans la deuxième partie d'étudier la quête des rapports avec l'autre. En premier lieu, nous expliquerons comment la quête du personnage dans le monde extérieur s'organise autour de la présence de l'autre qui impose sa domination. Il est important de mettre en lumière les moyens que le texte narratif utilise pour désigner ce contact avec l'autre, de voir comment la révélation du secret d'autrui est à l'origine des relations entre les personnages. Notre objectif consiste à élucider la façon dont le héros gidien parvient à découvrir le monde. L'œuvre de Gide montre que l'individu ne peut pas s'orienter seul dans la vie. Dans ces conditions, un rapport d'apprentissage marque le parcours des personnages encore en formation. Il sera donc intéressant d'examiner la nature du rapport avec l'autre. Une telle rencontre qui permet au texte de s'ouvrir sur le monde nous conduira à étudier l'emprise de l'autre et son influence au niveau spatial. Nous tâcherons ensuite de montrer comment toutes les formes de rapports contiennent une part diabolique, qu'il s'agisse du rapport d'amour, d'amitié ou du rapport avec un prétendu protecteur, particulièrement l'homme de religion. L'œuvre de Gide montre que l'autre est corrélatif au diable, ou plutôt au Mal. L'autre est un leurre, ainsi qu'une illusion qui redouble celle de la famille.

En troisième partie, nous nous demanderons si le rapport avec l'autre peut être défini dans un acte. Écrire devient un appel à l'autre, comme l'expliquent les lettres échangées et le journal intime inséré dans l'œuvre gidienne. Le texte est le lieu où un désir, ou plutôt un aveu refoulé se manifeste. Il révèle la difficulté de s'adresser à l'autre, particulièrement l'être aimé. Dans cette mesure, l'écriture individuelle, loin d'enfermer le narrateur dans un acte égoïste, se transforme en une confession. Mais une telle forme d'altérité nous amènera à étudier la multiplicité des destinataires qui risque de fausser les liens entre les personnages. Il est donc intéressant d'étudier l'organisation narrative des quatre romans, tout en précisant l'évolution de la construction de la narration, particulièrement entre les trois premiers et le dernier. Nous nous arrêterons ensuite sur l'image de la relation à l'autre qui renvoie à la forme théâtrale où le dialogue occupe une place considérable dans la communication des personnages. La désignation de l'altérité est indissociable des actes de paroles. La réception de la parole met en cause la sincérité des uns envers les autres. Il nous importera de montrer comment chacun cherche à se cacher derrière ses gestes, tout en essayant d'enfermer l'autre dans une image

fabriquée. Cela explique la difficulté de la vraie communication entre les personnages, qu'il s'agisse d'une communication par la parole ou par les gestes. Dans ces conditions, l'étude de la théâtralité dans le texte narratif sera très importante, puisque Gide nous présente, dans son œuvre romanesque, des acteurs.

Le rapport avec les autres, prétendus formateurs pour la personnalité des protagonistes ou prétendus amants, n'est en réalité qu'une illusion de plus. Cette recherche de l'autre, considérée comme une évasion, n'aboutit qu'à l'échec. Gide présente des personnages divisés entre l'affirmation de soi et le besoin de l'autre. Une telle division risque de fausser toute sorte de rapports. Mais en face de cette division de l'être gidien, nous nous demanderons si le seul vrai rapport avec autrui ne serait pas finalement celui que Gide souhaite instaurer avec son lecteur, pour le troubler, le séduire et le convaincre. Cela donne à notre travail, au-delà de sa dimension existentielle, une dimension esthétique. Car « le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de [son] œuvre sagement³⁰ ».

³⁰ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1064.

Première partie
L'univers familial du conflit

La première forme du rapport que le personnage gidien envisage est celui avec la famille. Une telle proposition nous mène à nous interroger sur les types des liens entre l'individu et la famille et sur les conséquences de ces rapports sur l'individu en devenir. Il est rare de trouver des rapports affectueux dans l'univers familial des romans de Gide, la mésestime et les fausses relations en sont les marques essentielles. La déception que l'individu éprouve au sein de la famille le mène à penser à une autre forme de vie et à rêver à un espace ouvert. Autrement dit, cette crise des relations familiales est à l'origine de la naissance de ce désir. Certains personnages pressentent que la vie, ailleurs, peut être autre chose. Les liens conflictuels apparaissent aussi au niveau de l'organisation familiale qui donne une impression de la clôture chez les habitants. Le texte est construit autour de certaines phases par lesquelles passent les personnages. Il convient de les éclairer et de montrer comment ces phases progressent dans le texte narratif. La méthode consistera à mettre en évidence le rapport à l'univers familial sous toutes ses formes.

Chapitre I. Des rapports décevants

1- Le statut des personnages gidiens

a. Figures parentales

Il est important de passer à la peinture de la structure interne de la famille, dans la mesure où il ne s'agit que d'une image de la mésentente et de non-communication entre les membres de la même famille. En effet, la structure familiale qui permet aux personnages d'exister joue, par la contrainte qu'elle leur impose, un rôle important pour nourrir la révolte des personnages jeunes contre leurs parents et les pousse à chercher ailleurs un autre refuge.

Michel Erman remarque que « tout comme il ne saurait exister de roman sans action, il ne peut y avoir d'action sans personnage car qu'est-ce qu'une action sinon un être qui agit ? Sans personnage pas de langage, pas de passion, pas de temporalité, pas de vraisemblance. Pas de roman³¹ ». Dans cette mesure, il est nécessaire de nous interroger sur la nature des personnages que Gide intègre dans ses romans. En effet, il suit, dans la création des personnages romanesques, la lignée générale de son époque où il y a beaucoup de types conventionnels. Il crée des personnages qui se comportent selon un schéma presque connu : il s'agit de *personnages types*, créés à partir de l'observation de la société de son temps. Tels sont, par exemples, tous les personnages adultes dans ses romans qui, par leurs comportements ou par leur profession, symbolisent le social. Ils se présentent comme des personnages conformistes et le plus souvent autoritaires. Les personnages qui sont le symbole de la famille, ou plutôt la famille elle-même, ne se limitent pas à un seul sexe. Les personnages féminins et masculins peuvent partager une telle caractéristique, selon l'évolution de l'œuvre romanesque gidienne. L'aspiration des parents à la domination provoque toujours la mésentente avec les enfants, ce qui entraîne nécessairement l'opposition entre l'individu et la famille. Cette caractéristique constante permet un classement des personnages selon deux axes : les personnages principaux dont l'identité se caractérise par le changement sont les adolescents, puisqu'ils mènent l'action et l'intrigue des romans, alors que les parents, ces personnages autoritaires marqués par une identité stable, sont présentés comme des personnages secondaires, leur rôle se réduisant à n'être que le prétexte qui met en

³¹ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, coll. « Thèmes et études », p. 10.

branle l'action des adolescents. Le rôle du personnage principal gidien consiste presque toujours à s'opposer aux conventions et aux « stéréotypes sociaux ³² ». Les personnages des parents ne sont que les simples porteurs des valeurs sociales. Ils ont seulement un rôle thématique, pour reprendre l'expression utilisée par Michel Erman qui propose ainsi la distinction entre le personnage principal et le personnage secondaire :

« Un personnage principal remplit des rôles actanciels et thématiques et il est à l'origine des grandes fonctions distributionnelles qui assurent la dynamique interne du récit ; tandis qu'un personnage secondaire ne remplit en général que des rôles thématiques et son action se situe du côté des fonctions intégratives.³³ »

François Mauriac considère les personnages de second plan comme des « utilités ». Ils sont nécessaires à l'action, mais ils « s'effacent devant le héros du récit³⁴ ». Ils sont empruntés à la vie :

« [...] les personnages de second plan sont ceux qui ont été empruntés à la vie, directement. Je puis établir comme une règle que moins, dans le récit, un personnage a d'importance, et plus il a de chances d'avoir été pris tel quel dans la réalité.³⁵ »

La création des personnages principaux de Gide provient du rapport dialectique avec la famille. À vrai dire, la famille, cette figure sociale représente le point central autour duquel s'organisent les événements, ainsi que la disposition des personnages et leurs comportements. De sorte qu'elle devient le critère qui conditionne la ressemblance et la dissemblance entre les personnages, particulièrement entre les membres de la même famille. On peut dire dans une certaine mesure que la construction des personnages et leur évolution passe, presque toujours, par la problématique de la famille. Elle est le critère de distinction entre les véritables protagonistes et les personnages secondaires, mais elle est aussi, en quelque sorte, le moteur de l'action. En fait, il importe de mettre en lumière la structure de la famille et de présenter son évolution au travers les romans de Gide, tout en classant les personnages selon leur adhésion au système de la famille ou inversement selon leur refus. En d'autres termes, quel rôle jouent les personnages secondaires dans les romans de Gide ? Peut-on discerner une

³² Cette expression, utilisée par Miche Zérafra dans « Roman et société », est rapportée par Michel Erman, *Poétique du personnage du roman*, op. cit., p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 109.

³⁴ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 40.

³⁵ *Ibidem.*

évolution de ce type de personnages entre les premiers romans et le dernier ? Le milieu contraignant représenté par les personnages secondaires est-il toujours identique ?

Dans les trois premiers romans, il y a une double caractéristique : une famille unique souvent marquée par une autorité féminine. Autrement dit, il y a une dominante d'une famille unique et une dominante féminine. Si les personnages secondaires se réduisent en simple porteurs des valeurs familiales et sociales, cette caractéristique est incarnée par le personnage de la mère qui tient souvent un rôle autoritaire. Il y a peu de figures de père autoritaire. En ce sens, la disposition de la famille et la dominante d'un personnage secondaire différent selon que le roman est personnel ou impersonnel. Ainsi, l'incipit de la plupart des premiers romans est presque toujours caractérisé par la description de l'image de cette famille dominatrice. C'est le cas de *La Symphonie pastorale* où, suite à la venue de Gertrude, la jeune fille adoptée, Gide décrit la famille du pasteur, ainsi que le conflit qui perturbe tous ses membres dont les cinq enfants. Si Gide donne au pasteur un rôle central dans ce roman, cela ne signifie pas que ce pasteur atteigne une évolution qui marque souvent les personnages adolescents, puisqu'il reste dans son illusion et dans son imposture : il s'agit de l'illustration de sa déchéance. Le roman désigne plutôt l'évolution de Gertrude et de Jacques qui endurent les comportements de ce père égoïste. Mais le pasteur reste un type de personnage-père qui ne représente pas vraiment les valeurs de la famille. Il est plutôt présenté comme un personnage dédoublé, déchiré entre la libération et la résignation aux normes familiales et sociales. C'est ce qui le différencie de sa femme Amélie dont le caractère stéréotypé est souligné par le pasteur lui-même :

« C'est une personne d'ordre qui tient à ne pas aller au-delà, non plus qu'à rester en deçà du devoir. Sa charité même est réglée comme si l'amour était un trésor épuisable. C'est là notre seul point de conteste.³⁶ »

Il est certain qu'Amélie ne représente pas un type de personnage féminin autoritaire. Elle est plutôt une épouse et une mère docile, un être porteur de l'esprit familial et social au sein du foyer du pasteur. Elle incarne la morale autoritaire. C'est la raison pour laquelle elle devient le premier affrontement que le pasteur tient à dépasser par le recours à la subtilité de son langage biblique, de sorte que cette femme n'a qu'à se soumettre comme d'habitude³⁷. En effet, les relations familiales, que ce soit entre le père et le fils ou entre le mari et sa femme, s'organisent dans ce roman par rapport au personnage de Gertrude. Au sein de ces rapports

³⁶ André Gide, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 19.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

conflictuels, le romancier place la relation de chacun des membres de cette famille avec cette étrangère, particulièrement entre le pasteur et Gertrude et entre Jacques et Gertrude. Ce personnage féminin constitue le centre d'intérêt du roman.

Gide, par le rapport entretenu entre les personnages principaux Jérôme et Alissa dans *La Porte étroite*, caractérise aussi l'univers familial tout en présentant l'histoire d'une seule famille ou plutôt d'un seul milieu qui occupe l'espace romanesque, en dépit de la présence de trois familles qui sont : celle de Jérôme, celle des Bucolin et celle de Plantier. Ces trois familles peuvent représenter la figure d'une seule famille. Si l'esprit de la famille, dans les premiers romans, est souvent symbolisé par le personnage féminin³⁸, la mère de Jérôme qui se met à la tête de la famille après la mort de son mari apparaît comme l'un des piliers du milieu familial puritain. Cette caractéristique ne marque pas seulement son rapport avec sa famille, mais aussi son rapport avec la famille de son frère, comme son attitude caractérisée par le « chagrin³⁹ » à l'égard du mariage de Bucolin avec une fille adoptée et étrangère qui représente, implicitement ou explicitement, le refus de la convention et de la norme de son milieu. L'opposition de leur morale et de leur caractère empêche presque toute relation entre ces deux personnages féminins qui représentent les deux pôles opposés dans le roman, comme le remarque le narrateur :

« [...] je sentais qu'elle [Lucile Bucolin] méprisait Flora Ashburton et ma mère, que Miss Ashburton la craignait et que ma mère ne l'aimait pas.⁴⁰ »

Très souvent, le narrateur nous met d'emblée à l'intérieur du foyer parental où l'on devine sans peine le drame familial, ainsi que les relations parents-enfants et celles des couples mis en jeu. Le cas d'*Isabelle* est différent. En suivant les découvertes de Gérard-narrateur, nous découvrons progressivement quel type de famille habite le château, ainsi que son secret. Le lecteur est d'abord dérouté par l'incipit qui fait croire qu'il y a une seule famille habitant le château, celle des Floche. Mais la suite des événements révèle la famille propriétaire du château autour de laquelle s'organise l'énigme du roman. Le rapport conflictuel au sein de la famille des Saint-Auréol se déroule particulièrement entre la mère et la fille évadée que le titre du roman désigne clairement comme le personnage principal. Isabelle, comme Lucile dans *La Porte étroite*, se révolte contre le milieu fermé de la famille.

³⁸ Cette conception se trouve aussi dans *L'Immoraliste*. L'emprise autoritaire de la famille est liée au personnage de la mère, comme le note Michel, le narrateur : « *Le grave enseignement huguenot de ma mère s'était, avec sa belle image, lentement effacé en mon cœur ; vous savez que je la perdis jeune. Je ne soupçonnais pas encore combien cette première morale d'enfant nous maîtrise, ni quels plis elle laisse à l'esprit.* » André Gide, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1960, p. 19.

³⁹ André Gide, *La Porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

Madame de Saint-Auréol, qui rappelle le personnage de la mère de Jérôme, apparaît très attachée aux traditions de son milieu. Gide, à travers cette autre figure de personnage de la mère, réussit à expliciter la morale étouffante de la famille. Madame de Saint-Auréol est aussi présentée comme un personnage autoritaire et dominateur. C'est la raison pour laquelle elle tient toujours à prendre la parole pendant la réunion familiale, comme en témoigne Gérard. Son conformisme est mentionné à plusieurs reprises, soit à travers ses comportements, soit à travers ses dires, comme son insistance pour glorifier le nom de la famille devant son invité :

« — Il y eut un temps, ma sœur, où l'on témoignait au nom de Saint-Auréol plus d'égards...

À qui en avait-elle ? Sans doute tenait-elle à me faire sentir, et à faire sentir à sa sœur, que je n'étais pas ici chez les Floche ; car elle continua, inclinant la tête de côté, minaudière, et levant vers moi sa main droite :

— Le baron et moi, nous sommes heureux, Monsieur, de vous recevoir à notre table.⁴¹ »

À travers les quelques exemples des figures féminines ci-dessus, nous remarquons que les trois romans sont caractérisés par la présence dominante des personnages féminins. Cela ne se limite pas seulement à la représentation de la famille autour de laquelle s'organisent ces personnages. Les titres de certains romans approfondissent une telle structure des œuvres ou une telle tendance. Le roman *Isabelle* désigne clairement un personnage féminin. L'emploi d'un simple prénom laisse entendre que ce personnage échappe à toute attache familiale. Isabelle appartient au type de personnage féminin qui trouble l'harmonie du monde masculin : celle de Gérard. Comme si ce personnage annonçait l'égoïsme de lady Griffith dans *Les Faux-Monnayeurs*. Mais Isabelle qui est censée occuper une place centrale dans le roman n'apparaît pas comme le premier personnage. Son rôle de protagoniste ne se révèle que progressivement. *La Porte étroite* appartient aussi à une telle série de romans gidiens. Le symbolisme du titre du roman est lié au personnage principal, Alissa. Comme l'affirme le narrateur :

« Cette porte devenait encore la porte même de la chambre d'Alissa ; pour entrer je me réduisais, me vidais de tout ce qui subsistait en moi d'égoïsme.⁴² »

⁴¹ André Gide, *Isabelle*, Paris, Gallimard, 1962, p. 53-54.

⁴² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 22.

Jérôme, hormis la domination de sa mère et de sa tante, se trouve entouré par deux figures féminines : il s'agit d'Alissa et de Juliette. Ce qui explique une autre domination féminine dans le milieu des personnages jeunes. De plus, le rôle de puritaine que joue Alissa dans le roman rappelle celui de la mère de Jérôme. En ce sens, cette jeune fille, au-delà de son rôle d'amante, redouble la figure maternelle dans la vie de Jérôme. Comme l'affirme Miss Ashburton : « Ta mère, c'est Alissa qui la rappelle⁴³ ». Si *La Symphonie pastorale* n'indique pas le nom d'un personnage féminin, celui-ci envahit presque tout l'espace du journal du pasteur. Ce journal, qui a pour origine le personnage de Gertrude, s'achève sur l'image d'Amélie auprès de laquelle le pasteur cherche certaines consolations :

« Après que Jacques fut reparti, je me suis agenouillé près d'Amélie, lui demandant de prier pour moi, car j'avais besoin d'aide.⁴⁴ »

Si le roman personnel nous permet de suivre le développement unilinéaire d'une famille où les personnages agissent en relation avec elle ou en réaction contre elle, le roman des *Faux-Monnayeurs*, ce roman impersonnel se caractérise par la diversité des familles et des histoires, ainsi que par une domination masculine. Gide présente quatre familles principales qui sont au cœur des événements : celle de Profitendieu, celle de Molinier, celle de Vedel et celle de La Pérouse. À côté de ces familles qui forment un grand milieu social, il y a la famille des Passavant qui tient un rôle secondaire. À travers toutes ces familles, le romancier tisse l'histoire des personnages, particulièrement le rapport que les uns entretiennent avec les autres, ainsi que les relations conflictuelles au sein de la famille, présentées comme la raison essentielle qui amène les personnages principaux à chercher d'autres rapports dans le monde extérieur. Gide réussit à intégrer dans ce roman presque toutes les figures des familles déjà évoquées dans les romans précédents. Nous pouvons y trouver presque tous les types des personnages adultes et adolescents. Il n'est pas étonnant d'y voir le personnage du pasteur. Une telle reproduction ne se limite pas seulement à cette figure constante dans l'œuvre gidienne. La famille du pasteur Vedel, composée de cinq enfants, rappelle celle du pasteur de *La Symphonie pastorale*. Gide construit les familles des deux personnages de pasteur selon presque la même structure : elles sont nombreuses. En plus, ces deux pasteurs ont les mêmes ressources limitées. Il faut donc considérer les personnages des *Faux-Monnayeurs*, selon Pierre Masson, « comme des corps complexes, qui prennent vie et sens à la fois dans le syntagme narratif, au sein des relations entrecroisées par la fiction, et dans le paradigme gidien, en liaison avec l'univers imaginaire qui s'est formé des *Cahiers d'André Walter*

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 150.

jusqu'à *Si le grain ne meurt* et *La Symphonie pastorale*⁴⁵ ». Mais la structure des *Faux-Monnayeurs* donne à voir, non pas comme les romans précédents, une sorte de domination féminine, mais plutôt masculine, que ce soit au niveau de la structure de la famille ou au niveau des rapports entretenus dans le monde extérieur. En ce sens, l'autorité qui était féminine dans les romans précédents devient masculine dans ce dernier roman. C'est la figure du père qui joue le rôle autoritaire et dominateur dans la famille⁴⁶. Le refus de Madame de Saint-Auréol de revoir sa fille dans le roman d'*Isabelle* a maintenant pour équivalent l'attitude de La Pérouse à l'égard de la mère de son petit enfant. Ce personnage du père n'a pas pu « lui pardonner de [l]'avoir trompé », alors que « Madame de La Pérouse reste en correspondance avec elle⁴⁷ ». Nombreux sont les personnages de père qui se comportent autoritairement : Profitendieu, le comte Passavant, le vieil Azaïs qui assume la fonction du père dans la famille Vedel. À propos du personnage de Profitendieu, le narrateur souligne cette tendance lors de la fuite de son fils Bernard :

« Voilà l'expiation, dit-il. Il s'est levé, par instinctif besoin de dominer ; il se tient à présent tout dressé, oublieux et insoucieux de sa douleur physique, et pose gravement, tendrement, autoritairement la main sur l'épaule de Marguerite. »⁴⁸

Mais le rôle secondaire dans l'action du roman reste un point commun à tous les personnages adultes qui symbolisent la famille. Gide montre toujours son intérêt pour les personnages jeunes pour débattre de quelques thèmes essentiels dans ce roman, tout en marginalisant tous les personnages adultes représentatifs des principes de la famille, comme il l'exprime, par la voix du narrateur principal du roman :

« S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux. »⁴⁹

⁴⁵ Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 11.

⁴⁶ Dans *Les Caves du Vatican*, le comte Juste-Agénor de Baraglioul joue le rôle du père autoritaire et dominateur dans la famille. Cette caractéristique est révélée par ses comportements avec les autres, ainsi que par les comportements de ses enfants, comme par exemple son fils Julius qui essaie de glorifier et d'éterniser le nom de famille par ses écrits. Le personnage du père se présente très attaché au principe de la famille, comme l'expliquent ses propres mots lors de sa rencontre Lafcadio : « *Mons enfant, la famille est une grande chose fermée ; vous ne serez jamais qu'un bâtard.* » André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 70.

⁴⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 123.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 217-18.

Mais un tel aveu est-il vraiment sincère ? Car s'il n'y avait pas de personnages secondaires représentatifs du milieu fermé et contraignant contre lequel se dressent les personnages jeunes, comment l'auteur parlerait-il de ses personnages principaux ? Ces personnages secondaires sont aussi essentiels pour l'action du roman. Cet apparent désintérêt pour les figures représentatives de la famille se lit aussi au niveau de la structure du roman, particulièrement par la façon dont Gide les fait apparaître et les présente dans l'espace romanesque des *Faux-Monnayeurs*. La plupart de ces personnages sont présentés d'une façon indirecte, soit à travers les dires des enfants ou à travers le journal d'Édouard. Si le comte Passavant figure dans le récit du narrateur, cela ne signifie ni un avantage, ni une importance accordée à ce personnage, car son apparition est liée à sa mort et à sa disparition définitive du roman. À ce propos, le narrateur note :

« Précisément parce que nous ne devons plus le revoir [le comte Passavant],
je le contemple longuement.⁵⁰ »

Par le biais de l'avis de son fils aîné, Robert, nous pouvons préciser de quel type de personnage-père il s'agit :

« Je crois qu'il a fait beaucoup souffrir ma mère, que pourtant il aimait, si tant est qu'il ait jamais aimé vraiment. Je crois qu'il a fait souffrir tout le monde autour de lui, ses gens, ses chiens, ses chevaux, ses maîtresses ; ses amis non, car il n'en avait pas un seul. Sa mort fait dire ouf ! à chacun.⁵¹ »

À l'exception des figures de la famille Profitendieu dont la présence se limite au début et à la fin du roman, toutes les autres figures parentales et leur univers familial ne figurent pas dans le récit du narrateur des *Faux-Monnayeurs*, mais dans le journal d'un étranger : celui d'Édouard. Ce mode de présentation se lit comme une sorte de marginalisation pour ce type de personnages. C'est une mise à cause de leur univers. David Keypour qui montre le rôle du narrateur principal et celui du journal d'Édouard signale bien la différence entre les adultes et les adolescents par rapport au mode de leur présentation, puisque « le narrateur se limitera à la poursuite des enfants et des adolescents à l'exclusion des adultes, tandis qu'Édouard aura seul la charge de pénétrer dans le cercle fermé des familles et de présenter leur univers⁵² ». La technique narrative du roman approfondit la mise en cause des figures parentales. Leur présence et leur absence dans le roman sont évoquées dans une perspective négative.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵² David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1980, p. 102.

Il y a pourtant un adulte qui échappe au classement des personnages secondaires : Édouard qui ne représente pas un système familial. Sa présentation avant son apparition approfondit son rôle principal, tout en créant une sorte d'attente pleine d'intérêt. Contrairement aux autres personnages adultes qui tombent dans l'oubli, Édouard existe toujours, même dans son absence, c'est la raison pour laquelle il est le sujet du dialogue des autres personnages, comme celui entre les personnages adolescents, Bernard et Olivier. Ce dernier le présente de cette façon :

« — Oui, c'est un demi-frère de maman. Il est absent depuis six mois, et je ne le connais qu'à peine ; mais je l'aime beaucoup. Il ne sait pas que je vais à sa rencontre et j'ai peur de ne pas le reconnaître. Il ne ressemble pas du tout au reste de ma famille ; c'est quelqu'un de très bien.⁵³ »

L'importance du personnage d'Édouard ne se limite pas à son omniprésence dans l'espace romanesque. Son rôle aide à tisser les rapports entre les autres personnages. Il se présente comme « un centre d'intrigue, il connaît la plupart des personnages, il influence leur destin en faisant ses "expérimentations"⁵⁴ ». Un tel privilège est lié à son statut qui échappe aux conventions familiales, ce qui le différencie des figures parentales.

Ainsi, si l'on excepte le personnage d'Édouard, les figures d'adultes et les parents ne sont, au niveau narratif, que des personnages secondaires. Mais ils sont essentiels au niveau du système thématique, valeurs familiales et sociales auxquelles s'opposent les personnages jeunes. En soi les relations familiales ne se présentent donc pas comme le centre d'intérêt du roman. Mais le romancier est bien obligé de les mentionner tout d'abord avant d'accompagner les personnages jeunes cherchant à se construire en dehors du cadre familial. Cela nous mène à nous interroger sur le mode par lequel Gide présente les personnages jeunes. Ont-ils aussi des caractères stables ?

b. Figures de la jeunesse

La mise en place des personnages et leur disposition dans l'espace romanesque mettent en évidence la figure de personnages jeunes. En effet, *Les Faux-Monnayeurs*, contrairement aux premiers romans⁵⁵, présente trois générations de jeunes : les aînés⁵⁶, les

⁵³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 40.

⁵⁴ Geneviève Idt, *André Gide : Les Faux-Monnayeurs, Profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1992, p. 51.

⁵⁵ Comme l'a signalé Alain Goulet, les couples gidiens, jusqu'à *La Symphonie pastorale* « ont peu ou n'ont pas d'enfants ». Mais « la poussée des enfants et des adolescents se fait considérable dans *Les Faux-Monnayeurs*. » Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 264.

⁵⁶ Par l'effet de son mariage, le personnage de Laura est placé parmi les figures maternelles.

adolescents et les benjamins. Mais il est erroné de considérer ces personnages comme principaux ou des révoltés contre les conventions familiales. Certains jeunes représentent un autre type de personnages secondaires qui, redoublant les figures des adultes et portant les mêmes valeurs familiales et sociales, les différencient des personnages principaux. Par l'intermédiaire du critère « familial », nous pouvons classer ces personnages selon deux axes : les conformistes et les non-conformistes. Mettons en lumière le couple opposé présent dans la même famille, particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*. De sorte que deux frères ou deux sœurs font une sorte de parcours dans le roman selon des critères qu'ils ne partagent pas. Ce classement joue, en quelque sorte, sur le sort opposé des membres de la famille, ce qui approfondit toujours le rapport d'opposition constant au sein de la famille. Le principe d'opposition ne se limite donc pas au couple parents-enfants ou individu-famille, mais aussi entre les enfants eux-mêmes.

Sur le plan structural des *Faux-Monnayeurs*, Gide distribue ses personnages en duo ou en trio. Comme le signale Geneviève Idt, « aucun type n'apparaît sans un double ou un triple⁵⁷ ». C'est la raison pour laquelle il y a dans ce roman « deux romanciers, deux magistrats, deux serviteurs, deux grands-pères, deux femmes infidèles », les exemples en sont nombreux. Cette tendance nous intéresse dans la mesure où elle est reproduite au sein de la famille pour constituer un double opposé des frères et des sœurs. Gide construit dès le début son œuvre sur le principe du couple opposé. Le rapport entre l'enfant prodigue et le frère aîné, dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, en témoigne clairement. On voit dans leur relation le mythe de l'incompatibilité entre les deux frères, comme l'exprime l'enfant prodigue : « — Mon grand frère [...] nous ne nous ressemblons guère. Mon frère, nous ne nous ressemblons pas⁵⁸ ». Ce principe d'opposition continue dans les œuvres suivantes. Il est évident dans les premiers romans où il y a une opposition des caractères, comme c'est le cas entre les deux sœurs, Alissa et Juliette dans *La Porte étroite*. À ce propos, le narrateur note :

« Le caractère de Juliette, par contre, s'accommodait assez de cette exubérance ; et peut-être quelque ressentiment gênait-il mon affection pour ma tante, à la voir manifester pour la cadette de ses nièces une prédilection très marquée.⁵⁹ »

Mais ce principe d'opposition trouve surtout son essor dans *Les Faux-Monnayeurs* où chaque famille engendre presque un conformiste et un opposé. Le statut des deux frères, Charles et

⁵⁷ Geneviève Idt, *André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 52.

⁵⁸ André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 164.

⁵⁹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 37.

Bernard, de la famille Profitendieu en est un bon exemple. Le conformisme de l'aîné est manifesté par le choix du métier de son père : tous les deux exercent une fonction au Palais de justice. Charles se soumet au principe familial sans aucune opposition. C'est souvent autour de la figure du père que se différencie l'attitude des deux frères. Suite à la découverte de sa bâtardise, Bernard agit d'une façon hostile à l'égard de son père, ce qui approfondit sa dissemblance. Quand l'adolescent quitte la maison parentale, il se débarrasse de son nom de famille. L'attitude de cet adolescent se lit comme une tentative pour revendiquer son indépendance, car « renoncer au nom de famille, c'est pour plus d'un héros de roman revendiquer son autonomie au moment de tenter l'aventure⁶⁰ ». Bernard se révolte contre la famille, particulièrement contre le père⁶¹. Sa fuite manifeste une sorte de négation symbolique du pouvoir du père⁶², représentatif de l'ordre bourgeois. Voici comment il s'exprime dans sa lettre adressée à son père :

« Je signe du ridicule nom qui est le vôtre, que je voudrais pouvoir vous rendre, et qu'il me tarde de déshonorer. »⁶³

Ce sentiment de révolte semble se former lentement chez cet adolescent qui trouve, apparemment, dans la découverte de sa bâtardise un bon motif. Sa lettre met en lumière le type des rapports qu'entretiennent les membres de la famille, particulièrement entre lui et son père :

« En me sentant si peu d'amour pour vous, j'ai longtemps cru que j'étais un fils dénaturé ; je préfère savoir que je ne suis pas votre fils du tout. Peut-être estimez-vous que je vous dois la reconnaissance pour avoir été traité par vous comme un de vos enfants ; mais d'abord j'ai toujours senti entre eux et moi votre différence d'égards. »⁶⁴

Si Bernard symbolise ainsi la révolte contre la figure du père, son frère Charles présente le côté conformiste. Il ne tarde pas à affirmer son être différent par rapport à celui de son frère, ainsi que ses réactions et ses jugements. Pour lui, tout semble bien réglé, comme le note le narrateur en traduisant ses pensées envers son père :

« Charles s'approche. Il a tout compris. Il veut le donner à entendre à son père. Il voudrait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion [...] Il

⁶⁰ Pierre-Louis Rey, *Le Roman* [1992], Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2007, p. 63.

⁶¹ Bernard, dans sa lettre, ne se montre pas beaucoup hostile contre sa mère. Il ne la condamne pas de l'« avoir fait bâtard. » p. 25.

⁶² Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Voir en particulier le chapitre « un roman d'éducation sous le signe du père » (p. 497-583).

⁶³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 26.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

*embrasse son père. La façon insistante qu'il a de poser, d'appuyer sa tête sur l'épaule de son père et de l'y laisser quelque temps, persuade celui-ci qu'il a compris.*⁶⁵ »

Il semble qu'une telle dévotion constitue le point d'opposition essentiel entre Bernard et Charles qui symbolise toujours la figure détestable du père. Le texte ne dit pas beaucoup sur le rapport entretenu entre les deux frères. Mais la fin du roman donne à voir la seule scène enveloppant les deux frères où le narrateur lie toujours leur rapport d'opposition par rapport à la figure du père :

*« [Bernard] aperçut son frère aîné, qu'il n'avait pas revu depuis qu'il avait quitté la maison paternelle. Bernard ne l'aimait pas et jalousait un peu la considération que semblait lui accorder leur père.*⁶⁶ »

En se confiant à Édouard, Bernard revient sur cette rencontre pour expliquer que son refus de signer son engagement lors de son assistance à un meeting politique, est lié à la présence de son frère aîné :

*« — Sans doute quelque secret instinct [...] Je crois que c'est surtout la tête des adhérents ; à commencer par celle de mon frère aîné, que j'ai reconnu dans l'assemblée.*⁶⁷ »

Le schéma général d'un tel rapport familial ressemble, en quelque sorte, à celui qu'on voit dans la famille Vedel qui est constitué de deux couples opposés : celui de Sarah et Rachel et celui d'Alexandre et d'Armand. Il ne s'agit pas vraiment d'un rapport conflictuel, mais plutôt d'une opposition à la famille. Ces personnages ne partagent ni les mêmes valeurs, ni la même condition au fil des événements. En dépit de ses accusations contre sa famille, Armand n'ose pas la quitter. Alexandre, au contraire présenté toujours hors de la maison parentale et comme le premier personnage révolté, avant même le personnage de Bernard, dénonce explicitement toutes sortes de conventions et d'aliénations. C'est la raison pour laquelle il incite toujours son frère à s'aventurer loin de la famille⁶⁸. Si le personnage d'Armand occupe une place dans le roman plus importante que celle d'Alexandre, le cri de ce dernier contre la vie familiale retentit autant dans les pensées de son frère que dans le roman. Le personnage d'Armand se limite seulement à une sorte de révolte verbale. C'est la raison pour laquelle Édouard, en confirmant la réflexion d'Olivier sur son ami Armand, pense que « ses sarcasmes et son ironie

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 334.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 339.

⁶⁸ Le fils aîné de Molinier joue par égoïsme presque le même rôle avec son frère Olivier qui réussit, dans une certaine mesure, à se détacher de la maison paternelle.

abritent une excessive sensibilité, et peut-être une grande souffrance.⁶⁹ » Le fait de vivre loin de la famille aide le personnage à se libérer de la contrainte familiale. Telle est la situation d'Alexandre, mais aussi celle de Sarah :

« Par une sorte de protestation préventive, elle [Sarah] cultivait en elle un facile mépris pour toutes les vertus domestiques. La contrainte familiale avait tendu son énergie, exaspéré ses instincts de révolte. Durant son séjour en Angleterre, elle avait su chauffer à blanc son courage.⁷⁰ »

C'est là une attitude qui caractérise tous les personnages non-conformistes. C'est la raison pour laquelle cette conception amène Sarah à considérer « la pieuse résignation de Rachel comme une duperie⁷¹ ». L'éducation religieuse qu'on leur a inculquée a des effets différents sur les deux sœurs : elle entraîne l'une à la révolte et l'autre à la résignation. En effet, les trois sœurs dans la famille Vedel constituent une sorte de trio où chacune incarne une condition féminine différente. Sarah s'oppose aussi à sa sœur Laura, en dépit de certaines caractéristiques que ces deux personnages partagent dans le roman. Elles ont presque la même mine, comme le signale leur mère Mélanie : « C'est comme Laura. Je lui [Sarah] ai trouvé bien meilleure mine.⁷² » Sarah habite dans l'ancienne chambre de Laura⁷³. Mais en dépit de leur ressemblance, la dissemblance entre ces deux sœurs reste la caractéristique essentielle, particulièrement dans leur rapport avec les autres. Bernard a bien remarqué une telle caractéristique, comme le note le narrateur en rapportant les pensées de ce personnage :

« Tout en causant avec Passavant, elle [Sarah] souriait à Bernard qui était demeuré près d'elle. Ses yeux amusés brillaient d'un éclat extraordinaire. Bernard, qui dans l'obscurité n'avait pu la voir, était frappé de sa ressemblance avec Laura. C'était le même front, les mêmes lèvres... Ses traits, il est vrai, respiraient une grâce moins angélique, et ses regards remuaient il ne savait quoi de trouble en son cœur.⁷⁴ »

Sarah ne dédouble pas le destin de sa sœur. Contrairement à Laura, Sarah représente l'indépendance féminine. C'est la raison pour laquelle le mariage de Laura est pour elle comme « un lugubre marché, aboutissant à l'esclavage.⁷⁵ »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 252-53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 281-82.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibid.*, p. 235.

⁷³ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 282.

Ainsi, Gide, en créant ces personnages conformistes et opposés, met en cause l'esprit de la famille. Ces exemples montrent une tendance à dramatiser les relations au sein de la famille afin que ces mêmes personnages jeunes cherchent d'autres rapports dans le monde extérieur. Par là s'explique sa tendance à répartir ses personnages en duo ou en trio, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la famille. Le lecteur est ainsi invité à suivre seulement l'évolution des personnages principaux qui ont besoin de rencontrer autrui. Alors que tous les personnages secondaires conformistes qui relèvent de la « mêmété⁷⁶ » gardent une ligne stable au fil des événements du roman. Ils restent enfermés dans leur caractère. Dans la mesure où les personnages gidiens sont classés, selon leur adhésion aux valeurs familiales, ou inversement selon leur refus, les vêtements sont présentés comme un autre critère pour montrer la différence entre les conformistes et les non-conformistes dans les romans de Gide.

2-Le milieu familial : le règne des apparences

Pour tout lecteur attentif qui entreprend de distinguer les composants de l'univers familial, il est facile de percevoir quel type domine l'œuvre romanesque de Gide. Le romancier s'intéresse presque exclusivement au milieu bourgeois dont il entend contester les conventions. Gide est loin de dénoncer l'inégalité des classes sociales dans ses œuvres romanesques, il s'occupe plutôt de faire comprendre à quel point, dans le milieu de la bourgeoisie, la famille incarne des valeurs factices, de sorte qu'elle adopte des principes qui ne correspondent pas aux tendances profondes de l'individu. Si le narrateur gidien s'attarde souvent à la peinture de l'univers familial, particulièrement les parents qui occupent une place considérable dans ces images descriptives, c'est avant tout pour attaquer l'esprit bourgeois qu'ils représentent. Alain Goulet précise leur rôle dans les romans, de sorte qu'ils ne sont là que pour refléter l'idéologie dominante :

« On ne trouve dans son œuvre ni politique, ni industriel, ni financier, ni gros commerçants. C'est une bourgeoisie repliée sur ses positions et sa fortune acquise par héritage, qui vit de ses rentes, de sa foi, de ses livres.⁷⁷ »

Il n'y a rien d'arbitraire dans l'univers romanesque de Gide. Le bourgeois ne l'intéresse que pour justifier la révolte des personnages. Ce sont les révoltés, notamment les adolescents qui, critiquant l'idéologie bourgeoise, tiennent le rôle actif. La particularité qu'implique leur rôle

⁷⁶ Michel Erman, *Poétique du personnage du roman*, op. cit., p. 110.

⁷⁷ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 183.

devient un signe menaçant les principes bourgeois puisque leur comportement s'oppose à leur famille. Ce sont eux qui font tomber le masque bourgeois parental. En effet, Gide ne cesse d'opposer « les parents aux enfants, sans qu'aucune relation de compréhension ou d'amitié lie les uns aux autres⁷⁸ ». La structure bourgeoise détermine une forme d'assujettissement que certains jeunes refusent.

Dans la mentalité bourgeoise, le paraître est un élément important. Cette classe sociale tient beaucoup à son image. Ce prestige de l'apparence fonctionne non seulement comme une tradition bourgeoise, mais comme un principe fermé. C'est encore les enfants qui sont les victimes, car ils sont condamnés à reproduire les actes des adultes, jusque dans la façon de s'habiller. En ce sens, on peut percevoir la place des vêtements dans leur tradition. C'est l'un des aspects symboliques qui manifeste leur milieu social. Le texte gidien ne cesse de donner des indices déterminant ses liens avec un certain référent social. En effet, chaque texte porte des marques de la situation sociale évoquée, soit explicite, soit implicite, comme le précisent certains critiques :

« [Le référent socio-historique] peut être explicite, manifeste dans sémantique du texte, ou implicite. Il peut comprendre des faits, extraordinaires ou quotidiens, mais aussi des systèmes de pensées, des réalités économiques ou sociales [...], voire psychologiques et morales.⁷⁹ »

Les comportements et l'attitude des personnages gidiens sont des aspects appartenant à leur univers social. Mélanie Vedel dans *Les Faux-Monnayeurs* est la figure représentative de cette société traditionnelle, elle vit toujours à la surface des choses. Le journal d'Édouard nous donne certaines indications sur son caractère. Cette pastoresse ne cesse d'embellir l'image de sa famille, elle n'exprime même pas son indignation pour tout ce qui lui manque :

« Elle prend élan sur le rétrécissement de son sol. De ne voir que très peu Vedel lui permet de s'imaginer qu'elle l'aime.⁸⁰ »

La scène qui la réunit avec Édouard nous révèle une partie de ses convenances vestimentaires. Plus précisément, c'est le moment où Armand essaie de les rejoindre. Mélanie Vedel reproche à son fils de ne pas être vêtu d'une façon respectable⁸¹ :

⁷⁸ Geneviève Idt., *André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 51.

⁷⁹ Michel P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir-lire*, Paris, Didier, coll. « Faire/Lire », 1982, p. 43.

⁸⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 233.

⁸¹ Dans *Isabelle*, la première rencontre entre Gérard et Casimir, comme celle entre Édouard et Armand, est aussi placée sous le signe d'une convenance vestimentaire, car cet enfant hésite de voir Gérard à cause de son apparence. Le petit Casimir, qui, selon l'ordre familial, doit être convenable devant les autres, est condamné à respecter ces traditions des habits, comme l'explique Madame Verdure à Gérard : « — Il n'osait pas rentrer parce qu'il avait empli de boue ses vêtements en jouant avec Terno. » p. 38.

« Armand, tu sais bien que je n'aime pas que tu viennes ici sans faux col, ajouta-t-elle en voyant entrer son fils.⁸² »

Armand, rebelle au port du faux col, ironise sur un tel symbole :

« Ma chère mère, vous m'avez religieusement enseigné à n'attacher point d'importance à ma mise [...], car la blanchisseuse ne revient que mardi, et les cols qui me restent sont déchirés.⁸³ »

Alexandre qui quitte définitivement sa famille, ne cache pas sa répugnance à l'égard d'un milieu social qui s'incline devant les apparences. En métaphorisant les habits, il dénonce la mentalité qui lui devient une sorte d'emprisonnement, comme l'expriment ses mots adressés à son frère, Armand :

« [...] le faux col de la civilisation me paraît un carcan que je ne pourrai jamais plus supporter.⁸⁴ »

Si l'habit doit être conforme aux habitudes vestimentaires d'une famille et surtout d'un milieu social, car il y a corrélation entre les deux, Sarah s'en sert pour exprimer explicitement son refus de ces convenances. Ses vêtements laissent paraître une partie de son corps, ce qui est refusé par son milieu où on doit cacher son corps. Elle manifeste sa liberté. C'est la raison pour laquelle Édouard dans son journal s'attarde un moment sur ses habits et la désigne comme une "enhardie" car « sa robe découvrait ses bras et son cou⁸⁵ ». Ainsi le costume de Sarah signifie son indépendance vis-à-vis d'une famille austère comme la sienne. Elle est en effet la seule fille de la famille Azaïs qui témoigne de la libération de toute contrainte, même quand il s'agit de ses vêtements. En ce sens, la description vestimentaire a aussi pour fonction de classer les personnages selon leur adhésion aux valeurs sociales et familiales ou inversement selon leur refus. Par là s'explique la différence entre Sarah et Rachel que nous avons déjà indiquée. Une différence qui se lit même au niveau des habits. Voici comment Édouard décrit Rachel au moment où elle s'occupe du ménage :

« Elle avait relevé les manches de son corsage pour aider au rangement de la salle d'étude, mais les rabaissa précipitamment en me voyant approcher.⁸⁶ »

⁸² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 235.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 236.

En fait, le conflit entre les personnages, particulièrement entre parents-enfants, se joue également au niveau de leurs vêtements à l'égard desquels chacun d'eux exprime son attitude. Ils deviennent un autre critère pour mettre en cause leur malentendu. Pour Alain Goulet, les habits des personnages prennent parfois la place de leur parole car « les personnages s'expriment aussi par leur costume⁸⁷ ». L'attachement du narrateur à la description de l'apparence des personnages est donc reçu comme une sorte de dévoilement de leur personnalité et de leur mentalité.

Il y a beaucoup d'indications sur les vêtements des personnages dans l'œuvre de Gide. C'est toujours l'apparence qui compte. Le même système de signes constitué par l'apparence fonctionne pour le personnage d'Azaïs. Il juge les gens selon leur apparence, c'est la raison pour laquelle il se laisse facilement prendre par le jeu d'apparence de ses élèves. Il se vante devant Édouard que ces enfants, par un petit ruban qu'ils portent, constituent « une espèce de Légion d'honneur enfantine », ce qui est pour lui une preuve de vertu :

« Est-ce que vous ne trouvez pas cela charmant ? Chacun d'eux porte à la boutonnière un petit ruban — assez peu apparent, il est vrai, mais que j'ai tout de même remarqué. »⁸⁸

Le vieil Azaïs semble vraiment croire à ce signe de vertu. Il ne s'agit en effet que d'une apparence trompeuse. Ce ruban qui sera le symbole de la mort de Boris exprime son aveuglement. Ces enfants s'en servent pour tromper leur entourage. On peut dire que, dans une certaine mesure, ces caractères sont possibles par la faute de leur famille. Ils ont l'habitude de vivre dans une situation fautive. Les enfants ont compris que le monde des adultes est construit sur l'apparence. Le paraître est le signe de la vérité de l'être, comme l'exemple d'Azaïs qui croit naïvement que l'apparence traduit la réalité. Ce type des personnages vit dans une société qui ne voit pas la vraie vie et qui est plutôt aliénée au paraître. Édouard reconnaît une telle atmosphère dans la pension où tout favorise le mensonge qu'il dénonce :

« Pour moi qui n'ai rien tant à cœur que d'y voir clair, je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot. »⁸⁹

Dans les romans de Gide, l'apparence compte beaucoup pour de nombreux personnages. La mère de Jérôme dans *La Porte étroite* donne beaucoup d'importance aux apparences et à leur signification. Mais dans son cas, le conformisme des habits a un rapport avec les valeurs

⁸⁷ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 277.

⁸⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 110.

⁸⁹ *Ibidem*.

morales. Son grand souci, après la mort de son mari, est de se mettre en deuil. Sa tenue représente à ses yeux la figure symbolique du devoir lié à son image de femme veuve. Ainsi le noir devient un aspect distinctif de l'atmosphère familiale. Le noir dans l'univers romanesque de Gide « domine, avec la présence fréquente de tenues de deuil⁹⁰ ». Car il est considéré comme l'indice de la mort. Mais la tenue de deuil ne suffit pas à satisfaire la mère de Jérôme, il lui faut un autre signe attaché à son bonnet du matin pour accroître son deuil. Ainsi son conformisme outrancier est révélé, lors d'un malentendu avec son fils sur son apparence quand il lui reproche d'avoir remplacé son ruban noir par un autre mauve :

*« Un jour, et, je pense assez longtemps après la mort de mon père, ma mère avait remplacé par un ruban mauve le ruban noir de son bonnet du matin :
“ O maman ! M'étais-je écrié, comme cette couleur te va mal ” Le lendemain elle avait remis un ruban noir.⁹¹ »*

Cette scène mène à l'interrogation suivante : que révèle de la mentalité familiale le reproche adressé par Jérôme-enfant à sa mère et la réaction de celle-ci ? Le fait que la mère remette son ruban noir détermine ici un souci des apparences et un système clos que représente ce milieu bourgeois. Il est exact que la mère, à travers le reproche spontané de son fils qui d'ailleurs ignore peut-être la signification du ruban, se sent coupable de ne pas respecter suffisamment les conventions sociales qui exigent que le deuil se manifeste au moyen d'une certaine apparence. La famille est constituée des relations fausses entre ses membres et façonnée par le devoir de chacun envers l'autre. Jérôme-enfant donne beaucoup d'importance à l'apparence de sa mère, alors que sa mère attache une grande importance à ce que son fils pense de son apparence. Puisqu'il n'y a rien d'arbitraire dans l'univers romanesque, Jérôme le narrateur accuse par ces images descriptives le caractère de sa mère et sa convenance, particulièrement la convenance vestimentaire, comme le précise Marie Ascarza-Wégimont qui trouve même un accent ironique dans la voix du narrateur :

« Ce ne peut être par un effet du hasard que la première place du récit a été réservée à un épisode iconoclaste qui satirise ce symbole de respectabilité qu'est une mère puritaine et bourgeoise [...] le héros-narrateur attaque bel et bien sa mère : la caricature qu'il fait d'elle montre assez qu'il l'estime peu et ne l'aime que modérément.⁹² »

⁹⁰ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 285.

⁹¹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p.6.

⁹² Marie Ascarza-Wégimont, *Regard et parole dans La Porte étroite d'André Gide*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 1994, p. 17.

Le deuil est un symbole sacré auquel les conformistes ne s'opposent pas. Pour Jérôme, ce devoir familial devient un indice de contrainte et d'empêchement puisqu'il conditionne tous ses comportements et sa vie. Après la mort de sa mère, c'est sa tante Plantier qui devient pour lui dans une certaine mesure la figure symbolique de la convention familiale, comme le soulignent les mots qu'elle lui adresse : « à cause de ton deuil, tu ne peux pas te fiancer déjà décemment⁹³ ». Ce n'est pas seulement avec sa mère que la relation est conditionnée par la convention. Cela touche tout son entourage. Les vêtements sont l'une des raisons de la mésentente entre la mère de Jérôme et sa tante Lucile Bucolin. Chacune d'elles interprète à sa façon la signification de l'apparence. Autrement dit, les habits de Lucile Bucolin, vêtue d'une robe claire, provoquent toute l'indignation de la mère du héros qui passe habituellement les vacances à Fongueusememare. L'apparence de Lucile, aux yeux de cette femme obsédée par le conformisme, manque de toute considération morale, puisque c'est toujours la période de deuil :

« Je ne voyais ma tante que durant les mois de vacances et sans doute la chaleur de l'été motivait ces corsages légers et largement ouverts que je lui ai toujours connus ; mais, plus encore que l'ardente couleur des écharpes que ma tante jetait sur ses épaules nues, ce décolletage scandalisait ma mère. »⁹⁴

Lucile cherche à vivre autrement et tient à l'apparence qui s'oppose aux conventions de son milieu. C'est la raison pour laquelle elle reproche à la mère de Jérôme les vêtements de son fils qui selon elle ne sont pas assez à la mode. C'est ce que rapporte Jérôme, le narrateur, qui se laisse porter par ses souvenirs :

« “ Comme ta mère t'habille mal, mon pauvre petit ! ” Je portais alors une sorte de vareuse à grand col, que ma tante commence de chiffonner. “ Les cols marins se portent beaucoup plus ouverts ! dit-elle en faisant sauter un bouton de chemise. — Tient ! regarde si tu n'es pas mieux ainsi. »⁹⁵

Le geste de Lucile, au sujet des vêtements de Jérôme, a pour équivalent l'attitude d'Alexandre dans *Les Faux-Monnayeurs*. Comme si cette femme faisait sauter la convention. Elle fait partie des personnages qui manifestent leur révolte par leur costume. Si le vêtement, pour certains personnages gidien n'est plus qu'un paraître, il est pour d'autres une façon d'être selon leur propre volonté. La description de leur apparence vestimentaire est donc une

⁹³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 36.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

illustration des caractères. Selon Michel Erman, le vêtement « est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde. Il porte, en effet des signes culturels relevant du goût d'une époque, mais aussi des signes individuels relatifs à la volonté et au désir des personnages⁹⁶ ». Chez Lucile Bucolin, l'habit est presque une représentation de son être et de son caractère. C'est la raison pour laquelle le narrateur attire l'attention sur ses apparences. Son portrait occupe, parmi les autres personnages, une grande partie des descriptions dans *La Porte étroite*. Cela traduit l'importance de son apparence pour déterminer son caractère. Elle ne veut surtout pas appartenir à ce milieu social étroit. Le narrateur souligne le caractère particulier de Lucile :

« Mme Vautier avait eu deux enfants, elle commençait à redouter pour eux l'influence de cette sœur adoptive [Lucile] dont le caractère s'affirmait plus bizarrement de mois en mois.⁹⁷ »

Il en va de même pour Lilian dans *Les Faux-Monnayeurs* qui est une autre rebelle à la convention familiale. L'apparence traduit son individualité. Elle est liée à son caractère : « mes pensées sont toujours de la couleur de mon costume⁹⁸ ». C'est la raison pour laquelle le noir ne lui convient pas. Un tel caractère la met en opposition à sa famille dès son enfance. Elle avoue ainsi à Vincent son expérience enfantine et sa réaction envers l'apparence :

« Je me souviens d'un jour, quand j'étais toute petite, à San Francisco ; on a voulu me mettre en noir, sous prétexte qu'une sœur de ma mère venait de mourir ; une vieille tante que je n'avais jamais vue. Toute la journée j'ai pleuré, j'étais triste, triste ; je me suis figuré que j'avais beaucoup de chagrin, que je regrettais immensément ma tante... rien qu'à cause du noir.⁹⁹ »

Si les vêtements ont toujours une fonction symbolique dans les romans de Gide, de sorte qu'ils symbolisent le conformisme des personnages ou inversement leur révolte, le personnage d'Isabelle, présenté comme une rebelle aux traditions de sa famille, est marqué par une certaine aliénation vestimentaire. Cela marque sa double démarche contradictoire qui oscille entre l'attachement et le détachement à son milieu. Les vêtements d'Isabelle sont conformes aux habitudes vestimentaires de son milieu. Par là s'expliquent ses habits noirs. À propos de sa tenue, lors de sa première apparition, le narrateur dit :

⁹⁶ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 67.

⁹⁷ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 11.

⁹⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 67.

⁹⁹ *Ibidem*.

« On l'aurait dite en deuil sans un ruban vert scarabée qu'elle portait autour de cou.¹⁰⁰ »

Le noir a souvent une valeur négative dans les romans de Gide¹⁰¹ : symbole de la tradition, mais aussi et surtout de l'austérité telle que les respecte la mère de Jérôme. C'est la raison pour laquelle on retrouve le noir chez des personnages austères, comme par exemple d'Alissa, présentée comme l'exemple extrême de conformisme familial. Le noir devient le symbole de sa dégradation, comme l'explique le narrateur :

« Elle était extraordinairement changée ; sa maigreur, sa pâleur me serrèrent le cœur affreusement. [...] Elle était encore en grand deuil, et sans doute la dentelle noir qu'elle avait mise en guise de coiffure et qui lui encadrait le visage ajoutait à sa pâleur.¹⁰² »

Les vêtements des personnages sont beaucoup évoqués dans l'œuvre de Gide dans la mesure où ils jouent un grand rôle romanesque. D'une part, ils ont une fonction pour classer les personnages, et les présenter dans leur rapport avec l'univers familial. Ils sont le critère pour conditionner l'opposition et la ressemblance entre les personnages. D'autre, Gide, en décrivant les vêtements des personnages, évoque la classe sociale qui occupe ses romans¹⁰³ : les vêtements et les accessoires vestimentaires ont pour effet de cacher, mais aussi « de révéler le corps tant physique que social.¹⁰⁴ » Chez Gide, le vêtement est plus qu'un paraître qui caractérise, particulièrement, les personnages aliénés, c'est une manière d'être pour tous les personnages révoltés.

3- Le drame conjugal : l'union illusoire

De cette représentation de l'univers familial et de la crise qui l'accompagne, apparaît tout naturellement le drame du couple. La vie conjugale se présente comme l'origine des

¹⁰⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 143.

¹⁰¹ Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Laura, lors de sa fuite de la maison conjugale « était vêtue très simplement, tout de noir ; on l'eût dite en deuil. » p. 128.

¹⁰² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 142.

¹⁰³ La description des vêtements des habitants du château dans *Isabelle* repose souvent sur une tendance caricaturale. Gérard ne cesse d'ironiser sur les habits mais aussi sur les comportements de ses invités. Sa description indique ironiquement la fausse noblesse de ces gens qui appartiennent à un milieu aristocratique. En décrivant leurs portraits, Gérard écrit : « Je me souviens d'avoir éprouvé la même stupeur, jadis, quand, pour la première fois, au Jardin des Plantes, je fis connaissance avec le *phœnicopterus antiquorum* ou flamant à spatule. Du baron ou de la baronne je n'aurais su dire lequel était le plus baroque ; ils formaient un couple parfait ; tout comme les deux Floche, du reste : au Muséum on les eût mis sous vitrine l'un contre l'autre sans hésiter ; près des "espèces disparues". » (p. 51-52).

¹⁰⁴ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 66.

fausses relations familiales, des rapports conflictuels et de l'union illusoire. En effet, les époux sont les victimes d'une sorte de déguisement des sentiments sous lequel ils se cachent : le masque bourgeois ne se limite pas seulement aux habits et à leur fonction trompeuse, mais caractérise aussi la vie intérieure des partenaires représentatifs de la famille. En ce sens, le rapport entre le mari et sa femme est une autre manifestation de l'apparence qui compte plus que la réalité. Les romans de Gide sont construits directement ou indirectement autour de situations d'échec conjugal. D'un roman à l'autre, cet échec prend une forme différente, mais constitue un seul drame : l'incommunicabilité. Le rapport des conjoints se définit par l'absence d'un discours amoureux, le silence ou par un échange verbal violent. Chaque couple gidien donne à voir une des caractéristiques du drame de la non-communication.

Observons comment le personnage féminin se présente dans l'œuvre romanesque de Gide. Comment l'univers du couple est présenté sous le regard de l'homme¹⁰⁵. Gérard, en tant que narrateur rapporte tous les aveux des personnages dans *Isabelle*. Au-delà de son investigation secrète, il se présente, en quelque sorte, comme un personnage confident¹⁰⁶. Tel est aussi le cas du couple de *La Symphonie pastorale*. C'est le pasteur, à travers son journal, qui juge la vie conjugale, ainsi que sa femme. Alors qu'Amélie, définie toujours par rapport à son mari, se limite à un être regardé, à l'exception de quelques conversations que le pasteur rapporte. Si le roman des *Faux-Monnayeurs*, par l'intermédiaire du journal d'Édouard qui contient les aveux de tous les partenaires sans exception, donne la possibilité à l'épouse de s'exprimer, c'est toujours le personnage masculin qui le rapporte tout en jugeant la condition des conjoints, particulièrement celle de la femme, comme le fait Édouard à propos du couple de Laura et Douviers :

« Admirable propension au dévouement, chez la femme. L'homme qu'elle aime n'est, le plus souvent, pour elle, qu'une sorte de père à quoi suspendre son amour.¹⁰⁷ »

En ce sens, le lecteur connaît la condition du couple à travers l'histoire d'un témoin étranger, le journal d'un mari ou le journal d'un étranger.

L'œuvre romanesque de Gide donne aussi à voir une autre caractéristique, liée toujours à cette tendance de la marginalisation de certains personnages de femmes-épouses. Il

¹⁰⁵ Contrairement à ses œuvres précédentes, Gide, dans *L'École des femmes*, présente un personnage féminin qui expose le problème conjugal : il s'agit du témoignage de l'héroïne, Eveline.

¹⁰⁶ Madame Floche, au lieu de s'adresser à son mari, préfère confier à Gérard son inquiétude sur l'enseignement de Casimir : elle craint que l'enseignement de l'abbé lui assure une formation plus morale qu'intellectuelle. À l'interrogation de Gérard sur l'attitude de son mari, ce qui révèle leur point d'opposition, elle répond : « — Oh ! Monsieur Floche approuve tout ce que fait et ce que dit l'abbé. » p. 58.

¹⁰⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 99.

s'agit de la façon dont l'auteur les fait apparaître et disparaître du roman. Le rôle de certains personnages féminins se limite à leur présence dans la maison conjugale. Leur fuite est le signe de l'effacement et de la disparition du roman. Autrement dit, leur aventure dans le monde extérieur n'apparaît pas dans le texte. C'est le cas pour Lucile de *La Porte étroite* et de Marguerite dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui partagent une telle caractéristique. Elles disparaissent complètement du roman dès qu'elles quittent le foyer conjugal. Le lecteur ne les voit pas hors de cet univers, il ne sait pas ce qu'elles deviennent. La structure narrative contribue à les placer dans un rôle marginal, à les associer au départ définitif et à l'oubli. Leur amant reste aussi inconnu pour le lecteur. Le narrateur de *La Porte étroite* souligne un seul aspect de l'amant de Lucile : il s'agit d'« un inconnu jeune homme en uniforme de lieutenant¹⁰⁸ ». *Les Faux-Monnayeurs* ne donne aucun indice sur l'amant de Marguerite, le père supposé de Bernard¹⁰⁹. Le roman laisse voir clairement l'effacement du personnage de l'amant potentiel. Or, la fuite de ces deux personnages féminins est toujours rapportée par l'autre, c'est comme si elles étaient indignes de l'exprimer directement, ce qui atteste de cette tendance à rendre moins considérable une telle fuite dans le roman. C'est Jérôme qui évoque la fuite de sa tante :

« Nous n'étions pas plus tôt rentrés à Paris qu'une dépêche rappelait ma mère au Havre : ma tante venait de s'enfuir.¹¹⁰ »

Alors que c'est Profitendieu qui confie à Édouard la fuite de sa femme : « sa mère m'a quitté... oui définitivement, cet été¹¹¹ ». Marguerite, en tant que femme aliénée et représentative des conventions de la vie conjugale, est toujours présente dans le roman, comme si sa présence se limitait seulement à un tel rôle qui finit dès qu'elle se révolte contre sa résignation et se débarrasse du masque des conventions bourgeoises.

Le mariage, bien qu'il soit un refuge illusoire, ne fait qu'approfondir la mise en crise du personnage féminin dans la fiction gidienne. Car, comme le note Alain Goulet, « la femme reste la principale victime de cette institution. Si l'homme peut en souffrir, il lui reste toujours la possibilité de triompher de ses contraintes, de s'en affranchir, voire de la refuser comme l'ont fait Édouard ou le comte de Passavant qui jouissent égoïstement de leur liberté. Pour la femme bourgeoise de cette époque, éternellement mineure, il n'est aucune issue autre que le

¹⁰⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 32.

¹¹⁰ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 20.

¹¹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 328.

mariage.¹¹² » La femme est présentée comme un personnage déchiré entre la résignation dans l'univers conjugal et la liberté dans une relation hors du couple qui n'est qu'une autre issue illusoire.

La fiction gidienne, de *L'Immoraliste* aux *Faux-Monnayeurs*, présente bon nombre de couples en crise : la mésentente et la solitude au sein du foyer conjugal restent leur point commun. Mais la manifestation d'un tel drame diffère d'un roman à l'autre. Dans *La Porte étroite* et *Isabelle*, Gide donne moins d'importance à l'univers conjugal, car il est moins commenté. *La Porte étroite* évoque le couple des parents par l'intermédiaire du rapport des personnages jeunes. Autrement dit, c'est le couple de jeunes qui compte plus que celui des personnages adultes. Du rapport entre les parents d'Alissa, le lecteur ne connaît pas grand chose. Aucune scène ne réunit ce couple en tête à tête. Le texte ne donne que quelques indices pour montrer la solitude de Lucile au sein de la famille, de sorte qu'elle ne partage même pas la vie familiale avec les autres. Cette femme crée à l'intérieur de foyer conjugal un univers isolé. Lucile Bucolin se présente comme un personnage paradoxal : c'est par une double démarche contradictoire qu'elle tente à la fois de s'attacher à un milieu qu'elle refuse pourtant de quitter. Elle se réfugie dans le mariage pour se jeter dans le jeu social. Le mariage en effet, comme pouvoir et institution reconnus par la société, lui donne un ancrage social dont elle a besoin. Mais d'autre part, elle modèle ses comportements, non sur les normes de son entourage, mais sur son individualité propre. Elle dissimule sa liberté et son indépendance en s'intégrant dans la vie conjugale aux normes de laquelle elle ne veut pas se soumettre. C'est la raison pour laquelle une telle attitude l'empêche d'établir une véritable relation avec son mari ou son entourage, qui représentent toujours les valeurs bourgeoises. Elle trouve toujours le moyen de s'isoler des autres. C'est ainsi que la musique l'aide à approfondir sa solitude :

« Le soir, après dîner, Lucile Bucolin ne s'approchait pas à notre table de famille, mais, assise au piano, jouait avec complaisance de lentes mazurkas de Chopin ; parfois rompant la mesure, elle s'immobilisait sur un accord.¹¹³ »

À des degrés divers, les personnages féminins gidiens, en dépit de certaines figures puissantes comme celle de la mère dominatrice ou de l'épouse infidèle, sont voués à la souffrance, cachée sous les apparences les plus placides. Des confidences du narrateur ou celles du mari aident à mieux cerner la place de la femme ou plutôt celle de l'épouse. Le mariage est une union de façade d'où le plus souvent la communication entre les conjoints est

¹¹² Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 259.

¹¹³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 12.

absente. De sorte que l'échange verbal n'est qu'une forme de la mésestente. Le pasteur de *La Symphonie pastorale* résume son rapport avec sa femme, ce qui pourrait être la caractéristique de tous les couples chez Gide :

« J'éprouvais aussi, devant que de parler, à quel point deux êtres, vivant somme toute de la même vie, et qui s'aiment, peuvent rester (ou devenir) l'un pour l'autre énigmatiques et emmurés ; les paroles, dans ce cas, soit celles que nous adressons à l'autre, soit celles que l'autre nous adresse, sonnent plaintivement comme des coups de sonde pour nous avertir de la résistance de cette cloison séparatrice et qui, si l'on n'y veille, risque d'aller s'épaississant.¹¹⁴ »

Un tel aveu du pasteur met en lumière la forme de son rapport avec sa femme, il explique également dans quelle atmosphère de mésestente ils évoluent. Au lieu de trouver une relation dans ce couple où l'un s'ouvre à l'autre, ces partenaires n'ont de cesse de se cacher l'un à l'autre. La communication entre ces deux personnages se caractérise souvent par une sorte de « discours du silence¹¹⁵ » en dépit de leur constant échange, car chacun d'eux est emmuré derrière son silence qu'il dissimule dans son discours avec son partenaire. Leur échange contient à la fois un sens apparent et un sens caché. Lors d'une conversation à propos du rapport entre Gertrude et Jacques, chacun des deux personnages est préoccupé par un sujet qu'il n'exprime pas clairement. Le pasteur tâche d'obtenir pour ses propres intérêts cachés une sorte d'approbation de son désaccord sur le mariage de son fils avec Gertrude par les propos de sa femme qui, devant les interrogations de son mari, « gardait les lèvres serrées, comme s'étant juré de ne rien dire¹¹⁶ ». Mais quand elle décide de rompre le silence, Amélie fait allusion à la relation du pasteur avec la jeune fille, sans le dire clairement. Tout se passe comme si ses paroles faisaient partie de son silence. C'est précisément là le drame de l'incommunicabilité, symbole du drame du couple. C'est la raison pour laquelle un tel discours énigmatique et sous-entendu d'Amélie irrite beaucoup le pasteur tout en montrant bien la mauvaise foi de ce mari :

« Son ton énigmatique et sentencieux m'irritait, car je suis de naturel trop franc pour m'accommoder aisément du mystère.¹¹⁷ »

¹¹⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 81-82.

¹¹⁵ Nous reprenons l'expression utilisée par Aline Mura-Brunel, « Nouveau discours du silence », in *Limites du langage : indicible ou silence*, Articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 365.

¹¹⁶ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 85.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

Une telle forme de communication mène le pasteur à adopter une sorte de discours violent avec sa femme, comme il le note dans son journal :

« Quand tu voudras que je te comprenne, tu tâcheras de t'exprimer plus clairement, repartis-je d'une manière peut-être un peu brutale, et que je regrettais tout aussitôt ; car je vis un instant ses lèvres trembler.¹¹⁸ »

Si le pasteur, qui n'est pas vraiment sincère, décrit ainsi l'inutilité de la communication avec sa femme puisqu'elle s'enferme dans son propre silence, c'est une raison pour mal la juger et l'accuser, ainsi que pour mettre l'accent sur leur mésentente profonde. Cette mésentente se développe lentement au sein de ce couple, avant même l'arrivée de cette fille étrangère dont la présence ne fait que démasquer et approfondir le rapport conflictuel. Comme le note le pasteur, les enfants sont « habitués à [leurs] petits différends conjugaux¹¹⁹ ». Tout au long du roman, les disputes, l'absence de compréhension et de toute empathie, caractérisent les rapports entre ces deux personnages. Mais si le pasteur trouve ainsi le moyen d'exposer clairement son jugement, Amélie est emmurée dans un silence qui n'est qu'une résignation apparente, car il est son langage propre pour s'adresser à son mari et lui exprimer son indignation. Le pasteur souligne ainsi cette caractéristique principale de sa femme :

« Du reste elle [Amélie] ne me fit point précisément des reproches ; mais son silence même était accusateur ; car n'eût-il pas été naturel qu'elle s'informât de ce que nous avions entendu, puisqu'elle savait que je menais Gertrude au concert ?¹²⁰ »

Le silence d'Amélie, symbole de sa tristesse et de ses plaintes, a toujours une signification. Au-delà des reproches ou de l'acte accusateur, la scène finale du roman qui s'achève sur l'image silencieuse d'Amélie au moment où le pasteur cherche le pardon, exprime à la fois le mal-être du pasteur et le tragique que subit cette femme. À vrai dire, le dénouement, marqué par le désaveu d'Amélie se lit comme une confirmation de « la vérité dérisoire¹²¹ » de ce couple :

« Elle a simplement récité “ Notre Père... ” mais en mettant entre les versets de longs silences qu'emplissait notre imploration.¹²² »

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹²¹ Marc Dambre, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 96.

¹²² André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 150.

Amélie trouve le moyen de s'adresser indirectement à son mari et de lui faire des reproches. Par là s'explique l'absence d'un véritable dialogue entre ces deux personnages. Ils ne s'expliquent presque jamais clairement ou ouvertement. La maison conjugale, loin de symboliser l'union des partenaires, devient l'univers de la désintégration, comme en témoigne la tendance chez Amélie de s'isoler du pasteur :

« Je connais trop bien Amélie pour n'avoir pas su voir tout ce qu'il entraine de reproche indirect dans sa conduite. Il ne lui arrive jamais de me désapprouver ouvertement, mais elle tient à me marquer son désaveu par une sorte d'isolement.¹²³ »

Cette tendance à l'isolement se développe tragiquement, de sorte que le pasteur le ressent même en présence de sa femme :

« [...] je sens mon isolement plus douloureusement encore auprès d'elles [Amélie et sa fille] que lorsque je me retire dans mon bureau, ainsi que je prends coutume de faire de plus en plus souvent.¹²⁴ »

Ce décalage entre la sérénité apparente et la mésentente profonde du couple s'explique aussi par une sorte d'éloignement moral et intellectuel entre ces partenaires. Tout au long de son journal, le pasteur ne cesse d'utiliser des formules pour disqualifier sa femme. Il critique sa fille Sarah, occupée « uniquement par des soucis mesquins¹²⁵ », et accuse sa femme. Il ne cesse d'indiquer que sa fille éduquée par sa femme, « ressemble à sa mère¹²⁶ », de sorte qu'à travers la figure de sa fille, il caractérise Amélie par « les soucis de la vie matérielle », « la culture des soucis de la vie (car certainement Amélie les cultive).¹²⁷ » Ou encore, il se désole du fait que sa femme ne s'intéresse pas à la musique :

« [...] Amélie, n'a point de goût pour la musique, de sorte que, lorsqu'elle disposerait de tout son temps, jamais il ne lui viendrait à l'idée d'aller au concert, lors même que celui-ci se donnerait à notre porte.¹²⁸ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la liste des couples divisés et en crise est longue : Profitendieu et Marguerite, Molinier et Pauline, Juliette et Douviers, le pasteur Vedel et Mélanie, ainsi que La Pérouse et sa femme. L'ensemble des couples donne des images nuancées d'un problème constant qui est toujours celui de l'incommunicabilité entre les

¹²³ *Ibid.*, p. 102-03.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 61.

partenaires. Gide dans ce roman continue à désigner la solitude dans l'univers conjugal. Autrement dit, chacun des partenaires a besoin de l'autre pour réussir, non pas la communion, mais plutôt la solitude. Le rapport entre La Pérouse et sa femme est placé sous le signe de la désunion : absence de la communication réelle et incompréhension mutuelle. Le fait d'être vu l'un par l'autre devient problématique, comme La Pérouse le confie à Édouard :

« Que voulez-vous ? De la voir à table, en face de moi, se jeter sur les plats, cela m'enlève tout appétit. Alors elle prétend que je fais le difficile par besoin de la tourmenter. »¹²⁹

L'univers conjugal donne à voir la division et la rupture entre les conjoints, de sorte que cela se lit même au niveau de la disposition des meubles : chaque partenaire a ses propres meubles qu'il ne partage pas avec l'autre¹³⁰. Le journal d'Édouard montre clairement comment l'époux et l'épouse jouent le « martyr » et le « bourreau » en même temps. Le discours de La Pérouse, consigné dans le journal d'Édouard, reste le moyen principal pour mettre en lumière la représentation de l'univers de ce couple, particulièrement la figure de l'épouse. Son discours influence même le jugement d'Édouard, porté sur la figure de madame de La Pérouse. Par là s'explique l'interrogation de ce personnage confident :

« Du reste, très peu changée elle-même ; mais (est-ce parce que je suis prévenu contre elle), ses traits m'ont paru plus durs, son regard plus aigre, son sourire plus faux que jamais. »¹³¹

Édouard, tout en confirmant la cruauté de madame de La Pérouse, continue la description péjorative de son apparence physique. Il la dépouille de toute sensibilité féminine, et utilise des formules qui soulignent la métamorphose du portrait humain en monstre. Le regard de l'homme, que ce soit celui du mari ou d'un étranger, comporte toujours des connotations négatives :

« Sous sa perruque à bandeaux noirs qui durcit les traits de son visage blafard, avec ses longues mitaines noires d'où sortent des petits doigts comme des griffes, Madame de La Pérouse prenait un aspect de harpie. »¹³²

Madame de La Pérouse incarne ainsi la dégradation de la figure de la femme-épouse. Ce couple rappelle celui du pasteur et d'Amélie dans *La Symphonie pastorale*, dans la mesure où la femme-épouse est négativement présentée par l'homme. C'est la raison pour laquelle le

¹²⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit. 159.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibid.*, p. 156.

¹³² *Ibid.*, p. 157.

personnage de Madame de La Pérouse représente en quelque sorte le développement du personnage d'Amélie¹³³. Chaque figure de femme, dans *Les Faux-Monnayeurs*, présente un drame particulier. Gide multiplie les exemples qui montrent le personnage de la femme-épouse comme mis en crise ou comme victime. Autrement dit, cette tendance à affaiblir le statut du personnage de la femme dans la représentation du couple est presque constante chez l'auteur. Le drame d'autres personnages d'épouses se lit dans le fait qu'elles sont partagées entre la résignation aux normes de la vie conjugale et la révolte. Cela met en évidence, parmi toutes les figures des personnages féminins, une autre figure de la femme-épouse. Il y a deux personnages féminins qui représentent une telle condition : il s'agit de Marguerite et de Pauline. En ce sens, la femme, fidèle ou non, est vouée à la souffrance. La caractéristique principale que partagent ces deux personnages féminins, c'est le silence qui cache leur révolte. Cela rappelle, en quelque sorte, cette apparente résignation que nous avons déjà remarquée dans le personnage d'Amélie dans *La Symphonie pastorale*¹³⁴. Mais chacune de ces femmes-épouses représente ce comportement paradoxal d'une façon différente. Marguerite, lors de sa présence dans la maison conjugale, est condamnée à subir les conséquences de son insuffisance et de sa peur à assumer sa liberté à un moment donné. Sa décision de revenir auprès de son mari après avoir eu certain « égarement passager¹³⁵ », devient l'origine de son étouffement, puisqu'elle « se sentait emprisonnée dans cette vertu que [son mari] exigeait d'elle ; qu'elle étouffait¹³⁶ ». Sous ce masque de résignation et de silence se cache le drame du personnage, révélé grâce à son enfant qui à son tour aide sa mère à se libérer. La révélation de Bernard amène à celle de l'univers conjugal. Elle montre comment cette femme-épouse endure le masque de la vertu, symbolisé par le personnage de Profitendieu, en tant que mari et en tant que juge d'instruction. Le drame de Marguerite se lit même au niveau du discours moral du mari auquel elle est obligée de se soumettre, ce qui confirme que la « communication » entre les partenaires est toujours caractérisée par la mésestimation et l'union illusoire du couple :

¹³³ Georges Strauss, « Les personnages féminins des *Faux-Monnayeurs* » in, *André Gide 7 : le romancier*, la Revue des Lettres Modernes, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1984, p. 18.

¹³⁴ Comme l'écrit Martine Sagaert : « à l'intérieur de la constellation maternelle, il [Gide] joue des ressemblances et des différences entre les mères ». Même si, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, « Gide trouve qu'il n'est pas bon "d'opposer un personnage à un autre ou de faire des pendants" ». Martine Sagaert, « *Les Faux-Monnayeurs* : l'Écrivain, la Mère et le Malin » in, *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 98, avril 1993, p. 168.

¹³⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 27.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 30.

« Marguerite sait si bien que toujours, insupportablement, quelque enseignement moral doit sortir, accouché par lui [son mari], des moindres événements de la vie ; il interprète et traduit tout selon son dogme.¹³⁷ »

Pauline, la femme vertueuse et fidèle, est aussi condamnée à la résignation et au silence, exprimé par son indifférence à l'égard de l'infidélité de son mari¹³⁸. Un tel silence est lié à la seule préoccupation de sauver les apparences, particulièrement aux yeux de ses enfants, comme le note Édouard dans son journal :

« Pauline apporte tous ses soins à pallier les insuffisances et les défaillances d'Oscar, à les cacher aux yeux de tous ; et surtout aux yeux des enfants.¹³⁹ »

Mais comme Marguerite qui réussit, finalement, à se révolter en quittant la maison conjugale, Pauline, sous le masque de la convention et de la résignation, cache aussi une partie de sa révolte qui se limite seulement à une sorte de révolte verbale. Un tel comportement paradoxal se lit d'abord dans le rapport entre son fils Olivier et Édouard. Ce dernier apprécie beaucoup « sa compréhension », c'est la raison pour laquelle il la considère comme « une femme extraordinaire¹⁴⁰ ». Ensuite, sa conception de l'éducation de ses enfants explique clairement sa révolte contre le masque de la vertu et la présente comme une femme libérale. Voici comment elle avoue à Édouard :

« La vie m'a instruite. J'ai compris combien la pureté des garçons restait précaire, alors même qu'elle paraissait le mieux préservée. De plus, je ne crois pas que les plus chastes adolescents fassent plus tard les maris les meilleurs ; ni même, hélas, les plus fidèles, ajouta-t-elle en souriant tristement. Enfin, l'exemple de leur père m'a fait souhaiter d'autres vertus pour mes fils.¹⁴¹ »

Ces personnages de femmes-épouses, Marguerite et Pauline, sont chacun à sa façon caractérisés par le désir de la libération et de la révolte. Ce qui explique que l'influence de l'univers de la famille ne se limite pas seulement aux enfants.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ Georges Strauss a comparé le personnage de Pauline à Madeleine, la femme de Gide. À ce propos, il note « comme Madeleine, Pauline a restreint son bonheur ; d'année en année elle a dû « en rabattre ; une à une, j'ai raccourci mes espérances. J'ai cédé, j'ai toléré ». » Georges Strauss, « Les personnages féminins des *Faux-Monnayeurs* » in *André Gide 7 : le romancier*, op. cit., p. 13. Le silence de Madeleine en ce qui concerne le rapport de Gide à Marc Allégret comporte également une révolte cachée qui se traduit finalement en acte quand elle a décidé de détruire toutes les lettres de son mari.

¹³⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 268.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 306.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 307.

Gide, à travers une telle représentation de l'univers conjugal, installe le conflit entre les partenaires, et caractérise le personnage de la femme. Celui-ci est toujours présenté en crise. Les femmes-épouses ne sont présentées que par le regard critique du mari qui approfondit leur mise en crise. Gide insiste sur la tendance des maris à faire souffrir leurs femmes. L'infidélité et le manque de sincérité participent à évoquer le tragique de la femme. Tous ces éléments invitent à lire la représentation du couple dans une perspective négative. Les rapports entre les parents sont ainsi l'origine des fausses relations, ils ne sont donc pas un bon exemple pour les enfants. C'est ce qui entraîne nécessairement ces enfants à se détacher de l'univers familial.

Chapitre II. Un espace étouffant

L'espace est la figuration symbolique de la famille. Il peut être l'origine du bonheur ou du malheur. L'espace familial détermine les rapports des personnages les uns avec les autres. Il montre l'emprise de la famille, ce qui complique tous les liens familiaux, particulièrement entre les adolescents et les adultes. Nous voulons montrer à quel point la clôture du cocon familial influence les personnages et provoque la révolte. L'espace familial dans lequel existent les individus illustre l'image dominante de la famille et une autre forme du rapport conflictuel entre elle et l'individu. Il est l'une des raisons qui nourrissent la méfiance et approfondit le fossé entre les enfants et les parents. Le texte romanesque met en évidence ce rapport de contrainte figurée par l'espace clos.

1- Une illusion de protection

Si, comme l'écrit Jean Rousset, « espace et temps, ce sont deux des claviers sur lesquels l'œuvre littéraire se construit et se lit [...] ¹⁴² », Gide nous invite aussi à lire ses romans dans cette perspective, puisqu'il attire notre attention sur l'importance de l'espace. L'évolution des événements trouve son origine dans le rapport entretenu entre les personnages et l'espace qui les entoure : nous trouvons donc nécessaire de nous demander quelle forme de rapport Gide inscrit dans son œuvre. Cet écrivain désigne souvent des images nuancées de l'espace. Il ne montre pas des personnages cloués à l'espace familial, mais les amène à trouver le prétexte et le moyen pour en sortir et découvrir le monde extérieur. Ce qui explique les différentes images de l'espace représentées dans son œuvre, ainsi que les différentes figures des rapports. L'univers familial reste le point de départ du mouvement des protagonistes ainsi que celui du roman lui-même.

L'interrogation sur l'espace de la famille aide à cerner essentiellement le personnage gidien. Son passé et son avenir sont souvent déterminés par son rapport avec ce lieu. Car il représente le premier univers qui l'entoure. Cela explique pourquoi l'image de la maison parentale habite les souvenirs du narrateur gidien. Son retour au passé au moyen du récit est parfois une sorte de reconstruction de l'espace familial, une reconstruction qui invite aussi à

¹⁴² Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1962], Paris, José Corti, 2000, p. XIV.

découvrir cet espace ainsi que ses composantes. Beaucoup de spécialistes ont donné une importance particulière à ce lieu, tout en déterminant le rapport entre l'individu et lui. Gaston Bachelard précise le rôle que joue l'espace de la maison dans une œuvre littéraire, particulièrement dans la poésie, ainsi que dans la vie de l'homme en général. À ce propos, il écrit :

« [...] la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposent, parfois s'excitant l'un et l'autre. La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé.¹⁴³ »

Bachelard insiste sur ce lieu protecteur et chaud de la maison familiale. Il va jusqu'à considérer que « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.¹⁴⁴ » Cela ne signifie pas qu'il n'y a d'espace que celui de la maison familiale. Mais l'homme, selon lui, vit toujours « la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes¹⁴⁵ ». Cette image est fortement liée à l'idée de la protection que la maison représente contre toutes sortes d'hostilité du monde extérieur. Elle protège l'individu en même temps qu'elle garde les trésors des souvenirs anciens. En ce sens, la mise en place de l'espace ne se limite pas seulement à des indications d'ancrage référentiel, elle traduit aussi le rapport entretenu avec lui, comme le note Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu et à ses lois d'orientation.¹⁴⁶ »

Dans cette représentation de l'univers de la maison, nous nous demandons quelle image de maison Gide présente dans son œuvre. Cet espace représente-t-il une protection ? S'agit-il d'une protection illusoire ? Pour bien préciser, nous nous demandons s'il y a un rapport factice entre le personnage gidien et l'univers familial. En fait, si Gide évoque la demeure de la famille dans ses œuvres, ce n'est pas dans sa positivité. C'est justement cette perspective dans laquelle Bachelard développe la notion de la maison que Gide essaie de détruire. Son œuvre se lit comme une sorte de mise en crise de l'espace familial. Ce lieu n'est

¹⁴³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1984, p. 26.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁶ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 9.

jamais un refuge pour ses personnages. Leur rapport avec lui est le plus souvent marqué par la haine et l'angoisse, que ce soit exprimé explicitement par l'habitant lui-même ou implicitement par un témoin, hors de la famille. Pour renforcer l'image négative de la maison, Gide ne réserve pas uniquement cette révélation aux habitants, un étranger peut désigner cette contrainte spatiale, comme c'est le cas de Gérard dans *Isabelle*. Gide présente des images significatives de la maison, comme un lieu de l'enfermement et de l'isolement. En ce sens, les rapports familiaux ne sont pas seulement racontés dans l'histoire, mais ils sont aussi inscrits dans l'espace. Cela explique la raison de cette tradition dans l'écriture romanesque gidienne où l'univers familial est le premier lieu évoqué dans le récit du narrateur, qu'il s'agisse du récit personnel ou impersonnel. Gide, dès le début, construit son œuvre sur l'enfermement de la maison. Le récit de l'enfant prodigue qui représente l'origine de toute tendance à refuser ce lieu se lit comme un véritable conflit spatial. C'est le père de l'enfant prodigue qui, en s'adressant à son fils, déclare cette dualité entre la protection et l'enfermement :

« J'avais une maison qui t'enfermait. Elle était élevée pour toi. Pour que ton âme y puisse trouver un abri, un luxe digne d'elle, du confort, un emploi, des générations travaillèrent. Toi, l'héritier, le fils, pourquoi t'être évadé de la Maison ?¹⁴⁷ »

Ce principe de l'enfermement et cette interrogation retentissent dans toute l'œuvre de Gide. Le drame d'un personnage gidien et l'univers familial sont liés. On ne peut pas dissocier l'un de l'autre, car ils se complètent. C'est la raison pour laquelle la représentation de cet espace se lit, dans l'œuvre de Gide, comme une mise en place de l'origine du drame. Nous nous intéressons donc à mettre en lumière l'espace de la maison, qu'il s'agisse d'une maison natale ou non. Ce lieu, particulièrement dans les premiers romans de Gide, se caractérise souvent par une apparence trompeuse autant pour le personnage que pour le lecteur. À vrai dire, il représente une protection illusoire.

Dans *La Porte étroite*, le narrateur fait d'abord une sorte de parcours pour mettre en lumière tous les milieux familiaux. Le début du texte de ce roman s'organise autour des indications sur tous les lieux fréquentés par Jérôme-narrateur. Mais ils n'ont ni la même valeur, ni la même place dans son histoire, ce qui différencie leur présence dans ses souvenirs, ainsi que dans le champ de la description, comme l'avoue le narrateur lui-même :

¹⁴⁷ André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, op. cit., p. 160.

« *Ce ne sont pas mes premiers souvenirs que je prétends écrire ici, mais ceux-là seuls qui se rapportent à cette histoire.*¹⁴⁸ »

De son installation à Paris avec sa mère par exemple, nous ne connaissons pas beaucoup de choses. Une seule caractéristique est soulignée. Il s'agit d'« un petit appartement¹⁴⁹ ». Ce lieu n'intéresse pas beaucoup Jérôme-narrateur, car il ne témoigne que rarement du récit qu'il est en train de raconter. Alors que les autres demeures de la famille à la campagne, particulièrement celle de son oncle Bucolin, sont le cadre essentiel de l'action du récit. Le narrateur respecte cette règle traditionnelle du roman balzacien : il s'agit de présenter le lieu d'abord, puis l'histoire. Ainsi, il se laisse porter par une longue description de la maison de son oncle. C'est le lieu qui est l'origine du malheur et parfois du bonheur de ce héros. Il garde presque tous les souvenirs de son enfance, ainsi que ceux qui témoignent de la naissance de son amour pour sa cousine Alissa. Par là, on comprend pourquoi il donne une importance particulière à la description de ce lieu. Ce n'est pas le lieu qui compte pour lui, mais plutôt son rapport avec ceux qui l'habitent. Par les effets d'une longue description, le narrateur se prépare et nous prépare pour l'action de son récit. Cela devient presque une constante dans l'écriture de Gide où les événements, ainsi que la découverte des lieux se développe progressivement. Ainsi, le narrateur de *La Porte étroite* nous amène à découvrir d'abord le côté extérieur de la maison et tout ce qui l'entoure avant de révéler l'intérieur. L'incipit s'attache ainsi à localiser cette maison. Mais la première impression que donne à voir cet observateur annule la particularité de ce lieu. Il n'est pas privilégié par son regard. Comme s'il gardait une distance à l'égard de ce qu'il décrit. Ses mots ne révèlent pas que cet observateur a la nostalgie de ce lieu. Le retour au passé, au moyen du récit, ne signifie jamais un besoin de revivre des souvenirs de protection, ni pour lui, ni pour les habitants de ce lieu :

« *Dans un jardin pas très grand, pas très beau, que rien de bien particulier ne distingue de quantité d'autres jardins normands, la maison de Bucolin, blanche, à deux étages, ressemble à beaucoup de maisons de campagne du siècle avant-dernier.*¹⁵⁰ »

Il est vrai que la description de la maison à la campagne fait croire qu'il s'agit d'un espace étendu. Mais ce n'est pas l'objectif de Gide. En fait, cet auteur joue sur le lieu étendu pour faire apparaître un lieu fermé. Autrement dit, si les premières pages de *La Porte étroite* se caractérisent par une longue description du jardin qui entoure la maison, ce n'est pas pour

¹⁴⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 6.

montrer une spatialité, mais pour indiquer son isolement et son enfermement. L'aspect général de la maison donne à voir sa caractéristique comme un milieu solitaire. Ce vaste jardin est entouré des murs qui séparent cette maison du reste du monde. Le roman marque la non-communication avec le monde extérieur qui semble absent. Voici comment la maison est présentée :

« Le jardin, rectangulaire, est entouré de murs. Il forme devant la maison une pelouse assez large, ombragée, dont une allée de sable et de gravier fait le tour. De ce côté, le mur s'abaisse pour laisser voir la cour de ferme qui enveloppe le jardin et qu'une avenue de hêtres limite à la manière du pays. Derrière la maison, au couchant, le jardin se développe plus à l'aise. Une allée, riante de fleurs, devant les espaliers au midi, est abritée contre les vents de mer par un épais rideau de lauriers du Portugal et par quelques arbres. Une autre allée, le long du mur du nord, disparaît sous les branches.¹⁵¹ »

Il ne s'agit pas seulement des murs qui entourent la maison, mais aussi de « la cour de ferme qui enveloppe le jardin ». Cette caractéristique redouble la fermeture. Ce vaste milieu relève d'une impression trompeuse. Car la clôture se cache symboliquement dans cet espace étendu. Ce qui pousse à lire cette représentation spatiale comme une mise en crise de l'espace de la famille. Les murs ou les rivières qui l'entourent favorisent l'enfermement et l'isolement. Gide dans son œuvre, particulièrement dans les premiers romans, s'attache à localiser l'histoire dans un lieu presque unique, tout en présentant la maison de famille coupée du monde extérieur. Les demeures parentales correspondent à ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies dont parle Michel Foucault. Le philosophe qui fait un autre usage de l'espace développe la notion des lieux « qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres [...] Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces.¹⁵² » L'un des principes de ces lieux est la fermeture et l'isolement. Ils semblent ouverts, mais ce n'est qu'une illusion : ils ne donnent pas sur le monde extérieur. Comme si Gide constituait ses hétérotopies dans la mesure où celles-ci « ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant¹⁵³ ». En effet, en lisant les quelques pages de l'ouverture de *La Porte étroite*, on peut imaginer que le descripteur se situe à l'intérieur de la demeure familiale pour observer l'espace qui entoure la maison des Bucolin. Cette façon de décrire montre

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 7

¹⁵² Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies* [1966], Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 24.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

nécessairement comment le monde extérieur est loin de son regard ou à peine aperçu. Tous les phénomènes de l'espace se rattachent à son point de vue qui met en opposition le proche et le lointain. En effet, l'idée de mur conçu comme un moyen de séparation « affaiblit l'extérieur par rapport à l'intérieur, en fait, elle crée l'opposition entre un dehors et un dedans.¹⁵⁴ » C'est ainsi que la demeure des Bucolin diminue la présence de l'extérieur. S'il y a des indications spatiales sur le monde extérieur, ce n'est pas pour montrer un tel espace étendu, mais c'est pour s'opposer à l'espace clos de la famille :

« À l'horizon, pas très distant, l'église d'un petit village et, le soir, quand l'air est tranquille, les fumées de quelques maisons.¹⁵⁵ »

Ce n'est donc pas pour rien que Gide insiste pour mettre en lumière tous les éléments topologiques qui séparent le dehors et le dedans. Créer un mur ou une rivière, c'est insister sur la caractéristique essentielle : il s'agit d'un lieu déterminé et clos dans la mesure où le mur, entre autres moyens, condense l'espace, ce qui peut être ressenti psychologiquement par l'habitant. En dépit de l'espace étendu qui entoure le milieu familial, celui-ci subit cette caractéristique de discontinuité. C'est comme si Gide, pour mettre en cause la demeure de famille, s'attachait à créer la discontinuité dans la continuité de l'étendue dans son œuvre. Cette notion de discontinuité, selon Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, « peut se manifester sur une grandeur perceptive quelconque : diamètre apparent des objets, lumière, température, son, symbole matérialisé, statut personnel (idée de paroi sociale)¹⁵⁶ ». C'est ce que marque la maison des Bucolin, comme dans le passage cité ci-dessus. Dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, le lointain est toujours perçu à travers le regard des habitants par-dessus les murs. Telle est la situation du frère cadet de l'enfant prodigue qui « est souvent juché sur le plus haut point du jardin, d'où l'on peut voir le pays [...] par-dessus.¹⁵⁷ »

Dans *La Porte étroite*, cette caractéristique de l'isolement ne se limite pas seulement à la maison parentale d'Alissa. La maison conjugale de Juliette à Aigues-Vives qui figure aussi dans la première page du journal d'Alissa semble marquée par la même représentation géographique où la solitude étouffe Alissa. Voici comment celle-ci se met à la place de Juliette pour donner une image de ce lieu, une description qui relève de la même technique que celle de Jérôme. Il s'agit aussi d'un espace oppressant :

¹⁵⁴ Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Belgique, 1972, p. 40-42.

