

André Gide et la quête du roman
La poursuite d'un idéal romanesque depuis *Paludes* jusqu'aux
Faux-monnayeurs

Catherine Côté-Ostiguy

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès arts en littérature française

Août 2013

© Catherine Côté-Ostiguy, 2013

Table des matières

Table des matières.....	i
Résumé/Abstract	ii
Remerciements	iii
Introduction – Quête romanesque ou quête du roman?	1
Chapitre 1 – Écrire et se regarder écrire : la quête du romancier idéal	12
1. LE « VRAI ROMANCIER »	15
2. POSTURE ET INFLUENCE : LE CERCLE LITTÉRAIRE	22
2.1. L'avant- <i>Paludes</i> et la naissance d'un idéal.....	22
2.2. <i>Paludes</i> : la porte d'entrée dans le cercle	26
2.3. Les débuts de la <i>NRF</i> et la consolidation du cercle	30
2.4. « Je, romancier »	35
3. LE PARADOXE DU « VRAI ROMANCIER ».....	37
Chapitre 2 – « Je n'ai pas douze bons lecteurs » : la quête du lecteur idéal	43
1. LA CONSTRUCTION D'UN IDÉAL.....	45
1.1. Le « mauvais lecteur » : un contre-exemple.....	45
1.2. Gide, bon lecteur.....	52
1.3. La lecture idéale : tentative de définition	57
2. ENTRE IDÉAL ET RÉALITÉ : L'INÉVITABLE DÉCALAGE.....	62
Chapitre 3 – Gide et la « foi en l'absolu »: la quête du roman idéal	72
1. LA ROUTE VERS LE ROMAN : LES « NON-ROMAN » GIDIENS	75
1.1. <i>Paludes</i> : le premier « non-roman », la première sottie.....	76
1.2. Deux autres sottes.....	79
1.3. Le récit gidien : <i>L'Immoraliste</i> , <i>La Porte étroite</i> et <i>Isabelle</i>	85
2. LES FAUX-MONNAYEURS ET LES EXIGENCES DU « PREMIER ROMAN ».....	93
2.1. La composition, qualité essentielle du roman	96
2.2. « Être parfaitement sincère ».....	104
2.3. L'idéal de pureté.....	107
2.4. L'échec du romanesque.....	112
Conclusion – La (con)quête du roman : entre Orphée et Dostoïevski .	117
Bibliographie	124

Résumé

Dans sa *Théorie du roman*, Georg Lukács avance que l'une des caractéristiques constitutives des personnages de roman est que ces derniers sont « toujours en quête ». La notion de quête romanesque est généralement étudiée dans cette optique, comme une recherche menée par le protagoniste à l'intérieur du roman. En ce qui concerne André Gide, toutefois, cette quête subit un renversement par lequel le roman devient l'objet de la recherche plutôt que son cadre. Au fil de sa carrière, Gide s'efforcera de saisir le « roman rêvé » à travers la poursuite de trois idéaux distincts et étroitement associés : celui du romancier, du lecteur et du roman idéaux. Ce mémoire retrace, au moyen des écrits de Gide sur le roman – *Journal*, correspondances, essais –, son parcours vers ces idéaux, parcours qui le mènera jusqu'à la rédaction du « premier roman » qu'est *Les Faux-monnayeurs*.

Abstract

In *Theory of the Novel*, Georg Lukács suggests that one of the defining traits of characters in novels is that they are always on a quest. We generally study the “novelistic quest” from that point of view, referring to a pursuit led by the characters *inside* the novel. When we look at André Gide's literary career, however, the parameters of the quest change, and the novel becomes its object instead of its framework. Throughout his career, Gide will progress towards the “perfect” novel, pursuing three distinct objects in their ideal form: the figures of the novelist, the reader, and the novel itself. This thesis aims to map Gide's journey through careful examination of his writings on the novel – journal, correspondence, essays –, a journey which will lead him to his “first novel”, *The Counterfeiters*.

Remerciements

Mes sincères remerciements au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour le soutien financier et pour l'apport enrichissant de ses professeurs et étudiants à mon parcours universitaire.

Un merci particulier à Isabelle Daunais pour sa supervision durant la rédaction de ce mémoire, sa disponibilité et sa patience. Merci également du soutien financier, et de m'avoir intégrée à l'équipe du TSAR, dont le dynamisme et la pertinence m'ont permis de mettre à l'épreuve mes propres réflexions.

Merci à Michel Biron d'avoir accepté d'évaluer ce mémoire, et pour ses commentaires généreux et éclairés.

Merci à mes collègues aux études supérieures du DLLF, avec qui j'ai connu des moments incomparables, au printemps 2012 et depuis.

Merci à Luba Markovskaia pour la relecture attentive.

Merci à Michel Ostiguy pour le soutien que seul un père peut offrir, et pour m'avoir gracieusement prêté un espace de travail durant près d'un an. Et à Gilles, pour tous les kilomètres parcourus.

Introduction

Quête romanesque ou quête du roman?

*Il faut placer son idéal bien haut
et marcher en le fixant toujours des yeux.*

André Gide, *Journal*, 14 mai 1888

Au sortir du XIX^e siècle, le « massif romanesque du réalisme et du naturalisme¹ » pèse lourd, et la littérature traverse ce que Michel Raimond appellera « la crise du roman ». Tant les critiques que les écrivains sentent la nécessité de renouveler le genre, de lui donner non seulement une nouvelle forme, mais aussi un nouveau but qui soit « tout autre que celui de rapporter les différents moments d'une histoire captivante² ». Bref, le roman tel qu'il a été pratiqué jusque-là, pour plusieurs, ne suffit plus. Toutefois, on s'imagine mal, à l'époque, comment quiconque parviendra à surpasser les grands romanciers qui ont précédé. Jaillissent alors une foule de textes critiques qui témoignent du contexte particulier dans lequel se trouve plongé le roman et cherchent à le mettre en question. Ces textes, note Michel Raimond, ne sont

¹ M. Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, p. 13.

² *Ibid.*

toutefois que les manifestations d'une insatisfaction qui touche d'abord et avant tout les romanciers : « la crise du roman, certes, c'était d'abord cette effervescence de débats et de polémiques ; mais c'était aussi le trouble profond dont tous ces propos n'étaient que les remous de surface. [...] si la critique a tant de fois agité la question de savoir ce qu'allait devenir le roman et quelles étaient ses possibilités, c'est qu'il souffrait d'une crise intérieure³ ». La « crise du roman » que remarque Raimond est donc aussi, et surtout, une crise des romanciers.