Dans cette étude, les deux chercheurs considèrent l'espace dans une perspective subjective : comment l'espace se découvre à travers le Moi, puisque, selon eux, tout s'organise par rapport au Moi.

¹⁵⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁶ Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁷ André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, op. cit., p. 172-3.

« Juliette, sans quitter sa chaise longue, peut voir la pelouse se vallonner jusqu'à la pièce d'eau où s'ébat un peuple de canards bariolés et où naviguent deux cygnes. Un ruisseau [...] fuit à travers le jardin qui devient bosquet toujours plus sauvage, resserré de plus en plus entre la garrigue sèche et les vignobles, et bientôt complètement étranglé.¹⁵⁸ »

La représentation géographique de la maison parentale ou conjugale laisse voir toujours cet aspect essentiel : il s'agit de l'impénétrabilité de l'espace intérieur. Cela caractérise presque toutes les créations d'une atmosphère familiale. La frontière influence aussi la structure spatiale d'un texte narratif. À ce propos, Iouri Lotman note :

« La frontière divise tout l'espace du texte en deux sous-espaces, qui ne se recoupent pas mutuellement. Sa propriété fondamentale est l'impénétrabilité. La façon dont le texte est divisé par sa frontière, constitue une de ses caractéristiques essentielles. Cela peut être une division en « siens » et étrangers, vivants et morts, pauvres et riches. L'important est ailleurs : la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace, différente.¹⁵⁹ »

Il arrive que cette frontière, particulièrement la frontière naturelle, qui sépare le monde intérieur du monde extérieur devienne une menace pour les habitants. Elle a apparemment une fonction pour localiser la propriété d'une famille et une fonction de protection. Mais elle ne représente en réalité qu'une sécurité trompeuse. Car elle peut se transformer en une sorte de réclusion qui attache l'habitant à un lieu fixé, comme le prouve Iouri Lotman dans les exemples qu'il cite dans son étude. Il affirme que « les murs et les clôtures n'ont pas l'air d'être une protection, mais une menace [...] »¹⁶⁰. En ce sens, le danger pourrait venir du monde intérieur et clos, et non du monde extérieur. Le roman gidien se lit en quelque sorte dans cette perspective. La structure de l'espace que Gide présente comme un cadre de l'action dans le roman d'*Isabelle* en est la preuve. À vrai dire, *Isabelle* est présenté comme un vrai roman de l'apparence trompeuse. Tout tend à renforcer cette impression, que ce soit le choix du château isolé comme un lieu pour envelopper les événements, ou le type des personnages qui l'habitent. Gérard-narrateur pour qui le séjour à la Quartfourche est décevant et trahit son rêve de vivre son aventure, s'attache à révéler tout ce qui relève d'une apparence trompeuse. Son rêve se transforme en cauchemar. Il a rêvé au début de son voyage de trouver dans le

¹⁵⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 153-4.

¹⁵⁹ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier et Bernard Kreise, Paris, Gallimard, 1973, p. 321.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 322.

château une vie pleine d'aventures, alors que la suite des événements ne révèle que la banalité du lieu et de la vie quotidienne des habitants. Le voyage à la Quartfourche se lit comme un leurre autant pour le personnage que pour le lecteur dont l'imagination est sollicitée par l'indication du lieu au début du roman. Ce que découvre ce personnage témoin donne une image claire de la vie de cette famille. L'espace du château est sa première découverte, un espace qui ne répond pas à ses attentes. En effet, comme toutes les maisons familiales à la campagne dans l'œuvre de Gide, le château se caractérise par l'isolement, de sorte que ses habitants se replient sur eux-mêmes. Pendant l'une de ses promenades pour explorer ce lieu, Gérard nous amène à découvrir d'abord comment la frontière naturelle sépare ce milieu du monde extérieur, de sorte que cette maison ne donne que sur un vaste parc. Le mouvement des habitants est toujours déterminé par la frontière de ce lieu. Une telle situation laisse voir que ces personnages se meuvent dans le même lieu clos, ce qui renforce nécessairement l'impression de leur emprisonnement :

« En suivant une allée de très hauts marronniers qui formaient voûte au-dessus de nos têtes, nous étions parvenus presque à l'extrémité du parc. Là, protégé contre le soleil par un buisson d'arbres-à-plumes, se trouvait un banc où Monsieur Floche m'invita à m'asseoir.¹⁶¹ »

Ou encore, plus loin :

« Nous étions parvenus à cet endroit du parc que Madame Floche appelait "la carrière" ; abandonnée depuis longtemps, elle formait à flanc de coteau une sorte de grotte dissimulée derrière les broussailles. Nous nous assîmes sur un quartier de roche que tiédissait le soleil déjà bas. Le parc s'achevait là sans clôture ; nous avons laissé à notre gauche un chemin qui descendait obliquement et que coupait une petite barrière ; le dévalement, partout ailleurs assez abrupt, servait de protection naturelle.¹⁶² »

Gide, dans *La Porte étroite*, nous présente aussi la famille des Bucolin comme une famille qui se renferme dans son milieu. La promenade dans le jardin est son seul mouvement habituel :

« Chaque beau soir d'été, après dîner, nous descendions dans « le bas jardin ». Nous sortions par la petite porte secrète et gagnions un banc de l'avenue d'où l'on domine un peu la contrée ; là, près du toit de chaume d'une marnière abandonnée, mon oncle, ma mère et Miss Ashburton

¹⁶¹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 40.

¹⁶² *Ibid.*, p. 61-62.

*s'asseyaient ; devant nous, la petite vallée s'emplissait de brume et le ciel se
dormait au-dessus du bois plus lointain.*¹⁶³ »

Cette tradition de la réunion familiale dans un jardin qui relève de la coutume de la société bourgeoise, comme l'indique Germaine Brée¹⁶⁴, désigne aussi la situation des enfants. Leur mouvement est partagé entre ce lieu du jardin et la maison, particulièrement dans la salle d'étude :

*« Presque toutes les heures du jour que nous ne passions pas au jardin, nous
les passions dans « la salle d'étude », le bureau de mon oncle où l'on avait
disposé des pupitres d'écoliers.*¹⁶⁵ »

Or la caractéristique de l'enfermement donnée par la structure du château dans *Isabelle* ne se limite pas seulement à la découverte et à la description de Gérard. Monsieur Floche qui, avec sa femme, y vit depuis quelques années par une sorte de résignation et de devoir familial, confirme cette réalité lors de sa conversation avec Gérard. Il subit, même avant celui-ci, la dureté et l'isolement du lieu :

*« Que voulez-vous ? Nous avons pris ici des habitudes, à nous enfermer loin
du monde, un peu... en dehors de la circulation. Rien n'apporte ici de ...
diversion ; comment dirais-je ? Oui. Vous êtes bien aimable d'être venu
nous voir.*¹⁶⁶ »

Gide met des limites spatiales très strictes dans *Isabelle*. Ce choix correspond à son besoin d'amener le lecteur à découvrir le rapport entre l'espace et les caractéristiques du roman ou plutôt entre l'histoire et l'espace. Car la représentation graphique de l'espace, comme le note Roland Bourneuf « peut dénoter chez le romancier une élaboration minutieuse de l'œuvre, une attention scrupuleuse aux formes sensibles, un souci de logique, ou un « sens de l'espace » qui le rapproche du peintre¹⁶⁷ ».

En fait, la découverte de ce milieu hostile se révèle progressivement dans le récit de Gérard. Certaines indications données au début du texte, particulièrement à l'arrivée de Gérard, confirment cette découverte de la réalité cachée derrière l'apparence. Au moment de son arrivée, Gérard indique qu'il « étai[t] seul à descendre du train¹⁶⁸ ». Il est vraiment,

¹⁶³ André Gide, *La Porte étroite*, p. 8.

¹⁶⁴ Germaine Brée, *André Gide : l'insaisissable protégée*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953, p. 195.

¹⁶⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 8.

¹⁶⁶ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁷ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman* [1972], Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 101.

¹⁶⁸ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 18.

comme le dit Monsieur Floche, la seule personne qui brise cette clôture, ce qui permet aussi au roman de s'ouvrir sur le monde extérieur. Les habitants de la Quartfourche sont fixés à leur milieu, ils n'ont pas de communication avec l'extérieur, c'est ce que confirme aussi Gratien, le cocher qui coupe tout l'essor de l'imagination de Gérard :

« *Voilà peut-être six mois qu'elle n'est pas sortie, la calèche.*¹⁶⁹ »

La situation géographique du château renforce la solitude de la Quartfourche. Toutes les références spatiales décrites par Gérard lors de son déplacement vers le château favorisent vraiment l'impénétrabilité de ce lieu, de sorte qu'il montre combien il est pénible au voyageur d'y arriver. Il ne s'agit pas seulement de l'influence des paysages sombres et étouffants, mais aussi d'un déplacement vers un lieu presque perdu. Comme s'il s'agissait d'un déplacement vers la perte. Par l'image de la végétation, la Quartfourche constitue la première phase de l'enfermement :

« *J'essayai de regarder le pays : sans que je m'en fusse aperçu, la voiture avait quitté la grande route et s'était engagée dans une route plus étroite et beaucoup moins entretenue ; les lanternes n'éclairaient de droite et de gauche qu'une haie continue, touffue et haute ; elle semblait nous entourer, barrer la route, s'ouvrir devant nous à l'instant de notre passage, puis, aussitôt après se refermer.*¹⁷⁰ »

Il est rare de trouver dans l'œuvre de Gide une description du trajet pendant le déplacement des personnages. Mais si l'auteur donne cette possibilité au déplacement de Gérard, c'est pour renforcer la représentation négative de l'espace à la Quartfourche. Cette représentation de l'univers de la famille annonce dans quelle condition ses habitants évoluent. C'est aussi dans cet univers clos qu'avait vécu leur jeune fille Isabelle, un univers qui est témoin de la perte de son amant le baron de Gonfreville. L'espace impénétrable de la famille, dans une certaine mesure, est l'une des raisons du drame familial et sentimental d'Isabelle. Le récit de Gérard et son regard sur ce milieu consistent à expliquer ce qui a poussé cette jeune fille à s'en évader. C'est comme si la représentation spatiale du château, constituée par le récit de Gérard, donnait des excuses à la fuite d'Isabelle de la demeure parentale. Il s'agit toujours de désigner l'arrière plan de l'histoire, puisqu'il y a toujours un lien très fort entre le drame d'un personnage et la structure de l'espace familial. Lors de l'un de ses monologues, Gérard, en se

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

rendant compte de l'illusion qui enveloppe le château et ses habitants, déclare : « De quelle tombe aviez-vous su vous évader ! Vers quelle vie ?¹⁷¹ »

2- Une illusion d'ouverture

Le style de Gide consiste à créer un univers familial en même temps qu'il présente des éléments qui amènent à le détruire. Cette possibilité est assurée par la révolte des adolescents contre les adultes, mais aussi et surtout par l'espace familial lui-même. Il y a dans l'écriture gidienne une sorte de destruction de ce que le romancier crée sur le plan esthétique. Autrement dit, la maison parentale est condamnée par tous les éléments qui la composent. Gide veut ruiner l'illusion lyrique de la maison. La caractéristique de l'isolement de la demeure de la famille n'est qu'un élément, parmi d'autres pour mettre cet espace en crise. La structure architecturale de la maison empêche aussi le contact avec le monde extérieur pour renforcer la clôture. La fenêtre, comme élément décoratif et aussi poétique, revient constamment, elle fait partie de l'espace, puisqu'elle est toujours le moyen qui lie le dedans avec le dehors par l'imagination ou par le regard. C'est ce que prouvent beaucoup de spécialistes, tout en affirmant sa fonction, particulièrement dans un lieu fermé comme la chambre. La vue du dehors brise la clôture de l'espace et libère symboliquement le personnage de son enfermement, ce qui entraîne nécessairement un changement de la dimension spatiale. Le regard, à partir d'une chambre, assume aussi une fonction narrative tout en déterminant le point de vue du narrateur. Car, selon Michel Raimond, « par la vue, par l'ouïe, le narrateur en chambre est en relation directe avec le dehors¹⁷² ».

Dans *La Porte étroite*, *Isabelle*, et *Les Faux-Monnayeurs* la présence de la fenêtre a une fonction trompeuse, car elle trahit la communication avec le monde extérieur. Elle empêche la vue. Gide annule la fonction de la fenêtre qui donne sur l'espace extérieur. Le dehors vu d'une fenêtre est présenté comme un espace fermé. Cela constitue un autre paradoxe spatial dans la représentation du milieu familial. Les éléments composants de la maison sont orientés pour renforcer l'emprisonnement des personnages. Dans *La Porte étroite*, la maison des Bucolin présente une telle caractéristique. Les grandes fenêtres de cette maison n'assument pas leur fonction essentielle. Les petits carreaux empêchent les habitants de voir librement l'extérieur, ce qui amène parfois à en déformer l'image :

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷² Michel Raimond, *Le Roman* [1989], Paris, Armand Colin, 1995, p. 166.

« [La maison] ouvre une vingtaine de grandes fenêtres sur le devant du jardin, au levant ; autant par-derrière ; elle n'en a pas sur les côtés. Les fenêtres sont à petits carreaux : quelques-uns, récemment remplacés, paraissent trop clairs parmi les vieux qui, auprès, paraissent verts et ternis. Certains ont des défauts que nos parents appellent des « bouillons » ; l'arbre qu'on regarde au travers se dégingande ; le facteur, en passant devant, prend une bosse brusquement.¹⁷³ »

Dans la maison conjugale de Juliette, la fenêtre, qui empêche le contact avec l'extérieur, apparaît très évidente, particulièrement dans la petite pièce que Juliette considère comme son seul refuge, puisqu'elle s'y sent « presque à l'abri de la vie¹⁷⁴ ». L'enfermement est visible à travers ce symbole spatial :

« La fenêtre de ce petit salon n'ouvrirait pas, comme celle des autres pièces, sur les bruits de la ville, mais sur une sorte de préau planté d'arbres.¹⁷⁵ »

Dans *Isabelle*, le même phénomène se répète, mais d'une façon plus explicite. La description de la fenêtre révèle une rupture de la communication avec le dehors. L'extérieur est entouré par des barrières naturelles qui renforcent l'enfermement. Le château est un trompe l'œil autant pour Gérard, en tant que personnage, que pour le lecteur qui poursuit sa découverte incessante de ce milieu hostile. Dès la première soirée de son arrivée, Gérard indique que la chambre qu'il occupe « était au premier étage, presque à l'extrémité d'un couloir¹⁷⁶ ». Ce qui donne l'impression qu'il passe son séjour dans une « pièce spacieuse¹⁷⁷ ». Mais la chambre se resserre sur l'habitant, car elle ne donne que sur le château. Autrement dit, le paysage impose une frontière qui empêche le regard d'atteindre l'extérieur ouvert. C'est ce que découvre Gérard dont la vue, à partir d'une fenêtre, se heurte à des arbres, ce qui redouble l'enfermement de ce lieu :

« [...] j'ouvris la fenêtre toute grande, repoussant les volets de bois. Un grand souffle obscur et mouillé vint incliner la flamme de ma bougie, que j'éteignis pour contempler la nuit. Ma chambre ouvrait sur le parc, mais non sur le devant de la maison comme celles du grand couloir qui devaient sans doute jouir d'une vue plus étendue ; mon regard était aussitôt arrêté par des

¹⁷³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p.26.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

*arbres ; au-dessus d'eux, à peine restait-il la place d'un peu de ciel où le croissant venait d'apparaître, recouvert par les nuages presque aussitôt.*¹⁷⁸ »

L'environnement de la Quartfourche, cet espace pluvieux et humide, crée aussi cet espace qui isole l'extérieur, il invite pareillement à donner l'image du resserrement et de l'étouffement, comme le sent Gérard :

*« Un mur de pluie me séparait du reste du monde, loin de toute passion, loin de la vie, m'enfermait dans un cauchemar gris, parmi d'étranges êtres à peine humains, à sang froid, décolorés et dont le cœur depuis longtemps ne battait plus [...] J'étouffe ici.*¹⁷⁹ »

La fenêtre ne permet à l'habitant de communiquer avec le dehors que par l'ouïe. Lors de la visite nocturne d'Isabelle, Gérard, avec une vue très limitée, est incapable de décrire le départ de cette fille. De sorte qu'il se limite seulement à indiquer ce départ :

*« Ah ! Si de ma fenêtre je l'appelais... Je courus à ma chambre. La lune était de nouveau recouverte ; guettant un bruit de pas j'attendis un instant ; un souffle puissant s'éleva et [...] à travers la chuchotante agitation des arbres, j'entendis la voiture d'Isabelle de Saint-Auréol s'éloigner.*¹⁸⁰ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, certaines demeures familiales s'opposent à l'ouverture de l'extérieur. Comme c'est le cas de la maison de La Pérouse. Elle donne une image de l'enfermement. De sorte que le rapport conjugal de ce vieil homme avec sa femme joue sur l'ouverture et la fermeture des fenêtres. Cela explique dans quelle condition leur fils évadé a évolué. La Pérouse renforce la clôture de l'espace, il s'obstine à refuser tout ce qui vient de l'extérieur, même les bruits. Il avoue à Édouard :

*« Avec le vacarme de la rue, on ne s'entend plus. Je passe mon temps à refermer ces fenêtres, que madame de La Pérouse passe son temps à rouvrir. Elle prétend qu'elle étouffe.*¹⁸¹ »

L'espace clos de ce lieu et le sentiment d'étouffement sont fortement ressentis par Édouard lors de l'une de ses visites. La fenêtre, par le reflet de la lueur du dehors, aide seulement à briser l'ombre qui enveloppe ce lieu fermé¹⁸². Dans *Les Caves du Vatican*, ces mêmes éléments spatiaux d'étouffement dans la maison de La Pérouse caractérisent la chambre de Lafcadio lors de son installation à l'hôtel. L'ouverture de la fenêtre n'aide pas ce jeune

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 72-3.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 158.

¹⁸² *Ibid.*, p. 120.

homme à se dégager de l'étouffement. Sa fonction se limite à donner une certaine clarté à la chambre, de sorte qu'obscurité intérieure et clarté extérieure désignent l'opposition entre dedans et dehors :

« Il regagna sa chambre, à l'étage au-dessus. Il se dévêtit à demi, se jeta sur son lit. La fin du jour avait été très chaude ; la nuit n'avait pas apporté de fraîcheur. Sa fenêtre était large ouverte, mais aucun souffle n'agitait l'air ; les lointains globes électriques de la place des Thermes, dont le séparaient les jardins, emplissaient sa chambre d'une bleuâtre et diffuse clarté qu'on eût cru venir de la lune.¹⁸³ »

Ce symbolisme de la lune à travers la fenêtre figure aussi dans la chambre du pasteur de *La Symphonie pastorale*. À vrai dire, la fenêtre dans sa chambre souligne une autre illusion qui est celle du pasteur lui-même. En dépit de la spatialité très ouverte sur le monde extérieur que donne la fenêtre, le pasteur s'enferme dans son intériorité, marquée par la confusion entre l'amour céleste et l'amour terrestre. Autrement dit, cette chambre n'ouvre pas sur l'ailleurs, mais symboliquement sur la chambre de Gertrude où ce pasteur vient d'avoir le premier et le seul contact physique avec cette jeune fille :

« Est-ce pour nous, Seigneur, que vous avez fait la nuit si profonde et si belle ? Est-ce pour moi ? L'air est tiède et par ma fenêtre ouverte la lune entre et j'écoute le silence immense des cieux. O confuse adoration de la création tout entière où fond mon cœur dans une extase sans paroles.¹⁸⁴ »

Si, pour un écrivain « parler du lieu revient [...] à parler de soi¹⁸⁵ », par l'écriture du journal, cette restitution du monde extérieur à partir d'une chambre qui témoigne d'une scène très rare dans ce roman se lit presque dans la même perspective pour le pasteur. Ce qui compte pour lui, ce n'est pas son rapport avec le dehors, c'est plutôt son rapport avec Gertrude qui l'enferme dans ce processus d'intériorisation. Si la fenêtre joue sur ce rapport d'opposition entre le dehors et le dedans, sa fonction dans la demeure de vieux Azaïs dans *Les Faux-Monnayeurs* annule presque l'extérieur en enfermant ses habitants dans un dedans étouffant. Ce milieu à l'apparence trompeuse reste l'exemple le plus frappant du paradoxe spatial. Cette maison incarne l'enfermement, comme en témoigne la chambre étroite d'Armand « dont la fenêtre ouvrait sur une cour intérieure où donnaient également les cabinets et les cuisines de

¹⁸³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p.244-45.

¹⁸⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁵ Pascale Auraix-Jonchière, « avant-propos » in *Poétique des Lieux*, Études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004, p. 8.

l'immeuble voisin.¹⁸⁶ » Gide ne donne qu'un seul exemple dans *Les Faux-Monnayeurs* où la chambre donne à voir un espace ouvert. Il s'agit de la chambre d'Édouard à Passy. Cela correspond nécessairement au personnage d'Édouard qui échappe à toute attache familiale. Mais sa chambre qui « ouvrait sur un vaste atelier¹⁸⁷ » ne donne pas à voir un espace ouvert, c'est plutôt la caractéristique de l'occupant nomade qui lui accorde une telle spatialité, ce qui est lié aussi à son activité créatrice. Le logement d'Édouard est le seul refuge ouvert. À ce propos Pierre Masson écrit :

« [...] il [le logement d'Édouard] ouvre sur un atelier, ce qui fait de lui, non un refuge stérile, mais l'antichambre de la création. Son affinité avec Olivier se trouve ainsi confirmée, si l'on se souvient que le poème de ce dernier « ressemblait au Balcon », c'est-à-dire justement à la célébration d'un refuge ouvert, d'une chambre protectrice mais tournée vers l'ailleurs.¹⁸⁸ »

Si Gide insiste à créer un univers familial, c'est pour enfermer ses personnages. S'il les prive de la liberté même de voir l'extérieur à partir de la demeure de la famille, c'est à la fois une condamnation du monde intérieur et aussi un appel fait aux personnages de se déplacer loin de cet enfermement. Il ne suffit pas d'imaginer l'extérieur, il faut vivre l'expérience. La création de la maison, sur le plan esthétique et sur le plan psychologique, est orientée vers la désintégration. Cela permet à la structure du roman, ainsi qu'aux personnages de s'ouvrir au monde extérieur, un monde qui sera toujours symbolisé par la présence d'autrui. Le principe de Gide consiste à trouver le moyen et le prétexte, spatial ou moral, pour aider ses personnages, particulièrement les adolescents, à s'enfuir du milieu familial. En soulignant la clôture de la maison parentale, incapable de donner aux habitants la moindre liberté, Roger Bastide écrit :

« La maison est toujours une cellule qui nous empêche de voir le vaste dehors ; c'est le faux aveugle, faux parce qu'il y a un semblant de fenêtre, mais les vitres empêchent le monde d'entrer entre les quatre murs ; il y a bien un semblant de porte, mais elle donne sur la porte du jardin, et celle-ci sur les portes de la ville et on ne s'en sort jamais. Gide est en même temps et pour des raisons analogues celui qui ouvre les yeux et celui qui ouvre les portes.¹⁸⁹ »

¹⁸⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 274.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸⁸ Pierre Masson, « Voyage en chambres », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990, p. 472.

¹⁸⁹ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, op. cit, p. 42.

En effet, les symboles spatiaux de la maison, fenêtre ou porte, jouent un rôle principal dans les romans de Gide. Ils sont soigneusement exploités. Ces éléments spatiaux renforcent la clôture de l'espace familial, de sorte qu'ils contribuent à donner l'image d'une famille qui s'enferme sur elle-même. Si la fenêtre n'est pas présentée comme un simple accessoire, la porte se caractérise par le même aspect tout en assumant une fonction multiple, comme nous allons le voir.

3- La maison, l'enfermement

L'écriture gidienne joue sur le même principe d'opposition entre ouverture et fermeture dans la structure architecturale que l'auteur donne à la maison. En effet, la demeure de la famille se caractérise souvent par cette tendance à la verticalité. Ce qui est curieux dans l'architecture de la maison, c'est que la verticalité ne donne pas à voir une dimension spatiale ouverte, mais une autre forme d'enfermement. Il faut d'abord dégager les différents sens de cette représentation verticale, puisque l'espace a toujours une fonction significative. La valeur donnée à la construction verticale de la maison a une connotation religieuse. Le dualisme du haut et du bas correspond nécessairement à l'opposition entre le bien et le mal. C'est ce qu'expliquent à plusieurs reprises les spécialistes¹⁹⁰. Ce dualisme caractérise aussi la plupart des demeures parentales dans les romans de Gide dans la mesure où il donne place à une autre signification : il correspond à une tendance mystique et ironique en même temps. Gide détourne de son sens primitif tout ce qui a une dimension religieuse. C'est la raison pour laquelle la tendance religieuse, contrairement à son principe traditionnel qui est de lier les êtres, est orientée de façon à les séparer. Les lieux élevés, moyen de retour à Dieu et moyen d'assurer une élévation spirituelle, renforcent en fait la notion d'enfermement, ce qui amène parfois à menacer l'unité familiale et l'existence de l'être lui-même. Autrement dit, l'univers familial est orienté de façon à imposer des frontières infranchissables. Cette caractéristique est liée avec la tendance mystique de certains personnages. Gide, par la voix de son personnage dans *Les Faux-Monnayeurs*, lie la tendance mystique à l'étouffement :

« La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut échapper qu'en hauteur.¹⁹¹ »

¹⁹⁰ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 311-15.

¹⁹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 268.

La tendance mystique et son apparente aspiration à la verticalité ne sont qu'une illusion, puisqu'elles entraînent l'enfermement. Vivre dans un étage élevé ou dans une atmosphère préservée loin du reste de la famille marque certains personnages, particulièrement Alissa, le pasteur, Mélanie, le vieil Azaïs, qui croient que leurs actes sont fondés sur la foi. L'espace intime de ces personnages donne différentes images du rapport avec l'espace intérieur de la famille. Il marque aussi l'illusion dans laquelle s'enferme chaque personnage.

En abordant le premier aspect de l'espace intérieur, nous trouvons que l'étage le plus haut est occupé par ce type des personnages. Dans *La Porte étroite*, la maison des Bucolin est présentée selon une telle répartition. Elle est organisée selon une localisation verticale. Le regard du narrateur qui parcourt l'extérieur de la maison aperçoit les fenêtres ainsi que les étages qui sont disposés de cette façon :

« *La chambre d'Alissa est au troisième étage. Au premier, le salon et la salle à manger ; au second, la chambre de ma tante d'où jaillissent des voix.*¹⁹² »

Le mal qui perturbe toute la vie de la jeune fille provient de l'étage inférieur où se trouve la chambre de sa mère. Dans la scène de l'inconduite de Lucile Bucolin avec l'étranger, cette mère est entourée par tous ses enfants à l'exception d'Alissa qui s'enferme dans sa chambre. De plus, le récit ne donne aucune scène qui réunirait la fille avec sa mère. C'est ce que confirme le narrateur :

« *Quand la crise était à peu près passée, Lucile Bucolin appelait ses enfants auprès d'elle ; du moins Robert et Juliette ; jamais Alissa. Ces tristes jours, Alissa s'enfermait dans sa chambre où parfois son père venait la retrouver ; car il causait souvent avec elle.*¹⁹³ »

Dans l'ouverture du roman, on peut trouver que la relation entre la mère et la fille se lit aussi sur le plan spatial. Autrement dit, l'incipit du roman donne à voir deux espaces différents dans le même univers familial : il s'agit d'un espace intime de la mère symbolisé par le péché et de l'espace de la jeune fille symbolisé par la vertu. La rupture dans la communication familiale se trouve ainsi spatialisée. Or, ces deux lieux intérieurs jouent aussi sur l'opposition entre l'ouverture et la fermeture. En ce sens, cette opposition ne se limite pas seulement à la caractéristique générale du roman qui situe l'action entre la maison et les lieux hors d'elle. L'univers familial des Bucolin est aussi placé sous ce signe. L'opposition entre la mère et la fille se lit dans cette perspective. L'ouverture symbolique de la chambre de Lucile est figurée

¹⁹² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 18.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 14.

par la présence de son amant, une présence qui symbolise l’envahissement du dehors. Alors qu’en même temps Alissa s’enferme dans sa chambre. Lucile fait de la maison, non pas le lieu de son aliénation à la famille, mais le lieu de son aventure. Elle donne un autre aspect et une autre dimension spatiale à ce milieu fermé. Autrement dit, les chambres deviennent le lieu où la mère s’ouvre à autrui, et au contraire un lieu menaçant dans lequel s’enferme Alissa.

En fait, la chambre d’Alissa constitue presque le cadre de sa vie. C’est dans cet espace privé et étroit qu’elle se réfugie loin des autres, particulièrement lors de ses crises, souvent provoquées par l’inconduite de sa mère. Mais la clôture et la solitude qu’Alissa prend comme une protection et un refuge deviennent un moyen d’emprisonnement. Elles déterminent sa claustration. Autrement dit, sa chambre, ce lieu élevé qui lui assure parfois une relation verticale avec le ciel, lui fait perdre le contact avec le monde terrestre, particulièrement avec son cousin Jérôme. La suite du roman révèle comment cette chambre impose parfois une sorte de frontière aux autres. Tout le drame de Jérôme est là, dans ce lieu interdit, plutôt dans l’ouverture et la fermeture de l’espace intime d’Alissa. Ce conflit se lit à la fois au niveau psychologique et spatial : l’un est la conséquence de l’autre. Or les tentatives de Jérôme pour s’introduire dans la chambre d’Alissa soulignent l’opposition entre le dehors ouvert et le dedans fermé, tout en désignant en même temps une sorte d’emboîtement d’espaces fermés. Un tel emboîtement est d’abord manifesté par le double enfermement d’Alissa dans sa chambre et dans son intériorité, il s’agit d’un espace psychique interne, qui marque aussi le personnage de Jérôme dans la mesure où Alissa ainsi que sa chambre, provoquent chez lui des effets émotionnels. Gide condamne la demeure de la famille qui donne l’illusion de la stabilité à travers ces deux personnages. Il exprime en effet son refus d’une telle stabilité dès *Les Nourritures terrestres* : « Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l’homme pense trouver un repos¹⁹⁴ ». La maison se présente comme « un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité¹⁹⁵ ». C’est ce qui caractérise le personnage d’Alissa, ainsi que Jérôme à cause de son rapport avec sa cousine. En fait, Jérôme et Alissa représentent chacun symboliquement une figure spatiale différente : l’un symbolise l’extérieur ouvert et l’autre symbolise l’intérieur clos. Le roman joue sur un tel rapport dialectique chaque fois qu’il donne des scènes où ces deux êtres éprouvent le besoin de se rencontrer. Symboliquement, le mouvement de Jérôme vers la chambre d’Alissa se lit comme un moyen pour briser la fermeture de l’espace intime de celle-ci. Le dehors est alors appelé à envahir le

¹⁹⁴ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 71.

¹⁹⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, op. cit., p. 34.

dedans. Au moment où Jérôme se promène sur le port, dans ce vaste lieu, il revient chez Alissa pour la trouver enfermée dans sa chambre :

« Je gagnai le port, qu'un brouillard de mer rendait morne ; j'errai une heure ou deux sur les quais. Brusquement le désir me saisit d'aller surprendre Alissa que pourtant je venais de quitter... Je traverse la ville en courant, sonne à la porte des Bucolin ; déjà je m'élançais dans l'escalier.¹⁹⁶ »

Ou encore, l'enfermement d'Alissa est souligné par le départ de Jérôme, de sorte que le mot « départ », et sa dimension spatiale s'opposent à la clôture de la chambre dans laquelle s'enferme la jeune fille :

« Elle me repoussait, m'arrachait d'elle doucement — et ce furent là nos adieux, car ce soir je ne pus plus rien lui dire et, le lendemain, au moment de mon départ, elle s'enferma dans sa chambre. Je la vis à sa fenêtre me faire signe d'adieu en regardant s'éloigner la voiture qui m'emportait.¹⁹⁷ »

Le rapport symbolique entre la fermeture et l'ouverture de l'espace s'entrelacent tout au long du roman. Mais ce qui nous intéresse, c'est de mettre en lumière tout ce qui représente l'enfermement de la maison familiale à travers la représentation de l'espace lui-même ou le comportement des personnages, cette tendance mystique par exemple d'Alissa qui ne fait que redoubler la fermeture d'un tel milieu. La sensibilité religieuse de cette fille et l'inconduite de sa mère encouragent son enfermement et sa méfiance envers autrui. Elle s'enferme dans la vie intérieure. Mais telle est aussi la situation de Jérôme en dépit de sa mobilité. Les deux passages cités ci-dessus se lisent aussi, dans une certaine mesure, comme un symbole de l'enfermement de ce jeune homme dans sa vie sentimentale. Cela explique aussi la raison qui le fait fréquenter des lieux connus, au lieu de choisir une fuite totale. Autrement dit, il fuit la prison de la famille pour entrer dans une autre prison. Une grande partie de leur histoire se passe dans un lieu clos qui est celui du jardin, mais aussi et surtout celui de la chambre de l'héroïne dont les détails symbolisent le déploiement des affects qui, de ce fait même, sont pour ainsi dire spatialisés¹⁹⁸. Les sentiments sont symbolisés par la chambre. C'est ce que confirme Jérôme en désignant son rapport avec la chambre d'Alissa : l'enfermement se manifeste autant dans l'espace concret que dans l'espace abstrait :

¹⁹⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 17.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁸ Nous reprenons l'expression utilisée par Jean-Marc Talpin qui étudie l'emboîtement entre l'espace psychique interne et l'espace externe dans l'œuvre de Marguerite Duras. Voir : Jean Marc Talpin, « Poétique de l'espace durassien : à partir de la chambre » in *Poétique des Lieux*, op. cit., p. 153.

« *Je n'entrais jamais sans émotion dans cette chambre ; je ne sais de quoi s'y formait une sorte de paix mélodieuse où je reconnaissais Alissa. L'ombre bleue des rideaux aux fenêtres et autour du lit, les meubles de luisant acajou, l'ordre, la netteté, le silence, tout racontait à mon cœur sa pureté et sa pensive grâce.*¹⁹⁹ »

La chambre se présente comme le lieu essentiel de la rencontre de ces deux personnages. Quand Alissa imagine une rencontre avec Jérôme, c'est la chambre qui enveloppe une telle rencontre. L'espace de son enfermement apparaît même au niveau de l'imagination, c'est comme si elle ne connaissait pas d'autres lieux. La chambre devient le lieu d'amour, céleste ou terrestre : il s'agit d'un amour spirituel :

« *Longtemps j'étais restée à regarder la mer houleuse, mais je souffrais trop de regarder sans toi ; je suis rentrée, m'imaginant soudain que tu m'attendais dans ma chambre.*²⁰⁰ »

La chambre dans laquelle se protège Alissa est aussi l'espace qui évoque le rêve et le désir pour Jérôme²⁰¹. Chacun des deux protagonistes considère ce lieu clos d'une façon différente. En effet, le héros ou l'héroïne présente une image double de l'auteur. L'œuvre de Gide est le prolongement de sa vie personnelle. Les mêmes situations sont inspirées par des expériences analogues. La fiction n'est que le fruit d'une expérience initiale. Pierre Masson, en évoquant de la genèse de l'œuvre, écrit :

« [...] l'univers selon Gide fut peut-être celui de la Genèse : celui d'une fusion amoureuse sans péché, avec le monde comme avec l'être aimé. Un monde sans désirs non plus, sans fruit défendu, donc sans barrière, où les demeures n'étaient, pour sa cousine Madeleine et pour lui, que les abris d'une intimité épanouie.²⁰² »

¹⁹⁹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 129-30.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁰¹ Dans la première version de *La Porte étroite*, telle que la présente Pierre Masson, la chambre rêvée de l'héroïne qui se présente comme une sorte d'espace d'interdit provoque une véritable contrainte spatiale. Le mur isolateur et la porte deviennent, pour le héros, une frontière séparatrice : « *Le soir tombait. Je me sentis seul. Désœuvré je montai dans la chambre de ma mère ; je voulais prendre un livre, mais le livre était dans la malle qu'on n'avait pas encore ouverte et dont ma mère avait la clef. Ma chambre était là ; j'y entrai. Une autre porte ouvrait sur une sorte de grenier, qui séparait ma chambre de la chambre de Geneviève. [...] Devant moi se brouillait dans l'ombre une petite porte basse, d'où je ne détachais pas mon regard, et mon cœur se gonflait, car je me demandais : entrerais-je ?... Je chancelai, posai ma main contre le mur et murmurai « Geneviève ! es-tu là ? » si bas, que je crus le penser plus que le dire, et rêver lorsque j'entendis : Est-ce toi, Daniel ? Que veux-tu ? – Comme mon cœur battait quand j'entrai ! » Pierre Masson, « Les brouillons de *La Porte étroite* » in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 148, octobre 2005, p. 482.*

²⁰² Pierre Masson, « Histoire de portes et de chambres », in *La Chambre noire d'André Gide*, sous la direction d'Alain Goulet, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 39.

La contrainte spatiale se trouve aussi symbolisée par l'emploi de la porte. Cet accessoire provoque des effets émotionnels pour autrui. Dans *La Porte étroite*, la fonction de la porte qui renforce parfois l'enfermement d'Alissa est soulignée à plusieurs reprises. Si, comme le note Abraham Moles, la porte est une « paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible, qui modifie d'un instant à l'autre l'idée de dedans et de dehors²⁰³ », cet élément spatial peut aussi aider Alissa à se sentir protégée contre la force du dehors. Il marque une séparation entre l'ouverture de l'espace intérieur à autrui et l'enfermement dans lequel se protège cette jeune fille. Par là s'explique la particularité du seuil qu'impose la référence à la porte. Pour Jérôme, cet espace provoque un état psychologique particulier, souvent marqué par l'angoisse et l'inquiétude²⁰⁴. Il lui impose un véritable conflit spatial. Les comportements de Jérôme, lors de sa première tentative de franchir le seuil de la chambre d'Alissa, mettent l'accent sur son hésitation, une hésitation qu'il ne ressent pas au moment d'entrer dans la maison de son oncle par la porte principale. C'est comme si la chambre d'Alissa, à l'intérieur de l'espace familial, constituait un univers séparé. Elle est le microcosme de la demeure de la famille. C'est ce qui désigne un autre emboîtement des espaces clos. A l'instar du mur isolateur, la porte sert de démarcation entre deux lieux. Cette porte devient pour Jérôme une sorte de seuil obsédant²⁰⁵. Voici comment il prépare son entrée :

« Me voici devant la porte d'Alissa. J'attends un instant. Les rires et les éclats de voix montent de l'étage inférieur ; et peut-être ont-ils couvert le

²⁰³ Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, op. cit., p. 49.

²⁰⁴ Mikhaïl Bakhtine souligne la particularité de l'espace du seuil, puisque cet espace évoque souvent une grande valeur émotionnelle. Il est associé au moment du changement, de crise et de décisions qui modifient le cours de l'existence d'un personnage. Selon lui, *le chronotope du seuil* « c'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 389. Même le temps dans ce lieu ne semble pas avoir de durée, il est très intensif, comme le remarque Mikhaïl Bakhtine dans les romans de Dostoïevski qu'il considère comme « le temps de crise ». Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970 p. 226-27.

²⁰⁵ Gide donne souvent une importance particulière à l'espace du seuil, dans la mesure où cet espace détermine le destin d'un personnage. Le narrateur des *Caves du Vatican*, bien qu'il ne dise rien sur l'attente de Lafcadio dans le couloir, met l'accent sur les comportements de ce personnage au moment où il franchit le seuil de la chambre du compte Juste-Agénor de Baraglioul, de sorte que cette façon d'entrer montre combien il se prépare pour ne pas laisser paraître son angoisse. C'est à travers ce lieu que le destin de Lafcadio va changer, car ce lieu témoigne, symboliquement, de sa transformation en Lafcadio de Baraglioul : « Lafcadio s'avance dans la pièce le front haut, avec une mâle assurance ; arrivé devant le vieillard, il s'inclina gravement. Comme il s'était promis de ne parler point avant d'avoir pris temps de compter jusqu'à douze. » p. 68. Ou encore, l'espace du seuil souligne son angoisse lors du moment où il essaie d'entrer dans la chambre de Julius. Une angoisse qu'il sent après avoir assassiné Fleurissoire. Comme s'il était incapable de franchir le seuil, c'est la raison pour laquelle « il restait dans l'embrassade de la porte. » p. 241. L'importance de l'espace du seuil ne se limite pas à mettre l'accent sur l'état psychologique des personnages. Mais certains événements d'un roman, particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*, se passent dans ce lieu où joue parfois le destin d'un personnage, c'est la raison pour laquelle Michel Raimond affirme que « les portes jouent un grand rôle dans les romans d'André Gide, fermées, ouvertes, entrebâillées : la scène a souvent lieu devant ou derrière une porte ». Michel Raimond, *La Crise du roman* [1966], Paris, José Corti, 1993, p. 363.

*bruit que j'ai fait en frappant, car je n'entends pas de réponse. Je pousse la porte, qui cède silencieusement.*²⁰⁶ »

Dans ce roman, la porte fermée ou ouverte conditionne la dualité de l'accessible et de l'inaccessible. Nombreux sont les exemples qui soulignent une telle dualité. Pour Alissa, la porte fermée impose la claustration à soi et aux autres. Elle la protège de l'autre qu'elle essaie toujours d'écarter. Par là s'explique sa surprise de voir Jérôme dans sa chambre :

*« Tiens ! Ma porte n'était donc pas fermée ? dit-elle.*²⁰⁷ »

Cette porte, qui parfois s'entrouvre, symbolise son rapport avec Jérôme. Lors de son retour à Fongueusemare, après une absence de trois ans, Jérôme se heurte toujours à cette porte symbolique qui le sépare de sa cousine. Cette fois, c'est en fermant la porte du jardin qu'Alissa évoque tout un imaginaire du refus et de renoncement :

*« Un instant elle me regarda, tout à la fois me retenant et m'écarter d'elle, les bras tendus et les mains sur mes épaules, les yeux emplis d'un indicible amour. Dès que la porte fut refermée, dès que je l'eus entendue tirer le verrou derrière elle, je tombai contre cette porte, en proie au plus excessif désespoir et restai longtemps pleurant et sanglotant dans la nuit.*²⁰⁸ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la clôture de l'espace intérieur de la famille se lit à la fois au niveau spatial et au niveau des comportements des habitants, particulièrement les adultes. On peut y voir plusieurs figurations symboliques déjà citées dans *La Porte étroite*. L'enfermement est le même et la porte, symbole d'une certaine contrainte spatiale, souligne une autre caractéristique : il s'agit de l'activité clandestine des personnages adolescents. Autrement dit, l'organisation du milieu familial qui enferme amène aussi les personnages dominés à se dissimuler pour échapper à l'autorité des personnages dominants. Cela met toujours en cause l'espace familial. Car la création de l'univers familial traduit aussi l'opposition entre les personnages dominants et les personnages dominés qui marquent tous les romans de Gide. Si la porte ouverte ou fermée est investie dans une perspective psychologique dans *La Porte étroite*, Gide développe cet élément pour s'en servir comme un élément romanesque.

En effet, la demeure familiale et institutionnelle d'Azaïs, ce carrefour des *Faux-Monnayeurs* vers qui se dirigent presque tous les personnages, est marquée par toutes ces caractéristiques. Le personnage de Mélanie adopte en quelque sorte la même tendance

²⁰⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 19.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 48

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 146

religieuse que celle d'Alissa. Le mysticisme qui lui assure cette élévation spirituelle la fait s'enfermer sur elle-même dans son espace intime. Quand toute la famille se réunit lors du mariage de sa fille Laura, elle reste cloîtrée dans son appartement. Le milieu familial, loin d'incarner un lieu de partage ainsi que de complicité entre les membres de la famille, devient un signe de frustration. C'est la raison pour laquelle Armand ironise sur l'étroitesse de l'espace et de la morale familiale, comme le note Édouard dans son journal qui présente un aperçu général de l'univers de la famille Azaïs, tout en précisant comment les lieux sont attribués aux membres de la famille :

« Le parloir et le bureau du pasteur Vedel étaient ouverts à la foule des invités. Seuls quelques rares intimes avaient accès dans l'exigu salon particulier de la pastoresse ; mais pour éviter l'envahissement, on avait condamné la porte entre le parloir et ce salon, ce qui faisait Armand répondre à ceux qui lui demandaient par où l'on pouvait rejoindre sa mère : " Par la cheminée. " ²⁰⁹ »

Au-delà du resserrement spatial et de la clôture que représente la maison du pasteur dans *La Symphonie pastorale*, le parloir « que les enfants appellent en plaisantant : le Lieu saint, où il leur est défendu d'entrer²¹⁰ » représente le cocon du pasteur et le lieu où il est souvent cloîtré loin de sa famille. La plaisanterie des enfants du pasteur qui correspond à celle d'Armand, désigne une sorte d'espace interdit dans l'univers familial. Si Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, par la description du milieu d'Azaïs et par l'ironie d'Armand, fait allusion aux principes religieux contraignants dans lequel s'enferme cette famille, l'indication spatiale sur la structure de la demeure Azaïs correspond au même principe. Gide donne beaucoup plus d'importance à la description de l'espace intérieur de cette famille qu'à celui des autres familles, à peine évoqué. C'est le journal d'Édouard qui nous permet d'établir cet espace intérieur. On lit ainsi dans une autre page du journal comment ce milieu se caractérise aussi par une organisation verticale, de sorte que le vieux Azaïs, la figure de la morale familiale, est installé dans l'étage le plus haut. Cette disposition des lieux a nécessairement une dimension religieuse :

« Depuis qu'il porte les cheveux en brosse, le vieux Azaïs ne ressemble plus du tout à Whitman. Il a laissé à la famille de son gendre le premier et le second étage de l'immeuble. De la fenêtre de son bureau (acajou, reps et

²⁰⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 104.

²¹⁰ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 80.

*moleskine), il domine de haut la cour et surveille les allées et venues des élèves.*²¹¹ »

L'emploi de la fenêtre revient aussi pour avoir une fonction illusoire. Elle ne sert pas comme un moyen de communication avec le dehors. Si le vieux Azaïs se penche souvent à la fenêtre, ce n'est pas pour contempler, mais pour surveiller. Gide, à travers le milieu Azaïs, donne une image significative et caricaturale de la représentation de l'espace familial et de ses occupants. La disposition architecturale de la pension Azaïs est la figure éclatante de cette forme de pouvoir disciplinaire dont parle Michel Foucault. Les élèves sont offerts comme des objets à l'observation d'Azaïs qui ne se manifeste que par son regard. De sorte que tous leurs mouvements sont contrôlés. Tout cela constitue un modèle du dispositif disciplinaire. Selon Michel Foucault, le pouvoir disciplinaire « s'exerce en se rendant invisible ; en revanche il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. Dans la discipline, ce sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'emprise du pouvoir qui s'exerce sur eux. ²¹² » Le fait d'être vu sans cesse maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. Les fenêtres sont le moyen pour assurer une telle domination. C'est la raison pour laquelle la lumière, ou plutôt la visibilité que la fenêtre rend possible dans le dispositif panoptique « est un piège²¹³ ». La suite des *Faux-Monnayeurs*²¹⁴ nous permet de comprendre qu'il ne s'agit que d'une illusion de domination, puisque tout échappe à la surveillance du vieil homme : les comportements des élèves ou ceux de ses petits-enfants. Ici, tout est orienté pour donner une image trompeuse. En dépit de ces trois étages qui sembleraient suggérer une spatialité ouverte et dynamique, la caractéristique principale de ce lieu est la contrainte. La demeure d'Azaïs dispose d'une architecture panoptique. Car « il y a un tas de chambres [...] mais toutes ne sont pas indépendantes²¹⁴ ». L'espace intérieur dans ce milieu montre que le déplacement n'est jamais libre. L'entrée et la sortie sont toujours surveillées. L'univers familial n'est qu'un lieu de frustration. Telle est la situation de Sarah. Comme le confie Armand à Olivier :

« [...] la pauvre Sarah, qui est rentrée d'Angleterre ce matin, pour gagner sa nouvelle turne, elle est forcée de passer par la chambre des parents (ce qui ne fait pas son affaire), ou par la mienne [...].²¹⁵ »

C'est la raison pour laquelle Armand, en dépit de la médiocrité de sa chambre et de la misère qui marque son atmosphère, apprécie la liberté de mouvement que lui donne ce lieu qui n'était

²¹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 108.

²¹² Michel Foucault, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 220.

²¹³ *Ibid.*, p. 234.

²¹⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 274.

²¹⁵ *Ibidem*.

d'abord « qu'un cabinet de toilette ou qu'un débarras ». Ce personnage a une certaine façon de transformer le mal subi en mal dominé. Voici ce qu'il avoue lui-même :

« Ici, j'ai du moins l'avantage de pouvoir entrer et sortir quand je veux, sans être espionné par personne.²¹⁶ »

En fait, l'image de l'espace contraignant de la famille est aussi manipulée pour l'intérêt des adolescents. Autrement dit, dans ce lieu d'enfermement, l'auteur met une issue dérobée pour assurer un déplacement loin de la surveillance. Gide ruine tout lieu clos. Par là s'explique l'emploi d'une porte dérobée. Par cette porte qui mène à la chambre de son frère, Sarah, dans *Les Faux-Monnayeurs*, peut se déplacer clandestinement :

« Sarah, devant sa mère, avait fait mine de se coucher et demandé qu'on la laissât dormir ; mais, sitôt seule, elle s'était approchée de sa toilette pour raviver l'éclat de ses lèvres et de ses joues. La table de toilette masquait la porte condamnée, table qui n'était pas si lourde que Sarah ne pût la déplacer sans bruit. Elle ouvrit la porte secrète.²¹⁷ »

Cette porte dérobée existe aussi dans *Les Caves du Vatican*. La chambre de Fleurissoire lors de son séjour dans un domicile à Rome dispose d'une telle porte, ce qui permet une libre entrée et sortie aux autres. C'est par ce moyen que Carola s'introduit dans sa chambre. Cette porte dérobée sert aussi à Protos de passage secret :

« Ainsi disant, il se baissa, fit jouer une porte secrète, dissimulée dans le revêtement du mur, et si basse que le lit la cachait complètement.²¹⁸ »

Jérôme dans *La Porte étroite* se sert aussi d'une telle porte secrète pour se déplacer clandestinement dans la propriété de son oncle lors de sa dernière visite par exemple. La crainte d'être vu par les habitants, particulièrement par sa cousine Alissa, lui fait faire une visite presque clandestine par l'intermédiaire de la petite porte secrète du jardin :

« Plus loin, où l'avenue finissait, je tournai à droite, retrouvant le mur du jardin, et j'allais gagner cette partie de la hêtraie parallèle à l'avenue quittée lorsque, passant devant la petite porte du potager, l'idée brusque d'entrer par là dans le jardin me saisit. La porte était close. Le verrou intérieur n'opposait toutefois qu'une résistance assez faible et que d'un coup

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 281.

²¹⁸ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 142.

d'épaule j'allais briser... À cet instant j'entendis un bruit de pas ; je me dissimulai dans le retrait du mur.²¹⁹ »

Cette activité clandestine devient un trait commun à de nombreux personnages dans l'œuvre de Gide. Par crainte d'être vue par ses parents, Isabelle s'accoutume à ne paraître que pendant la nuit pour visiter la maison lors de sa fuite. Nous ne la voyons en plein jour qu'après la mort de ses parents. En effet, la visite nocturne d'Isabelle nous fait supposer que cette activité clandestine trouve son origine dans le temps de son séjour au château, puisque c'est le seul moyen de rencontrer son amant loin de ses parents qui « la surveillaient²²⁰ », comme elle l'écrit elle-même à son amant :

« Tu sais qu'ici je vis captive et que les vieux ne me laissent pas plus sortir qu'ils ne te permettent à toi de rentrer. Ah ! De quel cachot je m'échappe.²²¹ »

Les multiples entrées dont dispose cette maison peuvent faciliter le déplacement et l'échappement à la surveillance, comme l'indique Gérard au moment où il surveille la visite nocturne d'Isabelle :

« Je ne pouvais passer devant Mademoiselle Verdure. Gratien emportait chaque soir la clef de la porte de la cuisine. Une autre porte ouvrait de l'autre côté de la maison, par où facilement j'eusse pu sortir, mais c'était un détour énorme.²²² »

Le foyer des Molinier dans *Les Faux-Monnayeurs* traduit aussi une autre opposition entre l'autorité parentale et les comportements clandestins des adolescents. Mais il n'est pas question d'une porte cachée. La porte fermée à clé est détournée autrement par le moyen d'une clé dérobée. Olivier qui surveille les sorties nocturnes de son frère aîné met l'accent sur son activité clandestine inavouée au moment où il veut héberger son ami Bernard :

« [...] ne viens pas avant onze heures. Maman descend nous dire adieu chaque soir, et ferme notre porte à clef.

— Mais alors...

Olivier sourit : “ J'ai une autre clef.²²³ »

²¹⁹ André Gide, *La porte étroite*, op. cit., p. 140.

²²⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 182.

²²¹ *Ibid.*, p. 107-8.

²²² *Ibid.*, p. 151-52.

²²³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 16-17.

La maison symbolise toujours cette dualité d'un espace protecteur et emprisonnant. L'autorité parentale renforce cette fermeture, ce qui amène nécessairement les adolescents à s'enfuir définitivement ou à adapter un déplacement clandestin qui n'est que l'une des figures de la fuite. La contrainte parentale et spatiale amène à considérer la maison comme un refuge illusoire. Elle est l'une des sources du mal que subissent les personnages.

4- Le décor intérieur

Si l'espace clos occupe une grande partie de l'univers romanesque de Gide, de sorte qu'il devient pour certains personnages le lieu principal de leur aventure dans le récit, le rapport entre les indications descriptives de ce milieu et le personnage doit aussi être pris en considération. Notre intention n'est pas de souligner la place de la description qui a une importance essentielle particulièrement dans les premiers romans de Gide, mais de mettre en lumière la façon dont certains personnages sont révélés par les caractéristiques du décor intérieur. De sorte que les indications concernant les décors sont aussi des indications sur l'intériorité du personnage et sa situation dans le roman. En ce sens, le rapport entre « l'habitat et l'habitant²²⁴ » est très significatif : décor et personnage se conditionnent mutuellement, et le décor est une métaphore du personnage. La description est le lieu où « personnages et décor, en une sorte de « gymnastique » sémantique pour reprendre un terme de Valéry, entrent en redondance ; le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien il introduit une annonce (ou un leurre) pour la suite de l'action²²⁵ ».

C'est justement ce qui caractérise le personnage gidien. Gide qui ne se sert jamais d'une description décorative met l'accent sur ce rapport étroit entre le décor et l'action dans son *Journal des Faux-monnayeurs* : « [...] mieux vaut ne recourir à aucun décor indifférent à l'action. *Tout ce qui ne peut servir alourdit*²²⁶ ». Par le fait de son refus de toute description arbitraire, cette déclaration se lit comme une sorte d'avertissement à son lecteur de prendre en considération la signification de tout symbole spatial. La mise en place du décor est considérée à la fois comme un espace en crise et le personnage lui-même. Les personnages gidiens se manifestent autant par leur comportement que par l'espace qu'ils occupent. Par là

²²⁴ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, n° 12, Seuil, 1972, p. 484.

²²⁵ *Ibid.*, p. 483.

²²⁶ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 20.

s'explique l'omniprésence du lieu clos et obscur qui correspond au drame d'un personnage. Une telle atmosphère est la caractéristique de tous les personnages malheureux de Gide. Leur drame est annoncé et inscrit dans le symbolisme du décor. Le début de *La Symphonie pastorale* dévoile un tel univers obscur lié à l'évocation de la mort. Il s'agit de l'univers initial de Gertrude qui témoigne de la mort de sa tante. Le drame est raconté dans l'histoire du pasteur, mais aussi symbolisé par le décor. C'est comme si la mort était symboliquement inscrite dans l'obscurité et la gravité de ce lieu clos composé d'une seule pièce. Voici comment le pasteur, d'abord dans son journal décrit le caractère mortifère de l'atmosphère, avant même qu'il ne découvre la vieille femme morte :

« J'attachai le cheval à un pommier voisin, puis rejoignis l'enfant dans la pièce obscure où la vieille venait de mourir. La gravité du paysage, le silence et la solennité de l'heure m'avait transi.²²⁷ »

Dans la suite de son journal, le pasteur revient pour souligner une sorte de comparaison implicite entre cet espace fermé, obscur et silencieux, et le drame de Gertrude qui est présentée comme un personnage doublement enfermé dans l'obscurité. C'est comme si le pasteur, par la description du décor, donnait à voir la mort symbolique ou plutôt le drame de Gertrude, avant qu'il ne la rencontre :

« Dans la chaumière où je l'avais trouvée, personne ne s'était occupé d'elle autrement que pour lui donner à manger et l'aider à ne point mourir, car je n'ose point dire : à vivre. Son univers obscur était borné par les murs même de cette unique pièce qu'elle n'avait jamais quittée.²²⁸ »

La description d'un espace intérieur est pour Gide un moyen de renforcer la situation dramatique d'un personnage. En ce sens, l'auteur dramatise souvent la description qu'il insère dans son œuvre. C'est dans cette perspective que se lit aussi le drame familial et personnel d'Alissa dans *La Porte étroite*. La crise que la bonne annonce à Jérôme lors de son retour à la maison de son oncle se trouve tout de suite reflétée dans la décoration de la chambre d'Alissa. Voici comment le narrateur décrit d'abord la chambre à son entrée, de sorte qu'on peut trouver dans sa description les deux signes déjà cités dans *La Symphonie pastorale* : il s'agit de l'obscurité du décor qui accentue le drame et d'une sorte de mort symbolique. Il y a dans les deux scènes la même atmosphère funéraire :

²²⁷ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 13.

²²⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

« La chambre est déjà si sombre que je ne distingue pas aussitôt Alissa ; elle est au chevet de son lit, à genoux, tournant le dos à la croisée d'où tombe un jour mourant.²²⁹ »

La description approfondit toujours la mise en cause de l'univers de la famille et de l'espace intime des personnages. La chambre sombre d'Alissa où tombe « un jour mourant », s'oppose néanmoins à la chambre de la mère caractérisée par « une clarté joyeuse ». L'indépendance de cette mère est ainsi inscrite dans la représentation de son lieu intime, c'est ce que remarque le narrateur en parlant de la porte ouverte de la chambre :

« La porte est ouverte, devant laquelle il faut passer ; un rai de lumière sort de la chambre et coupe le palier de l'escalier ; par crainte d'être vu, j'hésite un instant, me dissimule, et plein de stupeur, je vois ceci : au milieu de la chambre aux rideaux clos, mais où les bougies de deux candélabres répandent une clarté joyeuse, ma tante est couchée sur une chaise longue ; à ses pieds, Robert et Juliette ; derrière elle un inconnu jeune homme en uniforme de lieutenant.²³⁰ »

On peut se demander si le rapport entre Alissa et sa mère correspond symboliquement aux *trois coffrets* de Freud²³¹, qui symbolisent les trois figures féminines que représentent ces deux personnages : il s'agit de la mère, de l'amante, de la mort²³². Cette troisième figure n'est-elle pas explicite dans le personnage d'Alissa, que ce soit symboliquement par la métaphore de Jérôme « jour mourant » ou concrètement par la mort d'Alissa à la fin du roman dans une chambre loin de la famille. Les chambres de la mère et de la fille, par toutes sortes de représentations spatiales ou symboliques, désignent ainsi deux destins différents. C'est la raison pour laquelle Jérôme ne cesse de lier l'atmosphère austère de la chambre à la personnalité de sa cousine :

« L'ombre bleue des rideaux aux fenêtres et autour du lit, les meubles de luisant acajou, l'ordre, la netteté, le silence, tout racontait à mon cœur sa pureté et sa pensive grâce.²³³ »

Certains éléments spatiaux sont souvent l'intermédiaire entre le descripteur et les objets décrits. Le regard du descripteur gidien passe à travers ce que Philippe Hamon appelle

²²⁹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 19.

²³⁰ *Ibid.*, p. 18.

²³¹ Sigmund Freud, « Le thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Idées », p.87-105.

²³² Cette classification est rapportée par Jean-Marc Talpin, « Poétique de l'espace durassien : à partir de la chambre », in *Poétique des lieux*, op. cit., p. 157.

²³³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 130.

« le milieu transparent²³⁴ ». Cela donne une autre fonction à ces éléments spatiaux dans la structure narrative : ce sont souvent une porte ouverte ou une fenêtre. Ce procédé narratif ne se limite pas seulement au roman personnel, le roman impersonnel est aussi caractérisé par le même trait. Beaucoup de scènes, dans *Les Faux-Monnayeurs*, sont rapportées grâce au regard d'Édouard à travers une porte ouverte, et grâce à l'intrusion d'un personnage qui permet au narrateur de souligner l'intérêt symbolique et révélateur du décor intérieur dans ce roman, particulièrement celui des chambres. Mais celle qui est intéressante, parmi toutes ces chambres, c'est celle de l'hôtel où s'installe Laura lors de sa fuite de la maison conjugale. Cette chambre peut dans une certaine mesure être rapprochée des deux chambres déjà cités dans *La Porte étroite*. Il y a une sorte d'analogie implicite. C'est comme si Laura, par les effets de son inconduite et par la décoration de sa chambre, incarnait à la fois les personnages de Lucile Bucolin et d'Alissa. La relation extra conjugale est toujours l'origine du drame, que ce soit pour le personnage lui-même ou pour autrui. Ce drame est aussi signalé par les éléments du décor. Tout d'abord l'atmosphère funèbre est symbolisée par l'obscurité et la décoration de la chambre et par l'allure de son occupante Laura qui s'est mise en deuil. Ensuite, un meuble annonce une autre analogie : il s'agit d'une « chaise longue » sur laquelle était assise Lucile et d'un « petit fauteuil bas²³⁵ » qui bascule sous le poids de Laura : l'infirmité du fauteuil correspond à celle de Laura. C'est comme si Gide reprenait la même scène pour ironiser sur ce dernier personnage qui n'a pas connu la même indépendance que celle de Lucile. Les tableaux descriptifs sont introduits grâce à l'intrusion de Bernard qui rappelle dans une certaine mesure celle de Jérôme. Ils ont presque la même entrée dans l'espace intime d'autrui. Jérôme et Bernard aident à souligner d'abord le décor de l'espace avant qu'ils découvrent les occupants de l'espace. Le symbolisme de la lumière, avec tous les sens dont il est porteur est indiqué dans les deux scènes :

« À l'entrée de Bernard, elle [Laura] leva une main vers son visage, comme fait celui qui retient un cri ou qui veut préserver ses yeux d'une trop vive lumière. Elle était debout, recula d'un pas, et, se trouvant tout près de la fenêtre, de son autre main saisit le rideau.²³⁶ »

Si Gide qui se montre « avare de description²³⁷ », particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*, s'obstine à ne pas présenter de description indépendante de l'action, le décor

²³⁴ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, op. cit., p. 473.

²³⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 130.

²³⁶ *Ibid.*, p. 128-29.

²³⁷ L'expression est d'Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 277.

intérieur de l'espace relève du même principe. Sa fonction est d'ordre à la fois « explicatif et symbolique », selon l'expression de Gérard Genette²³⁸. L'atmosphère de tombeau ne se limite pas seulement à la condition féminine dans l'œuvre de Gide. Elle caractérise tous les personnages qui se laissent enliser dans l'espace clos. La décoration de la chambre d'Armand est représentative de sa personnalité. Elle correspond à son désespoir. Son poème « Le Vase nocturne²³⁹ » correspond à la fois à son intériorité et à l'intériorité de sa chambre. Ou encore, la caractéristique mortifère est inscrite autant dans l'atmosphère de l'appartement que dans les pensées de La Pérouse. Le rapport symbolique entre l'obscurité et la mort désigne aussi la chambre du vieux comte Passavant qui « repose sur le lit mortuaire²⁴⁰ ». Le narrateur indique comment la pièce était imparfaitement éclairée, et comment « un abat-jour ramène la clarté²⁴¹ » sur cette pièce, de sorte que le narrateur parvient à remarquer le livre que le petit Gontran tient à la main. Le rapport d'opposition entre le dedans symbolisé par l'ombre, et le dehors symbolisé par la clarté, est presque omniprésent dans le roman de Gide. L'impression d'étouffement plane sur tout l'espace intime d'Azaïs, même les fleurs n'y résistent pas :

« L'atmosphère de la pièce était si austère qu'il semblait que des fleurs y dussent faner aussitôt. »²⁴²

Le décor intérieur est intégré dans l'ensemble de la structure narrative en tant qu'élément dramatique. La description qui suspend l'action du récit et arrête le mouvement du temps fonctionne selon la même finalité du roman. La description et la narration alternent dans le roman pour mettre en crise l'univers étouffant de la famille.

La mise en place de l'espace familial permet de caractériser les relations au sein de la famille. La structure de l'espace, en tant qu'élément romanesque influence la structure du texte : de sorte que le texte, par la représentation du milieu familial, témoigne d'une sorte d'emboîtement d'espaces clos. Le style de Gide consiste à présenter tous les éléments spatiaux, non comme décoratifs, mais comme romanesques : la porte, la fenêtre, le seuil sont présentés comme des sortes de micro-espaces. Ils amènent à construire le symbole de l'espace clos de la famille. L'étouffement dans le milieu familial est inscrit dans l'espace qui enveloppe l'histoire. Tout est orienté d'une façon à détruire l'image idyllique de la famille. La

²³⁸ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58.

²³⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 275.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibid.*, p. 108.

demeure parentale est ainsi devenue un espace angoissant : ce qui est intime est considéré comme étranger ou comme ennemi.

Chapitre III. Le rêve d'une autre vie

1- L'univers livresque

Apparemment, l'œuvre romanesque de Gide s'organise autour de deux phases, de deux moments ou plutôt de deux espaces essentiels : un espace familial présenté comme un point de départ, et un autre, étranger, qui enveloppe l'action des personnages dans le monde extérieur au fil des événements. En fait, le texte romanesque gidien attire l'attention sur la présence d'une sorte d'espace intermédiaire qui n'implique parfois aucun déplacement physique : c'est celui qui est provoqué par les effets de l'imagination. C'est le moment où les personnages, dans leurs actions, se laissent parfois diriger par les rêveries et l'imagination. À force de ne pas accepter la réalité telle quelle, ces personnages imaginent une autre vie et rêvent d'un autre espace que le leur. L'insatisfaction, issue souvent d'une mésentente avec l'univers familial, est donc considérée comme la motivation principale d'un tel refuge imaginaire, toujours orienté vers l'avenir. Cette conception permet de constituer une sorte d'univers imaginaire. Selon Bachelard, « l'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. À la *fonction du réel*, instruite par le passé [...], il faut joindre *une fonction de l'irréel* tout aussi positive²⁴³ ». Georges Poulet remarque que « la pensée de Gide ne se contente plus de se situer dans le moment, elle va se placer dans cette partie même du moment qui est à la pointe, qui est à la proue, elle va se mettre à attendre et à voir arriver le futur.²⁴⁴ » Cette conception se lit même dans la structure du monde romanesque et des personnages. En effet, l'univers imaginaire se présente pour certains personnages comme le trait d'union entre deux moments, le passé et l'avenir, et entre deux espaces.

Ce qui nous intéresse, ce n'est pas seulement de montrer comment un lieu s'ouvre sur l'espace, ce qui provoque toujours un voyage imaginaire, mais de nous interroger sur le moyen qui permet d'évoquer cet univers imaginaire et de permettre à l'imagination de jouer un rôle actif. Ce qui provoque en même temps la dualité entre le réel et l'imaginaire dans l'organisation du texte narratif. En effet, l'univers livresque symbolisé toujours par la lecture

²⁴³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 16.

²⁴⁴ Georges Poulet, « L'instant et le lieu chez André Gide », in *André Gide 3 : Gide et la fonction de la littérature*, la Revue des Lettres Modernes, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1972, p. 64.

faite par les personnages à un moment donné, est à l'origine de la constitution d'une sorte d'horizon imaginaire. La lecture n'est pas une aventure pour les personnages gidiens, mais un passage vers l'aventure. Elle a aussi pour fonction de créer son propre espace, soumis aux effets de l'imagination. Car le lieu romanesque pour un lecteur réel ou pour un lecteur fictif, « est [...] une particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du lieu où il est évoqué²⁴⁵ ». La lecture est le premier univers que les personnages découvrent avant de se lancer dans leur aventure. Autrement dit, cet univers imaginaire est présenté comme une phase dans leur évolution. Il contribue à le constituer ainsi qu'à le définir. En effet, la lecture, cette initiation, amène le personnage à s'ouvrir au monde extérieur, imaginaire ou réel. C'est pourquoi nous étudions le rapport entre les personnages et l'acte de lecture. Comment l'univers des livres influence-t-il le personnage gidien dans ses pensées et dans son action ? L'influence de la lecture se limite-t-elle seulement à motiver son imagination ? L'acte de lire devient-il une des figures des rapports entre les protagonistes, de sorte qu'il conditionnerait les rapports qui ne cessent de se manifester sous des formes différentes ?

Gide, en tant qu'homme de lettres et en tant qu'individu, reconnaît l'importance de l'univers des livres et de la lecture. Il y a toujours une sorte de rapport intime qui s'établit entre lui et les œuvres littéraires, lui et la lecture littéraire. En tant que lecteur, l'influence d'une telle lecture ne se limite pas à provoquer le voyage dans les livres et le double mouvement entre l'imaginaire et le réel, comme le prouve la lecture de l'*Odyssee* et des *Mille et Une Nuits*²⁴⁶, mais elle entraîne aussi sa propre réflexion sur la littérature. L'activité de la lecture « nourrit, produit même, une réflexion autonome et originale sur l'idée de littérature et ses multiples enjeux²⁴⁷ ». En effet, elle constitue une partie de l'expérience humaine, et contribue à façonner son rapport au monde et à ses créations artistiques. Comme le note Pierre Masson, le livre « est à la fois fin et moyen de dépassement, boîte à double fond, message codé ; il n'est enrichissant que s'il indique, en même temps que son propre contenu, le passage par où le lecteur peut s'en échapper ; vers une vérité qui ne peut se trouver qu'au-delà de lui²⁴⁸ ». Gide qui se sert toujours de l'expérience de sa lecture, inscrit cette conception comme un élément dans ses œuvres artistiques. La lecture qui ne représente pas un champ clos devient une sorte de dépassement pour son personnage qui se nourrit souvent de ce qu'il

²⁴⁵ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1992, p. 50.

²⁴⁶ Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, voir notamment p. 36-46.

²⁴⁷ Thomas Cazentre, *Gide lecteur*, Paris, Kimé, 2003, p.18.

²⁴⁸ Pierre Masson, « Le livre et la bibliothèque », in *Lectures d'André Gide, hommage à Claude Martin*, Études rassemblées et présentées par Jean-Yves Debreuille et Pierre Masson, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 42.

lit. L'expérience de la lecture gidienne se lit autant dans sa vie que dans ses œuvres romanesque. C'est la raison pour laquelle la fonction de la lecture, quelle qu'en soit la figure, se trouve mise en texte à plusieurs reprises.

Si les œuvres romanesques de Gide contiennent « un ensemble extrêmement riche et cohérent de *représentations* de la lecture²⁴⁹ », le roman des *Faux-Monnayeurs* exploite bien cette richesse pour organiser l'action des personnages. Ce roman témoigne d'une sorte d'omniprésence des livres et de l'acte de lecture. La présence des personnages romanciers donnent nécessairement une importance particulière à cette pratique. La plupart des personnages apparaissent en train de lire, que ce soit une lettre, un livre ou un roman. C'est ainsi qu'Édouard se présente d'abord comme un lecteur. Par là s'explique son commentaire critique au sujet du roman de Passavant qu'il lit lors de son retour à Paris²⁵⁰. Le roman des *Faux-Monnayeurs* attire l'attention, particulièrement, sur le rapport entre la lecture du personnage et la tendance vers l'aventure, ce qui contribue à créer l'espace imaginaire de certains personnages. Telle est le cas de Caloub qui se plonge dans « un livre d'aventures, qui le distrait du départ de Bernard²⁵¹ ». Ces deux frères symbolisent une double fuite, réelle et imaginaire. La lecture donne au personnage la possibilité de se détourner du réel pour se réfugier dans l'imaginaire²⁵². En effet, cette corrélation entre la lecture et la tendance vers le voyage ou vers l'aventure ne cesse d'être évoquée dans ce roman, particulièrement pour ce qui concerne les personnages adolescents qui sont toujours en formation et marqués par des expériences initiales reçues de la lecture. Si le texte n'explique pas clairement cette tendance chez Caloub, de sorte que son action dans le roman se limite presque à sa présence dans la pension. Sa lecture se lit comme une sorte d'initiation, mais aussi de tentation, dirigée vers l'ailleurs et vers l'avenir. Cette conception pourrait se réaliser à l'aide d'Édouard qui, à la fin du roman, exprime son désir « de connaître Caloub²⁵³ ». Cette phrase qui provoque l'attente d'une nouvelle aventure autant pour le lecteur que pour Édouard montre que cet enfant aura peut-être la chance de vivre une aventure, cette fois réelle et non plus livresque, puisqu'Édouard se présente comme un personnage initiateur du mouvement.

²⁴⁹ Thomas Cazentre, *Gide lecteur*, op. cit., p. 19.

²⁵⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 71.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

²⁵² Gontran, dans *Les Faux-Monnayeurs*, se présente d'abord comme un personnage lecteur. Il ne s'agit pas d'un livre d'aventures, mais l'acte de lire est toujours lié avec le besoin de se distraire, comme il l'explique à la vieille Séraphine au moment où il veille son père mort : « — Non, laisse. Je ne me sens pas fatigué ; et ça me fait du bien de rester ici à méditer et à lire. » p. 49.

²⁵³ *Ibid.*, p. 378.

Ou encore, les symboles de l'ailleurs et de la littérature sont évoqués dans les propos d'Édouard lors de son entretien avec Bernard. Ce qui reflète toujours l'influence et la domination de la lecture sur ses pensées et ses comportements. L'image de la littérature exprime le principe de l'aventure et du dépaysement :

« J'ai souvent pensé, interrompit Édouard, qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage.²⁵⁴ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la présence des livres, identifiés ou non, fonctionne comme un indice de l'omniprésence de la pratique de la lecture. Une pratique qui nécessairement nourrit l'imaginaire des personnages. Gide insiste sur le rapport dialectique entre la lecture et la tentation de l'ailleurs. L'aventure de Bernard, et le choix du voyage, sont placés sous le signe de la lecture et aussi de la littérature. L'univers livresque constitue l'arrière-plan de son mouvement dans le roman. La première forme de la lecture est symbolisée par les études scolaires. Bernard est présenté dans l'incipit comme un étudiant, la lecture a pour fonction d'alimenter son savoir. Cette forme de la lecture, souvent imposée par la famille et par l'institution scolaire, est caractérisée par la contrainte. À vrai dire, la première mention de la lecture l'associe à la solitude :

« Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot ; il n'avait plus devant lui que trois semaines. La famille respectait sa solitude ; le démon pas.²⁵⁵ »

Il y a une valeur symbolique qui est attribuée à la lecture dans cette scène initiale. À la solitude imposée s'oppose le démon qui est la représentation de la tentation de l'ailleurs : le démon s'oppose à la famille et le complice de l'aventure dans la fiction gidienne. Il prépare tous les moyens pour briser la solitude de cet adolescent. Il l'amène donc à une autre lecture : il s'agit de lire la correspondance de sa mère. Cette lecture deviendra l'origine de son action et du roman. Dans cette scène initiale, un autre indice esthétique aide à prévoir la tendance de personnage vers l'ailleurs. La « fenêtre ouverte²⁵⁶ » qui s'oppose à l'étouffement de Bernard, devient l'intermédiaire entre l'emprisonnement familial et l'espace ouvert. Le héros voit par la fenêtre ouverte le monde réel et tout ce qui l'attend hors de la maison. Tout fait ressentir une anticipation de l'évasion. La corrélation entre les études et la tentation de l'ailleurs est

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 338.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁶ *Ibidem.*

omniprésente dans l'itinéraire de cet adolescent. Son action dans le roman se lit comme une sorte de rejet de la lecture au profit de l'aventure. Les études incarnent la volonté des parents qu'il a besoin de dépasser. Un peu plus loin dans le roman, Bernard formule beaucoup plus nettement cet appel. En effet, sa réaction contre les expériences scolaires se traduit en acte par son départ à Saas Fée avec Édouard. Dans une lettre adressée à son ami Olivier, Bernard manifeste son choix, il préfère le voyage aux études, sans même prendre le temps de réfléchir :

« Que je te dise d'abord que j'ai séché le bachot. Tu l'auras compris sans doute en ne m'y voyant pas. [...] Une occasion unique s'est offerte à moi de partir en voyage. J'ai sauté dessus ; et je ne m'en repens pas. Il fallait se décider tout de suite ; je n'ai pas pris le temps de réfléchir, pas même de te dire adieu.²⁵⁷ »

Selon Thomas Cazentre, la problématique de la lecture dans l'œuvre de Gide semble s'orienter « via le thème éminemment gidien du voyage, vers l'idée d'une incompatibilité radicale entre la lecture et la vie, entre les livres et le monde réel ; lire ou « voyager », il faut choisir²⁵⁸ ». Ce rapport conflictuel entre lire et vivre se trouve exprimé particulièrement dans les scènes qui réunissent Bernard et son ami Olivier. C'est comme si leurs rapports tournaient autour de leur réaction concernant le rapport dialectique entre l'univers livresque et le besoin de vivre l'expérience. Lors de son refuge dans la chambre d'Olivier, Bernard contemple « une petite bibliothèque à deux rayons où sont des livres de classe²⁵⁹ » et insiste pour donner l'impression que c'est la fin des découvertes imaginaires que lui donnent les livres. Il a l'intention de confirmer cette idée et de l'exprimer à son ami en l'interrogeant sur certains livres. Ainsi, Bernard avance l'idée que le plaisir ne se trouve pas seulement dans la lecture :

*« Tu lis du Tocqueville, à présent ?
— C'est Dubac qui m'a prêté ça.
— Ça te plaît ?
— C'est un peu rasoir. Mais il y a des choses très bien.²⁶⁰ »*

Ce même désir se manifeste lors de leur entretien sur l'efficacité de la méditation poétique par rapport aux expériences réelles. Bernard se réfère à Rimbaud pour appuyer ses propos et pour légitimer son détachement de l'univers imaginaire :

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁵⁸ Thomas Cazentre, *Gide lecteur*, op. cit., p. 133.

²⁵⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 39.

²⁶⁰ *Ibidem.*

« Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots. [...] C'est là ce que j'admire le plus dans Rimbaud : c'est d'avoir préféré la vie.²⁶¹ »

Ces appels de Bernard constituent le sens profond des *Nourritures terrestres* qui invite à jeter les livres et à rompre avec le milieu familial pour chercher des lieux neufs et d'un rapport direct au monde :

« Il semblait que tout mon être eût comme un immense besoin de se retremper dans le neuf. J'attendais une seconde puberté. Ah ! refaire à mes yeux une vision neuve, les laver de la salissure des livres, les rendre plus pareils à l'azur qu'ils regardent [...].²⁶² »

Pour Jérôme de *La Porte étroite*, le choix des études est lié avec l'idée du voyage et de l'évasion :

« Proposé cependant pour l'École d'Athènes, j'acceptai d'y entrer aussitôt, sans ambition, sans goût, mais souriant à l'idée de départ comme à celle d'une évasion.²⁶³ »

Mais l'attitude de Bernard nous pousse à nous demander s'il est vraiment sincère dans ses appels. Autrement dit, est-ce qu'il se détache totalement de l'univers des livres ? Ou s'agit-il simplement d'une illusoire liberté ? En fait, la structure de l'aventure de ce personnage a pour origine sa culture livresque. Le héros gidien ne cesse de se référer aux livres, non pas seulement pour manifester son détachement, mais aussi et surtout pour modeler ses comportements. La lecture de Bernard n'est pas indiquée explicitement dans le roman, de sorte que ce personnage n'est pas présenté en train de lire, sauf les écrits des autres. Mais il s'agit des souvenirs d'une lecture individuelle ou scolaire, comme l'atteste la mention des noms représentatifs de la littérature occidentale. Bernard qui se prépare à son aventure se compare à des personnages littéraires et mythiques pour s'identifier et identifier son aventure. Hamlet et Thésée sont ses références, ce qui révèle une forme de lecture implicite faite à un moment donné. Cette identification prend une dimension structurale et psychologique dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'évocation du nom du héros de Shakespeare est placée sous le signe du rapport avec la famille. En effet, Bernard et Hamlet ont la même situation familiale : l'infidélité de la mère est leur point commun. Bernard en est bien conscient, c'est la raison pour laquelle il s'exprime ainsi :

²⁶¹ *Ibid.*, p. 263-64.

²⁶² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 29.

²⁶³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 138.

« Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet ! C'est curieux comme le point de vue diffère, suivant qu'on est le fruit du crime ou de la légitimité.²⁶⁴ »

Gide se sert des ressources de sa culture livresque pour les transformer en matière romanesque, particulièrement pour la construction de personnage de Bernard. En effet, il a bien structuré le début des *Faux-Monnayeurs* selon le modèle de la tragédie de Shakespeare. À ce propos David Steel note :

« De même que Shakespeare choisit de donner comme point de départ à sa pièce la découverte de l'infidélité de sa mère, qui lui est exposée par le spectre de son père, Gide fait démarrer l'action de son roman sur une découverte identique.²⁶⁵ »

Or si Gide recourt ainsi à des références littéraires, ce n'est pas seulement pour évoquer la ressemblance, mais aussi la dissemblance. Ce qui éloigne le personnage d'Hamlet de Bernard, c'est que ce dernier ne cherche plus à découvrir son passé. L'infidélité de la mère qui occupe beaucoup Hamlet et constitue le sens profond de son histoire, devient un moyen qui aide le héros gidien à se détacher de la famille. L'action s'organise autour de son rapport avec le monde extérieur et non avec l'univers de la famille. Toute l'attention de Bernard se tourne vers l'avenir, vers l'aventure. Gide présente un personnage assoiffé d'aventures. C'est ainsi qu'il recourt d'abord à l'emploi du terme d'« aventure » d'une manière récurrente pour modeler sa fuite :

« Oh ! moi tu sais [dit-il à Olivier], je ne cours pas après. Je te l'ai dit : j'attends l'aventure.²⁶⁶ »

Ou encore plus loin, Bernard qui « contemple la vitre bleuisante, les murs gris de la petite pièce » de son ami, déclare²⁶⁷ :

« Dans un instant [...] j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend. Je ne sais pas si

²⁶⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

²⁶⁵ David Steel, « To be or not to be un personnage des *Faux-Monnayeurs* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990, p. 485.

²⁶⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 36.

²⁶⁷ Dans *La Porte étroite*, Jérôme, après la mort de sa mère, connaît un nouvel élan vers la vie, particulièrement en ce qui concerne son rapport avec Alissa, qui est reflété dans la représentation de l'espace : « *L'été, cette année, fut splendide. Tout semblait pénétré d'azur. Notre ferveur triomphait du mal, de la mort ; l'ombre reculait devant nous. Chaque matin j'étais éveillé par ma joie ; je me levais dès l'aurore, à la rencontre du jour m'élançais.* » p. 39.

*d'autres sont comme moi, mais dès que je suis réveillé, j'aime à mépriser ceux qui dorment.*²⁶⁸ »

Bernard qui est au seuil de sa nouvelle vie se laisse porter par ses rêveries avant de se lancer dans l'action. Il rêve d'un temps nouveau, d'un dépaysement. Son itinéraire témoigne d'une phase transitoire où les pensées sont dirigées vers l'avenir et vers sa communication avec le monde extérieur :

« Il [Bernard] songe à sa nouvelle règle de vie, dont il a trouvé depuis peu la formule : « Si tu ne fais pas cela, qui le fera ? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce ? » — Il songe : « de grandes choses à faire » ; il lui semble qu'il va vers elles. « De grandes choses », se répète-t-il en marchant.²⁶⁹ »

Cette orientation vers l'avenir ne se limite pas à la caractéristique du personnage de Bernard qui n'est qu'un des éléments que Gide utilise dans *Les Faux-Monnayeurs*. Elle correspond au roman entier qui a l'allure d'un roman d'aventure. Puisque le romancier, dans ce genre de roman, emprunte tout à l'avenir, comme l'a précisé Jacques Rivière en définissant le roman d'aventure. Il montre que « l'orientation vers l'avenir, l'ouverture sur les choses inconnues » sont une disposition technique qui donne à l'œuvre « plus explicitement le caractère de roman d'aventure²⁷⁰ ». Selon lui, le roman d'aventure est :

« le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout à fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction. Chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent, non pas en ce qu'il est plus intense, plus violent, plus bouleversant ; mais simplement les événements qu'il raconte, les sentiments qu'il décrit, débordent ceux du chapitre précédent.²⁷¹ »

Tous ces caractères sont présents dans *Les Faux-Monnayeurs* qui est présenté comme un roman en devenir. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide confirme le principe :

« [...] l'avenir m'intéresse plus que le passé, et plus encore ce qui n'est non plus de demain qu'hier, mais qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui.²⁷² »

Bernard rompt avec son passé pour suivre son destin et pour se livrer à un avenir incertain. Il se compare à Thésée, le personnage auquel il doit le plus. En effet, Hamlet et

²⁶⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 61-62.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 62

²⁷⁰ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure* [1913], Paris, Les Syrtes, 2000, p. 66.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 18.

Thésée, ses personnages référentiels, symbolisent deux pôles dialectiques : le passé auquel Bernard tente de tourner le dos, l'avenir auquel s'attache le héros. Bernard, influencé peut-être par tous les récits d'aventures qui ont enrichi l'histoire de Thésée, attend de vivre l'expérience. À vrai dire, l'action intéresse aussi bien le héros mythique que le héros gidien. Ce qui les anime ce n'est pas la recherche d'une explication, mais le besoin d'évasion et de liberté. Le besoin de nouveauté est le principe que le mythe proclame. Gide met en lumière la valeur symbolique des mythes qui peuvent représenter quelques caractéristiques de l'homme. C'est la raison pour laquelle il insiste beaucoup sur les caractères des héros légendaires et leurs âmes insoumises. Il indique que s'il y a une fatalité dans les mythes grecs, il s'agit toujours d'une « fatalité intérieure²⁷³ » que les personnages mythiques portent en eux. Gide qui donne une autre interprétation aux mythes utilise un tel principe dans ses œuvres. L'homme, selon lui, prend en main son propre destin. C'est ce qui traduit le rapport entre la création de Gide et les mythes. Voici comment il interprète les comportements du personnage de Thésée :

« Et l'on n'a rien compris au caractère de Thésée [...] si l'on admet que l'audacieux héros a laissé par simple inadvertance la voile noire au vaisseau qui le ramène en Grèce, cette « fatale » voile noire qui, trompant son père affligé, l'invite à se précipiter dans la mer, grâce à quoi Thésée entre en possession de son royaume. Un oubli ? Allons donc ! Il oublie de changer la voile comme il oublie Ariane à Naxos. Et je comprends que les pères n'enseignent pas cela aux enfants ; mais pour cesser de réduire l'histoire de Thésée à l'insignifiance d'un conte de nourrice, il n'est qu'à restituer au héros sa conscience et sa résolution.²⁷⁴ »

On ne peut pas dire que Gide, pour la création de son personnage, imite exactement le personnage de Thésée, mais il est important de remarquer comment il adopte un modèle qui n'est pas tellement différent. La proximité entre Bernard et ce personnage mythique invite à voir comment Gide s'est bien servi du domaine mythologique qui occupe une place importante dans l'ensemble de son œuvre²⁷⁵. De sorte que son personnage Bernard « semble fort conscient de cette antécédence²⁷⁶ ». Dès la première page du roman, Bernard emploie son savoir livresque pour imaginer son origine royale au moment où il s'interroge sur l'identité de

²⁷³ André Gide, « Considérations sur la mythologie grecque » in *Incidences*, Paris, Gallimard, 1951, p. 127.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ La plupart des œuvres littéraires de Gide relève du mythe. Tel est le cas de son dernier ouvrage *Thésée*.

²⁷⁶ David Steel, « To be or not to be un personnage des *Faux-Monnayeurs* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, op. cit., p. 484.

son père : « Libre à moi d’imaginer que c’est un prince²⁷⁷ ». Cette déclaration souligne l’influence de sa lecture sur ses pensées, et son désir de légitimer son aventure et son action dans le roman dans une perspective livresque. Cet adolescent semble bien connaître le mythe de Thésée puisque ce personnage mythique était un fils de roi²⁷⁸. Il n’est donc pas surprenant de voir Bernard employer de nouveau sa culture livresque pour justifier son indiscretion en se référant à Thésée : une lettre ou une arme sont l’instrument que chacun d’eux utilise pour commencer l’aventure loin des entraves familiales. Ils ont vécu le temps de la libération presque au même âge, ce qui nécessite aussi la possibilité de l’apprentissage loin de la famille:

« Thésée devait avoir mon âge quand il souleva le rocher. Ce qui empêche pour le guéridon, d’ordinaire, c’est la pendule. Je n’aurais pas songé à soulever la plaque de marbre du guéridon si je n’avais pas voulu réparer la pendule... Ce qui n’arrive pas à n’importe qui, c’est de trouver là-dessous des armes ; ou des lettres d’un amour coupable.²⁷⁹ »

Cette référence incessante aux livres présente Bernard comme un personnage cultivé, mais aussi un bon lecteur qui s’imagine toujours en héros dramatique ou en héros mythique. Le narrateur confirme une telle emprise de la lecture sur ses comportements en nous rapportant plus tard certains détails de sa situation :

« C’est un très bon élève [Bernard], mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. [...] Il a trop lu déjà, trop retenu, et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.²⁸⁰ »

La figure de Thésée occupe une place privilégiée dans le roman des *Faux-Monnayeurs*, car Gide construit l’univers de l’aventure de Bernard selon une structure presque identique à celle de Thésée. Dans *Les Caves du Vatican*, le romancier fait aussi référence à des œuvres qui aident à déchiffrer le personnage de Lafcadio. Dans sa chambre, il y a deux ouvrages sur la cheminée : « la *Moll Flanders* de Daniel Defoe [...] et les *Novelle* d’Anton Francesco Grazzini²⁸¹ ». Lafcadio avoue à Julius sa passion pour *Robinson Crusoë*. Toutes ces œuvres constituent une référence autant pour l’aventure de Lafcadio que pour la construction

²⁷⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13.

²⁷⁸ André Peyronie, in *Dictionnaire des mythes littéraires* [1988], sous la direction de Pierre Brunel, éditions du Rocher, 2000, p. 1365.

²⁷⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 217.