C'est imprégné par cette « crise » qu'André Gide élabore son œuvre, marqué en cela par des préoccupations bien de son temps, soit la difficulté de saisir le roman et d'en trouver une manifestation qui lui soit propre. Nous le verrons, il passera l'essentiel de sa carrière à chercher cette manifestation romanesque. C'est dans ce contexte que, en 1925, il dédie à son collègue et ami Roger Martin du Gard son « premier roman⁴ », *Les Faux-monnayeurs*. L'appellation « premier roman » surprend dans la mesure où le livre paraît plus de trente ans après le début de la carrière littéraire de l'écrivain. Elle jette, au moment de la publication de ce nouvel ouvrage, une lumière rétrospective sur les œuvres publiées jusque-là – que l'auteur place sciemment hors du domaine romanesque. Que penser des écrits antérieurs de Gide, qui avaient jusqu'alors été reçus comme des romans ? Quelle place accorder à cette prise de position de l'auteur dans la lecture que l'on fait aujourd'hui de son œuvre ? Doit-on y voir le signe d'une transformation de la

³ *Ibid.*

⁴ A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, dans *Romans, récits et soties ; œuvres lyriques*, p. 931.

définition gidienne du roman, l'impossibilité pour l'écrivain d'atteindre son idéal romanesque, ou encore le signe d'une ambition sans cesse déçue une fois l'écriture de ses précédents livres achevée? Chose certaine, cette note inusitée établit *Les Faux-monnayeurs* comme une étape majeure, non seulement de la production de Gide, mais de sa pensée sur le roman.

À peine plus d'un an après la publication de ce « premier roman », parallèlement à l'apparition des premières critiques se questionnant sur l'exergue des *Faux-monnayeurs*, Gide fait paraître le *Journal des Faux-monnayeurs*, dans lequel il retrace les étapes de la création de son œuvre, rendant ainsi publiques certaines des interrogations qui l'habitent sur le genre romanesque. Il y expose entre autres la notion de « pur roman », qui consiste pour l'écrivain à « purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman⁵ ». Mais malgré cette tentative d'explication, et malgré les hypothèses des critiques, la véritable signification de « pur roman » demeure ambiguë, et la place qu'occupe cet idéal dans l'esthétique gidienne est incertaine. Tout porte à croire, en fait, que la « pureté » qu'il cherche à insuffler au roman n'est que l'un des aspects d'un idéal romanesque beaucoup plus complexe.

L'auteur des *Faux-monnayeurs* n'est bien sûr pas le seul à se réclamer d'un « idéal littéraire ». Flaubert, par exemple, cherchait lui aussi à atteindre un idéal qui lui était propre, qui combinerait l'ampleur des grands romans d'autrefois et une préoccupation stylistique marquée. À la différence de Gide,

⁵ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 543.

toutefois, l'idéal poursuivi par Flaubert allait bien au-delà de sa propre œuvre et visait à renouveler le roman comme genre, à tendre vers un nouveau type de roman. L'ambition romanesque gidienne est sans doute plus égoïste, bien qu'aussi plus humble : il remarque l'insuffisance du roman pour traduire son époque, et cherche certes à emmener le genre ailleurs, mais il cherche moins à accomplir *le* roman idéal qu'à composer *son* roman idéal, celui qu'il porte en lui et peine à achever. Pour chaque romancier qui se heurte à la difficulté de définir le romanesque, il existe une réponse bien personnelle, une tentative ou une série de tentatives d'appivoiser cet objet sans cesse fuyant. Et, à bien des égards, c'est cet inconfort, ce statut problématique, qui chez Gide pousse le roman en avant, le forçant à sans cesse le redéfinir, à en trouver une nouvelle forme, une nouvelle définition.

Parmi les intellectuels de son époque, Gide se démarque toutefois, non seulement à cause du heurt qu'il ressent face au caractère mouvant, ambigu, indéfinissable du roman, mais à cause de la réflexion nourrie que provoque ce heurt. Ainsi, à travers son *Journal*, ses correspondances, ses essais, bref, à travers ce que nous appellerons ici ses « arts du roman » – soit tout écrit non romanesque où l'écrivain mène une réflexion *sur* le roman –, il est possible de constater que, chez Gide, le roman se dessine comme l'objet d'une véritable quête, un genre de saint Graal, d'autant plus désiré qu'il semble toujours lui échapper. C'est bien la quête de cet idéal – ou, comme nous le verrons, de ces idéaux – que révèle le perpétuel questionnement de Gide, questionnement qui se manifeste de manière particulièrement explicite à la publication des

Faux-monnayeurs, mais qui plane dans toutes les sphères de son œuvre depuis le tout début de sa carrière. Dans ses écrits antérieurs, tant du côté de l'essai que de la fiction, Gide s'interroge constamment sur la nature du romanesque. On pense entre autres à *Paludes* qui, déjà en 1895, soit très tôt dans la carrière de Gide, affirme le caractère problématique du genre en plaçant au centre du récit un personnage confronté à son incapacité d'écrire un roman. L'écrivain utilisera un procédé de mise en abyme semblable trente ans plus tard, dans *Les Faux-monnayeurs*, afin de problématiser la pratique du roman à l'intérieur même de son « premier roman⁶ ». À travers le journal d'Édouard, c'est l'idéal romanesque de Gide qui se dessine, après de longues années de maturation et de tâtonnements. À chaque nouvelle œuvre de fiction, en effet, l'« espoir romanesque » renaît, la *possibilité* du romanesque se profile, pour se heurter chaque fois à son inadéquation avec l'idéal posé. Alors surgit une nouvelle tentative qui, plus souvent qu'autrement, s'oppose à la précédente, toujours dans le but d'enfin saisir le roman : « Ma principale "maladresse" consiste à écrire chaque nouvelle œuvre *contre* la précédente⁷ », écrit Gide à Paul Valéry. Tout semble indiquer que, pour lui, le roman est effectivement une quête, un parcours sinueux vers un idéal à atteindre, depuis *Paludes* – premier « roman du roman⁸ » selon l'expression de Michel Raimond – jusqu'aux *Faux-monnayeurs*, et au-delà.

⁶ À ce sujet, voir L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, en particulier le premier chapitre de la première partie : « Les blasons d'André Gide ».

⁷ André Gide à Paul Valéry, 28 octobre 1899, dans *Correspondance avec Paul Valéry*, p. 555.

⁸ M. Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1989.