²⁸¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 53.

narrative du roman, comme l'a bien expliqué Alain Goulet²⁸². Joëlle Gleize dans *Le Double miroir* montre qu'un livre représenté dans un roman entretient un rapport spéculaire avec le roman lui-même, de sorte qu'il oblige le « lecteur à le mettre en relation avec ce roman qu'il est en train de lire²⁸³ ». Car un livre représenté « porte en lui un programme narratif potentiel [...], mais aussi un texte et un contenu sémantique qui peuvent, actualisés, interférer avec des éléments du livre représentant²⁸⁴ ». Cependant, on peut trouver la même logique à l'échelle des personnages. Le lecteur, à partir du moment où il connaît le mythe de Thésée, peut anticiper la structure de l'action de Bernard. Le fait d'être un bâtard est une condition familiale que partagent les deux personnages, une condition qui devient aussi le moteur de l'action et de l'aventure. À vrai dire, La bâtardise est la condition préalable à l'héroïsme. Gide, dans son œuvre romanesque, ne cesse d'exprimer sa tendance pour les personnages bâtards. Pour lui, ces personnages constituent le principe d'opposition à la société puisqu'ils ne se conforment pas aux normes sociales. Gide résume sa conception pour la bâtardise dans *Les Faux-Monnayeurs*, par la voix de son personnage Édouard :

« *L'avenir appartient aux bâtards. — Quelle signification dans ce mot :
“ un enfant naturel ! ” Seul le bâtard a droit au naturel.*²⁸⁵ »

Bernard et Thésée connaissent la même épreuve initiatrice. Le retour au foyer, après avoir vécu l'épreuve, entraîne la perte de l'un des membres des parents, que ce soit la mort du père de Thésée ou la fuite de la mère de Bernard, elle aussi considérée comme symbolique. Les deux personnages connaissent la même présence féminine lors de leurs aventures. Si Thésée gagne l'amour de la fille aînée de Minos et de la fille cadette, Bernard est aussi entouré par deux sœurs : Sarah la fille cadette succède à sa sœur aînée Laura. De sorte que le rapport avec la fille aînée n'est qu'intermédiaire. Dans l'histoire des héros, comme Thésée, l'univers féminin représente toujours une menace²⁸⁶, ce qui implique une nécessité de s'en débarrasser. Gide adapte un tel principe dans l'itinéraire de son personnage. Bernard ne se laisse pas retenir par la femme. C'est la raison pour laquelle il est censé abandonner Sarah après avoir passé la nuit avec elle, comme l'explique le narrateur :

« *Il a laissé Sarah dormant encore ; s'est dégagé furtivement d'entre ses bras. Eh quoi ? Sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une*

²⁸² Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide, Étude méthodologique*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972, voir précisément p. 48-66.

²⁸³ Joëlle Gleize, *Le Double miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992, p.18.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 116.

²⁸⁶ Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985, Voir « le héros et l'univers féminin » p. 20.

suprême étreinte amoureuse. Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi ? Je ne sais pas. Il ne sait lui-même. Il s'efforce de ne point penser [...] c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre — livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre.²⁸⁷ »

Si Bernard est présenté comme un personnage constitué des éléments qui trouvent leur origine dans les domaines mythologique et littéraire, le texte du roman ne cesse de donner des indices qui révèlent une telle référence, comme sa dissertation du bachot qui tourne autour des vers de La Fontaine²⁸⁸. Symboliquement, ces vers correspondent à la nature instable de son individu, puisqu'il n'y a rien de gratuit dans l'œuvre de Gide. Selon Pierre Masson, ce personnage « est lui-même très papillonnant, volant d'Olivier en Édouard et de Laura en Sarah²⁸⁹ ». Il semble que le héros gidien doive briser l'amour, l'amitié et tout ce qui l'empêche d'avancer dans son aventure. Ce thème qui, ne se limitant pas seulement à l'histoire de Bernard, est omniprésent dans toutes les œuvres de Gide constitue le sens profond de la légende de Thésée. Le « fil d'Ariane » devient le symbole d'un attachement et de ce qui retient, de sorte que le rapport à la femme, autant pour le héros gidien que pour le héros légendaire, est une étape qu'il faut dépasser :

« [...] j'admire en Thésée une témérité presque insolente. À peine à la cour de Minos, il suborne Ariane ; rien ne montre qu'il l'aime. Mais il se laisse aimer par elle aussi longtemps que cet amour peut le servir. Ce fil qu'elle attache à son bras, est-ce pour le guider seulement ? Non ; c'est le « fil à la patte » et Thésée le trouve aussitôt un peu court ; il se sent tiré trop en arrière tandis que le voici qui s'avance avec horreur et ravissement dans l'inconnu repli de sa destinée.²⁹⁰ »

Si nous sommes toujours en présence de la littérature mythique et de ses effets sur l'œuvre de Gide et l'itinéraire de son personnage, il faut souligner que toute aventure implique un danger. C'est évident pour Thésée dont l'aventure est dominée par l'évocation de la mort. Car il est censé courir les dangers les plus effrayants et combattre beaucoup de monstres²⁹¹. Gide

²⁸⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 296.

²⁸⁸ Tels sont les vers de La Fontaine, cités par Bernard et qui sont le sujet de sa discussion avec son ami Olivier :
« *Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles,
Je suis chose légère et vole à tout sujet,
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet.* » p. 255.

²⁸⁹ Pierre Masson, « Voyage en chambres », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, op. cit., p. 472.

²⁹⁰ André Gide, « Considérations sur la mythologie grecque », in *Incidences*, op. cit., p. 129-30.

²⁹¹ André Peyronie, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit. 1366.

élimine le danger de ses récits d'aventure, ce qui différencie son personnage du personnage initiatique de la mythologie, et c'est le cas de l'aventure de Bernard dans le monde extérieur. Les vrais dangers, dans les récits de voyage de Gide « sont ailleurs : ils sont dans les êtres eux-mêmes²⁹² ».

Ainsi, Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* présente un personnage dont l'itinéraire se caractérise par un apparent rejet de l'univers livresque. Bernard reste tout au long du roman comme un aventurier-lecteur. À vrai dire, l'acte de lire représente sa véritable aventure dans le roman. Ces caractéristiques ne se limitent pas seulement aux *Faux-Monnayeurs*. Gide dans les romans précédents insère toujours des éléments romanesques qui manifestent le rapport entre l'action d'un personnage et l'univers des livres qui nourrit toujours son imaginaire, particulièrement dans *Isabelle*. Le fait que Gide présente dans ce roman, comme le cas pour Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*, un personnage en formation invite à étudier l'influence de sa lecture sur son action. Le personnage de Gérard relève du même univers initial que celui de Bernard. Mais si la lecture est éclairante pour le héros des *Faux-Monnayeurs*, elle est égarante pour Gérard. Contrairement à Bernard, l'ailleurs pour Gérard est situé dans le passé, ce qui est symbolisé par le voyage au château à la Quartfourche.

2- La lecture qui égare

Dans *Isabelle*, la valeur esthétique de l'univers des livres se lit autant dans la création d'une attente pour le héros principal qui rêve de vivre une aventure dans le monde réel, que dans le rapport établi entre les personnages. Un tel rapport prend une double figure réelle et imaginaire, conditionnée par la lecture : par l'intermédiaire de la recherche d'une référence, Gérard réussit à faire son voyage et à établir un rapport réel avec tous les habitants du château, particulièrement avec Monsieur Floche dont la bibliothèque contient « divers documents qui sans doute pourraient [lui] servir ; en particulier une Bible couverte d'annotations de la main même de Bossuet²⁹³ ». Un tel souci commun pour la lecture des documents anciens est à l'origine de leur rapport qui prend une forme d'échange livresque. Symboliquement, l'attitude de Gérard de dédier sa thèse à Monsieur Floche qui a déjà fait une étude sur Bossuet dans un mémoire, se lit comme une sorte d'échange livresque qui approfondit leur rapport :

²⁹² Pierre Masson, *André Gide : voyage et écriture*, op. cit., p. 40.

²⁹³ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 16.

« — J'ai bien entrepris, continua-t-il [Monsieur Floche], un mémoire à son sujet ; et je me félicite aujourd'hui de n'en avoir encore donné connaissance à personne, puisqu'il pourra servir à votre thèse en toute nouveauté ! Je me défendis de nouveau :

— Tout le mérite de ma thèse, c'est à votre obligeance que je le devrai. Au moins en accepterez-vous la dédicace, Monsieur Floche, comme une faible marque de ma reconnaissance.²⁹⁴ »

Le rapport que Gérard entretient avec Casimir aide à révéler aussi un point commun que partagent les deux personnages : il s'agit de l'omniprésence de l'univers de la lecture qui anime leurs rêveries. Ce petit enfant confie à Gérard son rêve de voyager. Cette tendance est liée à sa passion de lire « les grands voyages²⁹⁵ ». La situation de Casimir est presque identique à celle de Caloub dans *Les Faux-Monnayeurs*. Mais en dépit de la relation qui le lie à Gérard, présenté comme un voyageur, Casimir reste prisonnier à la Quartfourche sans avoir l'occasion de découvrir le monde extérieur. Son aventure se limite seulement à une évasion imaginaire dans la lecture. Gérard ne joue pas le rôle de séducteur qui aide à libérer cet enfant de la prison de la famille, comme le font les adultes pour les adolescents dans *Les Faux-Monnayeurs*. Car le personnage de Gérard est lui-même présenté comme une victime des illusions inséparables de la lecture littéraire, comme en témoigne le rapport fantasmatique qui le lie à Isabelle. En ce sens, la structure d'*Isabelle* est située entre le rêve et la réalité, entre l'imaginaire et le réel. Une structure qui explique l'influence de la lecture sur l'action du roman.

Gérard, en tant que narrateur qui tente de relater son histoire, lie toute l'aventure et le choix du voyage à l'influence de l'univers des livres dans lequel il est enfermé jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Ce qui le présente d'abord comme un personnage encore en formation. Son apprentissage, avant le voyage à la Quartfourche, se limite à des expériences reçues par les livres. La lecture représente ainsi son univers initial. Un univers qui oriente toute son imagination au fil des événements. À vrai dire, la lecture constitue le seul événement dans sa vie. Le besoin d'une autre connaissance provoque, chez lui, une curiosité du monde réel dont il est presque dépourvu. Voici comment son aveu, dans l'incipit, décrit sa situation initiale qui se lit comme une sorte de reproche contre sa méconnaissance de ce monde²⁹⁶ :

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁹⁶ Le héros de *L'Immoraliste* a connu presque la même condition et le même univers initial avant de se lancer vers ses aventures et ses voyages : « Ainsi j'atteignis vingt-cinq ans, n'ayant presque rien regardé que des ruines ou des livres, et ne connaissant rien de la vie; j'usais dans le travail une ferveur singulière. » p. 20.

« J'ai presque peine à comprendre aujourd'hui l'impatience qui m'élançait alors vers la vie. À vingt-cinq ans je n'en connaissais rien à peu près, que par les livres ; et c'est pourquoi sans doute je me croyais romancier ; car j'ignorais encore avec quelle malignité les événements dérobent à nos yeux le côté par où ils nous intéresseraient davantage, et combien peu de prise ils offrent à qui ne sait pas les forcer.²⁹⁷ »

Si Gérard ne connaît dans son univers initial qu'un savoir livresque, sans rapport avec la vie réelle, le choix d'un voyage reste sa conséquence logique. Le désir de vivre une autre vie et de découvrir un autre espace devient, pour ce personnage, une hantise, mais aussi un but. Mais contrairement à d'autres personnages apprentis de Gide qui sont plutôt motivés par le plaisir de l'évasion, le besoin de Gérard d'enrichir ses expériences n'est pas lié à une raison familiale. En effet, nous ne savons pas ce que représente pour lui l'univers familial. Il n'y a aucun indice dans le texte sur l'image de son rapport avec cet univers. Sa famille reste anonyme tout au long du roman. Son identité s'éclaire seulement à la fin quand Gérard évoque la mort de ses beaux-parents²⁹⁸. Ce n'est donc pas à cause de la famille que Gérard fait son voyage. Ce n'est plus à cause de ses études universitaires qui ne sont qu'une raison apparente ou plutôt un prétexte. Ses études qui ne sont mentionnées qu'au début du récit disparaissent dans la suite des événements. Le simple fait d'être influencé par sa lecture est presque à l'origine de son aventure. C'est le désir de vivre autrement, toujours selon une référence livresque, ce qui contribue à la constitution de ses rêveries. C'est la raison pour laquelle il lui semble trouver à la Quartfourche un château du rêve, tel qu'il en découvrirait dans les livres :

« [...] il ne fut bientôt plus question d'une simple visite : c'est un séjour au château de la Quartfourche que, sur la recommandation de M. Desnos, l'amabilité de M. Floche me proposait. Bien que sans enfant, M. et Madame Floche n'y vivaient pas seuls : quelques mots inconsiderés de M. Desnos, dont mon imagination s'empara, me firent espérer de trouver là-bas une société avenante, qui tout aussitôt m'attira plus que les documents poudreux du Grand Siècle ; déjà ma thèse n'était plus qu'un prétexte.²⁹⁹ »

Isabelle présente beaucoup d'éléments qui situent le personnage de Gérard entre le réel et l'imaginaire et qui attestent du rapport très étroit entre son voyage et l'influence de la lecture. Ce rapport est ainsi approfondi par son recours à des personnages représentatifs de la

²⁹⁷ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 15.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

littérature occidentale pour s'identifier et identifier son aventure, comme nous l'avons vu pour le personnage de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Cela indique la proximité entre ces deux personnages gidiens et l'insistance de Gide à considérer l'aventure de ses personnages dans une perspective livresque. Il se compare, par exemple, à Néjdanof, le héros des *Terres vierges* de Tourgueniev ou à Valmont, le héros des *Liaisons dangereuses* de Laclos :

« [...] j'entrais dans ce château non plus en scolar, mais en Néjdanof, en Valmont ; déjà je le peuplais d'aventures. La Quartfourche ! Je répétais ce nom mystérieux : c'est ici, pensais-je, qu'Hercule hésite...³⁰⁰ »

L'intérêt de Gide pour les œuvres littéraires est attesté par la préface qu'il a rédigée pour ce roman, préface dans laquelle il évoque ses réflexions en tant que lecteur³⁰¹. Mais dans *Isabelle*, il se sert d'une telle référence pour ironiser sur la tendance de son personnage et sur son désir de vivre dans le rêve du passé. Alain Goulet a bien expliqué la présence de ces œuvres dans ce roman. À propos du personnage de Gérard qui fait une sorte de voyage dans le passé et dans un milieu isolé de la vie réelle, il note :

« Comme eux Gérard, qui rêve de s'intégrer à un passé qui est en train de s'abolir, rend compte sans le savoir de la marche de l'Histoire en racontant son histoire. C'est la réalité prosaïque et têtue qui viendra petit à petit à bout de son monde imaginaire.³⁰² »

Isabelle présente un type de personnage qui fait de son aventure l'aboutissement de son savoir livresque. À vrai dire, le personnage de Gérard ne fait qu'un voyage dans la Quartfourche où se développe son imaginaire et ses rêveries qui correspondent à des principes romanesques issus de sa lecture littéraire. Cette conception ne se limite pas seulement à la référence des personnages littéraires ou historiques. L'emprise de l'univers des livres se lit aussi dans l'image poétique que ce personnage donne à la Quartfourche et à la nature végétale lors de son arrivée. C'est comme si Gérard, lors de la découverte de ce lieu, décrivait ce qu'il imagine et non pas ce qu'il voit. C'est ce qui provoque chez lui une image illusoire. Gérard fait deux déplacements à la Quartfourche, chacun d'eux présente une image différente, de Gérard-observateur et du lieu observé : tout est lié à la présence ou l'absence de l'influence de la lecture. Le premier déplacement qui constitue le séjour de Gérard au château est presque

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Dans cette préface, Gide souligne les caractéristiques diaboliques des personnages et leurs mœurs qui correspondent à la société de cette époque : « *Les mœurs de Valmont, de Madame de Merteuil et, à vrai dire, de toute la société de cette époque, mœurs issues de la richesse associée à l'oisiveté, appelèrent, suscitérent, et pour tout dire méritèrent la Révolution qui arriva sitôt après et sur laquelle Laclos déversa ses réserves d'intrigue.* » André Gide, « Préface aux *Liaisons dangereuses* », traduit et présenté par Anton Alblas, in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 112, octobre 1996, p. 315.

³⁰² Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 117-18.

dominé par ses rêveries, de sorte que Gérard fait un voyage dans une sorte d'univers imaginaire, loin de la réalité. Mais le deuxième déplacement, tel qu'il témoigne de sa rencontre avec Isabelle après son retour de Paris, est dépourvu de toute influence imaginaire : Gérard donne une image réelle de château et du parc qui ne sont que des ruines. C'est ainsi que l'image poétique est provoquée quand il découvre la Quartfourche la première fois. Tout lui semble d'abord refléter l'espace du rêve. C'est la raison pour laquelle il s'intéresse dans un premier temps à la découverte de l'espace du château, tout en négligeant les habitants. Mais les règles changent dans la suite des événements. Il exalte la nature lors de sa première promenade avec Monsieur Floche, de sorte que ce personnage-rêveur « n'écoutai[t] plus [son compagnon] que d'une oreille distraite, l'esprit engourdi par la molle tiédeur de l'air et par une sorte de torpeur végétale³⁰³ ». Si, comme l'écrit Joëlle Gleize à propos du personnage-lecteur, la lecture entraîne deux fonctions antithétiques : « éclairer le personnage lecteur ou l'aveugler, le faire accéder à une prise de conscience ou le plonger dans l'illusion³⁰⁴ », la lecture littéraire ne fait qu'aveugler Gérard et le fait vivre dans son rêve. Dès avant son arrivée au château, le texte présente un Gérard plongé dans son « imagination³⁰⁵ », interrompu par l'apparition de Gratien. Dans les premiers jours, Gérard est dans ce que Bachelard appelle la « méditation-exaltation³⁰⁶ ». La première scène qui le réunit à Casimir est aussi placée sous le même signe : elle manifeste ses caractéristiques comme un personnage-rêveur :

« À nos pieds le vallon s'emplissait d'ombre ; déjà le soleil touchait la colline qui fermait le paysage devant nous. Un bosquet de châtaigniers et de chênes y couronnait un tertre crayeux criblé des trous d'une garenne ; le site un peu romantique tranchait sur la mollesse uniforme de la contrée.³⁰⁷ »

La description qu'il donne du parc est toujours colorée par la rêverie qui, après un certain moment d'ennui, est encore animée par la découverte de la présence imaginaire d'Isabelle à l'aide d'un portrait :

« Que le parc était beau ! et qu'il s'apprêtait noblement à la mélancolie de cette saison déclinante. J'y respirais avec enivrement l'odeur des mousses et des feuilles pourrissantes. [...] il y avait quelques colchiques dans les pelouses du jardin ; un peu plus bas, dans le vallon, une prairie en était rose, que l'on apercevait de la carrière où, quand la pluie cessait, j'allais

³⁰³ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 40.

³⁰⁴ Joëlle Gleize, *Le Double miroir : Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, op. cit., p. 50.

³⁰⁵ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 18.

³⁰⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 173.

³⁰⁷ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 62.

*m'asseoir — sur cette même pierre où je m'étais assis le premier jour avec Casimir ; où, rêveuse, Mademoiselle de Saint-Auréol s'était assise naguère, peut-être... et je m'imaginai assis près d'elle.*³⁰⁸ »

Gérard se présente comme une sorte de lecteur-voyageur. Cette caractéristique ne se limite pas seulement à l'emprise de son imaginaire. Le fait que Gérard soit toujours dans l'attente de rencontrer la véritable Isabelle le rapproche du lecteur qui se trouve dans une position presque analogue puisqu'il est toujours intrigué par cette rencontre attendue. De plus, le lecteur, dans un premier temps, est toujours face à une Isabelle irréelle, issue des rêves de Gérard. En ce sens, le personnage de Gérard est éloigné de la réalité autant que le lecteur. Cela révèle une sorte de mise en abyme très fréquente dans l'écriture romanesque de Gide. Mais, ce stade de l'irréalité se dissipe au moment où Gérard rencontre la véritable Isabelle, comme il l'avoue lui-même lors de son entretien avec elle :

*« Figurez-vous qu'après de vos parents, à l'automne dernier, dans la torpeur de la Quartfourche, je m'étais endormi, que je m'étais épris d'un rêve, et que je viens de m'éveiller.*³⁰⁹ »

Le retour de Gérard à la Quartfourche permet aussi une autre représentation de la nature qui entoure le parc. L'abattement des arbres reste l'indice principal de la dépoétisation de ce domaine. C'est comme si la découverte décevante d'Isabelle et celle de la nature végétale étaient liées :

*« Le saccage des bûcherons paraissait plus atroce encore à ce moment de l'année où tout s'appêtait à revivre. [...] J'avançais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage, grisé peut-être un peu par la puissante odeur végétale que l'arbre mourant et la terre en travail exhalait.*³¹⁰ »

Beaucoup de critiques ont signalé le rapport entre le saccage du parc et la vengeance d'Isabelle de l'univers familial. De sorte que la haine pousse ce personnage à se débarrasser de tout ce qui le lie à son passé et à son milieu où elle était victime. Mais à un autre niveau, cette scène met fin à l'illusion et au rêve de Gérard qui est aussi présenté comme une autre victime des illusions romanesques. Il s'agit d'une sorte de libération, que ce soit pour Isabelle ou pour Gérard. En effet, la deuxième visite à la Quartfourche présente tous les éléments qui mettent Gérard face au réel. Une visite qui atteste aussi de la fin de l'influence de l'univers

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 101-02.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 185-86.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

livresque sur ses pensées. Le lieu perd ses caractéristiques qui l'avaient beaucoup attiré. Contrairement à Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs* qui ne se détache définitivement ni de l'univers livresque, ni de sa famille, comme en témoigne la fin du roman³¹¹, la lecture pour Gérard n'est qu'une phase provisoire. Une telle différence entre Bernard et Gérard nécessairement correspond à la maturité et l'évolution de Gide lui-même qui ne cesse de se métamorphoser. Tout se passe comme si le roman *Isabelle* visait à montrer le passage de Gérard d'un personnage-rêveur à un personnage ancré dans la vie réelle. C'est la raison pour laquelle son absence à la vente des livres de Floche qui fournissent le prétexte de son voyage se lit, symboliquement, comme la fin de son rapport avec le monde imaginaire des livres. Puisqu'il est la seule personne qui connaît la valeur des manuscrits dans la bibliothèque après la disparition de Monsieur Floche. Il s'agit d'un symbole du rejet des livres qui marque souvent l'univers romanesque de Gide :

« La bibliothèque de la *Quartfourche* fut vendue au milieu de l'été. Malgré les instructions que j'avais laissées, je ne fus point averti ; et je crois que le libraire de Caen qui fut appelé à présider la vente se souciait fort peu de m'y inviter non plus qu'aucun sérieux amateur. J'appris ensuite avec une stupeur indignée que la Bible fameuse s'était vendue 70 fr. à un bouquiniste du pays [...].³¹² »

Dans *Isabelle*, la lecture qui présente à Gérard des modèles ou des scénarios possibles à reproduire lors de son aventure montre son échec. Gérard est une victime, aliénée à une certaine conception livresque de la vie, qui lui fait imaginer une vie de liberté en compagnie d'Isabelle, mais un tel désir imaginaire ne résiste pas au contact de la réalité.

3- Rêve et réalité

Corrélativement aux autres romans cités ci-dessus, on peut noter l'emprise de l'imaginaire dans la vie des personnages de *La Porte étroite*, particulièrement pour le couple Jérôme et Alissa. Leur rapport se situe sur un plan à la fois réel et imaginaire. À vrai dire, le réel se confond souvent pour eux avec l'imagination. Cette dualité a pour origine les frustrations refoulées qui finissent par éloigner le réel au profit de l'imaginaire. Dans ce

³¹¹ À la fin de son aventure, Bernard donne beaucoup d'importance à son diplôme. Cette attitude le rapproche aussi de sa famille : « Il venait d'être reçu à son examen avec mention, et, ne trouvant personne près de lui à qui annoncer cette heureuse nouvelle, celle-ci lui pesait. Bernard savait bien que celui qui s'en serait montré le plus satisfait, c'était son père. » p. 331.

³¹² André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 187.

roman, la représentation de la lecture reste comme un acte révélateur, mais aussi comme le médiateur nécessaire entre ces deux mondes ou ces deux pôles séparés. Jérôme, le narrateur met l'accent sur l'importance de l'activité de l'imagination, puisqu'elle est le seul moyen pour réussir un rapport ou un contact avec sa cousine. Au-delà de leur rapport qui prend une forme livresque³¹³ par l'échange des livres et de la lecture partagée, religieuse ou littéraire, le domaine de l'imaginaire reste pour eux la seule possibilité de réussir ensemble un voyage. Autrement dit, les deux personnages se contentent d'un départ imaginaire qui les réunit dans un domaine idéal. C'est ainsi que Jérôme se sert de la lecture religieuse faite par le pasteur Vautier au moment où toute la famille, au début du roman, assiste à ce sermon. De ce sermon, Jérôme garde l'intérêt pour le rêve. Le texte sacré du pasteur produit un double mouvement pour Jérôme : « la porte étroite » qui mène à la chambre d'Alissa et l'autre qui mène vers l'au-delà. La réception des paroles de la Bible suscite chez lui une communion poétique et mystique avec sa cousine :

« Je l'imaginai, cette joie, comme un chant de violon à la fois strident et tendre, comme une flamme aiguë où le cœur d'Alissa et le mien s'épuisaient. Tous deux nous avançons, vêtus de ces vêtements blancs dont nous parlait l'Apocalypse, nous tenant par la main et regardant un même but.³¹⁴ »

La lecture de la poésie qui a aussi pour fonction de modeler le rapport entre Jérôme et Alissa, anime un autre voyage imaginaire vers l'au-delà. C'est comme si Jérôme croyait à la puissance magique de ses pensées, de sorte que pour partir avec Alissa, il suffit de l'imaginer. Ce principe provoque la confusion entre la réalité et l'imaginaire. Jérôme dit à Juliette, lors de leur promenade dans le jardin, que la vie lui apparaît comme un long voyage à travers les livres, les hommes, les pays :

« Songes-tu à ce que signifient ces mots : lever l'ancre ? [...] Partir la nuit ; se réveiller dans l'éblouissement de l'aurore : se sentir tous deux [Jérôme et Alissa] seuls sur l'incertitude des flots.³¹⁵ »

Juliette qui rejoint les rêveries de Jérôme répond ainsi :

³¹³ Albert Sonnenfeld cite un passage de *La Porte étroite* en estimant que « l'amour de Jérôme et d'Alissa est, en fin de compte, exprimé par « l'étagère où elle rangeait ses livres de chevet. Cette petite bibliothèque s'était lentement formée moitié par les livres que je lui avais donnés, moitié par d'autres que nous avions lus ensemble. » » Albert Sonnenfeld, « Problématique de la lecture dans *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* », in *André Gide 6 : Perspectives contemporaines*, la Revue des Lettres Modernes, Actes du colloque de Toronto (1975), Paris, Lettres Modernes - Minard, 1979, p. 115.

³¹⁴ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 22.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

« — Et l'arrivée dans un port que tout enfant déjà l'on avait regardé sur les cartes ; où tout est inconnu... Je t'imagine sur la passerelle descendant du bateau avec Alissa appuyée à ton bras.³¹⁶ »

Il est certain que la lecture n'est pas explicitement mentionnée dans une telle représentation de l'évasion imaginaire. Mais on se rappelle que les vers de Baudelaire que Jérôme récite à Alissa constituent le sujet essentiel de la discussion entre Jérôme et Juliette avant de se lancer dans cet imaginaire rêvé. De plus, le jardin qui témoigne de la lecture partagée de la poésie entre les cousins garde sa caractéristique poétique pour appeler et déclencher tout un imaginaire. La référence à la lecture de la poésie et son pouvoir pour motiver l'imagination caractérise aussi le personnage de Lucile qui tient souvent un livre de vers et qui la porte ailleurs, loin de l'univers familial comme le souligne le narrateur qui explique comment « lorsqu'on approchait d'elle [Lucile], son regard ne se détournait pas de sa rêverie pour vous voir³¹⁷ ». Cette fuite imaginaire cède la place à une fuite réelle dans la suite des événements.

Le rêve est une fantaisie qui survient et se mêle spontanément avec le réel chaque fois que le rapport entre Jérôme et Alissa est évoqué ou symbolisé par la mise en scène de l'acte de lire. Par une réaction devant la lecture de la lettre de Jérôme envoyée de l'Italie, une émotion esthétique se construit aussi en rêve chez Alissa qui suit, par la force magique des mots, le voyage de son cousin, comme elle l'exprime dans sa lettre :

« Je fonds de joie en te lisant. [...] Ma pensée se fait voyageuse ; mon corps seul fait semblant d'être ici ; en vérité je suis avec toi sur les blanches routes d'Ombrie ; avec toi je pars au matin, regarde avec un œil tout neuf l'aurore... Sur la terrasse de Cortone m'appelais-tu vraiment ? Je t'entendais [...] O mon ami ! je regarde à travers toi chaque chose.³¹⁸ »

Elle continue sa lettre tout en insistant sur cette réalité poétique :

« [...] ce soir j'écris comme en rêvant — gardant seulement la sensation presque oppressante d'une infinie richesse à donner et à recevoir.³¹⁹ »

Le rapport entre Jérôme et Alissa manifeste la prépondérance de l'imaginaire, particulièrement au moment où l'un est loin de l'autre. Cette séparation donne un rôle actif à l'imagination. C'est ce que confirme Alissa qui, à plusieurs reprises, souligne la présence

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

fugitive de Jérôme à côté d'elle. Transcrire des vers de Racine dans une lettre adressée à Jérôme lui donne le sentiment d'une lecture partagée³²⁰ : « En les copiant, il me semble que je les relis avec toi³²¹ ». Ou encore, lors de sa grande solitude en rédigeant son journal, elle cède à la même emprise des sensations imaginaires, ce qui provoque cette confusion entre le rêve et la réalité :

« [...] *De livre en livre je le fuis et le retrouve. Même la page que sans lui je découvre, j'entends sa voix encore me la lire. Je n'ai goût qu'à ce qui l'intéresse, et ma pensée a pris la forme de la sienne au point que je ne sais les distinguer pas plus qu'au temps où je pouvais me plaire à les confondre.*³²² »

Les personnages de Jérôme et d'Alissa adoptent une attitude analogue à celle d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* qui note dans son journal que « dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire³²³ ». La lecture sert souvent à aider un personnage à s'approcher de l'autre. Elle joue en effet un rôle capital dans le domaine de la séduction. Cela ne se limite pas seulement au rapport entre Jérôme et Alissa dans *La Porte étroite*. Gide exploite aussi ce phénomène dans *Les Faux-Monnayeurs*, particulièrement pour les personnages Édouard et Olivier qui, sous prétexte de la lecture du poème de cet adolescent, se trouvent pour la première fois seuls et ensemble. De sorte que cette lecture devient le point de départ d'une affection partagée entre les deux personnages. Olivier, cet apprenti-écrivain, explique à Bernard comment il apprécie les critiques d'Édouard, le conseil de se laisser guider par les mots :

« [...] *ce qui m'a fait plus de plaisir encore c'est que, tout d'un coup il a piqué du doigt deux vers, les deux seuls qui me plaisaient dans le poème ; il m'a regardé en souriant et a dit : " Ça c'est bon. " [...] si tu savais de quel ton il m'a dit ça ! Je l'aurais embrassé.*³²⁴ »

Ainsi, nous constatons dans l'examen des trois romans une évolution de la représentation de la lecture, de l'univers livresque et de ses effets pour déclencher cette sorte de rivalité entre l'imagination et la réalité dans la vie des personnages. Cet univers imaginaire qui a pour fonction essentielle de faire désirer l'ailleurs influence différemment les

³²⁰ Dans cette lettre, Alissa essaie d'expliquer comment elle découvre que le quatrain greffé sur l'image de Noël offert par Jérôme et qu'elle attribue d'abord à Corneille est un extrait du *IV^e Cantique spirituel* de Racine. Elle le recopie presque en entier dans une lettre à Jérôme.

³²¹ *Ibid.*, p. 90.

³²² *Ibid.*, p. 162.

³²³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 76.

³²⁴ *Ibid.*, p. 41.

personnages. Dans *La Porte étroite*, l'imaginaire de Jérôme et d'Alissa révèle les limites de leur désir. Ils continuent à rêver sans avoir l'occasion de trouver ensemble leur endroit idéal. Leur évasion vers cet ailleurs qui se limite seulement à la lecture partagée, leur correspondance ou tout ce qui symbolise l'univers imaginaire reste un espoir inaccessible. Quant aux héros d'*Isabelle* et des *Faux-Monnayeurs*, ils réussissent à dépasser cette phase d'attente. Pour eux, la lecture devient comme une sorte de passerelle entre l'imaginaire et le réel, de sorte que l'aventure livresque dans laquelle ils se plongent cède la place à une aventure réelle. Chacun d'eux réalise son évasion et découvre un ailleurs qui correspond à ses tendances propres. Mais l'imaginaire qui exerce une influence positive sur l'action de Bernard risque de corrompre la réalité pour Gérard.

Deuxième partie
La quête de l'autre

Après avoir subi l'influence familiale, le personnage gidien se trouve en face d'un autre rapport et d'une autre influence qui est celle de l'autre. Le héros de Gide ne se présente pas libre. Sa liberté s'organise autour de la présence d'autrui. Une telle conception nous conduit à nous demander si les personnages gidiens se libèrent vraiment. Nous tâchons d'éclairer le moyen par lequel les personnages parviennent à découvrir le monde extérieur, de sorte que leur quête extérieure est liée à la quête d'autrui. Et comment ces personnages préfèrent un étranger à la famille. Il convient aussi de montrer que cette quête d'autrui permet aux personnages de découvrir d'autres espaces. Il y a un rapport dialectique entre l'espace extérieur et autrui.

Chapitre I. La place d'autrui

Quelle place occupe autrui dans l'aventure des personnages ? Nous nous intéressons dans ce chapitre à la nature des rapports à l'autre. Le personnage gidien se montre incapable de se former tout seul, la présence d'autrui sera donc indispensable. Cela nous mène à nous interroger sur l'influence du monde extérieur sur la formation des personnages. Mais cette formation met en question le type des rapports que peut avoir le personnage avec le corps social.

1- L'autre et son secret

a. Enquête et énigme

La fuite d'un adolescent inaugurant un roman fait songer le lecteur à une intrigue policière où la famille mènera une investigation pour rechercher ce fils évadé. Le début des *Faux-Monnayeurs* semble encourager une telle interprétation. Au premier chapitre, Bernard, fils d'un juge, quitte le domicile parental. Mais ce n'est qu'un début déroutant. Le roman ne s'organise pas dans ce sens. C'est le père Profitendieu qui met fin à une telle intrigue supposée en décidant de ne pas se livrer à la recherche de son fils disparu. Sa déclaration le laisse entendre : « Bernard nous a quittés et nous ne le reverrons plus³²⁵ ». C'est plutôt l'évadé qui se livre à une sorte d'enquête afin de communiquer avec autrui. Si *Les Faux-Monnayeurs* a, dans une certaine mesure, les caractères d'un roman policier, ce n'est pas seulement à cause de l'affaire des mineurs évoquée par les juges au début du roman. C'est surtout grâce à la recherche d'autrui, lancée par Bernard que le roman prend cette forme. Ce n'est pas autour de Bernard que le roman s'organise. Gide se sert de ce personnage pour creuser le secret des autres personnages et pour mener une enquête. Si le roman policier « met en scène une enquête³²⁶ » et que cette enquête « doit reconstituer l'histoire de ce qui s'est passé, à quoi ni l'enquêteur ni le lecteur n'ont assisté³²⁷ », on peut attribuer à Bernard la figure d'enquêteur qui rend possible tout le roman des *Faux-Monnayeurs*. Son enquête déclenche une série de

³²⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 28.

³²⁶ Jean-Maurice Rosier et Paul Bleton, in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 532.

³²⁷ *Ibidem*.

révélations, de sorte qu'un secret entraîne souvent un autre. Le roman est bâti sur une sorte d'emboîtement de secrets. Comme la plupart des personnages gidiens, Bernard possède les qualités d'enquêteur, qu'il s'agisse de la surveillance d'autrui ou de la curiosité qui mènent à découvrir la vérité d'autrui. Bernard, qui renonce à lier l'origine de ses comportements quasi professionnels au juge Profitendieu, apprécie beaucoup sa curiosité qui lui fait découvrir le secret de sa mère. Pour lui, ce n'est pas l'imitation professionnelle de son faux père, mais cela fait partie de sa personnalité :

« D'abord je m'ennuyais effroyablement ce jour-là. Et puis cette curiosité, cette " fatale curiosité " comme dit Fénelon, c'est ce que j'ai le plus sûrement hérité de mon vrai père, car il n'y a pas de trace dans la famille Profitendieu. Je n'ai jamais rencontré moins curieux que Monsieur le mari de ma mère ; si ce n'est les enfants qu'il lui a faits.³²⁸ »

Quand le roman était en chantier, les intentions de Gide étaient de présenter son roman sous la forme d'une enquête où le personnage-enquêteur racontait les événements auxquels il prenait part « en curieux³²⁹ ». Mais si le romancier a renoncé à une telle forme narrative, il donne à son personnage les caractères d'enquêteur qui participe à la construction narrative dans la mesure où il révèle les différents aspects de l'histoire. Tel est le personnage de Bernard. Son séjour dans la pension Azaïs prend aussi la forme d'une enquête sur les lycéens. Bernard est chargé par Édouard d'une mission de renseignements dans la pension, il surveille les enfants, et prête l'oreille pour savoir leur histoire :

« Monsieur Bernard, si vous n'êtes pas d'humeur à parler de vous-même, ne comptez pas sur moi pour vous presser. J'ai horreur des interrogatoires. Mais permettez-moi de vous rappeler que vous m'avez offert vos services et que je suis en droit d'espérer de vous quelques récits.³³⁰ »

Édouard, très préoccupé par son futur roman, sent la nécessité d'un point de vue autre que le sien. Bernard apparaît très doué pour répondre à un tel besoin. C'est la raison pour laquelle il reçoit les compliments d'Édouard après lui avoir présenté son rapport : « Voici qui n'est pas mal observé [...]»³³¹. Cette intrusion dans la vie d'autrui qui est un élément essentiel du roman policier est largement utilisée dans l'univers romanesque de Gide. Cet intérêt porté à l'énigme d'autrui annule d'abord l'histoire d'un personnage central autour de qui s'organise

³²⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

³²⁹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13.

³³⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 251.

³³¹ *Ibid.* p. 252.

le récit, puisque Gide présente des personnages pleins de secrets qui tendent à être connus. Chacun d'eux deviendra le héros de son histoire, cela donnera au récit une autre dimension dans la révélation de chaque histoire. Ensuite, cette forme narrative propose une espèce de personnage-lecteur à l'intérieur du roman qui aide à faire progresser le récit. Ce type de personnage, qui a lui-même sa propre intrigue, a une fonction dans les intrigues des autres personnages en révélant leur histoire. En ce sens, le roman peut passer d'une intrigue à une autre sans qu'il y ait une intrigue déterminée. Grâce à l'autonomie que l'auteur accorde à son personnage qui ne cesse de fouiller dans la vie des autres et grâce à l'effacement périodique du narrateur omniscient, *Les Faux-Monnayeurs* met en place diverses intrigues qui s'entrecroisent sans cesse. Ce roman s'intéresse à la pluralité des êtres et à l'originalité de chaque personnage. Il n'y a pas une seule intrigue qui se ramènerait à un seul type. Lorsque Bernard, personnage-enquêteur sans le savoir, fouille dans le passé de sa mère, l'intrigue judiciaire évoquée au début par les juges est immédiatement oubliée au profit de l'intrigue familiale : la famille Profitendieu, ainsi que le lecteur, se trouve en face de deux nouvelles énigmes : le passé de la mère et l'avenir de ce fils bâtard :

« Qu'est-ce qu'il pourrait inventer pour expliquer provisoirement l'absence de Bernard ? Il ne pouvait pourtant pas raconter la vérité, livrer aux enfants le secret de l'égarement passager de leur mère. Ah ! Tout était si bien pardonné, oublié, réparé. La naissance d'un dernier fils avait scellé leur réconciliation. Et soudain ce spectre vengeur qui ressort du passé, ce cadavre que le flot ramène.³³² »

Ainsi, la lecture par Bernard des lettres de sa mère aide à reconstituer l'histoire du passé de Marguerite Profitendieu. Une telle construction narrative continue tout au long du roman des *Faux-Monnayeurs* puisque chaque révélation d'un secret suscite une nouvelle intrigue. Selon Elaine D. Cancalon, la réussite technique des *Faux-Monnayeurs* repose sur la forme diverses des intrigues qui se recourent et le rôle des personnages :

« Les Faux-Monnayeurs représentent un des efforts pour dépasser la structure traditionnelle du roman, non pas seulement par une rupture de l'intrigue horizontale [...] mais surtout par une nouvelle conception du rôle des personnages.³³³ »

³³² *Ibid.*, p. 27.

³³³ Elaine D. Cancalon, « La structure de l'épreuve dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *André Gide 5, sur Les Faux-Monnayeurs*, la Revue des Lettres Modernes, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1975, p. 29.

Personnages et intrigues sont fortement liés dans ce roman. Gide l'explique dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* :

« Je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages.³³⁴ »

D'ailleurs, le personnage gidien se sert de la figure symbolique du détective, non pas seulement pour découvrir la vérité, mais surtout pour assurer la communication avec l'autre. La recherche d'un secret à élucider correspond à un principe dynamique du récit permanent : la quête d'autrui. C'est encore l'exemple de Bernard qui mérite d'être souligné. Le paradoxe de sa conduite envers le secret de sa mère montre comment ce personnage se sert de cette vérité comme un prétexte pour démarrer sa quête en dehors de la famille. En effet, l'adolescent refuse d'enquêter sur l'identité de son vrai père en dépit des documents qu'il trouve. Son monologue explique nettement sa réaction à sa découverte :

« Ne retenons de ceci que la délivrance. N'approfondissons pas. Aussi bien j'en ai mon suffisant pour aujourd'hui.³³⁵ »

Cette vérité ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui permet de chercher sa voie et de s'introduire dans la vie des autres, ce qui dessine l'importance d'autrui à ses yeux. Bernard passe d'un secret à un autre et de la vie d'un personnage à celle d'un autre. Mais c'est l'intrusion dans la vie d'Édouard qui représente le point de départ de sa quête. Cette découverte de l'univers d'Édouard dépend d'abord de son exploitation des renseignements fournis par son ami Olivier. Son besoin de découvrir le monde extérieur lui fait jouer le rôle d'un détective en surveillant Édouard et Olivier. C'est la raison pour laquelle il court après ce couple dans la gare, avec l'intention de « se glisser entre eux³³⁶ ». Le plus souvent, l'apparition d'une nouvelle figure dans un roman représente pour le lecteur un mystère à déchiffrer. Dans le cas d'Édouard, c'est Bernard qui s'identifie à un tel lecteur, curieux de résoudre l'énigme de ce personnage. La question « quel genre de type est Édouard ?³³⁷ » est bien formulée dans les pensées de cet adolescent. Là, c'est l'habileté de Bernard, mais aussi le hasard, qui lui permettent de percer son secret et de lui fournir un prétexte pour le rejoindre. Sa façon de s'emparer de la valise d'Édouard dans laquelle il découvre le journal qui lui livre le secret des autres personnages, atteste son caractère d'enquêteur pertinent :

³³⁴ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 26-7.

³³⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13-14.

³³⁶ *Ibid.*, p. 85.

³³⁷ *Ibid.*, p.87.

« Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure ? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu ? [...]. Fais bien attention qu'à midi l'employé de la consigne à qui Édouard a eu affaire, va déjeuner, et qu'il est remplacé par un autre. Et n'as-tu pas promis à ton ami de tout oser.³³⁸ »

L'effraction du secret d'autrui détermine la destinée de Bernard. Si le tiroir le détache de l'univers familial, la valise d'Édouard l'attachera dans un autre univers qui dessine son avenir. C'est le monde d'Édouard qui ouvre devant lui toutes les relations possibles avec les autres personnages. Le hasard et son habileté lui permettent de découvrir le monde extérieur. Le fait qu'Édouard jette inconsciemment son bulletin de consigne et qu'il livre ainsi son journal et ses secrets à Bernard est à l'origine du réseau de relations qu'entreprendront les personnages, particulièrement Bernard, dans la suite du roman. Le narrateur explique comment la lecture du journal aide Bernard à passer d'une relation à une autre :

« [...] c'est que depuis son indiscrète lecture du journal d'Édouard et depuis la rencontre de Laura, il songeait souvent à la pension Vedel ; il souhaitait de connaître Armand, cet ami d'Olivier, dont Olivier ne lui parlait jamais ; il souhaitait plus encore de connaître Sarah, la sœur cadette ; mais sa curiosité demeurait secrète ; par égard pour Laura, il ne se l'avouait pas à lui-même.³³⁹ »

Sa lecture du journal suscite la suite de sa quête, mais aussi la suite du roman. C'est comme si Bernard était le destinataire du geste distrait d'Édouard. Pierre Masson affirme qu'une telle condition de communication se perpétue dans tout le roman des *Faux-Monnayeurs* :

« La communication dans *Les Faux-Monnayeurs*, fonctionne bien souvent sur le modèle de la bouteille à la mer, message jeté vers l'inconnu, et dont ignore, ou veut ignorer, qui lira ce qu'on n'a pas l'air d'avoir voulu transmettre.³⁴⁰ »

La lecture indiscrète assure une sorte de communication avec l'autre. Mais le cas de Bernard reste un peu particulier. Son enquête qui débouche toujours sur l'énigme d'autrui, lui assure de nouveaux êtres à rencontrer. C'est ce que reflètent ses intentions après sa lecture du journal. En effet, Bernard avance progressivement dans sa recherche. Il passe d'un être à un autre et d'une découverte à une autre. La figure de son ami Olivier et sa relation avec Édouard et avec la famille Vedel attirent d'abord toute son attention et orientent sa lecture. Mais

³³⁸ *Ibid.*, p. 86.

³³⁹ *Ibid.*, p. 213.

³⁴⁰ Pierre Masson, « FM : Faux-monnayeurs ou Fleurs du Mal ? » in *Roman 20-50 : André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, n° 11, Université de Lille III, mai 1991, p. 63.

chaque fois que dans la connaissance d'Olivier il progresse vers la vérité, il est surpris par l'opacité de cet ami :

« Bernard, à mesure qu'il avançait dans sa lecture, s'étonnait toujours plus, admirait toujours plus, mais un peu douloureusement, de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien.³⁴¹ »

Avec Bernard, on assiste à une série de révélations des personnages, puisque le secret de l'autre est toujours le moteur de sa quête. Même son ami Olivier n'y échappe pas. Le journal lui donne la possibilité de pénétrer dans la vie de son ami qui sera, pour lui, un moyen pour rejoindre d'autres personnes. La découverte de la richesse de ses relations et le besoin de percer son secret va marquer son rapport à son ami Olivier. Dans la suite des événements, on voit cet adolescent s'installer à la pension d'Azaïs. Selon Pierre Masson, « si la pension Vedel l'attire [Bernard], c'est principalement parce qu'elle constitue le jardin secret d'Olivier [...]»³⁴². Or la figure et le secret de son ami sont abandonnés pendant la lecture du journal au profit d'une autre figure et d'une autre relation évoquée dans le journal : il s'agit de celle de Laura. Le narrateur montre comment Bernard finit sa lecture « par la lettre de Laura, insérée dans le journal d'Édouard [...]»³⁴³, ce qui va changer l'être auquel il s'attache et l'objet de son enquête. Son parcours constitue un système où alternent l'attachement et la répulsion :

« Sans oublier du reste rien de ce qu'il avait lu d'abord, Bernard n'eut plus d'attention que pour Laura.³⁴⁴ »

La lecture de la lettre lui ouvre la voie devant une éventuelle relation, puisqu'il possède les informations nécessaire qui lui permettent de s'introduire dans la vie de Laura. Cette lettre l'aide à reconstituer une autre histoire et une autre intrigue. Comme ses démarches ont pour objet de découvrir la vérité d'autrui, Bernard, pour l'histoire de Laura, reste seul « à connaître la double face de l'intrigue³⁴⁵ ». Par sa quête, il unit les différents points de vue d'une intrigue qu'il considère comme une « intrigue aussi corsée³⁴⁶ ». Bernard, avant sa lecture de la lettre, a déjà découvert une part de l'histoire de Laura par son ami Olivier qui lui raconte le drame de la maîtresse abandonnée par son frère Vincent sans qu'il sache de quelle femme il s'agit. C'est Bernard qui réussit à compléter cette histoire et à définir tous ses héros. Là, se dessine la différence des caractères entre Bernard et Olivier. Bien qu'il soit le premier à évoquer l'affaire

³⁴¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 117.

³⁴² Pierre Masson « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, op. cit. p. 151.

³⁴³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 127.

³⁴⁴ *Ibidem.*

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 128.

de Laura, Olivier ne se présente pas comme un personnage prêt à mener une enquête. À vrai dire, il n'est pas prêt à commencer une aventure qui exige souvent une sorte de détachement du milieu familial auquel il tient encore. En dépit de sa curiosité, sa timidité l'empêche de faire son enquête. Il indique son insuffisance à tenir un tel rôle lors de sa conversation avec Bernard qui ne cesse de le lui reprocher :

« — *Tu aurais dû lui [à Laura] ouvrir.*

— *Je n'ai pas osé. [...] " À ta place, moi, j'aurais ouvert. "*

— *Oh! Parbleu, toi tu oses toujours tout. Tout ce qui te passe par la tête, tu le fais.*³⁴⁷ »

La quête de Bernard propose un dévoilement progressif des événements. Elle assure ainsi l'unité des différents points de vue des personnages sur l'histoire de Laura découverte petit à petit. Gide, par le fait d'un point de vue partiel des personnages sur l'être et l'événement, assure l'introduction des divers personnages dans une intrigue, ce qui dessine un système de rapports entre les personnages. Il suffit d'évoquer un événement pour mettre en lumière la multiplicité des relations dans le roman. Par là apparaît l'importance de la quête de Bernard qui ne cesse de fouiller dans l'histoire des personnages. D'après Pierre Masson, « [Le] système relationnel se retrouve dans *Les Faux-Monnayeurs*, compliqué par le fait qu'il s'organise autour de deux centres d'intérêts, l'aventure de Bernard et le journal d'Édouard [...]»³⁴⁸.

Si la plupart des personnages des *Faux-Monnayeurs* s'attachent à révéler ce que l'autre cache, Sophroniska qui est poussée par une curiosité professionnelle reflète une autre forme d'enquête qui consiste aussi à déchiffrer l'énigme de l'autre. Son indiscretion dans la vie de Boris n'est pas accidentelle, comme celle de Bernard, mais volontaire. Comme médecin, elle procède à une série d'interrogations sur le passé trouble de Boris avec l'intention de le guérir. Il s'agit d'une investigation psychologique. Car Sophroniska « s'intéress[e] presque exclusivement aux questions de psychologie et à ce qui peut éclairer d'un jour nouveau l'âme humaine.³⁴⁹ » Une telle mission la fait s'engager dans une sorte d'enquête, puisque toute énigme suscite une enquête³⁵⁰. Comme toute révélation d'un secret qui mène à une sorte de rapport avec les autres dans l'univers romanesque de Gide, l'enquête de Sophroniska qui la

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁸ Pierre Masson, « Préface » in *André Gide, Romans et Récits, œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. XXX.

³⁴⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 174.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

conduit à découvrir le talisman, symbole du secret de Boris, détermine le rapport de celui-ci avec les autres personnages. Car, par un geste de charité, la doctoresse donne ce symbole à Strouvilhou qui, à son tour, le donne à son cousin Ghéridanisol pour « s'en servir³⁵¹ », ce qui aura des conséquences dramatiques sur le séjour de cet enfant à la pension Azais dans la suite du roman. De cette façon, son secret circule d'une personne à une autre. C'est comme si le secret devenait le moteur des rapports entre les personnages, qu'il s'agisse des relations honnêtes ou malhonnêtes. Comme certains personnages gidiens, Sophroniska joue dans une certaine mesure le rôle d'un personnage déterminant les rapports futurs entre les personnages. Elle participe à cette forme de causalité qui marque tout le roman de Gide.

À l'instar de l'enquête policière menée par certains personnages des *Faux-Monnayeurs*, Gérard mène, lui aussi, une enquête afin de détecter les secrets enfouis dans le château de la Quartfourche dans *Isabelle*. C'est précisément ses activités, ou plutôt sa curiosité qui s'apparente à celle d'un romancier que nous essayons d'examiner.

b. Gérard et la figure de l'enquêteur :

Gérard témoigne de plusieurs étapes progressives pendant son séjour au château. Il est le seul personnage que l'on voit se développer au fil des pages du roman. Dans les quatre premiers chapitres, il apparaît comme un simple invité qui se laisse diriger par les membres de la famille, particulièrement par M. Floche. C'est l'univers quotidien de cette famille qui domine son existence. Cela provoque un grand ennui chez lui, car il ne trouve rien de particulier dans cette vie, comme nous le verrons plus tard. De telles conditions de vie le fait penser à quitter la Quartfourche. Mais c'est seulement au quatrième chapitre, le chapitre central du roman, que ses activités prennent de plus en plus d'importance. Ce jeune historien réussit à inverser les rôles : il quitte le rôle d'un historien cherchant des références sur Bossuet pour jouer dès lors celui d'un personnage à la recherche de l'histoire de cette famille. À vrai dire, il donne peu d'importance à sa thèse. Suite à son travail avec M. Floche qui prend plusieurs pages du chapitre, Gérard se trouve attiré par cette famille. C'est ce qui explique l'interrogation qu'il exprime au milieu du récit :

« Comment arriver à connaître quel “ petit événement de famille ”, pensais-je, a suffi pour décider ainsi ces deux vieux ? L'abbé le connaît-il ? Au lieu de me buter contre lui, j'aurais dû l'appivoiser. N'importe ! Trop tard à

³⁵¹ *Ibid.*, p. 365.

présent. Il n'en reste pas moins que Monsieur Floche est un digne homme et dont je garderai bon souvenir.³⁵² »

Cependant, c'est le mystère de M. Floche qui lui fait adopter une telle attitude et le pousse à chercher très loin jusqu'à la révélation de la fugue d'Isabelle. En effet, Gérard essaie de convaincre les habitants de tout lui confesser. Ainsi, sa recherche ne s'arrête pas au personnage de M. Floche, ce n'est qu'un début, il va aussi introduire le petit Casimir dans sa recherche. Et cela donne au récit une autre dimension : tous les habitants de la Quartfourche deviennent l'objet de son investigation. Il est juste de montrer d'abord que Gérard, dès qu'il est arrivé, se met à explorer l'espace de cette demeure. Le château est pour lui un lieu historique. Le narrateur n'hésite pas à mentionner tous les mérites et les prestiges que possède ce lieu : « La Quartfourche ! Je répétais ce nom mystérieux : c'est ici, pensais-je, que Hercule hésite... Je sais de reste ce qui l'attend sur le sentier de la vertu ; mais l'autre route ?... l'autre route³⁵³ ». C'est la raison pour laquelle ses pensées restent attachées à la Quartfourche. Il suffit de révéler ses pensées lors des premiers jours de son séjour :

« De mon côté je feignais de m'absorber dans mon travail ; mais j'avais grand-peine à tenir en laisse ma pensée : et je n'y tâchais même pas ; elle tournait autour de la Quartfourche, ma pensée, comme autour d'un donjon dont il faut découvrir l'entrée. Que je fusse subtil, c'est ce dont il m'importait de me convaincre.³⁵⁴ »

En tout cas, ce qui intéresse Gérard, c'est de découvrir cet environnement. Mais, comprendre l'origine de la tristesse qui plane dans cette famille reste l'objet le plus intéressant de sa recherche. Le récit est ainsi organisé autour de la quête de Gérard qui contribue à développer l'action du roman, mais aussi à révéler la grande partie de l'histoire de cette famille. De cette façon, le récit du narrateur continue. Il est à remarquer que Gérard ne se lance dans cette recherche que dans la mesure où elle lui permet de trouver une autre raison pour rester à la Quartfourche. Toutefois, cette démarche implique qu'il joue le rôle d'un investigateur. Dans cette perspective, nous nous demandons comment Gérard mène sa recherche dans cette famille si fermée.

Sa tendance à jouer le rôle d'un enquêteur est bien claire dans ses comportements dès le début du roman. Son monologue intérieur informe beaucoup de ses traits caractéristiques et aide à bien analyser ses pensées. C'est ainsi que Mme Floche et Mme Saint-Auréol sont le

³⁵² André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 81.

³⁵³ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

point du départ par lequel il commence son investigation. Les termes qu'il utilise pour exprimer ses pensées prouvent qu'il assume d'abord ce rôle d'une façon cachée de sorte qu'il dépend complètement du petit Casimir :

« Je m'étais promis de ne point quitter la Quartfourche sans avoir visité la chambre d'une des vieilles dames ; comme elles circulaient continuellement d'un bout à l'autre de la maison, je risquais fort d'être dérangé dans mon investigation indiscreète ; je comptais sur l'enfant pour autoriser ma présence, si peu naturel qu'il pût paraître que je pénétrasse à sa suite dans la chambre de sa grand-mère ou de sa tante [...].³⁵⁵ »

Une telle façon de mener une investigation clandestinement ne dure pas longtemps. Comme il a grande envie de révéler tout, surtout après avoir découvert le portrait d'Isabelle, Gérard ne tarde pas de poser ouvertement ses questions devant l'abbé et affiche sa recherche clairement :

« Vous connaissiez la famille de Saint-Auréol avant de venir à la Quartfourche ? Demandai-je après quelques propos vagues. [...]

— Non, me dit-il.

— Ni Monsieur Floche ? [...]

— De sorte que vous ignorez quels événements ont brusquement poussé Monsieur Floche à quitter Paris il y a quelque quinze ans, au moment qu'il allait entrer à l'Institut.³⁵⁶ »

Nous nous trouvons en face d'un personnage qui insiste pour s'interroger sur la crise de cette famille et la raison profonde de sa souffrance. Son investigation fait apparaître le fossé entre les membres de la famille. Mais c'est à travers M. Floche que Gérard tisse son histoire, ce qui lui permet de mettre en relation les habitants de la Quartfourche, y compris la fille fugitive :

« — Et quoi ! Monsieur et Madame Floche vivaient ici aux crochets des Saint-Auréol !³⁵⁷ »

Devant l'insistance de Gérard à pousser très loin sa quête, l'abbé lui répond ainsi :

« Alors c'est un interrogatoire ?³⁵⁸ »

³⁵⁵ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 83.

³⁵⁶ *Ibid.* p. 94-5.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 96.

Comme ce qui se passe dans le roman policier, Gérard force, pas à pas, le secret de la Quartfourche à apparaître. Cette stratégie suivie par ce personnage pousse Germaine Brée à écrire :

« L'arrivée de Lacase anime un monde de fantoches ; Gide, usant subtilement de tous les procédés du roman policier, leur donne peu à peu des profondeurs et une consistance humaines.³⁵⁹ »

L'indiscrétion dans la vie d'autrui est liée à l'activité romanesque des personnages, de sorte que cette activité devient le moyen et le prétexte pour justifier le comportement clandestin. C'est comme si ce type de personnage était un biais pour satisfaire la curiosité de l'auteur lui-même qui ne cesse d'exprimer son attirance envers autrui. Par là s'expliquent les reproches de l'abbé qui considère « que dès qu'on se croit né romancier, on s'accorde aussitôt tous les droits³⁶⁰ ». Gérard confirme le raisonnement de l'abbé en liant son indiscrétion à son métier :

« En ce court laps de temps qu'il t'est permis de séjourner à la Quartfourche, si tu laisses passer un geste, un tic sans t'en pouvoir donner bientôt l'explication psychologique, historique et complète, c'est que tu ne sais pas ton métier.³⁶¹ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard adopte presque la même logique dans son rapport avec autrui. C'est la raison pour laquelle Sarah, en révélant le secret de son père, s'adresse à Édouard, car elle pense que « cela pourrait intéresser un romancier³⁶² ». En effet, Édouard trouve même dans son activité romanesque le moyen pour modeler la vie d'autrui à sa façon, comme il l'écrit dans son journal : « C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée. Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée³⁶³ ». Édouard et Gérard en tant que romanciers transforment leurs rapports avec autrui en une sorte de quête et d'enquête.

Ainsi, Gérard parvient à recommencer une vie entièrement neuve. C'est un personnage typiquement gidien qui ne garde pas un comportement déterminé du début à la fin du roman. Il ne diffère pas d'autres personnages révoltés. Son besoin de découvrir une autre société et une autre vie le rapproche de tous les évadés dans l'univers romanesque de Gide. L'auteur lui donne toute la possibilité de faire évoluer l'intrigue du roman.

³⁵⁹ Germaine Brée, *André Gide : l'insaisissable protégée*, op. cit., p. 214

³⁶⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 113.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

³⁶² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 113.

³⁶³ *Ibid.*, p. 116.

c. Permanence de l'autre

Un autre système de la révélation du secret de l'autre caractérise une autre structure de l'écriture gidienne, liée à celle que nous avons décrite dans *Les Faux-Monnayeurs* : la révélation de l'énigme de l'autre assure une sorte de contact avec lui. Il arrive, particulièrement dans les premiers romans de Gide, que le mystère d'un partenaire mette en question la relation d'un couple. Autrement dit, les tentatives pour déchiffrer un secret peuvent troubler le rapport d'un personnage à l'autre au lieu de la fortifier. Une telle conception nous permet aussi de souligner l'évolution progressive du thème de l'énigme de l'autre d'un roman à un autre, de sorte que nous trouvons que les premiers romans annoncent ce sujet sur lequel repose l'écriture des *Faux-Monnayeurs*. Ce qui caractérise la manière romanesque de Gide, c'est qu'il y a des éléments et des thèmes constants, mais il y a aussi une évolution. Roger Bastide en souligne l'une des caractéristiques :

« [...] la morale de Gide, c'est bien toujours celle de la lucidité. Chasser les ombres, fuir les équivoques, détruire les inconnues. C'est parce que la force vient toujours de la connaissance des secrets que tous les héros gidiens sont des hommes à la poursuite des secrets, soit de leurs propres secrets [...], soit du secret d'autrui [...]. Cette recherche nous ouvre la clef du roman gidien. Gide ne s'intéresse pas au récit, mais à la psychologie ; et pas à la psychologie de n'importe quel individu, mais seulement à celle des êtres qui ont un secret.³⁶⁴ »

Cette lucidité qu'il met au service de ses œuvres est aussi en rapport avec la confiance qui marque toute l'existence de l'auteur. C'est ainsi que ses œuvres font entendre un secret qui a fini par être révélé :

« Ce secret devait être gardé pendant toute la période strictement artistique de la création littéraire gidienne, soit jusqu'à la guerre. Il reste caché au cœur de tous les livres de Gide.³⁶⁵ »

Dans les premiers romans, nous trouvons la même interrogation sur l'autre. Gide fait toujours fonctionner ses romans par le désir de quelqu'un de percer le secret de l'autre, ce qui devient un élément constant sur lequel repose la structure romanesque. Mais un tel élément ne fonctionne pas d'une façon analogue d'un roman à l'autre, particulièrement entre les premiers romans et le dernier. L'orientation de l'écriture gidienne fait que certains éléments dans

³⁶⁴ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, op. cit., p. 111.

³⁶⁵ Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, p. 16.

l'œuvre antérieure annoncent l'œuvre ultérieure. Autrement dit, ces constantes romanesques seront approfondies sous une forme beaucoup plus complexe dans la suite des romans, comme c'est le cas dans *Les Faux-Monnayeurs* où « il n'y a pas de famille sans quelque secret³⁶⁶ ». La recherche d'autrui dans *L'Immoraliste* repose sur la révélation du secret. L'attirance de Michel envers les enfants, qui approfondit la mésentente avec sa femme et éclaire le développement de son comportement moral, se lit dans cette perspective. Il ne s'agit pas seulement de son propre secret, mais aussi et surtout de celui de l'autre, de sorte que l'ouverture à autrui est encore placée sous la forme d'une enquête. C'est ce que laissent entendre ses propres mots :

« L'existence de chacun d'eux me demeurait mystérieuse. Il me semblait toujours qu'une partie de leur vie se cachât. [...] Et je prêtais à chacun d'eux un secret que je m'entêtais à désirer connaître. Je rôdais, je suivais, j'épiais. Je m'attachais de préférence aux plus frustes natures, comme si, de leur obscurité, j'attendais, pour m'éclairer, quelque lumière.³⁶⁷ »

La mise en scène de la relation entre Jérôme et Alissa dans *La Porte étroite* est soumise à la conception du dévoilement d'un secret de l'un et de l'autre. Un tel dévoilement concerne les dialogues des personnages et leurs échanges. Mais dans tous ces cas, il y a toujours un seul souci qui occupe le personnage de Jérôme, c'est de déchiffrer le mystère de sa cousine. Jérôme, le narrateur, vise un tel objectif dans son récit, tout en soulignant combien cette fille est marquée par le mystère qui suscite tant d'interrogations :

« Je n'ai vu les pareils nulle part... si pourtant : dans une statuette florentine de l'époque de Dante ; et je me figure volontiers que Béatrix enfant avait des sourcils très largement arqués comme ceux-là. Ils donnaient au regard, à tout l'être, une expression d'interrogation à la fois anxieuse et confiante, — oui, d'interrogation passionnée. Tout, en elle, n'était que question et qu'attente... Je vous dirai comment cette interrogation s'empare de moi, fit ma vie.³⁶⁸ »

L'interrogation de Jérôme est une sorte d'enquête sur Alissa, qui semble organiser tout le récit du narrateur. La relation entre ces deux personnages repose sur la révélation du secret qui menace leur union. Jérôme est marqué par l'indiscrétion involontaire. Le hasard le sert

³⁶⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 260.

³⁶⁷ André Gide, *L'Immoraliste*, op. cit., p. 132.

³⁶⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 16.

beaucoup, en le mettant dans un endroit où il surprend clandestinement les autres. Lorsqu'il est dissimulé dans le jardin, il surprend les propos d'Alissa qu'elle confie à son père :

« Écouteur malgré moi, je voulais m'en aller, tout au moins faire quelque mouvement qui leur signalât ma présence ; mais quoi, tousser ? Crier : je suis là ! Je vous entends.³⁶⁹ »

Cette indiscretion de la part de Jérôme ne plaît pas du tout à sa cousine qui lui adresse beaucoup de reproches :

« Mais Jérôme, c'est très mal d'écouter ainsi. Tu devais nous avertir ou t'en aller.³⁷⁰ »

Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* reprend une scène identique, mais une scène qui n'aura pas de suite sur les événements. C'est le moment où Georges, qui fait semblant de dormir, entend la conversation entre Bernard et Olivier qui racontent l'histoire du rapport entre Vincent et Laura³⁷¹. *La Porte étroite* présente une quantité importante de conversations surprises par un intrus et de révélations de secrets qui auront des conséquences déterminantes pour la suite de l'action. Par le biais de cette indiscretion, Gide met aussi en scène les rapports familiaux. Face à l'inconduite de sa tante qu'il observe clandestinement, Jérôme montre comment cet événement bouleversera toute la famille. Il découvre l'origine du rapport troublé entre Lucile Bucolin et sa fille aînée :

« Sans doute je ne comprenais que bien imparfaitement la cause de la détresse d'Alissa, mais je sentais intensément que cette détresse était beaucoup trop forte pour cette petite âme palpitante, pour ce frêle corps tout secoué de sanglots.³⁷² »

Cet événement qui mène à une sorte de complicité entre Jérôme et Alissa repose sur le secret et le silence envers la vérité de cette mère, et cette circulation d'un secret annonce déjà, quoique de façon moins complexe, celle que l'on trouve dans *Les Faux-Monnayeurs* :

« Jérôme, ne raconte à personne... mon pauvre papa ne sait rien.³⁷³ »

Les personnages n'arrivent à connaître l'être authentique que par le biais d'une intrusion dans la vie d'autrui. C'est comme si le héros gidien avait une double vérité, celle qu'il fait paraître et celle qu'il cache. Il s'agit pour les autres « de trouver un moyen de percer cette muraille

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

³⁷¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 36.

³⁷² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 19.

³⁷³ *Ibid.* p. 20.

protectrice afin de pénétrer jusqu'à l'être³⁷⁴ ». Nous trouvons la même découverte déterminante dans *La Symphonie pastorale*. Le fait que le pasteur surprenne la rencontre entre Gertrude et Jacques et entende leurs paroles, aide à évoquer le rapport entre le père et le fils et décide de la fin du rapport amoureux entre les jeunes gens. Ce pasteur qui se range parmi les personnages voyeuristes peuplant l'univers des *Faux-monnayeurs*, justifie son indiscrétion en déclarant : « Il n'est point dans mon naturel d'épier, mais tout ce qui touche à Gertrude me retient³⁷⁵ ». Pauline, dans *Les Faux-Monnayeurs*, agit autrement en ce qui concerne le secret de son mari. Sa découverte des lettres dont elle soupçonne le contenu l'amène à continuer sa vie conjugale dans l'harmonie illusoire. De plus, c'est elle-même qui remet « dans la poche de son pardessus des lettres qu'il [Oscar Molinier] laisse traîner³⁷⁶ ». Son indiscrétion n'a pas de conséquences sur leur rapport. On voit comment le même thème est investi d'une façon différente dans l'univers romanesque de Gide. Ce qui intéresse le romancier, c'est tout ce qui peut ouvrir le texte sur l'action des personnages.

La place de l'autre est aussi la place du mentor, de celui qui aide le personnage gidien à prendre conscience de son identité, et à se réintégrer à la société. Il nous importe de savoir dans quelle mesure la quête d'autrui peut être définie dans une relation pédagogique.

2- Se former à côté de l'autre

Si la formation des adolescents par autrui correspond à la remise en cause de l'éducation puritaine de la famille, il n'est pas étonnant de voir qu'une telle formation devient une constante dans l'écriture de Gide. Lui-même a vécu cette expérience, que ce soit comme élève du pasteur Allégret ou comme pédagogue de Marc Allégret. On peut dire dans une certaine mesure que ce renversement des rôles lui permet de prendre sa revanche contre l'éducation austère qu'il a reçue à l'aube de sa vie. Gide s'efforce de façonner son disciple Marc selon les principes de la liberté et de l'émancipation. C'est la raison pour laquelle Daniel Durosay considère sa démarche envers la famille Allégret, particulièrement envers Marc, comme celle « d'un Valmont s'insinuant, en l'absence du commandeur, au logis de

³⁷⁴ Marie-Denise Boros Azzi, *La Problématique de l'écriture dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, Archives des Lettres Modernes 244, « Archives André Gide 6 », 1990, p. 28.

³⁷⁵ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 69.

³⁷⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 273.

l'innocence, et la pervertissant³⁷⁷ ». En fait, il est juste de penser que Gide, en dépit de sa relation amoureuse avec Marc, joue le rôle d'un pédagogue, dans la mesure où « la liaison amoureuse s'accompagne [...] d'un travail de formation d'un côté, de maturation de l'autre, nuancé là de condescendance paternelle, ici de docilité et de vénération³⁷⁸ ». Leur correspondance, particulièrement durant les années 1917-1918, éclaire l'engagement et la place qu'oncle Gide, selon les propres mots de Marc, occupe dans la vie de cet adolescent. Une amitié, mais aussi une confiance réciproque s'établissent entre eux deux. Il ne s'agit pas seulement de profiter de la jeunesse de Marc : la différence d'âge aide à placer cette relation dans une perspective pédagogique et morale. Gide fait d'abord figure de « grand-frère ». Un tel statut, ou plutôt une telle ouverture à autrui lui permet d'être le protecteur qui veille sur son protégé. Tel est aussi le rôle qu'Édouard joue à l'égard de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. En dépit de sa relation avec Olivier, cela ne l'empêche pas de se présenter comme un protecteur des autres. C'est comme si ce personnage, par le rapport entretenu à la fois avec ces deux adolescents, caractérisait le double rôle que Gide tient à l'égard de Marc : il est à la fois tuteur et amant, il assure la formation morale, intellectuelle et sentimentale. Le vécu se rapproche de la fiction : dans *Isabelle*, Gérard se trouve également engagé envers Casimir. Cet enfant, d'abord confié à l'abbé qui néglige totalement son éducation, se lie d'amitié avec Gérard. Leur relation s'inscrit dans le rapport d'un protecteur et d'un protégé. Gide trouve le moyen et le prétexte pour mettre ses personnages loin de leurs parents, ce qui conduit à reconstruire une famille élue. La maladie de Boris dans *Les Faux-Monnayeurs* se lit dans cette perspective. Sophroniska n'a « accepté de [s]'occuper de l'enfant que si elle [sa mère] l'abandonnait complètement à [ses] soins³⁷⁹ ».

Cette attirance envers l'adolescence correspond à un certain besoin : au-delà de la beauté de la jeunesse qui l'attire, Gide se présente comme responsable de la nouvelle génération qu'il faut aider à se libérer, comme il l'écrit dans *Incidences* :

« Plus encore que la beauté, la jeunesse m'attire, et d'un irrésistible attrait.
Je crois que la vérité est en elle ; je crois qu'elle a toujours raison contre nous. Je crois que loin de chercher à l'instruire, c'est d'elle que nous, les aînés, devons chercher instruction.³⁸⁰ »

³⁷⁷ Daniel Durosay, « *Les Faux-Monnayeurs* de A à S — et Z. Quelques clés », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990, p. 427.

³⁷⁸ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1948, p. 61.

³⁷⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 174.

³⁸⁰ André Gide, *Incidences*, op. cit., p. 90.

Gide continue son raisonnement pour défendre son principe d'aider les jeunes gens à s'affirmer et à passer outre aux interdictions qu'on leur impose, tout en refusant toute éducation par contrainte :

« [...] je crois que souvent, en voulant préserver la jeunesse, on l'empêche. Je crois que chaque génération nouvelle arrive chargée d'un message et qu'elle le doit délivrer ; notre rôle est d'aider cette délivrance.³⁸¹ »

C'est selon cette logique qu'il s'engage à guider Marc. En effet, l'adolescence a pour lui tout son mystère. Elle est malléable, ce qui rend possible d'expérimenter une sorte de pédagogie de la liberté. Gide s'efforce d'éduquer, non par austérité, mais par amour. C'est ce qu'il note dans son *Journal* :

« Éducation, c'est délivrance. C'est là ce que je voudrais apprendre à Marc.³⁸² »

Ou encore, Gide revendique la même forme d'éducation lors de sa correspondance avec Marc. De sorte qu'il essaie d'aider l'adolescent à trouver sa voie et à découvrir ce qu'il ignore de lui-même :

« Mon cher Marc, il faut m'écrire encore. Il faut que tu sentes que je t'aime beaucoup — que j'aime celui que tu es et plus encore celui que tu dois être, que tu vas être, et que je veux t'aider à découvrir.³⁸³ »

En dépit de sa mauvaise foi et de sa manipulation, le pasteur de *La Symphonie pastorale* adopte le même principe envers Gertrude. C'est ce que laisse entendre sa critique des jeunes gens, particulièrement son fils : « Les âmes semblables à la sienne [...] tolèrent mal chez autrui une liberté qu'elles résignent, et souhaitent d'obtenir par contrainte tout ce qu'on est prêt à leur accorder par amour³⁸⁴ ». C'est comme si Gide voulait faire de l'amour une éducation, de sorte que cette expérience lui serve autant dans sa vie que dans sa création artistique.

Si l'adolescent préfère l'autre, étranger à la famille, c'est à cause de celle-ci. Marc se sent souvent seul au sein de sa propre famille et considère Gide comme « l'oncle

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1045.

³⁸³ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance 1917-1949*, éd. établie et présentée par Jean Claude et Pierre Masson, Cahiers André Gide 19, Paris, Gallimard, 2005, p. 81.

³⁸⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 105.

secourable³⁸⁵ ». L'adolescent ne cesse de solliciter les conseils de son protecteur, même dans ses études :

« Nous avons causé avec Maman, mais elle ne me connaît plus du tout. Oh ! d'ailleurs comment est-ce qu'elle pourrait, du moment que personne ne me connaît et moi pas, et moi pas plus que les autres [...] tu comprends, cher, avec quelle impatience j'attends le moment de notre réunion. »³⁸⁶

Ou encore, on lit plus loin :

« Oh ! mon oncle chéri, que tu me manques affreusement et que je voudrais t'avoir auprès de moi. Comme je suis seul ici, sans avoir quelqu'un qui tâche de me comprendre, ainsi que tu le fais ! »³⁸⁷

Cette préférence d'autrui se trouve également associé au personnage d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, comme l'avoue Olivier à Bernard :

« Il [Édouard] ne ressemble pas du tout au reste de ma famille : c'est quelqu'un de très bien. [...] Je sens qu'il s'intéresse à beaucoup de choses qui n'intéressent pas mes parents, et qu'on peut lui parler de tout. »³⁸⁸

Mais un tel rapport n'empêche pas que l'adolescent se soumette à l'emprise de l'autre qui se substitue à celle de la famille. Marc avoue cette domination dans sa correspondance :

« Ô roi de mes pensers, affermis ton empire sur mon âme et fortifie-moi. »³⁸⁹

Il est à noter que le rapport à l'autre, qui a une dimension pédagogique, comporte également un aspect narcissique. Il y a toujours une sorte de besoin partagé entre le protecteur et le protégé. Autrement dit, cette ouverture à autrui s'organise autour d'un retour à soi. Gide en est bien conscient. Marc l'aime non tant pour ce qu'il est que pour ce qu'il lui permet d'être³⁹⁰. Mais le disciple n'est à son tour qu'un miroir à travers lequel le maître se regarde. Gide exprime à plusieurs reprises le désir de se trouver à travers l'autre, c'est-à-dire de trouver sa différence. Cette conception lui permet de se libérer et de se transformer sans cesse. L'une des particularités de Gide est « de s'échapper sans cesse à lui-même³⁹¹ ». Il enrichit autrui et s'enrichit par l'autre. En ce sens, éduquer autrui, selon la conception gidienne, n'est

³⁸⁵ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 127.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

³⁸⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 40.

³⁸⁹ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 107.

³⁹⁰ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1042.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 1036.

qu'une projection vers soi. Ce dédoublement existe depuis *Les Nourritures terrestres* qui établissent l'idéal du rapport avec autrui :

« Je suis las de feindre d'éduquer quelqu'un. Quand ai-je dit que je te voulais pareil à moi ? — C'est parce que tu diffères de moi que je t'aime ; je n'aime en toi que ce qui diffère de moi. Éduquer ! — Qui donc éduquerais-je, que moi-même ? Nathanaël, te le dirai-je ? je me suis interminablement éduqué. Je continue.³⁹² »

Ce mouvement de va-et-vient entre soi et autrui se lit autant dans la vie de Gide que dans son œuvre, comme l'explique son interrogation à propos de son rapport à Marc :

« Je me demande parfois si je n'ai pas grand tort de vouloir corriger Marc ; si je n'ai pas, moi, plus à apprendre de ses défauts qu'il n'aurait profit, lui, à acquérir les qualités que je voudrais lui enseigner.³⁹³ »

Il aime dans cet adolescent cette audace de la jeunesse, cette tendre apparence qui recouvre une nature insoumise et toujours prompte à se rebeller :

« Et pourtant ce qui m'attire en Marc c'est aussi bien ce que j'appelle ses défauts — qui ne sont peut-être que des qualités poétiques : insouciance, turbulence, oubli de l'heure, abandon total à l'instant... Et comment cette audacieuse affirmation de soi qui me plaît tant en lui, irait-elle sans quelque égoïsme ?³⁹⁴ »

Le rapport à l'autre se lit dans une certaine mesure comme une sorte de création d'un double qui n'est ni tout à fait l'auteur, ni tout à fait un autre. Gide, à travers le rapport entretenu avec Marc, a besoin d'oublier son âge, et l'horreur du temps. La présence de cet adolescent qui lui offre de nouvelles perspectives l'aide à se sentir plus jeune. C'est comme si l'auteur voulait remonter vers sa source, vers les heures amoureuses de sa jeunesse. Il est à la recherche d'une seconde jeunesse : « Ah ! j'ai besoin de ta jeunesse et de ta joie pour me redonner un peu de vie³⁹⁵ ». Il aspire à ce qui lui manque. En ce sens, « l'éducation de l'aîné apparaît comme un substitut³⁹⁶ ». L'interrogation de Ménalque qui n'est que celle de Gide lui-même l'habite en permanence : « celui que j'étais, cet *autre*, ah ! comment le redeviendrais-je !³⁹⁷ » En effet, grâce à Marc, Gide « redevenait adolescent, non pas celui qu'il avait été, paralysé par

³⁹² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 185.

³⁹³ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1063.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 245.

³⁹⁶ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, op. cit., p. 61.

³⁹⁷ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 178.

l'austérité et l'esprit de sérieux, mais celui qu'il aurait pu être ; avec ravissement, il découvrait qu'en lui le champ du possible n'était pas encore épuisé³⁹⁸ ». Dans *La Symphonie pastorale* qui est écrit au moment où Gide est lié à Marc, on trouve l'écho de ces pensées. Le pasteur, qui interroge anxieusement les miroirs à l'époque de ses rapports avec Gertrude, est également à la recherche de cette délivrance et d'une seconde jeunesse. L'état de joie dans lequel il vit depuis sa rencontre avec Gertrude le fortifie et lui donne confiance. Il se considère même plus jeune que son fils :

« Il me paraît souvent que je suis plus jeune que lui [son fils] ; plus jeune aujourd'hui que je n'étais hier, et je me redis cette parole : « Si vous ne devenez semblables à des petits enfants, vous ne sauriez entrer dans le Royaume ». ³⁹⁹ »

Gide dans son œuvre revient souvent sur l'importance et le plaisir du rapport entre le protecteur et le protégé qui donne des formes différentes aux relations avec autrui. En ce sens, le vécu et la fiction forment une sorte de projet d'expérimentation sur l'adolescence. En effet, le rapport pédagogique avec l'autre est presque omniprésent dans toutes les œuvres gidiennes. La partie de l'œuvre qui est considérée comme le fruit de l'influence de son rapport avec Marc, redouble le fonctionnement de la relation entre le maître et le disciple. Autrement dit, le vécu et la fiction, placés sous le rapport dialectique entre l'altérité et l'identité, correspondent à l'idée essentielle du roman d'éducation dans la mesure où celui-ci se présente comme une forme « organisée autour de la thématique de l'éveil à la vie des jeunes gens que médiatise la relation pédagogique qui les lie à des maîtres, des intercesseurs ou des tuteurs⁴⁰⁰ ». En dépit de la nouveauté qu'il apporte à sa création romanesque, particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide, par sa préoccupation constante de la formation d'autrui, c'est-à-dire l'adolescence, s'inscrit dans la tradition littéraire du roman d'éducation. Le principe d'une telle formation que le héros acquiert au cours de son aventure se trouve à la base des romans réalistes. Chaque roman gidien représente une étape de l'ouverture vers autrui, et met en scène le développement spirituel et intellectuel qui conduit le héros à prendre conscience de son identité. Tels sont les rapports entre le pasteur et Gertrude dans *La Symphonie pastorale*, Édouard et Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Chacun donne une image différente de l'altruisme gidien, comme nous allons le voir.

³⁹⁸ Jean Claude et Pierre Masson, « Introduction » in André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 28.

³⁹⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 106-07.

⁴⁰⁰ Denis Pernot, « Du *Bildungsroman* au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », in *Romantisme*, n° 76, 1992, p. 117.

a. Gertrude et l'influence du pasteur

Il n'est pas difficile de comprendre que l'altérité et l'identité sont incontestablement liées dans *La Symphonie pastorale*. L'une semble être la conséquence de l'autre. L'altruisme du pasteur et la naissance de l'identité de Gertrude se présentent sous la forme d'un rapport dialectique où l'un ramène à l'autre. Chacun des deux personnages éprouve le besoin de l'autre tout au long du roman. Cela explique le rapport de formation qui s'établit entre les deux. Après avoir perdu sa tante, sa seule protectrice, Gertrude a besoin d'une autre famille pour éviter de se perdre. De même, le pasteur apprécie la découverte de cette fille abandonnée pour remplir certaines fonctions : une fonction paternelle qu'il semble presque perdre, comme le montre l'incessante mésentente avec les membres de sa famille, et une fonction pédagogique avec Gertrude. Il n'est pas surprenant de voir que, au moment de la composition des romans, l'un des éléments qui intéresse Gide, c'est la formation d'un personnage par un autre, hors du cadre de la famille⁴⁰¹. Et, l'on sait qu'un tel thème séduisait Gide lui-même. À ce propos, Claude Martin écrit :

« Que le goût de la pédagogie, des tâches d'éducation soit fort vif chez Gide, qu'il soit un trait important de sa nature avide de sympathie, assoiffée d'influence et constamment attirée par les êtres jeunes parce que très malléables et riches de tous les possibles, il n'y aurait d'ailleurs nul besoin de le dire si l'on n'avait déjà cru devoir écrire [...].⁴⁰² »

Si le thème de la formation de Gertrude par le pasteur ne représente pas l'essentiel du livre, il est certain qu'il constitue l'un des éléments importants de la composition du roman. Le récit du pasteur s'organise autour de l'évolution de Gertrude qui occupe presque tout le premier cahier. Car un tel récit d'éducation est arrêté quand Gertrude prend, dans le deuxième cahier, une existence autonome par rapport à son protecteur. Autrement dit, le deuxième cahier se consacre au développement personnel du pasteur dans son rapport avec Gertrude. Il ne s'agit pas seulement de l'apprentissage de Gertrude, mais aussi de celui du pasteur. C'est cette

⁴⁰¹ En parlant de la genèse de *La Symphonie pastorale*, Marc Dambre cite les deux pages exclues de la version définitive du roman, qui montrent bien l'importance des aspects techniques de l'apprentissage par l'autre pour Gide. L'une de ces deux pages qui auraient fait partie du discours du docteur Martins à propos de l'éducation de Gertrude souligne le rôle du pasteur pour aider la petite à retrouver son identité, tout en précisant la naissance de son rapport avec l'autre. Pour bien comprendre ce rapport, nous citons le passage suivant : « Dès à présent le monde extérieur existe pour elle ; de même elle a vaguement conscience d'autrui, elle distingue les voix de votre femme, de vos enfants, la vôtre, et ces voix ne lui sont pas toutes également agréables ; mais elle les entend avec plaisir ; ce qui existe encore le moins précisément pour elle, c'est elle-même. Elle ne commencera vraiment d'exister qu'en comprenant confusément que Gertrude est son nom, qu'elle est Gertrude. » Marc Dambre, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, op. cit., p. 156.

⁴⁰² Claude Martin, « Introduction », in André Gide, *La Symphonie pastorale*, éd. établie et présentée par Claude Martin, Paris, Lettres modernes- Minard, coll. « Paralogue », 1970, p. XLIX .

éducation que Gertrude reçoit, qui lui permet d'avoir une véritable existence dans le récit et d'être le personnage principal. Mais, avant de montrer comment ce personnage réalise sa propre identité et comment il est sauvé du néant, il nous importe de préciser dans quel type d'altruisme le pasteur s'engage. Comme il est un homme de religion, son geste purement altruiste envers Gertrude est perçu, par lui, comme l'une des obligations religieuses envers l'autre. C'est la raison pour laquelle le pasteur ne cesse d'utiliser dans son journal beaucoup de vocabulaire religieux, particulièrement en ce qui concerne son rapport avec Gertrude. Il essaie, dans la suite du roman, de lui faire découvrir le monde qui l'entoure par l'emploi du même vocabulaire. Dès le début, cet homme de religion considère la découverte de cette enfant abandonnée comme un appel de Dieu. Le fait de se charger de la petite prend à ses yeux une dimension religieuse, comme l'explique son monologue pendant la prière qu'il fait auprès de la vieille femme morte :

« Il m'apparut soudain que Dieu plaçait sur ma route une sorte d'obligation et que je ne pouvais pas sans quelque lâcheté m'y soustraire. Quand je me relevai, ma décision était prise d'emmener l'enfant le même soir [...].⁴⁰³ »

La charité chrétienne envers l'autre l'oblige à trouver pour cette petite un autre foyer. Pour défendre son geste altruiste devant sa famille, particulièrement devant sa femme qui n'a pas cessé de le lui reprocher, le pasteur se réfère au livre saint, en comparant cette petite abandonnée à la brebis égarée évoquée dans l'Évangile⁴⁰⁴. Il se désigne comme l'agent de Dieu :

« Cependant, encore tout imbu de ma longue et paisible méditation, je me contins, et tourné vers eux tous qui de nouveau faisaient cercle, une main posée sur le front de l'aveugle :
— Je ramène la brebis perdue, dis-je avec le plus de solennité que je pus.⁴⁰⁵ »

Le fait que Gertrude soit accueillie dans le foyer du pasteur et trouve une nouvelle famille représente un principe constant dans l'écriture de Gide. Comme si l'auteur essayait de détruire et de reconstruire tous les règles sur lesquelles repose la famille. Comme nous allons le voir

⁴⁰³ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 16-17.

⁴⁰⁴ La comparaison que fait le pasteur est construite sur l'application de la parabole évangélique de la brebis égarée : « Lequel d'entre vous, s'il a cent brebis et qu'il en perde une, ne laisse les quatre-vingt-dix-neuf dans le désert pour aller après celle qui est perdue, jusqu'à ce qu'il la retrouve ? Et quand il l'a retrouvée il la pose sur ses épaules, il se réjouit, il vient à la maison et, convoquant ses amis et ses voisins, il leur dit : Réjouissez-vous avec moi, j'ai retrouvé ma brebis perdue ! » *La Bible. Nouveau Testament*, Textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, Voir L'Évangile selon Luc, XV, 1- 12.

⁴⁰⁵ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 21-22.

dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'aventure de Bernard consiste à trouver une autre famille que la sienne. C'est la raison pour laquelle il est très motivé pour vivre auprès d'Édouard et de Laura. C'est un projet qu'il réalise lors de son voyage à Saas-Fée où il se trouve entouré par les autres, comme dans une famille, une scène qu'on n'a jamais vue quand Bernard était au sein de sa vraie famille. Il en va de même pour Gertrude. La charité du pasteur lui permet dans un premier temps d'être sa fille adoptive. Le pasteur construit en quelque sorte une autre famille aux dépens de la sienne. Il va jusqu'à comparer sa protégée à l'un de ses enfants :

« Malgré moi je la [Gertrude] comparais à Charlotte et lorsque parfois il m'arrivait de faire répéter à celle-ci ses leçons, voyant son esprit tout distrait par la moindre mouche qui vole je pensais : " Tout de même, comme elle m'écouterait mieux, si seulement elle n'y voyait pas !" »⁴⁰⁶

Tout porte à indiquer que Gertrude va se soumettre dans un premier temps à la même éducation religieuse que les enfants du pasteur ont déjà subie. Alain Goulet va jusqu'à considérer que le lavage et la nomination de Gertrude, deux actes successifs dans le texte, portent une signification religieuse⁴⁰⁷. Ce qui signifie, dans le Christianisme, le baptême. Cela représente le premier pas de Gertrude dans la vraie vie. Mais ce qui caractérise son éducation, c'est que le pasteur l'instruit selon sa conception du livre saint. C'est ce que laisse entendre son refus de la laisser seule pour lire la Bible :

« Il va sans dire que Gertrude était très avide de lectures ; mais, soucieux d'accompagner le plus possible sa pensée, je préférais qu'elle ne lût pas beaucoup — ou du moins pas beaucoup sans moi — et principalement la Bible, ce qui peut paraître bien étrange pour un protestant. »⁴⁰⁸

Toutefois, le rôle de père de substitution dont se charge le pasteur, si nous nous référons à l'expression utilisée par Alain Goulet⁴⁰⁹, se limite seulement à la phase de l'apprentissage de Gertrude. À vrai dire, l'altruisme du pasteur, qui ne se fonde que sur des principes de parade, ne tarde pas à se transformer en amour. Ce qui trace l'évolution des sentiments du pasteur envers sa protégée, c'est une évolution qui va d'un simple protecteur se mettant au service de sa foi, à un amant soumis à ses désirs. La transformation des sentiments paternels du pasteur accompagne toutes les étapes de la métamorphose de Gertrude.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰⁷ Alain Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, op. cit., p. 253.

⁴⁰⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 67.

⁴⁰⁹ Voir Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 506.

Dans le premier cahier du journal du pasteur, Gertrude n'apparaît que sur le plan descriptif. Le narrateur s'efforce de tracer toutes les étapes par lesquelles Gertrude atteint son être autonome, reconnu par les autres, particulièrement par son instructeur, ainsi que le moment où elle peut atteindre le statut d'un personnage parmi les autres qui peuplent le roman. Lorsqu'elle apparaît, ce personnage est presque assimilé à un objet. C'est ce que laisse entendre l'expression utilisée par la femme du pasteur qui la désigne comme « ça⁴¹⁰ ». Cet « être incertain⁴¹¹ » que le pasteur découvre dans un coin de foyer n'a pas de conscience de l'autre. Ni le monde extérieur n'existe pour elle, ni elle n'existe pour les autres. La voisine de sa tante la désigne comme une « idiote » qui ne comprend rien au discours des autres. À vrai dire, elle n'a jamais su communiquer verbalement. Sa cécité la prive de toutes sortes de rapport avec autrui. Si le regard est son seul moyen de communication, cela la rend presque plus proche d'un animal que d'un être humain. La façon dont le pasteur décrit ses traits reflète combien le visage de cette fille reste inexpressif et traduit son hostilité :

« [...] dès que l'on s'approchait d'elle, ses traits semblaient durcir ; ils ne cessaient d'être inexpressifs que pour marquer l'hostilité ; pour peu que l'on s'efforçât d'appeler son attention elle commençait à geindre, à grogner comme un animal.⁴¹² »

Voici comment Gertrude est d'abord présentée dans le journal du pasteur. Tous les termes que les autres personnages utilisent pour la désigner montrent comment elle est restée dans le néant jusqu'à la mort de sa tante. Elle n'accède au statut de personnage qu'au moment où le pasteur commence à s'occuper d'elle, ce qui l'aide finalement à retrouver son identité. Autrement dit, seul le langage d'amour que le pasteur utilise avec elle permet à celle-ci d'être au même niveau que les autres. Si le pasteur s'obstine à noter dans son journal la première apparition de Gertrude comme un être sans nom ni langage, il ne cesse de souligner son influence pour que celle-ci atteigne les confins du langage et tout ce que cette métamorphose a pu provoquer chez elle. Le premier contact qui s'établit entre eux par un simple sourire représente pour lui, ainsi que pour elle, sa nouvelle naissance. C'est la première forme de sa communication avec l'autre. Le pasteur exprime à plusieurs reprises son besoin de trouver le bonheur hors du cadre familial, c'est la raison pour laquelle il le cherche auprès de Gertrude. Les simples gestes de la jeune fille l'émeuvent et le touchent profondément. Il lui suffit qu'elle sourie pour qu'il se sente heureux, comme il l'avoue dans son journal :

⁴¹⁰ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 21.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹² *Ibid.*, p. 32.

« *Les premiers sourires de Gertrude me consolait de tout et payaient mes soins au centuple. Car “cette brebis”, si le pasteur la trouve, je vous le dis en vérité, elle lui cause plus de joie que les quatre-vingt-dix-neuf autres qui ne se sont jamais égarées.*⁴¹³ »

Cette transformation qui se limite d’abord au langage du sourire ne concerne pas seulement le personnage de Gertrude, cela touche aussi le personnage du pasteur. À la suite de l’évolution de Gertrude et de son rapport avec son protecteur, le pasteur se transforme : de narrateur d’un roman d’éducation qu’il était, il devient un personnage qui vit à côté de son héroïne. Cette transformation permet aussi à Gertrude de devenir un être indépendant. Tout cela renvoie au développement de la relation entre les deux personnages. Pour bien comprendre une telle évolution, il faut la mettre en relation avec le langage du pasteur pour désigner Gertrude à la suite des événements. Dans l’ouverture du récit, le terme que le pasteur utilise pour l’appeler est « ma protégée⁴¹⁴ ». Comme les événements se poursuivent et évoluent à son insu, il commence à la qualifier de « ma Gertrude⁴¹⁵ ». Ensuite, le langage d’amour domine toutes ses discussions avec la jeune fille. C’est la raison pour laquelle le terme « ma chérie⁴¹⁶ » est presque omniprésent dans son discours avec elle. C’est comme si le narrateur essayait de désigner l’évolution de ses sentiments et de son rapport avec Gertrude au lieu de s’occuper de noter toutes les phases de la formation de l’être de Gertrude. Il dessine son rôle et les formes des rapports avec elle. Une telle orientation dans la composition le fait se limiter à l’ensemble du récit à ses sensations, ce qui mène par conséquent à une condensation des événements qui devient comme un aspect essentiel du roman. Albert Thibaudet critique cette discrétion du narrateur quant au chemin parcouru par son héroïne :

« [...] mais nous restons un peu gênés devant cet ingénieux artifice parce qu’il nous montre la vie sous un aspect contraire à la vie, une vie sans durée ou du moins sans la durée qui est propre à la vie, une vie où cette durée vraie est remplacée par un ordre de rapports qui l’imite sans la remplacer.⁴¹⁷ »

Si l’on voit dans *La Symphonie pastorale*, une sorte d’échec du roman d’apprentissage, c’est parce que l’instructeur, comme souvent dans l’œuvre de Gide, est plus préoccupé de son drame intérieur que de son disciple.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 41.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹⁷ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* [1920], Paris, Gallimard, 2007, p. 480.

L'influence de la formation de Gertrude ne se limite pas seulement à la réaction physique et psychique qu'elle évoque chez le pasteur. Cela concerne également le système de l'apparition des personnages, ainsi que le système de la circulation des rapports entre eux. Gertrude devient l'être qui unit et dissocie tous les personnages du roman. Grâce à la découverte de Gertrude, le lecteur aperçoit tous les personnages qui composent l'entourage du pasteur. Mais le pasteur-narrateur s'intéresse à présenter particulièrement ceux qui jouent un rôle dans son rapport avec la fille aveugle, alors que les autres restent dans l'oubli, comme par exemple le reste de sa famille composée de cinq enfants. Selon Alain Goulet, « le pasteur-narrateur avait pu prendre en main tous les personnages de son histoire, Jacques en particulier, les éclairant à sa manière⁴¹⁸ ». Le rôle du personnage de Martin, ami du pasteur, se limite au temps de l'éducation de Gertrude. Au moment où un tel rôle devient inutile, ce personnage disparaît. Il n'y a que deux personnages : Amélie et Jacques, toujours présents dans le récit puisqu'ils représentent les personnages rivaux qui menacent le rapport du pasteur avec Gertrude. À vrai dire, Jacques entre dans le jeu quand la relation du pasteur avec Gertrude commence à prendre une autre dimension. Voici comment Jacques commence à s'occuper de Gertrude, de sorte que son bras cassé devient l'occasion de rester à la maison :

« Il commença brusquement de s'intéresser à Gertrude, que jusqu'alors il n'avait point considérée, et s'occupa de m'aider à lui apprendre à lire.⁴¹⁹ »

Cette apparition de Jacques va diminuer l'influence du pasteur sur Gertrude. Cette fille ne subit pas seulement l'influence du pasteur pendant tout le temps de sa formation, mais aussi celle de son fils. Cela prouve que la domination du pasteur ne dure pas longtemps. Comme tous les membres de la famille qui échappent à son autorité, Gertrude ne fait pas exception. Gide ne cesse de dessiner dans tout son œuvre romanesque cette sorte de circulation de l'influence qui va d'un personnage vers un autre. La dualité de la domination et de la formation par autrui se trouve au cœur de la composition des *Faux-Monnayeurs*. Le rapport entre Bernard et Édouard en témoigne, comme nous allons le voir.

b. Bernard et la famille élue

La révolte, qui est la motivation principale de l'action de Bernard, le met face à la réalité du monde, ce qui le rend conscient de sa responsabilité et du rôle qu'il doit tenir dans ce monde. Il est à la recherche d'une seconde naissance. Il s'engage dans la lignée du

⁴¹⁸ Alain Goulet, « Le procès littéraire dans *La Symphonie pastorale* », in *André Gide 3 : Gide et la fonction de la littérature*, op. cit., p. 43.

⁴¹⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 49.

personnage apprenti « qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence⁴²⁰ ». Après avoir quitté sa famille, cet adolescent ne sait pas quoi faire. Toutefois, il ne souhaite pas suivre la voie solitaire. Une telle situation risque de le mener à sa perte. Il lui faut donc savoir comment il peut assumer cette liberté que lui accorde sa bâtardise, car selon le héros de *l'Immoraliste* qui s'exprime au début du roman : « Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre⁴²¹ ». Il faut d'abord souligner que Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs* ne cherche pas à fuir pour être indépendant. L'évasion n'est d'ailleurs importante que dans la mesure où elle lui accorde la possibilité de trouver ce qui se substitue à l'institution familiale. Son départ ne signifie pas forcément la volonté d'être vagabond. Son recours à Olivier confirme une telle attitude. Dans ce cas, Bernard éprouve le besoin d'adopter une certaine stratégie qui lui permette d'atteindre ses objectifs.

En parlant avec son ami Olivier, Bernard parvient à trouver tous les moyens possibles pour aller jusqu'au bout de sa fugue. En effet, leur conversation nocturne apporte une révélation sur un personnage qui sera seul capable d'aider cet adolescent à reconstituer sa vie et à s'intégrer de nouveau dans la société. Le nom d'Édouard, qui est présenté avant son apparition véritable dans l'action du roman, est lié à l'Angleterre. Certes, ce lieu reste ambigu pour ces adolescents ainsi que pour les lecteurs, car l'auteur ne s'étend pas dans sa description. Édouard est présenté comme un voyageur et un homme d'aventures, ce qui prépare le terrain pour faire agir cet adolescent et l'influencer à la fois positivement et négativement. De plus, ce personnage vit dans une indépendance privilégiée, car il échappe à toute attache familiale et donc à toutes les convenances traditionnelles que représente la famille. Raison pour laquelle Olivier ne cesse d'insister sur la particularité de son oncle. Sans doute, la liaison entre la faillite des valeurs des parents et la manifestation de la révolte des enfants est bien soulignée dans le discours des adolescents. C'est ce qui donne naissance à la figure d'Édouard qui vient au secours des adolescents. Gide insiste sur le fait que la famille pousse les enfants à se jeter dans les bras d'un autre et à se choisir le maître qui leur convient. Selon Pierre Masson, « la méthode de contestation de Gide est une manœuvre de substitution. Au père va être opposé un anti-père, que l'on pourrait appeler aussi « grand-frère »⁴²² ». Sans doute, c'est dans cette perspective que Bernard fait son choix. S'il refuse que son ami l'aide

⁴²⁰ Georges Lukàcs, *La Théorie du roman* [1920], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Genève, Gonthier, 1963, p. 85.

⁴²¹ André Gide, *L'Immoraliste*, op. cit., p. 17.

⁴²² Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, op. cit., p. 69-70.

dans sa fuite, c'est parce qu'il a besoin d'un maître capable de comprendre son besoin et qui le fasse avancer dans la vie et sur les chemins de la liberté :

« — Mais tout de même...si je pouvais t'aider.

— Si tu m'aidais ? — Non. Ça ne serait pas de jeu. Il me semblerait que je triche.⁴²³ »

À son tour, Édouard apprécie son rôle de protecteur envers l'adolescent :

« J'avais accepté qu'il [Bernard] eût quitté sa famille, prompt que je suis à tenir semblable désertion pour naturelle, et dispos à n'y voir que le plus grand profit pour l'enfant.⁴²⁴ »

Il est d'ailleurs à remarquer que l'arrivée d'Édouard coïncide avec la fuite de Bernard. Cette coïncidence donne la chance à cet évadé de pouvoir évoluer au fil des pages du roman. C'est pourquoi les premiers mots qu'il adresse à Édouard au moment de leur première rencontre dans la chambre d'hôtel de Laura expriment son aptitude à être influençable :

« [...] si seulement vous connaissiez mon histoire. Sachez seulement que, depuis ce matin, je suis sans gîte, sans foyer, sans famille, et prêt à me jeter à l'eau si je ne vous avais pas rencontré. Je vous ai longtemps suivi ce matin, quand vous causiez avec Olivier, mon ami. Il m'avait tant parlé de vous ! J'aurais voulu vous aborder. Je cherchais un biais, un moyen.⁴²⁵ »

Cette négation de la famille et cette dépendance envers un autre correspondent au comportement de Marc envers Gide, à qui son jeune ami écrivait :

« Pourquoi n'ai-je pas de famille ? pas de patrie ? pas de sol natal ? Je suis seul, seul. J'erre et disparaîs comme l'écume de la vague.⁴²⁶ »

Nous sommes en droit de nous demander pourquoi Bernard préfère exprimer son désir de dépendance au moment où Édouard et Laura se trouvent ensemble. Il est intéressant de rappeler qu'avant cette rencontre, cet adolescent avait pour premier mouvement de retrouver Laura toute seule. Il a oublié son évasion et il s'imagine pour un moment que son devoir consiste à sauver cette femme : « Sans oublier du reste rien de ce qu'il avait lu d'abord, Bernard n'eut plus d'attention que pour Laura⁴²⁷ ». Par le biais de son indiscrète lecture de la lettre de Laura, insérée dans le Journal d'Édouard qui est tombé entre ses mains, il est au

⁴²³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 42.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁴²⁶ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 188.

⁴²⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 127.

courant de la relation entre les deux anciens amoureux. Une question mérite alors d'être posée : est-ce que Bernard, après avoir découvert le secret de Laura, est sincère en jouant un rôle de sauveur auprès d'elle ? C'est vrai que sa lecture de la lettre lui donne l'avantage de jouer le rôle de protecteur et non plus de protégé. Mais son objectif principal est de parvenir à se glisser petit à petit entre Édouard et Laura. Il commence d'abord à proposer son amitié à cette femme :

« *Je sais à la fois ce que sait mon ami Olivier et ce que sait votre ami Édouard. Mais chacun d'eux ne connaît encore qu'une moitié de votre secret. Je suis probablement le seul avec vous à le connaître tout entier. Vous voyez bien qu'il faut que je devienne votre ami.*⁴²⁸ »

Mais il est intéressant de mettre en lumière la scène qui précède cette rencontre où les comportements de Bernard n'indiquent qu'une seule chose : cet adolescent vient de découvrir un environnement neuf. C'est la raison pour laquelle le narrateur s'attarde longuement sur cette rencontre. Il accentue tous les gestes de cet adolescent qui ne sait pas comment se présenter à cette femme. Son hésitation prouve qu'il manque d'expérience pour entrer en contact avec les autres. C'est donc la chambre de Laura qui va le mener vers le monde extérieur :

« *La seule chose qui m'embarrasse, c'est la manière. [...] Comment lui présenter ces billets ? Comment me présenter moi-même ? Voilà le hic. Dès qu'on sort du légal et des chemins battus, quel maquis ? Pour m'introduire dans une intrigue aussi corsée, je suis décidément un peu jeune. [...] Devant la porte du 16 il s'arrêta, voulut préparer son entrée, chercha des phrases ; rien ne vint ; alors, brusquant son courage, il frappa.*⁴²⁹ »

De même, Gérard éprouve dans *Isabelle* un certain embarras quand il rencontre Isabelle pour la première fois. Il cherche n'importe quelle ruse pour se présenter à elle :

« *Je ne savais comment vous aborder. Puis, sans trop me découvrir encore, je commençai de lui raconter quelle passionnée curiosité m'avait retenu de jour en jour à la Quartfourche dans l'espoir de la rencontrer.*⁴³⁰ »

Bien que l'aventure de Gérard se rapproche de celle de Bernard dans la mesure où chacun éprouve une certaine difficulté à entrer en relation avec autrui, le roman *Isabelle* n'est pas placé dans une perspective pédagogique. Car le héros est préoccupé par l'amour imaginaire,

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴³⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 175.

ce qui l'amène à négliger sa formation et à modeler la vie selon son rêve ou plutôt son fantasme, tel qu'il découvre dans les livres. Gérard mûrit et acquiert le changement sous l'influence de l'épreuve sentimentale qui constitue néanmoins une expérience formatrice. En dépit de l'amitié et de l'échange intellectuel entre Gérard et M. Floche, leur rapport ne témoigne ni de l'influence, ni de la domination qui marquent le rapport entre l'adulte et le personnage apprenti dans l'œuvre. C'est plutôt Gérard qui joue le rôle agissant sur l'adulte et non l'inverse. Par là s'expliquent les regrets que M. Floche exprime auprès de son invité en ce qui concerne son installation à la Quartfourche. Ce jeune étudiant l'aide à sortir de son univers isolé. La seule influence de M. Floche réside dans la décision de Gérard de s'installer à la Quartfourche, de sorte qu'il hérite du modèle de la vie de son maître. Si *Isabelle* ne se présente pas comme un roman d'éducation, c'est parce que Gide n'a pas encore rencontré Marc. Comme s'il avait besoin de cette relation pour réussir le roman d'éducation dans son œuvre ultérieure.

Revenons à Bernard pour insister sur le fait que ce type de comportement envers Laura ne peut être qu'une étape qu'il dépasse dès qu'il se trouve en face d'Édouard. Le mystère et la contradiction caractérisent cet adolescent. Il tente de jouer en même temps le rôle de protecteur et de celui qui a besoin d'être protégé. Un tel comportement nous mène à une remarque importante : Bernard ne s'intéresse ni à Laura, ni à Édouard, mais au couple qu'ils forment. Ce couple pourrait être la famille de substitution autour de laquelle s'organise son aventure. C'est pourquoi il déclare son déracinement quand il se trouve en présence de tous les deux.

Il est fréquent que les actes et les décisions des personnages adolescents impliquent la relation avec autrui. Bernard n'échappe pas à cette règle. Il n'est pas possible pour lui de se soustraire à l'emprise de l'autre. Grâce à la présence de Laura et d'Édouard, il est sauvé et retrouve une autre raison de vivre. Cet adolescent tient beaucoup à ce couple. Même s'il a réussi à s'arracher définitivement de sa famille, il ne réalise pas vraiment son autonomie. Sa conduite prouve que, loin de se libérer, il ne fait que changer de tuteur. Il a toujours besoin d'un initiateur. En sollicitant les conseils d'Édouard, il apparaît comme un adolescent qui subit volontairement l'influence de son maître. Voici la série des questions qu'il adresse à Édouard :

« [...] à présent, voici ce que je voudrais savoir : pour se diriger dans la vie, est-il nécessaire de fixer les yeux sur un but ? [...] J'ai débattu cela toute la nuit. À quoi faire servir cette force que je sens en moi ? Comment tirer le

*meilleur parti de moi-même ? Est-ce en me dirigeant vers un but ? Mais ce but, comment le choisir ? Comment le connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint.*⁴³¹ »

Sa qualité d'homme libre et sa vision du monde séduisent l'adolescent et le troublent en même temps. Nous pouvons ainsi trouver à travers toutes ces questions un appel de la part de Bernard à Édouard pour qu'il se substitue à sa famille. En fait, il n'arrive pas à assumer pleinement et de façon autonome la séparation d'avec sa famille : s'il en parle à Laura et Édouard, c'est en quelque sorte pour les en rendre complices ou du moins les impliquer dans cet événement. Édouard et Laura à leur tour l'accueillent et lui ouvrent les bras. Il semble que l'affirmation de son être ne se réalise que par son rapport avec autrui, car selon Alain Goulet : « Sa chance [de Bernard] va être précisément ses rencontres, son désir de dévouement, et le fait de savoir intégrer autrui à la croissance de son être⁴³² ». Selon la logique du rapport entre Gide et Marc, le rapport entre Édouard et Bernard s'organise autour de la protection et de la transmission du savoir. L'adulte tâche à la fois d'éduquer et d'aider l'adolescent à trouver lui-même sa voie. Cette vocation à enseigner et donner des leçons à autrui constitue le principe de la relation pédagogique et de la formation de Bernard. Cette domination d'autrui n'est qu'une étape que l'adolescent doit dépasser pour prendre à son tour des responsabilités. C'est ce que laisse entendre le refus de Bernard de signer son engagement lors de son assistance à un meeting politique : « C'est alors que je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui⁴³³ ». À son tour, Édouard lui conseille de trouver cette règle en soi-même, et « de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant⁴³⁴ ». On peut trouver dans les propos des deux personnages l'écho des pensées de Gide concernant le secret de la liberté qu'il enseigne à Marc. Il s'agit d'une liberté soumise à des règles, et d'une discipline consentie :

*« Être de moins en moins exigeant des autres et de plus en plus exigeant de toi, tel doit être ton programme et c'est le secret de la vraie liberté [...] L'art ne s'obtient que par contrainte, et jamais par laisser-aller. Il faut faire de ta vie entière une œuvre d'art — et d'abord soigner le détail.*⁴³⁵ »

Nous nous demandons si Bernard parviendra à affirmer son indépendance, car dans ce genre de roman d'éducation, cette indépendance n'est qu'apparente. Elle s'organise parfois autour

⁴³¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 338.

⁴³² Alain Goulet, « Voyage romanesque », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°138, avril 2003, p.179.

⁴³³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 339.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁴³⁵ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 134.

d'une certaine identification, de sorte que le disciple devient la réplique de son mentor. François Jost définit le *Bildungsroman* comme « le processus par lequel l'être humain devient l'image de l'agent, s'identifie avec son modèle, avec son créateur⁴³⁶ ». Il semble que Bernard n'échappe pas à ce principe de formation en s'identifiant à Édouard. En dépit de « leur déconvenue réciproque⁴³⁷ », cet adolescent endosse dans une certaine mesure le rôle de son mentor. Il tient « un carnet, comme Édouard⁴³⁸ » pour inscrire toutes ses opinions. Car il commence à s'intéresser à l'activité romanesque. Il fait preuve de la même curiosité que celle de son protecteur. Bernard avoue à Laura son intention « d'écrire l'histoire de quelqu'un qui d'abord écoute chacun, et qui va, consultant chacun, à la manière de Panurge, avant de décider quoi que ce soit ; après avoir éprouvé que les opinions des uns et des autres, sur chaque point, se contredisent, il prendrait le parti de n'écouter plus rien que lui, et du coup deviendrait très fort⁴³⁹ ». Mais Bernard dans la suite des événements abandonne son projet. Il n'a encore ni la maturité nécessaire, ni l'expérience pour avoir une telle indépendance. Cet adolescent s'intéresse trop à lui-même, et à la vie⁴⁴⁰. Il en est conscient : « Pour écrire un roman, je ne connais pas encore assez la vie des autres ; et moi-même je n'ai pas encore vécu⁴⁴¹ ». C'est la raison pour laquelle il a besoin d'autrui, particulièrement des conseils d'Édouard : « Près de lui [Édouard], je me sens une âme de reporter⁴⁴² ». Même sa décision de revenir à la maison après avoir vécu l'expérience n'est pas loin de l'influence d'Édouard, qui lui dit : « Ce n'est pas chez moi que vous devriez coucher ce soir, mais chez lui [son père]. Il vous attend⁴⁴³ ».

L'élément éducatif ne se limite pas au développement spirituel et intellectuel qui amène Bernard à prendre conscience de son identité ; il implique aussi et surtout de prendre conscience d'autrui. Autrement dit, l'apprentissage de ce héros se lit à la fois en termes d'identité et d'altérité. Le grand profit de son aventure avec Édouard et Laura réside dans le

⁴³⁶ François Jost, « La tradition du *Bildungsroman* » in *Comparative Literature*, n° 21, 1960, p. 98-99. Disponible sur le site : <http://www.jstor.org/stable/1769939?seq=1>.

⁴³⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 340.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ François Mauriac met en lumière le rapport entre l'activité romanesque et l'expérience. À ce propos, il écrit : « Un garçon de dix-huit ans ne peut faire un livre qu'avec ce qu'il connaît de la vie, c'est-à-dire ses propres désirs, ses propres illusions. Il ne peut que décrire l'œuf dont il vient à peine de briser la coquille. Et, en général, il s'intéresse trop à lui-même pour songer à observer les autres. » François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 32.

⁴⁴¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 263.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 337.

développement de sa sensibilité envers autrui. Il se transforme d'un personnage égoïste en altruiste. Il est bien conscient d'une telle transformation. C'est ce qu'il avoue à Laura :

« [...] savez-vous que j'ai déjà beaucoup changé ; ou du moins mon paysage intérieur n'est déjà plus du tout le même que le jour où j'ai quitté la maison.⁴⁴⁴ »

De son côté, le narrateur affirme un tel changement, tout en insistant sur l'attention que cet adolescent porte à autrui :

« [Bernard] ne ressemblait déjà plus à l'insouciant voleur de valise qui croyait qu'en ce monde il suffit d'oser. Il commençait à comprendre que le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace.⁴⁴⁵ »

Bernard s'interroge même sur la forme du rapport qu'il lui faut entretenir avec les autres. Il critique tous ceux qui manquent de sincérité. Il met en cause les comportements des individus qui réduisent la relation avec autrui à une comédie. Bernard avoue à Laura tout ce qui le préoccupe. Cette femme exerce une influence positive sur sa formation. Leur rapport s'organise autour d'une sincérité et d'une confiance réciproques, ce qui les amène à se confier l'un à l'autre :

« [...] on me demanderait aujourd'hui quelle vertu me paraît la plus belle, je répondrais sans hésiter : la probité. Oh ! Laura ! Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est.⁴⁴⁶ »

Tous les propos de Bernard font écho à la morale de Gide qui proteste contre le mensonge et le manque d'authenticité et de sincérité. Bernard s'adresse à Laura comme Gide s'adressait à Marc. C'est comme si la fiction devenait le complément du vécu :

« Oh ! mon petit ami, je voudrais te donner [...] un sens aigu des convenances, un besoin pour toi-même de propreté, de netteté, un souci d'élégance, qui tout de même importe plus que celui des ongles ou des nœuds de cravate.⁴⁴⁷ »

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 197-98.

⁴⁴⁷ André Gide - Marc Allégret, *Correspondance*, op. cit., p. 133-34.

Durant toute la troisième partie du roman, Bernard s'oriente vers le service d'autrui. Il ne s'agit pas du même Bernard égoïste qui faisait mal à son ami. Au contraire, l'évolution de ses pensées lui permet d'échapper à soi-même en décidant de céder à Olivier sa place auprès d'Édouard. Cette décision est liée au nouveau principe qu'il adopte. L'apprentissage dans ce roman s'organise à la fois autour de l'action qui intègre le héros gidien dans la société, et de la formation intérieure. Le personnage de Gide prend conscience d'une telle dualité qui constitue l'un des principes du roman d'éducation. L'élément éducatif concerne « d'une part, l'accommodement avec la société par l'acceptation de ses formes de vie, d'autre part, le repli sur soi-même⁴⁴⁸ ». Les personnages de Gide ne sont pas réduits à une entité autonome. Au contraire, ils fonctionnent par l'influence de ceux qui les entourent. Ils sont libérés de tout, sauf de leur entourage social à travers lequel leurs pensées et leurs comportements prennent sens. C'est le contact avec les autres qui permet aux personnages de se développer au cours du récit, comme l'affirme Alain Goulet qui trouve impossible d'arracher le personnage de son milieu et de son entourage :

« [...] toute pensée d'un personnage prend sens par rapport à son entourage social, s'explique par ses parents, sa famille, son mode de relation à autrui. Enfanté par l'imaginaire de son créateur, il est aussi caractéristique d'un mode d'insertion dans une époque et dans un milieu.⁴⁴⁹ »

Ce phénomène ne se limite pas seulement à la relation entre Bernard et Édouard. Il touche à bon nombre d'autres personnages. Édouard a aussi besoin d'autrui. L'auteur le présente comme un personnage exemplaire, puisqu'il est avec Strouvillhou le seul qui soit autonome dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il ne se soumet à aucune influence, c'est pourquoi il est toujours sans famille. C'est lui qui influence le destin de la plupart des personnages. Mais le paradoxe est de le voir ainsi reprocher à tous les romanciers d'avoir pensé à l'individu sans prendre en considération des effets de son entourage, comme il le note dans son journal :

« *Les romanciers nous abusent lorsqu'ils développent l'individu sans tenir compte des compressions d'alentour. La forêt façonne l'arbre. À chacun, si peu de place est laissée ! Que de bourgeons atrophiés ! Chacun lance où il peut sa ramure.*⁴⁵⁰ »

Il n'est donc pas surprenant qu'Édouard exprime son inaptitude à assumer seul son existence. Il est persuadé que son être dépend de toutes les relations qu'il entretient avec les autres

⁴⁴⁸ Georges Lukàcs, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 136.

⁴⁴⁹ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 449.

⁴⁵⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 268.

personnages, particulièrement avec Laura. C'est la raison pour laquelle il quitte l'Angleterre pour répondre à l'appel de son ancienne amante :

« Il me paraît même que si elle [Laura] n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrerait en contours trop vagues ; je ne me rassemble et ne me définis qu'autour d'elle. Par quelle illusion ai-je pu croire jusqu'à ce jour que je la façonnais à ma ressemblance ? Tandis qu'au contraire c'est moi qui me pliais à la sienne ; et je ne le remarquais pas ! Ou plutôt : par un étrange croisement d'influences amoureuses, nos deux êtres, réciproquement, se déformaient.⁴⁵¹ »

Aucun personnage n'échappe à l'organisation sociale et au besoin d'autrui, même ceux qui se croient parfaitement libres. On peut donc conclure que l'emprise de la société est plus forte que celle de la famille. De cette manière, la révolte de Bernard et celle de tous les adolescents, ne leur accordent pas l'autonomie qu'ils aspirent à réaliser, puisque la structure sociale reste la chose la plus forte. Mais il reste à dire que le type du rapport à la société diffère d'un personnage à l'autre. Si nous insistons sur l'apprentissage de Bernard, c'est parce que c'est dans sa quête et dans sa découverte que se manifeste l'univers des autres.

Ainsi, le paradoxe de la problématique gidienne d'un apprentissage reçu loin de la famille, c'est qu'autrui n'est pas seulement une figure protectrice, dominatrice et manipulatrice : le rapport dialectique entre l'adulte et l'adolescent implique également une ouverture à l'espace extérieur où le personnage parvient à une véritable connaissance de soi.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

Chapitre II. Symbolisme de l'espace

Nous nous intéressons, dans le présent chapitre, à montrer la forme des rapports à l'espace extérieur et à expliquer comment la représentation des lieux extérieurs est soumise à la recherche de l'autre. Dans le roman gidien, l'ouverture de l'espace est liée à l'ouverture des personnages à l'autre. Nous aborderons, dans un premier temps, la place de l'autre dans le déplacement des personnages. Ensuite, nous montrerons à quel point le personnage gidien est pris par l'autre de sorte qu'il se trouve sous son emprise, et celui de son espace. Nous cherchons à savoir si la découverte de l'espace extérieur répond à l'attente des personnages, ou si cela est une autre déception. La finalité de l'écriture romanesque de Gide se caractérise par le passage de l'espace personnel vers l'espace de l'autre.

1- L'instabilité des personnages

Dans la mesure où, comme l'écrit Michel Butor « toute fiction s'inscrit [...] en notre espace comme un voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque⁴⁵² », le déplacement d'un lieu à l'autre devient, en quelque sorte, l'organisateur de l'action romanesque. L'espace dans l'univers romanesque de Gide se caractérise par l'instabilité, liée au mouvement perpétuel des personnages à l'intérieur des romans. Ce mouvement prend parfois la forme d'un certain passage entre deux lieux principaux : l'espace de la ville et d'autres espaces loin de la ville. Dans chaque roman, il y a un rapport particulier qui s'établit entre le personnage et l'un de ces deux lieux au fil des événements. Généralement, l'univers romanesque de Gide évolue progressivement vers la ville. C'est ainsi que le dernier roman *Les Faux-Monnayeurs* témoigne d'une disparition complète de la campagne. Ce roman a une structure différente de celle des trois premiers. Il est composé de trois parties et chacune correspond à un lieu précis. La dernière partie du roman ramène au lieu où l'action avait commencé : il s'agit de Paris. C'est seulement dans la deuxième partie que l'action s'éloigne de la ville. Les personnages se trouvent alors proches de la nature. C'est comme si cette partie était un stade où l'action se détend et se prépare pour

⁴⁵² Michel Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 50.

une nouvelle plongée dans la ville. Mais c'est aussi un moment de détente pour les personnages qui en éprouvent le besoin, comme l'explique la lettre de Bernard à Olivier :

« *Quand on est là-haut, qu'on a perdu de vue toute culture, toute végétation, tout ce qui rappelle l'avarice et la sottise des hommes, on a envie de chanter, de rire, de pleurer, de voler, de piquer une tête en plein ciel ou de se jeter à genoux.*⁴⁵³ »

Toutefois, la ville reste le lieu principal du roman. Selon Alain Goulet, cela répond à la nécessité de trouver une nouvelle dimension où les personnages jouent avec la vraie vie. Le romancier revendique le droit de s'affranchir d'un milieu permanent dans les récits :

« Ce mouvement vers la ville correspond chez l'écrivain non seulement à une prise de conscience de l'interdépendance sociale, mais aussi au sentiment que c'est là que se joue l'avenir de l'histoire et de la civilisation, rejoignant ainsi une conception aussi bien réaliste que mystique.⁴⁵⁴ »

Dans les autres romans, l'auteur donne une place plus modeste à la ville, comme dans *La Porte étroite*, *Isabelle* et *La Symphonie pastorale* où l'action se déroule presque entièrement à la campagne. Cependant, Gide ne cesse de montrer le mouvement des personnages de la ville à la campagne ou inversement. Il est à noter que ce mouvement ne caractérise pas *La Symphonie pastorale*, puisque les personnages sont toujours attirés par la nature. D'ailleurs, l'action du roman se déroule dans un univers provincial. Le déplacement correspond chez les personnages gidiens à un besoin lié à la présence d'autrui. *Isabelle* se caractérise par ce mouvement perpétuel. L'action se déroule entre la Quartfourche et Paris. Ce dernier lieu reste presque absent dans le récit du narrateur, c'est la campagne qui l'attire, puisqu'il y a là-bas Isabelle, la femme qu'il rêve de rencontrer. À l'inverse de ce que nous avons signalé dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est la ville qui est ici un stade transitoire. Elle est plutôt le lieu où l'aventure de Gérard se ralentit pour recommencer de nouveau, comme l'indique Gérard-narrateur lors de son premier retour à Paris après avoir vécu une longue aventure qui occupe les six premiers chapitres du roman :

« *Je m'étais mis fort en retard, et, sitôt de retour à Paris, s'emparèrent de moi mille soucis qui déroutèrent enfin mes pensées. La résolution que j'avais prise de retourner l'été suivant à la Quartfourche tempérerait mes regrets de*

⁴⁵³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 171.

⁴⁵⁴ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 115.

n'avoir su pousser plus loin une aventure que je commençais lorsque, vers la fin de janvier, je reçus un double faire-part.⁴⁵⁵ »

Sur le plan formel, la structure de certains romans, particulièrement le début et la fin, montre ce passage entre ville et campagne. Dans *La Porte étroite*, le mouvement du héros entre les deux espaces a une fonction considérable, il sert à ouvrir et fermer son récit. La scène finale montre que la décision de Jérôme de s'installer à Paris n'est pas gratuite. Après avoir perdu Alissa, Jérôme ne trouve rien de ce qui le retient à Fongueusemare. Il perd même le domaine où tous ses souvenirs se sont inscrits : « J'apprenais que Robert avait vendu Fongueusemare⁴⁵⁶ ». Il ne reste à Jérôme que quelques objets qui lui rappellent le passé. Dans son souvenir et en dépit de son séjour à Paris, Fongueusemare reste ainsi l'origine d'une nostalgie qui devient un culte :

« Cependant je cherchais des yeux, inquiètement, ce qui pouvait rappeler le passé. Je reconnaissais bien, parmi le mobilier neuf du salon, quelques meubles de Fongueusemare ; mais ce passé qui frémissait en moi, il semblait que Juliette à présent l'ignorât ou prît à tâche de nous en distraire.⁴⁵⁷ »

Le déplacement vers la ville se rattache à la mort de l'amante et à la disparition du domaine. Nous trouvons la même image dans l'ouverture du roman où on voit progressivement s'organiser l'opposition entre ville et campagne. Jérôme-narrateur juxtapose sa première installation à la ville à la mort de son père, mais aussi à la volonté de sa mère qui perd son mari. Chacun de ses déplacements correspond à une présence et une influence féminine : sa mère, et sa cousine Alissa :

« Je n'avais pas douze ans lorsque je perdis mon père. Ma mère, que plus rien ne retenait au Havre, où mon père avait été médecin, décida de venir habiter Paris, estimant que j'y finirais mieux mes études.⁴⁵⁸ »

D'emblée, la rivalité entre la ville et la campagne est évoquée dans ce roman. Elle peut s'observer dans les images que le héros garde de ses rapports avec le lieu qu'il occupe, de sorte que la ville n'est pas appréciée par le héros. La ville que sa mère choisit pour lui comme le meilleur pour ses études, devient l'une des raisons de sa faiblesse physique :

⁴⁵⁵ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 153.

⁴⁵⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 175.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

« Dès les premiers beaux jours, toutes deux [sa mère et Miss Ashburton] se persuadent qu'il est temps pour moi de quitter la ville, que j'y pâlis ; vers la mi-juin, nous partons pour Fongueusemare [...].⁴⁵⁹ »

Une autre distinction qui s'ajoute à l'espace de la ville et à celui de la campagne, c'est que le roman ne donne pas beaucoup de description spatiale de la ville. Ce sont les caractéristiques des personnages et de leurs traditions qui permettent d'établir la différence entre les deux espaces. Grâce à la relation entre Jérôme et Alissa, le lecteur peut comprendre que la campagne normande possède des traditions qui lui donnent l'allure d'un monde étroit où le mouvement des amoureux se limite à la maison et au jardin. Autrement dit, il est très rare de voir les personnages s'aventurer loin de leur foyer lors de leur séjour à la campagne : des lieux précis limitent leurs mouvements. À l'échelle des valeurs traditionnelles, cette idée est clairement présente dans *Isabelle*. La présence de Gérard à la Quartfourche peut évoquer l'opposition entre la ville et la campagne, comme le fait naïvement Mme de Saint-Auréol. Elle souligne certaines habitudes au château, tout en indiquant la singularité de Gérard vis-à-vis des vieilles traditions de ce milieu, puisqu'il vient de Paris :

« — Monsieur Lacase qui est habitué aux distractions de Paris va sans doute trouver notre amusement un peu terne...avait d'abord dit Madame de Saint-Auréol.⁴⁶⁰ »

Mais en dépit de cette préférence, Gérard préfère vivre au milieu de ses traditions, loin de sa ville d'origine. Dans *Isabelle* et *La Porte étroite*, la présence de la ville se limite à la mention du nom. Elle est dépourvue de descriptions précises. L'espace de la ville est absent, sauf si l'on excepte quelques rapides visions dans *La Porte étroite*. Même l'évocation des noms des villes au cours du voyage de Jérôme ne donne pas l'impression de dilater l'espace, car le héros est toujours pris par l'atmosphère de Fongueusemare, symbolisée par l'image d'Alissa qui ne rompt pas le contact avec lui :

« [...] dès mon retour d'Italie, je fus pris par le service militaire et envoyé à Nancy. Je n'y connaissais âme qui vive, mais je me réjouissais d'être seul, car il apparaissait ainsi plus clairement à mon orgueil d'amant et à Alissa que ses lettres étaient mon seul refuge, et son souvenir, comme eût dit Ronsard, " ma seule entéléchie ".⁴⁶¹ »

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 63.

⁴⁶¹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 97.

Ses longues fuites hors de Paris sont impuissantes à lui faire oublier le point de départ qu'est Fongueusemare. L'univers dans ce roman s'ouvre d'une part vers l'espace extérieur et d'autre part vers un espace familial : la campagne. Le séjour initial de Jérôme à Paris lui permet d'avoir une vie marquée par la multiplicité des voyages et par l'instabilité. De son côté, Pierre Masson souligne ce mouvement incessant, tout en constatant l'influence maternelle sur la mobilité des personnages : « [...] Les mouvements de balancier amorcés par les mères deviennent, surtout au niveau des enfants, des manifestations d'inquiétude et d'instabilité⁴⁶² ». Paris devient pour Jérôme à la fois le point de départ et le lieu de passage. Mais dès qu'il songe à un voyage ou à un déplacement, c'est vers Alissa qu'il se tourne. C'est la raison pour laquelle ce qui distingue ses voyages, c'est que la campagne occupe la place première dans ses destinations, qu'il s'agisse de Fongueusemare ou de Nîmes. Alissa est toujours présente dans cette répartition. Nîmes où habite Juliette représente à ses yeux le passé de son histoire avec sa cousine, puisque cette dernière à la fin de sa vie « laissait Fongueusemare à son frère, mais demandait que tous les objets de sa chambre et quelques meubles qu'elle indiquait fussent envoyés à Juliette⁴⁶³ ». Jérôme est attaché à ce passé « qu'[il] n'espère pas oublier jamais⁴⁶⁴ ». Alissa est aussi l'une des raisons principales de cette instabilité qui marque le personnage de Jérôme. Il ne cesse en effet d'être attiré par Fongueusemare :

« J'oublie sous quel prétexte, me trouvant au Havre, par un acheminement naturel, je gagnai Fongueusemare. Je savais y trouver Alissa, mais craignais qu'elle n'y fût point seule.⁴⁶⁵ »

L'omniprésence de la campagne, vers laquelle l'itinéraire du personnage s'oriente n'est pas surprenante puisque elle est le lieu de son attachement sentimental. Cette attirance pour la campagne fait de l'espace de la ville la coulisse des événements. Dans le deuxième chapitre du roman qui s'ouvre sur la présence des personnages à Paris, l'ambiance de cette ville échappe encore à Jérôme, c'est celle de Fongueusemare qui règne toujours, comme il l'avoue lors de ses retrouvailles avec Abel :

« Je me liai pourtant avec Abel Vautier, qui, l'an suivant, vint me rejoindre à Paris, dans ma classe. [...] avec qui du moins je pouvais parler du Havre et de Fongueusemare, vers où revolait sans cesse ma pensée.⁴⁶⁶ »

⁴⁶² Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, op. cit., p. 362.

⁴⁶³ André Gide, *La porte étroite*, op. cit., p. 149.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 25.

Si la campagne représente l'attraction vers une présence féminine, il faut préciser qu'à l'opposé la ville, particulièrement Paris, devient le lieu des retrouvailles masculines⁴⁶⁷. *Isabelle* n'échappe pas à cette classification. L'attraction de Gérard pour la Quartfourche reflète aussi cette réalité. Son retour à Paris illustre bien comment, dans son monologue, l'image de la Quartfourche domine celle de Paris et comment il passe d'un instant actuel à un instant futur :

« [...] je me promis, dès les vacances de Pâques, de pousser une reconnaissance jusqu'à la Quartfourche. Que m'importait qu'on ne pût m'y recevoir ? Je descendrais à Pont-l'Évêque et louerais une voiture. Ai-je besoin d'ajouter que la pensée d'y retrouver peut-être la mystérieuse Isabelle m'y attirait autant que ma grande pitié pour l'enfant.⁴⁶⁸ »

La ville, dans *La Porte étroite* et *Isabelle*, devient le lieu où la pensée s'ouvre vers l'espace de la campagne. D'ailleurs, le recours à l'emploi du train dans ces deux romans approfondit l'idée que la ville reste toujours dans l'ombre des événements. La création de ce nouvel espace diminue en effet la représentation de la ville, tout en dilatant celui de la campagne. Cette idée est clairement présente dans *Isabelle*. Le train qui permet à Gérard de faire des aller-retours à Paris réduit totalement cette dernière ville à un point de départ ou un point d'arrivée, comme si cet emploi faisait disparaître Paris. Après quelques jours d'ennui à la Quartfourche, Gérard projette en imagination de fuir vers sa ville, symbolisée par « un train ! À quelque heure que ce soit, du jour ou de la nuit...qu'il m'emporte ! J'étouffe ici⁴⁶⁹ ». Paris représente le lieu d'une fuite illusoire. Il ne s'agit que d'un déplacement imaginaire qu'il renoncera plus tard à faire. Ou encore, le véritable voyage de Gérard au début du roman ne mentionne pas Paris, se limitant à cette simple phrase : « et [je] partis », il devient une réalité plutôt au moment où il arrive à une station qui le mène à la Quartfourche : « J'étais seul à descendre du train. Une sorte de paysan en livrée vint à ma rencontre, prit ma valise et m'escorta vers la voiture qui stationnait de l'autre côté de la gare⁴⁷⁰ ». L'espace de la ville a ainsi disparu entre le départ et l'arrivée du train.

Si le train, ce nouvel espace, influence positivement ou négativement les autres espaces dans le roman de Gide, c'est parce qu'il n'est pas simplement présenté comme un moyen de transporter des personnages d'un lieu à un autre. Il est plutôt le lieu où beaucoup de vérités

⁴⁶⁷ Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, op. cit., p. 360.

⁴⁶⁸ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 156.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.18.

cachées se manifestent, particulièrement sur le type de rapports entre les personnages. Il est, comme le bateau dont parle Michel Foucault, « un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens⁴⁷¹ ». En ce sens, le trajet devient le moment de la révélation. Le train lie ainsi l'abbé Santal et Gérard dans un rapport que ce dernier ne reconnaissait pas pendant son séjour au château, il lui dévoile tout le reste de l'histoire de la Quartfourche lors d'un trajet entre la station du Breuil et Pont-l'Evêque⁴⁷². Il faut préciser ici que leur déplacement est toujours de la ville à la campagne et c'est toujours l'univers de la campagne qui domine. Abel dans *La Porte étroite* avoue à Jérôme son amour pour Juliette, lors de leur retour à Paris, après avoir passé quelques jours à Fongueusemare. Cet aveu, qui surprend son ami et décide de l'avenir des relations entre les deux amis et les deux sœurs, couvre presque tout le trajet :

« Il continue, me submergeait sous un intarissable flux de paroles qui ne s'arrêta même pas à l'arrivée du train à Paris [...].⁴⁷³ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le trajet entre Pau et Paris met fin à la relation de Vincent et de Laura, comme le montre Lilian en rapportant les propos de Vincent :

« Il m'a dit que pendant le trajet de Pau à Paris, il a cru qu'elle devenait folle. Elle venait seulement de comprendre qu'elle commençait une grossesse. Elle était en face de lui dans le compartiment du wagon ; ils étaient seuls.⁴⁷⁴ »

Le passage d'un lieu à un autre est symbolisé par une relation amoureuse. La relation à la femme aimée permet de lier deux espaces différents. Le rapport de Jérôme avec Alissa et celui de Gérard avec Isabelle rapproche Paris et la campagne. Le train révèle à quel point cette nouvelle forme de transport contribue à créer un espace transitoire qui lie en même temps l'espace de la ville avec d'autres espaces dans lesquels les personnages sont toujours sur le point de partir ou d'arriver, tout en dévoilant le rapport d'un personnage à un autre. Il contribue aussi à donner une nouvelle structure à l'œuvre. Selon Walter Jennings le train « permet aussi à Gide d'échapper à la convention littéraire, surtout là où il emploie l'accélération de la modernité dans ses structures narratives⁴⁷⁵ ».

Le rapport à un lieu est réduit à la valeur que les personnages donnent à autrui, ce qui détermine leur passage d'un lieu à un autre. Le reste d'*Isabelle* montre comment Gérard quitte

⁴⁷¹ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, op. cit., p. 35-36.

⁴⁷² André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 157-60.

⁴⁷³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 62.

⁴⁷⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 57.

⁴⁷⁵ William Jennings, « Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 163, juillet 2009, p. 378.

définitivement sa ville d'origine pour s'installer à la campagne. Ce passage est aussi lié à sa décision d'aider Casimir qui perd toute sa famille. Gérard mène progressivement son installation loin de Paris en s'appuyant sur de multiples prétextes. Ainsi, Isabelle est remplacée par Casimir. Tout se passe comme si le roman visait à montrer vers quel habitant de la Quartfourche Gérard se tourne dans chacun de ses passages au château. Il faut aussi préciser que l'invitation de Monsieur Floche est à l'origine de son mouvement initial vers la campagne, et qu'au fil des événements celui-ci exerce une sorte de tutelle parentale sur lui. C'est la raison pour laquelle Gérard réduit la demeure de la Quartfourche à l'image des Floche :

« J'eusse voulu du moins assister à la vente du mobilier, car je me proposais d'acheter quelques objets en souvenir des Floche.⁴⁷⁶ »

D'ailleurs, Monsieur Floche a connu, avant Gérard, ce mouvement de Paris vers la campagne. Lui et sa femme sont venus habiter auprès des Saint-Auréol ruinés « pour les aider » puisqu'ils « sont dans une situation aisée⁴⁷⁷ ». Monsieur Floche qui regrette souvent d'être loin de la ville n'était pas tellement attiré par la campagne, c'est pour sa femme qu'il a quitté Paris. Il y a une sorte de réseau des rapports mutuels qui se trouvent derrière chaque mouvement des personnages vers la campagne dans ce roman, c'est ce que révèlent les interrogations de Gérard :

« — Ce n'est donc pas par goût que vous êtes venu vous installer à la Quartfourche ? [...] »

— Est-ce Madame Floche qu'attirait à ce point la campagne ? »

— N...on. C'est pourtant pour Madame Floche que j'y suis venu ; mais elle-même y était appelée par un petit événement de famille.⁴⁷⁸ »

Il nous semble que la ville, par rapport à la campagne, n'est dans *La Porte étroite* et *Isabelle*, qu'un lieu provisoire où les personnages ne séjournent pas longtemps. C'est comme s'ils se montraient incapables de s'aventurer dans la vaste ville, contrairement aux *Faux-Monnayeurs* où la ville, représentée par Paris, incarne le carrefour des événements. Elle « est en effet le nombril de ce roman, le cocon d'où tout émerge, ou tente d'émerger, et ce mot suffit à faire comprendre qu'il est aussi un lieu d'enlissement, où tout vient se perdre⁴⁷⁹ ». Il faut tout de même ajouter que cette attirance des personnages vers la campagne correspond à leur

⁴⁷⁶ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 187.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁷⁹ Pierre Masson, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », in *André Gide 5*, op. cit., p. 52.

recherche d'une stabilité et d'une cohérence qu'ils veulent donner à leur vie : par le fait de son mariage et la construction de sa famille, Gérard est bien ancré dans la société provinciale. Quant à Jérôme, Fongueusemare représente son rêve d'un mariage perdu avec sa cousine. En ce sens, la ville devient l'opposé de cette stabilité. Il est donc significatif qu'au début de *La Porte étroite*, la mère de Jérôme qui vient de perdre son mari quitte le Havre et retourne à Paris. Elle réagit comme réagira son fils à la fin de ses relations avec Alissa. Paris devient dans ce roman une sorte de lieu d'évasion. Les personnages s'y réfugient pour tourner le dos au passé. C'est un lieu qui marque l'instabilité des personnages. Le changement de caractère de Jérôme, pendant son installation à Paris, s'accorde parfaitement avec sa nouvelle vie instable. Ainsi, sa débauche qu'il considère comme une façon pour lutter contre son ennui n'apparaît que lors de son séjour définitif dans la ville, comme il l'avoue à la fin de son histoire :

« Et je me plongeais alors dans la plus absurde débauche, m'abandonnais jusqu'à l'illusion de supprimer en moi tout vouloir.⁴⁸⁰ »

Dans *Les Nourritures terrestres* la ville se trouve également associée à la débauche :

« Au souvenir de chaque ville j'attachai le souvenir d'une débauche.⁴⁸¹ »

Le retour d'Édouard à Paris dans *Les Faux-Monnayeurs* devient aussi une occasion pour assouvir ses désirs : « à Paris, la première chose qu'il fera, c'est d'aller dans un mauvais lieu⁴⁸² ». Édouard ne connaît pas ce déplacement entre la campagne et la ville. Mais sa conduite montre bien la cohérence entre la liberté et la ville qui sont étroitement liées dans l'œuvre de Gide. Dans *Isabelle*, le texte ne révèle pas le lieu du refuge d'Isabelle, ni la forme de la vie qu'elle mène⁴⁸³. Mais il est certain que le lieu de son évasion est toujours loin de la campagne et qu'elle mène une vie citadine. Dès qu'elle a quitté la Quartfourche, Isabelle a perdu le sens de la vie stable. Cette caractéristique marque même ses relations sentimentales. Gratien, le gardien, dessine ainsi la conduite d'Isabelle, lors de sa dernière rencontre avec Gérard :

⁴⁸⁰ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 181.

⁴⁸¹ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 77.

⁴⁸² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 74.

⁴⁸³ En comparant son portrait à celui de la patronne du bordel de Rome dans *Les Caves du Vatican*, Alain Goulet montre bien la nouvelle condition d'Isabelle quand celle-ci quitte la Quartfourche : « Dans les deux cas nous retrouvons la couleur noire, les cheveux très noirs, le taffetas, et le ruban de couleur autour du cou. Ainsi le costume d'Isabelle signifierait à la fois la dépendance de celle-ci vis-à-vis d'une mère dont elle n'a jamais pu se passer [...] et sa nouvelle condition de prostituée. » Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 280.

« Lorsque je retournai à la *Quartfourche* l'automne suivant, Gratien me dit que, la veille de la saisie du mobilier, abandonnée par l'homme d'affaires, elle [Isabelle] s'était enfuie avec un cocher.

— Voyez-vous, Monsieur Lacase, ajoutait-il sentencieusement, — elle n'a jamais pu rester seule ; il lui en a toujours fallu un.⁴⁸⁴ »

Le caractère des personnages s'accordent parfaitement avec le lieu qui les entoure. Dans les premiers romans de Gide, seul l'espace loin de la campagne permet aux personnages d'adapter un nouveau comportement. La campagne ne représente en effet qu'une illusion pour les personnages. M. Floche incarne profondément le personnage qui a cédé à la tentation trompeuse à la campagne. Il ne vit pas vraiment à la *Quartfourche*, il se contente de paraître vivre. Le lieu qu'il prend pour refuge idéal devient, pour lui, inutile. Gide insiste sur cette idée dans ses œuvres romanesques. Il propose souvent un personnage sur le point de choisir la forme de la vie qui convient, tout en montrant la tentation trompeuse de la campagne où le personnage pense trouver le repos⁴⁸⁵. L'exemple de M. Floche n'est qu'une façon de montrer comment il a raté sa vie. La campagne est aussi l'illusion pour les personnages d'y trouver l'amour idéal. Avec la femme aimée, ils veulent avoir cette vie stable, mais ce n'est pas ce qui leur permet de se réaliser. La nature de la campagne aide les personnages à rêver, alors que la vraie vie est dans la ville. Comme Jérôme et Gérard qui se laissent porter par l'illusion d'un amour idéal au milieu de la nature de la campagne, Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*, entouré par la nature suisse, s'abandonne aussi à ses rêveries. Il se prend, pour un moment, pour un amant de Laura. Il se laisse exalter par l'image de cette femme. Mais ce n'est qu'un amour idéal et illusoire, puisque l'autre qu'est Laura est incapable de répondre à cet amour à cause de sa situation de femme mariée et mère d'un enfant. C'est bien elle qui le fait sortir de sa rêverie :

« *Quel enfant vous êtes, Bernard ! Moi non plus je ne suis pas libre ; dit-elle en retirant sa main.*⁴⁸⁶ »

Bernard ne se débarrasse de cette illusion qu'au moment où il descend de sa montagne. Autrement dit, il ne parvient à atteindre la vraie vie qu'en ville, plus précisément dans la pension d'Azaïs, par un rapport charnel avec Sarah. Ce rapport atteste sa nouvelle vie

⁴⁸⁴ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 186-7.

⁴⁸⁵ *L'Immoraliste* est aussi construit sur l'opposition entre la vie à la campagne et celle à la ville. Michel croit, au début, pouvoir vivre en Normandie. Il est séduit par la vie de la campagne. Mais c'est Ménalque qui l'avertit du danger d'avoir une telle vie. L'apparition de ce personnage dans la vie de Michel décide de l'avenir de ce dernier. Ménalque est, dans une certaine mesure, derrière la décision de Michel de vendre sa propriété en Normandie, comme le prouvent ses dires à la fin « *Il a parbleu raison... Oh ! Oh ! Mais si c'est là ce qu'on appelle posséder !* » p. 149.

⁴⁸⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 195.

instable. C'est ce que dévoilent les comportements de Bernard, en s'enfuyant clandestinement de la chambre de Sarah. L'opposition entre l'espace de la nature et celui de la ville est une façon de montrer le passage des personnages d'une vie illusoire à la vraie vie.

2- Espace ouvert et emprise de l'autre

Après avoir précisé l'orientation générale de l'écriture de Gide qui finit par s'ancrer dans l'espace de la ville, comme le prouve son dernier roman, il est important de mettre en lumière un autre aspect de la structure de l'espace romanesque, lié toujours aux conséquences du mouvement des personnages à l'intérieur de chaque roman : il s'agit de l'emprise de l'autre qui est à l'origine de l'aventure des personnages dans le monde extérieur. Un tel mouvement des personnages, qui dessine une sorte de parcours de l'espace du dedans vers l'espace de dehors, nous conduit à nous interroger sur la valeur qui s'établit entre les nouveaux lieux découverts et les personnages. L'ouverture vers l'univers extérieur est fortement liée à la recherche de l'autre, ainsi qu'à la rencontre avec autrui. Dans *Les Faux-Monnayeurs* et *La Symphonie pastorale*, la soumission d'un personnage à l'espace de l'autre devient l'une des obligations de l'aventure. Autrement dit, l'ailleurs est toujours représenté par la figure de l'autre qui souvent impose ses règles. Car la liberté de l'individu, selon Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, peut être influencée par la forme du lieu qu'il occupe, de sorte que l'individu dans l'espace de l'autre est « nécessairement sous l'emprise de quelqu'un d'autre » dont il « reconnaît implicitement la domination⁴⁸⁷ ». En ce sens, l'espace se lit comme « une philosophie du *conflit*, du combat entre la prééminence du Moi et la prééminence de l'Autre⁴⁸⁸ ». En précisant le conflit entre les personnages au niveau spatial, nous allons essayer de montrer les différentes formes de domination dans les deux romans : *La Symphonie pastorale* et *Les Faux-Monnayeurs*.

a. Le pasteur : vrai ou faux dominateur ?

Nous voulons d'abord montrer l'ambiguïté qui caractérise *La Symphonie pastorale*, en ce qui concerne le personnage dominateur de l'espace qui soumet l'autre à sa volonté, car un tel rôle change d'un personnage à l'autre au fil des événements. Le développement des événements dans ce roman mène en effet à l'interrogation suivante : qui subit l'emprise de

⁴⁸⁷ Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

l'autre par rapport à la découverte de l'espace extérieur, le pasteur ou Gertrude ? Lequel exprime-t-il son besoin de voir le monde extérieur, l'aveugle ou le faux aveugle ?⁴⁸⁹ Pour répondre à ces interrogations, il nous faut montrer comment Gide dessine le rapport de ses personnages avec l'espace, tout en mettant en lumière le lieu qui est pris pour décor pour l'action du roman.

La structure de l'espace de *La Symphonie pastorale* ne se différencie pas de celle des premiers romans, il y a toujours un lieu particulier qui représente le point de départ de l'action et qui s'ouvre vers d'autres espaces, mais il y a aussi un retour au point de départ. Un tel trait est une orientation constante dans l'écriture de Gide. Nous pouvons tracer la structure de l'espace par une sorte de schéma spatial qui va de l'univers familial vers l'espace extérieur où se passent la plupart des événements. Puis, la scène finale ramène l'action à la maison du pasteur, ce qui approfondit les effets tragiques de la fin des parcours des personnages. Le début de ce roman précise le décor du roman : il s'agit de la maison du pasteur à La Brévine, un lieu où se cache le drame familial qui apparaît petit à petit. D'emblée, cette première indication du lieu laisse une impression des traditions religieuses qui se jouent derrière l'action du roman :

« Ce matin trente fidèles seulement se sont rassemblés dans la chapelle de
La Brévine.⁴⁹⁰ »

Le choix du lieu géographique d'un roman n'est jamais arbitraire, il correspond au besoin de l'auteur de situer l'action dans un lieu réel, ou à l'image de la réalité. En ce sens, l'espace constitue l'élément romanesque qui marque la tonalité de l'ensemble de l'œuvre, qu'il s'agisse du lieu réel ou fictif. Si chaque écrivain est caractérisé par le choix d'un espace particulier, on observe que chaque roman de Gide est lié à un espace qui le marque. Gide a créé *La Symphonie pastorale* à partir d'un lieu géographique réel qui est La Brévine. Il est d'ailleurs certain que le choix de ce lieu correspond à certains désirs chez l'auteur. Ce choix ne se limite pas seulement à l'obsession de Gide de découvrir des paysages lors de son voyage en Suisse, il est aussi un refus de la morale étouffante que ce lieu incarne, de sorte que La Brévine devient l'image des traditions protestantes austères, représentées par le personnage du pasteur dans le roman, c'est pourquoi le romancier s'attache à mettre en cause l'atmosphère

⁴⁸⁹ Cette expression est utilisée par Roger Bastide pour désigner le personnage gidien qui confond tout et passe toujours à côté de la vérité, comme c'est le cas du pasteur dans *La Symphonie pastorale*. Voir : Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, particulièrement chapitre II « l'œil crevé ».

⁴⁹⁰ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

de La Brévine, et les principes religieux du pasteur⁴⁹¹. C'est une façon pour exprimer le refus de Gide de l'univers fermé et isolé⁴⁹². La localisation de la vie du pasteur dans ce lieu revêt des aspects ironiques de la part de l'auteur. Autrement dit, Gide est incapable de se détacher des lieux contre lesquels il ne cesse d'ironiser. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, La Suisse est encore évoquée d'une façon qui renforce l'attitude de Gide devant ce lieu. Comme la montagne se trouve toujours associée à l'éthique protestante dans la conception gidienne, il y a toujours chez lui une sorte de dévalorisation du haut, signe de l'élévation spirituelle. C'est la raison pour laquelle la plupart des personnages ne sont pas attirés par ce qui représente la dimension verticale. Tels sont Bernard et Édouard qui, lors d'un voyage à Saas-Fée, n'expriment pas de plaisir en découvrant des paysages de la montagne⁴⁹³ :

« Nous avons déjà fait, Édouard et moi, quelques petites courses de montagne, très amusantes ; mais à vrai dire, ce pays ne me plaît pas beaucoup ; à Édouard non plus. Il trouve le paysage "déclamatoire". C'est tout à fait ça.⁴⁹⁴ »

L'image que Gide garde de la Suisse nous aide à comprendre le cadre géographique de *La Symphonie pastorale* qui enveloppe tous les mensonges du pasteur. L'auteur se met ainsi à préparer petit à petit l'espace qui encadre l'action du roman. Car il y a un grand rapport entre les événements et la création de l'espace dans lequel ils se produisent, de sorte que chacun d'eux complète l'autre. Une telle croissance graduelle de l'atmosphère et de l'action met en lumière la valeur de l'espace. À vrai dire, la création de l'espace représente l'un des sujets du roman. C'est ce qu'affirme Roland Bourneuf qui montre l'importance de l'espace tout en expliquant comment il peut devenir le sujet essentiel dans un roman :

« Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre.⁴⁹⁵ »

Dans *La Symphonie pastorale*, l'importance du rapport entre les personnages, particulièrement le pasteur et Gertrude, et l'espace qui les entoure n'apparaît qu'au moment

⁴⁹¹ Claude Martin a indiqué la similitude entre la découverte des paysages en Suisse par Gide lui-même qui les exprime dans une lettre adressée à sa mère et celle de son héros dans *La Symphonie pastorale*. Voir Claude Martin, « Introduction », in : André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit. p. XXXVIII.

⁴⁹² Pour cette expérience de la solitude que Gide a vécue à La Brévine et ses réactions envers ce lieu isolé, voir : « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 167.

⁴⁹³ Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide présente un autre personnage attiré, non pas par la hauteur, mais par la profondeur : c'est le personnage de Lady Griffith : « Moi j'ai toujours été curieuse de tout ce qui vit dans la mer. » (p. 54.)

⁴⁹⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 169.

⁴⁹⁵ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, op. cit., p. 100.

où il fait partie des liens qui les unissent. C'est le moment où le pasteur fait découvrir l'espace extérieur à Gertrude, de sorte que la nature factice, créée par le pasteur, devient la preuve de son mensonge. Il n'est pas étonnant de voir Gertrude se précipiter pour mourir dans la neige et le froid ou dans la vraie nature pour mettre fin à la fausse nature du pasteur. C'est l'évolution du rapport entre ces deux personnages qui aide à créer l'atmosphère et à rendre habité le lieu évoqué dans le journal du pasteur. Les premières pages du journal du pasteur nous mettent d'emblée loin du domicile du pasteur pour découvrir l'espace extérieur en poursuivant son déplacement. La recherche de Gertrude permet au pasteur ainsi qu'à son écriture de s'aventurer dans l'espace. Le pasteur est d'abord considéré comme le déclencheur de ce changement de l'espace, mais un tel rôle se réalise dans un premier temps par son statut d'homme de religion. Son devoir pastoral lui donne l'occasion de se déplacer beaucoup, loin de son domicile, pour répondre aux appels des autres, comme il l'avoue dans son journal pour justifier son absence habituelle :

« [...] *mes visites de pauvres et de malades m'obligent à des courses parfois assez lointaines.*⁴⁹⁶ »

L'auteur met ses personnages en mouvement, ce qui rend possible le passage d'un lieu à l'autre. Il faut que les personnages bougent pour qu'une rencontre avec l'autre ait lieu, ce qui peut établir différents types de rapport entre eux. Le mouvement des personnages est aussi nécessaire pour déterminer leur rapport à l'espace et pour créer aussi la diversité de l'espace indispensable à la composition du récit. La particularité de l'espace se révèle mieux dans le déplacement. Tout se passe, dans *La Symphonie pastorale*, comme si le personnage du pasteur, en se déplaçant d'un lieu à un autre, déterminait le mouvement romanesque. Le déplacement du pasteur qui quitte son domicile familial, suffit pour faire démarrer l'action du roman. Au début de son journal, le pasteur fait seulement une rapide allusion à sa demeure, tout en indiquant son enfermement à cause de la tombée de la neige, une scène qui se répète plusieurs fois dans le roman. Elle déclenche ainsi l'ouverture du journal du pasteur :

« *La neige, qui n'a pas cessé de tomber depuis trois jour, bloque les routes.*⁴⁹⁷ »

Si le pasteur évoque d'abord l'espace du dehors, c'est parce que l'histoire de son récit est liée à son déplacement qui le mène à Gertrude, l'héroïne de son récit. Certes l'espace est nié au début, puisque le pasteur ramène Gertrude à l'intérieur, et qu'il l'enferme dans un lieu

⁴⁹⁶ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 48-9.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

traditionnel qui est le sien. Tant qu'il l'enferme dans le même univers, l'espace ne change pas. Mais c'est une transition qui ne dure pas longtemps. Rapidement, ils vont découvrir l'extérieur. Dans un espace fermé, rien ne se passe, leur rapport se développe dans l'extérieur. Voici, comment le pasteur désigne, au début, les premiers jours de l'installation de cette fille et comment il crée, au sein de son foyer, la même atmosphère que celle dans laquelle Gertrude avait l'habitude de vivre :

« [...] je la menai jusqu'auprès du foyer, et elle reprit un peu de calme lorsqu'elle put s'accroupir, dans la position où je l'avais vue d'abord auprès du foyer de la vieille, accotée au manteau de la cheminée.⁴⁹⁸ »

L'essentiel de *La Symphonie pastorale* se passe en dehors de l'univers familial. Cela correspond aux moments où Gertrude réussit à se débarrasser de son enfermement et à découvrir l'univers du dehors. De son côté, le pasteur se vante d'être le moyen qui aide sa protégée à découvrir l'espace ouvert, ce qui détermine un tel rapport réciproque entre la découverte de l'autre et l'espace ouvert :

« Craignant que Gertrude ne s'étiolât à demeurer auprès du feu sans cesse, comme une vieille, j'avais commencé de la faire sortir. Mais elle ne consentait à se promener qu'à mon bras.⁴⁹⁹ »

Mais un tel développement met en lumière l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur pour le pasteur, de sorte que le dehors envahit toute l'existence du pasteur pendant tout le temps de son rapport avec Gertrude. Le fait de découvrir le vaste dehors est aussi l'un des sujets essentiels du roman. Ainsi, les promenades du pasteur avec Gertrude deviennent l'une de ses occupations quotidiennes, ce qui le met toujours loin de son univers familial. C'est toujours la présence de Gertrude qui mène à cette exploration du monde extérieur. Voici, par exemple, comment le pasteur désigne ses promenades avec elle :

« [...] j'entraînai Gertrude à travers la forêt, jusqu'à ce repli du Jura où, à travers le rideau des branches et par-delà l'immense pays dominé, le regard, quand le temps est clair, par-dessus une brume légère, découvre l'émerveillement des Alpes blanches. Le soleil déclinait déjà sur notre gauche quand nous parvînmes à l'endroit où nous avions coutume de nous asseoir.⁵⁰⁰ »

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

Si, comme l'écrit Michel Raimond, « se promener, voyager, c'est rompre la chaîne des habitudes, jeter un regard neuf sur des lieux, sur des choses, sur des personnes qu'on ne connaissait pas⁵⁰¹ », c'est au cours de ces promenades que le pasteur parvient à atteindre une sorte de fuite implicite, tout en trouvant un nouveau rapport avec le monde. Le pasteur ne cesse d'utiliser le mot « fuir » pour désigner ses promenades avec Gertrude :

« Nous marchions à pas précipités, comme pour fuir, et je tenais son bras étroitement serré contre moi. Mon âme avait à ce point quitté mon corps — il me semblait que le moindre caillou sur la route nous eût fait tous deux rouler à terre.⁵⁰² »

Les promenades aident à la fois le pasteur et Gertrude à se débarrasser de leur enfermement. D'ailleurs, le pasteur exprime à quel point l'univers familial l'étouffe, c'est pourquoi il préfère l'extérieur à l'intérieur :

« Je ne trouve le plus souvent à mon foyer que soucis, récriminations, tiraillements, à quoi mille fois je préférerais le froid, le vent, et la pluie du dehors.⁵⁰³ »

Gide a souvent reconnu de la fuite d'un adolescent comme une manière d'ouvrir l'espace. Le pasteur de *La Symphonie pastorale* ne recourt pas à une telle fuite, il est bien ancré dans sa maison. Mais, c'est la présence féminine qui aide à cette ouverture de l'espace. À vrai dire, la présence de Gertrude renouvelle le rapport spatial du pasteur avec le monde qui l'entoure. Dans les premières pages de son journal, le pasteur indique quel rapport il entretient avec le dehors, un rapport marqué par son indifférence à tout ce qui l'entoure pendant tout le temps qui précède sa rencontre avec Gertrude. Voici comment le pasteur décrit le trajet accompli par lui vers la demeure de la vieille femme mourante où se cache Gertrude :

« Je croyais connaître admirablement tous les environs de la commune ; mais passé la ferme de la Saudraie, l'enfant me fit prendre une route où jusqu'alors je ne m'étais jamais aventuré.⁵⁰⁴ »

Le contact du pasteur avec la nature sera très fort dès qu'il rencontre Gertrude. C'est elle qui lui ouvre les yeux. Le trajet vers le domicile de Gertrude ne se limite pas seulement à mettre en évidence son inaptitude à observer l'extérieur : cela va jusqu'à réanimer l'activité de son

⁵⁰¹ Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 170.

⁵⁰² André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 128-29.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

souvenir. Au lieu de vivre dans le présent, le pasteur se projette dans le passé lointain, tout en se lançant dans une activité descriptive :

« Je reconnus pourtant, à deux kilomètres de là, sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelques fois patiner. Depuis quinze ans je ne l'avais plus revu, car aucun devoir pastoral ne m'appelle de ce côté ; je n'aurais plus su dire où il était et j'avais à ce point cessé d'y penser qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve.⁵⁰⁵ »

C'est comme si l'espace se repliait sur lui. Il semble que le pasteur ait oublié la vraie vie. Il est enfermé dans ses devoirs pastoraux. Ce passage montre comment son vrai moi est étouffé par son rôle du pasteur, et comment son être profond demande à apparaître. Cette vie qu'il a oubliée est incarnée dans l'espace de ce petit lac qui lui rappelle le souvenir de sa jeunesse. Un tel rapport reconstitué avec l'univers extérieur correspond à la fonction de l'espace que Gaston Bachelard a bien précisé :

« On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont spatialisés.⁵⁰⁶ »

Il semble que le rapport du pasteur avec l'espace ne soit toujours pas autonome, et qu'il soit médiatisé par un autre personnage, que ce soit la jeune guide qui lui fait voir la route ou la présence cachée du personnage de Gertrude. Celle-ci est aussi à l'origine de l'évocation du lieu qui lui rappelle sa jeunesse. Car il s'agit toujours du pasteur-narrateur qui raconte après avoir vécu l'expérience. Il ne s'agit pas d'un simple personnage en train de découvrir l'histoire. La présence symbolique de Gertrude renouvelle son rapport avec les lieux anciens tout en leurs donnant une nouvelle valeur. C'est la raison pour laquelle on trouve dans le passage de son déplacement initial des termes qui révèlent la prédominance de sa sensualité qui colore son langage, comme par exemple « l'enchantement rose et doré du soir, rêve ». Et c'est de la même façon qu'il exprime sa sensualité en évoquant la nature lors de toutes ses promenades avec Gertrude. Si le langage semble, comme l'écrit Gérard Genette, « comme naturellement plus apte à « exprimer » les relations spatiales que toute autre espèce de relation [...], ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes,

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁰⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 28.

donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore spatialiser toutes choses⁵⁰⁷ », le pasteur se sert de la pertinence de son langage pastoral pour réduire les paysages à l'image de Gertrude ou inversement. Pour avoir un langage sensuel et descriptif envers la nature, le pasteur semble avoir besoin de la présence de Gertrude à l'intérieur des paysages, qu'il s'agisse d'une présence symbolique ou réelle. Voici comment il emprunte des images de la nature pour désigner les traits de Gertrude :

« Tout à coup ses traits s'animent ; ce fut comme un éclaircissement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les hautes Alpes qui, précédant l'aurore, fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit ; on eût dit une coloration mystique ; et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment que l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante. »⁵⁰⁸

Il n'est donc pas étonnant de voir que la description de la nature, dans l'ensemble du roman, se limite seulement à la première partie, puisque l'emploi de la description provient toujours de son rapport avec Gertrude qui semble prendre, dans la deuxième partie, une autre orientation.

L'influence du personnage de Gertrude ne s'arrête pas seulement à la création de cette activité descriptive. Sa présence organise également tout le mouvement et tous les déplacements des personnages d'un espace à un autre. Le voyage de Jacques, repoussé par son père, dans les hautes Alpes n'est que la conséquence de son rapport avec Gertrude. Ou encore, le déplacement vers Neuchâtel pour écouter *la Symphonie pastorale*, est lié à l'apprentissage de la jeune fille. Mais un tel déplacement et une telle découverte d'un autre espace où Gertrude n'est toujours pas détachée de l'empire du pasteur montre combien cette fille est influencée par ce changement, comme l'avoue le pasteur :

« Longtemps après que nous eûmes quitté la salle de concert, Gertrude restait encore silencieuse et comme noyée dans l'extase. »⁵⁰⁹

Gertrude n'attend pas longtemps pour exprimer son bonheur et ce que lui apporte cette expérience : « Pasteur, est-ce que vous sentez combien je suis heureuse ?⁵¹⁰ » À propos du mouvement des personnages et leur passage d'un lieu à un autre. Roland Bourneuf écrit :

⁵⁰⁷ Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 44.

Gérard Genette rejoint totalement tout ce qu'il dit Iouri Lotman en ce qui concerne le langage et les relations spatiales.

⁵⁰⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 42.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

« Si l'on cherche la fréquence, le rythme, l'ordre et surtout la raison des changements de lieux dans un roman, on découvre à quel point ils importent pour assurer au récit à la fois son unité et son mouvement, et combien l'espace est solidaire de ses autres éléments constitutifs.⁵¹¹ »

La deuxième partie de *La Symphonie pastorale* est marquée par un autre déplacement et une autre orientation des événements. En effet, la composition de l'espace dans ce roman s'organise autour du personnage de Gertrude, de sorte que le changement de décor dans le deuxième cahier où l'action se passe à Lausanne renvoie à son séjour dans ce lieu pour être opérée. Mais, c'est aussi le lieu où elle se débarrasse de la domination du pasteur pour subir l'influence de son fils. À vrai dire, sa domination diminue dès que Gertrude quitte son foyer pour s'installer chez Mlle Louise. C'est un changement capital dans le rapport de domination, impliqué par le changement du lieu. C'est alors le pasteur qui commence à faire des aller-retour pour rendre visite à Gertrude dans un lieu qui ne lui appartient pas :

« Gertrude, ainsi qu'il était convenu, avait été loger chez Mlle Louise, où j'allais la voir chaque jour.⁵¹² »

Si l'on considère la structure de l'espace, on observe que les lieux où figure Gertrude se répartissent selon la domination du pasteur ou celle de son fils. Gertrude n'est jamais seule, il lui faut toujours un compagnon pour imposer son contrôle. Si Gertrude se considère dans une certaine mesure comme le personnage qui aide l'action à s'ouvrir vers d'autres lieux, cela ne signifie pas qu'elle mène une vie indépendante dans son déplacement. Sa conversion, lors de son séjour à Lausanne, indique qu'elle se met sous l'emprise d'un univers différent de celui du pasteur, comme l'exprime le pasteur dans son journal :

« Mais comment l'eussé-je fait, ignorant encore que, pendant son séjour à Lausanne, pressée par lui évidemment, Gertrude avait abjuré. Il m'annonça du même coup sa propre conversion et celle de Gertrude.⁵¹³ »

Pierre Masson voit dans la disposition géographique dans le premier et le deuxième cahiers du roman une sorte d'opposition entre le père et le fils en ce qui concerne leur rapport avec Gertrude, de sorte que leur débat théologique est marqué par le lieu où chacun d'eux domine :

« Lausanne constitue le côté de chez Jacques, le camp catholique et répressif, par opposition au Neuchâtel rousseauiste du pasteur, et leur utilisation sert à concrétiser dans la géographie le débat moral où s'opposent

⁵¹¹ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, op. cit., p. 103.

⁵¹² André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 101.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 149-150.

le père et le fils, ainsi que le glissement sentimental qui fait passer Gertrude de l'un à l'autre.⁵¹⁴ »

On peut ajouter un autre trait à cette opposition géographique : il s'agit de la domination du mensonge du pasteur dans tous les lieux évoqués dans le premier cahier, alors que Lausanne dans le deuxième cahier représente la révélation de la vérité. Le passage d'un tel lieu à un autre marque ainsi le changement de l'orientation des événements. Gertrude est toujours à l'origine de ce contraste géographique. La composition de l'espace est ainsi liée à la forme des rapports que cette héroïne entretient avec les autres. Si *La Symphonie pastorale* présente une forme du rapport de la domination avec autrui, *Les Faux-Monnayeurs* témoigne en revanche d'une sorte d'éclatement des relations, et de l'emprise des êtres dominants qui correspondent à la multiplicité des lieux, comme nous allons voir.

b. Dominateurs et dominés dans *Les Faux-Monnayeurs*

Il est certain que La Normandie, avec la composition des *Faux-Monnayeurs*, a cessé de hanter Gide ou de solliciter son invention. C'est l'espace urbain, en particulier l'espace parisien, qui est le lieu privilégié. Contrairement aux premiers romans où il y a souvent un lieu particulier où se passent la plupart des actions des personnages, comme la propriété en Normandie dans *La Porte étroite*, la maison du pasteur à La Brévine dans *La Symphonie pastorale* ou le château dans *Isabelle*, *Les Faux-Monnayeurs* témoigne de la diversité des lieux fréquentée par les personnages. Aux diverses intrigues qui composent le roman correspond aussi la multiplicité des lieux, de sorte que chaque lieu évoqué représente une intrigue. Le roman des *Faux-Monnayeurs* aborde la vie dans sa diversité. Notre objectif n'est pas de mettre en lumière cette géographie éclatée dans ce roman. Il s'agit de montrer comment le personnage gidien donne l'avantage à l'espace extérieur. Autrement dit, les tentatives des personnages de vivre une aventure dépend de l'autre. Contrairement aux trois premiers romans où la figure féminine est à l'origine du mouvement des personnages, la recherche de l'autre dans *Les Faux-Monnayeurs* concerne plutôt la figure masculine. Georges Poulet écrit que le personnage gidien « ne se sent plus situé dans un milieu de plaisir à l'intérieur duquel sa jouissance même l'enferme et où sa pensée s'absorbe pour goûter dans une espèce d'absolu l'actualité », le lieu où il est devient « le lieu à partir duquel, dans toutes les directions, s'ouvrent des itinéraires possibles⁵¹⁵ ». La tendance vers l'espace extérieur,

⁵¹⁴ Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, op. cit., p. 136.

⁵¹⁵ Georges Poulet, « L'instant et le lieu chez André Gide », in *André Gide 3 : Gide et la fonction de la littérature*, op. cit. p. 63.

dans *Les Faux-Monnayeurs*, doit se lire non seulement comme une simple fuite de l'univers familial, mais aussi et surtout comme une orientation vers l'autre, de sorte que le dehors est réduit à cette recherche de l'autre. Par là, on peut dire que l'aventure de chaque personnage se réduit à ce rapport avec l'espace, puisque celui-ci est responsable dans une certaine mesure de son bonheur ou de son malheur. L'orientation du roman concerne le passage d'un personnage d'un espace familial à un autre espace étranger où il tombe sous l'emprise d'un autre personnage plus expérimenté. Si l'espace de la famille est marqué par l'image parentale, l'espace extérieur se réduit à l'image d'un autre protecteur. L'opposition entre l'autorité parentale et l'autorité d'un étranger est un trait complémentaire de l'espace. Mais l'exaltation d'un espace étranger se lit toujours comme une révolte contre un espace familial, ce qui est devenu un principe constant de chaque déplacement des personnages. Michel Butor lie la recherche d'un « ailleurs » à l'inaptitude du lieu où l'on est : « Cet autre lieu ne m'intéresse, ne peut s'installer, que dans la mesure où celui où je me trouve ne me satisfait pas⁵¹⁶ ». En ce sens, on peut considérer que le mal que provoque l'univers familial est en partie responsable de l'égarement des personnages et de l'ouverture de l'espace, tout en déterminant l'incompatibilité spatiale entre l'intérieur et l'extérieur. Cette opposition marque le début des *Faux-Monnayeurs*. La première page montre comment le mal est inscrit dans la famille. Symboliquement, le reflet de l'espace familial est incarné par le décor intérieur de l'appartement où habite Bernard. Autrement dit, le mal de la famille que ce personnage va subir, se trouve aussi inscrit dans le décor. Celui-ci peut être constitué de certains objets, et la valeur symbolique de ces objets a une fonction pour révéler le drame de cet adolescent et lui donne une raison de s'enfuir, ce qui a une conséquence notable sur son avenir, ainsi que sur l'action romanesque. Ainsi, la pendule agit directement dans le déroulement de l'action. Le mal de la famille se cache dans l'horloge, comme le montre le monologue de Bernard plus tard :

« Je n'aurais pas songé à soulever la plaque de marbre du guéridon si je n'avais pas voulu réparer la pendule... Ce qui n'arrive pas à n'importe qui, c'est de trouver là-dessous des armes ; ou des lettres d'un amour coupable ! Bah ! l'important c'était que j'en fusse instruit. Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet ! C'est curieux comme le point de vue diffère, suivant qu'on est le fruit du crime ou de la légitimité.⁵¹⁷ »

⁵¹⁶ Michel Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 50.

⁵¹⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

Beaucoup de commentateurs ont donné une grande importance à la scène initiale dans ce roman et à la découverte du secret familial par un adolescent. Claude Martin va jusqu'à lier la création du roman au départ de Bernard⁵¹⁸. Mais le début du roman implique aussi un rapport avec l'espace extérieur. Le fait de quitter le domicile familial suffit pour faire découvrir des lieux nouveaux. C'est ce qu'expriment les mots de Bernard qui, tout de suite, font allusion à l'espace extérieur « Ne retenons de ceci que la délivrance⁵¹⁹ ». L'ouverture du roman est ainsi marquée par l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, le jardin du Luxembourg représente le premier lieu qui s'oppose à l'univers familial. C'est le lieu où se rassemblent habituellement les adolescents loin de leurs familles. Il n'est donc pas étonnant de voir que c'est d'abord vers ce lieu que s'oriente Bernard afin de chercher son ami Olivier. La recherche de l'autre qui se présente sous la forme de l'amitié dans un premier temps marque l'itinéraire de cet adolescent. L'action du roman passe de la maison de Profitendieu vers le jardin du Luxembourg. Ce qui est considéré comme une simple ouverture de l'espace et un éloignement de l'univers familial. Ces deux lieux sont présentés comme si l'un remplaçait l'autre, c'est ce que laisse entendre la description du narrateur :

« La rue de T..., où Bernard Profitendieu avait vécu jusqu'à ce jour, est toute proche du jardin du Luxembourg. Là, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine, avaient coutume de se retrouver, chaque mercredi entre quatre et six, quelques-uns de ses camarades.⁵²⁰ »

La fuite est la véritable manifestation de l'extérieur. Tourner le dos à l'espace familial devient l'objectif de chaque adolescent. Le personnage gidien ne se contente plus de se situer dans un lieu familial, il est toujours hanté par la recherche de la nouvelle forme de sa vie. Pour se laisser emporter dans une aventure, le personnage doit connaître cette expérience de la fuite. Cela devient un point commun à nombre de personnages gidien. C'est le cas de Laura qui, abandonnant la maison conjugale, voyage en Suisse, non pas seule, mais avec Édouard et Bernard, ou encore l'exemple d'Alexandre qui, s'installant à la Casamance, exprime la même attitude que celle de Bernard :

« Quant à moi j'ai de moins en moins le désir de retour. Je mène ici une vie qui me plaît et me va comme un complet sur mesure.⁵²¹ »

⁵¹⁸ « Si le livre s'ouvre avec la découverte par Bernard de son indépendance et par son départ, allégé de tout devoir précis, c'est que la création d'un roman exige elle aussi une libération totale, une acceptation de l'aventure et de l'inconnu. » Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 149.

⁵¹⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 362.

Mais ce qui caractérise la fuite de Bernard, c'est qu'elle se réalise progressivement. En poursuivant son parcours initial, on voit qu'il y a, d'abord, une sorte de glissement vers Paris avant qu'il découvre l'espace étranger. Paris se présente d'abord comme le lieu d'une fuite transitoire pour les personnages adolescents, particulièrement pour Bernard. Car sa liberté se limite, dans un premier temps, autour du jardin du Luxembourg et autour de la Seine. La liberté factice qui ressemble plutôt à un égarement. Paris représente, aux yeux de cet adolescent, l'ailleurs absolu. C'est comme s'il était incapable, tout seul, d'imaginer un itinéraire en direction de lieux plus lointains. Le dehors, pour lui, est réduit à son égarement à Paris, c'est la raison pour laquelle il s'émerveille de la splendeur de ce lieu qu'il découvre, comme l'atteste son monologue :

« Aérons-nous. Gagnons le large ! “ Bernard ! Bernard, cette verte jeunesse...” comme dit Bossuet ; assieds-la sur ce banc, Bernard. Qu'il fait beau ce matin ! Il y a des jours où le soleil vraiment a l'air de caresser la terre. Si je pouvais me quitter un peu, sûrement, je ferais des vers.⁵²² »

Certes, le dehors prend, dans ce roman, plusieurs figures. À vrai dire, il y a une sorte de relativité de l'ouverture de l'espace, reflété différemment par les personnages. Il appartient à chacun d'eux de refléter la dimension de l'horizon par son mouvement. En dépit de leur fuite, les personnages jeunes sont incapables, seuls de mener une aventure dans des lieux plus lointains, ce qui permettrait de dilater l'espace. C'est la raison pour laquelle Paris reste, dans un premier temps, le seul lieu de leur déplacement et leur refuge en dehors de l'univers familial. Le roman témoigne de véritable élargissement de l'horizon géographique quand les personnages-voyageurs s'emparent des adolescents et s'intègrent dans le récit, comme Passavant, Édouard et Lady Griffith. La première apparition de ces deux derniers personnages est liée à l'évocation de l'Angleterre et de l'Amérique. Mais leur premier déplacement se passe sous une forme cachée. Il n'y a aucune dimension géographique des lieux d'où ils viennent. Pour voir un véritable voyage où le changement des lieux joue un rôle, on attend le rencontre des deux types des personnages : il s'agit de personnages mobiles et de personnages jeunes. Tout un nouveau monde s'élargit à partir du moment où se réalise cette rencontre. C'est la raison pour laquelle le trajet des adolescents vers un espace étranger ne sera pas un simple déplacement, mais une sorte de renouvellement et de construction de soi provoquée par l'influence de leurs compagnons. À propos du changement de milieu et de son influence sur un personnage, Alain Goulet écrit :

⁵²² *Ibid.*, p. 63-64.

« [...] le mouvement, le voyage, la variation du milieu favorisent de nouveaux modes de conscience [...] et déterminent les variations de la morale, de la psychologie, du comportement, de l'être tout entier.⁵²³ »

Gide ne cesse de montrer dans son œuvre un type de personnage qui s'oppose à toutes les valeurs traditionnelles, particulièrement la convention de rester toujours dans un lieu déterminé. Le fait qu'un personnage expérimenté mène un adolescent à découvrir le vaste dehors dans une aventure représente un élément constant chez Gide et existe dès le début de son œuvre. Tel est Ménalque dans *Les Nourritures terrestres*. C'est lui qui détruit l'organisation familiale pour conduire l'individu vers des lieux neufs. Mais dans *Les Faux-Monnayeurs*, il y a beaucoup de personnages qui font appel à l'ailleurs. Ce qu'explique Édouard à Bernard correspond aux appels de Ménalque : le besoin de se détacher de tout est nécessaire pour réussir une véritable aventure : « On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage⁵²⁴ ». Cela prouve qu'il y a toujours un personnage gidien qui est fait pour introduire l'espace étranger. Le retour d'Édouard provoque presque le bouleversement de tous les univers familiaux. Il représente, dans ce roman, l'autre-étranger qui est toujours l'initiateur d'une aventure et le dominateur. Nous remarquons que ces personnages-voyageurs troublent l'existence des personnages plus jeunes et leur donnent une autre dimension dans la suite du roman. Lilian joue presque le même rôle avec Vincent. En dépit des conséquences tragiques de la fin de son parcours, c'est elle qui lui montre le chemin de l'aventure et le met loin de son milieu familial. Sa présence évoque des lieux lointains qui peuvent influencer et séduire Vincent. Son influence ne se limite pas à raconter l'histoire de sa dangereuse aventure dans le naufrage de la Bourgogne. Elle consiste à l'arracher de son milieu. Voici comment elle joue le rôle d'un personnage expérimenté auprès de Vincent en lui proposant un voyage dans un lieu où elle peut le dominer :

« [...] nous irons passer l'été là où ce sera le plus profitable pour tes travaux. Tu m'as parlé de Roscoff ; moi je préférais Monaco, parce que je connais le prince, qui pourra nous emmener en croisière et t'occuper à son institut.⁵²⁵ »

Il n'est donc pas étonnant que Vincent se laisse guider par Lilian. Elle devient, pour lui, son seul guide, comme il l'avoue lui-même :

⁵²³ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. op. cit., p. 177.

⁵²⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 338.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 145.

« J'ai, depuis que je te connais, une confiance extraordinaire, reprit Vincent. Je puis beaucoup, je le sens ; et, tu vois, tout me réussit.⁵²⁶ »

De son côté, le narrateur regrette une telle dépendance et une telle domination exercée par cette femme :

« Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent, qui, lui, m'intéressait davantage, mais qui se banalise à la fréquenter ; roulé par elle, il perd ses angles.⁵²⁷ »

Or, le véritable rapport entre maître et disciple se réalise dans le couple d'Édouard et Bernard, au moment où ils découvrent un espace étranger. Ce rapport a des conséquences sur l'ensemble de la structure spatiale du roman, ainsi que sur les personnages en cours de formation. Le roman s'ouvre ainsi dans la deuxième partie, sur la Suisse où on découvre ses montagnes couverts de neiges lors des déplacements de ces voyageurs. C'est là aussi que Bernard subit une sorte de métamorphose. Ce que cherche ce révolté dans un espace étranger, c'est son être authentique. Comme si le voyage devenait une étape obligatoire dans l'itinéraire d'un personnage pour se connaître. Voici ce qu'explique Bernard à son ami Olivier en justifiant son silence :

« Voilà six jours que nous sommes ici ; je ne t'ai pas écrit plus tôt parce que j'étais d'abord trop désorienté et qu'il fallait que je me mette d'accord avec moi-même. Je commence seulement à m'y reconnaître.⁵²⁸ »

On sait bien que la recherche de la liberté représente la raison du départ du personnage gidien. Mais le détachement de Bernard de sa famille lui fait subir la domination d'Édouard pendant tout le temps de sa fuite :

« La conversation d'Édouard est d'un intérêt prodigieux. [...] Tu ne peux pas te rendre compte de quel profit cela est pour moi. Certains jours je me dis que je devrais prendre des notes ; mais je crois que je retiens tout. [...] Quand tu me reverras, je crois que tu me trouveras changé.⁵²⁹ »

Le déplacement provoque à la fois une dimension spatiale et morale. La découverte du dehors qui détermine l'évolution des caractères de Bernard met en évidence aussi sa disponibilité à se mettre sous l'emprise d'un autre contrôle que la famille : celui d'un étranger. Comme si le personnage adolescent avait toujours besoin d'un protecteur à chaque étape de son itinéraire.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 170.