La quête, dans son acception habituelle, est un concept largement étudié, essentiel, selon certains, à l'élaboration de romans. D'après Lukács, « l'esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesques [c'est que] ces héros sont toujours en quête⁹ ». Ce qui nous intéressera ici, toutefois, ce n'est pas la quête menée par les personnages à l'intérieur du roman, un concept assez connu, mais celle menée par l'auteur, et qui a *pour objet* le roman. Ce renversement nous semble central pour comprendre la définition gidienne du roman. En observant l'œuvre de Gide, tant du côté de l'essai que du roman, on se rend compte que ce dernier, plutôt que d'être le cadre de la quête, en devient l'objet, amenant la « quête romanesque » à s'exprimer non plus seulement dans les romans eux-mêmes, mais aussi dans les essais, où elle trouve un nouveau cadre. Un tel déplacement permet d'envisager l'œuvre de Gide comme un parcours tendant vers l'idée de roman et d'expliquer pourquoi, chez lui, le genre romanesque est si intimement lié à celui de l'essai, le second servant toujours à éclairer le premier, entre autres au moyen de la mise en abyme.

Si nous faisons ici appel à Lukács, c'est parce qu'il a affirmé l'importance de la quête dans l'univers romanesque et que certains éléments de sa réflexion peuvent être réactivés dans le cas de Gide, en tenant compte du renversement que nous nous proposons de faire. Thomas Pavel insiste d'ailleurs sur cette dimension de la réflexion de Lukács :

⁹ G. Lukács, *La Théorie du roman*, p. 54.

Le roman prend la place de l'épopée aux époques où le monde devient problématique, son sens n'étant plus donné de manière immédiate. Le roman raconte, selon le jeune Lukács, la situation de l'homme qui vit dans le monde sans toutefois l'habiter au sens plénier du terme. Dans le roman, l'univers considéré en lui-même est imparfait et, en dernière instance, le héros répond à cette imperfection par la résignation. La vie du héros de roman ne s'intègre donc pas sans résidu dans le monde ambiant ; cette vie a du sens uniquement par rapport au monde idéal auquel aspire le protagoniste, mais la seule réalité de ce monde idéal est celle que lui confère l'expérience individuelle du héros. Les personnages dont l'idéal ne correspond pas à la réalité du monde sont appelés "héros problématiques"¹⁰.

Ainsi, si Gide, comme nous le supposerons ici, mène à la place de ses personnages une quête qui a pour objet le roman, il pourrait être qualifié de « romancier problématique », soit un romancier dont « l'idéal ne correspond pas à la réalité » du monde littéraire.

Cette quête du roman, il convient de le répéter, s'effectue essentiellement dans le domaine de l'essai. On verra en effet que si les deux genres – le roman et l'essai – sont mis à profit, s'ils se répondent, agissant comme les moteurs d'une tentative de définition et de réalisation du roman, l'essai demeure le lieu central de la réflexion de Gide. Un examen approfondi de la pensée de Gide sur le roman permettra d'en analyser les manifestations privées – contenues dans le *Journal* et la correspondance –, de même que les manifestations publiques – entre autres en ce qui a trait à la place que la *Nouvelle Revue française* a eue dans le développement de sa réflexion. C'est effectivement par son affiliation au groupe de la *NRF* que Gide lève le voile sur son processus d'exploration. Celui-ci passe d'une première période plus instinctive à une seconde plus intellectualisée, du registre privé au registre

¹⁰ T. Pavel, *La Pensée du roman*, « Introduction », p. 39.

public, et c'est alors que la pensée de Gide est confrontée à celles d'autres intellectuels de son époque. À travers la pratique de l'essai, sa pensée sur le roman s'affine, comme si les deux genres étaient liés. Dans un numéro de la revue *L'Atelier du roman* intitulé « Roman, essai : affinités électives », en 2007, Petr Král défend d'ailleurs l'étude comparée des deux genres : « Les rapports du roman et de l'essai constituent un thème riche, plus on se focalise dessus et plus, pour ainsi dire, on voit de l'essai partout. Historiquement parlant, l'intégration de l'essai au roman est certes liée à la distanciation et à la mise en abyme par elle-même de toute création moderne¹¹ », bien que, souligne-t-il, le mélange des genres ne soit pas l'apanage de la modernité. En ce sens, on ne peut douter de la pertinence, lorsqu'on a devant les yeux une œuvre comme celle de Gide, d'examiner les interactions entre deux genres qui, dans son cas, sont loin d'être nettement distingués. Dans *Dostoïevski*, par exemple, en abordant l'œuvre du romancier russe, c'est son propre rapport au roman qu'expose Gide. L'essai est souvent pour lui un moyen de questionner le roman et le roman, quant à lui, est un prolongement de l'essai, le lieu d'expérimentation d'un art qui cherche à se définir. Plus loin dans son article, Král reprend, au sujet de la pertinence d'observer ensemble les deux objets : « Grâce au dépaysement que le roman lui fait subir, l'essai se trouve décalé jusque dans sa nature ; au lieu de présenter une vérité ou une pensée décisives, il sert au roman de *matériau* parmi d'autres et, dans ses rapports obliques à d'autres matériaux, l'ouvre à

¹¹ P. Král, « En guise d'introduction », p. 21.

un propos plus énigmatique et complexe¹². » Si Král fait surtout référence à l'utilisation de l'essai à l'intérieur du roman – un aspect qui nous intéressera tout particulièrement lorsque viendra le moment de nous pencher sur *Paludes* et *Les Faux-monnayeurs* –, cette étude analysera aussi et surtout le roman comme objet de l'essai. Ce sont les « arts du roman », les textes non romanesques, donc, qui constitueront notre principale porte d'entrée dans l'œuvre et nous permettront de considérer le roman non comme un objet achevé, mais comme un idéal en cours de réalisation, tout en suivant le point de vue particulier de l'auteur.

Ainsi, plutôt que d'étudier la notion de « pur roman » comme telle, ce mémoire cherchera à analyser les principaux mouvements et articulations de la quête gidienne d'une définition du roman, une quête qui tend vers un idéal de « pureté » mais qui ne s'y limite pas, et qui se joue à la fois sur les plans de l'essai et du roman, dans l'espace partagé par les deux genres. Elle s'amorce, comme nous l'avons souligné, bien avant la rédaction des *Faux-monnayeurs*, et son évolution va d'une approche ludique, avec *Paludes*, vers une idéalisation du roman, dont *Les Faux-Monnayeurs* serait l'expression la plus proche. Nous utiliserons donc ces deux œuvres comme balises de notre analyse, considérant d'une part le livre que la critique a communément perçu comme le premier roman d'André Gide (*Paludes*) et, d'autre part, celui que l'écrivain a lui-même désigné comme son « premier roman ».