Ce qui nous amène à nous demander si le voyage aide les personnages jeunes à être vraiment libres. Le narrateur intervient ainsi pour commenter l'influence d'Édouard et la nouvelle situation de Bernard :

« [...] comme il ne tenait qu'à Édouard d'utiliser davantage un zèle qui ne demandait qu'à s'employer, Bernard ne se faisait point trop soucieux de sa vacance et de ne gagner point cette vie assez large que grâce à la munificence d'Édouard il menait.⁵³⁰ »

En parlant des personnages mobiles dans le roman des *Faux-Monnayeurs*, Pierre Masson précise leur rôle qui consiste à modifier leur compagnon ainsi qu'à le dominer :

« Ces personnages, s'ils ont le mérite d'être voyageurs, c'est-à-dire d'apporter une tentative de compréhension du monde [...] en usent pour objectiver et dominer autrui.⁵³¹ »

De façon similaire, Olivier se met sous l'emprise de Passavant lors de son voyage en Corse. C'est en se révoltant contre le voyage d'Édouard et de Bernard à Saas fée qu'Olivier se permet de vivre cette aventure avec Passavant. Son départ marque aussi son détachement de l'espace familial, incarné par « une légère résistance de [sa] mère⁵³² » qui cède finalement à ce voyage, ce qui le mène à découvrir un espace étranger sous la surveillance de son compagnon. L'auteur insiste pour présenter d'abord son personnage comme un être ancré dans un milieu, tout en lui proposant toutes les possibilités de s'en arracher. C'est ce qu'explique la lettre d'Olivier qui permet de changer le décor du récit de la Suisse où séjournent Édouard, Bernard et Laura, au lieu de ses premières expériences loin de la domination de sa famille. Olivier n'hésite pas à décrire comment Passavant et lui passent le temps ensemble. De sorte que la découverte de ce lieu neuf est liée à la présence de Passavant. Voici comment il décrit son séjour :

« Nous étions partis avec l'intention de travailler beaucoup, mais jusqu'à présent nous n'avons guère fait que nous baigner, nous laisser sécher au soleil et bavarder.⁵³³ »

En ce sens, l'influence d'Édouard ne se limite pas au personnage de Bernard, cela touche, d'une façon indirecte, le personnage d'Olivier, car c'est lui qui pousse ce dernier à se

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁵³¹ Pierre Masson, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », in *André Gide 5*, op. cit., p. 51.

⁵³² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 207.

⁵³³ *Ibid.*, p. 210.

précipiter vers la domination de Passavant qui risque de le pervertir, comme l'explique le commentaire du narrateur :

« *Passavant va l'abîmer, c'est sûr. Rien n'est plus pernicieux pour lui que cet enveloppement sans scrupules. J'espérais d'Olivier qu'il aurait mieux su s'en défendre ; mais il est de nature tendre et sensible à la flatterie. Tout lui porte à la tête. De plus j'ai cru comprendre, à certains accents de sa lettre à Bernard, qu'il était un peu vaniteux. Sensualité, dépit, vanité, quelle prise sur lui cela donne !*⁵³⁴ »

L'ouverture de l'espace géographique provoque celle des personnages à autrui, ce qui bouleverse les rapports entre les personnages, particulièrement entre les adultes et les jeunes. Mais le déplacement des personnages d'un lieu à un autre et la découverte d'un espace étranger peuvent produire des effets tragiques et abîment toute leur existence. On verra par la suite comment l'espace devient la figuration de la fin tragique de certains personnages.

3- L'espace tragique

La découverte d'un espace étranger est souvent marquée soit par le malheur, soit par la mort. D'après les déplacements de certains personnages, situés au cours des événements des romans, nous trouvons que leur mouvement ne mène qu'à l'échec qui a des effets tragiques. Faire sortir un personnage de son espace primitif risque de provoquer des conséquences dramatiques. En ce sens, le cadre spatial participe, dans une certaine mesure, au drame des personnages. Si les lieux clos représentent l'origine des souffrances et l'étouffement des personnages, l'espace extérieur ne sera pas différent. Cet espace étranger devient un aboutissement vers le malheur et la destruction ou la mort. L'hostilité est partout, qu'il s'agisse en dehors ou en dedans, cela correspond à ce qu'a déjà affirmé Gaston Bachelard à ce propos :

« L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtés.⁵³⁵ »

Le lieu que le personnage de Gide prend pour un refuge devient l'une des origines du mal. Le narrateur de *La Porte étroite* ne cesse de désigner le malheur inscrit dans l'espace

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵³⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 196.

familier qu'Alissa considère comme un refuge. Ce personnage passe presque toute sa vie méfiante à se déplacer. Mais au cours des événements, les autres, particulièrement Jérôme et Juliette, exercent une grande influence sur elle. Le déplacement incessant de Jérôme et la découverte de l'extérieur par Juliette lors de son mariage l'amènent à se débarrasser de la réclusion parentale. Cela se limite à deux déplacements : un séjour à Aigues-Vives aux côtés de sa sœur, et un deuxième départ à Paris qui met fin à sa vie. En effet, l'influence des lieux sur Alissa passe par certaines étapes. Cela commence par sa chambre où elle s'isole volontairement. Sa demeure annonce ainsi le malheur qu'elle choisit. Ensuite, le malheur et la solitude que provoque la découverte d'un espace étranger qui est symboliquement celui de sa sœur. Enfin, son parcours finit par sa fuite. Elle cherche ainsi un lieu de solitude où elle peut être avec Dieu, loin des autres, comme elle l'avoue dans son journal : «Je veux fuir en un lieu où je ne verrai plus que Vous⁵³⁶ ». Elle se réfugie dans la maison de santé où ce lieu participe, d'une manière ou d'une autre, à la métamorphose de sa mort : la peur, la solitude et l'hostilité du lieu sont toutes évoquées dans ce refuge :

« Il me semblait que je voyais pour la première fois les murs atrocement nus de ma chambre. J'ai pris peur. À présent encore j'écris pour me rassurer, me calmer. O Seigneur ! puissé-je atteindre jusqu'au bout sans blasphème.⁵³⁷ »

C'est comme si Alissa quittait sa chambre à Fongueusemare pour mourir, comme un intrus, dans une autre chambre. Toute son existence peut se lire en termes d'espace tragique. À Nîmes, le cadre spatial est explicitement mis en cause dans sa lettre adressée à son cousin Jérôme, il participe à cette métamorphose de la destruction et de la solitude de ce personnage qui croit qu'elle peut atteindre son bonheur loin de son espace familial. Autrement dit, la découverte d'un autre lieu est une autre illusion ajoutée à l'illusion de son bonheur. Voici comment elle décrit son séjour à Aigues-Vives:

« Ah ! que ce qu'on appelle bonheur est chose peu étrangère à l'âme et que les éléments qui semblent le composer du dehors importent peu ! [...] Pourquoi mon cœur cède-t-il à une mélancolie incompréhensible, dont je ne parviens pas à me défendre ? La beauté même de ce pays, que je sens, que je constate du moins, ajoute encore à mon inexplicable tristesse.⁵³⁸ »

⁵³⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 170.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 102.

Alissa écrit à Jérôme la déception de sa découverte, car ces deux personnages croient un moment pouvoir construire leur bonheur dans un espace ouvert et lointain. À vrai dire, c'est Jérôme qui ne cesse de rêver de ce lieu idyllique. Son influence sur Alissa est capitale. Ainsi nous apprenons par la voix de Jérôme-narrateur comment il évoque son bonheur en l'avenir et comment le lieu lointain est omniprésent dans leur conversation :

« J'ai peur que cet immense bonheur, que j'entrevois, ne l'effraie ! — Un jour, je lui ai demandé si elle souhaitait voyager. Elle m'a dit qu'elle ne souhaitait rien, et qu'il lui suffisait de savoir que ces pays existaient, qu'ils étaient beaux, qu'il était permis à d'autres d'y aller.⁵³⁹ »

Le déplacement d'Alissa n'est qu'un aboutissement de son échec. Son parcours géographique lui a bien fait comprendre la leçon : elle n'est pas fait pour se déplacer, c'est ce qu'elle affirme : « Je m'étais fait, à Fongueusemare et au Havre⁵⁴⁰ ».

Le lieu tragique domine les romans de Gide, car il est le lieu de la destination de la plupart des déplacements des personnages. Cela ne se limite pas seulement à la mélancolie et au sentiment d'être étranger, comme dans le cas d'Alissa. Le mal mène au suicide de Gertrude. La fausse réalité que le pasteur décrivait à cette fille encore aveugle a aussi ses duretés sur elle. Quand elle était aveugle, elle n'avait pas d'espace extérieur, elle s'enfermait en elle. Mais après avoir été opérée, la beauté des paysages alpestres n'empêche pas Gertrude de ressentir la présence du mal et du mensonge. C'est la raison pour laquelle elle se précipite pour mourir dans la neige, dans cette nature qu'elle vient de découvrir. Le pasteur ne doute pas que cette fille ait découvert ce qu'elle ne devait pas savoir, comme l'indiquent ses interrogations à son chevet :

« Et pourtant, si tant est qu'elle a voulu cesser de vivre, est-ce précisément pour avoir su ? Su quoi ? Mon amie, qu'avez-vous donc appris d'horrible ? Que vous avais-je donc caché de mortel, que soudain vous aurez pu voir.⁵⁴¹ »

Comme le lieu tragique apparaît sous la forme d'un espace clos qui sert de fin à la destination de certains personnages, la tentative, pour sauver Gertrude, la ramène ainsi dans une chambre close et étrangère qui est symboliquement le lieu de la mort. C'est comme si ce lieu était l'image corollaire de la nature : le dehors ou le dedans, tout participe à annoncer son destin tragique. On peut dire que son départ pour Lausanne est aussi un échec comme celui d'Alissa,

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.3

⁵⁴¹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 141.

car ce lieu qui lui rend la vue la fait aussi se précipiter dans la mort. La découverte de l'espace n'est un refuge ni pour Alissa, ni pour Gertrude, ce qu'elles découvrent ne provoque que les regrets. Si Gertrude réussit à se suicider physiquement, la fin d'Alissa prend l'allure d'un suicide moral dans un lieu lointain. Son journal n'est qu'un aveu ou plutôt une sorte de testament qu'elle rédige juste avant sa mort. Ces deux personnages morts dans un lieu étranger ont connu presque la même condition tragique. Tous les deux sont arrachés de leur espace primitif pour envisager une telle fin tragique. C'est comme si elles étaient incapables d'assumer le changement qui a perturbé toute leur existence.

Comme dans les autres romans, le lieu mortifère domine *Les Faux-Monnayeurs*. Gide nous amène d'une part à découvrir le monde extérieur, mais d'autre part, ce monde ne peut désigner que l'échec des personnages et leur perte. La destruction des personnages est ainsi symbolisée hors d'eux. Dans ce roman, le narrateur définit une règle qui s'empare presque de tous les personnages qui quittent leur espace personnel et s'ouvre à l'autre : à l'ombre de chaque déplacement, il y a souvent des effets tragiques, cela veut dire que le mal se cache dans les lieux lointains qui ne sont souvent qu'un aboutissement du tragique :

« On appelle « exotisme », je crois, tout repli diapré de la Maya, devant quoi notre âme se sent étrangère ; qui la prive de points d'appui. Parfois telle vertu résisterait, que le diable avant d'attaquer, dépayse.⁵⁴² »

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, plusieurs exemples correspondent à ce postulat. Tel est le cas d'Olivier qui quitte son milieu familial pour se livrer à sa tentative de suicide raté, provoquée à la suite de sa découverte des lieux décevants. Tels sont son séjour en Corse et les lieux de l'hypocrisie fréquentés par Passavant, comme l'atmosphère du banquet des Argonautes. L'illusion se lit même au niveau des rapports spatiaux. À Pau, cette atmosphère qui favorise la relation tragique entre Vincent et Laura peut abîmer toute leur vie. Laura, loin de sa maison conjugale et loin de sa famille, tombe enceinte, ce qui risque de lui coûter sa vie. L'idée du suicide hante ses pensées, car « elle répétait tout le temps qu'un accident était ce qui pourrait lui arriver de plus heureux⁵⁴³ ». Si Laura est sauvée de la perte par son recours à Édouard, particulièrement au moment de leur séjour à Saas-Fée, Vincent passe, lors de ses déplacements, par des échecs successifs. Le lieu qui environne les prétendus amants détermine l'échec de leur relation. Comme si la découverte d'un espace étranger était la découverte du mal. Vincent trouve ainsi le même dépaysement près de Lilian lors de leur

⁵⁴² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 143.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 168-9.

voyage à la Casamance, un voyage qui finit par la folie de Vincent et la mort de Lilian. L'ambiance de ce lieu étranger peut aussi être mise en cause et amène à cette fin tragique. Nous apprenons par la lettre d'Alexandre, l'hostilité que provoque ce lieu :

« Je ne serais pas étonné que mon compagnon ait favorisé la noyade. Dans ce pays, quand on veut se débarrasser de quelqu'un, on a grand choix de moyens, et personne jamais n'en a cure.⁵⁴⁴ »

Le cas de Boris reste dans *Les Faux-Monnayeurs* le plus profond. Il représente le drame que provoquent l'autre et le lieu en même temps. Les autres, particulièrement La Pérouse, Sophroniska et Édouard qui croient qu'il est bien de l'envoyer à la pension le font sortir de son espace primitif. Son départ pour Paris déclenche une série de drames. Cela commence par la perte de Bronja qui le laisse dans le désespoir. Sa solitude s'approfondit de plus en plus. Ensuite, c'est sa propre perte lors de son installation dans la pension Azais. Le narrateur qui met en question la dégradation de ce milieu reproche, ainsi, à Édouard sa générosité envers cet enfant :

« Il connaît la pension Azais ; il sait l'air empesté qu'on y respire, sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion. Il connaît Boris, sa tendresse, sa fragilité. Il devrait prévoir à quels froissements il l'expose. [...] À quels sophismes prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui.⁵⁴⁵ »

Le destin de Boris est défini avant même sa venue. L'espace étranger illustre toujours cette image tragique. Boris qui abandonne son espace familial, se présente dans la pension lors des moments qui précèdent sa fin tragique « comme un étranger à la frontière d'un pays dont il va sortir, prépare ses papiers, Boris chercha des prières dans son cœur et dans sa tête, et n'en trouva point⁵⁴⁶ ». Si la pension a déjà indiqué symboliquement la mort de ses occupants en insistant sur la dégradation de leurs valeurs, la présence de Boris approfondit cette réalité par son suicide physique. Il y a une forte relation entre la condamnation de ce lieu et son acte tragique. Cet acte met en cause la pension. Le suicide de Boris illustre beaucoup de signes qui dramatisent son acte. Les autres qui sont les faiseurs de la mort sont aussi les spectateurs, comme ce qui se passe au théâtre. Les autres et le lieu sont tous condamnés. Si, comme l'écrit Pierre Masson, « au sein de l'Inconnu, l'Autre se cache, dont nous ne savons pas encore s'il

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 372.

est ange ou démon⁵⁴⁷ », l'ailleurs, quelle que ce soit sa dimension, cache presque toujours le mal, puisqu'il est désigné par les caractéristiques de ses occupants. À vrai dire, l'ailleurs n'est pas un salut. L'œuvre de Gide nous présente un personnage partagé entre un espace familier clairement désigné comme synonyme de mort et un espace étranger avec ses conséquences tragiques. Une telle répartition apparaît même sur le plan de la construction de l'œuvre. Si le point de départ de l'intrigue, dans les romans des *Faux-Monnayeurs*, de *La Porte étroite* et de *La Symphonie pastorale*, est déclenché symboliquement à partir d'un lieu provoquant le mal, nous remarquons qu'au dénouement, ces romans mettent en scène des lieux métaphoriques de la destruction : c'est le lieu de l'hôpital où Alissa est morte toute seule, c'est aussi la mort de Gertrude dans une chambre ou encore la fin tragique de Boris dans la pension Azaïs. En effet, la finalité du mouvement des personnages de Gide se caractérise par une sorte de passage d'un espace personnel vers un autre espace étranger où ils se mettent sous l'emprise du mal. L'autre forme de vie que les personnages cherchent à trouver ou celle que l'un cherche pour l'autre dans l'espace extérieur n'est qu'un leurre qui les voue à la perte. De même que les lieux primitifs représentent un espace mortifère, la destruction peut être à son tour symbolisée par le monde extérieur. Le Mal qui plane dans l'aventure des protagonistes peut être associé à l'autre qui anime la révolte des adolescents, comme nous allons voir dans le chapitre suivant.

⁵⁴⁷ Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, op. cit., p. 168.

Chapitre III. L'autre comme leurre : la représentation du Mal

Si l'action de la plupart des personnages gidiens s'organise autour de la présence ou plutôt de l'emprise d'autrui, ce rapport avec autrui est nécessairement lié à la description de l'omniprésence du Mal. L'autre, avec toutes ses figures — l'être aimé, l'ami, le protecteur ou les représentants de la foi — n'est pas celui qu'on croit. Il est un leurre, ainsi qu'une illusion qui redouble celle de l'univers de la famille. Le fait que le personnage gidien ne s'oriente pas souvent seul sollicite le besoin d'autrui, ce qui risque d'être une source du mal. En ce sens, la révolte qui anime l'œuvre entière de Gide et qui met l'accent sur l'évolution des personnages, ouvre sur la représentation du mal. La révolte, considérée comme un acte libérateur ou comme la seule voie du salut, met en lumière la mauvaise foi à la fois des personnages révoltés et de ceux qui les accompagnent.

Le problème du mal est le moyen privilégié de suggérer la dualité de l'être. L'esprit du mal qui est dans la nature humaine est l'élément qui enrichit souvent la création littéraire. Gide en est bien conscient. De nombreux personnages gidiens sont marqués par la caractéristique du dédoublement. L'être et le paraître font une grande partie de leurs comportements et de leurs rapports avec les autres. Ce type de personnage leurre les autres autant qu'il se laisse leurrer. Gide, par une telle représentation de la figure du mal, essaie de dénoncer toute forme d'hypocrisie qui marque le rapport entre les êtres, entre l'individu et la société, et l'individu avec lui-même. La morale de Gide « réside en ce besoin de sincérité profonde, en cette soif de clarté, sur soi et sur les autres⁵⁴⁸ ». Il dénonce les comportements diaboliques, particulièrement de ceux qui sont souvent considérés comme une source du bien. Il n'est donc pas étonnant de voir que la figure du diable, qui est celle de l'autre, habite ses œuvres. Cette figure est représentée soit par un personnage, soit par une représentation cachée, comme le montre la voix du démon qui anime et accompagne l'action de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. En effet, la figure du diable qui représente le double du protagoniste, le double négatif, est en lien avec la thématique du dédoublement. Le diable signifie étymologiquement le diviseur ou le double, comme le note Anne Isabelle François :

« *Diabolos* vient de *diaballein* qui signifie “diviser”, où le diable, le doute et le double se trouvent liés par la racine duo. Or la rupture d'identité

⁵⁴⁸ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, op. cit., p. 43.

correspond corollairement à la perte de l'autonomie, c'est-à-dire à l'aliénation : ne plus être soi, c'est déjà être un autre, être aliéné au sens étymologique [...].⁵⁴⁹ »

L'auteur de cette étude développe l'idée de la représentation de la figure du diable, toujours sous la métaphore du dédoublement, tout en insistant sur tout ce que représente de mal ce double négatif : le diable incarne la figure de la déchirure qui nourrit la violence conflictuelle et la haine destructrice :

« Le diable est à la fois dans l'homme – il est le désir de la folie, du mal, de la mort – et en dehors de l'homme ; il n'est pas l'absolument Autre, mais le frère ennemi, qui est à la fois l'*alter* et l'*alter ego*.⁵⁵⁰ »

Le dédoublement de l'être est placé dans une perspective psychologique. De sorte que l'être se trouve divisé en deux, ce qui est toujours considéré comme un signe de la folie. Mais ce qui nous intéresse, c'est la dimension esthétique : comment le dédoublement, sous la métaphore diabolique, conditionne-t-il le thème des rapports entre les personnages ? Autrement dit, le dédoublement devient le lieu où se manifeste le rapport diabolique avec l'autre. Le diable, en tant qu'Autre qui s'oppose à toute représentation du Même⁵⁵¹, a un rapport avec le personnage diabolique de Gide : ils possèdent le même aspect maléfique. Les romans de Gide montrent comment un personnage passe du rôle bénéfique qu'il doit jouer envers l'autre au rôle maléfique qui est la caractéristique du diable. Alain Goulet note :

« Le diable gidien est [...] avant tout l'incarnation de la mauvaise foi, de la fausse monnaie. Il est celui qui incite à tricher, qui fausse tous les rapports entre les hommes.⁵⁵² »

Gide est tout à fait conscient de ce problème de l'influence et de la gravité du rôle démoniaque sur autrui. Il note dans son *Journal* :

« *Il est naturel que l'âme dévouée au Malin devienne, et sans plaisir pour elle, un instrument de damnation pour autrui.*⁵⁵³ »

Avant de nous pencher sur la manifestation du mal et du rapport diabolique avec l'autre, il faut noter que le problème du mal marque aussi la personnalité de Gide et révèle ce thème du

⁵⁴⁹ Anne Isabelle François, « Le diable e(s)t le double » in *L'Ombre, le double : psychanalyse, philosophie, théorie littéraire, esthétique de l'art*, Études réunies par Pascal Bouvier, Malissard, Aleph, 2005, p. 88.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁵¹ Jean-Jacques Wunenburger « Imaginaire phobique et représentation diabolique » in *L'Homme et l'Autre, de Suso à Peter Handke*, op. cit., p. 22.

⁵⁵² Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 529.

⁵⁵³ André Gide, cité par Jacques Vier, *Gide*, Desclée De Brouwer 1970, p. 82.

dédoublément, qui s'explique dans la mesure où le diable ou le discours sur le diable représente le double de Gide lui-même, ou plutôt son ombre, comme le remarque Alain Goulet :

« Le démon, avant d'être une figure dans l'œuvre, avant même d'agir dans les personnages, est le discours de l'Autre en Gide, cette puissance qui le pousse à élaborer ses fictions pour se réaliser à travers elles. Il est le « Séducteur », celui qui détourne du droit chemin.⁵⁵⁴ »

Cette tendance au dédoublement ne se limite pas seulement à cette voix de l'autre qui habite Gide, elle se révèle aussi par son recours incessant à la fois à la figure divine et la figure du diable, ce qui est toujours considéré comme une caractéristique de la confusion. L'opposition entre le bien et le mal, fondée sur la notion fondamentale des contraires, marque la réflexion de Gide. Selon le texte biblique, le Malin est toujours l'adversaire de Dieu, il s'empare des individus et les séduit pour pouvoir les entraîner à leur perte, comme en témoignent certains personnages gidiens. En dépit de son incroyance, Gide ne cesse de se référer à l'Évangile au cœur de sa réflexion romanesque. Cette tendance est en grande partie liée à l'influence de l'éducation religieuse puritaine qu'il a reçue au sein de sa famille. Cette inspiration est placée sous le signe ironique, de sorte que Gide détourne le sens du texte saint au profit de ses propres interprétations. Tel est aussi le cas pour la figure du diable dans ses écrits. En effet, ce thème qui enrichit ses écrits intimes et artistiques, intéresse beaucoup de critiques. Selon ces spécialistes, l'origine du rapport de Gide avec le diable revient à une conversation avec Jacques Raverat en septembre 1914⁵⁵⁵, comme le note Daniel Moutote tout en expliquant que la méditation de Gide sur l'esprit du mal commence dès 1910⁵⁵⁶. Le *Journal* de Gide, qui atteste de l'évolution de ses pensées, dépeint aussi sa crise mystique, particulièrement dans l'année 1916 tout entière, une crise qui le déchire et qui l'amène à ce principe du dédoublement et de la confusion du principe divin et démoniaque. Selon Éric Marty, si cette période « a été précédée de ferveur religieuse ou suivie, par soubresauts, d'une volonté de connaître Dieu et d'une crainte de la figure diabolique, aucune autre année cependant ne prend en charge ces préoccupations avec autant de continuité et d'intensité⁵⁵⁷ ». Il ne s'agit

⁵⁵⁴ Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 532.

⁵⁵⁵ À la suite de sa conversation avec Jacques Raverat, celle à laquelle Daniel Moutote fait allusion, Gide note dans son *Journal* : « Hier, départ de Jacques Raverat [...]. Il croit au diable ; il m'a même dit qu'il avait cru au diable avant de croire à Dieu. Je lui ai dit que ce qui me retenait de croire au diable, c'est que je n'étais pas bien sûr de le détester. » André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 869.

⁵⁵⁶ Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 126.

⁵⁵⁷ Éric Marty, *L'Écriture du jour, le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985, p. 106.

pas ici de mettre en lumière la foi de Gide⁵⁵⁸, il s'agit d'expliquer que la figure du diable, à côté de celle de Dieu ou de la morale, joue aussi un rôle dans ses pensées. Le diable gidien, dénué de connotation religieuse, désigne cette part d'ombre qui habite l'individu. Georges Strauss voit que le diable, pour Gide, « était indépendant de sa foi, qu'il était un concept, une présence intime qui demeura pendant de longues années⁵⁵⁹ ». Il rapporte l'aveu de Gide tel qu'il l'exprime lors de son dialogue avec le Malin :

« D'abord merci de m'avoir donné l'être ! Tu sais bien que je n'existais pas, mais sans doute avais-tu besoin de prendre élan sur moi, pour croire en Dieu, un Dieu qui pût t'aider à me combattre. »⁵⁶⁰

Le *Journal* manifeste ainsi cette sorte de cohabitation des figures du bien et du mal, ce qui est toujours considéré comme un signe du dédoublement. Voilà comment Gide s'adresse à Dieu pour qu'il l'aide à se délivrer de l'emprise du diable :

« Seigneur ! ah ! ne lui [le démon] laissez pas le dernier mot. Je ne veux plus aujourd'hui d'autre prière. »⁵⁶¹

Ou encore :

« Ah ! ne laissez pas le Malin dans mon cœur prendre votre place ! Ne vous laissez pas déposséder, Seigneur ! Si vous vous retirez complètement, il s'installe. Ah ! ne me confondez pas tout à fait avec lui ! Je ne l'aime pas tant que ça, je vous assure. Souvenez-vous que j'ai pu Vous aimer. »⁵⁶²

Durant l'année 1916, la lutte entre le poids de la religion ou de la morale et la fascination devant Satan est permanente dans son âme déchirée. Mais s'il y a un intérêt dans un tel déchirement angoissé, c'est qu'il exerce une influence positive sur sa création littéraire. Gide ne cesse de tirer profit de tout ce qu'il a vécu. Charles Moëller parle de cette création du double chez Gide, qui devient une caractéristique enrichissante de son œuvre⁵⁶³ :

⁵⁵⁸ Catharine H. Savage a bien expliqué dans son livre comment évoluent les pensées religieuses de Gide et comment les questions religieuses se trouvent parmi ses préoccupations intimes et idéologiques qu'il tient à mettre en valeur dans son œuvre. Catharine H. Savage, *André Gide, l'évolution de sa pensée religieuse*, Paris, A. G. Nizet, 1962.

⁵⁵⁹ Georges Strauss, *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, Minard, Archives des Lettres Modernes 219, « Archives André Gide 5 », 1985, p. 6.

⁵⁶⁰ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1014.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 1001.

⁵⁶² *Ibidem.*

⁵⁶³ Philippe Lejeune souligne quel rôle joue le diable dans la vie de Gide. Selon lui, Gide a déclaré lui-même que « c'est la découverte du diable qui a rendu possible l'écriture de son autobiographie. » Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le Grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, Minard, coll. « Langues et style », n° 5, 1974, p. 7.

« Gide a longtemps ressenti la présence en lui des deux postulations dont parle Baudelaire, celle qui nous oriente vers Dieu, et celle qui nous attire vers l'abîme de Satan. La grandeur de son œuvre est là.⁵⁶⁴ »

Cette dualité est justement le facteur que Gide insère dans son œuvre romanesque. Ses personnages sont attirés des deux côtés, c'est ainsi qu'ils finissent par se dédoubler. Dans l'action de ces personnages, l'autre n'est qu'un prétexte ou une occasion pour extérioriser les problèmes qui les tourmentent, qu'ils soient moraux, religieux ou psychologiques. Nous nous interrogeons sur toutes les figures du mal qui s'organisent autour de la présence d'autrui, de sorte que cet élan des personnages vers autrui n'est qu'un leurre.

1- Être et paraître

a. La nature diabolique du pasteur

À considérer l'œuvre romanesque de Gide dans sa totalité, on constate une évolution de la vision du mal. Ce thème commence par des comportements démoniaques des personnages pour aboutir à une manifestation du mal, explicitement assimilée à l'action du démon. L'aspect satanique n'est pas développé dans les premiers romans avec autant d'insistance que dans *Les Faux-Monnayeurs*. La dimension diabolique et les personnages se multiplient dans ce roman pour donner l'impression d'une société presque dominée par le mal. Si les titres des premiers romans prennent une dimension biblique, comme c'est le cas de *La Porte étroite* dont le symbole du bien comporte implicitement une grande partie du mal, en revanche le titre des *Faux-Monnayeurs* a explicitement une dimension satanique. En d'autres termes, la dualité du bien et du mal se lit même au niveau des titres des romans. C'est comme si l'ensemble de son œuvre situait l'auteur entre le bien et le mal. Gide, au fil de son œuvre, se détourne du ciel pour ne s'intéresser qu'à la terre, une terre fortement marquée par le mal.

Si le poids de la religion amène Gide à ce principe du dédoublement, il est aussi à l'origine de l'action de certains personnages : c'est le cas pour le pasteur dans *La Symphonie pastorale* et pour Alissa dans *La Porte étroite*. Ils sont divisés entre l'amour de Dieu et l'amour de l'autre qui implique souvent l'abandon des principes religieux et moraux. Ces deux personnages se servent du langage biblique pour s'approcher ou s'éloigner de l'être

⁵⁶⁴ Charles Mœller, *Littérature du XX^e siècle et Christianisme I : Silence de Dieu* [1954], Paris, Casterman, 1964, p. 127.

aimé. Les deux romans constituent deux variantes sur la représentation du mal et du dédoublement.

En effet, la religion, pour le pasteur de *La Symphonie pastorale*, n'est qu'un masque, elle est plutôt le moyen pour jouer son rôle démoniaque envers les autres, particulièrement avec Gertrude. Elle est un moyen pour satisfaire ses désirs. Le pasteur, en tant qu'homme de religion qui doit servir les autres et en tant qu'amant qui se sert de la religion pour manipuler l'autre, est l'exemple typique du dédoublement. Ce qui donne nécessairement une présence fondamentale à la charge diabolique.

La Symphonie pastorale est le principal roman gidien qui témoigne d'une grande référence oblique à la Bible. Le pasteur, en tant que narrateur formé par la religion, donne au texte une structure et une formulation se référant à l'Évangile. Une telle mise en scène ou une telle référence permet à Gide de composer une satire beaucoup plus efficace contre tous ceux qui se servent du langage biblique, sous lequel se cache le mal, pour légitimer leurs comportements envers les autres. Au moment où le roman était en chantier, Gide expliquait comment l'Évangile joue un rôle principal pour caractériser le personnage du pasteur, ce qui influence la construction de l'œuvre entière :

« *Aujourd'hui, j'ai le plus grand mal à m'intéresser de nouveau à l'état d'esprit de mon pasteur, et je crains que la fin de ce livre n'ait à en souffrir. Pour tâcher de réanimer ses pensées, j'ai repris l'Évangile et Pascal.*⁵⁶⁵ »

Le pasteur de *La Symphonie pastorale* qui essaie de mettre la religion à son service, confirme cette référence, il se rend compte de sa dissimulation derrière l'Écriture sainte. Mais son aveu n'est qu'une manipulation et un moyen pour se défendre :

« *Aux premières phrases de sa sortie, quelques paroles du Christ me remontèrent du cœur aux lèvres, que je retins pourtant, car il me paraît toujours malséant d'abriter ma conduite derrière l'autorité du livre saint.*⁵⁶⁶ »

Le pasteur ne tarde pas à nier cet aveu allusif. On trouve dans son journal bon nombre de déclarations qui portent à croire que ce pasteur se contredit, ce qui montre sa redoutable hypocrisie et son mensonge. En effet, son journal n'est jamais présenté comme un lieu où on peut voir sa véritable confession. Au contraire, c'est un moyen pour se dissimuler. C'est la raison pour laquelle son journal est plein de ses aveux contradictoires, comme par exemple ce

⁵⁶⁵ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1073.

⁵⁶⁶ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 23.

qui concerne la référence à l'Évangile pour modeler ses comportements et argumenter ses propos. C'est comme s'il y avait plusieurs personnalités qui s'expriment dans ce personnage :

« Je cherche à travers l'Évangile, je cherche en vain commandement, menace, défense...⁵⁶⁷ »

Selon Alain Goulet, *La Symphonie pastorale* a une structure narrative qui fait l'objet d'une sorte d'autocritique, mais involontaire, du pasteur narrateur dont les propos révèlent une sorte de « rétroaction du sujet sur lui-même » :

« [...] c'est lui-même, le narrateur, qui devient le centre du récit, sa manière de se boucher les yeux, ce sont les modalités de sa narration, de sa mauvaise foi, ses propos biaisés et tordus. L'histoire exemplaire d'une action pieuse et d'une belle âme se mue en récit ironique, en autocritique involontaire, en procès du serviteur de Dieu qui s'est mis, à son insu, au service du diable [...].⁵⁶⁸ »

Cette modalité de narration et les propos contradictoires du pasteur concernent particulièrement son rapport avec Gertrude, un rapport qui l'amène à porter deux visages : celui du protecteur et celui de l'amant-manipulateur. Le pasteur qui se présente au début comme ministre de Dieu, devient l'agent du diable. Son rôle démoniaque, dans la référence oblique à l'Évangile, se multiplie avec la transformation de la nature du rapport qui le lie à sa protégée. La dualité du bien et du mal caractérise l'histoire de ces deux personnages. En effet, nombre de personnages qui se présentent comme des protecteurs ou des tuteurs cache leurs véritables sentiments ou leur attirance envers l'être protégé. Ils refusent de reconnaître ou d'avouer la nature de l'intérêt qui les lie aux autres tout en cherchant des biais pour se rapprocher l'un de l'autre. C'est ainsi que le pasteur cherche dans l'Évangile tout ce qui peut l'aider à justifier sa conduite envers Gertrude. Par là s'explique la relecture du texte saint qui a pour objectif de satisfaire les deux personnes qui habitent le pasteur : l'homme de religion qui se résigne aux lois divines et l'amant qui est pris par ses désirs. Comme si le rapport du pasteur avec Gertrude renouvelait son rapport avec la Bible :

« L'instruction religieuse de Gertrude m'a amené à relire l'Évangile avec un œil neuf. Il m'apparaît de plus en plus que nombre des notions dont se compose notre foi chrétienne relèvent non des paroles du Christ mais des commentaires de saint Paul.⁵⁶⁹ »

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶⁸ Alain Goulet, « Écrire *La Symphonie pastorale* », in *Lectures d'André Gide*, op. cit., p. 125.

⁵⁶⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 104.

L'Évangile qui permet au pasteur de s'occuper de Gertrude devient un obstacle pour lui. Ce qui met en cause ses propos initiaux à propos de son rapport avec cette jeune fille. Cette nouvelle tendance apparaît plus clairement dans le deuxième cahier. C'est le moment où il se rend compte de la nature de ses sentiments. Autrement dit, le deuxième cahier montre une sorte de pasteur révolté. Cette révolte qu'il tente de cacher derrière ses arguments évangéliques, donne une grande place au problème du mal dans ses rapports avec les autres. Lors d'un affrontement théologique avec son fils qui devient, selon les propres mots du pasteur, « traditionaliste et dogmatique⁵⁷⁰ », le pasteur manifeste cette tendance, ainsi que son dédoublement concernant la soumission à la doctrine chrétienne et le besoin de s'en libérer. Il refuse de se laisser guider pour avoir ainsi un jugement indépendant et libre :

« Les âmes semblables à la sienne [celle de son fils] se croient perdues, dès qu'elles ne sentent plus auprès d'elles tuteurs, rampes et garde-fous. De plus elles tolèrent mal chez autrui une liberté qu'elles résignent, et souhaitent d'obtenir par contrainte tout ce qu'on est prêt à leur accorder par amour.⁵⁷¹ »

Ou encore, cette interrogation qui manifeste cette lutte entre le bien et le mal à l'intérieur du pasteur cache sa mauvaise foi : le pasteur qui voit dans la soumission une destruction de bonheur ne s'est jamais tout à fait libéré de l'emprise religieuse :

« Est-ce trahir le Christ, est-ce diminuer, profaner l'Évangile que d'y voir surtout une méthode pour arriver à la vie bienheureuse ? L'état de joie, qu'empêchent notre doute et la dureté de nos cœurs, pour le chrétien est un état obligatoire. Chaque être est plus ou moins capable de joie. Chaque être doit tendre à la joie.⁵⁷² »

En effet, le pasteur se prépare et prépare le lecteur à sa révolte, mais d'une façon implicite et aux dépens d'autrui, dès le moment où il rencontre Gertrude :

« Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés de faire ceci ou cela que nous voudrions faire, simplement parce que nous entendons répéter autour de nous : il ne pourra pas le faire.⁵⁷³ »

Si la révolte donne un accès au mal, comme nous l'avons signalé, c'est l'autre : Gertrude qui subit le mal de ce pasteur révolté. En effet, la révolte entraîne la division du pasteur qui

⁵⁷⁰ *Ibidem.*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 107.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 17.

cherche une sorte de conciliation entre la religion et sa passion pour Gertrude. Par là s'explique son insistance sur la différence entre Saint Paul et le Christ, ainsi que son interprétation personnelle des Écritures, ce qui lui permet de légitimer l'amour qui entraîne la perte de cette jeune fille. Voici comment le pasteur élimine l'idée du mal lors de l'éducation amoureuse de la jeune fille aveugle :

« Alors pourquoi ne pourrions-nous pas nous aimer ? Dites, pasteur, est-ce que vous trouvez que c'est mal ?

— Le mal n'est jamais dans l'amour.⁵⁷⁴ »

Le pasteur lie toute la représentation du bien à l'amour fondé sur sa libre interprétation du texte saint. Comme il a l'habileté de détourner le sens des principes qu'il défend, il les fait jouer en sa faveur :

« C'est au défaut de l'amour que nous attaque le Malin. Seigneur ! Enlevez de mon cœur tout ce qui n'appartient pas à l'amour.⁵⁷⁵ »

Le mal se trouve dans les pensées du pasteur qu'il dissimule dans son discours. Le principe de l'amour qu'il défend est fondé sur l'ignorance de Gertrude, ainsi que sur son innocence. Comme le pasteur tient à lui éviter toute lecture ou tout enseignement loin de sa surveillance, ce qui lui laisse la liberté d'éliminer ce qui condamne leur relation, il est responsable de cette ignorance. Il en profite ainsi pour inculquer une fausse interprétation de l'amour qui, selon lui, correspond aux lois divines. Il défend la même conception de l'amour lors de la discussion avec son fils. En se référant au texte saint, le pasteur tient à convaincre son rival Jacques et sa victime Gertrude et à prouver la justesse de ses idées. Si, comme l'écrit Philippe Lejeune à propos de Gide, « le diable est celui qui suggère à chacun le discours de mauvaise foi, et l'amène à ignorer ce qui le gêne⁵⁷⁶ » le pasteur de *La Symphonie pastorale*, empruntant presque le même discours, est le principal personnage diabolique de Gide qui ait le discours de la mauvaise foi. Cette mauvaise foi se trouve dans la volonté du pasteur de garder Gertrude pour lui seul. Ce qui le pousse toujours à avoir ce discours diabolique, que ce soit avec les membres de sa famille ou avec Gertrude elle-même. Prétendant agir pour l'intérêt de Gertrude, le pasteur suit en réalité ses propres intérêts. Nous nous rappelons comment dans le premier cahier il réussit à empêcher l'amour entre son fils et Gertrude. Il use du pouvoir de son discours trompeur pour retenir son fils :

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 112-13.

⁵⁷⁶ Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, op. cit., p. 7.

« Jacques a ceci d'excellent, qu'il suffit, pour le retenir, de ces simples mots : « Je fais appel à ta conscience » dont j'ai souvent usé lorsqu'il était enfant.⁵⁷⁷ »

Son discours trompeur est une ruse défensive pour dissimuler son amour pour Gertrude qu'il n'ose pas s'avouer. Les raisons qu'il donne à Jacques pour justifier son opposition à son mariage avec Gertrude ne sont fondées que sur sa mauvaise foi. En effet, toute la puissance diabolique du pasteur vient de ce qu'il utilise ses jugements dans un but de duperie. Par là s'explique comment le discours manipulateur du pasteur sert à dissimuler son égoïsme. Sur un ton ironique, Armand dans *Les Faux-Monnayeurs* met en cause le discours pastoral de son père, le pasteur Vedel, qui adopte presque le même langage évangélique que celui du pasteur de *La Symphonie pastorale*. Armand explique à Olivier que son père « est très épatant [...]. Il sait par cœur un tas de phrases consolatrices pour les principaux événements de la vie. C'est beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer⁵⁷⁸ ». Le mal se manifeste sous la forme d'une apparence trompeuse ou d'une vérité qui n'est que mensonge. Le pasteur domine ses victimes en démobilisant leur volonté de résistance. Car « la force du diable pour endormir notre hostilité à son égard, pour capturer notre volonté, réside donc dans la ruse. Le diable, surtout dans l'imaginaire religieux chrétien, participe de cette sémantique de la ruse que les Grecs assimilent à l'intelligence de la domination⁵⁷⁹ ». Si Jacques réussit à se libérer de l'emprise de son père, de sorte qu'il comprend finalement que son père choisit « dans la doctrine chrétienne « ce qui [lui] plaît »⁵⁸⁰ », Gertrude ne découvre l'imposture du pasteur qu'au moment où elle tombe entre ses mains et tombe dans le péché. Voici comment l'interrogation de Gertrude met à l'épreuve la sincérité du pasteur, tout en discernant le bien et le mal dans leur relation :

« — Vous m'avez dit souvent que les lois de Dieu étaient celles mêmes de l'amour.

— L'amour qui parle ici n'est plus celui qu'on appelle aussi : charité.

— Est-ce par charité que vous m'aimez ?

— Tu sais bien que non, ma Gertrude.

— Mais alors vous reconnaissez que notre amour échappe aux lois de Dieu ?

⁵⁷⁷ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 78.

⁵⁷⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 275.

⁵⁷⁹ Jean-Jacques Wunenburger, « Imaginaire phobique et représentation diabolique » in *L'Homme et l'Autre*, op. cit., p. 23.

⁵⁸⁰ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 104.

— *Que veux-tu dire ?*

— *Oh ! Vous le savez bien, et ce ne devrait pas être à moi de parler.*⁵⁸¹ »

Ainsi le journal du pasteur montre-t-il sa déchéance progressive. Au moment où il se rend compte qu'il a tout perdu, il ne lui reste qu'à s'adresser à Dieu pour justifier son amour et pour extérioriser son conflit entre l'amour et la religion. Car son principal problème est la sincérité, non seulement envers les autres, mais aussi envers lui-même. Autrement dit, il veut aimer sans que cet amour lui fasse perdre le masque apparent de la sincérité. Son appel à Dieu confirme son dédoublement, puisqu'il est ainsi déchiré entre la figure divine et la figure humaine. Comme si Gide mettait le combat entre le bien et le mal à l'intérieur du pasteur :

*« S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes, oh ! dites-moi qu'aux vôtres il est saint. »*⁵⁸²

Ou encore :

*« Je tâche à m'élever au-dessus de l'idée de péché ; mais le péché me semble intolérable, et je ne veux point abandonner le Christ. Non, je n'accepte pas de pécher, aimant Gertrude. Je ne puis arracher cet amour de mon cœur qu'en arrachant mon cœur même, et pourquoi ? »*⁵⁸³

Pour tolérer son rapport à Gertrude, le pasteur donne à son amour une dimension religieuse. Il avoue que cet amour le rapproche de Dieu. Autrement dit, le pasteur est celui qui « passe par la connaissance du Mal pour aller à celle de Dieu »⁵⁸⁴ :

*« Seigneur, il m'apparaît parfois que j'ai besoin de son amour pour vous aimer. »*⁵⁸⁵

Le héros gidien n'accède à l'amour de l'autre que par une voie détournée : la médiation de Dieu amène à l'amour de l'autre et inversement. De même, cette médiation caractérise le rapport des personnages dans *La Porte étroite*. Alissa connaît cette confusion entre l'amour céleste et l'amour terrestre. C'est ce qui élimine la spontanéité dans son rapport avec Jérôme :

*« Mon Dieu, vous savez bien que j'ai besoin de lui pour Vous aimer. »*⁵⁸⁶

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 127-28.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 132.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 132-33.

⁵⁸⁴ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, op. cit., p. 45.

⁵⁸⁵ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 135.

⁵⁸⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 167.

Il faut signaler que la puissance du mal que fait le pasteur autour de lui ne se trouve pas seulement dans sa mauvaise foi qui le pousse à agir pour ses propres intérêts et à manipuler autrui. Son véritable crime est de corrompre l'âme pure et angélique de Gertrude, dans la mesure où l'éducation illusoire qu'il lui donne détruit sa sincérité, ce qui en fait une source du mal dans ses rapports avec autrui. Le pasteur devient le moyen du diable pour détourner une autre victime. À ce propos Georges Strauss note :

« Le diable ayant totalement possédé et rempli de sa présence un être, se sert de lui pour induire d'autres victimes en tentation et pour les perdre à leur tour ; que cet outil du Malin soit l'homme de Dieu ne rend que plus complet le triomphe du mal sur le bien.⁵⁸⁷ »

En ce sens, Gertrude, à cause de l'influence du pasteur, n'est pas aussi innocente qu'on peut le croire. Elle est en quelque sorte la complice de l'action démoniaque de son tuteur. Autrement dit, Gertrude ne se présente pas seulement comme une simple victime, mais aussi comme l'une des figures du mal qui touche la famille du pasteur. On lie souvent le thème de la lucidité de Gertrude et la découverte du péché à l'opération qui lui rend la vue. En fait, sa prise de conscience du mal que lui fait le pasteur ou celui qu'elle fait aux autres est bien avant cela, puisqu'elle soupçonne la tromperie du pasteur :

« Oh ! Vous cherchez toujours à me rassurer, dit-elle avec une sorte d'impatience. Mais je ne tiens pas à être rassurée. Il y a bien des choses, je le sais, que vous ne me faites pas connaître, par peur de m'inquiéter ou de me faire de la peine ; bien des choses que je ne sais pas, de sorte que parfois [...] tout le bonheur que je vous dois me paraît reposer sur de l'ignorance.⁵⁸⁸ »

Certains aveux de Gertrude nous poussent à croire qu'elle se laisse leurrer par ses propres choix. Comme si elle préférerait vivre dans l'illusion ou dans la sécurité illusoire que lui donne le pasteur. Si la notion de la mauvaise foi est liée à l'aveuglement volontaire d'un personnage, cela ne se limite pas au personnage du pasteur : Gertrude, sa disciple, ne fait pas exception à cette règle. Sa prise de conscience du mensonge et de l'illusion la rend aveugle au sens propre et au sens figuré. Comme son maître, elle tombe dans le même péché. Comme le pasteur, Gertrude est saisie par l'amour-éros. Elle est consciente qu'une telle forme d'amour n'est pas tolérée, ni dans la famille du pasteur, ni dans le milieu social qui l'entoure. Elle se soucie de

⁵⁸⁷ Georges Strauss, *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 36.

⁵⁸⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 124-25.

la surveillance ou du regard d'autrui, comme l'explique, par exemple, sa réaction en touchant le pasteur :

« Non, je n'avais pas besoin de toucher vos joues » — ce qui me fit rougir, parce que nous étions encore dans la ville et que des passants se retournèrent⁵⁸⁹. »

C'est la raison pour laquelle quand le pasteur se trouve seul avec Gertrude dans sa chambre et « l'[a] tenue longuement pressée contre [lui] », elle « ne faisait pas un mouvement pour se défendre⁵⁹⁰ ». Selon l'apparent principe du pasteur, « le seul péché est ce qui attente au bonheur d'autrui⁵⁹¹ ». C'est justement ce que font subir à Amélie le pasteur et Gertrude à son tour. Lors de son dialogue avec le pasteur, Gertrude explique comment elle est très consciente du mal et comment elle est à l'origine de la tristesse de sa tante Amélie :

*« Et après un moment de silence, elle reprit, la tête baissée :
— Ma tante Amélie sait cela [que le pasteur aime Gertrude] ; et moi je sais que cela la rend triste.⁵⁹² »*

Cette prise de conscience d'un amour coupable ne l'empêche pas d'aimer le pasteur. Au contraire, elle décide d'approfondir ce rapport. C'est ce que confirment ses propos lors de son agonie :

« Quand je suis revenue près de vous, c'est ce qui m'est apparu tout de suite ; ou du moins que la place que j'occupais était celle d'une autre et qui s'en attristait. Mon crime est de ne pas l'avoir senti plus tôt ; du moins — car je le savais bien déjà — de vous laisser m'aimer quand même.⁵⁹³ »

L'opération qui a beaucoup inquiété le pasteur met Gertrude en face de la réalité ou plutôt elle la prive de cet univers illusoire qui lui donne l'avantage de pécher sans en être responsable. Ce qui la rapproche du principe du dédoublement qui caractérise le pasteur. Comme si elle voulait vivre dans cette apparente innocence. Gertrude se sert ainsi de son infirmité autant que le pasteur.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 124.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 144-45.

b. L'illusion mystique

Si le principe de Gide consiste toujours à dénoncer la morale de ceux qui se réfugient dans la foi ou à dénoncer l'illusion mystique, Alissa dans *La Porte étroite* est placée dans la même perspective critique que le pasteur dans *La Symphonie pastorale*. Elle se sert de la religion pour ses propres intérêts, ce qui risque de l'entraîner au dédoublement dans son rapport avec l'autre. Si son but ne consiste pas vraiment à manipuler l'autre, son cousin, cela n'empêche pas que sa tendance religieuse fasse du mal autant à elle qu'à Jérôme. En ce sens, la religion qui est censée être un facteur d'unité, devient un facteur de séparation. Cette tendance montre comment Gide manipule les principes religieux dans ses romans et comment il varie une telle utilisation d'un roman à l'autre. C'est la raison pour laquelle son œuvre relève de cette caractéristique « démonique⁵⁹⁴ », pour reprendre l'expression utilisée par Alain Goulet. Gide tient à montrer l'envers de tous les principes sacrés, ainsi que du langage de ceux qui se réfèrent à la parole divine, pour mettre ainsi en cause leur aveuglement. Son œuvre révèle les deux côtés opposés : la part de Dieu et la part du diable. Son œuvre qui offre la clef de la situation spirituelle contemporaine est largement responsable de cette sorte de déplacement de valeurs, comme l'indique Charles Du Bos qui s'intéresse beaucoup à l'obsession du mal chez Gide : « D'avoir su transformer le bien en mal, en tentation, en péché, là est le trait de génie — si merveilleusement ajusté — de l'intervention démoniaque dans notre temps⁵⁹⁵ ». En effet, ce qui rapproche Alissa du pasteur de *La Symphonie pastorale*, ce n'est pas seulement son journal qui révèle son dédoublement. Présenté dans le récit de Jérôme comme un personnage altruiste sacrifiant son bonheur pour le bonheur d'autrui, elle n'apparaît dans son journal comme aussi sincère qu'elle prétend être envers autrui. Mais c'est qu'elle amène Jérôme à une forme illusoire de la vertu, de sorte que ce dernier s'attache à des principes auxquels il ne croit pas. C'est comme s'il y avait dans ces deux romans une sorte de fausse éducation religieuse. En ce sens, le rapport avec l'autre qui, conditionné par une forme religieuse, est construit sur un principe illusoire, finit toujours par l'échec ou la mort. Le dédoublement d'Alissa se lit au niveau de son amour manifesté pour Dieu et au niveau de son amour dissimulé pour Jérôme : dans les deux cas, elle est insincère. C'est la raison pour laquelle cette forme multiple d'amour est le lieu où le protagoniste se dédouble.

⁵⁹⁴ Alain Goulet, « Préface » à Bertrande Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, Paris, José Corti, 1985, p. 11.

⁵⁹⁵ Charles Du Bos, *Le Dialogue avec André Gide*, Paris, Corrêa, 1947, p. 317.

Si, comme l'écrit Daniel Moutote, « dans l'œuvre de Gide, le mal suit le bien comme son ombre⁵⁹⁶ » *La Porte étroite*, qui n'est pas apparemment dominé par le mal, donne à voir certains aspects démoniaques se cachant dans la vertu d'Alissa. Puisque le manque de sincérité donne au mal un rôle à jouer, Alissa se range parmi les personnages gidiens qui se damnent et damnent autrui. Une telle attitude réside dans l'incapacité de la jeune fille de concilier les deux côtés de sa nature : le désir de sainteté et le désir de l'autre. Elle finit par nier l'un et imposer l'autre comme la seule caractéristique dans ses rapports avec autrui. Alissa qui passe toujours à côté de sa vérité est un être divisé : il y a en elle une attirance envers Jérôme, mais elle n'ose pas exprimer cette attirance. Elle cherche une relation avec autrui à condition que cela n'ait aucune compromission avec la chair. En effet, la dualité de soi et de l'autre, celle qui définit le rapport du pasteur avec tout son entourage, conditionne aussi la relation entre Alissa et Jérôme. Celui-ci est bien conscient d'un tel comportement ou d'un tel dédoublement. Il explique dans son récit comment Alissa ne cesse de se dérober, de sorte qu'il se trouve devant deux visages d'Alissa : celui qui le retient et celui qui l'écarte. Cette dualité est l'origine du mal que subit son cousin. Alissa est l'une et l'autre en même temps :

« Quand Alissa m'accordait quelques instants, c'était en effet pour une conversation des plus gauches, à laquelle elle se prêtait comme on fait au jeu d'un enfant. Elle passait rapidement près de moi, distraite et souriante, je la sentais devenue plus lointaine que si je ne l'eusse jamais connue. Même je croyais voir parfois dans son sourire quelque défi, du moins quelque ironie, et qu'elle prît amusement à éluder ainsi mon désir.⁵⁹⁷ »

Cette dualité du personnage d'Alissa est bien définie dans leur conversation, de sorte qu'Alissa tout à la fois impose et renie son être idéal ou fictif. Alissa est un faux-monnayeur dans la mesure où elle impose à son cousin, sa victime, un monde illusoire, mais elle est incapable de l'avouer pour obtenir ce qu'elle veut. Elle accuse ainsi l'autre d'être victime d'un rêve :

« Mais que puis-je à ceci, mon ami ? dit-elle aussitôt : tu tombes amoureux d'un fantôme.

— Non, point d'un fantôme, Alissa.

— D'une figure imaginaire.

⁵⁹⁶ Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 127.

⁵⁹⁷ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p.134-35.

— Hélas ! Je ne l'invente pas. Elle était mon amie. Je la rappelle. Alissa ! Alissa ! Vous étiez celle que j'aimais. Qu'avez-vous fait de vous ? Que vous êtes-vous fait devenir ?⁵⁹⁸ »

Alissa dans son journal explique comment la dissimulation caractérise son rapport avec son cousin. Le fait de dissimuler son amour la rapproche du pasteur qui se trouve aussi incapable d'avouer explicitement son amour pour Gertrude, mais pour des raisons familiales et sociales. Dans les deux cas, l'amour consiste à manipuler l'autre, que ce soit Gertrude ou Jérôme :

« Parfois j'hésite si ce que j'éprouve pour lui [Jérôme] c'est bien ce que l'on appelle de l'amour [...] Je voudrais que rien n'en fût dit et l'aimer sans savoir que je l'aime. Surtout je voudrais l'aimer sans qu'il le sût.⁵⁹⁹ »

Alissa s'obstine ainsi à cette sorte de dégradation et d'anéantissement de soi. Cela ne se limite pas seulement à son comportement vis-à-vis de son cousin. Elle subit même un changement au niveau de son apparence, dans sa coiffure et ses habits⁶⁰⁰. Elle réussit bien dans cette tentative de décourager son cousin. Jérôme se résigne à cette nouvelle réalité que lui impose sa cousine, ou plutôt il cesse de chérir ce « fantôme ». Il se convainc que l'Alissa qu'il avait aimée « n'existait plus », et cette dépoétisation « n'était rien, après tout, que le retour au naturel⁶⁰¹ ». L'amour de l'autre dans ce roman met toujours à l'épreuve le problème de la sincérité. Jérôme se prête à ce même jeu d'être et de paraître devant sa cousine. Si Alissa fausse chaque rencontre avec son cousin parce qu'elle pense beaucoup à sa sainteté, Jérôme fausse de même sa rencontre avec Alissa parce qu'il pense à elle :

« Je répondis de mauvaise grâce. [...] J'aurais voulu la décevoir, comme elle aussi m'avait déçu. Je ne sais si j'y parvins, mais elle n'en laissa rien paraître. Pour moi, plein à la fois de ressentiment et d'amour, je m'efforçais de lui parler de la manière la plus sèche et m'en voulais de l'émotion qui parfois faisait trembler ma voix.⁶⁰² »

Le rapport entre ces deux personnages est toujours axé sur la création d'un être qui n'existe pas vraiment ou qui se dissimule. Ce principe caractérise aussi le rapport entre le pasteur et Gertrude dans *La Symphonie pastorale* comme nous l'avons vu. Mais ce qui différencie ce

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 135-36.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 157

⁶⁰⁰ Voici comment Jérôme met en lumière le changement d'Alissa : « À ce moment je levai les yeux vers elle. Elle était extraordinairement changée ; sa maigreur, sa pâleur me serrèrent le cœur affreusement. [...] Elle était encore en grand deuil, et sans doute la dentelle noire qu'elle avait mise en guise de coiffure et qui lui encadrait le visage ajoutait à sa pâleur. » p. 142.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 142.

couple, c'est que le pasteur tient toujours à garder l'image idéale qu'il impose à Gertrude : cette jeune fille est éprise d'un être qui est en réalité autre que le pasteur. C'est la raison pour laquelle Gertrude, après avoir recouvré la vue, ne reconnaît pas la personne du pasteur qu'elle imaginait :

« Mon ami, je vais vous faire beaucoup de peine ; mais il ne faut pas qu'il reste aucun mensonge entre nous. Quand j'ai vu Jacques, j'ai compris soudain que ce n'était pas vous que j'aimais ; c'était lui. Il avait exactement votre visage ; je veux dire celui que j'imaginais que vous aviez. »⁶⁰³

Cette dualité de l'amour et du dédoublement est l'un des aspects essentiels des *Faux-Monnayeurs*, particulièrement en ce qui concerne le rapport entre Édouard et Laura. Le dédoublement qui n'est qu'une duplicité apparaît dans toute relation amoureuse dans l'œuvre de Gide. L'amour véritable permet à l'être de sortir de soi-même : mais chez Gide les personnages sont dans l'incapacité de s'oublier au profit d'autrui. Si le diable gidien représente la force supérieure qui détruit l'amour et qui fausse toute forme du rapport avec autrui tout en évoquant l'insincérité comme une caractéristique dominante, les aveux d'Édouard à propos de son rapport avec Laura qu'il consigne dans son journal correspondent parfaitement à ce raisonnement. Son raisonnement sur l'amour n'est que la fausse monnaie du diable qui détruit son amour pour Laura et l'empêche d'aimer. En d'autres termes, il en tire une règle générale pour toute relation amoureuse : aimer est le lieu où l'on adopte une attitude ou un comportement qui ne correspond pas à son être profond :

« [...] par un étrange croisement d'influences amoureuses, nos deux êtres, réciproquement, se déformaient. Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité. »⁶⁰⁴

Édouard continue son raisonnement tout en insistant sur son dédoublement qui révèle sa mauvaise foi comme la seule caractéristique de son rapport avec autrui :

« Que cette question de la sincérité est irritante ! Sincérité ! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je

⁶⁰³ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 147-48.

⁶⁰⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 75.

*n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même.*⁶⁰⁵ »

Cette analyse introspective confirme la division de son être qui l'entraîne à se dédoubler. Autrement dit, Édouard est partagé entre l'être vrai et l'être imaginaire dont Laura tombe amoureuse. Par là s'explique son interrogation suivante : « Un tel être n'est pas de ceux qu'on épouse. Comment faire comprendre cela à Laura ?⁶⁰⁶ » Le personnage gidien qui aime est un leurre pour lui-même et pour autrui. Il faut noter que ce qui caractérise le dédoublement d'Édouard ou plutôt sa division intérieure, c'est qu'il n'est pas volontaire, comme c'est le cas chez d'autres personnages dans les romans précédents. Il ne s'agit pas d'un rôle à jouer devant autrui, ce qui l'oblige à se dissimuler derrière un autre être ou une autre personnalité, et non plus à présenter au regard de l'autre une image qui répond ou trahit ses attentes. Il s'agit d'une évolution de sa personnalité et de ses pensées en matière de relations amoureuses, ce qui montre aussi comment la pensée de Gide évolue d'un roman à l'autre pour traiter le même thème. Selon Pierre Masson, l'attitude d'Édouard est celle de Gide lui-même qui subit le changement. Il s'exprime par la voix de son personnage tout en nous révélant « l'enjeu de cette interrogation sur la nature des sentiments : comment démythifier une passion pour une femme, et repasser de l'amour à l'amitié, telle est pour lui, et pour Édouard, la question⁶⁰⁷ ». Mais une telle évolution fait aussi subir à Édouard la division de son être et lui fait assumer le dédoublement qui s'oppose à la sincérité. Chez lui, cette dualité est reconnue et consentie. Comme si les personnages-amants gidiens étaient condamnés à ce dédoublement :

*« Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois.*⁶⁰⁸ »

Philippe Lejeune dans son étude sur *Si le grain ne meurt* met l'accent sur le drame personnel de Gide concernant l'absence du désir véritable adressé à la femme tout en soulignant l'ambiguïté de son homosexualité. Il montre la force du diable de détourner Gide des femmes. La femme est exclue de toute communion amoureuse. Cette attitude a un rapport avec l'éducation puritaine qui, selon Philippe Lejeune, est complice du diable, puisque ce diable se divise entre la chair et la religion :

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁰⁷ Pierre Masson « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, op. cit., p. 114.

⁶⁰⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 76.

« [...] le jeu du diable, c'est de tromper la vigilance de l'instance morale. Le désir charnel est mauvais : le jeu du diable, c'est de truquer le jeu, de le déguiser. Et ici, la « *malice* » rejoint l'excès : en lançant l'adolescent dans une fausse direction — la lutte contre les femmes, qu'en réalité, il ne désire pas, l'éducation puritaine fait le contraire de ce qu'elle croit faire : elle laisse dégarni le front sur lequel se livrera la véritable offensive.⁶⁰⁹ »

Contrairement à tout rapport avec l'autre, le rapport de Bernard avec son être idéal, représenté par Laura, l'aide à se débarrasser de son dédoublement. Il échappe à ce principe de l'égoïsme qui devient récurrent dans l'univers romanesque de Gide. Celui-ci donne à l'amour des valeurs positives dans son œuvre, si ce rapport avec l'autre échappe à la dimension physique. Voici comment Bernard décrit à son ami Olivier cette influence positive :

« Il n'y a pas bien longtemps encore, je m'analysais sans cesse. J'avais cette habitude de me parler constamment à moi-même. À présent, quand bien je le voudrais, je ne peux plus. Cette manie a pris fin brusquement, sans même que je m'en sois rendu compte. Je pense que ce monologue, ce "dialogue intérieur" [...] comportait une sorte de dédoublement dont j'ai cessé d'être capable, du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi.⁶¹⁰ »

Le dédoublement d'Armand est lié à son angoisse et même au dégoût de soi. Il s'exprime ainsi lors de son dialogue avec Olivier :

« Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ?⁶¹¹ »

Le dialogue entre Ménalque et Nathanaël dans *Les Nourritures terrestres* se trouve également associé à la notion du dédoublement, de sorte que la parole de Ménalque n'est que le dialogue intérieur de Nathanaël. C'est ce que Ménalque confirme :

« Ne te méprends pas, Nathanaël, au titre brutal qu'il m'a plu de donner à ce livre ; j'eusse pu l'appeler Ménalque, mais Ménalque n'a jamais, non plus que toi-même, existé.⁶¹² »

⁶⁰⁹ Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté, lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, op. cit., p. 22.

⁶¹⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 264.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 356.

⁶¹² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 12.

La création illusoire d'un être, sous l'influence et la domination de la foi ou de la sainteté, n'est pas le seul point commun entre la pasteur et Alissa. L'utilisation du langage biblique reste l'élément révélateur de leur hypocrisie et de leur mauvaise foi, que ce soit pour s'approcher ou s'éloigner d'autrui. Le journal qui, contrairement à celui du pasteur, est le lieu privilégié de la sincérité d'Alissa, nie tous les principes qu'elle adopte dans sa vie et dans son rapport avec autrui, particulièrement avec Jérôme. Il s'agit de l'inauthenticité de sa vertu qui représente le pire de son insincérité et la forme principale de son dédoublement. Alissa regrette d'avoir sacrifié son propre bonheur et d'avoir imposé sa vertu, souvent illusoire, comme obstacle entre elle et son cousin. Son journal se transforme ainsi en une sorte de monologue intérieur extériorisé : il dénonce cette forme du mal qui l'habite, ce qui la conduit à exprimer les pensées les plus intimes et les plus secrètes, celles qu'elle n'ose pas avouer. Il s'agit du double d'Alissa qui s'exprime, l'Alissa qui se révolte contre ses propres principes :

« Quel besoin devant lui d'exagérer toujours ma vertu ? De quel prix peut être une vertu que mon cœur tout entier renie ? Je mentais en secret aux paroles que Dieu proposait à mes lèvres.⁶¹³ »

Ou encore :

« Les raisons qui me font le fuir ? Je n'y crois plus... Et je le fuir pourtant, avec tristesse, et sans comprendre pourquoi je le fuir.⁶¹⁴ »

La parole divine est un biais pour les personnages qui se réfugient dans la religion. Ils sont ainsi insincères envers les autres, mais aussi et surtout envers eux-mêmes. La vertu d'Alissa, dénuée de toute connotation sacrée, n'est finalement qu'une forme de communication démoniaque avec l'autre-amant ou qu'une forme de séduction. Une vertu qui crée cet être idéal aux yeux de Jérôme. C'est ce qu'elle confirme dans son journal :

« Toute ma vertu n'est que pour lui plaire [à Jérôme] et pourtant, près de lui, je sens ma vertu défaillante.⁶¹⁵ »

De cette fausse éducation religieuse ou de cette vertu illusoire, il y a toujours une victime ou plutôt un complice : Jérôme. Ce personnage redouble la mauvaise foi d'Alissa, car il s'attache à la même qualité illusoire de la vertu à laquelle il ne croit pas. En effet, la sainteté d'Alissa transforme Jérôme en être vertueux. Comme si cette héroïne amenait à créer son double ou plutôt un être qui ne corresponde pas en réalité à la personne de Jérôme. L'être et le paraître caractérisent tout le rapport entre ces deux personnages :

⁶¹³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 170.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

« Contre le piège de la vertu, je restais sans défense. Tout l'héroïsme, en m'éblouissant, m'attirait — car je ne le séparais pas de l'amour... La lettre d'Alissa m'enivra du plus téméraire enthousiasme. Dieu sait que je ne m'efforçais vers plus de vertu, que pour elle. Tout sentier, pourvu qu'il montât, me mènerait où la rejoindre.⁶¹⁶ »

Alissa, dans son journal, revient sur l'influence de son mysticisme sur son cousin et sur cette confusion de l'amour et de la religion, de sorte qu'elle trouve dans cet attachement illusoire de Jérôme un bon prétexte pour se séparer de lui :

« Si, peut-être, comme il me le dit, son amour pour moi l'inclina vers Dieu tout d'abord, à présent cet amour l'empêche ; il s'attarde à moi, me préfère, et je deviens l'idole qui le retient de s'avancer plus loin dans la vertu.⁶¹⁷ »

Ainsi Jérôme, après s'être rendu compte de l'impossibilité de toute union avec sa cousine, se révolte contre sa fausse sainteté pour se ranger au côté de la révolte de sa cousine. C'est la raison pour laquelle Jérôme exprime sa haine contre ce piège de la vertu qui le sépare de sa cousine :

« Je quittai Fongueusemare deux jours après, mécontent d'elle et de moi-même, plein d'une haine vague contre ce que j'appelais encore « vertu » et de ressentiment contre l'ordinaire occupation de mon cœur.⁶¹⁸ »

L'insincérité qui est une forme essentielle de mal est ainsi caractérisée et située dans l'univers romanesque de Gide. Elle est un élément déterminant de la conduite des personnages envers autrui, particulièrement de ceux qui sont censés être un exemple de pureté. Ces personnages ne sont en réalité qu'un masque du diable derrière lequel ils se dissimulent. La figure du mal qui les habite permet de découvrir l'envers de leur personnalité : celle du pasteur de *La Symphonie pastorale* qui tient à légitimer un amour défendu tout en transformant la piété religieuse en une relation charnelle et celle d'Alissa de *La Porte étroite* qui cache son amour derrière sa vertu, de sorte qu'elle montre une absence assez remarquable de sensualité en présence de son cousin. L'échec de leur rapport avec autrui est mis sur le compte de la religion qu'ils investissent diaboliquement. Le héros gidien qui ne cesse de se dédoubler ou de se métamorphoser est incapable de trouver la communion dans un rapport avec l'autre. Les “faux-monnayeurs” qui mènent le jeu diabolique envers les autres existent ainsi dès les premiers romans de Gide. Cet auteur ne cesse de s'interroger sur le danger d'une conduite qui

⁶¹⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 124.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 137.

ne correspond pas à la nature profonde de l'individu. Après un tel examen de ces deux romans et le rôle du dédoublement des personnages sous la métaphore diabolique, on doit se demander s'il y a un autre aspect du mal envers autrui dans l'univers romanesque de Gide. Dans *Isabelle* et *Les Faux-Monnayeurs*, les aspects du mal sont autres, mais toujours organisés autour de la présence d'autrui.

2- Le leurre de la liberté

Si, comme l'écrit Pierre Masson, « depuis *L'Immoraliste*, Gide s'interroge sur le danger qu'il y a à compromettre sa lucidité, mais aussi sa liberté de jugement et même d'action, à trop laisser s'épanouir ses instincts, à trop se vouloir un individu libre ⁶¹⁹ », la liberté qui n'est que la conséquence de la révolte peut amener à un aveuglement, considéré comme une autre source du mal pour autrui. Il faut voir toujours l'envers du salut que donne la liberté. De sorte que le personnage qui se croit libéré de tout s'enferme dans une conduite diabolique. Georges Bataille parle du Mal en termes de liberté. Il explique que « la liberté, même une fois réservés des rapports possibles avec le Bien, est, comme Blake le dit de Milton, “ du côté du démon sans le savoir ”. Le côté du Bien est celui de la soumission, de l'obéissance. La liberté est toujours une ouverture à la révolte, et le Bien est lié au caractère fermé de la règle ⁶²⁰ ». Rüdiger Safranski décrit le rapport dialectique entre le mal et la liberté en ces termes :

« Il n'est pas nécessaire d'en appeler au diable pour comprendre le mal. Le mal fait partie du drame de la liberté humaine. Il est le prix de la liberté. ⁶²¹ »

Tel est le cas dans le roman d'*Isabelle* où Gide pose le problème de la liberté d'une façon particulière ⁶²². En effet, la liberté qui est à l'origine du dédoublement d'Isabelle, révèle cette

⁶¹⁹ Pierre Masson « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, op. cit., p. 125

⁶²⁰ Georges Bataille, *La Littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2004, p. 147.

⁶²¹ Rüdiger Safranski, *Le Mal ou le théâtre de la liberté*, traduit de l'allemand par Valérie Sabathier, Paris, Grasset, 1999, p. 7.

⁶²² Dans *Les Caves du Vatican*, Gide insère cette dualité du bien et du mal dans la liberté de Lafcadio. En effet, il donne une nouvelle conception de la liberté qui prend la forme de l'acte gratuit. Toute l'aventure de Lafcadio dans le roman est due à sa bâtardise qui le fait un homme libre. Mais une telle libération l'amène aussi à commettre un crime absurde. Ce qui renvoie à la figure du diable qui entraîne toujours l'individu à s'affranchir de tout ce qui l'emprisonne. Voici comment le narrateur rapportant le monologue intérieur de Lafcadio justifie son acte libre qui n'est qu'un acte gratuit : « *Un crime immotivé, continue Lafcadio : quel embarras pour la police ! Au demeurant, sur ce sacré talus, n'importe qui peut, d'un compartiment voisin, remarquer qu'une portière s'ouvre, et voir l'ombre du Chinois cabrioler. Du moins les rideaux du couloir sont tirés... Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule... Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah ! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt !* » André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 194-95.

part d'ombre que cache ce personnage. Elle a des conséquences dramatiques pour tout son entourage. En d'autres termes, le mal se lit au niveau de sa relation amoureuse et de sa relation familiale.

Si le diable gidien, sous la forme de la religion, détruit l'amour et toute relation sentimentale avec autrui, cette élimination de la force d'amour se lit dans une autre perspective dans *Isabelle* : la dualité de l'amour et de la liberté donne un autre aspect du dédoublement et indique une autre source du mal. Le diable, sous la forme de la liberté, empêche le personnage gidien d'aimer. En effet, le rapport à l'autre dans ce roman est toujours placé sous un signe illusoire : Isabelle cherche une liberté et un amour qui ne sont qu'illusoire. Ce facteur d'illusion finit par fausser ses relations avec les autres. Dans ce roman, le monde extérieur dans lequel se réfugie l'héroïne abîme sa vie et ruine tout ce qui est angélique en elle, c'est-à-dire l'amour. Le mal, souvent lié à la figure de l'autre dans l'univers romanesque gidien, est représenté ici dans le personnage révolté lui-même. C'est lui qui devient un leurre pour autrui. Gide présente d'abord Isabelle comme un personnage à double visage. Il ne s'agit pas seulement des deux êtres, réel et imaginaire, vus par Gérard qui se laisse manipuler par sa propre imagination. Mais il y a dans ce personnage la double nature de l'homme dans lequel existent des aspirations contradictoires. En d'autres termes, le récit montre le double diabolique d'Isabelle qui se cache sous sa révolte. Isabelle est le personnage devenu autre, comme elle le confirme elle-même lors de son entretien avec Gérard :

« — Vous savez à présent ce que vous désiriez savoir. Si je continuais mon histoire, ce serait celle d'une autre femme où vous ne reconnaîtriez plus l'Isabelle du médaillon.⁶²³ »

La beauté angélique de cette femme que Gérard découvre dans un portrait n'est qu'un masque : le vrai visage est celui qui a un aspect maléfique. Le double caché d'Isabelle se présente comme une source du mal pour autrui. Cette duplicité se lit d'abord au niveau psychologique, elle est incarnée par son oscillation entre la recherche de la liberté et sa peur de cette liberté inconnue, ou entre le désir d'être avec son amant et la peur de cet amant. C'est ce doute destructeur et cette méfiance d'autrui qui donnent accès au mal. Une telle dualité intérieure, point de départ de sa tendance au mal, a une conséquence dramatique. Elle cause la mort de son amant. Cela révèle un thème récurrent dans l'œuvre romanesque de Gide : la relation amoureuse mène à une fin tragique. Voici comment sa confession atteste que ce

⁶²³ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 183-84.

personnage a mené une existence fondée sur la duplicité, ce qui éclaire sa véritable personnalité :

« [...] depuis que j'avais averti Gratien, l'esprit et le cœur dégagés, je me sentais presque joyeuse... Mais quand la nuit vint, mais quand approcha l'heure qui eût dû être celle de ma fuite, ah ! malgré moi je commençai d'attendre, je recommençai d'espérer ; du moins une sorte de confiance, et que je savais mensongère, se mêlait à mon désespoir.⁶²⁴ »

Comme les autres héros gidiens, cités ci-dessus, Isabelle est un être divisé en deux, cela compromet ou fausse sa relation avec autrui. Sa conduite, que ce soit lors de son séjour à la maison parentale ou lors de sa fuite, porte à croire que ce personnage tient à se débarrasser de son image angélique pour ne garder que son être diabolique. Lors de son dernier entretien avec elle, Gérard a bien senti cette métamorphose qui est à l'origine de sa déception et de la fin de son amour imaginaire. Sa rencontre avec Isabelle aide à révéler l'impossibilité de l'amour pour cette femme. Gérard fait partie de ceux qui ont subi le mal d'Isabelle, au moins au niveau sentimental, comme il l'avoue en mettant l'accent sur l'attitude de cette femme qui ridiculise son amour. Pour Gérard comme pour le baron de Gonfreville, l'amour est un piège, il révèle ce caractère narcissique d'Isabelle :

« Je protestai de mon chagrin de la voir ne prendre pas au sérieux un sentiment dont l'expression seule était brusque, mais qui depuis longtemps m'occupait ; mais à présent elle demeurait impassible et semblait résolue à ne plus écouter rien de moi.⁶²⁵ »

La vraie Isabelle est une amante égoïste. Elle n'a pas seulement sacrifié son amour et son amant, mais aussi son fils qui souffre d'une infirmité à cause de sa relation adultère. Le fait de se dérober au devoir envers son fils explique clairement qu'elle ne s'engage sincèrement dans un rapport. Cela met en cause ses arguments allusifs pour justifier son comportement envers son amant. Autrement dit, son incapacité de s'enfuir à cause d'« une angoisse indicible » qui « l'avait saisie⁶²⁶ » ou à cause de « la peur de cette liberté inconnue qu'elle avait sauvagement désirée⁶²⁷ » n'est qu'une fausse monnaie du diable qui entraîne sa déchéance. L'entretien entre le petit Casimir et Gérard, qui met l'accent sur les gestes désespérés de cet enfant, montre le méfait de cette mère envers son fils souffrant de son absence⁶²⁸. L'abandon de son

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 176-77.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 180-81.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 89-91.

enfant est un signe expressif du mal. Lors de ses visites nocturnes au château, Isabelle néglige de voir son fils, un comportement qui cause beaucoup de chagrin à Casimir. L'argent est toujours le motif principal de ses visites et de sa conduite. C'est la raison qui la pousse finalement à vendre la propriété de sa famille, sans rien laisser à son enfant pour donner ainsi à autrui l'occasion de jouer le rôle de protecteur envers lui. Ce personnage est dépourvu de toute forme d'amour : sentimental et maternel. Elle joue le rôle d'une femme fatale. Sa présence-absence entraîne la destruction de la Quatrfourche : le saccage du parc, entrepris pour répondre à des besoins pécuniaires, symbolise la mort d'un domaine et la disparition de ses membres : le baron de Saint-Auréol meurt dans une maison de retraite à Caen et la baronne, réfugiée chez le gardien Gratien, devient folle. Et même Isabelle « est soupçonnée d'avoir causé la mort des Floche⁶²⁹ ». Ce roman de Gide est l'histoire d'un crime, inscrit dans le texte et le non-dit du texte. C'est la suite d'un projet criminel auquel se livre Isabelle. Cela représente la manifestation maximale du mal et des comportements diaboliques. Autrement dit, c'est l'existence en ce personnage d'une puissance à faire le mal. Le démon de la liberté lui fait tout sacrifier et éliminer tous les autres. En d'autres termes, l'élimination de l'autre est la caractéristique maléfique du diable. Isabelle fait une sorte de pacte avec lui. Car le diable qui favorise le surgissement d'un conflit ou d'une lutte avec un adversaire sert à « dérouler une suite d'attitudes agressives et destructrices, dont l'issue logique est fatalement la mort de l'autre⁶³⁰ ». Isabelle est en quelque sorte l'aboutissement de Michel de *L'Immoraliste* qui sacrifie tout pour être libre : sa femme et son futur enfant. La recherche de la liberté a toujours des effets destructeurs placés dans une perspective diabolique. Ce principe est aussi inscrit dans l'action des personnages des *Faux-Monnayeurs* dont le narrateur précise que « l'être qui se croit le plus libre, n'est plus qu'un instrument à son [du diable] service⁶³¹ ». Mais ce qui caractérise l'action d'Isabelle, c'est qu'elle, contrairement aux autres personnages gidiens, ne jouit que d'une liberté illusoire. Cela se lit dans son déplacement qui se tourne toujours autour de la propriété de sa famille. Cette liberté apparente joue un rôle considérable dans le conflit qui l'oppose aux autres. *Isabelle* se lit, non pas seulement comme un conflit entre l'individu et la famille, mais comme un roman d'un tragique spirituel. Il est le drame d'une liberté qui amène l'héroïne à faire subir à autrui beaucoup plus de mal qu'elle n'en a déjà subi. Isabelle est à la fois la victime et l'agent principal du mal. Elle est un personnage, construit

⁶²⁹ Elaine D. Cancalon, « Création et destruction dans les récits d'André Gide », in *André Gide 6, perspectives contemporaines*, op. cit., p. 86.

⁶³⁰ Jean-Jacques Wunenburger, « Imaginaire phobique et représentation diabolique », in *L'Homme et l'Autre*, op. cit., p. 22.

⁶³¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 143.

progressivement sur des indices du mal inscrits dans le texte. Le lecteur, d'abord face d'une Isabelle victime, découvre peu à peu une figure diabolique de ce personnage.

3- Les effets démoniaques de l'argent

Dans le roman *Isabelle*, Gide insère dans la révolte une certaine considération pour l'argent, présenté comme une caractéristique essentielle du monde extérieur dans lequel se réfugie le personnage. Un tel besoin provoque dans une certaine mesure le mal qui touche autrui et entraîne l'héroïne à sa déchéance. Ce qui met en cause sa libération de l'emprisonnement familiale et sa propre liberté. La dimension diabolique de l'argent reste implicite. Le thème trouve son apogée dans *Les Faux-Monnayeurs* dans la mesure où il est l'une des dimensions diaboliques d'autrui qui se manifeste chaque fois que la liberté est évoquée. Autrement dit, la recherche de la liberté et le leurre d'autrui sont les deux éléments caractéristiques de ce roman. Cela ne signifie pas que la révolte des personnages, particulièrement celle des jeunes, prenne une forme pécuniaire comme c'est le cas dans *Isabelle*. Le besoin d'argent joue un rôle considérable pour fausser les rapports entre les personnages dans le monde extérieur. Il devient révélateur de l'aventure et des rapports dissimulés. Dans l'œuvre de Gide, le mal se trouve dans tous les personnages, ces agents du diable, qui manipulent les êtres qui masquent leurs comportements. La richesse devient un moyen de dissimulation et une autre force de domination dans la mesure où elle sert à détourner et à séduire autrui. En ce sens, l'argent est à double face, une caractéristique qui correspond au personnage-malin de Gide. Autre dimension de la thématique du dédoublement dans l'œuvre de Gide, il devient un autre facteur de duplicité. Alain Goulet met l'accent sur la dualité de ces valeurs : « les comptes ne sont pas seulement du ressort de Dieu : ils peuvent aussi se mettre au service du diable⁶³² ». Gide insère un tel aspect dans l'action des personnages démoniaques qui souvent sont riches : tels sont les personnages d'Édouard, Passavant et Lilian, qui animent la révolte des personnages jeunes. David A. Steel met en lumière la dimension pécuniaire dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout en précisant la structure économique selon laquelle se répartissent les personnages. Selon sa classification, on distingue une structure qui, s'organisant autour des considérations psychologiques des personnalités, montre le rapport de domination entre les personnages, toujours selon une métaphore économique. Dans cette catégorie se rangent « ceux qui reçoivent et ceux qui

⁶³² Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 316.

donnent, autrement dit, ceux qui ont pour trait dominant de leur caractère la parcimonie et la réserve, et ceux au contraire qui donnent ou se donnent, qui dépensent, qui sont même prodigues⁶³³ ». Cette catégorie de personnages nous intéresse dans la mesure où elle révèle la dualité démoniaque du dominant et du dominé, qui est une source du mal envers autrui.

Il est nécessaire de noter que la dualité diabolique de la révolte et de l'argent apparaît dès le début des *Faux-Monnayeurs*. La liberté que cherche Bernard est liée à une certaine présence du mal. Le diable, qui ne se limite pas seulement à cette voix intérieure, lui souffle la mauvaise raison du besoin d'être libre en lui ouvrant les chemins de l'aventure. Il est dans l'ombre de sa révolte. Il « glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait pas quand, là, dans le gousset de son gilet⁶³⁴ », et se manifeste sous une forme monétaire. Il devient l'une des raisons de son ouverture à autrui, incarné particulièrement par le personnage d'Édouard qui exerce ainsi une sorte de tutelle, que ce soit au niveau moral ou financier. Cette relation de dépendance se manifeste d'abord sous la forme d'un vol : c'est au moment où il s'empare de la valise d'Édouard pour y trouver son argent que débute l'aventure de Bernard. Édouard occupe la même place que le diable qui donne, mais toujours d'une façon oblique :

« J'ai dans mon portefeuille, à présent, de quoi soulager l'infortune aussi magnifiquement que le plus généreux et le plus compatissant des Édouard. »⁶³⁵

Bernard n'est jamais libre dans son action. Il est d'abord soumis à la volonté créatrice du narrateur qui, se cachant sous la forme du démon, s'amuse à mettre le héros en face des différents épreuves, ce qui lui permet de choisir la direction de son histoire. Ensuite, cet adolescent est soumis à une volonté implicite d'Édouard, le relais du narrateur qui se plaît aussi à contrôler la liberté des autres, selon la même logique maléfique. Édouard est en quelque sorte à l'origine de l'acte de vol de cet adolescent, ou plutôt il en est complice, ce qui le présente comme l'une des figures diaboliques du narrateur. Sa complicité se lit dans sa réaction envers l'acte de vol qui correspond, dans une certaine mesure, à celle qu'il manifeste devant le vol de Georges. Cette complicité permet d'abord de rapprocher le statut du narrateur du roman et celui d'Édouard. Car sous le regard curieux d'Édouard, George qui « tira de l'intérieur de son veston un pauvre petit portefeuille élimé, où il fit mine de chercher l'argent

⁶³³ David A. Steel, « Lettres et argent : l'économie des *Faux-Monnayeurs* », in *André Gide 5*, op. cit., p. 70-71.

⁶³⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 86.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 128.

qu'il savait fort bien ne pas y être⁶³⁶ » se met dans la même place que celle de Bernard qui, sous le regard du narrateur, fait semblant de chercher l'argent. Il y a toujours une présence et une dissimulation maléfique sous une forme monétaire. De plus, l'une des deux scènes parallèles est narrée dans le roman et l'autre dans le journal d'Édouard. Autrement dit, la dimension du mal se trouve transposée en abyme dans le journal d'Édouard. Ensuite, Édouard, qui a une présence dans les deux scènes de vol, explicite ou implicite, se sert de son argent pour se rapprocher des deux adolescents, considérés selon ses propres mots comme une sorte de « gibier fictif⁶³⁷ ». Selon cette métaphore qu'il utilise au sujet de Georges, on peut comprendre ce qui le lie aux autres. Il y a toujours une dissimulation de ses désirs maléfiques. L'argent est un biais pour gagner du terrain chez autrui. Ainsi, ces deux scènes sont au cœur de la problématique des rapports piégés entre les personnages. C'est ainsi qu'Édouard offre l'argent à Georges pour acheter le livre qu'il a essayé de voler. Il n'est pas étonnant qu'il demande au voleur de sa valise d'aller « régler au bureau la note de madame Douviers avec l'argent qu'[il a] trouvé dans [sa] valise et qu'[il doit] avoir sur [lui]⁶³⁸ ». C'est comme s'il saluait l'acte du vol. Comme le narrateur qui met en branle l'action des personnages tout en gardant son regard curieux, Édouard est animé par cette curiosité qui est l'une des caractéristiques du mal. Le narrateur met l'accent sur une telle qualité du diable quand Vincent va chez Lilian, tandis que « le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure⁶³⁹ ». Édouard qui considère son regard « comme l'œil de Caïn⁶⁴⁰ » est amusé par l'audace de ces adolescents inconnus. Dans cette perspective, le narrateur met ainsi l'accent sur la scène qui le réunit à Bernard. Cette rencontre imprévue se passe après sa rencontre désespérée avec Olivier. C'est la raison pour laquelle sa réaction envers cet adolescent provoque beaucoup de points d'interrogation :

« Édouard tâchait en vain de prendre un air sévère. Il s'amusait énormément. Il fit une sorte de léger salut moqueur [...] Bernard qui, sans sourciller, soutenait le regard d'Édouard, sourit à son tour avec audace, amusement, impertinence [...].⁶⁴¹ »

Édouard dans son journal revient sur cette rencontre inattendue avec Bernard pour noter ce qui compte pour lui. Cet adolescent l'intéresse dans la mesure où il est l'ami d'Olivier :

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 90-91.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 91

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

« Qu'il soit l'ami le plus intime d'Olivier, voilà qui tisse entre nous un réseau, dont il ne tient qu'à moi de resserrer les mailles. Le danger, c'est que je prends à tout événement inattendu un amusement si vif qu'il me fait perdre de vue le but à atteindre. »⁶⁴²

C'est cette même attitude qui lui fait accepter Bernard comme un « secrétaire » dont la mission consiste à surveiller les autres, ce qui est toujours placé sous un signe maléfique : son argent lui permet d'utiliser l'autre pour satisfaire sa curiosité. Sa décision de l'amener avec lui dans un voyage où cet apparent protecteur exerce sa domination, se lit dans la même perspective, comme le note le narrateur :

« [...] comme il ne tenait qu'à Édouard d'utiliser davantage un zèle qui ne demandait qu'à s'employer, Bernard ne se faisait point trop souci de sa vacance et de ne gagner point cette vie assez large que grâce à la munificence d'Édouard il menait. »⁶⁴³

Édouard qui se sert de sa richesse ne joue pas seulement le rôle tutélaire qu'il paraît endosser, il est aussi pervers. Il « le devient malgré lui, non comme le Miglionnaire en fonction d'un mécanisme murement réfléchi, mais par dénaturation de ses élans généreux, à cause de son égocentrisme et de ses préoccupations de romancier⁶⁴⁴ ». Apparemment, Édouard est un personnage altruiste qui sympathise avec autrui : il donne par exemple son aide à Laura, Bernard, Rachel et La Pérouse. Mais sous son apparente générosité, il dissimule souvent ses propres intérêts. En ce sens, le dédoublement d'Édouard ne se limite pas seulement au domaine sentimental, comme nous l'avons vu dans son rapport avec Laura, mais aussi au niveau moral. En tant qu'amant et en tant que protecteur, la mauvaise foi reste un trait distinctif. Dans cette perspective, le narrateur analyse la conduite d'Édouard envers autrui :

« Il a bon cœur, assurément, mais souvent je préférerais, pour le repos d'autrui, le voir agir par intérêt ; car la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle. »⁶⁴⁵

Ainsi, Bernard se rend compte de l'égoïsme de son protecteur, ce qui provoque toute sa désolation :

⁶⁴² *Ibid.*, p. 156.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁴⁴ Alain Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, op. cit., p. 318.

⁶⁴⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 215.

« Ce qui le [Bernard] dépitait plutôt, c'est qu'Édouard ne fit point appel à certains dons qu'il sentait en lui et qu'il ne retrouvait pas dans Édouard.⁶⁴⁶ »

C'est la raison pour laquelle Édouard commence à voir en Bernard une sorte de rival. Il se rend compte que cet adolescent ne cède pas à son influence. Une telle prise de conscience le pousse à se débarrasser de Bernard en le renvoyant à sa maison pour pouvoir être finalement avec Olivier, considéré comme « le but à atteindre ». Voici comment le narrateur explique le besoin d'Édouard de dominer l'autre :

« Édouard [...] tour à tour s'irritait et se désolait à le [Bernard] sentir rétif, prêt à se défendre sans cesse, ou du moins à se protéger. Il en venait donc à douter s'il n'avait pas fait un pas de clerc en emmenant avec lui ces deux êtres qu'il n'avait réunis, semble-t-il, que pour les liguer contre lui.⁶⁴⁷ »

En dépit de cette opposition de Bernard, sa dépendance à l'égard d'Édouard prend une valeur négative. Elle met en cause son autonomie et sa liberté. Cet adolescent qui refuse de vivre aux dépens de son faux père, comme il l'exprime dans une lettre, accepte les offres d'un étranger. Révolte et argent sont ainsi mêlés dans son action. Cette dualité donne à autrui l'occasion d'exercer sa domination. En d'autres termes, la révolte de Bernard s'articule selon l'opposition : liberté / résignation. Cette attitude contradictoire révèle une forme du dédoublement au niveau des principes qui animent sa révolte. Bernard, qui subit l'influence d'autrui, n'est plus entièrement lui-même. Cette dualité qui est loin d'être une duplicité, comme chez d'autres personnages, représente aussi l'évolution de la pensée de Bernard qui passe d'un personnage se servant d'autrui à un autre plus sensible à autrui. Il est presque le seul personnage qui réussisse à concilier les deux tendances qui caractérisent les personnages gidiens : celle du dévouement aveugle et celle de la liberté outrancière. Cette tendance l'aide à réussir son apprentissage et à se garder de la perte.

La liberté des personnages, notamment des jeunes, dans ce roman tourne autour de la présence d'autrui. Si l'influence d'Édouard comporte à la fois des valeurs positives et négatives pour Bernard, l'autre figure de l'influence d'autrui déterminante dans ce roman se lit dans une perspective négative, car elle est associée à cette notion de domination et de dissimulation diabolique. Ce principe caractérise la révolte des enfants de la pension qui sont dominés et manipulés par Strouvilhou et son complice Léon Guéridanisol. Ces enfants qui croient se libérer de l'emprise familiale en s'engageant dans des actes pervers, ne font que

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁴⁷ *Ibidem.*

changer de maître pour se mettre ainsi sous une autre tutelle. Cependant si Strouvilhou excelle dans la manipulation, ce n'est pas grâce à son argent, puisqu'il n'est pas riche, mais le mal va de pair avec la problématique de l'argent. Le chantage et la manipulation sont les éléments qui définissent son rapport avec ces enfants qui se laissent compromettre. Voici comment Strouvilhou expose son plan pour piéger ses victimes, de sorte que ces enfants sont le moyen pour tenir les parents dans la mesure où ils sont impliqués dans la diffusion de la fausse monnaie :

« Il faut mettre les gosses en chasse ; ça les occupera. D'ordinaire on s'embête tant, dans sa famille ! Et puis, ça peut leur apprendre à observer, à chercher. C'est bien simple : qui n'apportera rien, n'aura rien. Quand ils comprendront qu'on les a, certains parents paieront cher pour le silence. Parbleu, nous n'avons pas l'intention de les faire chanter ; on est des honnêtes gens. On prétend simplement les tenir. Leur silence contre le nôtre. Qu'ils se taisent et qu'ils fassent taire ; alors nous nous taisons, nous aussi.⁶⁴⁸ »

Par l'intermédiaire de cette prétendue liberté, le diable trouve son chemin dans la conduite de ses victimes, même pour ceux qui sont censés être la source de pureté. Les enfants sont corrompus pour reproduire le mal. Ils sont à la fois victimes et complices du mal, comme c'est le cas de la plupart des personnages gidiens dominés par l'esprit du mal. Cette aliénation qui annule la singularité et l'indépendance des révoltés met en lumière la problématique du dédoublement dans la mesure où celui qui se plie aux règles d'autrui n'est plus lui-même. Ces personnages négatifs posent une énigme essentielle dans le roman de Gide : pourquoi ont-ils pu se vouer à la malfaisance ? Ces enfants sont à l'origine de la morte tragique de leur ami Boris. C'est ce qui présente l'amitié comme une autre forme illusoire et infernale des rapports qu'entretiennent les personnages. Autrement dit, la prétendue amitié devient le lieu où se manifeste la confrontation entre le bien et le mal. C'est la raison pour laquelle nous nous demandons avec Pierre Masson « si Gide ne joue pas volontairement avec l'emploi banal du mot « ami », faisant ainsi de l'amitié, sorte de représentation générique des diverses formes d'altruisme, une monnaie qui, à l'image des autres valeurs, se trouve soumise à une inflation dévalorisante⁶⁴⁹ ». La manipulation dans *Les Faux-Monnayeurs* se tourne en une sorte de forme de mal emboîté : celui qui est manipulé passe pour être maître du jeu. La liberté est ainsi associée au mal dans la mesure où elle est liée à la révolte qui nourrit le sentiment de

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 260-61.

⁶⁴⁹ Pierre Masson, « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, op. cit., p. 127.

haine. Sartre, dans son livre sur Baudelaire, présente Satan comme « le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le Mal dans le cadre du Bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer⁶⁵⁰ ». En fait, la malfaisance des enfants des *Faux-Monnayeurs* ne se lit pas seulement dans cette perspective qui révèle cette tendance à reproduire la mauvaise conduite parentale, de sorte que ces enfants révoltés, particulièrement Georges, deviennent le reflet des parents, ce qui les enferme dans une sorte de jeu de miroir⁶⁵¹. Mais leur rôle maléfique devient une condition nécessaire dans le monde romanesque de Gide : les personnages innocents sont condamnés à la mort, comme c'est le cas de Bronja et de Boris, lequel se range à côté de Gertrude de *La Symphonie pastorale*. En effet, il y a plusieurs éléments qui nous poussent à rapprocher les personnages de Gertrude et de Boris. Il ne s'agit pas seulement de leur innocence en face de l'esprit du mal qui les amène à se suicider, mais surtout du détournement du bien en mal. La protection que l'autre doit leur offrir devient un élément destructeur. Comme le pasteur de *La Symphonie pastorale*, La Pérouse qui décide de s'occuper de Boris en lui offrant un refuge dans la pension en laissant une somme qui doit « être versée directement à [son] petit-fils jusqu'à sa majorité⁶⁵² », est en quelque sorte responsable de sa fin dramatique, puisque l'arme dont l'enfant se sert est son revolver. La Pérouse, qui a aussi une formation pastorale, partage ainsi le même statut que celui du pasteur de *La Symphonie pastorale*. Ils ont toujours besoin de sacrifier l'autre pour résoudre leur problème. C'est dans cette perspective que se lit le retour du pasteur à sa femme, et le sourire de La Pérouse après avoir se débarrassé de cette voix qui l'habite, comme il l'explique à Édouard surpris de le voir souriant après la mort de son petit-fils :

« Le bruit, vous savez... Ce bruit dont je vous parlais l'autre jour [...] Il a cessé. C'est fini. Je ne l'entends plus. J'ai beau faire attention.⁶⁵³ »

La manipulation qui suppose toujours qu'un personnage se serve d'autrui pour ses intérêts, sous un prétexte ou une instrumentalisation pécuniaire, est un comportement courant dans l'univers romanesque de Gide. Le couple infernal, composé de Robert et Lilian, se présente comme un maître en manipulation. Ils se servent de leur argent pour exercer leur

⁶⁵⁰ Jean-Paul Sartre, cité par Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, op. cit., p. 30.

⁶⁵¹ Geneviève Idt souligne l'intention de Gide exprimée dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* de montrer « comment ceux d'une nouvelle génération, après avoir critiqué, blâmé les gestes et les attitudes [...] de ceux qui les ont précédés, se trouvent amenés peu à peu à refaire à peu près les mêmes. » Geneviève Idt, *André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, op. cit. p. 51. Voir aussi André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 91.

⁶⁵² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 160.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 376.

diabolisation envers autrui. Telle est la forme du rapport qui les lie à Vincent qui vit à leurs dépens. Ainsi, son « grand besoin d'argent⁶⁵⁴ » le situe parmi les personnages qui reçoivent d'autrui. À son tour, Robert accepte de satisfaire un tel besoin et de jouer le rôle de celui qui donne pour attirer vers lui son frère Olivier, ce qui lui permet d'exercer sa domination. En effet, Olivier représente le moteur caché des réseaux de relations entretenues entre les personnages des *Faux-Monnayeurs*, particulièrement dans le cas d'Édouard et de Robert. Par là s'explique le projet de revue de Robert, qui n'est qu'un leurre pour séduire les jeunes gens, notamment Olivier. C'est la raison pour laquelle ce projet disparaît au fil des pages. Quant à Vincent qui cherche l'argent pour l'apparent intérêt de Laura, il finit par tomber entre les bras de Lilian, présentée comme l'une des figures du diable dans le roman. Elle le domine totalement, elle contrôle même sa façon de s'habiller :

« Oh ! attends ! attends que je t'arrange, s'écria Lilian ravie. Elle sortie d'un coffre oriental deux larges écharpes aubergine, ceintura Vincent de la plus sombre, l'enturbanna de l'autre.⁶⁵⁵ »

Vincent n'est plus un personnage libre, son aliénation, qu'elle soit sexuelle ou pécuniaire, est la conséquence logique de la générosité de sa maîtresse. De sorte qu'« elle en faisait son œuvre, sa statue⁶⁵⁶ ». Lilian est presque le seul personnage féminin doté d'une telle volonté de séduire et de manipuler, souvent associée au personnage masculin dans l'univers romanesque de Gide. Elle est donc l'une des raisons qui détourne Vincent de sa famille, mais aussi et surtout de Laura qu'elle considère comme une « figure d'enterrement⁶⁵⁷ ». Elle a donc tâché « de le [Vincent] persuader qu'il serait monstrueux de sacrifier sa carrière à son amour⁶⁵⁸ ». Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* la considère comme un personnage qui « n'a pas d'existence morale, ni même à vrai dire de personnalité ; c'est là ce qui va gêner Vincent bientôt. Ces deux amants sont faits pour se haïr⁶⁵⁹ ». Contrairement aux autres victimes de la diabolisation d'autrui, Vincent n'est pas présenté comme innocent. Il est autant corrompu que ses compagnons. Car sa malversation qui touche à la fois Laura et son frère Olivier réside dans la fausse monnaie de chercher des prétextes pour légitimer sa conduite. C'est ainsi que, lors de sa fréquentation de Lilian, il renonce « au bon motif, considéré comme une duperie, à la lueur de la nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 65.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁵⁹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 82-83.

conduite ; car il reste un être moral, et le diable n'aura raison de lui, qu'en lui fournissant des raisons de s'approuver⁶⁶⁰ ». Au fil des pages, on voit comment ce personnage dominé par l'esprit diabolique cède au mal peu à peu pour se croire finalement devenir « le diable lui-même⁶⁶¹ ». Cette influence négative d'autrui est analysée par Gide qui répartit ainsi les personnages dominés :

« Vincent et Olivier ont de très bons et nobles instincts et s'élancent dans la vie avec une vision très haute de ce qu'ils doivent faire ; — mais ils sont de caractère faible et se laissent entamer. Bernard, au contraire, réagit contre chaque influence et se rebiffe.⁶⁶² »

Il nous semble que Gide désigne peu à peu dans son œuvre une sorte de combat entre le bien et le mal. Ce thème trouve son apogée dans *Les Faux-Monnayeurs*, particulièrement dans la scène où Bernard qui témoigne déjà de la présence du diable lutte contre l'ange. Autrement dit, il y a une sorte de déchirement des personnages entre le ciel et la terre. C'est la raison pour laquelle Gide met dans ce roman des personnages anges, purs, comme Bronja, Boris et Rachel, alors que d'autres personnages sont dominés par l'esprit du mal. Un tel déchirement et une telle division des personnages provoque une certaine interrogation sur l'attitude de l'auteur : de quel côté Gide s'engage-t-il ? Il est particulièrement contre l'être hypocrite qui est, figure récurrente d'autrui dans ses romans, « celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, celui qui ment avec sincérité⁶⁶³ ».

Ainsi, la promesse d'une nouvelle vie qui n'est qu'un leurre est liée à l'illusion de la liberté. Car certains appels à se libérer qui tournent autour de la domination d'autrui, ne sont pas exempts de dangers. En ce sens, la révolte de certains personnages prend des valeurs négatives. En effet, la plupart des personnages sont victimes de la diabolisation d'autrui qui ne cesse de se dédoubler et de se manifester sous des figures différentes : religieuse, amicale, amante et protectrice. L'illusion reste la caractéristique essentielle des différentes relations qu'entretiennent les personnages. L'ouverture à autrui n'est pas toujours un salut, elle donne plutôt accès au mal. C'est comme si Gide montrait à la fois la nécessité et l'impossibilité du rapport à l'autre. Une telle emprise du mal devient une nécessité romanesque pour Gide qui, par l'intermédiaire des formes nuancées des rapports établies entre les personnages, dénonce l'intérêt maléfique que l'un dissimule envers l'autre.

⁶⁶⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 143.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁶² André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 70.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 54.

Troisième partie
L'autre comme structure de l'écriture
gidiienne

Chapitre I. Le statut du narrateur

La structure des romans de Gide s'organise autour de l'autre, de sorte que celle-ci devient en quelque sorte la motivation de l'écriture. Nous nous intéressons à montrer comment les écrits des personnages donnent une présence avantageuse à autrui. Écrire dans l'œuvre de Gide devient une sorte d'appel à autrui, comme l'expliquent les lettres échangées et le journal inséré dans le roman. Mais nous nous demandons si l'échange verbal ou écrit ne fait pas place à une autre forme de l'illusion, puisque l'écriture gidienne joue sur la multiplicité des destinataires. Le rapport faussé entre les personnages est-il inscrit dans l'organisation de l'écriture ? Quelle est la force d'influence du destinataire sur la structure de l'échange ? Notre interrogation concerne aussi l'organisation narrative, particulièrement le statut du narrateur qui s'adresse à autrui, en tant que destinataire et en tant qu'objet de narration. Car Gide présente souvent un narrateur indigne d'assumer la fonction narrative, ce qui met en question son rôle de narrateur.

1- Une structure évolutive

L'organisation de l'univers romanesque de Gide a évolué au long de la carrière de l'auteur. Gide passe de l'obsession de l'œuvre traditionnelle à une composition qui le mène à la modernité. Si nous comparons les premiers romans avec *Les Faux-Monnayeurs*, on trouve que l'auteur avec ce dernier roman renouvelle le mode de la présentation des événements et la construction de la forme romanesque. Ses premières œuvres sont marquées par les caractéristiques du roman traditionnel qui exige le plus souvent un centre de l'action et un personnage central. Il offre au lecteur une suite d'événements d'une façon continue, ce qui le laisse dans l'attente de ce qui va se produire. Pierre-Louis Rey écrit à propos du rapport entre le lecteur et le roman d'une intrigue traditionnelle : « Le lecteur attend d'ordinaire du roman qu'il lui offre une intrigue, c'est-à-dire une succession d'événements qui l'acheminent vers un dénouement⁶⁶⁴ ». Les péripéties, les rebondissements de l'action et les possibilités d'identification avec le héros ou l'héroïne de l'histoire constituent les critères qui évaluent le romanesque d'une œuvre. Le fait que le début contienne les caractéristiques et le sens d'une œuvre est un procédé cher au roman traditionnel. C'est la raison pour laquelle l'incipit compte

⁶⁶⁴ Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, op. cit. , p. 131.

beaucoup, puisqu'il est l'origine de la stratégie de séduction qui s'établit entre le lecteur et le texte. Dans la mesure également où il est à l'origine « d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture, l'incipit implique une opération stratégique de codification, de séduction, d'information ou de dramatisation⁶⁶⁵ » que se charge d'étudier la poétique. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire « suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative⁶⁶⁶ ». Cet horizon d'attente est à l'origine du principe de l'*altérité*, c'est-à-dire le rapport de l'auteur au lecteur qui se transforme en une sorte d'échange, mais aussi et surtout de coopération entre les deux. Le lecteur représente l'un des pôles qui contribue à donner à l'œuvre son sens. Selon Hans Robert Jauss, la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire « est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée ». Leur intervention « fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique⁶⁶⁷ ». Dans *La Porte étroite*, *Isabelle* et *La Symphonie pastorale*, Gide se montre toujours engagé dans la lignée du roman traditionnel. Dans l'ouverture de ces romans, il introduit certains éléments qui peuvent résumer le sujet essentiel de chacun. Lorsqu'il propose un personnage-narrateur destiné à mettre en valeur l'intrigue principale, Gide n'est pas loin de la forme romanesque conventionnelle. Le narrateur s'engage à introduire l'histoire qu'il s'agit de narrer en apportant dans un premier temps des informations supplémentaires qui encadrent son récit, même avant qu'il se mette dans l'action. Le lecteur se laisse ainsi attiré par l'itinéraire de ce personnage central tout au long de l'histoire. *La Porte étroite* s'ouvre sur les mots de Jérôme-narrateur qui met en lumière la nature de son histoire et son origine :

« D'autres en auraient pu faire un livre ; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. J'écrirai donc très simplement mes souvenirs, et s'ils sont en lambeaux par endroits, je n'aurais recours à aucune invention pour les rapiécer ou les joindre ; l'effort que j'apporterais à leur apprêt gênerait le dernier plaisir que j'espère trouver à les dire. »⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Annie Cantin et Marie-Andrée Beaudet, in *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 294.

⁶⁶⁶ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Poétique*, n° 1, traduit par Éliane Kaufholz, Seuil, 1970, p. 82.

⁶⁶⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49.

⁶⁶⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit. p. 5.

Le narrateur souligne à plusieurs reprises comment il passe son temps à composer cette histoire qui représente son aventure vécue et raconte le développement de son rapport avec sa cousine. C'est un vrai début séducteur. Par contre, le pasteur de *La Symphonie pastorale* préfère indiquer la naissance de son rapport avec Gertrude. C'est une autre stratégie fine de séduction :

« Je profiterai des loisirs que me vaut cette claustration forcée, pour revenir en arrière et raconter comment je fus amené à m'occuper de Gertrude. »⁶⁶⁹

Dans le début d'*Isabelle*, on lit le nom de Gérard qui est le narrateur présumé du récit. Gide y propose des auditeurs fictifs qui se préparent pour l'histoire de Gérard-narrateur qui relate l'origine de son rapport avec Isabelle dont le nom est le titre du roman. Être avec des compagnons et les présenter comme des auditeurs, c'est un vieux procédé de la narration beaucoup utilisée dans les romans du XIX^e siècle :

« Je vous raconterais volontiers le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre [...], mais outre que je ne sus le découvrir, ou le reconstituer, qu'en partie, je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépouillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le revêtait naguère. »⁶⁷⁰

Nous remarquons que le narrateur dans les trois romans recourt au verbe « raconter » pour s'adresser au lecteur et pour s'introduire dans son récit. Le lecteur est d'emblée invité à imaginer le type de l'intrigue et la suite des événements. Avec cette forme romanesque, il est impossible pour lui de s'affranchir de la question « que va-t-il se passer ? » L'auteur se charge de capter l'attention du lecteur en présentant un début considéré comme un aperçu général de l'intrigue. Les images initiales mettent le lecteur face à un héros qui se prépare et prépare le lecteur à s'aventurer dans son récit. Il s'agit de la vie de quelqu'un. Les romans s'organisent autour de l'itinéraire de ce personnage central qui entretient un rapport, souvent de malentendu, avec les autres, particulièrement avec l'être aimé. Tout le roman tient dans l'évolution de ce rapport. Il a un rôle fondamental pour la structure de l'œuvre. Il s'agit d'une histoire d'un autre personnage avec qui le narrateur a un rapport direct. Ainsi, le lecteur est dans l'attente impatiente du dénouement du rapport entre Jérôme et Alissa, le pasteur et Gertrude, et la suite de la rencontre attendue de Gérard avec Isabelle. L'intrigue peut donc évoluer selon un mouvement continu. Une telle technique rend possible l'identification du lecteur avec l'un des personnages principaux, puisque le récit encourage à développer un lien

⁶⁶⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

⁶⁷⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 12.

affectif avec les héros. La forme romanesque et le contenu montrent que Gide ne dépasse pas la forme des romans traditionnels. Son écriture s'organise souvent autour de la mise en scène du rapport. Les héros se laissent prendre dans une relation pour laquelle ils ne sont pas faits. Cela devient un trait commun à tous ses premiers romans. Les œuvres de jeunesse sont toutes marquées par le récit personnel que l'auteur n'arrive pas à dépasser, ce qui l'empêche d'écrire son roman et d'évoluer. Si Gide, selon Pierre Masson, semble « se condamner à raconter toujours la même mésaventure, à ne construire que des récits linéaires déceptifs, organisés selon les trois temps d'une démonstration », c'est bien en raison de « la persistance presque immuable de son roman familial, tel qu'il était déjà suggéré dans *André Walter*, et qu'il s'est trouvé complété par la mise en place du mariage blanc⁶⁷¹ ».

Or, en même temps qu'il plonge son lecteur dans l'histoire qu'il est en train de raconter, le narrateur insiste dans les premiers romans pour donner une date précise qui détermine le début de cette histoire. Ce qui permet au lecteur d'avoir un point de départ tout à fait clair, mais aussi une référence chronologique. Cette date concerne soit la biographie du personnage-narrateur, soit celle d'autres personnages considérés comme la motivation du récit. L'histoire de *La Porte étroite* commence avec le personnage principal, signalant son âge qui correspond à un événement important : la mort du père qui menace la structure familiale : « Je n'avais pas douze ans lorsque je perdis mon père⁶⁷² ». L'insistance sur l'âge correspond à la date du début de l'aventure, comme c'est le cas pour Gérard dans *Isabelle* : « À vingt-cinq ans je n'en connaissais rien à peu près, que par les livres⁶⁷³ ». Le journal du pasteur de *La Symphonie pastorale*, où une date est placée à la tête de chaque chapitre, commence avec la date de sa rencontre avec Gertrude considérée comme le jour de la naissance de celle-ci et qui correspond à la mort de sa tante : « Il y a deux ans et six mois, comme je remontais de La Chaux-de-Fonds, une fillette que je ne connaissais point vint me chercher en toute hâte pour m'emmener à sept kilomètres de là auprès d'une pauvre vieille qui se mourait⁶⁷⁴ ». Dans tous ces cas, le lecteur peut établir des liens entre les dates mentionnées, le commencement de l'histoire et la vie du personnage-narrateur. La logique traditionnelle de la narration caractérise l'œuvre antérieure de Gide. L'auteur respecte la linéarité temporelle de l'histoire.

⁶⁷¹ Pierre Masson, « Des Cahiers d'André Walter aux Faux-Monnayeurs, le chemin qui mène à la modernité », in *André Gide et la tentation de la modernité*, Colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001), réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 230.

⁶⁷² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p.5.

⁶⁷³ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 15.

⁶⁷⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 12.

C'est justement cette linéarité que Gide n'a pas respectée dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'auteur réussit à aborder une autre conception de la narration, ce qui lui permet d'écrire un roman différent et considéré comme l'aboutissement de toute son écriture. Dans ce roman, le schéma narratif est tout à fait différent, puisque ce roman, d'abord, n'a pas un seul début, mais plusieurs. L'auteur ne voulait pas répéter la technique des romans précédents, où un narrateur s'adresse au lecteur pour le préparer à son histoire. Ainsi le lecteur se trouve-t-il directement en contact avec l'action. Il y a un personnage figurant à la première page, sans qu'il sache ni son identité, ni son rôle dans l'histoire : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard⁶⁷⁵ ». L'histoire de Bernard placée dans la première page n'est pas le sujet du livre, mais l'événement qui va déterminer les autres histoires. L'apparition de chaque nouvelle figure provoque le début d'une autre histoire. Ensuite, l'auteur propose une multiplicité des rapports entre les personnages qui constituent l'ensemble de la structure romanesque. On ne sait pas lesquels de ces rapports peuvent être le centre du roman. Ça pourrait être : Olivier-Bernard, Édouard-Olivier, Passavant-Olivier, Édouard-Bernard ou Édouard-Passavant. Gide ne montre pas un héros, mais des héros. C'est ce que laisse entendre le titre du roman qui désigne plusieurs personnages principaux. Le titre des premiers romans désigne un personnage central ou un thème développés dans la suite du récit. En dépit de son refus de s'occuper d'un seul rapport dans le roman, Gide nous fait suivre la relation entre Édouard et Olivier. Après des moments d'incertitude, les deux personnages admettent finalement leur relation. Il est difficile de résumer *Les Faux-Monnayeurs* dès le début, comme c'est le cas dans l'œuvre antérieure, puisque l'auteur refuse la linéarité qui repose sur l'intrigue centrale. De la nouvelle orientation de son écriture, Gide était d'ailleurs conscient. Il aspire à « éviter ce qu'a d'artificiel une "intrigue"⁶⁷⁶ ». C'est la raison pour laquelle le récit ne contient pas un seul centre, comme il le note dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* :

« Peut-être l'extrême difficulté que j'éprouve à faire progresser mon livre n'est-elle que l'effet naturel d'un vice initial. Par instants, je me persuade que l'idée même de ce livre est absurde, et j'en viens à ne plus comprendre du tout ce que je veux. Il n'y a pas, à proprement parler un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts [...].⁶⁷⁷ »

⁶⁷⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13.

⁶⁷⁶ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 21.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 51

Le roman ne se limite pas à une figure centrale. Chaque personnage, pris dans une action, a une fonction dans le récit. C'est une œuvre qui correspond à la vraie vie. De plus, Gide propose des événements et des personnages inutiles à la progression de l'action. Tel est le personnage de Gontran, le petit frère de Passavant. Il n'a aucun rôle dans le roman et reste silencieux tout au long du roman. Ou encore, la mort du vieux Passavant qui n'a pas de suite ou de conséquences⁶⁷⁸. L'auteur souligne la gratuité de certains événements :

« *Pourquoi, dès l'instant que j'accepte qu'il ne soit assimilable à rien d'autre (et il me plaît ainsi), pourquoi tant chercher une motivation, une suite, le groupement autour d'une intrigue centrale ? [...], il y aurait des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants, et l'action ne s'engagerait pas.*⁶⁷⁹ »

Gide se présente dans *Les Faux-Monnayeurs* comme un romancier qui regarde dans tous les chemins qui s'ouvrent dans le roman, ce qui ne se ramène ni à une seule intrigue, ni à un seul type. C'est pourquoi il considère donc cette œuvre comme son unique roman. Gide refuse de donner le titre du roman à toute son œuvre antérieure. C'est ce que confirme un message adressé à Jacques Copeau à qui Gide dédie *Les Caves du Vatican* :

« *Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. [...] *Récits, soties...* il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier.*⁶⁸⁰ »

Si, comme on vient de le voir le début des romans montre combien a évolué la conception que Gide se fait du roman, leur dénouement témoigne aussi de cette évolution. La structure du dénouement que Gide choisit pour ses premiers romans ne diffère pas d'un système déjà connu. Le fait que le dénouement soit l'aboutissement des événements qui le préparent désigne une grande partie de l'œuvre de Gide. À la dernière page de ses romans, le lecteur est en face du personnage qui commence et finit l'histoire de son échec. *La Porte étroite* s'achève sur le malheur de Jérôme. La dernière page de *La Symphonie pastorale* annonce les regrets du pasteur. La fin d'*Isabelle* annonce le mariage de Gérard qui met fin à la recherche d'Isabelle. L'auteur met le point final de l'univers des personnages édifié tout au long du récit. Il n'y a rien à ajouter à leur histoire. Gide respecte la notion de « boucle du texte » dans ses premiers

⁶⁷⁸ Voir André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 49.

⁶⁷⁹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 30.

⁶⁸⁰ André Gide, *Roman, récits et soties, œuvres lyriques* [1958], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, p. 679.

romans, puisque « tout texte, en ce qu'il a un *incipit*, ne peut être que bouclé, car la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli⁶⁸¹ ». Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le lecteur ne connaît pas cette fin traditionnelle. C'est vrai que le texte indique le retour de Bernard à sa famille après l'avoir quitté à la première page. Un tel retour est précédé par une autre conclusion : le suicide de Boris qui, aux yeux du lecteur, pourrait être la fin de l'histoire. Le romancier surprend le lecteur qui n'attend pas la mort de cet enfant. Comme le roman ne connaît pas un seul début, l'auteur insiste à placer plusieurs fins. D'ailleurs, la conclusion de l'histoire de Bernard ne représente pas la fin du texte, puisque le livre se termine par ces mots d'Édouard : « Je suis curieux de connaître Caloub⁶⁸² ». La dernière phrase d'Édouard laisse le texte ouvert sur une nouvelle aventure et sur un nouveau rapport avec le personnage de Caloub. L'inachèvement est lié à l'évolution de l'écrivain depuis le moment où il a commencé son œuvre. Gide se rend compte de la nécessité de laisser son œuvre sans conclusion. Il écrit dans ses *Incidences* :

« Malheur aux livres qui concluent ; ce sont ceux qui d'abord satisfont le plus le public ; mais au bout de vingt ans la conclusion écrase le livre.⁶⁸³ »

Dans le roman d'*Isabelle*, Gide a laissé la vie d'Isabelle ouverte, sans une fin déterminée. Ni Gérard, ni le lecteur n'arrivent à conclure le secret de la nouvelle vie de ce personnage qui est toujours en changement. Il nous semble que Gide a déjà annoncé l'un des éléments de son dernier roman. Ce n'est qu'un élément en germe qui a évolué et s'est approfondi dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Si l'histoire du rapport entre les personnages, dans les premiers romans de Gide, finit sans qu'il y ait aucune ouverture dans l'avenir, l'auteur préfère dans le dernier roman que le système des rapports continue sans qu'il y ait une fin déterminée. Le lecteur a l'impression que la fin n'est qu'un nouveau début.

⁶⁸¹ Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* » in *L'Incipit*, Textes réunis et présentés par Liliane Louvel, La Licorne, UFR Langues Littéraires Poitiers, 1997, p. 9.

⁶⁸² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 378.

⁶⁸³ André Gide, *Incidences*, op. cit., p. 54.

2- Le Je du narrateur : retour à soi ou retour à l'autre ?

a. Le narrateur gidien

La mise en place de l'acte narratif dans les romans de Gide provoque certaines interrogations essentielles qui concernent la forme de l'écriture : qui raconte ? Et quelle est la situation de celui qui raconte par rapport à l'histoire racontée ? Quel rapport entretient celui qui raconte avec autrui ? Le narrateur s'enferme-t-il seulement dans son monologue intérieur sans faire attention aux autres ?

L'incipit des romans de Gide, à l'exception des *Faux-monnayeurs*, indique explicitement que la fonction de la narration est assumée par un narrateur, présenté comme un personnage dans la diégèse. Il est en même temps le narrateur et le personnage narré. Le lecteur se trouve face au personnage-narrateur⁶⁸⁴ qui met l'accent sur l'histoire de sa propre vie, comme dans *La Porte étroite* et *La Symphonie pastorale*. Dans *Isabelle*, il y a un type de narrateur témoin qui raconte la vie des autres. Quand Jérôme, le pasteur et Gérard se mettent à raconter ou à écrire leur histoire, cette histoire est déjà finie. Ils sont donc chargés d'expériences. Le choix d'un tel mode narratif implique un narrateur qui raconte à la première personne. Ainsi les premières pages de ces romans montrent-elles un narrateur explicite qui dit « je » et se déclare responsable de l'ensemble du texte. L'instance narrative est assurée par des phrases déclaratives qui montrent ces narrateurs en train de raconter ou d'écrire comme par exemple : « J'écrirai [...] très simplement mes souvenirs⁶⁸⁵ », « Je vous raconterais volontiers le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre⁶⁸⁶. », « Je profiterai des loisirs [...] pour revenir en arrière et raconter comment je fus amené à m'occuper de Gertrude⁶⁸⁷ ». Il est certain que les premiers romans de Gide présentent des formules de narration différente, mais un genre unique les marque : il s'agit d'une histoire racontée à la première personne par un personnage-narrateur. L'emploi du « je », avec toutes ses figures, envahit presque toute l'œuvre romanesque gidienne. Le premier Gide s'obstine à l'emploi du pronom de la première personne. Pour lui, un tel emploi n'est jamais gratuit, puisqu'il annule toute sorte d'omniscience dans le roman. Gide ne veut pas apparaître comme un auteur qui connaît tout, de sorte qu'il enrichit le récit par ses commentaires et ses analyses. C'est la

⁶⁸⁴ Nous utilisons l'expression personnage-narrateur, telle que le propose Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* 2. Poétique, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

⁶⁸⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 5.

⁶⁸⁶ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 12.

⁶⁸⁷ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

raison pour laquelle il présente un narrateur qui raconte ce qu'il voit ou ce qu'il entend. Il constate parfois, mais il ne peut jamais révéler les pensées des autres. Il se limite à un point de vue étroit qui est parfois celui d'un témoin⁶⁸⁸. Dans les romans de Gide, on est face à un narrateur dont le savoir est toujours fragmentaire. Gide insiste donc sur la connaissance partielle du narrateur. Cela explique pourquoi l'autre représente pour lui un mystère. Gérard, dans *Isabelle*, raconte ce qu'il voit ou ce que lui dit l'abbé. Il ne connaît que des fragments d'Isabelle. Une grande partie de sa vie reste pour lui un mystère. C'est la raison pour laquelle il ne dit pas ce que devient Isabelle à la fin de son récit. Jérôme dans *La Porte étroite* ne révèle pas ce que pense Alissa. À cause d'une telle connaissance limitée, l'amour d'Alissa lui échappe. L'intérieur d'Alissa n'est révélé qu'au moyen de son journal qui montre ce qu'elle sent envers les autres, particulièrement envers Jérôme, comme nous allons le voir par la suite. La forme narrative révèle presque toujours le type du rapport avec l'autre qui est aussi un objet de narration dans ces romans. Car le *je* du narrateur n'annule pas la présence d'autrui, comme l'a bien vu Jean Rousset :

« Un protagoniste central en fonction de narrateur, et de narrateur de soi-même, qui n'exclut pas les autres de son histoire mais ne les y admet que s'ils entrent dans le champ de son regard, de ses passions, de ses activités ; ces personnages satellites existe par lui et autour de lui.⁶⁸⁹ »

Si les trois premiers romans sont le compte rendu quotidien du personnage narrateur qui concerne les événements d'une période de sa vie avec l'être aimé, il est évident que son récit donne naissance à d'autres êtres que lui-même, cela veut dire à d'autres objets narrés. Jérôme, le narrateur de *La Porte étroite* indique explicitement comment son récit donne une importance particulière à la présence d'autrui. À vrai dire, son récit est écrit sous l'empire des autres qui se rattachent à l'histoire de son amour perdu. Le portrait de Lucile Bucolin qui figure dans l'ouverture de la première partie semble en être la preuve. Jérôme qui essaie de raconter « très simplement ses souvenirs » s'attarde longtemps sur ce personnage dans la mesure où celui-ci est la raison essentielle qui détermine l'échec de son amour pour Alissa. Le narrateur déclare comment il sera le premier sujet de sa narration, tout en précisant le rapport de haine qu'il entretient avec lui, en dépit de la négation d'un tel sentiment et de l'insistance sur sa neutralité :

⁶⁸⁸ Selon la classification des spécialistes, les premiers romans de Gide se présentent comme un récit « personnel » où le narrateur « réintégré comme personnage est simultanément porteur du regard et du discours ; il parlera de lui-même tel qu'il se voit et du monde tel qu'il le voit. » Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 31.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

« *Lucile Bucolin, je voudrais ne plus vous en vouloir, oublier un instant que vous avez fait tant de mal... du moins j'essaierai de parler de vous sans colère.*⁶⁹⁰ »

En effet, le narrateur introduit progressivement tous les héros de son récit. Il s'attache toujours à s'adresser au lecteur quand il veut montrer un nouvel élément de son récit ou un nouvel être. Selon un tel principe, il aborde le personnage d'Alissa :

« *Mais avant de parler du triste événement qui bouleversera notre famille, et d'une petite circonstance qui, précédant de peu le dénouement, réduisit en pure haine le sentiment complexe et indécis encore que j'éprouvais pour Lucile Bucolin, il est temps que je vous parle de ma cousine.*⁶⁹¹ »

Le fait que le narrateur s'attache à ce point aux autres dans son récit entraîne une conséquence capitale : le personnage-narrateur est moins vu que les autres. Autrement dit, autrui attire toute son attention et sa faculté d'observation. Telle est la caractéristique du narrateur gidien. Il s'étend dans la description beaucoup plus sur les autres qu'il ne le fait sur lui-même. C'est ce qui explique l'importance qu'il accorde à autrui. Selon Philippe Lejeune, « dans les romans en forme de mémoires, il est ordinaire que le narrateur soit discret sur sa situation actuelle et sur sa personnalité : il sert surtout d'alibi à une narration paradoxale, à la fois rétrospective en ce qui concerne la voix et contemporaine en ce qui concerne la perspective⁶⁹² ». *La Porte étroite* se lit comme un véritable roman de la description de tout ce qui entre dans le champ du regard du narrateur. Une description qui est toujours liée à la psychologie du narrateur. Cela nous fait comprendre pourquoi Jérôme-narrateur s'attache à cerner la figure de sa tante, ainsi que celle des autres. L'importance accordée à la description d'autrui nous pousse à croire que le narrateur gidien, par un tel procédé, essaie de se cacher derrière sa narration. Cette tendance entraîne une sorte de dédoublement dans la mesure où ce que le narrateur est en train de révéler de lui-même passe souvent par les figures des autres. Le fait de mettre en scène d'autres figures dans le récit se lit comme une tentative pour se masquer et se connaître à la fois. Car ce narrateur est incapable de se cacher totalement. Le regard critique qu'il porte sur lui-même et sur les autres aide à percer ce masque. L'autre, autant pour Gide que pour son personnage-narrateur, devient un moyen ou une sorte de ruse narrative. Le récit du narrateur, ainsi que la matière de l'œuvre de Gide, sont ce qui est produit par le rapport entre le personnage-observateur et le personnage observé. En désignant

⁶⁹⁰ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 13.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹² Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 15.

le rapport entre Gide et l'autre, Pierre Masson et Jean Claude expliquent qu'un véritable dialogue « s'installe au sein de l'écrivain, tenu de se constituer autre pour se connaître. Ce qui signifie que, pour Gide, toute occasion de rencontrer l'Autre et de le décrire est à cultiver comme occasion de s'écrire soi-même⁶⁹³ ». Gérard, le narrateur d'*Isabelle*, se comporte envers les habitants de la Quartfourche selon la même logique. Ils sont toujours la cible de son regard discret. Se succèdent ainsi leurs portraits dans le récit de Gérard, particulièrement celui de Casimir et celui de M. Floche avec qui il entretient un rapport d'affection. S'il y a une aventure dans le roman d'*Isabelle*, ce n'est pas celle de Gérard-héros qui échoue à vivre une véritable aventure, mais celle de Gérard-narrateur qui investit son rapport avec les autres comme une matière de son récit. Mais ces sujets de narration sont toujours considérés de l'extérieur. Le narrateur dans ce roman, comme dans les romans précédents et suivants, est incapable de révéler la pensée et la réflexion des personnages narrés qui restent inaperçus. C'est la raison pour laquelle il se limite à la figure des autres. Le lecteur est invité à découvrir les événements et les personnages en même temps que le narrateur. Ainsi par un regard descriptif, Gérard observe Casimir dont l'apparence l'attire et provoque sa curiosité. C'est une apparence qui cache un mystère :

« En poussant mes volets j'eus la joie de voir un ciel à peu près pur ; le jardin, mal ressuyé d'une récente averse, brillait ; l'air était bleuisant. J'allais refermer ma fenêtre, lorsque je vis sortir du potager et accourir vers la cuisine un grand enfant, d'âge incertain car son visage marquait trois ou quatre ans de plus que son corps ; tout contrefait, il portait de guingois : ses jambes torses lui donnaient une allure extraordinaire. »⁶⁹⁴

Mais d'un tel rapport établi avec cet enfant, nous ne connaissons que la réflexion de Gérard-narrateur, une réflexion qui est souvent colorée par la désolation à cause de l'infirmité de Casimir. C'est ce qu'il ressent, par exemple, lors de leur première rencontre :

« L'enfant ne m'avait pas répondu, mais son visage s'était empourpré. Je regrettai ma phrase et qu'il y eût pu sentir quelque allusion à son infirmité. »⁶⁹⁵

De même, Gérard se lance dans la description de Monsieur Floche, tout en mettant en lumière ce que reflète cette apparence ou ce qu'elle cache. Comme tout narrateur homodiégétique,

⁶⁹³ Pierre Masson et Jean Claude : « De l'autre à l'Un », in *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque de Paris (2-3 mars 2001) réunis par Pierre Masson et Jean Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p.VIII.

⁶⁹⁴ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 33.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

Gérard avoue les limites de son regard et son incapacité à lire dans le cœur d'autrui, comme il l'explique à propos de Monsieur Floche : « je pensais que rien ne rend plus impénétrable un visage que le masque de la bonté⁶⁹⁶ ». Si une telle forme de narration nous place dans l'intériorité du personnage-narrateur, cela aide à révéler ses véritables motivations. Gérard, lors de sa première journée à la Quartfourche, indique explicitement l'intérêt pour l'observation d'autrui et tout ce qui tombe dans le champ de son regard descriptif, de sorte que sa description n'est qu'un moyen pour dévoiler la réalité souvent cachée derrière l'apparence :

« Décrite ! Ah, fi ! ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais bien de découvrir la réalité sous l'aspect.⁶⁹⁷ »

Le narrateur de *La Symphonie pastorale* acquiert le même statut que celui des narrateurs précédents. Le pasteur qui évoque des scènes descriptives dans ses cahiers propose souvent au lecteur une vision externe. Au moment où il découvre la famille de Gertrude, le pasteur se laisse porter par son observation, de sorte que celle-ci invite le lecteur à découvrir l'atmosphère de cette maison, ainsi que la vieille femme qui est la raison de son déplacement :

« Je demeurai quelques instants encore à contempler le visage endormi de la vieille, dont la bouche plissée et rentrée semblait tirée comme par les cordons d'une bourse d'avare, instruite à ne rien laisser échapper.⁶⁹⁸ »

Mais, le personnage de Gertrude occupe la place majeure de son regard indiscret, car son infirmité favorise sa surveillance. Comme il se présente comme le seul témoin et le seul responsable des progrès de cette aveugle, le pasteur s'attache à tout observer, de sorte que les indications des traits de son visage deviennent une sorte de communication avec le pasteur, comme par exemple « son sourire » qui est noté plusieurs fois dans son cahier. Le narrateur gidien trouve toujours le prétexte pour justifier sa description et son observation d'autrui. De cette façon, le pasteur se permet de présenter Gertrude, toujours vue de l'extérieur. Voici comment ses promenades avec la jeune fille le conduisent à observer ses aspects physiques :

« Nous marchions vite ; l'air vif colorait ses joues et ramenait sans cesse sur son visage ses cheveux blonds. Comme nous longions une tourbière je cueillis quelques joncs en fleurs, dont je glissai les tiges sous son béret, puis que je tressai avec ses cheveux pour les maintenir.⁶⁹⁹ »

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 17.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 122-23.

Mais l'autre énigmatique ne se limite pas au personnage de Gertrude : sa femme devient aussi pour lui cet être mystérieux, comme lors de leur conversation au sujet de Gertrude :

« Elle eut ce sourire un peu crispé du coin de la lèvre, par quoi elle accompagne parfois et protège ses réticences [...].⁷⁰⁰ »

En tant que roman de l'observation d'autrui, le récit personnel favorise évidemment la description des figures des personnages tout en faisant disparaître presque toutes les indications sur l'aspect physique du personnage central tenant le rôle du narrateur : mais ce qu'il y a de plus significatif, c'est que ce même phénomène se rencontre aussi dans *Les Faux-Monnayeurs* qui est pourtant un récit impersonnel. Cette narration hétérodiégétique renonce à désigner les traits du personnage central. Édouard qui joue le rôle du narrateur et le remplace parfois, est moins vu que les autres personnages. Le lecteur ne connaît de ce personnage que quelques indications sur son élégance, alors que les autres personnages sont mieux connus du lecteur, soit à travers le narrateur principal, soit à travers l'observation d'Édouard qui est aussi attiré par autrui. C'est comme si celui qui assume la fonction narrative dans le roman de Gide devait toujours rester caché. Il n'y a que son regard descriptif qui est apparent pour observer autrui. Laisser le portrait du personnage principal dans l'ombre correspond au besoin de Gide, comme il l'exprime dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

« Ne pas amener trop au premier plan — ou du moins pas trop vite — les personnages les plus importants, mais les reculer, au contraire, les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied. Au contraire, décrire avec précision et accuser fortement les comparses épisodiques ; les amener au premier plan pour distancer d'autant les autres.⁷⁰¹ »

En dépit de la particularité de la structure narrative du roman des *Faux-Monnayeurs*, le roman gidien garde certains aspects qui correspondent aux premiers romans. Cela ne se limite pas seulement à l'effacement physique du personnage principal. La focalisation interne qui est la caractéristique inhérente au roman raconté à la première personne peut aussi marquer le roman impersonnel. Le *je* d'Édouard fonctionne selon le même principe. Ce n'est pas la même structure, mais il y a les mêmes caractéristiques du narrateur. Édouard, qui est l'un des agents principaux de la narration, est intégré comme un personnage-narrateur. Un tel choix narratif entraîne nécessairement une limitation de point de vue. Son regard d'observateur,

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁰¹ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 63-64.

comme celui du personnage d'Olivier, n'est pas loin de celui du narrateur dans le récit personnel :

« Je venais d'apercevoir, assez loin de moi il est vrai, Olivier, que j'avais perdu de vue depuis que Laura m'avait entraîné dans le bureau de son père. Il avait les yeux brillants et les traits extraordinairement animés.⁷⁰² »

Le narrateur gidien trouve des prétextes pour justifier l'insistance portée sur l'image des autres. Cela caractérise parfois le narrateur principal des *Faux-Monnayeurs*, quand il contemple par exemple l'image du comte Passavant : « Précisément parce que nous ne devons plus le revoir, je le contemple longuement⁷⁰³ ». En effet, l'attention apportée à autrui est bien revendiquée par Gide lui-même. Il note dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* le besoin d'établir un rapport avec l'autre. Il y définit sa ligne d'écriture, celle qui va d'autrui à soi. Voici comment il considère autrui :

« Un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui – en raison de ce principe que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir.⁷⁰⁴ »

En dépit d'un tel besoin de vivre par la médiation d'autrui, Gide fait l'épreuve de l'abnégation et de la dépersonnalisation. C'est ce qui lui permet de sentir la joie et la douleur d'autrui beaucoup plus vivement que les siennes propres, et de découvrir la vie « par sympathie », comme le constate Jean Amrouche à qui Gide avoue :

« Mais cette vie par sympathie [...] c'est non seulement dans mon œuvre, mais aussi dans la vie réelle que cette vie par sympathie prit une importance de plus en plus grande. Même dans les voyages que je fis, j'étais heureux d'avoir un être sensiblement plus jeune que moi comme compagnon et j'arrivais [...] je finissais par vivre à travers lui plus que par moi-même.⁷⁰⁵ »

Édouard qui est le masque de l'auteur dans *Les Faux-Monnayeurs* est très attentif à ce principe. C'est souvent ce qui marque son rapport avec autrui, il l'exprime à propos d'Olivier :

« La singulière faculté de dépersonnalisation qui me permet d'éprouver comme mienne l'émotion d'autrui, me forçait presque d'épouser les

⁷⁰² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 107.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰⁴ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 61.

⁷⁰⁵ André Gide « Entretiens André Gide-Jean Amrouche » in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 250.

*sensations d'Olivier, celles que j'imaginai qu'il devait avoir ; et bien, qu'il tint les yeux fermés, ou peut-être à cause de cela même, il me semblait que je voyais à sa place et pour la première fois ces murs nus, l'abstraite et blafarde lumière [...].*⁷⁰⁶ »

Dans *La Porte étroite*, il y a presque la même scène. Jérôme éprouve le même sentiment de dépersonnalisation à l'égard d'Alissa lors de leur réunion à l'église :

*« Alissa se tenait à quelques places devant moi. Je voyais de profil son visage ; je la regardais fixement, avec un tel oubli de moi qu'il me semblait que j'entendais à travers elle ces mots que j'écoutais éperdument. »*⁷⁰⁷

Alissa dans son journal et sa correspondance exprime à plusieurs reprises son besoin de vivre et de voir le monde extérieur à travers autrui. Elle écrit à Jérôme comment elle regarde à travers lui tous les lieux qu'il visite. Comme si elle, comme le cas des autres narrateurs gidiens, avait besoin de se couler dans la conscience d'autrui pour se lancer dans une activité descriptive. C'est ce qu'elle fait également lors de son séjour chez Juliette :

*« Juliette, sans quitter, sa chaise longue, peut voir la pelouse se vallonner jusqu'à la pièce d'eau où s'ébat un peuple de canards bariolés et où naviguent deux cygnes. »*⁷⁰⁸

À la manière de Gérard et de Jérôme, les autres narrateurs gidiens, Édouard est toujours attiré par les autres. Autrui, particulièrement le personnage d'Olivier, représente pour lui aussi un mystère difficile à élucider. L'incertitude et le doute marquent son rapport avec cet adolescent. L'image qu'il constitue d'Olivier n'est jamais complète. Le manque d'évidence l'oblige à chercher la réalité dans ses comportements. Ce qui explique son observation incessante de l'adolescent, une observation qui se limite à la surface. Voilà comment il avoue son impuissance à percevoir ses pensées :

*« Tout en lui m'attire et me demeure mystérieux. »*⁷⁰⁹

Un tel savoir limité est aussi confirmé par le narrateur principal du roman, lors des retrouvailles des deux personnages, quand chacun d'eux ressent un besoin de savoir ce que pense l'autre. Cette scène est placée dans une perspective narrative différente, puisqu'il ne s'agit pas du jugement d'Édouard, mais de celui du narrateur prétendu omniscient.

⁷⁰⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 102.

⁷⁰⁷ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 21.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁰⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 102.

L'alternance entre le narrateur et les personnages en ce qui concerne la fonction narrative continue tout au long du roman, ce qui marque la particularité des *Faux-Monnayeurs* :

« [...] une singulière incapacité de jauger son crédit dans le cœur et l'esprit d'autrui leur [Édouard et Olivier] était commune et les paralysait tous deux ; de sorte que chacun se croyant seul ému, tout occupé par sa joie propre et comme confus de la sentir si vive, n'avait souci que de ne point trop en laisser paraître l'excès.⁷¹⁰ »

Il arrive même que le narrateur principal s'avoue impuissant à déchiffrer ses personnages. C'est ce qui le caractérise quand il se transforme en narrateur, non pas omniscient, mais en celui qui est incapable de se placer dans la conscience de son héros. Cette transformation implique souvent l'emploi de la première personne du singulier ou du pluriel. Il acquiert ainsi le même statut que celui du narrateur des premiers romans racontés à la première personne. En effet, le changement de la figure du narrateur entre le narrateur omniscient et le narrateur qui prétend ignorer les motivations des personnages caractérise toute la structure narrative des *Faux-Monnayeurs*. Voici comment il laisse au lecteur le soin d'imaginer ce qui motive le personnage de Passavant :

« [...] le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent ; et celui-ci en avait d'autres encore pour accepter. La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite ; quant à celle de Vincent, la voici [...].⁷¹¹ »

Dans ce roman pourtant impersonnel, le *je* du narrateur ne cesse d'intervenir. Une intervention qui représente apparemment une nécessité pour souligner la feinte ignorance du narrateur. D'où apparaît son interrogation sur l'origine du rapport entre Vincent et Passavant⁷¹² ou son interrogation sur le rapport entre Bernard et Sarah :

« Il a laissé Sarah dormant encore ; s'est dégagé furtivement d'entre ses bras. Eh quoi ? Sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse ? Est-ce par insensibilité qu'il quitte ainsi ? Je ne sais pas.⁷¹³ »

Mais ce *je* apparent du narrateur brise la conception du roman impersonnel où tout semble se raconter tout seul ou être raconté par un narrateur implicite. Selon Jean Rousset, l'intervention

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹² *Ibid.*, p. 43.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 296.

du pronom de la première personne dans un récit impersonnel « déchire un instant le tissu narratif impersonnel », car ce pronom « n'appartient pas à un acteur du roman, pas davantage à un narrateur intégré prenant en charge le récit⁷¹⁴ ». Gide, de son côté, ne cache pas son désir d'éviter le roman impersonnel, tel qu'il exprime dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* à propos du roman en chantier : « Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel⁷¹⁵ ». L'intervention du narrateur qui se met à la surface des personnages et des événements est l'un des procédés qui correspond à un tel désir. Si l'intervention du narrateur influence la structure narrative du roman impersonnel, Gide, par un tel procédé, insiste sur l'emploi du *je* qui implique un savoir fragmentaire ou plutôt un manque de certitude. Par une telle technique, le roman peut se rapprocher de la vraie vie où l'on est incapable de tout déchiffrer. L'énigme des personnages pousse le narrateur à passer d'un narrateur implicite à un narrateur apparent. Cette impuissance à se couler dans la conscience des personnages le fait même s'interroger sur leurs comportements. Il feint de ne pas savoir comment ils se comporteront, de sorte qu'ils échappent à son contrôle. C'est comme si Gide, par le masque du narrateur, voulait nous faire croire qu'il est en train d'écrire le roman. Voilà comment il juge les comportements de Bernard et d'Olivier :

« Je ne puis point me consoler de la passade qui lui [Bernard] a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard. Les événements se sont mal arrangés. C'est Olivier qu'aimait Édouard. Avec quel soin celui-ci ne l'eût-il pas mûri ?⁷¹⁶ »

Le *je* du narrateur qui s'adresse au lecteur anonyme du texte tient souvent un rôle informatif en apportant certains jugements sur les personnages et les événements. Mais ces informations manquent toujours d'affirmation de la part du narrateur. Le lecteur n'est jamais assuré par le jugement et l'analyse du narrateur. Ceux-ci sont plutôt interrogatifs ou suggestifs. Ils sollicitent la participation du lecteur pour bien découvrir les personnages, ainsi que l'histoire. C'est la raison pour laquelle il y a un emploi incessant des phrases comme « je ne sais pas », « je crois », « je crains que » ou « j'espère », qui sont projetées dans le tissu narratif du texte. Ce *je* hétérogène, pour reprendre l'expression utilisée par Jean Rousset⁷¹⁷, qui multiplie le discours du narrateur, occupe tout le septième chapitre de la deuxième partie. Mais c'est un discours marqué par le doute. À ce propos Davide Keypour écrit : « S'il est vrai qu'il lui [au

⁷¹⁴ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 18.

⁷¹⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 26.

⁷¹⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 217.

⁷¹⁷ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 86.

narrateur] arrive d'émettre des jugements et commentaires sur ce qu'il voit, et qu'il va même jusqu'à analyser les motivations secrètes des personnages, il le fait le plus souvent sur un ton mêlé de doute ou de parodie⁷¹⁸ ». Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la communication passe entre les personnages sous le regard du narrateur sans que ce dernier soit le meneur du jeu. La lecture indiscrète de Bernard qui met en branle l'action dans ce roman permet également au narrateur de se cacher derrière son personnage-enquêteur. L'enquête de cet adolescent fait disparaître le rôle du narrateur. Le narrateur a besoin de ce type de personnage, non seulement pour révéler l'histoire, mais pour être son partenaire. Le fait que Bernard trouve le cahier d'Édouard dans la valise, suscite en même temps la curiosité de ce jeune enquêteur et celle du narrateur qui se prétend ignorant du contenu. Le commentaire du narrateur prend la forme d'une interrogation, il souligne sa curiosité de savoir la suite de l'histoire :

« C'était le cahier dans lequel Édouard avait serré la triste lettre de Laura.
Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait.⁷¹⁹ »

En effet, le narrateur, tout au long du roman, ne cesse de faire mine de ne pas savoir tout. Il tâche de donner l'impression qu'il découvre les événements en même temps que son personnage-enquêteur. Par là on comprend la nécessité de la présence d'un personnage-lecteur à l'intérieur du roman. C'est comme si Bernard était appelé à la lecture du journal d'Édouard pour assouvir son enquête et celle du narrateur. Selon Michel Raimond, quand Gide, le romancier, se met en face des personnages et des événements dans *Les Faux-Monnayeurs*, il « se donne l'allure de mener une enquête et d'avoir encore beaucoup à apprendre, en même temps qu'il sollicite et met au défi la perspicacité du lecteur⁷²⁰ ». Les interrogations du narrateur se confondent avec celles du personnage qui va jusqu'à la confusion des deux, de sorte qu'on ne sait pas qui s'interroge : le personnage ou le narrateur. C'est souvent la quête de Bernard qui provoque une telle opacité. Sa recherche pour découvrir le secret de l'autre ne l'intéresse pas lui-même seulement, mais aussi le narrateur. Gide, par la présence d'un personnage-lecteur dont la lecture aide à raconter l'histoire, nous invite à ne pas distinguer le narrateur du personnage. Le recours à l'emploi de la première personne du pluriel, dans le texte, donne l'impression de cette identification entre les deux. Quand Bernard veut s'informer sur le personnage d'Édouard, il déclare : « La valise *nous* renseignera peut-être⁷²¹ ». C'est comme si la lecture du journal s'adressait à plusieurs personnes en même

⁷¹⁸ David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 135.

⁷¹⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 88.

⁷²⁰ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 350.

⁷²¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 87. C'est nous qui soulignons.

temps. Une telle forme de complicité entre le narrateur et le personnage revient souvent dans *Les Faux-Monnayeurs*. Mais ce qui nous intéresse, c'est la façon dont le narrateur se sert de son personnage-enquêteur pour s'introduire dans la vie d'un autre personnage. Il lui permet de se livrer et de se dérober en même temps. Cette double démarche est réalisée par la lecture du journal que fait Bernard et par son enquête. Cela va jusqu'au mélange entre la voix du personnage et celle du narrateur, ce qui unit l'un et l'autre, comme le montre le monologue de Bernard en justifiant son intrusion dans la vie d'Édouard :

« Mais ce qui prouve que je ne suis pas un voleur, c'est que les papiers que voici vont m'occuper bien davantage. Lisons d'abord ceci.⁷²² »

Gide tente de dépasser la structure traditionnelle du roman. Le romancier a besoin d'un personnage, non pas seulement comme un objet déterminé, mais comme un être créateur ou moteur des événements. C'est la raison pour laquelle il crée un univers romanesque qui encourage les personnages à se faire lecteurs de la vie des autres ou à la raconter.

Tout ce que nous venons d'évoquer, particulièrement le doute assumé par le *je* du narrateur, marque tous les romans précédents. C'est comme si l'emploi de la première personne devenait comme un garant d'incertitude et d'une relativité de connaissance pour le narrateur. L'incertitude du narrateur trouve son origine dans les romans subjectifs où le narrateur se présente souvent comme indigne d'assumer la fonction narrative. Mais Gide étend une telle technique même aux romans racontés à la troisième personne⁷²³. Il y a toujours des ressemblances avec les premiers romans, mais il y a aussi une distinction : ce n'est pas le même narrateur, même s'il en a toutes les caractéristiques. Gide reste fidèle à l'emploi de la première personne, un emploi qui est lié au soupçon et au savoir incomplet. Le narrateur gidien tient à entretenir un rapport avec l'Autre, le destinataire de la fiction. Comme si Gide qui ne cherche pas un lecteur passif l'invitait à découvrir l'histoire en même temps que le narrateur. C'est une sorte de complicité qui s'établit entre le narrateur et le lecteur.

⁷²² *Ibid.*, p. 88. C'est nous qui soulignons.

⁷²³ L'intervention du *je* du narrateur hétérodiégétique ne se limite pas au roman des *Faux-Monnayeurs*. Le roman des *Caves du Vatican* qui est raconté à la troisième personne témoigne de la même structure narrative. Le narrateur ne cesse de donner des indications sur sa présence, comme par exemple dans les premiers pages du roman : « [...] je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu à sentir le regard étonné du petit se poser, tour à tour, plein d'épouvante, sur l'animal, plein d'admiration sur lui-même. » p.13. Ou encore, pour souligner son incertitude, le narrateur note : « Je ne sais trop que penser de Carola Venitesqua. Ce cri qu'elle vient de pousser me laisse supposer que le cœur, chez elle, n'est pas encore trop profondément corrompu. » p. 143.

b. Un narrateur suspect

Si l'emploi de la première personne se présente comme le signe de la véracité, le plus souvent, le narrateur-personnage dans l'œuvre de Gide met en question son savoir. Selon les spécialistes, ce narrateur rétrospectif se trouve partagé entre deux moments essentiels : le passé de l'histoire et le présent de la narration. Beaucoup d'effets proviennent de l'opposition entre ces deux moments. Le recul dans le passé donne à celui qui raconte l'avantage de bénéficier de ses expériences singulières⁷²⁴. Il acquiert ainsi une sorte de connaissance ultérieure marquée par ses jugements et ses analyses, ce qui amène à mêler son discours personnel à l'histoire racontée. Dans les romans de Gide, le narrateur, au lieu de révéler son savoir et ses connaissances acquises ultérieurement, s'attache à annoncer son ignorance. À vrai dire, Gide nous présente souvent un narrateur qui manque de la lucidité dans le récit. Il ne raconte pas son histoire avec certitude. Cela met en doute ce qu'il raconte. Une telle caractéristique est définie d'avance dans *Isabelle*. Gérard, avant d'entamer son récit, indique à ses auditeurs que son récit n'obéit pas à la chronologie :

« Je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépouillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le revêtait naguère. »⁷²⁵

Un tel début jette le doute sur la véracité du récit qui va suivre. Au lieu d'assurer ses auditeurs, il les décourage. Ensuite, il annule sa neutralité, en revendiquant une subjectivité narrative presque absolue. Tout est filtré à travers son point de vue. De plus, son discours narratif garde un caractère d'incertitude. C'est la raison pour laquelle il intègre dans sa narration des phrases fréquentes comme « je pense », « je crois » qui révèlent que le narrateur n'est pas certain de ce qu'il raconte. Le temps présent de ces phrases indique explicitement qu'elles appartiennent à Gérard-narrateur. Voilà, par exemple, comment Gérard décrit sa première soirée à la Quartfourche :

« Cette première soirée, qui ne se prolongea guère au-delà de neuf heures, ne différa point de celles qui suivirent, ni, je pense, de celles qui l'avaient précédée, car, pour moi, mes hôtes eurent le bon goût de ne se point mettre en dépense. »⁷²⁶

⁷²⁴ Jean Rousset, dans *Narcisse romancier*, particulièrement dans « le régime temporel », a bien distingué la dualité entre le personnage qui raconte et le personnage raconté, tout en expliquant comment le personnage narrateur acquiert sa connaissance ultérieurement. Dans ce genre du roman, il explique que « le passé est toujours revécu dans le présent ; la démarche n'est plus progressive, mais régressive ; l'énoncé tend à se faire totalement réflexif. » Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 25.

⁷²⁵ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 12-13. C'est nous qui soulignons.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 63. C'est nous qui soulignons.

Ou encore quand il essaye de se souvenir de la conversation avec l'abbé, il dit :

« [...] déjà j'oubliais sa soutane, ma retenue, je me laissais aller à lui parler comme à un homme. Voici je crois comment la brouille commença :⁷²⁷ »

Le narrateur se met sous l'emprise de ses souvenirs qui ne peuvent pas parfois assumer leur fonction. La mémoire est le seul support de son activité narrative, puisqu'il annule tout autre point de vue que le sien. Il n'y a que sa voix qui se laisse entendre. Il arrive que la mémoire individuelle du narrateur soit mêlée à une sorte d'imagination. Il y a dans le récit de ce type de narrateur ce que Jean Rousset appelle « la contamination de la mémoire par l'imagination⁷²⁸ ». Gérard, le narrateur d'*Isabelle*, se présente comme le meilleur exemple de ce type de narrateur. Il se laisse emporter par son rêve. L'imagination est la raison essentielle de son déplacement vers la Quartfourche. Son fantasme concernant Isabelle le pousse même à l'imaginer et à inventer une image irréaliste d'elle dans son récit, ce qu'il avoue lui-même :

« Isabelle de Saint-Auréal ! Isabelle ! J'imaginai sa robe blanche fuir au détour de chaque allée ; à travers l'inconstant feuillage, chaque rayon rappelait son regard, son sourire mélancolique, et comme encore j'ignorais l'amour, je me figurais que j'aimais et, tout heureux d'être amoureux, m'écoutais avec complaisance.⁷²⁹ »

Dans ce monologue, le narrateur qui oscille entre réel et imaginaire met en question la véracité de son récit, puisqu'il ne s'agit que de l'activité de la mémoire. Dans *La Symphonie pastorale*, le pasteur, en dépit de la forme du journal qu'il donne à son histoire, se résigne à la même faiblesse du discours, qui est marqué par le temps présent. Il annonce à son lecteur anonyme que son récit n'obéit pas à la chronologie des faits, tout en accusant sa mémoire :

« J'espérais pouvoir suivre ici ce développement pas à pas, et j'avais commencé d'en raconter le détail. Mais outre que le temps me manque pour en noter minutieusement toutes les phases, il m'est extrêmement difficile aujourd'hui d'en retrouver l'enchaînement exact.⁷³⁰ »

Ou encore pour se souvenir de son déplacement avec Gertrude, il note :

« Oui, ce concert avait eu lieu, je crois, trois semaines avant les vacances d'été qui ramenèrent Jacques près de nous.⁷³¹ »

⁷²⁷ *Ibid.*, 119. C'est nous qui soulignons.

⁷²⁸ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 35.

⁷²⁹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 101.

⁷³⁰ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 65.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 67. C'est nous qui soulignons.

Le manque de logique caractérise parfois le récit de Jérôme dans *La Porte étroite* :

« [...] essayai-je de repartir, mais sans courage, car je ne reconnaissais dans ces paroles rien de ce que je chérissais dans Alissa. Je les transcrivis telles que je m'en souviens et sans y apporter après coup art ni logique.⁷³² »

Gide s'attache à amener son narrateur à avouer l'incertitude de son histoire et l'ambiguïté de son attitude qui met en cause sa remémoration, ce qui donne au récit son caractère incertain. L'incertitude du narrateur s'adresse le plus souvent au destinataire de la fiction. Par un tel procédé, le narrateur l'invite à découvrir les événements en même temps que lui. Ces événements doivent apparaître à ce destinataire comme ils apparaissent au narrateur. C'est une sorte de réalisme que le romancier adopte ici. Les limites du narrateur enlèvent au récit le caractère d'un tout achevé. Elles poussent ainsi à croire que les événements viennent de se produire. C'est comme si le narrateur tentait de diminuer la distance temporelle entre le narré et la narration. À ce propos Roland Bourneuf écrit : « S'il veut enlever à la narration son caractère de tout fait, de figé, le romancier pourra avoir recours à divers procédés. Par exemple, il fera raconter l'histoire par un narrateur auquel le lecteur ne peut pas se fier entièrement ; soit parce qu'il veut nous tromper ou qu'il manque de lucidité⁷³³ ». Il n'est donc pas étonnant de voir que le narrateur recourt souvent à l'emploi du temps présent dans son récit, de sorte qu'un tel temps se trouve mêlé avec le temps passé de l'histoire. Nombreux sont les exemples dans les romans de Gide qui montrent un tel mélange des temps. Dans tous les passages cités plus haut, les commentaires et les propos du narrateur sont marqués par le temps présent. Dans le roman *Isabelle*, il y a une scène très explicite où Gérard-narrateur, par l'emploi du présent, pousse à faire croire qu'il vient de vivre sa déception de ne pouvoir percer le secret de ses hôtes à la Quartfourche :

« Il faut donc renoncer à en découvrir davantage, pensais-je apprêtant de nouveau mon départ : autour de moi tout se refuse à m'instruire ; l'abbé fait le muet depuis que j'ai laissé paraître combien ce qu'il sait m'intéresse ; à mesure que Casimir me marque plus de confiance, je me sens devant lui plus contraint ; je n'ose plus l'interroger et du reste je connais à présent tout ce qu'il aurait à me dire : rien de plus que le jour où il me montrait le portrait.⁷³⁴ »

⁷³² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 132.

⁷³³ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, op. cit., p. 87.

⁷³⁴ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 99-100.

Jérôme, le narrateur de *La Porte étroite*, essaie tout au long de son récit de revivre et de faire vivre les événements de son histoire. Ses propos s'attachent à annoncer l'inaptitude de la mémoire à assumer seule la fonction de la narration. C'est la raison pour laquelle il recourt à l'emploi du présent. Éric Marty a constaté une telle caractéristique dans le récit de Jérôme. Les présents apparaissent « comme une résistance du narrateur face au caractère lénifiant de la mémoire. Dans le brouillard d'incompréhension où se trouve Jérôme face à son aventure, ils surgissent comme autant d'épiphanies, plus claires, plus évidentes, plus déterminantes. » Leur fonction serait « de briser l'anesthésie monocorde de l'imparfait, mais aussi de donner à entendre, de plus près, les scènes fondatrices du récit⁷³⁵ ». Mais ce qui est étonnant dans la restitution de la mémoire du Jérôme-narrateur, c'est que la faillite de la mémoire ne se limite pas aux événements, mais aussi aux caractéristiques des autres personnages qu'il donne dans le récit. Autrement dit, la présentation d'autrui, particulièrement de l'être aimé, peut être influencée par la faiblesse de la remémoration. Ainsi, Jérôme souffre de son incapacité de donner une image claire du visage d'Alissa :

« Sans doute, elle [Alissa] ressemblait beaucoup à sa mère ; mais son regard était d'expression si différente que je ne m'avisai de cette ressemblance que plus tard. Je ne puis décrire un visage ; les traits m'échappent, et jusqu'à la couleur des yeux ; je ne revois que l'expression presque triste déjà de son sourire [...].⁷³⁶ »

La confusion de ses souvenirs qui sont souvent « en lambeaux⁷³⁷ », comme il l'annonce dans l'incipit du récit, continue tout au long du roman. Il insiste sur l'incapacité de sa mémoire à retenir tout. La maladresse de Jérôme en tant que héros ou narrateur s'affirme par ses propres mots. Il met en doute même son rapport avec autrui, souvent désigné dans les scènes dialoguées qu'il rapporte dans le récit. D'où s'explique son interrogation sur la confusion entre ses propos et celles de son locuteur, représenté par le personnage de Juliette. Son égoïsme est l'origine de son aveuglement et de sa maladresse :

« Sont-ce là précisément ses paroles ? je ne puis l'affirmer, car, je vous le dis, j'étais si plein de mon amour qu'à peine entendais-je, auprès, quelque autre expression que la sienne.⁷³⁸ »

⁷³⁵ Éric Marty, « À propos de *La Porte étroite*, Répétition et remémoration », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 199, Presses de l'Université de Lille III, Juillet-septembre 1985, p. 83-84.

⁷³⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 15.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 46.

L'emploi de la forme narrative dans ce roman, ainsi que dans les autres romans met toujours en question la crédibilité du narrateur. L'emploi de la première personne, souvent présentée comme le signe de véracité, met en question l'aptitude de celui qui raconte dans l'œuvre romanesque de Gide⁷³⁹, comme si cet auteur ne voulait pas que le narrateur soit le seul responsable de la fonction narrative.

Si le narrateur gidien est ainsi marqué par le doute et l'incertitude envers des personnages et des événements rapportés, cela explique la présence d'autres instruments narratifs qui diminuent le rôle du narrateur : il s'agit de la présence des journaux et des lettres dans les romans. Ce procédé nous permet de découvrir ce que pense le personnage de lui-même et des autres. Ce phénomène répond à l'incapacité du narrateur de tout révéler. Le choix de l'auteur d'organiser ses romans dans une telle perspective donne nécessairement une présence avantageuse à autrui qui fait alors fonction d'un destinataire.

3- Journaux et correspondance : un appel à l'autre

a. Vrai et faux destinataire

Le plus souvent, le narrateur occupe la place principale dans la mise en scène de l'acte narratif d'une œuvre romanesque. Mais ce n'est toujours pas le cas quand on met l'accent sur les différentes formes de la communication à l'intérieur du texte narratif. Apparaît alors un autre rôle, à côté de celui du narrateur, joué par le destinataire. Jean Rousset essaye de préciser la figure du narrataire en tant que personnage destinataire dans le texte narratif. Selon lui, le narrataire est « tout destinataire inscrit dans le texte ; c'est dire qu'il fait partie du récit ; il ne peut être le récepteur réel, puisqu'il y est intégré ; il est un signal, un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur, dont il est le pendant ; l'un et l'autre occupent des positions complémentaires⁷⁴⁰ ». Ces deux pôles forment à l'intérieur de la structure narrative un couple instable. Le rôle de l'auteur est d'organiser leurs relations. La communication écrite met aussi en évidence un tel rapport entre ces deux pôles de la structure narrative, particulièrement celui du destinataire. Cette sorte de communication exprime à la fois la nécessité intérieure pour

⁷³⁹ Michel Butor, dans ses *Essais sur le roman*, montre bien l'intérêt de l'emploi de la première personne par rapport à celui de la troisième personne, puisqu'il annule la distance entre les événements et le narrateur et annule toutes sortes d'interrogations sur la question de véracité. Il explique que « le narrateur qui nous expose ses vicissitudes répond d'avance à cette enquête, et renvoie toute vérification dans l'avenir : il nous explique comment il se fait que l'« un » seulement connaissait et que l'« on » ne connaissait point. » Michel Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 77-78.

⁷⁴⁰ Jean Rousset, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 24.

écrire, ainsi que l'importance de s'adresser à un destinataire. La lettre est un aveu qui se transforme parfois en une sorte d'appel à l'autre. En effet, ce mode de communication est un nouveau procédé qui conditionne le thème des rapports et détermine le rôle et la place de l'autre par rapport aux auteurs des lettres. Selon Jean Rousset, la lettre « se dirige vers un destinataire, elle s'adresse à quelqu'un, elle est un moyen d'action ; dans la lettre, on se raconte et on s'explore, mais devant autrui et pour autrui⁷⁴¹ ». L'autre, à qui la correspondance donne une présence avantageuse, devient une nécessité pour Gide lui-même, en tant qu'homme de lettres. Le grand nombre de ses lettres en est une bonne preuve. Selon la remarque de Pierre Masson, ce qui importe dans cette relation « c'est l'autre, mais en tant que révélateur, et le message qu'on lui adresse a autant d'importance que la réponse qu'il suscitera et que l'image de soi-même qui résultera de l'échange⁷⁴² ».

Gide, au sein de son œuvre romanesque, attache une grande importance au procédé épistolaire, qui dépasse parfois le simple mode de communication pour remplir aussi une fonction dans le tissu de la narration. Son importance ne se limite pas seulement à cette fonction narrative : le mode épistolaire met aussi et surtout en question le système complexe des rapports entre les personnages, car une seule lettre peut s'adresser à plusieurs destinataires en même temps. Normalement, la lettre maintient le rapport entre deux individus. Dans la fiction gidienne, plusieurs personnages peuvent partager la même lettre. En ce sens, nous pouvons ainsi trouver un destinataire originel et un autre secondaire. Les lettres qui sont souvent victimes d'un « regard étranger⁷⁴³ », en tant que révélateur, jouent un rôle important pour définir le rapport entre les personnages. Pour les bien comprendre, il suffit de poursuivre leur correspondance qui constitue parfois une sorte de dialogue épistolaire, si nous nous référons à l'expression utilisée par Jean Rousset⁷⁴⁴.

Il est certain que l'œuvre de Gide ne se range pas dans le genre épistolaire, comme *Les Liaisons dangereuses* ou *La nouvelle Héloïse* dont toute la narration est confiée à la correspondance. Mais il se sert bien de la technique épistolaire pour construire sa fiction, il l'utilise dans la plupart de ses romans et chacun en présente une signification particulière. Le récit de Michel dans *l'Immoraliste* est présenté entièrement sous une forme épistolaire au

⁷⁴¹ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 72.

⁷⁴² Pierre Masson, in *Dictionnaire Gide*, sous la direction de Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 101.

⁷⁴³ Jean Rousset, dans *Le Lecteur intime*, particulièrement dans le chapitre intitulé « le destinataire comme personnage » met bien l'accent sur le rôle de ce regard étranger dans la correspondance, comme dans *Les Liaisons dangereuses*, tout en expliquant le rôle du destinataire qui est toujours en position de personnage. L'auteur explique les effets des lecteurs intimes qui lisent ce qui ne leur est pas adressé.

⁷⁴⁴ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., voir (p. 65- 105).

moyen d'une seule lettre. Par une longue lettre qui détaille les événements, l'ami de Michel présenté comme un narrataire s'adresse à son frère. Ce narrataire fait l'appel à un second destinataire pour l'ensemble du récit. L'histoire du rapport entre Michel et Marceline est adressée à plusieurs lecteurs fictifs, présentés comme des témoins ainsi qu'au lecteur réel. Gide, dès sa première œuvre, joue sur la multiplicité des destinataires. L'ensemble de son récit passe d'une personne à une autre. Les lettres, insérées dans les autres romans, ne sont pas loin de ce procédé, elles multiplient les appels aux divers récepteurs, directs ou voilés. Ces récepteurs donnent une autre dimension à la correspondance, ainsi qu'au déroulement des événements du roman. Si, comme l'écrit Gérard Genette en expliquant la nécessité du narrataire dans l'œuvre romanesque, « un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire⁷⁴⁵ », la lettre comme élément de la situation narrative exige aussi un destinataire, car elle a toujours besoin d'être lue. En ce sens, on peut parler de la figure du destinataire interne en position de personnage. Grâce à la multiplicité des échanges des lettres, les romans de Gide désignent un grand nombre de personnages lecteurs qui prennent formellement la figure d'un narrataire interne qui ne joue pas un rôle moins important que le narrateur, puisqu'une grande partie des événements est racontée à travers les lettres. De plus la correspondance constitue une sorte de dialogue à distance qui est aussi une tentative pour communiquer avec l'autre. Par là apparaît la place qu'occupe le destinataire dans ce mode de communication, comme le remarque David Keypour en rapportant les propos de Todorov et Jakobson : « Le destinataire fait sémiologiquement partie du système de la lettre ; de sorte que le contenu, le ton et jusqu'à l'aspect matériel de la lettre sont conditionnés par lui et décrivent son caractère, sa situation ou la nature de ses relations avec l'émetteur et les autres personnages⁷⁴⁶ ». Il y a une présence multiple, mais aussi active des destinataires qui sont toujours internes, déterminés par le système des lettres. Il y a cependant des cas où le fait que la lettre est reçue par un récepteur intrus et non pas par le destinataire originel prend une importance particulière dans le roman de Gide. Le rôle de la lettre, au niveau du système narratif ou au niveau de l'avenir des rapports des personnages, est provoqué par le changement de récepteur. Cela explique l'insistance de Gide pour donner une présence multiple aux destinataires et aux lecteurs des lettres.

⁷⁴⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 266.

⁷⁴⁶ David Keypour, « André Gide : écriture et réversibilité dans *Les Faux-Monnayeurs* », cité par Marie-Denise Boros Azzì, *La Problématique de l'écriture dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, op. cit., p. 46.

Il est à noter d'abord qu'il y a, dans les romans de Gide, plusieurs catégories de correspondances : familiale, amicale et amoureuse. Elles sont presque toutes détournées – volontairement ou involontairement – ce qui permet cette multiplicité des destinataires et les rapports entrelacés entre les personnages. L'importance de ce phénomène pour l'organisation du roman s'impose au milieu du roman *Isabelle* où Gérard trouve une ancienne lettre d'amour adressée apparemment à l'amant d'Isabelle. Tout s'organise presque autour de la découverte de cette lettre, qu'il s'agisse de la suite des événements ou du rapport entretenu avec cette femme mystère. Cela met en évidence l'importance de l'intrusion de Gérard présenté comme un destinataire intrus et non pas comme un destinataire originel. Mais une telle lettre marque aussi une certaine ambiguïté de la personne à qui s'adresse Isabelle. Si Isabelle a bien visé son amant comme destinataire, nous nous demandons pourquoi elle n'a jamais essayé de vérifier si son amant a reçu la lettre ou non. Isabelle a rédigé sa lettre par besoin d'exprimer ses souffrances par des mots, car après tout, elle a renoncé à l'idée de la fuite. Cela souligne l'illusion qui marque toute sa vie, ses rapports et même sa correspondance. Certes, sa lettre était bien un appel à l'autre, mais un tel autre n'était pas forcément son amant. Elle s'adresse à des destinataires à des degrés divers. Au premier degré, Isabelle s'adresse à son amant, mais c'est le destinataire secondaire qui l'a reçue. Gérard peut s'imaginer en quelque sorte le destinataire réel de ce message qui ne porte pas le nom du destinataire :

« Avec le débris de bois, une enveloppe tomba sur le plancher [...] il ne me paraissait pas surprenant qu'elle fût là et telle était mon apathie que je ne cherchai pas aussitôt à l'ouvrir [...]. C'est par désœuvrement que je la pris ; c'est machinalement que je la déchirai [...]. Que venait faire là cette lettre ? Je regardai la signature et j'eus un éblouissement : le nom d'Isabelle était au bas de ces feuilles ! Elle occupait à ce point mon esprit...j'eus un instant l'illusion qu'elle m'écrivait à moi-même.⁷⁴⁷ »

Pour défendre son attitude et pour justifier sa négligence de la lettre devant Gérard, Isabelle n'a dit que ces mots : « Oublié de la reprendre ! Comment avais-je pu l'oublier ?⁷⁴⁸ » Son irresponsabilité donne la place à ce personnage-témoin qui est le personnage de Gérard, en tant que révélateur, pour bien juger le rapport de ces amants prétendus, Gérard se transforme, dans une certaine mesure, en une sorte d'arbitre, son commentaire laisse entendre un certain doute en ce qui concerne la réalité du rapport qui lie Isabelle à son amant :

⁷⁴⁷ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 106.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 177.

« Je m'étonnai qu'elle ne fût point allée simplement rechercher elle-même cette lettre et la remplacer par une autre où d'une si folle entreprise elle eût découragé son amant.⁷⁴⁹ »

La découverte de la lettre est très importante sur le plan de l'intrigue, car elle éclaire le mystère qui caractérise Isabelle et son rapport avec sa famille, et cette lettre aide Gérard à deviner le rapport illusoire entre Isabelle et son amant. Cette lettre est adressée autant au lecteur qu'à Gérard. Les lettres, dans les romans de Gide, aident à dessiner les caractéristiques des rapports entre les personnages, à travers les jugements des autres personnages hors du cercle de la correspondance, ou à travers le contenu de la lettre. Il n'est donc pas indifférent que la lettre d'Isabelle tombe entre les mains de Gérard qui représente le personnage révélateur. Tout cela explique l'importance de la présence des lecteurs intimes. Si la lettre d'Isabelle joue sur la multiplicité des destinataires, Gérard, au-delà de sa correspondance amicale avec Casimir, s'adresse parfois à un destinataire imaginaire. Au moment où il découvre le portrait d'Isabelle, Gérard projette d'écrire un faux courrier pour rester à la Quartfourche :

« Je rédigeai je ne sais plus quel fantaisiste texte de dépêche que je fis expédier à une adresse imaginaire.⁷⁵⁰ »

Ou encore, Gérard essaie d'écrire contre le mur pour s'adresser à Isabelle. Un tel échange imaginaire est l'une des formes de son rapport fantastique avec la jeune fille :

« [...] ma pensée incessamment me ramenait à mon inquiétude amoureuse : ah ! si je savais que quelque jour elle dût reparaître en ce lieu, j'incendierais ces murs de déclarations passionnées.⁷⁵¹ »

L'importance de la lettre d'Isabelle ne se limite pas seulement à son rôle informatif qui apporte beaucoup d'informations à Gérard sur le rapport familial illusoire, et celui des amants. Cette lettre qui interrompt le récit de Gérard en laissant entendre la voix d'Isabelle joue aussi un rôle sur le plan de la narration. Elle interrompt le fil des événements du récit qui est construit sur un ordre presque chronologique soumis à l'ordre des souvenirs du narrateur pendant le temps de son séjour à la Quartfourche, ce qui peut influencer le temps de l'action dans ce roman, car la lecture de cette lettre mène Gérard ainsi que le lecteur dans le passé, à vrai dire à l'événement originel qui a déclenché toute l'histoire du récit. C'est le temps qui précède l'arrivée de Gérard au château. Cette lettre amène à découvrir Isabelle à l'âge de

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

vingt-deux ans, comme elle l'a bien indiqué, elle-même, à la fin de sa lettre : « Ce 22 octobre, anniversaire de ma vingt-deuxième année et veille de mon évasion⁷⁵² ». C'est la raison pour laquelle Gérard, en lisant cette lettre, est tombé « dans un état de semi-léthargique⁷⁵³ », il a besoin d'entendre le son de la cloche pour revenir au temps de son séjour, ce qui lui permet, ainsi qu'au récit de reprendre l'ordre chronologique des événements, de sorte que le son de la cloche aide à relancer l'action du roman, comme l'explique Gérard, le narrateur :

« *Quand enfin parvint à mon oreille, à travers la confuse rumeur de mon sang, un son de cloche, qui redoubla : c'est le second appel du déjeuner, pensai-je ; comment n'ai-je pas entendu le premier ? Je tirai ma montre : midi ! Aussitôt bondissant au-dehors, l'ardente lettre pressée contre mon cœur, je m'élançai tête nue sous l'averse.*⁷⁵⁴ »

La fonction des lettres dans les romans de Gide correspond à ce que Todorov a précisé de l'un des emplois de la lettre, qui consiste à rompre la continuité du récit : « Un autre emploi, tout aussi évident, se fonde sur la propriété de la lettre à constituer une unité fermée et par-là même, à rompre la continuité du récit⁷⁵⁵ ». Par la suite des événements, nous découvrons que Gérard permet à cette jeune fille de raconter sa propre histoire lors de leur dernière rencontre, ce qui permet à celle-ci de devenir la narratrice de son histoire tout en diminuant le rôle de Gérard-narrateur et en le rendant simple personnage témoin. Au moyen de cette lettre qui est son prétexte, Gérard établit un rapport provisoire avec Isabelle.

Une telle fonction de la lettre apparaît aussi dans *La Porte étroite*, particulièrement dans les chapitres où le dialogue épistolaire entre Alissa et Jérôme domine la voix narrative du narrateur qui se limite à quelques commentaires pour lier les différentes lettres échangées entre les personnages. Ces lettres qui relèvent de la technique du roman épistolaire, caractérisé par l'absence du narrateur dominant, laissent entendre une autre voix que celle du narrateur, il s'agit de la voix d'Alissa. À vrai dire, la narration dans les chapitres V à VIII est partagée entre Jérôme et Alissa. Jérôme-narrateur ne reprend le fil de son récit qu'au moment où Alissa décide d'arrêter leur correspondance, une correspondance qui est le seul moyen pour lier ces deux êtres que séparent les déplacements :

« *L'été [écrit-Alissa] n'est plus loin. Renonçons pour un temps à correspondre et viens passer à Fongueusemare les quinze derniers jours de*

⁷⁵² *Ibid.*, p. 109.

⁷⁵³ *Ibidem.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

⁷⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. « Langue et Langage », 1967, p. 40.

*septembre près de moi. Acceptes-tu ? Si oui, je n'ai pas besoin de réponse.
Je prendrai ton silence pour un assentiment et souhaite donc que tu ne me
répondes pas.*⁷⁵⁶ »

Le développement de la liaison entre Jérôme et Alissa se réalise au moyen de leur correspondance qui donne au récit, ainsi qu'au rapport de ces deux personnages une nouvelle forme. Le grand nombre des lettres échangées explique la nature de leur rapport à distance. Or, la correspondance entre Jérôme et Alissa est aussi fracturée par un regard étranger. Mais ce qui la différencie des autres correspondances, c'est que les épistoliers font appel à l'intrusion de l'autre, de sorte que leur correspondance a besoin de l'autre-témoin, incarné par les personnages : la tante Plantier, Abel et Juliette. Ce qui risque de fausser leur correspondance et par conséquent leurs rapports. Comme si ces deux êtres intimes, particulièrement Jérôme, au lieu de s'adresser directement l'un à l'autre, avaient besoin de révéler à autrui la nature du rapport qui les lie. La correspondance devient le moyen qui lie les personnages et les dissocie en même temps. À plusieurs reprises dans le roman, Jérôme-narrateur indique que la plupart des lettres d'Alissa passent par sa tante, alors qu'elles ne sont destinées qu'à lui, comme il se l'imagine. Une telle situation qui donne la présence à un lecteur extérieur risque de faire circuler leur secret d'une personne à une autre, ce qui provoque l'indignation de Jérôme :

*« Quelles réflexions me suggéra cette lettre ! Je maudis l'indiscrète intervention de ma tante [...], la maladroite attention qui la poussait à me communiquer ceci. [...] Tout m'irritait ici : et de l'entendre raconter si facilement à ma tante les menus secrets d'entre nous, et le ton naturel, et la tranquillité, le sérieux, l'enjouement.*⁷⁵⁷ »

Si le jeu de l'échange privé est fracturé, ce n'est pas la faute d'Alissa qui vise bien son destinataire qui est sa tante, mais plutôt de la maladresse de Jérôme : c'est lui qui se fait lecteur non destinataire. Si sa tante lui communique spontanément cette lettre, c'est lui qui donne la place à un autre lecteur extérieur, puisqu'il fait appel à son ami Abel pour étudier cette lettre d'Alissa. C'est un geste qui fait circuler la lettre d'un lecteur à un autre, ce qui conduit à lui faire perdre son caractère confidentiel. Jérôme n'a jamais de véritable autonomie, même au niveau de la correspondance. C'est la raison pour laquelle il s'attache beaucoup à Abel qui participe souvent indirectement à son échange avec sa cousine. Quand Abel, en détournant le sens de la lettre d'Alissa, fait croire à Jérôme qu'Alissa lui écrit par l'intermédiaire de sa tante, cet amant maladroit se résigne à cette interprétation : « Autant dire

⁷⁵⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 125-26.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

que la lettre entière t'est adressée ; tante Félice, en te la renvoyant, n'a fait que la retourner à son véritable destinataire⁷⁵⁸ ». Nous nous demandons si Alissa, comme c'est le cas des autres héros de Gide, cède à ce jeu de comédie, qui consiste à écrire à quelqu'un pour s'adresser à un autre. Or Alissa est loin de jouer ce jeu, c'est plutôt la caractéristique qui convient au personnage de Jérôme, car il n'a jamais réussi à s'adresser directement à Alissa, que ce soit à travers la parole ou les lettres. S'il accepte la fausse interprétation d'Abel concernant le véritable destinataire de la lettre d'Alissa, c'est parce qu'il a déjà cédé à ce jeu. Car, avant que cette relation ne se fasse par l'intermédiaire de la correspondance qui permet l'intervention des autres, elle passe à travers le personnage de Juliette⁷⁵⁹. Celle-ci joue le rôle de la messagère dans cette relation jamais enfermée sur les amants. Voici comment Jérôme présente Juliette :

« Entre sa sœur et moi elle [Juliette] se faisait messagère ; je lui racontais interminablement notre amour et elle ne semblait pas se lasser de m'entendre. Je lui disais ce que je n'osais dire à Alissa devant qui, par excès d'amour, je devenais craintif et contraint.⁷⁶⁰ »

De plus, Jérôme, lors de la plupart de ses dialogues avec Juliette, joue sur le fait de s'adresser à deux destinataires, l'un visible et l'autre caché. Autrement dit, il ne la considère jamais comme sa véritable destinataire. Il lui parle pour mieux s'adresser à Alissa, et une telle intention amène à envisager plusieurs destinataires en même temps. Ce personnage a besoin d'un troisième personnage dans son contact avec Alissa, qu'il s'agisse de son dialogue à distance par la correspondance, ou de son dialogue implicite à travers Juliette. C'est ainsi qu'il s'imagine qu'Alissa peut l'entendre en parlant à Juliette :

« Il me vint brusquement à la pensée que peut-être Alissa, que j'avais vue sortir dans le jardin, était assise dans le rond-point et qu'elle pouvait également bien nous entendre ; la possibilité de lui faire écouter ce que je n'osais lui dire directement me séduisit aussitôt ; amusé par mon artifice, haussant la voix.⁷⁶¹ »

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵⁹ Jean Rousset a bien étudié cette forme de la communication oblique entre les amants dans *La Princesse de Clèves* où la communication indirecte provoque toujours un double destinataire : réelle et apparente. Par sa fonction de médiatrice, Juliette dans *La Porte étroite* peut être assimilée au personnage de la Dauphine, puisque ces deux personnages rendent toujours possible la transmission indirecte dans les deux romans, tout en évoquant la diversité des destinataires. Voir Jean Rousset, *Passages : échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 25-43.

⁷⁶⁰ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 39.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

Jérôme se réfugie souvent dans cet usage pervers du langage par rapport à son usage normal. Sa parole parfois n'atteint pas la bonne personne. C'est la raison pour laquelle il est à l'origine de la confusion dans laquelle se trouve Juliette qui a beaucoup souffert de ce malentendu. Jérôme ignore les lois de la communication, comme l'a bien remarqué Éric Marty : « Jérôme commet une première erreur par rapport aux lois du langage qui est de séparer locuteur et destinataire. Il parle à Juliette (locutrice objective), mais en fait s'adresse à Alissa, sans prendre garde au fait qu'un interlocuteur peut parfois s'imaginer le destinataire réel du message⁷⁶² ». Il y a un autre cas où Jérôme ne respecte pas le système de la communication, particulièrement celle par lettre. Il s'agit de la rédaction de la lettre sous la surveillance de son ami Abel. Jérôme, en tant qu'épistolier, ne garde ni l'autonomie, ni la discrétion. Sa correspondance avec Alissa, au lieu d'être close sur eux-mêmes, évoque ainsi plusieurs participants :

« La crainte que je ne montre cette lettre à Abel indubitablement en avait dicté les dernières lignes. Quelle défiante perspicacité l'avait donc mise en garde ? Avait-elle surpris naguère dans mes paroles quelque reflet des conseils de mon ami ?⁷⁶³ »

Si le rapport entre ces deux être intimes est toujours marqué par l'intervention des autres, c'est parce que Jérôme se présente dès le début comme un personnage incapable d'assumer, tout seul, son amour et incapable de l'avouer face à face avec Alissa, c'est toujours un « Amour de tête⁷⁶⁴ », selon son propre terme. Cela explique le rôle que les autres jouent pour fausser implicitement sa relation avec sa cousine. Ces deux personnages n'ont jamais connu une relation close sur eux-mêmes, même pas au moyen de la correspondance où il y a souvent l'intervention d'un tiers. La correspondance entre Jérôme et Alissa ne constitue pas un vrai duo, exclusif de tout ce qui n'est pas lui. D'autres personnages interviennent pour rompre cette communication face à face.