¹² *Ibid.*, p. 22.

Pour saisir les différents aspects de la quête dans l'œuvre de Gide, nous reprendrons certains des propos d'Éric Marty dans son « Introduction » au premier volume du *Journal*, dans lequel il relève un « itinéraire initiatique au travers duquel se forge une *image* de l'écrivain. Plus précisément et de manière plus subtile, ce que le *Journal* dessine peu à peu, c'est une éthique (une *méthode*) du désir d'être écrivain¹³ ». Marty suggère que le parcours tracé par Gide dans son *Journal*, et que nous étendrons ici à l'ensemble de ses arts du roman, est une quête gouvernée non par un, mais bien par trois idéaux distincts, qui constituent le triple objet de la quête que nous nous proposons d'observer. Car si Gide a en tête un idéal de roman, s'ajoutent à cette quête celle de l'écrivain idéal – le « grand écrivain » qu'il voudrait être – et celle du lecteur idéal – dont l'image est calquée sur sa propre expérience de lecteur. Ces trois idéaux, mentionnés rapidement par Marty, nous les considérerons comme trois grands axes qui nous permettront d'aborder de manière cohérente et organisée la quête gidienne. Il s'agira ici d'étudier et d'interpréter les écrits non romanesques de l'écrivain afin de dégager les principaux éléments de la recherche qu'il mène autour de chacun de ces idéaux, et de comprendre comment s'articule, dans son œuvre, le rapport entre l'essai et le roman, entre la réflexion que mène l'écrivain sur sa pratique et la pratique elle-même. À travers cette triple quête – celle du roman, de l'écrivain et du lecteur idéaux –, nous tenterons de dégager les articulations du développement d'une définition du roman et la

¹³ É. Marty, « Introduction », dans *Journal I : 1887-1925*, p. LIX.

concrétisation de cette définition dans l'œuvre littéraire. Il importera de montrer les évolutions et les constantes de sa pensée, sans jamais perdre de vue le motif de la quête. Par une étude systématique des « arts du roman » gidiens, nous espérons montrer que l'idée de quête, chez Gide, ne se situe pas dans le roman, mais en dehors de lui, qu'elle n'est pas ce que mènent les personnages, mais ce que poursuit l'auteur lui-même. Autrement dit, Gide n'écrit pas des romans pour raconter l'histoire d'une quête ou d'une aventure, mais afin de *mener* une quête ayant pour objet le roman lui-même, dans sa forme idéale.

Ce mémoire prétend montrer le thème de la quête romanesque sous un nouveau jour et éclairer le processus complexe qui sous-tend l'éclosion du romanesque chez André Gide. Il s'agira d'examiner les concepts de romancier, de lecteur et de roman idéaux afin de comprendre le parcours de Gide – sinueux mais étonnamment cohérent – vers son idéal. Pour un écrivain aussi obstinément préoccupé par le renouvellement du romanesque, cette quête s'élève à bien des égards au-dessus de l'œuvre elle-même, la réalisation de l'idéal ayant somme toute moins d'importance que sa poursuite, et le constant souci de repousser les limites du roman. Gide, en effet, en cherchant à être un grand romancier, sera parvenu à devenir un grand penseur du roman.

Chapitre 1

Écrire et se regarder écrire : la quête du romancier idéal

*Ah! comme c'est difficile d'écrire
sitôt qu'on commence à y penser.*

André Gide à Paul Valéry, 12 janvier 1898

Profondément marqué par ses lectures et par la présence obsédante des écrivains qu'il admire, Gide aspire très tôt à devenir homme de lettres. L'objet livresque le fascine et il désire, lui aussi, noircir les pages, remplir une bibliothèque de ses propres volumes¹⁴. Dès les premières pages du *Journal*, dont Gide amorce la rédaction en 1888, s'affirme ce qu'il convient d'appeler une *vocation littéraire*, et avec elle le besoin de s'identifier à la figure de l'écrivain et, plus spécifiquement, à celle du romancier. Ainsi, l'idéal du romancier est celui qui, dans les arts du roman gidiens, se manifeste le plus tôt, bien avant la publication de *Paludes*. Il surgit alors que l'auteur accumule des notes en vue de l'écriture de sa première œuvre, *Les Cahiers d'André Walter*, qui prendra cet idéal encore naïf pour sujet. En examinant les

¹⁴ Voir à ce sujet le texte de P. Masson, « Le livre et la bibliothèque », dans J.-Y. Debreuille et P. Masson, *Lectures d'André Gide*.

différents lieux des arts du roman gidiens, on constate que si la correspondance nous offre des informations éclairantes sur la position de Gide dans le milieu littéraire, c'est dans le *Journal*, lieu intime par excellence (bien que, chez Gide, il se destine rapidement à être rendu public), que naissent les premiers signes de l'élaboration d'une figure idéalisée du romancier qu'il espère devenir.

La quête du romancier idéal ne se manifeste pas d'emblée de manière claire, mais prend d'abord la forme d'une simple aspiration : Gide est fondamentalement attiré par le métier d'écrivain, par l'idée de marcher dans les traces des romanciers et poètes qui l'ont précédé. Très tôt, il rêve d'être un auteur publié : « La vision du livre imprimé m'obsède. Oh! Pourtant si cela était¹⁵! » Tout laisse croire que c'est davantage l'idée d'*être écrivain* que celle d'*écrire* qui le pousse à entreprendre ses premiers projets. Déjà aux prises avec la peur de n'être pas à la hauteur, il jalouse ceux de ses amis qui s'engagent dans l'écriture : « J'ai vu [Pierre Louÿs] hier soir et cela m'a fait honte. Il a le courage d'écrire, moi je n'ose pas. Qu'est-ce donc qui me manque¹⁶? » Durant les premières années de sa carrière, il entretient une image de l'écrivain qui n'est pas loin de celle du poète romantique souffrant. Il souhaite se retirer du monde pour se vouer complètement à l'écriture, et adopte des habitudes de travail « austères » et presque « monastiques » qui coïncident avec l'idée qu'il se fait du génie littéraire. Il écrit à Paul Valéry au tout début de leur correspondance, en juin 1891 :

¹⁵ A. Gide, *Journal I*, 16 octobre 1888, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, 14 mai 1888, p. 13.

J'aime l'austérité dans le travail, quelque chose qui grandisse et qui bronze, quelque chose d'âpre qui fasse sentir la vie intense et noble. Je voudrais, à vingt-trois ans, à l'âge où la passion se déchaîne (sic), la dompter par un labeur forcené et grisant. Je voudrais, tandis que les autres courraient les bals, les fêtes et les débauches faciles, trouver une volupté farouche à vivre d'une vie monastique, seul, absolument seul, ou entouré de quelques blancs chartreux, de quelques ascètes, retiré dans une agreste chartreuse, en pleine montagne, dans un pays sublime et sévère¹⁷.

Cette incursion du côté du romantisme sera brève pour Gide, et elle ne semble avoir été qu'une manière de se forcer à l'écriture, de surpasser le sentiment de peur et de lâcheté qui, de son propre aveu, le prend devant l'œuvre. À peine sa vocation décidée, en effet, écrire est déjà une entreprise problématique, une source d'angoisse pour le jeune écrivain :

Je m'inquiète de ne savoir qui je serai ; je ne sais même pas celui que je veux être ; mais je sais qu'il faut choisir. Je voudrais cheminer sur des routes sûres, qui mènent seulement où j'aurais résolu d'aller ; mais je ne sais pas ; je ne sais pas ce qu'il faut que je veuille. Je sens mille possibles en moi ; mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul. Et je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe ; une figure hésitante, impersonnelle ; une lâche figure, puisque je n'ai pas su choisir et la délimiter fièrement. [...]

Toute notre vie s'emploie à tracer de nous-mêmes un ineffaçable portrait. [...]

On peut dire alors ceci, que j'entrevois, comme une sincérité renversée (de l'artiste) :

Il doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit : que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite ; et, plus simplement : qu'il soit tel qu'il se veut¹⁸.

Parmi les « mille possibles » qu'il sent coexister en lui, toutefois, Gide ne veut en réaliser, n'en « choisir » qu'un seul, soit celui qui correspond au romancier idéal, au « vrai romancier ». Avec cette idée en tête, il travaillera en « être

¹⁷ André Gide à Paul Valéry, 29 juin 1891, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, p. 133.

¹⁸ A. Gide, *Journal I*, 3 janvier 1892, p. 149.

inquiet de ses possibles¹⁹ », pour reprendre l'expression de Daniel Moutote, à se conformer à son idéal. Il s'agit pour lui de parvenir à incarner l'écrivain rêvé : « Il faudrait limiter et définir ma personnalité telle que je la voudrais plus tard pour marcher vers un idéal choisi et voulu, et ne pas laisser cette personnalité se former seule au gré des circonstances. Il faut arriver à se faire tel que l'on se veut²⁰. » Tel est son objectif, le premier axe de sa triple quête, exprimé en ces mots dans les pages du *Journal* et repris ensuite avec quelques variantes dans les *Cahiers d'André Walter*. Mais en voulant se conformer à une image construite de toutes pièces, celle du « vrai romancier » qui se place comme un spectre entre l'écrivain et son œuvre, il en viendra à faire de lui-même un « personnage littéraire²¹ », comme le dit Auguste Anglès, ce qui, à bien des égards, complexifiera la quête du roman idéal plutôt que d'en faciliter la réalisation.

1. LE « VRAI ROMANCIER »

Quel est donc le « vrai romancier » dont la figure obsède Gide, cet « idéal choisi et voulu » vers lequel il souhaite marcher, à partir duquel il compte « définir sa personnalité » ? Les arts du roman gidiens nous permettent d'en dresser un portrait assez précis, quoique jamais clairement énoncé, et de constater que sa figure ne dépend pas que de la production littéraire comme telle, donnant ainsi à l'écrivain une importance qui va au-delà de ses œuvres. En effet, il ne s'agit pas seulement d'écrire, de produire l'œuvre rêvée qui fera

¹⁹ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 9.

²⁰ A. Gide, *Journal I*, 14 octobre 1888, p. 35.

²¹ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 20.

l'objet de sa quête du roman idéal ; il faut en plus *être écrivain*, adopter une certaine posture et appartenir au cercle littéraire et intellectuel de son époque. Conséquemment, les ambitions de Gide l'amèneront, avant même d'avoir consolidé son réseau d'amitiés littéraires et malgré son peu d'expérience, à vouloir agir comme la figure de proue d'un groupe d'écrivains qui auraient les mêmes aspirations littéraires que lui. Auguste Anglès note :

Il a rêvé à dix-neuf ans de « la revue future » : elle serait réservée aux membres, triés sur le volet, du cénacle, mais ouverte aux apports extérieurs par une cooptation pratiquée avec autant de discernement que de générosité ; il n'en serait pas le directeur, mais *l'inspireur*. À partir du moment où il publia, il s'est trouvé à l'égard des revues dans la position normale d'un jeune écrivain qui brûle de se voir imprimé, mais aussi dans la position ambiguë que ses idées lui assignaient²².

Pour Gide, le tout sera de concilier son désir d'*influencer*, d'adopter la position du maître, avec son état de jeune écrivain qui, malgré ses ambitions, est lui aussi sujet au jugement des critiques. Dès ses premiers projets, la conscience accrue qu'a Gide de son statut rêvé transformera ce qui était une aspiration presque romantique en angoisse, l'angoisse d'être à la hauteur de ses prétentions. Ce sentiment perdurera, même une fois l'écrivain bien établi dans le champ littéraire, car, pour Gide, on ne peut être un « vrai romancier » sans influencer.

Le Roman d'aventure, essai de Jacques Rivière, contemporain de Gide, peut nous éclairer sur plusieurs aspects de la quête gidienne du romancier idéal. Paru dans la *NRF* en 1913, ce texte prend une importance particulière lorsqu'on sait que Gide a envié à Rivière sa justesse : « L'article de Rivière sur

²² *Ibid.* Nous soulignons.

le “roman d’aventures” (sic), que je lis cet après-midi, ajoute à mon désarroi ; il dit à peu près ce que j’aurais souhaité dire dans mon article, et beaucoup mieux que je n’y saurais parvenir²³. » Rivière y expose les paramètres d’un « roman nouveau » et cherche, comme Gide, à dresser un « portrait idéal du romancier²⁴ ». Pour lui, le romancier moderne doit s’être détourné du symbolisme, s’être « échappé des rêves²⁵ » ; il doit, comme le dirait Gide, être ancré dans le réel et laisser la place aux actes plutôt qu’à l’émotion ; il doit être conscient de son imperfection et y pallier par la rigueur qui manquait autrefois à l’imagination. Mais, surtout, il doit travailler dans l’« ignorance de l’avenir », dans un état de « nouveauté au monde²⁶ ». Bref, un élément – fondamental en ce qui concerne Gide – ressort du portrait dressé par Rivière : le vrai romancier, à ce moment de l’histoire, doit *mener* le roman *ailleurs*, « pousser la roue du progrès²⁷ ». Il ne peut se contenter d’écrire, il a un rôle à jouer afin de renouveler la littérature. Il est, dit Rivière, un aventurier. C’est dans cette optique que Gide écrira à Valéry, en 1891 : « Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le théâtre, et [...] moi pour le roman²⁸ ». L’objectif est clairement énoncé : il sera romancier et, plus encore, marquera le roman, le redéfinira au point d’en être indissociable.