Hors de la correspondance entre Jérôme et Alissa, il y a un cas où une lettre qui ne joue pas sur la diversité des destinataires contient plusieurs lettres. Il s'agit de la multiplicité des messages. La lettre de Juliette adressée à Jérôme est composée de deux autres messages, l'un de Robert qui raconte la fuite d'Alissa et l'autre adressée par le directeur de la maison de santé qui annonce sa mort⁷⁶⁵. Dans cette lettre, Juliette est présentée à la fois comme

⁷⁶² Éric Marty, « À propos de *La Porte étroite*, Répétition et remémoration », in *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 90.

⁷⁶³ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 115.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

destinatrice et destinataire, tout en assumant une fonction narrative. Tout le destin d'Alissa entre le temps de sa fuite et sa mort est raconté dans sa lettre. C'est comme si ces événements échappaient au récit de Jérôme qui n'assume pas toujours le rôle narratif. C'est Alissa dans son journal qui éclaire tout, ce qui montre l'importance de ce journal pour l'organisation du roman.

Tout ce que nous venons d'évoquer est bien inscrit dans *Les Faux-Monnayeurs* où la correspondance entre les personnages fait appel à l'autre, et à la diversité des destinataires d'une façon volontaire ou involontaire. En effet, le grand nombre des lettres échangées dans ce roman se présente comme un réseau de relations où tout s'entremêle. Car la lettre n'est pas close sur les épistoliers. Au contraire, la correspondance amène toujours à constituer une sorte de relation triangulaire, tout en participant à révéler une partie des événements. Les lettres de Laura, de Lilian et d'Alexandre font avancer les intrigues du roman tout en provoquant des destinataires originels et secondaires : la lettre de Laura adressée à Édouard est lue par Bernard ; Passavant, le destinataire de Lilian, passe la lettre à Édouard ; Armand laisse Olivier lire la lettre d'Alexandre qui parle de son frère Vincent sans le savoir. D'ailleurs, l'échange des personnages dans ce roman révèle un autre aspect de la correspondance. Il s'agit de la dissimulation à la fois du destinataire et du destinataire. L'échange épistolaire entre Bernard et Olivier, qui a apparemment pour objectif de communiquer avec autrui, prend une autre dimension, puisque la lettre vise un destinataire, mais le contenu de ce message en destine un autre. Autrement dit, la communication écrite devient un moyen pour s'exprimer et pour se dérober. Ici, nous sommes en présence de ce que Jean Rousset a signalé à propos du langage de la lettre : « La lettre est un moyen de simuler ou de dissimuler tout autant que de se dire spontanément⁷⁶⁶ ». Ces trois éléments sont présents dans la correspondance entre Bernard et Olivier. Tout commence par cette lettre spontanée que Bernard écrit à Olivier afin de lui raconter son aventure et son séjour en compagnie d'Édouard et de Laura en Suisse. Le besoin de raconter à l'autre, figuré par l'ami, est à l'origine de cette lettre :

« *Je ne devrais pas te raconter tout cela [...] mais je crèverais si je ne le raconte à personne.*⁷⁶⁷ »

Mais le sens de cette lettre est faussement interprété par Olivier, le destinataire, de sorte que cette spontanéité de Bernard, particulièrement celle qui concerne son rapport avec Édouard, provoque chez lui un « flot de sentiment hideux⁷⁶⁸ », et « une sorte de raz de marée où se

⁷⁶⁶ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 80.

⁷⁶⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 168.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 171.

mêlait du dépit, du désespoir et de la rage⁷⁶⁹ ». En ignorant le caractère de son ami, Bernard provoque toute sa jalousie. Sa lettre a en effet des conséquences décisives sur le destinataire, ainsi que sur l'ensemble du roman, puisque Olivier se précipite dans un voyage avec Passavant pour trouver ce qu'il peut raconter à son ami. Tous les déplacements des personnages dans la deuxième partie du roman sont racontés au moyen de la correspondance. Le narrateur ne fait qu'accentuer les réactions des épistoliers, particulièrement celles d'Olivier. Le voyage et la lettre d'Olivier ne sont que les conséquences de cette lettre de Bernard. Mais contrairement à la lettre de Bernard, celle d'Olivier est construite sur la simulation et la dissimulation. De sorte que sa lettre vise Bernard et Édouard en même temps, car, après tout, ce qui le torture et le pousse à écrire sa lettre, c'est de voir ces deux êtres ensemble : « Il n'était jaloux particulièrement ni d'Édouard, ni de Bernard ; mais des deux⁷⁷⁰ ». Il n'est donc pas étonnant de voir que la réponse d'Olivier comporte toute la dissimulation de sa jalousie de son ami et de son dépit contre Édouard. C'est la raison pour laquelle sa lettre joue sur le double sens, ainsi que sur le double destinataire. Elle dépasse le simple mode de communication avec autrui pour se transformer ainsi en une sorte de moyen de se venger. La lettre de Bernard déclare inconsciemment une sorte de rivalité qui est marquée dans la réponse d'Olivier. Dans sa lettre, tout est masqué derrière les mots, particulièrement sa jalousie, comme le montre la dernière phrase qu'il adresse à son destinataire apparent qui est Bernard : « Je suis heureux de te savoir en Suisse, mais tu vois que je n'ai rien à t'envier⁷⁷¹ ». Alors que l'ensemble de la description de son aventure avec Passavant, qui n'est qu'un bonheur de parade, s'adresse à Édouard. Par cette relation avec Passavant Olivier fait écho à celle évoquée dans la lettre de Bernard. Si le contenu de sa lettre est soumis à l'ordre de la simulation et de la dissimulation, Olivier, en s'adressant à Édouard révèle tout ce qu'il cache, comme le prouve ses mots dans le post-scriptum, qui sont les seuls sincères dans cette lettre de parade :

« Dis à l'oncle É... que je pense à lui constamment ; que je ne puis pas lui pardonner de m'avoir plaqué et que je garde au cœur une blessure mortelle.⁷⁷² »

Ces mots le caractérisent beaucoup mieux que la description donnée dans sa lettre qui n'est qu'une simulation. Par un tel aveu explicite, nous pouvons considérer Édouard comme le

⁷⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁷² *Ibidem.*

véritable destinataire de l'ensemble de la lettre d'Olivier, car il est seul capable de comprendre cette triste lettre et de déchiffrer son sens implicite. Le système de la communication écrite repose sur une double impression : celle du destinataire cachée derrière les mots de sa lettre, et celle produite chez le destinataire⁷⁷³. Si la lettre de Bernard a beaucoup bouleversé Olivier, la lettre de cet adolescent provoque une réaction de détresse, non chez le destinataire originel, mais plutôt chez le destinataire caché :

« Bernard tendit cette lettre à Édouard qui la lut sans laisser rien paraître des sentiments qu'elle agitait en lui.⁷⁷⁴ »

Olivier est incapable de s'adresser directement à Édouard qui est toujours entouré par les autres : Laura et Bernard. En profitant de son dialogue à distance avec son ami Bernard, il préfère lui adresser une sorte de déclaration voilée. Jean Rousset a bien souligné les effets de cette sorte de « communication oblique », particulièrement dans une situation où l'on est incapable de s'adresser directement à son véritable destinataire : « Rien de plus favorable à la transgression d'un interdit de parole que le circuit détourné ; on visera la cible par le ricochet d'un tiers⁷⁷⁵ ». Cette situation qu'on a déjà remarquée dans la communication entre Jérôme et Alissa dans *La Porte étroite* se répète dans l'échange entre Édouard et Olivier. Il y a souvent un personnage de médiateur dans la communication, qu'il s'agisse du personnage de Bernard ou de celui de Pauline. Autrement dit, si Olivier recourt à un discours oblique dans sa lettre, c'est parce qu'Édouard a déjà joué sur un tel échange caché lors de sa correspondance avec la mère d'Olivier. Il est certain qu'Édouard s'adresse à Pauline, mais cela n'empêche pas que sa lettre vise un autre destinataire. La date et l'heure de son arrivée qui sont l'objectif de sa lettre intéressent Olivier plus que sa mère. Lors de sa conversation avec Bernard, Olivier explique comment la lettre adressée à sa mère l'informe de l'arrivée d'Édouard :

« — À onze heures et demi, tu dis ? Comment sais-tu qu'il arrive par ce train ?

— Parce qu'il l'a écrit à maman sur une carte postale ; et puis j'ai vérifié sur l'indicateur.⁷⁷⁶ »

Cette façon de communiquer indirectement et de viser un destinataire caché est affirmée par Édouard lui-même lors de sa rencontre avec Olivier à la gare : « Je m'efforçais de croire que

⁷⁷³ Voir Angèle Kremer-Marietti « Destinataire et destinataire ou le miroir de Wittgenstein », in *L'Autre du roman et de la fiction*, op. cit., p. 7.

⁷⁷⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 211.

⁷⁷⁵ Jean Rousset, *Passages : échanges et transpositions*, op. cit., p. 35.

⁷⁷⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 41.

tu ne serais pas là ; mais au fond j'étais sûr que tu viendrais⁷⁷⁷ ». Dans la suite des événements, le narrateur, lors de la rencontre des deux personnages, explicite cette correspondance oblique d'Édouard en improvisant ses pensées :

« Il eût voulu demander à Olivier s'il avait compris que cette carte adressée à ses parents, c'était pour lui qu'il l'avait écrite ; sur le point de l'interroger, le cœur lui manquait. »⁷⁷⁸

La communication écrite sert souvent à marquer cette caractéristique des personnages gidiens qui repose sur le paradoxe révéler/dissimuler. La lettre « constitue en vérité un dialogue tronqué, c'est-à-dire une tentative de communication avec le/la destinataire dont il manque la réplique⁷⁷⁹ ». Car il ne s'agit pas seulement de la dissimulation de l'émetteur. Édouard, le destinataire caché, est aussi soumis à ce jeu en cachant les effets de la lettre d'Olivier sur lui devant Bernard, ou encore, lorsque Passavant lui donne à lire la lettre de Lilian qui raconte son rapport avec Vincent, Édouard ne laisse apparaître aucune réaction, il ne se laisse pas prendre par le jeu de Passavant avec qui il est lié dans un rapport de défi⁷⁸⁰. Il se montre maître de lui-même, ainsi que maître des signes de la communication. La façon dont les personnages perçoivent les événements racontés dans une lettre montre bien le rapport entretenu entre destinataire et destinataire. Dans *Isabelle*, l'abbé, se comportant un peu comme Édouard envers la lettre d'Olivier, se refuse à révéler ses émotions quand Gérard lui donne à lire la lettre d'Isabelle :

« Mais, de nouveau maître de lui, il ne laissait paraître son émotion qu'à l'irrépressible titillement d'un petit muscle de sa joue. Il lut ; puis huma le papier, renifla, en forçant âprement les sourcils de manière qu'il semblait que ses yeux s'indignassent de la gourmandise de son nez [...]. »⁷⁸¹

Dans l'univers romanesque de Gide, le rapport entretenu entre le destinataire et les différents destinataires – légitimes ou intrus – va bien au-delà du simple transfert d'informations. Les lettres sont un moyen d'action. La communication écrite montre bien comment l'un se comporte devant l'autre, de sorte que le personnage gidien éprouve le besoin d'autrui, pour se révéler ou pour se masquer, ce qui rapproche l'univers romanesque de Gide de celui de Laclos dans lequel, comme le dit Jean Rousset, « l'on n'est jamais seul, où l'on

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 81

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 82

⁷⁷⁹ Marie-Denise Boros Azzi, *La Problématique de l'écriture dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, op. cit., p. 47.

⁷⁸⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 314.

⁷⁸¹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 116.

pense toujours sous le regard d'autrui, que ce soit pour se dérober ou pour se révéler⁷⁸² ». Nous nous demandons si le journal intime fonctionne selon le même processus et avec la même motivation.

b. Le journal d'Alissa et la présence d'autrui

Le journal intime est présenté comme une sorte d'exploration intérieure où la personne raconte ce qu'elle sent, qu'il s'agisse de bonheur ou de malheur. L'auteur donne apparemment peu de présence à autrui. Il est plutôt préoccupé par lui-même. Le journal intime apparaît ainsi comme une forme d'écriture pour soi et à propos de soi. La personne qui tient un journal est l'objet initial de son écriture. Beaucoup de spécialistes ont affirmé un tel rapport étroit, car l'écriture devient un lieu de refuge, l'individu peut y exprimer ce qu'il n'ose pas dire ailleurs. Selon Alain Girard, « si l'individu s'interroge avec tant d'avidité sur lui-même, c'est que sa situation est mise en question et qu'il lui faut retrouver les assises d'un nouvel équilibre⁷⁸³ ». Le journal intime s'affirme avant tout comme le domaine des sentiments personnels. C'est la raison pour laquelle cette notion de « l'intimité » est toujours présentée comme la caractéristique principale de ce genre d'écriture, parce qu'elle doit échapper aux indiscretions d'autrui. Le secret est son aspect principal. Comme il est écrit pour soi, il rejette souvent tout regard étranger. À ce propos Jean Rousset écrit : « activité privée [...], le journal se veut « intime », strictement confidentiel ; il ne peut qu'opposer son refus à toute intrusion du dehors⁷⁸⁴ ».

Or, le « je » qui ne cesse de parler de soi peut parler de quelqu'un d'autre que lui-même, et peut même s'adresser à autrui. Le journal intime n'est pas toujours enfermé dans cette subjectivité absolue de l'auteur, de sorte que celui-ci est à la fois l'objet référentiel et le seul destinataire, ce qui fait de cette écriture une sorte d' « auto-destination », pour reprendre l'expression utilisée par Jean Rousset qui a montré dans son étude les différents degrés de l'ouverture du journal⁷⁸⁵. En fait, le journal n'exclut pas la présence d'autrui, que ce soit comme destinataire ou comme objet d'écriture. Un tel aspect amène Béatrice Didier à s'interroger sur cette intimité du journal et sa fermeture, tout en affirmant la place permanente d'autrui :

⁷⁸² Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 95.

⁷⁸³ Alain Girard, *Le Journal intime* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1986, p. XI.

⁷⁸⁴ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 143.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 144.

« Le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre fort ouvert à la présence d'autrui. L'autre est d'abord le sujet de beaucoup de pages. Car, si le diariste a tendance à s'analyser lui-même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui.⁷⁸⁶ »

Ces propos confirment et approfondissent ce qu'Alain Girard reconnaît dans l'homme qui tient un journal : « Un homme qui parle de lui, sans transposition, de ses humeurs, de ses aspirations déçues ou réalisées, de ses amours et de ses haines, parle aussi bien d'un autre⁷⁸⁷ ».

Tous ces aspects évoqués dans le journal authentique sont aussi présents dans le journal fictif qui sert, presque toujours, comme un procédé romanesque dans la plupart des romans. Certains personnages de Gide recourent au procédé du journal pour parler autant de soi que d'autrui. Il ne s'agit pas toujours d'une extrême subjectivité de l'auteur. La technique du journal intime peut être, dans une certaine mesure, une sorte d'appel de l'autre qui prend souvent la figure de l'être aimé. C'est la double attirance envers soi-même et envers les autres. En effet, de même que les lettres dans les romans de Gide jouent un rôle dans l'organisation narrative du roman, le journal intime peut aussi assumer un autre rôle narratif tout en définissant le rapport du personnage avec lui-même, ainsi qu'avec les autres. Les auteurs des journaux dans la fiction gidienne sont ainsi divisés entre leur moi et la présence d'autrui. Une présence qui devient avantageuse dès qu'ils se sentent loin de leur entourage. Certainement, le rapport entre la solitude et le besoin d'écrire est indispensable. Ce rapport qui est souvent présenté comme la motivation d'écrire pour un diariste dans un journal authentique est aussi l'une des raisons essentielles qui donne la naissance au journal fictif des personnages de Gide. La recherche de l'autre, par le moyen du journal, est motivée par la solitude du diariste. Autrement dit, pour rédiger un journal, il faut souffrir d'une certaine solitude, ce qui favorise cette recherche d'autrui par l'acte d'écrire. En liant la solitude du diariste avec la rédaction du journal, Alain Girard écrit : « Un journal intime ne peut exister que dans la solitude. Il exprime la solitude de son auteur. Solitude définitive, qui dure toute la vie, ou solitude momentanée, peu importe. L'être est en face de lui-même et en face de son destin⁷⁸⁸ ». Pour Maurice Blanchot qui considère l'écriture journalière comme une manière commode d'échapper au silence, le journal représente également « le petit recours contre la

⁷⁸⁶ Béatrice Didier, *Le Journal intime* [1976], Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 24.

⁷⁸⁷ Alain Girard, *Le Journal intime*, op. cit., p. 485.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 113.

solitude qu'il assure⁷⁸⁹ ». La solitude est souvent la condition qui caractérise les auteurs des journaux dans l'univers romanesque de Gide, particulièrement les personnages d'Alissa dans *La Porte étroite* et celui du pasteur dans *La Symphonie pastorale*. Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* est presque le seul qui ne se présente pas comme quelqu'un qui ait besoin de la solitude pour rédiger son journal. En effet, la technique du journal est présente dans ces trois romans dont chacun présente d'une forme différente et selon une motivation différente. Si le roman de *La Symphonie pastorale* est présenté sous la forme d'un journal, le procédé se trouve inclus dans les romans de *La Porte étroite* et des *Faux-Monnayeurs*. Il nous importe de montrer pourquoi les personnages rédigent un journal. Est-il une sorte de confession par laquelle le personnage tente de communiquer avec autrui ? Ou le journal l'entraîne-t-il à s'enfermer dans son intériorité tout en rejetant le reste de l'univers ? Il convient aussi de souligner le fait que l'emploi du journal chez Gide témoigne d'une certaine évolution d'un roman à un autre, puisque la plupart de ses œuvres sont marquées par la forme du journal, ce qui explique le grand souci de Gide pour la structure romanesque et sa tendance vers la création d'un genre nouveau. C'est pourquoi Éric Marty constate :

« Presque toutes les *fictions* d'André Gide sont pourvues du même appendice auxiliaire : un *Journal*, comme si Gide n'avait jamais pu écrire de pures fictions, comme s'il n'avait jamais pu les écrire sans y ajouter une forme d'écriture inverse puisqu'elle s'authentifie et se légitime dans un espace dont l'ordonnateur fondamental est le temps journalier.⁷⁹⁰ »

La Porte étroite est composé du récit de Jérôme et du journal d'Alissa. Chacun d'eux complète l'autre. À vrai dire, le journal d'Alissa aide à compléter ce qui manque dans le récit de son cousin, particulièrement son point de vue caché en ce qui concerne leur rapport. C'est un autre récit dont le narrateur est Alissa, car « le journal n'est pas essentiellement confession, récit de soi-même⁷⁹¹ ». Cela explique comment Jérôme sera omniprésent dans ce journal. Le journal d'Alissa ne se limite pas seulement à son moi. Autrui, avec toutes ses figures : Dieu et l'être aimé, est toujours présent. Ce sont les deux sujets à qui elle s'adresse souvent. Contrairement au récit de Jérôme qui commence après la fin de toutes ses aventures, Alissa aborde l'écriture de son journal lors de son premier voyage à Aigues-Vives où la solitude s'empare d'elle, c'est la raison pour laquelle elle se réfugie dans son cahier :

⁷⁸⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003, p. 255.

⁷⁹⁰ Éric Marty, « À propos de *La Porte étroite*, répétition et remémoration », in : *revue des sciences humaines*, op. cit., p. 79.

⁷⁹¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009, p. 24.

« Avant-hier, départ du Havre ; hier, arrivée à Nîmes ; mon premier voyage ! N'ayant aucun souci du ménage ni de la cuisine, dans le léger désœuvrement qui s'ensuit, ce 23 mai 188., jour anniversaire de mes vingt cinq ans, je commence un journal – sans grand amusement, un peu pour me tenir compagnie ; car pour la première fois de ma vie peut-être, je me sens seule – sur une terre différente, étrangère presque, et avec qui je n'ai pas encore lié connaissance.⁷⁹² »

Si la vocation de l'écriture est née dans ce lieu étranger, le cahier d'Alissa se rapproche, en quelque sorte, d'un certain carnet de voyage. C'est un aspect très fréquent pour certains écrivains. La séparation et l'expérience du voyage suscite l'écriture du journal. Alissa vit presque la même condition. Le voyage est considéré par elle comme un journal, elle le tient jour après jour. La datation, marquée dans son journal, peut signifier comme une sorte de chronique ou un compte de ses jours monotones. C'est un aspect par quoi son journal se distingue d'un simple agenda⁷⁹³. Alissa fait dans son écrit une grande place à ses sensations. Le besoin de se réfugier dans son écrit est fortement lié à la séparation et au lieu qui l'entoure, car en dépit de la présence familiale il s'agit pour elle d'une séparation géographique. Symboliquement, le refuge d'Alissa dans son journal marque une sorte de mouvement qui va du dehors vers le dedans. Le dehors, c'est autant l'espace étranger que les autres qui l'entourent. Car Alissa n'est pas vraiment seule à Aigues-Vives, son père et sa sœur sont toujours là. Alors que le dedans, c'est son intériorité que le journal permet de développer, puisque « le « moi », c'est un dedans⁷⁹⁴ ». Une telle dialectique est plusieurs fois exprimée par Alissa, particulièrement son retour incessant à son journal. Voici par exemple, comment elle se confie à son journal :

« Ce cahier doit m'aider à réobtenir en moi le bonheur.⁷⁹⁵ »

Alissa se trouve parfois à mi-chemin entre le refus de se pencher sur son moi intérieur et son besoin de l'exprimer dans son cahier :

« Combien cette analyse de ma tristesse est dangereuse ! Déjà je m'attache à ce cahier.⁷⁹⁶ »

⁷⁹² André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 153.

⁷⁹³ Béatrice Didier, dans son livre, a bien souligné les caractéristiques du journal du voyage et le statut de son auteur. Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 12.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 156.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 155.

Ou encore, elle recourt à son cahier pour avouer son inquiétude provoquée par l'absence de Jérôme, ce qui explique son besoin incessant de quitter le dehors pour se réfugier dans le dedans :

« Je ne puis confier qu'à ce cahier mon inquiétude.⁷⁹⁷ »

Si le voyage provoque la séparation, c'est avec Jérôme et non pas avec les autres. Alissa se met à écrire son journal dans un moment particulier, il s'agit de son voyage dans un espace non familier et du silence de Jérôme. Ce n'est pas seulement la solitude, entraînée par son voyage qui l'incite à écrire, mais aussi l'interruption de la correspondance avec Jérôme. Autrui est à l'origine de l'écriture du journal. Il y a donc une raison apparente et une autre implicite. Son écrit l'aide donc à échapper à un silence double : un silence imposé par le lieu et un autre provoqué par Jérôme :

« [...] je me demande à présent, à sentir quelle inquiétude me cause le silence de Jérôme.⁷⁹⁸ »

Le rapport entre Jérôme et Alissa ne se limite pas à l'échange des lettres pour communiquer. Le journal intime devient aussi un autre procédé pour chercher l'autre. En effet, c'est souvent la même crise imposée qui donne la naissance à la correspondance ainsi qu'au journal. Ces deux formes d'écriture fonctionnent presque selon le même processus et avec la même motivation. De même que la lettre rapproche le lecteur du sentiment vécu par son auteur, le journal a aussi les mêmes effets. Le lecteur découvre les sentiments d'Alissa en même temps que Jérôme. Voici, par exemple, comment Alissa, qui vit toujours la même condition dans l'espace familial, exprime sa solitude et sa recherche de Jérôme :

« Ici rien n'est changé dans le jardin ; mais la maison paraît vide ! [...] Parfois, involontairement je te cherche ; j'interromps ma lecture, je tourne la tête brusquement... Il me semble que tu es là.⁷⁹⁹ »

Son aveu dans son journal qui est assimilé à un monologue est aussi adressé à l'autre absent, de sorte que le journal répète les conditions qui déclenchent sa correspondance. Cela indique le haut degré de la prise de conscience d'Alissa. Elle se livre à une sorte de dédoublement à l'intérieur de son journal. Comme si le journal laissait entrevoir les coulisses de sa correspondance avec Jérôme. Le besoin d'écrire à son cousin est bien intégré dans son journal:

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

« Je ne puis ni prier, ni dormir. Je suis ressortie dans le jardin sombre. Dans ma chambre, dans toute la maison, j'avais peur ; ma détresse m'a ramenée jusqu'à la porte derrière laquelle je l'avais [Jérôme] laissé ; j'ai rouvert cette porte avec une folle espérance ; s'il était revenu ! J'ai appelé. J'ai tâtonné dans les ténèbres. Je suis rentrée pour lui écrire.⁸⁰⁰ »

Cette dernière phrase « je suis rentrée pour lui écrire » marque bien ce glissement de la rédaction de son journal à celle de sa lettre. Alissa est partagée entre l'écriture de son journal et sa lettre. Ces deux formes d'écriture qui ont le même sujet référentiel restent son seul moyen de s'échapper et d'entrer en contact avec l'autre absent.

Le rapprochement entre les lettres et le journal d'Alissa ne se limite pas seulement à leur sujet référentiel qui est la figure de Jérôme. Ces deux formes d'écriture qui ont le même narrateur sont écrites au temps présent. Alissa écrit, dans une lettre ou dans son journal, ce qu'elle est en train de vivre. Au contraire du récit de Jérôme qui est écrit au passé. Il raconte après avoir vécu l'expérience, alors que le journal d'Alissa la met en garde contre la distance entre le vécu et le raconté. Elle ne sait pas la fin de son histoire. L'usage du temps présent est donc expliqué par l'exigence de son discours qui, contrairement au récit, nécessite souvent l'usage du temps présent, c'est une condition que le journal et la lettre partagent souvent. Jean Rousset, qui considère les lettres, dans un roman épistolaire, comme des fragments d'un journal intime, écrit : « Toute lettre [...] a la vertu du journal, de l'écriture au présent : une sorte de myopie, une attention extrême, voire grossissante, accordée aux événements imperceptibles⁸⁰¹ ». Le journal d'Alissa, à plusieurs reprises, peut se confondre avec la forme épistolaire : cela ne tient pas seulement à l'emploi du temps présent dans sa correspondance et dans son journal ou au rôle de Jérôme comme un sujet référentiel dans ces deux formes de l'écriture. En réalité, Alissa s'adresse à l'autre dans son journal, de la même façon qu'elle fait dans une lettre. Il est certain que le journal n'affecte pas la communication avec autrui, telle qu'on la trouve dans l'échange des lettres. Mais il est possible de voir une telle communication implicite dans une autre forme narrative comme dans le journal intime. S'adresser à quelqu'un d'autre que soi peut rapprocher le journal de la forme épistolaire. À vrai dire, le journal partage avec la correspondance le caractère d'avoir un destinataire. Jean Rousset qui considère l'appel direct de l'autre-destinataire dans un journal comme une « situation quasi épistolaire », explique les différents statuts du destinataire du journal à

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 169-170.

⁸⁰¹ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 71.

l'intérieur du texte, un destinataire qui est toujours « interpellé par le *tu*, le *vous*⁸⁰² ». C'est un principe qui marque l'ouverture du journal à autrui. Selon Alain Girard, il y a des points communs entre la correspondance et le journal dans la mesure où les lettres sont comme des fragments de journal⁸⁰³. La présence d'un destinataire ne se limite pas seulement à l'emploi de la correspondance. Le discours d'Alissa dans son journal s'adresse très souvent à Jérôme, ce qui fait de ce dernier son unique destinataire, une situation qu'on a plusieurs fois remarquée dans leur correspondance. Le journal d'Alissa affirme à plusieurs reprises sa forme quasi épistolaire. Nous avons déjà signalé que le dialogue qu'entretient Alissa par lettres avec son cousin est un dialogue plus sincère, puisqu'il est libéré de toute sorte de contrainte. Un tel dialogue à distance est aussi envisagé dans son cahier par l'usage du « tu ». Voici comment Alissa s'adresse à son cousin :

« Jérôme ! Mon ami, toi que j'appelle encore mon frère, mais que j'aime infiniment plus qu'un frère... Combien de fois ai-je crié ton nom dans la hêtraie ! [...] Tu me répondrais soudain, tu m'apparaîtrais là, derrière le talus pierreux qu'avait hâte de contourner mon regard, ou bien je te verrais de loin, assis sur le banc, à m'attendre, mon cœur n'aurait pas un saut... au contraire je m'étonne de ne pas te voir. »⁸⁰⁴

Ou encore :

« Jérôme ! Jérôme, mon ami douloureux près de qui mon cœur se déchire, et loin de qui je meurs, de tout ce que je te disais tantôt, n'écoute rien que ce qui te racontait mon amour. »⁸⁰⁵

L'emploi de l'impératif « n'écoute » renforce la présence du destinataire. C'est un appel direct à Jérôme. Celui-ci ne découvre ces aveux qu'après la mort d'Alissa. Celle-ci, qui se méfie de l'autre, préfère communiquer avec lui à travers les mots. Elle ne révèle jamais ses sentiments devant Jérôme. Ses lettres, ou plus exactement son journal, assument un tel rôle. C'est la raison pour laquelle elle aime son cousin « du seul amour d'absence⁸⁰⁶ ».

Or, Jérôme n'est pas présenté seulement comme destinataire du discours d'Alissa dans le texte, mais il est aussi le destinataire de l'ensemble du journal. Alissa adresse son journal à Jérôme, mais elle s'adresse aussi à Jérôme dans son journal. Ce qui approfondit le statut de

⁸⁰² Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 146.

⁸⁰³ Voir Alain Girard, *Le Journal intime*, op. cit., p. 20.

⁸⁰⁴ André Gide *La Porte étroite*, op. cit. p. 168.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁰⁶ Marie Ascarza-Wégimont, *Regard et parole dans La Porte étroite d'André Gide*, op. cit., p. 9.

Jérôme-destinataire. Alissa avant sa mort demande d'envoyer son journal à son cousin, comme l'avoue Jérôme lui-même :

« Je devais recevoir prochainement des papiers qu'elle avait mis sous pli cacheté à mon nom.⁸⁰⁷ »

Le fait qu'Alissa décide de livrer son secret à son cousin montre comment elle s'intéresse, elle aussi, au regard de l'autre incarné par Jérôme. De plus, cette décision d'Alissa permet à Jérôme d'avoir un statut multiple dans ce roman. En effet, à l'intérieur du journal d'Alissa, il passe du statut de sujet référentiel à celui de destinataire. Alors que dans son propre récit, il témoigne du glissement d'un narrateur en simple lecteur du journal. Son statut change selon le développement des événements et selon la façon dont ces événements sont présentés. Jérôme est à la fois le narrateur, le personnage narré et le personnage-lecteur. Ce dernier aspect concerne sa lecture du journal d'Alissa. Il affirme sa situation de lecteur par son insistance sur le fait qu'il rapporte les pages du journal « sans commentaires⁸⁰⁸ ». Jérôme indique à plusieurs reprises son statut de lecteur, particulièrement quand il souligne les effets de la lecture sur lui :

« Vous imaginerez suffisamment les réflexions que je fis en les lisant et le bouleversement de mon cœur que je ne pourrais que trop imparfaitement indiquer.⁸⁰⁹ »

C'est une scène qui se répète souvent dans la fiction de Gide, particulièrement quand il s'agit du journal intime de l'autre. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard qui n'est qu'un personnage narré prend lui aussi le statut du lecteur quand il lit le journal d'Édouard. Il fait presque les mêmes réflexions que celles de Jérôme pendant le temps de sa lecture, comme le souligne le narrateur :

« Bernard dut interrompre sa lecture un instant. Son regard se brouillait. Il perdait souffle, comme s'il avait oublié de respirer tout le temps qu'il lisait, tant son attention était vive. Il ouvrit la fenêtre et s'emplit les poumons, avant une nouvelle plongée.⁸¹⁰ »

Mais Jérôme garde toujours son statut de narrateur, particulièrement quand il s'adresse aux lecteurs pour indiquer quelques informations qui les orientent, comme par exemple quand il interrompt la lecture pour s'adresser ainsi aux lecteurs :

⁸⁰⁷ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 149.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 117.

« Ici s'achevait le premier cahier de ce journal. Sans doute un cahier suivant fut détruit : car, dans les papiers laissés par Alissa, le journal ne reprenait que trois ans plus tard, à Fongueusemare encore — en septembre — c'est-à-dire peu de temps avant notre dernier revoir.⁸¹¹ »

Si le journal d'Alissa permet à Jérôme de passer d'un statut à un autre dans ce roman, il amène aussi à éclairer certains événements qui correspondent au récit de Jérôme-narrateur. Ainsi Alissa se laisse-t-elle aller dans son journal à raconter certaines scènes déjà racontées, ce qui permet de multiplier les points de vue tout en diminuant le rôle du Jérôme.

c. L'ambiguïté du journal du pasteur, le destinataire complice

Le journal intime dans l'univers romanesque de Gide varie d'un roman à l'autre. Ce procédé d'écriture subit une certaine évolution dans *La Symphonie pastorale*. Il ne s'agit pas d'un journal inclus dans le récit du narrateur. Le pasteur qui se met à écrire son journal est le seul narrateur de l'ensemble du récit. Il est à la fois le personnage-narrateur et le personnage narré. Au contraire d'Alissa qui n'échappe à son statut comme personnage narré dans le récit de Jérôme qu'à la fin de l'histoire par le biais de son journal. Mais ce journal est toujours dominé par ce narrateur supérieur, puisque c'est lui qui l'insère dans son propre récit. Cela veut dire qu'il y a toujours ce narrateur surveillant qui manque apparemment au journal du pasteur. Une telle variété des statuts des personnages dans les deux romans met en évidence la question de la sincérité de ces deux auteurs dans leur journaux, particulièrement celle du pasteur qui annule tout regard d'autrui dans son journal, il est le narrateur, mais aussi le seul lecteur. On peut toujours se demander si l'auteur du journal est sincère ou non, s'il dissimule ou non quelque chose, puisqu'« il y a toujours une part de non-dit dans le journal⁸¹² ». De son côté, Gide insiste sur la sincérité dans l'écriture journalière. À ce propos, il note dans son *Journal* :

« Que me sert de reprendre ce journal, si je n'ose y être sincère et si j'y dissimule la secrète occupation de mon cœur.⁸¹³ »

À la lumière de cette question de la sincérité, une comparaison entre la composition du journal de pasteur et de celui d'Alissa mérite attention, puisque ces deux personnages ont la même formation religieuse. Le recours à l'écriture d'un journal peut être une sorte d'examen de conscience où la personne s'interroge véritablement sur son attitude morale ou simplement

⁸¹¹ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p.166.

⁸¹² Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 113.

⁸¹³ André Gide, *Journal I*, op. cit., p. 1038.

une sorte de mise en scène pour se dérober et pour s'échapper à un tel contrôle par le biais de l'univers fictif créé par l'écriture. Nous nous demandons si l'écriture du journal, pour le pasteur, est une confession orientée vers Dieu, comme c'est le cas d'Alissa, ou non. En fait, beaucoup de points différencient et rapprochent ces deux journaux. Les mêmes conditions qui donnent la naissance au journal d'Alissa dans *La Porte étroite* se trouvent présentes ou à peu près dans celui du pasteur. Celui-ci n'a cessé d'indiquer comment sa solitude au sein de sa famille accompagne son écriture, de sorte que la pièce du parloir où il se retire souvent pour recevoir les fidèles devient aussi le lieu où il rédige son journal. Par le recours à l'écriture, le pasteur passe de statut d'homme de religion à celui d'homme qui raconte ses journées. Il préfère ainsi se confesser à lui-même. Mais le début de la rédaction de son journal et son rapport avec sa solitude est un peu déroutant et marqué par une certaine ambiguïté. Le pasteur prétend que le besoin d'écrire est lié à la tombée de la neige qui le bloque, ce qui lui donne l'occasion de commencer son premier cahier. L'influence géographique, ou plutôt climatique, est une condition qu'il peut partager avec Alissa. Selon lui, « cette claustration forcée⁸¹⁴ » est à l'origine de son écriture. En fait, la spontanéité qui marque beaucoup le besoin d'écrire chez Alissa manque au journal du pasteur. Car, par le biais des références temporelles marquées dans le journal, le pasteur ne commence à écrire qu'au moment où son rapport avec sa famille devient problématique à cause de son rapport avec Gertrude et ses sentiments envers elle qu'il ne réussit pas à dissimuler. Le pasteur est poussé plus par un besoin d'élucider et de se justifier que d'écrire. Cela veut dire qu'il y a chez lui une sorte de préméditation d'écrire. Rien ne montre mieux cette motivation que le rapprochement entre le début et la fin du premier cahier. À vrai dire, la fin peut en quelque sorte justifier le début. La longue conversation qu'il tient avec sa femme au sujet de ses sentiments cachés envers Gertrude explique clairement la raison de son retour au journal pour se défendre et pour se dérober⁸¹⁵. En effet, dans l'univers romanesque de Gide le recours à l'écriture du journal a souvent pour origine un échec sur le plan personnel. Au lieu de vivre un vrai rapport avec l'autre, le personnage recourt à l'écriture d'un journal. Pour le pasteur, le journal n'a pas seulement pour but de chercher un tel rapport fictif, c'est aussi un moyen pour dissimuler devant autrui et devant lui-même. Il essaie de créer pour lui et pour le lecteur éventuel de son journal une image de la perfection. Sa dissimulation ne se révèle qu'au moment où il se met à écrire son journal jour après jour dans le deuxième cahier, c'est-à-dire quand les événements échappent à son contrôle. Il semble que le journal du pasteur soit fondé dès le début sur la dissimulation,

⁸¹⁴ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 80-87.

puisque'il s'agit de raconter une histoire déjà vécue dans la perspective voulue par son auteur. En fait, dans son premier cahier le pasteur n'écrit pas ce qu'il en train de vivre, comme c'est le cas d'Alissa, ce qui marque aussi la différence entre la composition des deux journaux. Selon Jean Rousset « on ne raconte pas de la même manière un présent tâtonnant et un présent qui a déjà choisi sa voie⁸¹⁶ ». Car « l'écrivain a beau savoir qu'il ne peut revenir en deçà d'un certain point sans masquer, par son ombre, ce qu'il est venu contempler⁸¹⁷ ». En fait, le pasteur revient au passé pour raconter « comment [il] fu[t] amené à [s']occuper de Gertrude⁸¹⁸ ». Son recours au journal n'est qu'une tentative pour reconstituer cette histoire plutôt que de décrire ses journées. C'est la raison pour laquelle beaucoup de critiques ne considèrent pas son premier cahier comme un journal, mais plutôt comme un récit d'événements à cause de la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui des événements rapportés. Par le fait de sa compréhension tardive de certains événements, le pasteur, dans son premier cahier se rapproche du statut des narrateurs gidiens dans les premiers récits, particulièrement de celui de Jérôme qui ne cesse d'indiquer sa réflexion sur son histoire passée. Mais la réflexion du pasteur-narrateur est marquée à la fois par la naïveté et la dissimulation. Son commentaire du discours de sa femme, qui l'éloigne de la forme du journal, en est la démonstration :

« Les phrases d'Amélie, qui me paraissaient alors mystérieuses, s'éclairèrent pour moi peu ensuite ; je les ai rapportées telles qu'elles m'apparurent d'abord ; et ce jour-là je compris seulement qu'il était temps que Gertrude partît. »⁸¹⁹

L'ambiguïté du journal du pasteur ne se limite ni à la motivation initiale de l'écriture, ni à la confusion des genres ou de la forme de l'écriture. Son rapport à autrui, comme objet référentiel ou comme destinataire, peut aussi être marqué par cette ambiguïté. Selon Marc Dambre, « la force insaisissable de *La Symphonie pastorale* tient à une maîtrise de l'ambiguïté⁸²⁰ ». Autrui, en tant que destinataire, n'a pas la présence vitale qu'on a remarquée dans le journal d'Alissa. Il est certain que le pasteur fait souvent allusion à un destinataire éventuel. Mais cela reste comme un aveu marqué par l'illusion comme ses rapports avec les autres. Le journal du pasteur est un lieu où le destinataire a une présence illusoire. Car si,

⁸¹⁶ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 70.

⁸¹⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 259.

⁸¹⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁸²⁰ Marc Dambre, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, op. cit., p. 56.

comme l'écrit Béatrice Didier, « le journal est le lieu d'un étrange théâtre de masques⁸²¹ », seul le destinataire à qui il s'adresse peut démasquer le pasteur. C'est la raison pour laquelle ses écritures n'échappent pas au stade de « l'auto-destination ». Mais pour réussir sa création artistique et lui donner sa crédibilité, le pasteur fait un semblant d'appel au lecteur. La confession à travers l'écriture implique un récepteur pour éviter le discours fermé. Il semble que le pasteur ne l'ignore pas. C'est la raison pour laquelle il joue dans ses écrits sur la présence d'un lecteur éventuel. Il essaie d'éviter ce que Jean Rousset appelle le « texte fermé⁸²² », tout en rejetant le regard d'autrui en même temps. Dans l'ensemble de son journal, le pasteur a deux fois indiqué la présence de son futur destinataire. À vrai dire, il crée à l'intérieur de son texte un double faux destinataire : il s'agit de sa femme et d'un lecteur inconnu. Dans le cas de sa femme, le pasteur multiplie les signes qui marquent la probabilité et non pas la sûreté d'un tel destinataire, l'emploi du temps futur par exemple :

« Il m'est pénible d'avoir à dire que ces reproches me venaient d'Amélie ; et du reste, si j'en parle ici, c'est que je n'en ai conservé nulle aigreur – je l'atteste solennellement pour le cas où plus tard ces feuilles seraient lues par elle. »⁸²³

Ou encore, quand il vise un lecteur inconnu, ce lecteur est évoqué en tant que destinataire hasardeux toujours peu probable :

« Mon récit m'entraînant, j'ai rapporté d'abord des réflexions de Gertrude, des conversations avec elle, beaucoup plus récentes, et celui qui par aventure lirait ces pages s'étonnera sans doute de l'entendre s'exprimer aussitôt avec tant de justesse et raisonner si judicieusement. »⁸²⁴

Contrairement à Alissa dans *La Porte étroite*, le pasteur ne vise jamais explicitement un destinataire dans son journal. La clarté et la crédibilité qui marquent souvent le journal d'Alissa manquent à celui du pasteur. De même que les dialogues qu'il rapporte dans son journal sont en réalité de faux dialogues, puisqu'il les domine toujours, de même le prétendu destinataire n'est qu'un faux destinataire. Son aveu ne se fait jamais pour être communiqué. Cette caractéristique conduit à mettre en question sa confession par rapport à celle d'Alissa, car celle-ci n'a pas besoin de créer un faux auditeur. Elle vise clairement son destinataire. Alissa sait bien que le journal est le lieu où l'on est censé se démasquer devant soi-même et

⁸²¹ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 121.

⁸²² Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 143.

⁸²³ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 39.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 65.

devant les autres. C'est la raison pour laquelle elle considère son journal comme un document qui ne lui appartient plus, dès qu'elle se met à écrire :

« À l'instant de jeter au feu ce journal, une sorte d'avertissement m'a retenue ; il m'a paru qu'il ne m'appartenait déjà plus à moi-même ; que je n'avais pas le droit de l'enlever à Jérôme ; que je ne l'avais jamais écrit que pour lui.⁸²⁵ »

En fait, le pasteur est à la recherche d'un destinataire modelé selon sa propre volonté. À vrai dire, il a besoin d'un destinataire complice. Nous avons déjà signalé que dans la fiction gidienne l'une des caractéristiques du journal est la communication avec autrui. Nous nous demandons alors qui est cet autrui à qui le pasteur peut vraiment s'adresser. Qui est cet autre devant qui il essaie de se justifier, s'il ne s'agit ni de sa femme, ni de Gertrude, ni d'aucun lecteur ? Cela ne pourrait être que le pasteur lui-même qui peut partager son illusion. L'écriture journalière peut toujours faire de l'auteur « cet autre », comme l'explique Jean Rousset :

« Ce qui revient à dire que l'écriture elle-même contribue à faire de son rédacteur « cet autre », étranger à soi, que le journal a cependant pour fin [...] de restituer à son détenteur provisoire.⁸²⁶ »

Le pasteur est le seul lecteur de son propre journal. Au lieu d'adresser son écriture aux autres, il s'adresse à lui-même. Ce type de destination est réalisé par la relecture du journal. Il fait de son journal un miroir reflétant le regard de l'autre qui est toujours lui-même. Il crée ainsi dans son journal ce phénomène de « dédoublement », une situation très fréquente pour un diariste où s'affrontent le moi qui écrit et le moi qui lit⁸²⁷. Sur le plan de la composition du journal et sur la situation du destinataire, Jean Rousset considère le fait de la relecture du journal comme une sorte de fusion des statuts du diariste, il est à la fois le destinataire et le destinataire : « Par la relecture, le narrateur et le récepteur se confondent ; le secret n'est pas violé, la communication se fait en circuit fermé ; l'auto-destination comme trait spécifique du genre se trouve confirmée et renforcée⁸²⁸ ». Ce phénomène de la relecture est très fréquent dans le journal du pasteur. Au début du deuxième cahier, le pasteur indique le changement de son statut. En fait, il joue les deux rôles en même temps, il est rédacteur et lecteur. Si la neige est la source de l'écriture, comme le pasteur voudrait le croire, la relecture ne commence

⁸²⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 172.

⁸²⁶ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 177.

⁸²⁷ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 118.

⁸²⁸ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 145.

qu'avec la fonte de la neige. C'est comme si le pasteur faisait croire que sa création artistique et son statut, celui du narrateur ou celui du lecteur, changent avec le changement climatique. L'interruption de la rédaction de son journal en est la preuve :

« J'ai dû laisser quelque temps ce cahier. La neige avait enfin fondu, et sitôt que les routes furent redevenues praticables, il m'a fallu m'acquitter d'un grand nombre d'obligations que j'avais été forcé de remettre pendant le long temps que notre village était resté bloqué. Hier seulement, j'ai pu retrouver quelques instants de loisir. La nuit dernière j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici. »⁸²⁹

Mais cette relecture est liée pour lui avec le fait de se connaître. Le pasteur s'efforce de faire croire qu'il est, lors du temps de son écriture, un autre que celui qui lit au présent. Il crée un double statut : en tant qu'être regardé et en tant qu'être regardant qui comprend plus tard et qui justifie ses actes, c'est comme si la relecture était la source de sa compréhension tardive, de sorte que l'une est la conséquence de l'autre, comme l'explique l'un de ses commentaires :

« J'ai rapporté ces conversations non seulement telles qu'elles ont eu lieu, mais encore les ai-je transcrites dans une disposition d'esprit toute pareille ; à vrai dire ce n'est qu'en les relisant cette nuit-ci que j'ai compris. »⁸³⁰

La relecture qui donne au pasteur l'occasion d'une réflexion sur lui-même n'est pas un acte accidentel. Elle renforce le narcissisme du pasteur et l'y enferme. Elaine D. Cancalon considère le pasteur dans son journal comme un narrateur qui « voudrait créer un narrataire comme lui et qui le comprenne, comme il crée Gertrude à son image pour que l'amour réciproque soit possible. La circularité narcissique crée un lien étroit entre l'écriture et les événements⁸³¹ ». Le pasteur compte sur le journal pour découvrir son image. Il est surpris par l'image que reflète son écriture, ce qui fait de son journal un miroir. Ce processus est inhérent au journal intime. Béatrice Didier qui lie la notion de miroir au regard de l'autre, qui peut être l'auteur lui-même, a bien défini ce rapport dialectique et les effets de miroir qui sont très fréquents chez le pasteur de *La Symphonie pastorale* :

« Le véritable sens de l' « égotisme » ou du moins de la recherche du moi qui est sensible chez tous les diaristes, se situe là : se servir du journal

⁸²⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 99.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁸³¹ Elaine D. Cancalon, « *La Symphonie pastorale* : voix dérivées, voix à la dérive », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 82-3, Avril-juillet 1989, p. 254.

comme d'un miroir qui restituera une image globale de ce corps déchiré, de cet esprit émietté par la vie et par le temps.⁸³² »

Le pasteur s'efforce dans le début de son journal d'éviter cette image narcissique, c'est la raison pour laquelle il considère l'autre comme la motivation de son écriture. Au lieu d'écrire un journal où il y a une subjectivité expressive, le pasteur recourt à l'autre comme un objet référentiel qui peut l'amener vers lui-même. Sa stratégie d'écriture consiste à faire de l'autre une sorte de miroir pour se voir. En ce sens, le journal du pasteur progresse sous le masque d'autrui. C'est la raison pour laquelle le pasteur, à l'orée de son journal, précise que son journal raconte « la formation et le développement⁸³³ » de Gertrude.

Le pasteur n'a pas tort quand il parle ainsi de l'autre, mais il ne s'agit pas vraiment d'une évolution, mais plutôt d'une destruction. L'autre-victime, avec toutes ses figures, est l'élément sur lequel est constituée sa création. Autrement dit, pour aboutir à sa création artistique, il doit se servir de la destruction d'autrui. L'autre existe dans son journal comme un être victime. Si le pasteur n'ose pas exprimer explicitement le rapport dialectique entre la création et la destruction dans son œuvre, c'est Gertrude, sa créature, qui l'explique tout en se reprochant d'être cette source du mal pour l'autre. C'est ce qu'expliquent ses derniers mots :

« Mon ami, mon ami, vous voyez bien que je tiens trop de place dans votre vie [...] Mais lorsque m'est apparu tout à coup son visage [celui d'Amélie], lorsque j'ai vu sur son pauvre visage tant de tristesse, je n'ai plus pu supporter l'idée que cette tristesse fût mon œuvre.⁸³⁴ »

La création illusoire du pasteur aboutit donc à la destruction du protagoniste, ainsi qu'à la destruction de son principe moral. Le pasteur, comme c'est le cas de la plupart des héros gidiens qui éprouvent le besoin de raconter leur histoire, essaye de se sauver par le biais de la création artistique. L'organisation narrative, dans un récit comme dans un journal, peut donc se lire comme une sorte de tentative pour triompher d'un échec personnel.

d. La confusion du journal d'Édouard, le destinataire inavoué

Le journal d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* garde presque toutes les caractéristiques des journaux évoquées dans les romans précédents. D'une part, il reflète la vie intérieure de l'auteur et une subjectivité expressive qui, ne durant pas longtemps, exclut le regard indiscret des autres tout en donnant une présence importante à autrui. D'autre part, ce

⁸³² Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 112.

⁸³³ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 11.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 144-5.

journal a en même temps l'allure d'un récit qui fait indirectement appel à un destinataire. C'est un journal qui peut glisser vers la forme d'un récit, tout en gardant ses caractéristiques de journal intime. Cela marque la particularité du journal d'Édouard et la place qu'y tient autrui, que ce soit comme objet référentiel ou comme destinataire. Une telle forme d'écriture pousse à mettre en lumière le style par lequel Édouard fait appel à autrui. Mais il faut se demander s'il y a vraiment un destinataire explicite de ce journal. Il importe de montrer comment l'autre, en tant que destinataire et qu'objet référentiel, permet à ce journal de subir une forme nuancée, partagée entre le journal intime et la forme du récit, et une multiplicité des fonctions. Pour répondre à cette interrogation, il faut bien mettre en lumière la composition de ce journal et les différentes impressions que laissent au lecteur les différentes lectures, car ce journal est introduit par deux lecteurs : Édouard, l'auteur du journal et Bernard, lecteur intrus, qui pourrait être le destinataire. Chacune de ces deux lectures donne à ce journal une forme différente. Une fois encore, le journal n'est plus un texte fermé, il admet plusieurs degrés d'ouverture.

Dans l'ouverture du journal qui nous est présenté d'abord à travers la relecture qu'Édouard en fait dans le train, le lecteur tombe sur une indication de date en tête de la rédaction. La datation marque l'écriture quotidienne de l'auteur qui raconte toujours à la première personne. Il décrit ainsi ses impressions et son intériorité qui concernent son rapport avec autrui. Ce début indique presque toutes les caractéristiques du journal intime, telles que les précisent les spécialistes. L'espace de l'intimité occupe le début du journal d'Édouard. Celui-ci met l'accent sur une période de sa vie sentimentale, plus précisément sur son rapport avec Laura. Il s'adresse à l'autre de la façon qu'on avait remarquée dans le journal d'Alissa : le dialogue avec soi-même tourne autour du rapport avec autrui. Laura dont le nom figure dans la première ligne du journal est considérée comme la source de cette écriture ainsi que le sujet référentiel. Édouard écrit dès la première page :

« Laura ne semble pas se douter de sa puissance ; pour moi qui pénètre dans le secret de mon cœur, je sais bien que jusqu'à ce jour, je n'ai pas écrit une ligne qu'elle n'ait indirectement inspirée. Près de moi, je la sens enfantine encore, et toute l'habileté de mon discours, je ne la dois qu'à mon désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire.⁸³⁵ »

Ou encore plus loin, on lit :

⁸³⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 74.

« C'est ainsi qu'elle [Laura] m'a donné le change. Sa pensée accompagnait partout la mienne. J'admirais son goût, sa curiosité, sa culture et je ne savais pas que ce n'était que par amour pour moi qu'elle s'intéressait si passionnément à tout ce dont elle me voyait m'éprendre.⁸³⁶ »

Édouard raconte le récit de sa vie sentimentale, c'est la raison pour laquelle l'intimité enveloppe son discours. Cette ouverture du journal fait croire que cette femme va occuper tout le journal tout en soumettant l'écriture à une sorte de tonalité intimiste permanente. Mais le style d'Édouard n'évolue pas de cette façon. De plus, autrui a plusieurs figures dans son journal, il n'est jamais limité au personnage de Laura. À ce moment de l'analyse psychologique, Édouard se met à se définir par rapport à autrui. Autrement dit, cette volonté « anti-égoïste de décentralisation » qui annule en lui « le sens de la propriété et de la responsabilité⁸³⁷ » le fait toujours passer d'un être à un autre à la suite des événements du roman. Voici ce qu'il avoue dans le journal :

« Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui.⁸³⁸ »

Cette analyse psychologique et cette première lecture du journal n'intéressent que son auteur. Le journal, en tant qu'intime, ne peut s'adresser qu'à Édouard lui-même. Il est le vrai et le premier destinataire, car cette distance temporelle entre la rédaction de ces fragments datée environs d'un an, et la relecture ou cette distanciation entre son moi d'autrefois qui a écrit et son moi qui lit, met en lumière sa nature en perpétuelle évolution. À la fin de sa lecture, il « hausse les épaules, referme le journal sur la lettre et remet le tout dans la valise⁸³⁹ ». C'est comme si Édouard, par ce geste, se moquait de soi-même. Car il n'est pas le même qu'autrefois. Son moi n'a pas une essence fixée. Il se transforme toujours. Cette lecture lui permet de voir les événements beaucoup plus clairement. Ainsi, elle donne la première caractéristique du journal d'Édouard et peut être le premier degré de sa lecture qui tourne autour de l'auto-destination. Là, le journal assume une sorte de « fonction passive », pour reprendre l'expression utilisée par Jean Rousset⁸⁴⁰. Il tourne autour des expériences intimes. Mais ce n'est pas la fonction qu'Édouard attend de son journal. Il peut envisager cette

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸³⁸ *Ibidem.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁴⁰ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 172.

question : À quoi sert d'écrire un journal ? La suite de son journal apporte évidemment une réponse explicite. Elle révèle d'autres fonctions, autres que celle qui est marquée dans la première lecture.

Le deuxième degré de lecture de ce journal qui peut en révéler la véritable fonction est réalisé par la perte de ce journal, un incident qui fait appel, en quelque sorte, au lecteur indiscret. L'autre, incarné ici par le personnage de Bernard devient en ce sens comme une sorte de destinataire indirect. En effet, la présence du destinataire est confirmée à plusieurs reprises, à travers l'allure de roman que prend ce journal ou à travers la recherche implicite d'un destinataire par Édouard lui-même. Mais avant tout il faut signaler que ce qui caractérise le journal lors de cette nouvelle lecture, c'est que la tonalité intimiste de l'auteur se réduit pour faire place à une fonction événementielle, en éclairant une grande partie de l'intrigue du roman. Le journal perd ses caractéristiques de journal intime, dans la mesure où Édouard s'éloigne de sa vie intérieure pour s'occuper de la vie extérieure, ou plus exactement de la vie des autres personnages. Sa vie est riche en événements, c'est la raison pour laquelle l'événementiel l'intéresse beaucoup plus que l'intimité qui est la caractéristique inhérente du journal intime. Là, le journal d'Édouard joue sur le rapport dialectique entre le discours et le récit qu'on trouve souvent dans le journal intime. Dans la mesure où l'intimité approfondit, l'événement se réduit et inversement. À ce propos Béatrice Didier écrit : « L'intimité n'est guère du registre du récit – du moins quand il s'agit de l'intimité avec soi-même. En revanche, la part du récit sera beaucoup plus importante, à mesure que le journal est moins intime⁸⁴¹ ». Dans le roman, on peut trouver le même rapport dialectique entre deux autres éléments narratifs : quand l'intrigue avance, le rôle du monologue diminue. Or, pour le journal d'Édouard, il ne s'agit pas de la domination du récit caractérisé par des séquences narratives sans rapport les unes avec les autres, ou encore sans structure organisatrice, comme c'est souvent le cas dans un journal intime. Il s'agit ici d'un récit analogue à celui que présente le roman. David Keypour, à plusieurs reprises, confirme le rapprochement entre la forme du roman et le journal d'Édouard, puisque celui-ci comporte certains éléments narratifs, comme des dialogues, des monologues et même des lettres :

« En établissant que le journal d'Édouard utilise les mêmes procédés narratifs que l'ensemble des *Faux-Monnayeurs*, l'on risque de laisser entendre que ce journal est un roman comme *Les Faux-Monnayeurs*. Que les personnages apparaissent et que leurs aventures soient contées tantôt dans le

⁸⁴¹ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 159.

journal, tantôt dans l'espace du roman qui les englobe, pourrait mener à croire que le journal est le roman qu'écrit Édouard.⁸⁴² »

Si le journal d'Édouard a l'allure du roman, il implique la présence du destinataire. Tout roman a nécessairement un destinataire, comme nous l'avons déjà signalé en rapportant les propos de Gérard Genette⁸⁴³. Là apparaît l'importance de la présence de Bernard comme destinataire, bien qu'il soit un lecteur intrus. En effet, Édouard, sans l'exprimer vraiment, ne compte pas garder pour lui-même son journal qui concerne moins sa vie que la vie des autres. Le fait qu'il perde son journal représente le haut degré de l'ouverture du texte au regard d'autrui. Comme si cet auteur, par son geste symbolique concernant le billet de consigne, tentait de publier indirectement son œuvre, en la livrant à qui voudra la lire. L'interrogation d'Olivier qui ne fait rien pour avertir Édouard au moment de leur rencontre à la gare, peut se lire comme une sorte de désir inavoué, de la part d'Édouard, de se débarrasser de toutes ses affaires personnelles :

« Si c'était son bulletin de consigne, — se disait Olivier, en le lui voyant froisser ainsi, puis jeter distraitemment, — il ne le jetterait pas ainsi. »⁸⁴⁴

Dès qu'Édouard perd ce billet de consigne, le journal devient un texte adressé pour un récepteur qui n'est pas destinataire d'origine. De même que l'auteur s'adresse aux lecteurs anonymes d'un livre publié, le journal d'Édouard est offert à ce lecteur inconnu. De plus, les réactions d'Édouard envers la perte de sa valise où se trouve son journal approfondit l'idée de l'appel à ce destinataire et sa nécessité pour l'auteur lui-même. Après cet acte de la perte, une seule interrogation le hante : l'identité de ce lecteur :

« Perdu ma valise. C'est bien fait. De tout ce qu'elle contient, je ne tenais à rien qu'à mon journal. Mais j'y tenais trop. Au fond, fort amusé par l'aventure. En attendant, j'aimerais ravoïr mes papiers. Qui les lira ?... Peut-être, depuis que je les ai perdus, m'exagéré-je leur importance. »⁸⁴⁵

L'interrogation « Qui les lira ? » atteste l'importance qu'Édouard donne au regard indiscret de l'autre. Édouard, en tant que romancier, connaît bien les règles de l'écriture et sait bien que son œuvre doit être lue. Son geste symbolique le libère de ce circuit narcissique qui consiste à écrire pour soi sans avoir un destinataire. La lecture de Bernard permet au journal d'Édouard de reconnaître une telle ouverture. Ce récepteur lit par infraction un journal qui est à l'origine

⁸⁴² David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 98.

⁸⁴³ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 266.

⁸⁴⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 82.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 155.

marqué par l'auto-destination. Si Bernard est présenté comme le récepteur du journal, c'est parce qu'il n'appartient pas au cercle intime de l'auteur : ce n'est pas un personnage ami, amant ou proche. Ce n'est plus un personnage figuré dans le journal, ce qui fait de cette communication inavouée un moyen pour rompre l'intimité. Cela distingue la destination du journal d'Édouard et distingue ce destinataire de tous ceux qui sont inscrits dans les journaux dans les romans précédents. Il n'est pas inscrit dans le texte, autrement dit, il n'est pas un destinataire choisi. Édouard, qui prétend écrire son journal sans avoir l'intention de s'adresser à un destinataire, ne cesse d'offrir des preuves du contraire. Voici comment il pense à l'indiscrétion éventuelle de Bernard :

« Je relis ce que dessus. En parlant ainsi d'Azais, c'est moi que je rends odieux. Je l'entends bien ainsi ; et j'ajoute ces quelques lignes à l'usage de Bernard, pour le cas où sa charmante indiscrétion le pousserait à fourrer de nouveau son nez dans ce cahier. »⁸⁴⁶

Bernard, en tant que destinataire inavoué, peut être en quelque sorte analogue au lecteur virtuel du roman des *Faux-Monnayeurs*. Bernard pour qui « cette histoire commenc[e] de l'intéresser prodigieusement⁸⁴⁷ » ne suit pas passivement l'aventure et l'histoire des personnages racontées dans le journal. De même que le lecteur réel est invité à reconstituer tous les épisodes déconstruits par le mode de la narration, la lecture du journal invite Bernard à participer et à éclairer certains événements. Il n'est pas présenté comme un lecteur passif. C'est la raison pour laquelle l'importance de Bernard, en tant que destinataire indirect, ne se limite pas à Édouard, en tant que romancier. Mais elle concerne l'ensemble du roman principal qui contient ce journal. Car le journal éclaire beaucoup d'événements passés qui manquent au roman principal. Tout cela met en évidence combien il est important pour ce journal d'être un texte ouvert au regard d'autrui. Pendant tout le temps de la lecture de Bernard, qui occupe les trois chapitres du roman, le style d'Édouard est presque proche de celui du narrateur principal du roman. À vrai dire, il raconte à sa place. Ce n'est plus un journal intime où l'auteur est censé écrire ses impressions. Mais il s'agit du récit des autres personnages. Une telle coïncidence entre le changement du style qui s'éloigne de l'intimité et la lecture de Bernard met toujours en question cette sorte de communication entre Édouard et Bernard, entre l'auteur et son lecteur. Le journal, en tant que texte confidentiel garde ses caractéristiques intimes où domine la subjectivité de l'auteur. Alors que ce journal se transforme en une sorte de récit dès qu'il échappe au contrôle de son auteur pour devenir un

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

texte ouvert au regard d'autrui. Cette nouvelle orientation de l'écriture d'Édouard nous pousse à certaines interrogations. Si Édouard écrit pour lui-même sans avoir l'intention de s'adresser à autrui, ou plus précisément à un destinataire lecteur, pourquoi insiste-t-il sur la présentation des personnages, de sorte que la description des apparences physiques des personnages et des lieux qui les entourent occupe la plus grande partie du journal ? Est-il vraiment nécessaire pour lui de faire le portrait de presque tous les personnages qu'il connaît ? Dans les chapitres XI, XII, XIII qui sont introduits par Bernard lecteur, le journal d'Édouard présente une image détaillée des familles : Pauline, le vieux Azaïs et La Pérouse. Le chapitre XII désigne l'atmosphère étouffante de la pension, ainsi que le portrait moral du vieux Azaïs⁸⁴⁸. Or, certains secrets des familles, comme celui des La Pérouse, ne sont présentés que dans le journal. Comme si Édouard écrivait dans l'intimité pour éclairer autrui et pour l'informer au lieu d'écrire pour lui-même. Autrui intéresse Édouard en tant qu'auteur, comme objet d'exploration ainsi que comme un lecteur éventuel. Cette façon d'écrire est limitée au besoin du lecteur. Selon Béatrice Didier, « l'auteur étant censé se parler à lui-même et ignorer le lecteur éventuel n'a aucune raison de faire des présentations⁸⁴⁹ ».

Si Édouard livre ainsi son journal au regard d'autrui avec tous les secrets qu'il contient, c'est parce qu'il n'écrit pas dans l'intimité pour se découvrir, mais plutôt pour faire découvrir. Le journal est presque orienté vers la révélation. Alors que le carnet contient l'intimité secrète qu'Édouard tient à garder à l'abri du regard de l'autre. Édouard tient à la fois un journal et un carnet. Celui-ci peut être sa véritable écriture confidentielle. C'est une sorte d'intimité qui est hors de sa vie sentimentale. Dans ce carnet, il trace tous les secrets et ses idées sur la fabrication de son roman qui est « en préparation⁸⁵⁰ ». Le narrateur nous indique la présence de ce carnet au moment où Édouard lit son journal tout en songeant à son roman. Ces deux cahiers l'accompagnent partout. En fait, à plusieurs reprises, Édouard indique comment le carnet alterne avec son journal, de sorte que l'un peut compléter l'autre. On peut alors comprendre pourquoi le journal ne raconte rien de son voyage en Angleterre, comme l'avoue Édouard lui-même :

« Ce journal s'arrêtait à mon départ pour l'Angleterre. Là-bas j'ai tout noté sur un autre carnet ; que je laisse, à présent que je suis de retour en France.⁸⁵¹ »

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁴⁹ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 178.

⁸⁵⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 78.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 155.

La discontinuité du journal peut se lire comme une façon de dissimuler⁸⁵². Il y a des événements qui se sont passés en coulisse, car ils ne sont adressés à aucun destinataire. Cela peut expliquer que le carnet soit plus confidentiel que le journal. Édouard indique souvent comment se situe sa relation avec le carnet par rapport à celle qu'il entretient avec son journal. Voici comment il présente le carnet qui ne quitte pas sa poche :

« C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété. »⁸⁵³

Le carnet est la coulisse du journal. Il est plutôt désigné « comme le journal de ses *Faux-Monnayeurs*, équivalent de celui qui accompagne le roman de Gide⁸⁵⁴ ». Or Édouard ne reste toujours pas fidèle à sa discrétion. Il se soucie du regard d'autrui, c'est la raison pour laquelle il lui faut toujours un destinataire, que ce soit un lecteur inavoué ou simplement un auditeur. Il fait donc des révélations aux autres sur le projet de son roman en préparation. Il y a une sorte de faille dans l'exclusion du destinataire, puisque ses secrets finissent par être connus. La longue discussion qu'il tient avec ses compagnons à Saas-Fée traduit l'intérêt qu'il attend en confrontant son point de vue sur le roman à celui de ses interlocuteurs. L'écriture d'Édouard, quelle que ce soit sa forme, s'adresse à l'autre. Il révèle aux autres ce qui est souvent destiné à être caché. Le narrateur met l'accent sur le désir d'Édouard de révéler à ses compagnons des passages de ses notes :

« Édouard espérait confusément qu'on lui demanderait de lire ces notes. Mais aucun des trois autres ne manifesta la moindre curiosité. »⁸⁵⁵

Édouard s'intéresse particulièrement au point de vue de Sophroniska, puisqu'elle peut être sa lectrice éventuelle. Voici comment il apprécie ses jugements en ce qui concerne son dernier livre⁸⁵⁶ :

« Son jugement, louanges et critiques, m'a paru plus intelligent que ceux que j'ai coutume d'entendre, encore que son point de vue ne soit rien moins que littéraire. »⁸⁵⁷

⁸⁵² Béatrice Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 173.

⁸⁵³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 155.

⁸⁵⁴ David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 97.

⁸⁵⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 186.

⁸⁵⁶ Dans *Les Caves du Vatican*, cette préoccupation au point de vue de l'autre caractérise également Julius qui se présente comme un romancier. Voici comment il s'adresse à Lafcadio : « — Voyez -vous, Lafcadio, dans le milieu où je vis à Paris, parmi tous ceux que je fréquente : gens du monde, gens d'Église, gens de lettres, académiciens, je ne trouve à vrai dire personne à qui parler ; je veux dire : à qui confier les nouvelles préoccupations qui m'agitent. Car je dois vous avouer que, depuis notre première rencontre, mon point de vue a complètement changé ». p. 204.

⁸⁵⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 174.

Ou encore quand il fait lire à Georges certains passages de son futur roman qu'il note dans son carnet, une lecture qui lui donne des réflexions sur tout ce qu'il écrit. Ce qui compte pour Édouard, ce sont les réactions de ce lecteur choisi. C'est comme si Édouard, par ce geste, évaluait la réception prématurée de son futur roman :

« Ce geste, maintenant, me paraît absurde. Mais précisément, dans mon roman, c'est par une lecture semblable que je pensais devoir avertir le plus jeune de mes héros. Il m'importait de connaître la réaction de Georges ; j'espérais qu'elle pourrait m'instruire... et même sur la qualité de ce que j'avais écrit.⁸⁵⁸ »

Mais la discrétion de Georges empêche Édouard de connaître ce que pense cet enfant. Édouard est incertain de la réception de son œuvre :

« Je n'avais pas quitté Georges des yeux durant tout le temps de sa lecture ; mais son visage ne laissait rien paraître de ce qu'il pouvait penser.⁸⁵⁹ »

De son côté, le narrateur principal du roman, en reprochant à Édouard le fait de révéler tout à autrui, affirme sa volonté de garder un rapport constant avec le destinataire :

*« Il [Édouard] n'est pas assuré que *Les Faux-Monnayeurs* soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer. Absurde, cette coutume d'indiquer les « en préparation », afin d'allécher les lecteurs.⁸⁶⁰ »*

Par une telle volonté incessante de révéler aux autres volontairement ou non, certains secrets, Édouard met l'accent sur la place qu'autrui en tant que destinataire tient dans la rédaction de ce qu'il écrit. Ce destinataire, souvent masqué, manifeste ainsi sa présence active.

Autrui, avec toutes ses figures, témoigne d'une forte présence dans le journal intime des personnages gidien, soit comme objet d'écriture, soit comme destinataire de l'ensemble de la production écrite : il s'agit des lettres ou des journaux. En même temps qu'il se raconte, le héros gidien raconte pour autrui. La structure de l'écriture romanesque de Gide montre bien que le héros, refusant l'enfermement sur lui-même, aspire toujours à un rapport avec l'autre, quelle que soit sa forme.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 350.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

Chapitre II. Théâtralisation du rapport à l'autre

Gide est reconnu plus comme romancier que comme dramaturge. Mais s'il n'a pas réussi à écrire de nombreuses pièces de théâtre, cela ne signifie pas que le genre théâtral soit moins important pour lui. Il confirme sa tendance vers le théâtre en créant un autre théâtre dans ses œuvres romanesques. Si l'on définit la théâtralité comme « la présence d'indices théâtraux dans un texte qui n'appartient justement pas au genre théâtral : récit, poème ou autobiographie⁸⁶¹ », on conçoit que Gide ne renonce jamais à ce désir de théâtre. Son goût pour ce genre, il l'affirme à maintes reprises par son recours incessant aux procédés théâtraux, non seulement dans ses productions théâtrales, mais aussi dans ses œuvres romanesques. Un tel mélange des genres lui permet de créer une théâtralité particulière dans ses écrits. Jean Claude s'en rend compte. Gide « en composant ses drames, avait su spontanément donner à l'écriture théâtrale les traits distinctifs qui lui assurent sa théâtralité. Mais ces mêmes traits, il est tentant de les retrouver ailleurs, dans ses récits ou œuvres romanesques⁸⁶² ». Mais avant de déterminer la présence de ces indices théâtraux et la raison pour laquelle ils sont insérés dans le texte narratif, il est nécessaire de savoir pourquoi l'écrivain recourt aux éléments de la dramaturgie dans ses romans. Arnaud Rykner parle d'une sorte de rapport dialectique entre ce qui est littéraire et théâtral : « Toute littérature, en un sens, est « théâtrale » puisque toute littérature digne de ce nom fait *voir* ce qui n'est pas devant nous, convoque l'« autre scène » de la parole. Et tout théâtre est « littéraire » puisque tout théâtre confronte des mots à des corps, à du réel *qui les arrache au seul langage*⁸⁶³ ». Selon Anne Larue, le recours au mode d'expression théâtrale exerce, traditionnellement, une influence sur le genre narratif ; ainsi, la référence aux mots comme « scène », « théâtre » devient une sorte d'appel au genre dramatique. Les romans « construisent un rêve de théâtralité qui emprunte certes au théâtre ses éléments les plus voyants, mais qui, au-delà, traduit avant tout la nostalgie d'un mode d'expression impossible ou perdu⁸⁶⁴ ». Cette nostalgie vis-à-vis du genre dramatique se

⁸⁶¹ Pierre Lachasse, « La scène surprise : remarques sur la théâtralité dans le récit gidien », in *Texte et théâtralité*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2000, p.44.

⁸⁶² Jean Claude, « Écriture théâtrale, théâtralité de l'écriture », in *André Gide 10 : l'écriture d'André Gide I, genèses et spécificités*, la Revue des Lettres Modernes, Paris – Caen, Lettres Modernes, Minard, 1998, p. 184.

⁸⁶³ Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 79.

⁸⁶⁴ Anne Larue, « Avant-propos », in *Théâtralité et genres littéraires*, Textes réunis et présentés par Anne Larue, La Licorne (Hors-série, Colloque II), UFR de langue et littératures de Poitiers, 1996, p.13.

traduit chez Gide d'abord par l'emploi du mot « comédie » que ses personnages ne cessent d'utiliser pour désigner certaines scènes romanesques. Ils se réfèrent à cette expression pour justifier certaines situations, dans *La Porte étroite*, par exemple, la mère de Jérôme réduit la crise de Lucile Bucolin à une comédie :

« Veux-tu que je te dise, mon ami : tout cela, c'est de la comédie.⁸⁶⁵ »

Gérard dans *Isabelle* recourt à la comédie pour justifier son départ devant ses hôtes :

« Au déjeuner je jouai donc la petite comédie que j'avais préméditée.⁸⁶⁶ »

Dans *Les Caves du Vatican*, Protos réduit toute relation à autrui à un jeu, ou plutôt à une comédie :

« — Vous voyez, Monsieur de la Fleurissoire, mon enfant, vous voyez à quoi nous en sommes réduits ! Ah ! cette comédie ! cette honteuse comédie !⁸⁶⁷ »

Dans *Les Faux-Monnayeurs* encore, l'aveu d'Armand à Olivier précise le rôle imposé à chaque individu comme dans un spectacle :

« La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. Mais la différence entre toi et moi, c'est que moi je sais que je joue.⁸⁶⁸ »

L'emploi du terme « comédie » nous invite à une autre lecture des œuvres de Gide en insistant sur toutes les scènes romanesques marquées par la théâtralité. Car le recours à la forme théâtrale ne se limite pas à l'emploi de mots théâtraux. Gide va plus loin en privilégiant dans ses productions romanesques la narration qui s'adapte aux exigences d'un texte dramatique. La pratique de l'écriture théâtrale laisse des traces dans ses romans. Quand on les parcourt, on est frappé par l'utilisation d'un vocabulaire qui relève du théâtre. Si, comme l'écrit Arnaud Rykner, le théâtre « est un cheminement intérieur du verbe qui se tend, s'étire vers l'Autre qu'il fait surgir, et revient chargé d'une énergie nouvelle avant de repartir de nouveau et de nouveau rebondir⁸⁶⁹ », la théâtralité nous intéresse dans la mesure où elle est un moyen pour définir le rapport avec l'autre. En d'autres termes, le théâtral est précisément « cette tension de la relation qui unit l'Un à l'Autre⁸⁷⁰ ». L'écriture dialogique, profondément théâtrale donne une présence avantageuse à autrui qui est nécessaire au fonctionnement du discours. L'écriture de Gide joue sur cette sorte de solidarité du destinateur et du destinataire,

⁸⁶⁵ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p.15.

⁸⁶⁶ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p.74.

⁸⁶⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, op. cit., p. 161.

⁸⁶⁸ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p.356.

⁸⁶⁹ Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, op. cit., p. 152.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 151.

ou du regardant et du regardé. Nous essayerons d'abord de mettre l'accent sur le mode narratif par lequel Gide parvient à ce mélange des genres.

1- Le rapport dialogique

Il est évident que le dialogue est une particularité du théâtre, car selon Alain Viala « le théâtre est avant tout art du dialogue⁸⁷¹ ». L'auteur précise aussi que le dialogue au théâtre n'implique pas de narrateur pour « commenter les propos, éclairer les sentiments ou pensées des personnages qui parlent, et ces derniers, souvent, mentent, trichent, euphémisent⁸⁷² ». L'expression directe est donc la marque de l'écriture dramatique. En se référant au terme de Platon, Alain Viala montre également que le théâtre se définit comme *mimesis*, c'est-à-dire tous les aspects de la représentation directe contenus dans le texte dramatique. Mais ce mode d'expression ne reste pas spécifique au genre théâtral. Il a déjà été adopté par le roman. En effet, la *mimesis* parfaite est réalisée dans le genre romanesque quand « le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage⁸⁷³ ». Cette forme mimétique est « [la] forme fondamentale du dialogue et du monologue⁸⁷⁴ » et elle est très fréquente dans les romans de Gide. C'est aussi l'une des originalités de son écriture. Il se libère des modèles romanesques traditionnels. Il accorde ainsi beaucoup de liberté à ses personnages, ce qui les amène à s'exprimer directement dans le récit. Mais pourquoi Gide insiste-t-il pour céder la parole à ses personnages ? Ont-ils vraiment besoin de dialoguer ? Le mode d'échange entre les personnages influence-t-il le texte narratif ? Voyons maintenant le rapport qui existe entre la progression du texte et l'emploi du discours direct.

Les relations qu'entretiennent les personnages les uns avec les autres peuvent être ainsi provoquées par des expressions verbales qui contiennent des traits de théâtre. Il est vrai que le voyage pour les héros gidiens est le moyen par lequel ils rencontrent l'autre. Cette union peut s'exprimer par les gestes, ainsi que par les paroles. La rencontre avec autrui implique, dans les romans de Gide, certains échanges entre les personnages. C'est la raison pour laquelle le dialogue est indispensable pour eux. La narration gidienne se caractérise par l'alternance entre le narrateur et les personnages. Autrement dit, on entend non seulement la

⁸⁷¹ Alain Viala, *Le théâtre en France : des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 35.

⁸⁷² *Ibidem.*,

⁸⁷³ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 192.

⁸⁷⁴ *Ibidem.*

voix du narrateur, mais aussi celle des personnages. Nous sommes devant la première forme de théâtralité incluse dans le texte narratif gidien. On voit ainsi que la conversation entre deux personnages oriente le récit et amène à découvrir les personnages. Leurs paroles ont souvent valeur informative. Elles donnent des indications sur d'autres personnages. C'est donc par « un dialogue informatif⁸⁷⁵ », pour reprendre le terme utilisé par Anne Ubersfeld, que le lecteur parvient à cerner l'identité d'un personnage et sa situation générale. Dans *La Symphonie pastorale*, un dialogue entre le pasteur et une vieille femme met en lumière le personnage de Gertrude qui est ignorée pendant longtemps. Voici comment le pasteur la découvre :

- « — *Cette fille aveugle ; une nièce [...] Il faudra la mettre à l'hospice [...].*
— *Ne la réveillez pas. [...]*
— *Oh ! Je ne pense pas qu'elle dorme ; mais c'est une idiote ; elle ne parle pas et ne comprend rien à ce qu'on dit [...].*
— *Quel âge a-t-elle ?*
— *Une quinzaine d'années, je suppose ! Au reste je n'en sais pas plus long que vous.*⁸⁷⁶ »

Dans *Isabelle*, le voyage de Gérard à la Quartfourche reste l'événement capital de sa vie. Ce lieu lui permet de rompre sa solitude et lui donne l'occasion de dialoguer avec ses habitants. Dès son arrivée, il engage une longue conversation avec l'abbé qui lui fait découvrir presque tous les membres de cette famille. Mais Casimir reste le personnage le plus mystérieux. Gérard entend parler de cet enfant avant de le rencontrer. Son dialogue avec l'abbé l'aide et aide aussi le lecteur, à connaître son identité et un peu de son histoire :

- « — *Et qui est Monsieur Casimir ? Dont je ne sais qu'une chose, c'est qu'il prend du racahout le matin.*
— *Leur petit-fils et mon élève. Dieu me permet de l'instruire depuis trois ans [...].*
— *Ses parents ne sont pas ici ? [...]*
— *En voyage [...] Je sais, Monsieur, quelles nobles et saintes études vous amènent [...] N'importe [...] écartant de la main toute pensée désobligeante ; l'histoire a bien aussi ses droits.*⁸⁷⁷ »

⁸⁷⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 17.

⁸⁷⁶ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 48.

⁸⁷⁷ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 27.

L'écriture de Gide est marquée par une certaine évolution vers le dialogue. Cette évolution atteint son apogée dans *Les Faux-Monnayeurs* où plusieurs personnages prennent la parole. Elaine D. Cancalon affirme que « la quantité des dialogues s'accroît à mesure que l'œuvre atteint sa maturité⁸⁷⁸ ». Gide donne dans ce roman une importance particulière à l'autonomie des personnages. Leur multiplicité permet d'y constituer différents couples qui animent des scènes polyphoniques. Ainsi, dès l'incipit du roman, nous sommes en présence d'un groupe d'adolescents directement présentés au lecteur. À travers leur discours, on comprend qu'il s'agit d'amis qui se rassemblent habituellement pour « caus[er] art, philosophie, sport, politique et littérature⁸⁷⁹ ». La conversation reste le trait essentiel de cette assemblée. Ainsi chacun d'eux exprime ses préférences, ce qui aide à bien situer chaque personnage. L'intervention du narrateur se limite à organiser l'espace qui les entoure et à donner parfois certaines indications sur les personnages, mais d'un point de vue extérieur. Ce regard extérieur permet aux personnages de garder leur mystère, ce qui les rapproche des personnages dramatiques. En parlant de ces personnages, Jean Claude note que « le personnage dramatique est vu de l'extérieur. Nous n'avons de lui qu'un ensemble d'indices : ce qu'il dit et ce qu'il fait, pour le saisir⁸⁸⁰ ». Le fait que le narrateur reste à la surface des personnages diminue son rôle narratif, de sorte que son intervention dans les événements n'influence pas le fil du discours des personnages. Ainsi, les personnages se substituent au narrateur et tiennent son rôle. Autrement dit, la plupart des personnages assument tour à tour le rôle du narrateur⁸⁸¹. Olivier et Bernard assument suffisamment un tel rôle. Leur conversation permet souvent de présenter d'autres personnages, comme Vincent, George et Laura⁸⁸². Mais il faut insister sur la quantité d'informations qu'apporte leur conversation sur le personnage d'Édouard. C'est donc par le truchement du dialogue que ce personnage est défini :

« — Ton oncle Édouard ?

— Oui, c'est un demi-frère de maman. [...]

— Qu'est-ce qu'il fait ?

— Il écrit. J'ai lu presque tous ses livres ; mais voici longtemps qu'il n'a plus rien publié.

⁸⁷⁸ Elaine D. Cancalon, « Le discours gidien : un performatif cyclique », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 76, volume XV, Octobre 1987, p. 12.

⁸⁷⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 14.

⁸⁸⁰ Jean Claude, *André Gide et le théâtre II*, Cahiers André Gide 16, Paris, Gallimard, 1994, p. 313.

⁸⁸¹ Geneviève Idt, *André Gide*, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 57.

⁸⁸² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 16, p. 37.

— *Des romans ?*

— *Oui ; des espèces de roman.*

— *Pourquoi est-ce que tu ne m'en as jamais parlé ?*

— *Parce que tu aurais voulu les lire ; et si tu ne les avais pas aimés.*⁸⁸³ »

Dans tous les passages cités ci-dessus, nous observons qu'il y a toujours des tirets qui précèdent les répliques des personnages, ce qui apporte au dialogue une forme de théâtralité. L'échange entre les personnages implique de courtes ou de longues répliques, et chaque réplique d'un personnage en appelle une autre. Cette caractéristique est héritée du dialogue théâtral. Anne Ubersfeld nous informe sur certaines spécificités du dialogue théâtral que Gide utilise souvent : « L'alternance régulière des énoncés est le fonctionnement de base du dialogue théâtral. Celui-ci suppose un tour de parole relativement égalitaire, chacun disant ce qu'il a à dire en masses ordonnées de quelques phrases⁸⁸⁴ ». La forme discursive apparaît comme une forme privilégiée dans la narration gidienne. Gide évoque dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, tant que le roman est en chantier, que son œuvre est bâtie sur un dialogue entre les personnages :

« *J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages, ni qui ils étaient. Ils se sont imposés à moi.*⁸⁸⁵ »

Gide adopte dans le texte narratif la communication directe entre un locuteur et un interlocuteur, non seulement parce qu'il diminue le rôle du narrateur, mais aussi parce qu'il force l'attention du lecteur et sollicite sa participation. Comme il ne propose pas un roman traditionnel où le narrateur décrirait amplement les personnages, il invite le lecteur à découvrir ses personnages à travers leur dialogue. L'auteur préfère souvent qu'il y ait une distance entre le narrateur et les personnages. La vision du narrateur se limite à celle des personnages. C'est la raison pour laquelle il ne délivre que peu d'informations sur eux, ce qui donne au roman une forme objective où le narrateur ne met pas l'accent sur la psychologie des personnages. De cette façon, le héros se présente sans qu'il y ait aucune intervention concernant le point de vue du narrateur. Cette caractéristique est l'un des principes du théâtre, puisque « la forme théâtrale renforce l'objectivation⁸⁸⁶ ». Le refus de décrire l'état des protagonistes répond au besoin de Gide de laisser le personnage se présenter directement

⁸⁸³ *Ibid.*, p.40.

⁸⁸⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 50.

⁸⁸⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 86.

⁸⁸⁶ Jean Claude, *André Gide et le théâtre II*, op. cit., p. 316.

devant le lecteur. La tâche du lecteur, comme celui du spectateur, est donc d'imaginer et de déterminer les caractères des personnages d'après leurs paroles. Cette tendance assure la théâtralité du texte narratif gidien. Dans le texte théâtral, « ce n'est plus le narrateur qui montre les personnages ; le personnage théâtral se présente lui-même ; ce qu'il dit et ce qu'il fait doit suffire à le caractériser⁸⁸⁷ ». Cette remarque peut être appliquée dans les romans de Gide. L'auteur cherche une forme de narration à travers laquelle se découvre le portrait d'un personnage et sa préoccupation profonde. C'est la raison pour laquelle il choisit la forme dramatique comme méthode de narration. Il précise ainsi sa technique dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

« Dès la première ligne de mon premier livre, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon personnage, — telle phrase qui fût directement révélatrice de son intérieur — plutôt de dépeindre cet état.⁸⁸⁸ »

C'est donc par le dialogue que le lecteur parvient à cerner le personnage gidien. Dans ce cas, il doit relever toutes les indications continues dans les diverses répliques pour reconstituer le caractère d'un personnage. Ainsi, à travers la conversation, Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, révèle à Sophroniska ses réflexions sur le roman⁸⁸⁹. Il permet ainsi au lecteur de conclure quel type de romancier il espère devenir. Le dialogue sert également à mieux comprendre le personnage d'Armand dont les comportements restent mystérieux. Lors de sa conversation avec Olivier, sa personnalité s'exprime. Ses insinuations expliquent son cynisme qui est son trait distinctif, et elles laissent entendre aussi qu'il est une victime de l'hypocrisie familiale :

*« Qu'est-ce que tu veux ? Je ne suis sincère que quand je blague.
— Tu ne me feras jamais croire que tu n'étais pas sincère en me parlant comme tu as fait. C'est maintenant que tu joues.
— O être plein de naïveté, de quelle âme angélique tu fais preuve ! Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. Mais la différence entre toi et moi, c'est que moi je sais que je joue ; tandis que...
— Tandis que...répéta Olivier agressivement.*

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁸⁸ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 82.

⁸⁸⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 184.

— *Tandis que mon père, par exemple, et pour ne pas parler de toi, coupe dedans quand il joue au pasteur.*⁸⁹⁰ »

Comme au théâtre, le narrateur n'intervient pas pour analyser les paroles des personnages ni pour éclairer leur comportement. Il introduit souvent à une scène qui les réunit. Puis il garde une attitude neutre. Le dialogue a un grand avantage pour déterminer la qualité des personnages. Dans *Isabelle*, la première conversation entre Gérard et l'abbé révèle dès le début la distance qui sépare les pensées des deux personnages et dessine leur caractère. Bien que ce jeune parisien n'en dise rien, on devine en lui un représentant de la libre pensée qui ne convient pas à l'abbé. La réaction brutale de l'abbé à l'évocation du nom d'Albert Desnos suffit à caractériser le maître et son disciple et laisse entendre qu'ils s'opposent aux idées religieuses du prêtre :

« — *Ah ! Vous êtes élève d'Albert Desnos ? Il serra les lèvres de nouveau. J'eus l'imprudence de demander :*

— *Vous avez suivi de ses cours ?*

— *Non ! Fit-il rudement. Ce que je sais de lui m'a mis en garde... C'est un aventurier de la pensée. À votre âge on est assez facilement séduit par ce qui sort de l'ordinaire. Et, comme je ne répondais rien : — Ses théories ont d'abord pris quelque ascendant sur la jeunesse ; mais on en revient déjà, m'a-t-on dit.*⁸⁹¹ »

2- Dialogue et place du lecteur

Le dialogue et les autres formes de discours dans les romans de Gide deviennent symboliquement une « action parlée⁸⁹² », dans la mesure où ils participent à faire progresser l'intrigue. Ils peuvent donner des indications qui amènent le lecteur à construire par l'imagination l'évolution de l'action et celle des personnages. Le rapport du dialogue à l'action est sans doute une spécificité du théâtre. L'acte de parler représente la partie principale de l'action de la pièce. C'est l'activité langagière des protagonistes qui permet au spectateur d'imaginer la transformation de l'univers dramatique, la modification du schéma actantiel, la dynamique de l'action, comme le note Patrice Pavis : « Le dialogue et le discours

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 356.

⁸⁹¹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 28-29.

⁸⁹² Nous nous référons au terme de Pirandello, cité par Patrice Pavis qui évoque le rapport du dialogue avec l'action. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 89.

sont les seules actions de la pièce : c'est l'acte de parler, d'énoncer des phrases qui constituent une action performative⁸⁹³ ». Gide insiste sur cette « action performative ». Il construit la plupart de ses romans comme une suite de scènes de dialogues, ce qui accorde à la conversation un rôle révélateur. Cette technique lui permet de garder l'équilibre entre la parole des personnages et celle du narrateur. Faire entendre au lecteur la voix des protagonistes est le critère du rapport à l'action. Les paroles de Bernard déclenchent l'action dans *Les Faux-Monnayeurs* : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor⁸⁹⁴ ». Ce passage du roman s'apparente à une pièce tragique où le héros s'enferme dans son monologue intérieur au début de la pièce. Il s'adresse, théâtralement, au lecteur. Ce sont ses paroles qui invitent le narrateur ainsi que le lecteur, à découvrir l'atmosphère de sa famille. Sa voix qui précède celle du narrateur devient ainsi le point de départ du roman. L'avantage du discours direct ne se limite pas seulement au démarrage de l'action. Il va jusqu'à dévoiler l'histoire. Mais ce qui nous intéresse dans ce rapport de l'acte de parler à l'action, c'est leurs effets sur l'imagination du lecteur et la possibilité de pousser celui-ci à participer à l'objectif de découvrir l'intrigue. Le dialogue permet au lecteur d'être au courant de l'histoire et de l'espace romanesque en même temps que les personnages. Il est possible parfois que le lecteur en sache plus que les personnages eux-mêmes. Le lecteur peut être considéré comme « le seul autre personnage qui peut “découvrir” l'histoire », puisque « les autres personnages y sont tous engagés et forment le dessin mouvant que le roman met à découvert⁸⁹⁵ ». Ainsi, le lecteur est vu comme un destinataire des répliques des personnages. Il peut être dans ce cas, considéré selon la même perspective que le spectateur au théâtre. Les personnages dramatiques s'adressent souvent l'un à l'autre avec l'objectif de transmettre leurs propos aux spectateurs. L'emploi de ce procédé contribue à mettre le spectateur au courant de tous les événements, dans une situation supérieure à celle des personnages par rapport à l'histoire. Alain Viala précise, en définissant « la double énonciation », le rôle du spectateur dans le processus de communication. De sorte que l'échange des personnages qui se passe devant un public constitue le premier degré d'énonciation. « Et ce que le personnage dit, et ce que l'autre répond, et ce que disent les gestes, costumes, décors, tout cela forme un message que les spectateurs reçoivent [...]. Cela constitue le second degré de l'énonciation théâtrale⁸⁹⁶ ». Cette double énonciation se rencontre dans d'autres types de textes. Autrement

⁸⁹³ *Ibidem.*

⁸⁹⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 13.