Si la question de l’influence que doit avoir l’écrivain sur son époque marque considérablement la figure du romancier idéal que dessine Gide, on

²³ A. Gide, *Journal I*, 10 juillet 1913, p. 749.

²⁴ J. Rivière, *Le Roman d’aventure*, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁷ A. Gide, *Journal I*, 14 mai 1888, p. 14.

²⁸ Cité dans D. Moutote, « L’artiste et le chercheur », *Lectures d’André Gide*, p. 26.

retrouve dans les arts du roman gidiens, à travers diverses références au « vrai romancier », la manifestation de plusieurs facettes de cet idéal. Dans une lettre à Roger Martin du Gard contemporaine à la rédaction des *Faux-monnayeurs*, il annonce, au sujet d'un article qu'il vient d'écrire pour la *Revue de Genève* :

Je crois n'avoir jamais rien écrit de plus pénible et de moins bien "venu" que cet article, ni rien qui m'ait donné tant de mal. [...] Si j'éprouve, avec mon roman, pareilles inhibitions, pareilles crampes de la pensée et de la plume, il n'y a plus qu'à fermer boutique. Mais non : ceci m'a prouvé une fois de plus la difficulté qu'a (et que doit avoir) le vrai romancier – et je dirais même, avec Keats, le vrai poète – de parler en un nom propre et d'exprimer ses opinions, ses pensées. Et m'a prouvé du même coup que j'étais un fieffé romancier (fieffé poète serait mieux). Décidément les "pensées" ne m'intéressent qu'en fonction des personnages qui les expriment ; si je ne les ai pas toutes, c'est que je n'en ai pas. Car ce qui me gênait sans cesse dans la rédaction de ce maudit article, c'était la crainte de m'avancer trop. [...] Dès que je fais parler un personnage, c'est tout le contraire ; et je vois admirablement bien tout ce qu'il peut dire, et comment et jusqu'où précisément il peut s'engager²⁹...

Cela revient à dire que le « vrai romancier » est celui qui n'est véritablement à l'aise que dans le roman, qu'il a – doit avoir – de la difficulté à exprimer ses idées hors du roman, cette difficulté se portant en quelque sorte garante de la *nécessité* pour lui de faire appel au genre romanesque. Le « vrai romancier » ne peut atteindre la sincérité littéraire – une notion sur laquelle nous reviendrons plus loin – que par le roman, en s'effaçant derrière ses personnages pour s'y vouer tout entier, en exprimant des idées à travers eux plutôt qu'en son nom propre. Dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide écrit : « Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend

²⁹ André Gide à Roger Martin du Gard, 7 octobre 1922, *Correspondance*, vol. 1, p. 192-193.

parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont³⁰. » Il complète sa pensée par cette citation de Thibaudet, qu'il « songe à épingler [...], en guise de préface, en tête des *Faux-monnayeurs* » tant elle lui paraît juste : « Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel³¹. » La capacité de se mettre à distance, donc, de placer les personnages à l'avant-plan et, par eux, de réaliser dans le roman une « vie possible » ne correspondant pas exactement au réel mais ayant l'apparence du réel, voilà une qualité du « vrai romancier ». L'invention, l'habileté à maintenir la fiction à l'écart du réel et à ne pas parler directement de soi fait, du moins en partie, la valeur d'un romancier. Gide rejoint en cela Charles Du Bos qui, en 1925, élabore dans son *Journal* la « théorie des virtualités intérieures », avançant que le roman doit « conduire jusqu'à l'être, donner l'être successivement à toutes les possibilités qu'il [le romancier] porte en lui-même, s'incarner en quelque sorte autant de fois qu'il amène des personnages au jour³² ». Ainsi, dans le roman, c'est par les personnages, par l'incarnation du romancier en eux plutôt que par l'écrivain directement, que doit se manifester le réel.

³⁰ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 552.

³¹ A. Thibaudet, cité dans A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 557.

³² C. Du Bos, *Journal, 1920-1925*, 28 mai 1925, p. 920.

En plus des critères d'influence et de dissociation avec le réel, la figure idéale du romancier qui se dessine dans l'esprit de Gide est en relation étroite avec l'identité – ou plutôt la non-identité – nationale de l'écrivain. En effet, une chose est claire pour lui : le romancier idéal *n'est pas français*. Cette remarque peut sembler anodine, mais Gide y revient fréquemment, réaffirmant à chaque fois son importance. L'écrivain, tant dans ses essais que dans ses écrits intimes, s'élève contre le roman français, puisant la plupart de ses influences chez les romanciers étrangers. « Jusqu'à présent, écrit-il, je n'ai rencontré aucune œuvre française dont le manque de composition et le complet agencement a priori ne soit preuve d'erreur, cause de ruine³³. » En rejetant le roman français de manière aussi catégorique, et en refusant par le fait même de s'identifier à la figure de l'écrivain français, Gide se propose paradoxalement d'ouvrir de nouveaux horizons pour la littérature nationale. Il se place comme chef de file, comme celui qui fera *autre chose* et amènera le roman français du côté de l'étranger :

Le roman doit prouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera qu'il sort ainsi moins bien de la tradition française, qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits et contingent, mais supérieur – de l'idéoréalisme comme disait Maclair – qu'il soit plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité, comme le triangle mathématique est plus réel et plus vrai que les triangles imparfaits des arpenteurs. [...] Le roman prouvera qu'il peut peindre autre chose que la réalité – directement l'émotion et la pensée ; il montrera jusqu'à quel point il peut être déduit, avant l'expérience des choses, jusqu'à quel point, c'est-à-dire, il peut être composé, c'est-à-dire œuvre d'art [...]. Il me semble que toute la

³³ A. Gide, *Journal I*, 19 octobre 1894, p. 187.

période empirique du roman français, qu'affirmèrent MM. de Goncourt, fut une longue erreur³⁴.

En qualifiant le réalisme français de « longue erreur », Gide désavoue ce qui a été considéré par plusieurs comme l'âge d'or du roman et, du même coup, le travail de plusieurs de ses prédécesseurs. « Si j'avais à choisir dix romans, dit-il, sans souci de leur origine, j'en prendrais deux français : *La Chartreuse [de Parme]* serait le premier. *Les Liaisons dangereuses* de Laclos serait l'autre. [...] Après ces deux romans, si l'on ne restreint pas mon choix à la France, je ne cite plus que des étrangers³⁵. » S'il est permis de supposer que Gide, ici, exagère un peu sa position – il est après tout un fervent admirateur, non seulement de Stendhal, mais aussi de Balzac et de Flaubert –, une telle affirmation nous éclaire néanmoins sur son rapport au roman. La conviction profonde que là « où la France excelle [...], ce n'est pas dans le roman³⁶ » l'amène à la fois à nier sa filiation avec le domaine français et à affirmer le début d'une nouvelle génération d'écrivains, dont il serait la figure emblématique, et qui s'inscrirait davantage dans la tradition russe ou anglaise. Avec des modèles tels que Robert Browning, Daniel Defoe et, bien sûr, Dostoïevski, il espère insuffler les qualités formelles qu'il voit dans le domaine étranger au roman français, qu'il ne trouve pas suffisamment « composé », pas suffisamment « œuvre d'art³⁷ ». Sans doute son attrait pour les romanciers étrangers découle-t-il d'abord et avant tout de son admiration sans bornes pour Dostoïevski, qui pour lui est fondamentalement *romancier*.

³⁴ *Ibid.*, p. 187-88.

³⁵ A. Gide, « Les dix romans français que... », dans *Essais critiques*, p. 270-71.

³⁶ *Ibid.*, p. 271.

³⁷ Voir à ce sujet une entrée du *Journal I*, 19 octobre 1894, p. 187-88.

« Dans l'expérience de Dostoïevski, écrit Daniel Moutote, Gide retrouve, sinon sa propre expérience, du moins les composantes de ce qu'est pour lui la vie d'un artiste, sa justification et son premier modèle³⁸. » En effet, le *Dostoïevski* de Gide est sans équivoque : l'écrivain russe est « le plus grand de tous les romanciers³⁹ », essentiellement parce qu'il répond à l'un des critères énoncés plus haut, soit celui de n'être véritablement à l'aise que dans le roman. Pour Gide, « Dostoïevski n'est pas à proprement parler un penseur ; c'est un romancier⁴⁰ », au contraire de lui-même qui, malgré ses prétentions, a du mal à passer du côté du roman. Cette faculté d'être absolument romancier, Gide la retrouve chez l'auteur des *Possédés* et chez les romanciers anglais qu'il affectionne, et aspire à la saisir pour lui-même.

2. POSTURE ET INFLUENCE : LE CERCLE LITTÉRAIRE

2.1. L'avant-Paludes et la naissance d'un idéal

Si une partie de la figure du romancier idéal a trait à la démarche individuelle de Gide, à ses efforts pour se rapprocher du type d'écrivain qu'il voudrait être, une autre, peut-être plus importante encore, est socialement déterminée. Car, comme il en a été question plus haut, l'écrivain idéal ne peut se contenter d'écrire ; il doit occuper une place de choix dans le champ littéraire, il doit *influencer*. Très tôt, l'idée de jouer un rôle dans une « société littéraire », de « donner une très forte impulsion à la littérature⁴¹ » se manifeste chez Gide, idée qui deviendra pour lui indissociable de l'œuvre à

³⁸ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 587.

³⁹ A. Gide, « Allocution lue au Vieux-Colombier... », *Dostoïevski*, p. 63.

⁴⁰ A. Gide, « Conférences au Vieux-Colombier », *Dostoïevski*, p. 109.

⁴¹ A. Gide, *Journal I*, 4 avril 1889, p. 63.

faire. Dès les premières années du *Journal*, il écrit, au sujet d'une sortie au théâtre et d'un groupe d'intellectuels qui s'y trouvait : « il me prenait une rage énorme, un désir insensé d'être des leurs, de pouvoir me frotter à eux et leur parler de pair à pair, et cela bien vite ; en attendant je me réjouissais à passer auprès d'eux, à les entendre causer, à vivre dans cette atmosphère littéraire comme dans mon élément⁴². » Déjà, l'idéal se dessine, un idéal qui ne touche pas seulement l'écrivain lui-même – ses aptitudes, son talent, sa capacité à produire un chef-d'œuvre –, mais également le statut qu'il occupe dans le champ littéraire. Les années suivantes seront employées à jeter les bases d'un réseau qui connaîtra son apogée avec le groupe de la *NRF*, à partir de 1909.

Assez rapidement, un circuit d'amitiés littéraires basées sur l'admiration réciproque se forme autour de Gide. Toutefois, aux yeux de l' impatient littéraire, les débuts semblent difficiles. Symptomatique d'une entrée fastidieuse dans l'univers littéraire, la première œuvre met d'entrée de jeu en scène un personnage d'écrivain, André Walter. Walter agit comme un double de Gide, un romancier novice se retrouvant face à l'œuvre à faire. Il incarne une version idéalisée de l'écrivain, qui « écri[t] parce [qu'il a] besoin d'écrire – et voilà tout⁴³ », en plus de lui imposer la même vision obsédante de « l'œuvre rêvée⁴⁴ » que Gide. Mieux encore, le personnage se confond avec son créateur – dont il partage le prénom – à plusieurs endroits du texte : une

⁴² *Ibid.*, 16 mars 1889, p. 56.

⁴³ A. Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques I*, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

part importante de la première œuvre est en effet composée à partir d'extraits du *Journal* ou de la correspondance, qui servent alors de laboratoire de création⁴⁵. Plusieurs lettres à Paul Valéry datant de cette époque sont d'ailleurs signées « André Walter » ou « A. W. » et témoignent de la forte identification de l'écrivain à son personnage. Il est permis de supposer que, à ce stade de sa carrière, Gide n'avait guère encore élaboré de théorie sur l'importance de se dissocier de son protagoniste.

Dans *Les Cahiers*, écrit Daniel Moutote, « Gide se joue le personnage du futur auteur : de ce dernier, il adopte les attitudes, inférées d'après l'exemple de ses lectures et de ses amis ; il fait les gestes qui engagent ; il s'identifie à un personnage littéraire⁴⁶. » C'est un procédé qui sera repris plus tard – avec *Paludes*, avec *Les Faux-monnayeurs* – et par lequel Gide met en scène sa propre activité littéraire. En faisant se confondre le titre de l'œuvre réelle et celui de l'œuvre fictive, il brouille intentionnellement la frontière entre fiction et réalité, se projetant dans l'écrivain fictif qui, comme lui, cherche à trouver sa place dans le champ littéraire. Il est toutefois intéressant de constater le refroidissement – temporaire, s'entend – de Gide suite au silence relatif qui entoure la publication des *Cahiers*. Pour la première fois, l'idéal se heurte à la réalité, faisant apparaître un décalage manifeste. Découragé, le jeune écrivain renonce pour un temps à la société littéraire dont il rêvait peu de temps auparavant. Il écrit à Paul Valéry, l'un de ses

⁴⁵ Gide ne fera plus appel au *Journal* comme à un laboratoire pour ses œuvres suivantes, à l'exception bien sûr des *Faux-monnayeurs*.