⁸⁹⁵ Germaine Brée, *André Gide : l'insaisissable protégée*, op. cit., p. 277.

⁸⁹⁶ Alain Viala, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, op. cit., p. 12.

dit, au niveau du texte narratif, ce procédé théâtral peut être appliqué, puisque le lecteur est toujours le destinataire principal du dialogue des personnages dans une œuvre romanesque : « Dans un dialogue de roman, chaque propos s'adresse à un personnage et le lecteur est le destinataire de l'ensemble du texte⁸⁹⁷ ». La multiplicité des dialogues dans les romans de Gide favorise le procédé de la double énonciation et confirme leurs aspects dramatiques. Avec cette technique, le lecteur prend part à l'échange des propos entre les personnages. Cela ne se limite pas seulement à susciter sa réaction imaginaire mais aussi sa présence comme témoin. Dans *La Porte étroite*, Jérôme, le narrateur, tente parfois de faire entendre au lecteur le sens de son rapport avec sa cousine. Bien qu'il entende clandestinement tous les propos d'Alissa, lors d'une conversation avec son père, Jérôme refuse de les rapporter, tout en insistant pour forcer Alissa à les redire devant lui dans une scène qui les réunit en tête à tête. À ce moment-là, il refuse d'assumer son rôle de narrateur pour analyser la psychologie de son amante, ce qui permet à la scène d'acquiescer une forme dramatique :

« — *Oui, mais je n'entendais qu'à peine. J'ai cessé de vous entendre aussitôt... Dis, que t'a répondu mon oncle quand tu lui as demandé ce qu'il fallait pour réussir ?*

— *Jérôme, dit-elle en riant, tu l'as parfaitement entendu ! Tu t'amuses à me le faire redire.*

— *Je t'assure que je n'ai entendu que le commencement.*⁸⁹⁸ »

Dans d'autres romans, la dynamique du dialogue vise à faire trouver au lecteur un sens profond. Gide met l'accent sur l'importance des dialogues qui lui permettent de garder le contact avec le lecteur en lui fournissant beaucoup de détails. Une longue suite de conversations entre Gérard et l'abbé révèle dans *Isabelle* la vie secrète de l'héroïne. Gérard se présente dans ces scènes comme un simple personnage et non pas comme un narrateur qui sait tout, pour justifier son ignorance des événements. Si nous examinons toutes les répliques de Gérard, on trouve une prédominance de mots d'interrogation directe et implicite, comme : « pourquoi, comment, qui - parlez, avouez ». C'est comme s'il donnait l'impression de se préparer et de préparer le lecteur, en même temps, à la scène de rencontre avec Isabelle. Cette attente est renforcée par l'attitude de l'abbé qui ne veut pas tout dévoiler tout de suite, comme le montre sa réponse :

⁸⁹⁷ Michel P. Schmitt, Alain Viala, *Savoir-lire*, op. cit., p. 96.

⁸⁹⁸ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 29.

« — Eh là ! Eh là ! Monsieur le romancier [...] N'allez-vous pas un peu trop vite ?... Et puis-je vous demander à mon tour comment vous êtes si bien renseigné ?⁸⁹⁹ »

Les mêmes effets du dialogue se répètent dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le lecteur est toujours dans l'attente de la découverte de l'identité des enfants dont parlent Profitendieu et Molinier⁹⁰⁰. Leur conversation évoque dès le début l'affaire des mineurs et cela donne des indications sur le sens profond du roman. Le dialogue peut laisser au lecteur une grande liberté pour comprendre entre les lignes. La rencontre d'Olivier et de Bernard représente un bon exemple. Quand ce dernier décide de quitter la maison parentale, son ami adopte une façon de parler ambiguë, ce qui le transforme en acteur sur scène avec toute l'angoisse qui accompagne ses mots :

« Bernard ...tout de même, tu n'as pas l'intention de...Mais il s'arrête. Son ami lève les yeux et, sans bien voir Olivier, distingue sa confusion.

— De quoi ? Demande-t-il. Qu'est-ce que tu veux dire ? Parle. De voler ?

Olivier remue la tête. Non, ce n'est pas cela. Soudain il éclate en sanglots ; il étreint convulsivement Bernard.

“ Promets que tu ne te...”

Bernard l'embrasse, puis le repousse en riant. Il a compris :

“ Ça, je te le promets. Non, je ne ferai pas le marlou.⁹⁰¹ »

Le lecteur comprend certainement ce qu'Olivier n'ose pas dire. Il n'a même pas besoin de l'explication de Bernard. L'hésitation d'Olivier qui retient sûrement son attention est plus expressive que des mots. Il comprend mieux la situation que les personnages. Par là on comprend que le dialogue à deux voix n'est pas un simple procédé dans les romans de Gide. Le sens de l'œuvre est lié à la multiplicité des scènes dialoguées. Le texte, selon Michael Tilby, « nous fournit maintes précisions en ce qui concerne la réaction de l'individu envers ce qu'il vient d'exprimer ainsi qu'à propos de celle de son auditeur⁹⁰² ». Ces précisions, qui ne sont pas considérées séparément, assument dans le texte une fonction remarquable qui est loin d'être négligeable. Il semble que l'insertion de dialogues dans une œuvre romanesque corresponde à l'objectif de Gide qui cherche, comme au théâtre, à se débarrasser de tout type

⁸⁹⁹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 112-113.

⁹⁰⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 20.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 34-35.

⁹⁰² Michael Tilby, « *Les Faux-Monnayeurs* ou Gide et l'art de conférer », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, Volume XVIII, octobre 1990, p.511-12.

de médiateur entre le lecteur et les personnages. Gide cherche une forme de narration à travers laquelle les conversations des personnages poussent le lecteur à jouer un rôle pour établir l'enchaînement des événements. Le romancier, comme le dit François Mauriac, « lâche ses personnages sur le monde et les charge d'une mission⁹⁰³ ». Cela ne signifie pas qu'ils sont au service du romancier, de sorte qu'ils se plient docilement à ce que le romancier attend d'eux. Car les « personnages raisonnent, ont des idées claires et distinctes, font exactement ce qu'ils veulent faire et agissent selon la logique⁹⁰⁴ ». C'est la raison pour laquelle Gide attache une grande importance à l'autonomie des personnages. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il précise l'utilité d'une telle indépendance, tout en indiquant le rôle du dialogue :

« C'est ainsi que toute l'histoire des Faux-Monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent. »⁹⁰⁵

Il est important d'ajouter que les personnages eux-mêmes trouvent un grand intérêt dans l'acte de parler. Ils éprouvent le besoin de parler lorsqu'ils se trouvent en présence d'un autre personnage. Les propos qu'ils tiennent devant autrui leur apportent une sorte de soulagement. Dans ce cas, ce besoin de parler qui caractérise souvent les personnages des *Faux-Monnayeurs* diminue le rôle d'autrui en un simple auditeur. Ces personnages éprouvent « le besoin de raconter, interpeller, confesser, rompre le silence, faire part à autrui de ce qui les tracasse ou rend leur vie insupportable. Autrement dit, le rôle d'autrui dans *Les Faux-Monnayeurs* est en premier lieu celui d'un auditeur⁹⁰⁶ ». Ainsi, Vincent confirme cette nécessité de parler en adressant ces mots à Lilian :

« Mais, Lilian, comprends-moi : le seul moyen pour moi de me délivrer de ces pensées, c'est de te les dire. Si tu en ris je les garderai pour moi seul ; et elles m'empoisonneront. »⁹⁰⁷

Ce que le pasteur de *La Symphonie pastorale* confie à son journal porte la marque d'un aveu irréprouvable :

« Il me faut avouer ici la profonde déception où je me sentis sombrer les premiers jours. »⁹⁰⁸

⁹⁰³ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 54.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁰⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 33.

⁹⁰⁶ Michael Tilby, « *Les Faux-Monnayeurs* ou Gide et l'art de conférer », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, op. cit., p. 512.

⁹⁰⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 144.

⁹⁰⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 31.

C'est ainsi que La Pérouse cherche à obtenir la sympathie d'Édouard. Sa conversation avec lui l'amène à raconter l'histoire de son fils et la raison de sa fuite. Son discours reflète combien il veut se libérer de son passé. Édouard décrit l'état de ce vieil homme qui a vraiment besoin de soulagement :

« *De grands sanglots entrecoupaient ses phrases. Il se souleva de sa chaise et se jeta, tomba presque, entre mes bras. J'aurais fait je ne sais quoi pour apporter un soulagement à sa détresse ; mais que pouvais-je ?*⁹⁰⁹ »

Son aveu implique un retour en arrière pour raconter une histoire passée. C'est ce récit miniature qui prépare l'apparition du personnage de Boris et détermine son rapport avec les autres personnages. On est, là encore, avec les effets de la double énonciation, puisque ce sont les dires des personnages qui aident le lecteur à comprendre la situation de chacun d'eux. Et cela nous donne l'impression que ce type de dialogue est sûrement adressé au lecteur autant qu'à l'interlocuteur gidien. Mais l'importance du dialogue des personnages apparaît particulièrement au moment où le personnage raconte un événement qui s'est passé avant même le démarrage de l'action du roman. Le lecteur est le principal destinataire d'un tel aveu des personnages. En ce sens, Gide accorde une autre fonction au dialogue : il s'agit de dévoiler le passé des héros. Le fait de relater des événements leur confère un statut autonome. Ils échappent ainsi à leur auteur. Mais l'impression de l'autonomie des personnages n'est pas sans lien avec la forme théâtrale. Jean Claude précise le critère qui marque le personnage dramatique :

« Le texte dramatique se distingue aussi des récits ou du texte romanesque par la disparition de l'instance narrative. Cette disparition contribue elle aussi à donner l'impression que les personnages dramatiques sont davantage autonomes par rapport à leur créateur.⁹¹⁰ »

La méthode qui consiste à confier à un personnage le rôle du narrateur renforce la situation d'indépendance des personnages gidiens par rapport à leur créateur. Nombreux sont les personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* qui assument cette " responsabilité ". Madame Sophroniska remonte le passé de Boris pour montrer à Édouard comment elle parvient à s'occuper de cet enfant⁹¹¹. Elle dévoile la face cachée de cette famille disparue. Mais le récit de Lady Griffith reste le meilleur exemple. Elle éprouve ainsi la nécessité de revenir sur son

⁹⁰⁹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 125.

⁹¹⁰ Jean Claude, *Gide et le théâtre II*, op. cit., p. 318.

⁹¹¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 174.

propre passé pour relater à Vincent l'histoire du naufrage de La Bourgogne⁹¹². C'est le seul moyen pour elle de se débarrasser de l'image de la petite fille qu'elle n'a pas sauvée et qui la poursuit toujours. Cette situation montre l'intérêt de Gide pour les scènes où c'est la confession d'un personnage devant un autre qui fait avancer l'action et renseigne le lecteur. Comme un personnage dramatique, le héros de Gide est libre de transformer ses souvenirs en récit. Le lecteur a l'impression que ces récits sont indépendants de ceux de l'auteur, car c'est le personnage qui interrompt la narration et insère son histoire, et cela le rend suffisamment éloigné de l'auteur. Cette distanciation renforce l'intensité dramatique du texte. Si nous insistons sur ce phénomène, c'est parce qu'il y a un grand rapport avec l'intrigue du roman. L'évocation des souvenirs révèle au lecteur les événements qui ne sont pas racontés par le narrateur et qui ont même commencé avant le début du roman. La structure générale du roman est reconstituée grâce au témoignage des personnages. Il y a parfois un personnage qui n'apparaît jamais dans le déroulement des événements, comme Charles qui est toujours en voyage. Les dires des personnages nous fournissent certaines informations sur lui. La présentation indirecte de l'histoire est une technique de narration chère à Gide. C'est la raison pour laquelle il reproche à Roger Martin du Gard de ne pas utiliser une telle technique narrative dans son œuvre :

« Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama, qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent, ou à travers un personnage qui n'est pas acteur. »⁹¹³

Ainsi le roman des *Faux-Monnayeurs* est présenté d'une façon indirecte. La plupart des événements sont réduits aux discours des personnages. Gide se sert du dialogue comme un mode d'échange, ce qui dynamise le texte narratif et lui donne une allure dramatique. Mais en dépit de la place que le dialogue occupe dans l'univers romanesque de Gide, nous nous demandons si l'échange entre les personnages est un signe de la communication illusoire. Les personnages gidiens sont-ils sincères quand les uns s'adressent aux autres ? La réception de la parole d'autrui a-t-elle une dimension théâtrale ?

⁹¹² *Ibid.*, p. 67.

⁹¹³ André Gide, cité par Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide* (1913-1951), Paris, Gallimard, 1951, p. 36-37.

3- Faux dialogue

Pourtant, lorsque Gide adapte des répliques échangés dans ses romans, il y a une perte d'authenticité et de spontanéité chez certains personnages. Lors des scènes dialoguées, Gide présente un type d'interlocuteur qui fait semblant d'écouter. Cette forme de comédie met en question l'échange entre les personnages et révèle une forme illusoire du dialogue. En effet, celui-ci n'est qu'apparent dans la mesure où le discours n'est pas censé agir sur un allocataire. L'absence d'écoute met en cause le sérieux de la communication. La manipulation, caractéristique récurrente du rapport avec autrui, se lit même au niveau de la réception de la parole des autres, car toute forme de dialogue repose sur une sorte de coopération entre les interlocuteurs. À ce propos, Mary-Annick Morel définit la conversation comme « une construction effectuée par au moins deux participants, chacun des participants se reconnaît et reconnaît à l'autre (aux autres) le droit voire le devoir de contribuer à la construction de cet objet⁹¹⁴ ». Dans l'univers romanesque de Gide, il y a quelques cas représentatifs de communication entravée, au moment où l'un des interlocuteurs n'assume pas son rôle. *Les Faux-Monnayeurs* présente un type d'interlocuteur qui ne manifeste aucune réaction aux paroles de son locuteur, et la dimension théâtrale de cet échange est particulièrement mise en valeur, transformant parfois le dialogue en une sorte de monologue implicite. Tout se passe comme si Gide, pour rompre la solitude d'un personnage, interpellait un auditeur qui simule la communication. En ce sens, on peut parler de l'échec de la parole, qui n'est que l'échec du rapport avec autrui. Puisque ce type de dialogue ne prend pas en compte la présence de l'autre. Le dialogue n'est qu'un passage à une situation dramatique. Arnaud Rykner parle à ce propos du dialogue romanesque en termes du monologue. Il explique que « le dialogue n'est qu'un trompe-l'œil utile pour maquiller le « monologisme » de la forme dramatique [...] Soit le trompe-l'œil est accepté comme tel (forme dramatique épurée au maximum de ses constituants épiques), soit il est révoqué en doute (l'ouverture épique faisant passer au second plan l'énonciation interne qui n'est jamais qu'un *marqueur* théâtral)⁹¹⁵ ». Le dialogue se présente comme un instrument parodique d'une libération intime. Le personnage gidien s'adresse à un destinataire pour se libérer et non pour échanger. Cela explique parfois la passivité d'un interlocuteur. Il faut noter que Gide, dès ses premiers romans, soumet ses personnages à ce défaut d'écoute qui deviendra une sorte de préoccupation technique dans *Les*

⁹¹⁴ Mary-Annick Morel, « Vers une rhétorique de la conversation », cité par Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 209.

⁹¹⁵ Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, op. cit., p. 43.

Faux-Monnayeurs. De sorte que l'auteur semble avoir besoin d'une telle forme d'échange pour mettre en branle le mouvement de l'écriture et donner plusieurs dimensions au dialogue. Déjà, à travers son échange avec Juliette, Jérôme dans *La Porte étroite* trahit sa fonction d'auditeur sincère pour s'enfermer dans ce procédé du dialogue égoïste :

« *Mais moi qui l'écoutais [Juliette] à peine et qui laissais tomber à terre ses paroles comme de pauvres oiseaux blessés, je reprenais [...].*⁹¹⁶ »

Ou encore, l'échange est faussé quand il y a plusieurs interlocuteurs :

« *La conversation reprenait entre nous trois, faussement enjouée, banale, fouettée par cette animation de commande derrière laquelle chacun de nous cachait son trouble.*⁹¹⁷ »

Gérard dans *Isabelle* se caractérise parfois par ce défaut d'écoute, comme il le note lui-même lors de sa promenade avec Monsieur Floche :

« [...] *je ne l'écoutais plus que d'une oreille distraite, l'esprit engourdi par la molle tiédeur de l'air et par une sorte de torpeur végétale.*⁹¹⁸ »

Dans *La Symphonie pastorale* et en dépit de la grande attention que le pasteur porte à son interlocuteur Gertrude, l'échange est entravé. Leur communication est caractérisée par la mauvaise foi du pasteur. Tout cela éclaire le rapport illusoire entre ces deux personnages. Il faut d'ailleurs signaler la particularité de l'autonomie verbale de Gertrude. Une lecture attentive de ce roman révèle que ce personnage atteint petit à petit une telle indépendance. Les scènes où l'on entend sa voix correspondent à la volonté du narrateur de lui accorder une telle autonomie. Si elle s'exprime directement, c'est seulement parce que sa parole a pour objectif de révéler au pasteur la nature exacte des sentiments qu'elle éprouve pour lui. Dans le discours direct de Gertrude, le pasteur trouve un intérêt supplémentaire. Le pasteur se contente de rapporter les propos de sa protégée, sans avoir assumé son rôle de narrateur, ni d'interlocuteur. L'objectif est pour lui de l'écouter. Il avoue comment il refuse de relancer son discours et de répondre explicitement à ses interrogations, lorsqu'il la laisse exprimer ce qu'elle ressent après avoir assisté au concert de Neuchâtel par exemple :

« *Je portai sa main à mes lèvres, comme pour lui faire sentir sans le lui avouer que partie de mon bonheur venait d'elle.*⁹¹⁹ »

⁹¹⁶ André Gide, *La Porte étroite*, op. cit., p. 45.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁹¹⁸ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 40.

⁹¹⁹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 57.

Certes, Gertrude se libère du récit du pasteur, puisqu'elle obtient une autonomie de parole. Mais elle reste, dans certaines scènes dialoguées, incapable de réaliser un vrai dialogue. Le plus souvent, ses dialogues avec le pasteur sont déséquilibrés. Pour elle, l'importance du dialogue porte sur le moyen d'enrichir son savoir à travers la vision de son protecteur. Mais *a contrario* la mauvaise foi domine les répliques du pasteur dépourvues d'échange dialectique. Il s'en sert pour révéler ses sentiments. Leur entretien montre la différence des centres d'intérêt. Anne Ubersfeld décrit la situation du locuteur et de l'interlocuteur dans le faux dialogue où « un locuteur tient presque toute la place, son discours étant simplement ponctué des répliques d'un interlocuteur chargé d'assurer la relance⁹²⁰ ». Cela montre parfaitement le type de communication entre Gertrude et le pasteur. Celui-ci fait exprès de répondre par de rares paroles dans le dialogue où domine la voix de Gertrude. Tout ce qui l'intéresse, c'est d'attirer l'attention du lecteur sur les dires de sa protégée. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, on trouve aussi ce type de dialogue : c'est celui entre Profitendieu et Antoine qui échangent leurs paroles de façon déséquilibrée, ce qui reflète bien le déséquilibre de leur situation. Ce n'est pas le besoin qui fait parler Antoine, mais les ordres de son maître. Leur dialogue laisse entendre une forme différente de la domination, et c'est pourquoi leur conversation ne progresse pas, comme le montre le passage suivant qui se décline comme une sorte d'interrogation :

« *J'oubliais de dire à Monsieur qu'il y a deux personnes qui attendent dans le petit salon.*

— *Quelles personnes ?*

— *Je ne sais pas.*

— *Elles sont ensemble ?*

— *Il ne paraît pas.*

— *Qu'est-ce qu'elles me veulent ?*

— *Je ne sais pas. Elles voudraient voir Monsieur.*⁹²¹ »

Si Antoine est condamné à se taire devant son maître, Gertrude se libère de l'emprise de son protecteur au fil des événements dans *La Symphonie pastorale*, ce qui lui permet de tenir de vrais propos avec lui. En accédant ainsi à la connaissance de son environnement, Gertrude souligne la mauvaise foi du pasteur, et le contenu de ses répliques correspond à son besoin de révéler le mal caché dans son rapport avec son protecteur. Le pasteur se voit soumis à

⁹²⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 210.

⁹²¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 23-24.

l'indépendance de la parole de Gertrude, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle les verbes introduisant la voix du narrateur sont gommés dans ses répliques.

Cette mauvaise foi de l'interlocuteur ne se limite pas à *La Symphonie pastorale*. Le phénomène atteint son apogée dans *Les Faux-Monnayeurs*, de sorte que Gide fait de l'esthétique de l'écoute l'une des clés du roman. Cet auteur amène son lecteur à constater que le sens du roman n'est pas seulement dans l'art de parler qui souvent sert à caractériser les personnages, mais aussi dans la réception de la parole d'autrui. Michael Tilby affirme que « le lecteur, s'il veut entrer en contact avec le sens profond de l'œuvre, doit se soumettre à ce besoin de développer pareil raffinement de l'ouïe⁹²² ». La manipulation se lit à la fois au niveau de l'acte de parler, et de la réception de la parole. Dès le début des *Faux-Monnayeurs*, le narrateur met en lumière le personnage de Dhurmer qui, entouré par des adolescents, « s'adress[e] plus particulièrement à l'un des autres, mais manifestement heureux d'être écouté par tous⁹²³ ». En effet, le groupe des adolescents donne un bon exemple de l'apparente communication. L'échange entre Olivier et Lucien Bercaïl est placé sous un tel signe. Les répliques de cet adolescent, qui éprouve le besoin de faire découvrir ses projets à son ami, n'attirent pas l'attention d'Olivier :

« — Oui, je vois ça très bien, dit Olivier qui songeait à Bernard et n'avait pas écouté un mot.⁹²⁴ »

L'aveu de Lucien Bercaïl intéresse le lecteur plus que le personnage d'Olivier : il n'est qu'un moyen pour cerner le personnage de Lucien qui disparaît dans la suite des événements pour ne réapparaître qu'à la fin. Dans une telle scène dialoguée, il ne s'agit pas seulement d'un locuteur manipulé, c'est le lecteur qui est manipulé par Gide en se servant de cet apparent dialogue comme un instrument narratif. Ce refus d'échange permet au personnage de raconter son récit sans être interrompu⁹²⁵. De même, la parole de Laura, lors de sa conversation avec Bernard, échappe au principe de la communication. En dépit de la présence de l'écoute de son interlocuteur, ses propos, qui constituent un compte rendu de sa vie passée, sont placés sous le signe d'un monologue et non d'un dialogue. Par là s'explique l'interrogation du narrateur :

⁹²² Michael Tilby, « *Les Faux-Monnayeurs* ou Gide et l'art de conférer », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, op. cit., p. 514.

⁹²³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 15.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹²⁵ Il est curieux de remarquer que Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* critique les œuvres où les personnages s'adressent au lecteur : « *La grande erreur des dialogues du livre X...*, c'est que ses personnages parlent toujours pour le lecteur ; l'auteur leur a confié sa mission de tout expliquer. Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse ». André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 37-38

« *Que sert de parler ainsi à un jeune être plein de flamme ? Aussi bien ce que disait Laura ne s'adressait point à Bernard. À l'appel de sa sympathie elle pensait devant lui, malgré elle, à voix haute. Elle était inhabile à feindre, inhabile à se maîtriser.*⁹²⁶ »

C'est selon la même logique que Laura laisse Bernard avouer son amour :

« *Elle [Laura] tenait sur ses genoux un livre anglais dont ils avaient interrompu la lecture, et qu'elle feuilletait distraitemment ; on eût dit qu'elle n'écoutait point, de sorte que Bernard continuait sans trop de gêne [...].*⁹²⁷ »

Comme au théâtre, le dialogue n'est qu'un faux dialogue, car les acteurs sur la scène simulent la communication dans la mesure où la parole n'est censée agir sur un allocataire qui fait semblant d'écouter. À ce propos Michael Issacharoff écrit :

« La scène, aire de l'énonciation fictive, constitue le cadre qui s'approprie les énoncés, situant toute énonciation sous la rubrique du discours faux, à écouter, certes, mais non conçu pour agir sur tel allocataire dans la salle grâce à une fonction perlocutoire. Bref, au théâtre, le dialogue semble être avant tout un discours mis en spectacle.⁹²⁸ »

Le dialogue dans l'univers gidien se lit dans la même perspective. La parole ne s'adresse pas à l'interlocuteur à cause d'un défaut d'écoute ou à cause d'un locuteur qui se soucierait moins d'être écouté. Les effets de la parole des personnages gidien sont orientés moins vers un interlocuteur que vers le lecteur. Cet éventuel auditeur « assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est plus adressé⁹²⁹ ». L'énonciation est théâtralisée, car « elle n'a pu se déployer ainsi que parce qu'une rampe imaginaire lui garantit son unité et sa relation avec son ultime destinataire⁹³⁰ ». En ce sens, la conversation qui échappe au principe de la communication donne une autre dimension : chacun des interlocuteurs s'adresse à la fois à l'autre, à lui-même et au lecteur. Le destinataire est toujours double. Les personnages sont des acteurs même au niveau de la destination de la parole. C'est la raison pour laquelle la théâtralité gidienne « n'a pas besoin de mise en scène, une mise en voix suffit⁹³¹ ». Cependant, les deux scènes dialoguées citées ci-dessus se rapprochent, dans une certaine mesure, du monologue de Bernard au cours duquel il s'adresse à son ami absent tout en

⁹²⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 199.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁹²⁸ Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 16.

⁹²⁹ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 37.

⁹³⁰ *Ibidem.*

⁹³¹ Pierre Masson, « Préface », in André Gide, *Romans et récit, œuvres lyriques et dramatiques*, op. cit., p. XXX.

parlant à lui-même. Dans les deux cas, l'allocutaire est absent, que ce soit physiquement ou qu'il soit hors d'état d'écoute. Autrement dit, qu'il s'agisse d'un monologue ou d'un dialogue, le destinataire ne reçoit pas la parole de l'autre. Voici comment Bernard s'adresse à Olivier :

« Olivier, mon ami, le temps est venu pour moi de mettre ta complaisance à l'épreuve et pour toi de me montrer ce que tu vaux.⁹³² »

Ou encore :

« Olivier, mon ami, je partirai sans ton adieu. Oust ! Debout, valeureux Bernard ! Il est temps.⁹³³ »

Or, Bernard s'enferme souvent dans ses propos quand il s'adresse à autrui, comme le prouve son long dialogue avec Olivier. Ce dialogue donne à voir l'égoïsme de l'un et l'altruisme de l'autre. En rapportant les répliques d'Olivier, le narrateur intervient toujours pour marquer l'indifférence de Bernard :

« Mais Bernard ne l'écoutait [Olivier] pas. Il se tut. À quoi bon parler dans le vide ?⁹³⁴ »

Bernard confirme un tel défaut d'échange quand il essaie, sous la pression d'Édouard, de se souvenir de cette conversation, en particulier de certains mots d'Olivier « qu'il avait à peine écoutés⁹³⁵ ». L'adolescent se rend compte de son égoïsme et de l'échec de son rôle comme interlocuteur. Tout se passe comme si cette conversation l'aidait à exprimer toutes ses pensées sans recourir au monologue intérieur grâce à la présence d'autrui réduit à la seule fonction d'auditeur :

« J'étais tout absorbé dans ma pensée et je n'ai fait attention alors qu'à mes propres paroles [...].⁹³⁶ »

Contrairement à l'indifférence de Bernard, le silence d'Olivier qui accompagne ses répliques exprime l'attention qu'il porte à son ami. Ce silence le transforme en une sorte de spectateur dans la mesure où sa réaction se limite à l'observation de son interlocuteur :

« Un extraordinaire rayonnement émanait de tout son être. Comme il [Bernard] s'exprimait bien ! Olivier le contemplait dans une sorte d'extase.⁹³⁷ »

⁹³² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 14.

⁹³³ *Ibid.*, p. 62.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 298.

⁹³⁶ *Ibidem.*

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 265.

Cette conversation franche et ouverte est presque la seule entre ces amis. Elle implique une écoute amicale de la part d'Olivier, ce qui l'empêche aussi de tout dire à son ami. Autrement dit, les effets de la parole de son ami et le doute à propos de la réception éventuelle de sa parole le condamnent au silence, et le transforment en simple auditeur :

« Olivier n'avait rien dit à Bernard de tout ce qu'il s'était promis de lui dire. Il craignait de lui avoir déplu. Il se déplaisait à lui-même.⁹³⁸ »

Laura est aussi une victime de ce défaut de l'échange. Il invoque une écoute amicale en s'adressant à Édouard qui montre l'impossibilité de la communication pendant leur discussion, car il s'occupe de surveiller Olivier, comme il note dans son journal :

« Je transcris tout cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse de ton d'un dialogue. Mais à partir de ce moment j'ai commencé d'écouter Laura plus distraitement. Je venais d'apercevoir, assez loin de moi il est vrai, Olivier, que j'avais perdu de vue depuis que Laura m'avait entraîné dans le bureau de son père⁹³⁹. »

Le fait de prétendre écouter se transforme parfois en une sorte d'ironie. L'auditeur d'Édouard en est la preuve :

« — Et tout cela stylisé ? dit Sophroniska, feignant l'attention la plus vive, mais sans doute avec un peu d'ironie.⁹⁴⁰ »

Tout se passe comme si Gide, dans le rapport à l'autre constitué par l'échange verbal, montrait une esthétique de l'écoute. Le dialogue gidien met l'accent sur la multiplicité des destinataires, ce qui toujours met en cause la communication avec autrui. Autrement dit, l'Autre prend différentes figures : il s'agit du lecteur, mais aussi et surtout d'un troisième personnage, extérieur au dialogue et interpellé implicitement, qui assume la réception de la parole des interlocuteurs. Mais avant de montrer comment un personnage s'adresse obliquement à un autre, il faut signaler que le procédé d'un double destinataire du dialogue se lit même dans la présence d'un auditeur indiscret. La dimension théâtrale n'est pas toujours loin d'une telle forme du dialogue. Arnaud Rykner se demande si la théâtralité « n'est pas inversement proportionnelle à la clôture manifestée par tel ou tel échange duel (« je te parle, tu me réponds »). C'est l'ouverture à un troisième terme, exclusif des interlocuteurs en jeu dans l'échange, qui permet d'inscrire le théâtre dans les creux du dialogue apparent— ce

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 184.

troisième terme que Maeterlinck nomme le « personnage sublime »⁹⁴¹. » Cette définition nous intéresse dans la mesure où ce troisième personnage est présent dans le dialogue romanesque de Gide, mais il ne fait pas partie de la distribution des répliques. Le dialogue gidien échappe à l'échange duel et se définit selon cette formule, utilisée par Arnaud Rykner « je parle, qui m'entend ?⁹⁴² » Le dialogue entravé est omniprésent dans les romans de Gide. Dans *La Porte étroite*, Jérôme, qui ne cesse de souligner son indiscretion, se présente dans son récit comme « écouteur malgré lui ». Dans *Isabelle*, la présence indiscrete de Gérard lors d'un dialogue conflictuel entre Isabelle et sa mère enrichit son récit, puisqu'il devient le moteur de sa quête. Dans les deux romans, les comportements clandestins ont un objectif sentimental. Les amants, représentés par Jérôme et Gérard, cherchent à s'approcher obliquement de l'être aimé. Cette attitude qui marque la méfiance de l'autre, particulièrement pour Jérôme, est la raison principale de l'échec de cette relation à l'autre, Alissa. *Les Faux-Monnayeurs* témoigne d'un grand nombre de dialogues surpris par un personnage clandestin. C'est ainsi que le dialogue nocturne entre Bernard et Olivier est écouté par Georges qui fait semblant de dormir. Édouard se présente comme le principal personnage qui surveille les autres par le regard ainsi que par l'ouïe. Il écoute derrière la porte la conversation entre Bernard et Laura, il surprend aussi la conversation entre Boris et Bronja. Mais ce qui nous intéresse dans telles scènes dialoguées, c'est le moment où les interlocuteurs donnent place à autrui. De sorte que les personnages trouvent un certain plaisir à se faire entendre par un auditeur indiscret. Ce procédé met en scène la théâtralité de l'échange, mais aussi la faillite du dialogue. C'est ainsi que le dialogue entre Georges avec son ami Adamanti, écouté par Ghéridanisol, devient le moyen d'une communication oblique. Voici comment Ghéridanisol répond à l'interrogation de Strouvilhou :

« — Il me les [les lettres] a montrées. Je l'écoutais, qui causait avec Adamanti. Je crois qu'ils étaient contents que je les entende ; en tout cas, ils ne se cachaient pas de moi ; j'avais pris pour cela mes mesures et leur avait déjà servi un plat de ta façon, pour les mettre en confiance.⁹⁴³ »

Ou encore, le dialogue est provoqué par la présence d'un personnage extérieur à l'échange entre le destinataire et le destinataire :

« Bernard était fort amusé de l'entendre parler ainsi. D'ordinaire Édouard se livrait peu. L'exaltation qu'il laissait paraître aujourd'hui lui venait de la

⁹⁴¹ Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, op. cit., p. 44.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁹⁴³ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 261.

présence d'Olivier. Bernard le comprit. " Il me parle comme il voudrait déjà lui parler, pensa-t-il. " ⁹⁴⁴ »

Gide présente le dialogue comme une forme privilégiée de la communication oblique avec autrui. Il donne une nouvelle relation entre l'écriture et autrui, avec toutes ses figures : l'interlocuteur hors d'état d'écoute ou absent, ou l'auditeur indiscret, une relation que seule la dimension théâtrale rend possible. Nous nous demandons s'il y a une certaine méfiance de la parole d'autrui dans ces dialogues entravés. Le doute dans la réception de la parole, le désintérêt pour la parole d'un locuteur et l'appel à un auditeur indiscret, tout cela aide Gide à éviter l'expression directe dans le rapport dialogique. Cette forme d'écriture est révélatrice de la personnalité de l'auteur lui-même qui, dans son *Journal*, insiste sur l'absence d'écoute. En s'adressant à Dieu sous la forme du mysticisme ou de la prière, Gide tient une parole sans écoute. Autrement dit, sa parole atteint un destinataire à la fois hors de soi et en soi, comme l'a constaté Éric Marty. Cette destination se lit comme une méfiance de la réception de la parole, ou de ce qu'Autrui ne peut entendre :

« Il faut tout de même une certaine dose de mysticisme — ou de je ne sais quoi — pour continuer à parler, à écrire, quand on sait qu'on n'est absolument pas écouté. ⁹⁴⁵ »

Le doute se lit même au niveau de la construction de l'écriture. Gide, à travers la voix de son personnage Bernard, exprime un tel doute qui l'empêche d'écrire ⁹⁴⁶ :

« Rien de ce que j'écrirais facilement ne me tente. C'est parce que je fais bien mes phrases que j'ai horreur des phrases bien faites. Ce n'est pas que j'aime la difficulté pour elle-même ; mais je trouve que vraiment, les littérateurs d'aujourd'hui ne se foulent guère. ⁹⁴⁷ »

Ainsi, le rapport avec autrui est théâtralisé à travers l'échange entravé, ou plutôt insincère entre les personnages. Si Gide donne peu d'importance au monologue intérieur dans son œuvre, particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*, pour insister sur l'ouverture des personnages à autrui, le dialogue des interlocuteurs est en revanche dépourvu de sincérité. Autrement dit, l'échange avec autrui n'empêche pas le personnage gidien de se replier sur lui-

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁴⁵ André Gide, « Journal », cité par Éric Marty, *L'Écriture du jour*, op. cit., p. 104.

⁹⁴⁶ Gide ne cesse d'exprimer son inquiétude des phrases bien faites quand il fait lire à sa femme ses Mémoires qui sont apparus sous le titre de *Si le grain ne meurt* : « Ce soir je me suis décidé à lire à Em. les pages de Mémoires écrites à Paris au commencement de l'été. — Assez satisfait par certains passages ; mais le mot vient souvent trop en avant, et marque trop mon souci de bien écrire ». André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1039.

⁹⁴⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 263.

même. Mais une telle forme des dialogues et sa fonction au niveau de la composition des romans n'est pas la seule forme de la théâtralité. Les éléments dramatiques sont aussi provoqués par la gestuelle considérée comme un autre moyen de communication et de dissimulation.

4- La théâtralité du geste

Si la parole occupe une place importante dans le mode de communication entre les personnages, on trouve aussi d'autres modes d'échange qui ont un effet en présence d'autrui : ce sont les gestes qui ont un rapport avec les paroles prononcées et les remplacent parfois. Comme il essaie de proposer des personnages-comédiens dans ses romans, Gide les laisse avoir des gestes expressifs. Il y a dans ce type d'échange un élément dramatique, puisqu'il présuppose des effets spectaculaires. Le style que Gide utilise dans un texte non-théâtral s'apparente néanmoins à celui d'un dramaturge, car il présente avec insistance des personnages qui se comportent d'une façon qui donne à voir, ce qui théâtralise certaines scènes romanesques. Le texte comporte ainsi des scènes visuelles que le lecteur doit interpréter. Anne Larue montre comment la théâtralité repose sur des effets de style de l'auteur :

« La figure de style qui donne à voir une scène comme si on la voyait de nos propres yeux rappelle en tout cas le problème central qui fait naître la confrontation de la théâtralité et des genres littéraires.⁹⁴⁸ »

Selon Régis Durand, le théâtre est « le lieu du geste, le lieu où pourrait se saisir un texte premier, qui ne devrait rien au langage parlé, lieu souterrain qui est aussi le lieu du fantôme et qu'on pourrait appeler *le corps*⁹⁴⁹ ». Dans la scène d'affrontement entre Isabelle et sa mère, Gide se sert de tous les éléments théâtraux. Mais ce qui est intéressant dans cette scène, c'est le moment où les personnages communiquent moins par le verbe que par des gestes émis par leur corps. Il est possible de comprendre l'attitude de chacun d'eux sans qu'ils l'expriment. Voilà comment la mère réagit autoritairement envers sa fille :

⁹⁴⁸ Anne Larue, « Avant-propos », in *Théâtralité et genres littéraires*, op. cit., p. 12.

⁹⁴⁹ Régis Durand, « Sémiologie de la représentation » cité par Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault, *L'Univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 42.

« Au milieu de la chambre, elle s'arrêta, se tourna tout d'une pièce du côté de sa fille, le geste est toujours tendu, et, avec une voix aiguë à percer les murailles :

— Arrière de moi, fille ingrate ! [...] Isabelle cependant s'était jetée aux pieds de sa mère, dont elle avait saisi la jupe, et la tirait [...]. Madame de Saint-Auréol ne baissa pas les yeux un instant, continua de lancer droit devant elle des regards aigus et glacés comme sa voix.⁹⁵⁰ »

Isabelle pour sa part oppose à cette sévérité des gestes de soumission :

« Avant que Madame Floche ne se fût retournée, le ruban vif avait disparu, Isabelle avait pris une attitude méditative, les mains retombées et croisées devant elle, le regard perdu.⁹⁵¹ »

Rien n'est plus significatif, dans cet affrontement, que les attitudes opposées entre la mère et sa fille, ce qui caractérise une grande intensité dramatique. Les personnages remplacent les mots par des gestes qui ont exactement la même signification. Le signe des « regards aigus et glacés » de la mère est opposé à celui des « mains retombées et croisées » de la fille. Une sorte de code s'établit entre les deux. C'est comme si les relations familiales étaient réduites à ces gestes codés. Grâce à cette mimique, le lecteur comprend que ce n'est pas seulement la parole qui exprime son refus de pardonner à sa fille, mais aussi ses gestes. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, on peut trouver chez Laura les mêmes indications scéniques que celles d'Isabelle lors de sa rencontre avec Bernard. L'effet de surprise et le geste de désespoir qui attirent la pitié de Bernard théâtralisent toute la scène. Voici comment elle réagit quand ce dernier évoque le nom de Vincent :

« Laura chancelait. Ses deux mains rejetées en arrière cherchaient anxieusement un appui.⁹⁵² »

La description des comportements cerne également la scène de confrontation entre Jacques et son père dans *La Symphonie pastorale*. Le geste des mains devient leur langage. Le pasteur, interprétant les gestes de son fils, s'amuse à imposer son pouvoir paternel à travers sa gestuelle. La scène permet de souligner de façon théâtrale les rapports de rivalité entre le père et le fils :

⁹⁵⁰ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 145-46.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁵² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 129.

« *Sentant que j'allais l'interrompre, il leva la main, comme pour me dire : non, vous pourrez parler ensuite, laissez-moi d'abord achever ; mais je saisis son bras et le secouant.*⁹⁵³ »

Le lecteur peut imaginer que le pasteur domine complètement la situation, comme le montre sa dernière phrase qui l'accompagne d'un geste de la main envers son fils à la fin de cet affrontement :

« *Allons nous coucher, fis-je enfin, après un assez long silence. Je m'étais levé et lui posai la main sur l'épaule.*⁹⁵⁴ »

Le style de Gide correspond à cette harmonie entre le mouvement du corps et la pensée des personnages. Ainsi, le rapport d'un personnage à un autre repose sur le jeu des gestes qui deviennent symboles de pouvoir et de rivalité. Le vieil Azaïs, lors de sa conversation avec Édouard, utilise son corps pour appuyer ses propos, ce qui lui donne de la force :

« *Je tirais pour partir, de plus en plus gêné, car j'ignorais ce que Laura avait pu lui dire, mais d'un geste brusque et autoritaire, il m'attira contre lui.*⁹⁵⁵ »

Robert se sert de la position de sa main pour imposer son pouvoir à Vincent quand il reçoit ce dernier dans son bureau :

« [...] *Robert lui tendit la main, négligemment, par-dessus son épaule, sans se lever.*⁹⁵⁶ »

Dans tous les passages cités ci-dessus, Gide donne une tournure dramatique aux gestes et à l'attitude des personnages. Il invite le lecteur à imaginer la scène, il lui fait voir ce qu'ils ne disent pas. Il s'agit donc de transformer en spectacle les descriptions verbales, tout se passant dans l'ordre de la théâtralité. Selon Anne Larue, l'ordre visuel « s'impose dans l'ordre textuel au moyen de la théâtralité, ne serait-ce qu'à travers la production d'images mentales qui permettent au lecteur de se représenter une scène⁹⁵⁷ ». C'est une loi propre à l'écriture théâtrale que les répliques sont accompagnées d'une indication des gestes. Et l'écriture romanesque de Gide se réfère à cette loi : tout le texte narratif est construit autour de la description des gestes et amène à visualiser l'action des personnages. C'est la raison pour laquelle « la didascalie » est un procédé fréquent. Le texte gidien donne des indications

⁹⁵³ André Gide, *La Symphonie pastorale*, op. cit., p. 74.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁵⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 232.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁵⁷ Anne Larue, « Avant-propos », in *Théâtralité et genres littéraires*, op. cit., p. 12.

précises sur le mouvement des personnages et désigne parfois le destinataire d'une réplique. Dans ce cas, le texte narratif peut être pris comme un texte dramatique, car la relation entre la didascalie et la visualisation du texte dramatique est évidente : « Les didascalies sont donc des relais textuels partiels des perceptions visuelles et sonores du spectacle. Elles font partie de plein droit du texte. Dans certains cas, le texte lu peut ainsi donner des détails extrêmement précis⁹⁵⁸ ». Le personnage de l'abbé dans *Isabelle* donne un bon exemple de l'usage particulier que Gide fait de la didascalie. Certains signes qui suivent les répliques se chargent d'une valeur expressive qui complète les paroles ou les remplace. Gide privilégie, comme au théâtre, l'insertion des phrases descriptives des comportements au milieu de scènes dialoguées. Gérard, le narrateur, indique que son interlocuteur insiste sur son refus de tout lui dévoiler par l'attitude de son corps. Il y a ainsi dans leur dialogue une indication de mise en scène :

« Pour mieux jouer l'étonnement il jeta sa cigarette et ouvrit les mains en parenthèses des deux côtés de son visage.⁹⁵⁹ »

À l'interrogation de Gérard succède souvent une mimique qui peut s'interpréter comme un signe de la mauvaise foi qui accompagne le langage évangélique de l'abbé :

« Il avait dit ces mots en fermant les yeux et avec une componction modeste, comme s'il s'était agi d'un prince du sang.⁹⁶⁰ »

D'après cette description, on comprend que Gérard reproche à cet homme d'église son hypocrisie. C'est la raison pour laquelle il met en relief toute l'animation de son visage. En effet, l'abbé Santal cherche à se cacher derrière ses mimiques. Elles l'aident à masquer ses intentions réelles et à donner une image fabriquée pour influencer son interlocuteur. En tant qu'homme d'église, ces attitudes font partie de ses habitudes gestuelles, comme le voit Elaine D. Cancalon : « Grâce à la pratique des sermons, le visage de l'abbé est très expressif, comme celui d'un comédien⁹⁶¹ ». Mais l'animation du visage de l'abbé apparaît clairement au moment où il commence à suspecter les comportements de Gérard. Ce jeune homme explique comment il se trouve sous l'influence de ses regards, de sorte qu'il les affronte par une rougeur incontrôlable :

⁹⁵⁸ Michel P. Schmitt, Alain Viala, *Savoir-Lire*, op. cit., p. 110.

⁹⁵⁹ André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 112.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁶¹ Elaine D. Cancalon, « Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *André Gide 11, l'écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, la Revue des Lettres Modernes, rencontres de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), textes réunis et présentés par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris-Caen, Lettres Modernes - Minard, 1999, p. 150.

« L'abbé cependant m'observait sans mot dire, les lèvres serrées jusqu'à la grimace ; et j'étais si nerveux que, sous l'investigation de son regard, je me sentais rougir et me troubler comme un enfant fautif.⁹⁶² »

Le narrateur décrit les regards de l'abbé, et cela suffit pour imaginer quelle mimique il fait pour effrayer ainsi Gérard. Chacun d'eux observe l'autre dans une scène où la parole est suspendue, ce qui permet à un autre langage de dominer : le corps. La subtilité de Gide se manifeste dans sa façon d'interrompre l'action pour donner des scènes réduites à un simple échange de regards ou de gestes. L'abbé Santal ne représente pas un cas exceptionnel. Nombreux sont les personnages qui communiquent par les gestes. Mais la plupart d'entre eux exploitent ce moyen pour se cacher ou tromper l'autre. En tous cas, tout cela met en relief leur nature de gens de théâtre. C'est la raison pour laquelle ces personnages sont créés à partir d'un modèle emprunté au théâtre. Si nous nous référons à Alain Viala qui définit le théâtre comme « un art de feindre⁹⁶³ », nous trouvons qu'une telle définition correspond à l'image qu'offrent les héros de Gide, particulièrement les jeunes héros des *Faux-Monnayeurs*. Leur simulation est soulignée à plusieurs reprises. Ils se comportent devant autrui d'une façon qui ne reflète pas leur nature profonde. Le narrateur décrit la dissimulation qui caractérise leurs comportements et qui s'apparente souvent à ceux des acteurs au théâtre :

« Chacun de ces jeunes gens, sitôt qu'il était devant les autres, jouait un personnage et perdait presque tout naturel.⁹⁶⁴ »

Georges maîtrise parfaitement l'art de la dissimulation devant autrui. Il joue une sorte de comédie des comportements tout au long du roman. Son amitié avec Boris n'est plus qu'un jeu de masques. Mais c'est son rapport à Édouard qui reste le plus spectaculaire. En effet, leur relation est faite de silence plus que d'échange de paroles. Ils jouent la comédie. Après la scène du vol, Édouard décrit l'attitude fallacieuse de cet enfant quand ils se trouvent face à face :

« Le petit s'approcha, me tendit la main ; je l'embrassai. J'admire la force de dissimulation des enfants : il ne laissa paraître aucune surprise ; c'était à croire qu'il ne me reconnaissait pas. Simplement, il rougit beaucoup ; mais sa mère put croire que c'était par timidité.⁹⁶⁵ »

⁹⁶² André Gide, *Isabelle*, op. cit., p. 110.

⁹⁶³ Alain Viala, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, op. cit., p. 9.

⁹⁶⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 15.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 94-95.

Le silence qui caractérise souvent l'affrontement des personnages sert à masquer leurs comportements. Chacun d'eux se dérobe à l'autre. Le regard qui est leur moyen de communication est seul capable de décoder les gestes de chaque personnage, comme le regard d'Édouard qui fait rougir Georges. En effet, aucun personnage dans *Les Faux-Monnayeurs* n'échappe à la théâtralité des comportements. Ce roman démontre la difficulté des personnages à avoir une attitude spontanée devant autrui. Ils sont tous condamnés à jouer cette comédie des masques. Autrement dit, la parade des adolescents qui cherche à se dérober sans cesse à leur entourage, correspond à celle des adultes. Les personnages se servent ainsi du geste théâtral comme moyen pour manipuler leur destinataire. Mais ce même geste peut aussi contredire leur parole et l'annuler en révélant ce qu'ils s'efforcent de cacher.

Si Gide utilise la forme dramatique dans ses œuvres romanesques, c'est avant tout parce que cette forme d'écriture lui permet de mieux montrer le rapport d'un personnage à un autre. La théâtralité souligne donc la nécessité et la difficulté de vraie communication entre les personnages, que ce soit par les paroles ou les gestes qu'ils échangent. Elle désigne un trouble très profond dans leur rapport.

Conclusion

Qui est André Gide ? Comment retracer ses idées ? Par où commencer ? Telle est l'interrogation qui nous a habité pendant le temps de notre travail. Face à une œuvre énigmatique, caractérisée par une démarche progressive qui s'approfondit de livre en livre, nous avons hésité. Gide nous offre l'exemple d'un écrivain dont la pensée est riche, complexe, fascinante en même temps. Tout se passe comme si, chez lui, l'œuvre avait trouvé sa voie très tôt, comme si tout était dit dès sa première œuvre : « Que dirai-je ? *choses véritables*. — Autrui — importance de *sa* vie ; lui parler⁹⁶⁶ ». Autrui, famille, amour, amitié, homme, religion, tous ces thèmes qui existent depuis l'aube de l'humanité sont investis dans son œuvre de sorte que le lecteur ne peut s'empêcher de tisser des liens entre eux. Ces thèmes, qui reviennent avec insistance, s'approfondissent au fur à mesure que l'auteur les reprend. Le reproche qu'il adresse à l'égoïsme de la famille par exemple n'a cessé de le retentir depuis *Les Nourritures terrestres* jusqu'à *Thésée* : l'oubli de Thésée de mettre à son bateau les voiles blanches selon la recommandation de son père correspond à son ancienne formule « Famille, je vous hais ». C'est le même appel gidien à passer outre. Il ne s'agit pas de monotonie, mais on a toujours l'impression que l'auteur n'en a jamais dit assez. On constate que tous ses livres, sous des formes différentes, expriment le même monde. Cette répétition se lit nécessairement comme une évolution des pensées de l'auteur qui garde l'esprit critique, ce à quoi il attache la plus grande importance⁹⁶⁷. Il s'agit d'une métamorphose des idées qui ne sont plus répétitives, mais inventives. Gide est « un être de dialogue ; tout en [lui] combat et se contredit⁹⁶⁸ ». En fait, ce qui le caractérise, c'est qu'il laisse toujours son lecteur sur sa faim. Cet aspect se lit dans ses écrits romanesques et intimes. Son « intention pourtant a toujours été de tout dire⁹⁶⁹ ».

Face à un tel style qui dit moins pour tout dire, ou qui ne se révèle qu'en se cachant⁹⁷⁰, le lecteur se trouve devant un texte aux multiples interprétations, ce qui accroît chez lui l'impression d'être en présence d'un texte indéfinissable. Gide, comme l'écrit Roger Bastide, « veut toujours nous échapper, chaque fois que l'on pense l'avoir défini, il glisse entre nos doigts⁹⁷¹ ». Cette richesse de l'écriture provient de la subtilité de son style. Mais quel style ? Gide dans son *Journal* écrit :

⁹⁶⁶ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 180.

⁹⁶⁷ André Gide, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 144

⁹⁶⁸ André Gide, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 280.

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

⁹⁷⁰ Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1960, p. 67.

⁹⁷¹ Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide*, op. cit., p. 38.

« Moins peintre que musicien, il est certain que c'est le mouvement, de préférence à la couleur, que je souhaitais à ma phrase. Je voulais qu'elle suivît fidèlement les palpitations de mon cœur.⁹⁷² »

Fasciné par la musique, Gide choisit comme titre pour un de ses romans *La Symphonie pastorale*. Cette spéculation musicale transforme sa phrase en un paysage qui nous laisse libre de choisir le sens que nous lui donnons. Au-delà d'un message, il offre à son lecteur des sensations. La sincérité qu'il cherche dans la phrase est l'un des éléments qui définit sa sensibilité envers lui-même et envers l'autre, son lecteur. Le langage est le lieu de cette rencontre entre l'auteur et le lecteur, ou plutôt le lien qui unit l'un à l'autre. Il est à la fois moyen de manifestation et de séduction, mais aussi de manipulation et de dissimulation. Devant une telle multiplicité des figures du langage, le lecteur risque de se perdre. Gide nous force à découvrir son monde, non dans la figure des personnages, mais dans leurs paroles, non plus dans le choix de leurs masques, mais dans leur langage, et tout cela est capté dans l'écriture. Pour Gide « c'est plutôt le langage que le geste qui renseigne⁹⁷³ ». Tout tient donc à la façon dont le texte révèle la contradiction des personnages à travers la complexité de l'écriture. C'est pourquoi Gide tient beaucoup à la construction de sa phrase et de son style qui tâche de montrer la particularité de son univers :

« Il faut qu'un artiste ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières, toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style.⁹⁷⁴ »

L'œuvre, c'est l'identité de l'auteur. Par là s'explique l'insistance de Gide sur la nécessité de laisser l'œuvre mûrir en lui pour lui donner la forme de son langage, caractéristique de la personnalité de l'auteur, puisque c'est à partir de l'écriture qu'il se découvre :

« Il faut sans doute moins de patience et moins d'effort pour mûrir un art qu'il n'en faut ensuite pour l'empêcher de se corrompre.⁹⁷⁵ »

Si, comme nous l'avons constaté dans la première partie de notre étude, la finalité de l'écriture gidienne réside dans le fait de se détourner de la famille pour chercher ailleurs chez autrui un refuge, comme en témoigne la révolte de la plupart des personnages, comment peut-on analyser le retour de l'enfant prodigue, de Bernard à sa famille, ou encore les regrets du pasteur à l'égard de sa femme, et le mariage de Gérard pour construire une nouvelle famille à

⁹⁷² André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1045.

⁹⁷³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 85.

⁹⁷⁴ André Gide, « Entretiens André-Gide Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 183.

⁹⁷⁵ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1138.

la Quartfourche ? En lisant le texte gidien, on ne peut pas s'empêcher de se détourner de l'image de la famille puis d'y retourner, tout en s'attachant à l'image d'autrui pour finir par s'en détacher. Après avoir créé un univers, apparemment désirable, concourant à une atmosphère haïssable de la famille, l'auteur ne tarde pas à démolir une telle construction. Tout se passe comme si l'être gidien refusait ce qu'il idéalisait au départ et inversement. Tel est le style gidien qui s'organise selon une démarche progressive et critique en même temps : la suite des événements, loin d'aboutir à leur conclusion, ne fait qu'engendrer une situation qui est comme la contrepartie critique de ces événements mêmes. La confusion de l'attitude de son personnage à l'égard de sa famille et d'autrui en est la preuve. En fait, Gide ne conteste la famille que dans la mesure où celle-ci profite de ses privilèges pour contraindre ses membres. Il ne condamne pas les relations affectives de la famille, mais son égoïsme. En tant qu'institution et cellule, la famille est haïssable. C'est ce qui explique le rapport dialectique entre l'ici et l'ailleurs autour duquel s'articule l'écriture. Nous avons vu que la liberté autour de laquelle s'organise l'action de la plupart des personnages loin de la famille, particulièrement celle des adolescents, est soumise à une certaine discipline imposée par la présence de l'autre. L'être gidien se présente incapable d'assumer seul sa liberté, et une telle insuffisance donne la place à une autre contrainte liée à la relation que lui propose autrui. Si Gide démythifie l'image idéale de la famille, la protection et le refuge que présente l'autre est un piège et un leurre. L'espace de l'Autre et de la liberté vers lequel se dirigent les personnages se transforment en lieu tragique, car l'altérité se lit également en termes d'espace. Il s'agit du mouvement des personnages de l'espace familial-fermé vers l'espace étranger-ouvert. L'être gidien est partagé entre l'insuffisance de la famille et la manipulation par l'autre. Mais l'influence d'autrui lui permet néanmoins de prendre conscience de sa propre personnalité. C'est en milieu étranger que le héros se transforme et passe par multiples métamorphoses. L'identité n'est donnée à l'être que dans les rapports qu'il entretient avec les autres. Après avoir vécu l'expérience, il n'est plus le même. Il devient libre et autonome même dans le milieu familial où l'on est dominé par son éducation et le poids parental. C'est ce qui justifie le retour de certains personnages à la famille. L'autre, partenaire fantasmé à qui s'adresse la plupart des personnages, est un être multiforme. L'écriture met en lumière la nécessité du rapport avec l'autre en dépit des risques qu'il représente. La relation à autrui devient le lieu où l'individu risque de se perdre. Mais c'est aussi le moyen pour découvrir son essence. Tel est le paradoxe de l'autre qui fait de la réalité un lieu de liberté plus spacieuse, mais aussi plus périlleuse. Défenseur de la liberté individuelle, Gide la respecte et l'accorde à ses personnages. Il nous invite à manifester notre individualité tout en gardant nos rapports

avec les autres. La morale gidienne, loin d'être celle d'un abandon, est une morale d'exigence qui met l'individu face à sa responsabilité. Autrement dit, la liberté a pour corrélat la responsabilité envers les autres et envers soi-même. Mais le sens de la responsabilité n'annule pas le danger qui est le prix de cette liberté. Rüdiger Safranski, qui remonte à l'origine de la liberté de l'homme, écrit : « Qu'est-ce qu'une liberté parfaite ? C'est la réussite d'une vie. Mais il n'en va pas ainsi chez l'homme. Pour lui, la liberté n'est qu'une chance, elle n'est pas une garantie de réussite. La vie peut aussi être un échec — à cause d'elle. Le prix de la liberté humaine est justement cette possibilité de l'échec⁹⁷⁶ ». Cependant, la liberté que l'autre suggère n'est pas seulement une source de bien : elle peut aussi se mettre au service du diable. Celui-ci est la figure des personnages dominateurs et perversificateurs qui animent la révolte des personnages jeunes. Autrement dit, la liberté qui tourne autour de la domination d'autrui n'est pas exempt de dangers. Toute forme du rapport à l'autre se caractérise par le Bien et le Mal. Cette dualité se lit même dans la relation amoureuse qui, loin d'être un lieu de partage et de complicité entre les partenaires, devient un signe de frustration et de dissimulation. Bien que l'amour soit le sublime accord et l'union entre les êtres, le personnage gidien se montre indigne de cette relation et incapable de s'oublier au profit de l'autre. La relation à autrui, sous toutes ses formes, révèle le caractère narcissique des personnages.

Après l'analyse du rapport multiple avec autrui, nous avons montré que Gide ne se contente pas de solliciter l'Autre comme un être protecteur ou perversificateur, il le rend nécessaire au fonctionnement de l'écriture et à la justification de l'échange. L'autre est un besoin indispensable comme en témoignent la correspondance et l'écriture intime des personnages. Mais cet appel à autrui est souvent placé sous une forme factice et dissimulée. Le texte comporte tous les signes de la manipulation et de la dissimulation dans la destination des écrits, mais aussi au niveau de la réception. Lorsque Gide adopte le système des répliques, ses personnages sont marqués par une perte d'authenticité, de spontanéité. En mettant en lumière leur langage, on a remarqué que les personnages manipulent et se laissent manipuler. Autrement dit, la mauvaise foi, caractéristique du rapport familial, social, sentimental et amical contre lequel Gide s'insurge, se lit au niveau de la parole et des gestes. Le silence, l'incommunicabilité forment l'élément essentiel qui définit ici la réception. C'est pourquoi nous avons comparé l'écriture romanesque de Gide à un théâtre, mais sans scène. Le dialogue, qui est un élément théâtral, se transforme en moyen de dissimulation et non de communication. Chacun est indifférent et autonome face à son destinataire. Pour reprendre

⁹⁷⁶ Rüdiger Safranski, *Le Mal ou le théâtre de la liberté*, op. cit., p. 19.

l'expression utilisée par Jean-Marie Domenach, « on peut prendre et quitter un roman ; on ne sort jamais du théâtre⁹⁷⁷ ». Contrairement à leur créateur qui, lors d'un dialogue, s'efface et s'oublie, ce qui exprime son souci constant « de ne plus penser à [soi]-même⁹⁷⁸ », les personnages gidiens se montrent incapables de l'échange. Sous la forme du dialogue, ils s'enferment dans leur égoïsme. Ils font mine de s'oublier dans une pure altérité. La sincérité envers autrui que le romancier revendique dans sa vie et consigne dans son *Journal* se transforme en manipulation dans son œuvre. Une telle différence entre l'auteur et son double romanesque atteste que Gide est un autre. S'il donne la parole à son être fictif, il prend garde de lui conférer une véritable autonomie. D'après notre étude du système des personnages, nous pensons que le Gide qui s'exprime dans son *Journal*, n'est pas le même que celui qui produit son œuvre. Il s'agit d'un second Gide en quelque sorte, différent mais complémentaire de celui qui s'exprime dans les écrits autobiographiques. Un tel dédoublement révèle les méandres d'une écriture et d'une personnalité. On se demande donc si c'est par l'écriture intime ou la production artistique que l'on arrive à découvrir Gide, puisqu'il insiste sur la nécessité de séparer sa vie réelle de sa vie romanesque. Il lutte « contre cette démanègeaison de verser dans le roman les expériences personnelles, et particulièrement celles dont on a pu souffrir, pour l'espoir fallacieux de trouver quelque consolation dans la peinture que l'on en fait⁹⁷⁹ ». C'est pourquoi il s'irrite de voir les critiques mettre à sa charge ce qu'il écrit sans prendre en considération la différence entre lui et ses personnages : « [...] jamais le lecteur n'est averti lorsque ce n'est qu'un des personnages de mes romans qui parle : je dois indifféremment tout endosser⁹⁸⁰ ».

Face à la comédie à laquelle se livrent les personnages, et qui donne cette dimension théâtrale à l'écriture romanesque de Gide, il n'y a que le lecteur, souvent interpellé, mais aussi manipulé, qui interprète et révèle ce que l'œuvre dissimule et assure la vraie réception du texte. Rien n'est gratuit dans l'écriture de Gide, qui comme l'écrit François Mauriac dans sa correspondance avec lui, est « de cette race d'esprits — à laquelle appartient Stendhal— et qui ne laissent pas une phrase, fût-ce la plus « incidente », sans radium⁹⁸¹ ». Le lecteur, à qui Gide disait, sous le nom de Nathanaël, « à présent, jette mon livre [...] Quitte-moi⁹⁸² »,

⁹⁷⁷ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 9.

⁹⁷⁸ André Gide, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 190.

⁹⁷⁹ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1132.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1140.

⁹⁸¹ François Mauriac, *Correspondance intime*, réunie et présentée par Caroline Mauriac, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2012, p. 204.

⁹⁸² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 185.

devient pour l'auteur un complice, une nécessité, sinon un élément romanesque qui participe à la composition de son œuvre et lui donne son sens. Car « l'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner⁹⁸³ ». Face aux multiples rapports illusoire qui planent dans son univers romanesque, Gide instaure un vrai rapport avec son lecteur. Celui-ci est l'être à qui s'adressent en même temps le romancier et ses personnages. Le lecteur constate que l'une des clés de l'œuvre romanesque réside dans la réception de la parole d'autrui, de sorte que l'échange ne repose pas sur l'altérité, mais sur une forme de monologue dissimulé. Cette importance du rôle du lecteur est revendiquée par l'auteur à plusieurs reprises, d'une façon explicite ou implicite. C'est ce qu'il décèle dans *Armance* de Stendhal où « l'intrigue ne se joue pas seulement entre les personnages, mais surtout entre l'auteur et le lecteur ; pour un peu je dirais qu'elle se joue du lecteur⁹⁸⁴ ». Cette collaboration définit son œuvre qui offre un espace ouvert au lecteur. Gide en parle encore en rapportant les propos de Paul Valéry : « Il prétendait que chaque artiste partît de ce qu'il veut obtenir, de l'émotion du lecteur ou du spectateur, et que l'effet dictât sa cause⁹⁸⁵ ». C'est justement ce rapport émotionnel, ou plutôt affectif qui est instauré entre Gide et ses lecteurs. À propos de la réception des *Nourritures terrestres*, Gide avoue à Jean Amrouche par exemple :

« Aussi puis-je dire que, parmi les lettres que j'ai reçues au sujet de mes *Nourritures terrestres* par la suite, beaucoup plus tard, celles qui m'ont de beaucoup le plus touché, sont des lettres de convalescents, des lettres datées de sanatoriums, de malades qui, précisément, ne pouvaient pas jouir de la vie, des lettres de gens dénués. Cela m'a fait penser que mon livre avait atteint son but.⁹⁸⁶ »

Gide est partagé entre Soi et Autrui ou entre le rapport avec soi-même et celui qu'il entretient avec le public. Le romancier, qui s'enferme d'abord dans son narcissisme sans se soucier d'un destinataire, s'aperçoit que les autres existent et que ces autres attendent son œuvre. Son écriture s'organise en fait « comme un mécanisme à deux temps, pulsion et ressaisissement, affirmation égotiste et conquête d'un public⁹⁸⁷ ». Elle s'adresse à notre vie, à notre inquiétude, à notre interrogation. Gide ne cesse d'exprimer son besoin d'avoir un rapport constant avec

⁹⁸³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 33.

⁹⁸⁴ André Gide, *Incidences*, op. cit., p. 168.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁸⁶ André Gide, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche » in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 173.

⁹⁸⁷ Pierre Masson, « Les dragons de papier », in *Littératures contemporaines : André Gide*, n° 7, études réunies par Pierre Masson, Klincksieck, 2000, p. 10.

son lecteur, qui se transforme en rapport coopératif. Dans son avant-propos de *Paludes*, il parle de cette collaboration :

« Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. [...] Un livre est toujours une collaboration [...] Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.⁹⁸⁸ »

Le lecteur en tant qu'« autre » est impliqué dans la mesure où l'auteur l'interpelle pour l'aider à mieux comprendre son œuvre. Gide attend d'autrui la révélation de ses propres écrits. Il appelle l'intervention active du lecteur, comme en témoigne ses réflexions dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, considéré comme les coulisses de la composition de son œuvre, ou encore la passivité de son narrateur et son impuissance à tout révéler, comme nous avons eu plus d'une fois l'occasion de nous en apercevoir. Comme si le *je* du narrateur ne faisait qu'orienter le lecteur dans le texte sans imposer ses points de vue. L'incertitude est un moyen, ou plutôt une exigence pour que le lecteur assume seul la responsabilité des jugements. En l'absence d'éclaircissements alternatifs de la part du narrateur, c'est au lecteur d'actualiser le contenu, ou plutôt le non-dit du texte. Le lecteur a la liberté et les moyens de faire, comme l'écrit Jean Rousset, « l'expérience du paradoxe borgésien : “ la lecture est une création”, lire un texte le transforme, le lecteur finit par prendre la place de l'auteur, qui n'a plus qu'à disparaître⁹⁸⁹ ». Cette liberté du lecteur correspond également au refus de l'auteur de donner une description trop exacte de ses personnages. Édouard dit que les romanciers « gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît⁹⁹⁰ ». C'est pourquoi la vie imaginaire, particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs*, « héroïse plus ou moins le lecteur lui-même⁹⁹¹ ». Cet aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas, est à plusieurs reprises abordé par Umberto Eco. Selon lui, « un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur⁹⁹² ». Au-delà du non-dit, indispensable à l'écriture

⁹⁸⁸ André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, op. cit., p. 89.

⁹⁸⁹ Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, op. cit., p. 17.

⁹⁹⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 78.

⁹⁹¹ Jean Amrouche, « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* op. cit., p. 259.

⁹⁹² Umberto Eco, *Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 62.

romanesque de Gide qui est un appel à la révélation du secret, son œuvre nous fait accéder à notre tour au grand règne des métamorphoses, et nous permet de devenir un être imaginaire, puisque en lisant, on se livre, s'oublie, se compare, s'identifie avec tel ou tel personnage.

Mais nous pouvons nous demander à quel type de lecteur Gide s'adresse. Dans son *Journal*, il écrit :

« *Je laisserai mes livres choisir patiemment leurs lecteurs.*⁹⁹³ »

En tant que lecteur étranger et élevé dans une autre culture, fondée essentiellement sur les principes de la religion, nous nous demandons si nous faisons partie des destinataires à qui s'adresse Gide. Afin d'en faire partie, faut-il oublier l'identité et la culture ? Faut-il devenir autre pour être en mesure de recevoir cette œuvre ? Devant la traduction de *La Porte étroite* en arabe, Gide s'était tout à fait étonné. Il se demandait quel intérêt des lecteurs arabes pourraient trouver à son œuvre. Il écrivit une lettre à Taha Hussein, le traducteur, publiée comme préface de la version arabe de *La Porte étroite* :

« *Une traduction de mes livres en votre langue... A quels lecteurs pourra-t-elle s'adresser ? A quelle curiosité peut-elle répondre ? Car (et c'est, m'a-t-il paru, une des particularités essentielles du monde musulman) l'Islam à l'esprit humain apporte beaucoup plus de réponses qu'il ne soulève de questions. Me trompé-je ? Il se peut. Mais je ne sens point grande inquiétude chez ceux qu'a formés et éduqués le Coran. C'est une école d'assurance qui n'invite guère à la recherche ; et c'est même par quoi cet enseignement me semble limité !*⁹⁹⁴ »

Notre travail était-il condamné d'avance ? Il est évident que l'actualisation du sens de l'œuvre repose sur la relation dialogique qu'elle instaure avec son public, c'est-à-dire tout ce qui constitue l'horizon d'attente « de l'époque où elle est née⁹⁹⁵ ». Mais cette actualisation du sens qui diffère d'une époque à l'autre, d'un espace culturel à l'autre, dépend aussi du lecteur orienté nécessairement par ses fantasmes et « par les systèmes d'organisation du sens et de compréhension du monde qu'il tient de son milieu et de son temps⁹⁹⁶ ». Autrement dit, « les questions que maintenant il pose à l'œuvre par son effort d'interprétation, sont orientées par son propre horizon⁹⁹⁷ ». Il nous semble que l'œuvre, à l'instar de la vie réelle, est adressée à

⁹⁹³ André Gide, *Journal I (1887-1925)*, op. cit., p. 1141.

⁹⁹⁴ Cette lettre est rapportée par Jean-Philippe Lachèse, « Taha Hussein et André Gide », in *Bulletin des amis d'André Gide*, Janvier 1985, n° 65, p. 63-64.

⁹⁹⁵ Michel Dentan, *Le Texte et son lecteur*, op. cit., p. 9.

⁹⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

tous les lecteurs. La fiction n'est pas limitée à une époque, une génération, une société à laquelle appartient l'auteur. Tout ce que Gide évoque dans son œuvre, particulièrement ce rapport triangulaire entre la famille, l'individu et autrui, se trouve au sein de chaque société. De plus, l'œuvre de Gide trouve sa validité dans un milieu où les traditions et la religion jouent encore un rôle important. Tout lecteur doit être sensible à l'œuvre gidienne, il ne peut pas être indifférent à cette sensibilité de Gide et ses appels à vivre librement. L'œuvre est rédigée pour tous ceux qui ont le désir de mieux comprendre et d'apprendre. La différence entre la culture occidentale et orientale nous a posé, certes, beaucoup de difficultés lors de notre travail et nous a mis devant une série d'interrogations. Il y avait toujours quelque chose qui nous échappait dans l'écriture gidienne. Mais face à une telle incompréhension, nous ne nous sommes pas découragé : notre travail a permis la rencontre des cultures. Il s'agit de découvrir la richesse d'idées qui ne sont pas semblables aux nôtres. Grâce à la fiction, « chacun porte une tête multiple sur ses épaules ; il se fait une âme ouverte ; un cœur régénéré⁹⁹⁸ ». Justement, une telle ouverture à autrui, à une autre culture a nécessité d'évaluer la réception de l'œuvre de Gide en arabe, tout en abordant la censure sur certains passages de la traduction, comme c'est le cas dans *L'Immoraliste*, ce qui pourrait constituer le sujet d'une autre étude et d'une autre recherche. Car la traduction, forme de réception, donne peut-être des renseignements moins sur le texte que sur les récepteurs lisant dans la langue d'arrivée et sur leur espace culturel⁹⁹⁹.

Concluons avec une forme d'altérité qui nous paraît aussi importante que celle qui se manifeste dans l'œuvre romanesque. Si l'œuvre de Gide fait entendre le sens de l'altérité avec les mots, liée à sa vision de la vie, notre travail sur le texte gidien nous a permis à notre tour de sentir et de vivre cette altérité tout au long de notre séjour en France. Il s'agit de la découverte « d'une nation à laquelle on peut appartenir par l'esprit et par le cœur autant que par les racines¹⁰⁰⁰ ».

⁹⁹⁸ Danièle Sallenave, « Préface » in François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 22.

⁹⁹⁹ Hendrick Van Gorp, « Traductions et évolution d'un genre littéraire : le roman picaresque en Europe au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles », in *Poetics today*, 1981, vol. 2,4, p. 209. Disponible sur le site : <http://www.jstor.org.sidproxy.ens-lyon.fr/stable/1772499>

¹⁰⁰⁰ Emmanuel Lévinas, « Difficile Liberté », cité par Salomon Malka, *Lire Lévinas*, Cerf, 1984, p. 17.

Bibliographie de travail

Nous avons classé les œuvres de Gide selon le choix du corpus dans notre travail. C'est ainsi que les quatre romans les plus couramment utilisés sont classés dans une section séparée des autres ouvrages consultés. C'est pour cette raison que nous n'avons pas présenté ces œuvres dans leur ordre chronologique dans notre bibliographie. Nous indiquons également l'année de la première édition, suivie de celle que nous avons utilisée. Pour les études critiques, nous n'avons retenu que les ouvrages cités dans notre travail et les études méthodologiques qui nous ont servi pendant la préparation de notre thèse.

I-Œuvres d'André Gide

- *La Porte étroite* [1909], Paris, Mercure de France, 1971.
- *Isabelle* [1911], Paris, Gallimard, 1962.
- *La Symphonie pastorale* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.
- *Les Faux-Monnayeurs* [1926], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Autres ouvrages consultés

- *Les Nourritures terrestres* [1897], préface d'André Gide, Paris, Gallimard, 1942.
- *L'Immoraliste* [1902], Paris, Mercure de France, 1960.
- *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], précédé de *Le Traité du Narcisse*, *La Tentative amoureuse*, *El Hadj.*, *Philoctète*, *Bethsabé*, Paris, Gallimard, 2007.
- *Les Caves du Vatican* [1914], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- *Si le grain ne meurt* [1920], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
- *Incidences* [1924], Paris, Gallimard, 1951.
- *Journal des Faux-Monnayeurs* [1926], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002.
- *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* [1958], introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques I, II*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- *Journal I (1887-1925)*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

- *Journal II (1926-1950)*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Correspondance et entretiens

- André Gide - Marc Allégret, *Correspondance 1917-1949*, édition établie, présentée et annotée par Jean Claude et Pierre Masson, Cahiers André Gide 19, Paris, Gallimard, 2005.
- « Entretiens André Gide – Jean Amrouche (1949) », in Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987.

II- Études critiques sur André Gide

1- Articles et ouvrages consacrés à André Gide

- ASCARZA-WÉGIMONT, Marie, *Regard et parole dans La Porte étroite d'André Gide*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 1994.
- BASTIDE, Roger, *Anatomie d'André Gide* [1972], Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOROS AZZI, Marie-Denise, *La Problématique de l'écriture dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes - Minard, Archives des Lettres Modernes 244, « Archives André Gide 6 », 1990.
- BRÉE, Germaine, *André Gide : l'insaisissable protége*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953.
- CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur*, Paris, Kimé, 2003.
- CLAUDE, Jean, *André Gide et le théâtre II*, Cahiers André Gide 16, Paris, Gallimard, 1994.
- DAMBRE, Marc, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- DE BOISDEFFRE, Pierre, « Le problème du Mal et « le péché de la chair » chez Gide et Mauriac, in *Mauriac devant le problème du Mal*, Actes du colloque du Collège de France (1992), réunis par André SÉAILLES, Klincksieck, 1994.
- DU BOS, Charles, *Le Dialogue avec André Gide*, Paris, Corrêa, 1947.
- FILLAUDEAU, Bertrande, *L'Univers ludique d'André Gide*, préface d'Alain Goulet, Paris, José Corti, 1985.
- GOULET, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1986.

- GOULET, Alain, *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, José Corti, 2002.
- GOULET, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, Étude méthodologique*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.
- GOULET, Alain, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* », in *Littératures*, n° 23, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, automne 1990.
- IDT, Geneviève, *André Gide : Les Faux-Monnayeurs, Profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1992.
- KEYPOUR, David, *André Gide : écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1980.
- LAFILLE, Pierre, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.
- LEJEUNE, Philippe, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le Grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes - Minard, coll. « Langues et style », n° 5, 1974.
- MARTIN DU GARD, Roger, *Notes sur André Gide (1913-1951)*, Paris, Gallimard, 1951.
- MARTIN, Claude, « Introduction », in André Gide, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, coll. « Paralogue », 1970.
- MARTIN, Claude, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1970.
- MARTY, Éric, *L'Écriture du jour, le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.
- MARTY, Éric, *André Gide, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- MASSON, Pierre, *André Gide : Voyage et écriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- MASSON, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- MOUTOTE, Daniel, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993.
- SAVAGE, Catharine, *André Gide, l'évolution de sa pensée religieuse*, Paris, A. G. Nizet, 1962.
- STRAUSS, Georges, *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes - Minard, Archives des Lettres Modernes 219, « Archives André Gide 5 », 1985.

- VIER, Jacques, *Gide*, Desclée De Brouwer, 1970.

2- Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

- *André Gide le contemporain capital*, in *Magazine littéraire*, n° 306, Janvier, 1993.
- CANCALON, Elaine D., « Création et destruction dans les récits d'André Gide », in *André Gide 6 : perspectives contemporaines*, la Revue des Lettres Modernes, Actes du colloque de Toronto (1975), textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Olivier et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1979.
- CANCALON, Elaine D., « Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *André Gide 11, l'écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, la Revue des Lettres Modernes, rencontres de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), textes réunis et présentés par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris-Caen, Lettres Modernes - Minard, 1999.
- CANCALON, Elaine D., « La structure de l'épreuve dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *André Gide 5, sur Les Faux-Monnayeurs*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1975.
- CANCALON, Elaine D., « *La Symphonie pastorale* : voix dérivées, voix à la dérive », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 82-3, avril-juillet 1989.
- CANCALON, Elaine D., « Le discours gidien : un performatif cyclique », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 76, volume XV, octobre 1987.
- CLAUDE, Jean et MASSON, Pierre, « De l'autre à l'Un », in *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque de Paris (2-3 mars 2001) réunis par Pierre Masson et Jean Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- CLAUDE, Jean, « Écriture théâtrale, théâtralité de l'écriture », in *André Gide 10 : l'écriture d'André Gide 1, genèses et spécificités*, la Revue des Lettres Modernes, rencontres de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1996), Paris – Caen, Lettres Modernes-Minard, 1998.
- DUROSAY, Daniel, « *Les Faux-Monnayeurs* de A à S — et Z. Quelques clés », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990.
- GOULET, Alain, « Écrire *La Symphonie pastorale* », in *Lectures d'André Gide, hommage à Claude Martin*, Études rassemblées et présentées par Jean-Yves Debreuille et Pierre Masson, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

- GOULET, Alain, « Le procès littéraire dans *La Symphonie pastorale* », in *André Gide 3 : Gide et la fonction de la littérature*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis et présentés par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1972.
- GOULET, Alain, « Voyage romanesque », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°138, avril 2003.
- JENNING, William, « Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 163, juillet 2009.
- LACHASSE, Pierre, « La scène surprise : remarques sur la théâtralité dans le récit gidien », in *Texte et théâtralité*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2000.
- LACHASSE, Pierre, « Le récit de Jérôme dans *La Porte étroite* : une thématique de la séparation » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1988.
- LACHÈSE, Jean-Philippe, « Taha Hussein et André Gide », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 65, Janvier 1985.
- MALLET, Robert, « André Gide et Autrui » in *Cahiers André Gide 3, le centenaire*, Paris, Gallimard, 1972.
- MARTY, Éric, « À propos de *La Porte étroite*, Répétition et remémoration », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 199, Presses de l'Université de Lille III, 1985.
- MASSON, Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », in *André Gide 5, sur Les Faux-Monnayeurs*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1975.
- MASSON, Pierre, « Des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-Monnayeurs*, le chemin qui mène à la modernité », in *André Gide et la tentation de la modernité*, Colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001), réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2002.
- MASSON, Pierre, « FM : Faux-monnayeurs ou Fleurs du Mal ? » in *Roman 20-50 : André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, n° 11, Université de Lille III, mai 1991.
- MASSON, Pierre, « Histoire de portes et de chambres », in *La Chambre noire d'André Gide*, sous la direction d'Alain Goulet, Paris, Le Manuscrit, 2009.

- MASSON, Pierre, « Le livre et la bibliothèque », in *Lectures d'André Gide, hommage à Claude Martin*, Études rassemblées et présentées par Jean-Yves Debreuille et Pierre Masson, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- MASSON, Pierre, « Les brouillons de *La Porte étroite* » in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 148, octobre 2005.
- MASSON, Pierre, « Les dragons de papier », in *Littératures contemporaines : André Gide*, n° 7, études réunies par Pierre Masson, Klincksieck, 2000.
- MASSON, Pierre, « Voyage en chambres », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990.
- POULET, Georges, « L'instant et le lieu chez André Gide », in *André Gide 3 : Gide et la fonction de la littérature*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis et présentés par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1972.
- SAGAERT, Martine, « *Les Faux-Monnayeurs* : l'Écrivain, la Mère et le Malin » in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 98, Avril 1993.
- SONNENFELD, Albert, « Problématique de la lecture dans *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* », in *André Gide 6 : Perspectives contemporaines*, la Revue des Lettres Modernes, Actes du colloque de Toronto (1975), textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Olivier et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1979.
- STEEL, David, « Le prodige chez Gide : essai de critique économique de l'acte gratuit », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France : André Gide*, n° 2, Paris, Armand Colin, mars-avril 1970.
- STEEL, David, « Lettres et argent : l'économie des *Faux-Monnayeurs* », in *André Gide 5, sur Les Faux-Monnayeurs*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1975.
- STEEL, David, « To be or not to be un personnage des *Faux-Monnayeurs* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990.
- STRAUSS, Georges, « Les personnages féminins des *Faux-Monnayeurs* » in *André Gide 7 : le romancier*, la Revue des Lettres Modernes, textes réunis par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1984.
- TILBY, Michael, « *Les Faux-Monnayeurs* ou Gide et l'art de conférer », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990.

3- Ouvrages consacrés partiellement à André Gide

- *Gide aux miroirs, Le roman du XX^e siècle : mélanges offerts à Alain Goulet*, textes réunis par Serge CABIOC'H et Pierre MASSON, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2002.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, t. I, Paris Seuil, 1950.
- MASSON, Pierre, « L'amitié dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide », in *L'amitié*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup-lettres », Série : un thème, trois œuvres, 2001. Cette étude est reproduite in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 171-173, 2011-2012.
- MØLLER, Charles, *Littérature du XX^e siècle et Christianisme I : Silence de Dieu* [1954], Paris, Casterman, 1964.
- PICON, Gaëtan, *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1960.
- *Texte et théâtralité, mélanges offerts à Jean Claude*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2000.
- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

III- Ouvrages sur le thème de l'Autre

- CARPENTIER, Raymond, *La Connaissance d'Autrui*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 1968.
- *L'Ailleurs de l'autre, récits de voyageurs extra-européens*, sous la direction de Claudine Le Blanc et Jacques Weber, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- *L'Autre du roman et de la fiction*, Études romanesques 4, textes réunis par Jean Bessière, Paris, Lettres Modernes, 1996.
- *L'Homme et l'Autre, de Suso à Peter Handke*, (Actes du colloque organisé par le Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II) sous la direction de Jean-Marie Paul, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. Poétique », 1980.
- *Poésie et altérité*, (Actes du colloque de juin 1988), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990.

- VISSET, Pascal, *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

IV- Ouvrages et articles généraux

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaire de France, Quadrige, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2004.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman* [1972], Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- DENTAN, Michel, *Le Texte et son lecteur*, Lausanne, éd. de l'Aire, coll. « L'Aire Critique », 1983.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime* [1976], Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.
- *Doubles et dédoublement en littérature*, Textes réunis par Gabriel-A. PÉROUSE, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994.
- ECO, Umberto, *Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies* [1966], Paris, Éditions Lignes, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.
- FRANÇOIS, Anne Isabelle, « Le diable e(s)t le double » in *L'Ombre, le double : psychanalyse, philosophie, théorie littéraire, esthétique de l'art*, Études réunies par Pascal Bouvier, Malissard, Aleph, 2005.
- FREUD, Sigmund, « Le thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GIRARD, Alain, *Le Journal intime* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1986.
- GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal et RIGAULT, Claude, *L'Univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- GLEIZE, Joëlle, *Le Double miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.
- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, n° 12, Seuil, 1972.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Poétique*, n° 1, traduit par Éliane Kaufholz, Seuil, 1970.
- JOST, François, « La tradition du *Bildungsroman* » in *Comparative Literature*, n° 21, 1960 [en ligne] : <http://www.jstor.org.sidproxy.ens-lyon.fr/stable/1769939?seq=1>.
- KREMER-MARIETTI, Angèle, « Destinateur et destinataire ou le miroir de Wittgenstein », in *L'Autre du roman et de la fiction*, Études romanesques 4, textes réunis par Jean Bessière, Paris, Lettres Modernes, 1996.
- *La Bible. Nouveau Testament*, Textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

- LECERCLE, Jean-Jacques, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit » in *L'Incipit*, Textes réunis et présentés par Liliane Louvel, La Licorne, UFR Langues Littéraires Poitiers, 1997.
- LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier et Bernard Kreise, Paris, Gallimard, 1973.
- LUKÀCS, Georges, *La Théorie du roman* [1920], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Genève, Gonthier, 1963.
- MALKA, Salomon, *Lire Lévinas*, Cerf, 1984.
- MARROU, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1948.
- MAURIAC, François, *Correspondance intime*, réunie et présentée par Caroline Mauriac, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2012.
- MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages* [1933], préface de Danièle Sallenave, Paris, Presses Pocket, 1990.
- MOLES, Abraham A. et ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Belgique, 1972.
- MURA-BRUNEL, Aline, « Nouveau discours du silence », in *Limites du langage : indicible ou silence*, Articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PERNOT, Denis, « Du *Bildungsroman* au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », in *Romantisme*, n° 76, CDU-SEDES, 1992.
- *Poétique des lieux*, Études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman* [1966], Paris, José Corti, 1993.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman* [1989], Paris, Armand Colin, 1995.
- REY, Pierre-Louis, *Le Roman* [1992], Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2007.
- RIVIÈRE, Jacques, *Le Roman d'aventure* [1913], Paris, Les Syrtes, 2000.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1962], Paris, José Corti, 2000.
- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- ROUSSET, Jean, *Passages : échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990.
- RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Le Mal ou le théâtre de la liberté*, traduit de l'allemand par Valérie Sabathier, Paris, Grasset, 1999.
- SCHMITT, Michel-P. et VIALA, Alain, *Savoir-lire*, Paris, Didier, coll. « Faire/Lire », 1982.
- SELLIER, Philippe, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1985.
- TALPIN, Jean Marc, « Poétique de l'espace durassien : à partir de la chambre » in *Poétique des Lieux*, Études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004.
- *Théâtralité et genres littéraires*, Textes réunis et présentés par Anne Larue, La Licorne (Hors-série, Colloque II), UFR de langue et littératures de Poitiers, 1996.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature* [1920], Paris, Gallimard, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll. « Langue et Langage », 1967.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VAN GORP, Hendrick, « Traductions et évolution d'un genre littéraire : le roman picaresque en Europe au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles », in *Poetics today*, vol. 2,4, 1981. Disponible sur le site : <http://www.jstor.org.sidproxy.ens-lyon.fr/stable/1772499>
- VIALA, Alain, *Le théâtre en France : des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

- WUNENBURGER, Jean-Jacques « Imaginaire phobique et représentation diabolique » in *L'Homme et l'Autre, de Suso à Peter Handke*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II, sous la direction de Jean-Marie Paul, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

V- Travaux universitaires

- ALBURAKI, Ilham, *L'Altérité chez Frenaud, Guillevic et Gaspar*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon 2, 2009. Disponible sur le site : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/alburaki_i#p=0&a=top
- JAYED, Abdelkhaled, *Espace et significations dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Martin, Université Lumière Lyon 2, 1994.
- LIETTA, Adeline, *La Comédie du roman : la théâtralité dans Les Caves du Vatican et Les Faux-Monnayeurs*, mémoire de maîtrise sous la direction de Michel P. Schmitt, Université Lumière Lyon 2, 2004.
- MOULARD, Cyril, *L'Image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Masson, Université de Nantes, 2002.

VI- Dictionnaires littéraires et Encyclopédies

- BURGELIN, Claude, « Roman d'éducation ou Bildungsroman », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur le site : <http://www.universalis-edu.com.sidproxy.ens-lyon.fr/encyclopedie/roman-d-education-bildungsroman/>
- COURTINE-DENAMY, Sylvie, « Altérité », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France S. A, 2002, corpus 1, p. 1035-1038.
- *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001.
- *Dictionnaire des mythes littéraires* [1988], sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 2000.
- *Dictionnaire Gide*, sous la direction de Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011.

- GUIRAUD, Jean, « Espace – Esthétique », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France S. A, 2002, corpus 8, p. 606-609.
- *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- MARTY, Éric, « Gide (André) », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France S. A, 2002, corpus 10, p. 359-362.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.
- ZÉRAFFA, Michel « Roman - Le personnage de roman », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France S. A, 2002, corpus 20, p. 71-74.

Table des matières

Sommaire	1
Introduction.....	2
Première partie L'univers familial du conflit.....	13
Chapitre I. Des rapports décevants.....	15
1- Le statut des personnages gidiens.....	15
a. Figures parentales.....	15
b. Figures de la jeunesse.....	23
2- Le milieu familial : le règne des apparences.....	28
3- Le drame conjugal : l'union illusoire	35
Chapitre II. Un espace étouffant.....	46
1- Une illusion de protection	46
2- Une illusion d'ouverture	56
3- La maison, l'enfermement	61
4- Le décor intérieur	72
Chapitre III. Le rêve d'une autre vie	78
1- L'univers livresque	78
2- La lecture qui égare	90
3- Rêve et réalité.....	96
Deuxième partie La quête de l'autre	101
Chapitre I. La place d'autrui	103
1- L'autre et son secret.....	103
a. Enquête et énigme	103
b. Gérard et la figure de l'enquêteur :.....	110
c. Permanence de l'autre	114
2- Se former à côté de l'autre	117
a. Gertrude et l'influence du pasteur.....	123
b. Bernard et la famille élue	128
Chapitre II. Symbolisme de l'espace	138

1- L'instabilité des personnages	138
2- Espace ouvert et emprise de l'autre.....	148
a. Le pasteur : vrai ou faux dominateur ?.....	148
b. Dominateurs et dominés dans <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	157
3- L'espace tragique.....	164
Chapitre III. L'autre comme leurre : la représentation du Mal	170
1- Être et paraître	174
a. La nature diabolique du pasteur	174
b. L'illusion mystique	183
2- Le leurre de la liberté.....	191
3- Les effets démoniaques de l'argent	195
Troisième partie L'autre comme structure de l'écriture gidienne.....	204
Chapitre I. Le statut du narrateur.....	205
1- Une structure évolutive	205
2- Le Je du narrateur : retour à soi ou retour à l'autre ?.....	212
a. Le narrateur gidien	212
b. Un narrateur suspect.....	224
3- Journaux et correspondance : un appel à l'autre	228
a. Vrai et faux destinataire.....	228
b. Le journal d'Alissa et la présence d'autrui.....	241
c. L'ambiguïté du journal du pasteur, le destinataire complice.....	249
d. La confusion du journal d'Édouard, le destinataire inavoué.....	255
Chapitre II. Théâtralisation du rapport à l'autre	264
1- Le rapport dialogique.....	266
2- Dialogue et place du lecteur.....	271
3- Faux dialogue	278
4- La théâtralité du geste.....	287
Conclusion	293
Bibliographie de travail	303
Table des matières	317