⁴⁶ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 7.

premiers correspondants littéraires : « Au reste, je n'ai plus de désirs de voir du monde : ces gens de lettres sont insupportables ; ces gens du monde sont d'une navrante futilité – il y aurait peut-être des artistes, des philosophes ou des savants – mais où sont-ils? où sont-ils? et puis de quel droit les distraire⁴⁷ ? » Désillusionné, il ne renonce pas complètement à la société d'autres écrivains, mais précise les paramètres de sa recherche, souhaitant dorénavant prendre part à un cercle plus restreint. Auguste Anglès note que plusieurs de ses amitiés, à partir de ce moment, se nouent « grâce à la séduction exercée par les œuvres⁴⁸ », une séduction qui s'opère tant dans un sens que dans l'autre. Comme pour se protéger de nouvelles déceptions, Gide crée des liens avec plusieurs auteurs qu'il respecte, mais s'entoure aussi de gens qui louent son propre talent. C'est le cas de Valéry, qui lui écrit en 1891 une lettre teintée d'admiration : « Vous! êtes en plein d'aurore. Vous fondez la revue rare qui sera notre *Parnasse contemporain* [*La Conque*]. Le premier roman [*Les Cahiers d'André Walter*] est bâti, les autres s'élaborent⁴⁹. » C'est de cette reconnaissance que rêve Gide, mais qui, s'il la trouve chez ses amis, tarde à venir du public.

La formation d'un réseau d'amitiés littéraires, bien qu'elle apporte à l'écrivain une forme de validation, a aussi son lot d'inconvénients : elle exacerbe le complexe d'infériorité dont souffre déjà Gide face aux auteurs qui l'ont précédé en l'étendant à ses contemporains. On sent se profiler une

⁴⁷ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 23 juin 1891, p. 130.

⁴⁸ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 32.

⁴⁹ Paul Valéry à André Gide, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 19 janvier 1891, p. 49-50.

tendance qui se confirmera au fil de sa carrière, soit une quasi obsession qui le pousse sans cesse à se comparer aux autres, créant chez lui une profonde insatisfaction face à son propre travail. On peut prédire dès ce moment que la quête du romancier idéal, qui passe par la constitution et l'appartenance à un réseau littéraire influent, se posera en travers de la production de l'œuvre. Dans le *Journal* et la correspondance, l'activité de ses contemporains préoccupe Gide presque autant que la sienne, trahissant son insécurité. Plus que tout, son fervent besoin d'écrire – sa vocation – se heurte à son perfectionnisme, et il envie ceux qui ne ressentent pas le même besoin autant que ceux qui, malgré leurs imperfections, « osent ». Parallèlement, le jeune écrivain dresse systématiquement de lui-même le portrait de celui qui a soit trop peu de talent, soit trop peu de courage :

André Walkenaer, s'il écrivait, écrirait trop bien ; mais il ne sent pas le besoin d'écrire ; l'œuvre des autres lui suffit. Léon Blum ne sait pas ; il cherche ; il tâtonne ; a trop d'intelligence et pas assez de personnalité. Fazy pastiche Mendès d'une trop subtile façon ; on ne peut distinguer la part de l'élève et du maître. Drouin déserte d'une façon charmante, avec une modestie qui sonne si franc que je l'en aime. Et je reste seul sur la banqueroute de mes espérances⁵⁰.

2.2. *Paludes* : la porte d'entrée dans le cercle

En 1893, Gide amorce la rédaction de ce que nous appellerons son premier « non-roman » : *Paludes*. Il y met en scène, pour la deuxième fois, un personnage de romancier, dressant un portrait ironique des salons littéraires et dépeignant, pour emprunter les mots de Daniel Moutote, une satire de « sa

⁵⁰ A. Gide, *Journal I*, janvier 1890, p. 115.

condition de littérateur pressé⁵¹ ». Le romancier de *Paludes* se définit d'abord et avant tout par son activité littéraire : il *n'est* pas, il « écrit *Paludes* », et ce, même s'il pense beaucoup et écrit somme toute très peu. Il s'agit à bien des égards d'un « romancier raté », comme le sera aussi le Édouard des *Faux-monnayeurs*, un alter ego romanesque du Gide-écrivain qui met en lumière ses propres doutes et difficultés par rapport à son métier. À ce stade de sa carrière, le portrait de romancier dressé par Gide dans *Paludes* révèle le rapport difficile qu'entretient l'écrivain à l'acte d'écrire et – bien que *Paludes* n'en soit pas un – place le roman comme le genre idéal, par lequel il lui faudra atteindre le chef-d'œuvre.

En touchant ainsi au romanesque, non tant par la forme qu'en abordant le roman d'un point de vue thématique à l'intérieur du récit, Gide avance à petits pas vers un statut plus confirmé. Lorsqu'il fait paraître ce premier « non-roman » dans *La Revue Blanche* en janvier 1895, il attire l'attention de quelques littérateurs qui formeront son premier « circuit littéraire ». À sa publication, André Ruyters se dit « véhémentement ébloui » par *Paludes*⁵². Le succès n'est pourtant pas aussi instantané que l'aurait voulu Gide : « Ma grande erreur, écrit-il peu de temps après à Paul Valéry, est de *ne pas avoir écrit* déjà “un chef-d'œuvre⁵³” », ce qui, en début de carrière, aurait confirmé sa vocation. Néanmoins, l'entrée dans le monde littéraire est bel et

⁵¹ D. Moutote, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, p. 16.

⁵² A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 32.

⁵³ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 24 mai 1896, p. 396.

bien faite. « Dès 1897, le “circuit” comprenait quatre membres⁵⁴ », note Anglès. Il s’agit d’André Gide, Marcel Drouin, André Ruyters et Henri Ghéon. Ils évolueront ensemble autour de la revue *L’Ermitage*, au sein de laquelle Gide fait ses premières armes en tant qu’« homme de lettres ». Mais la revue meurt bientôt, souffrant entre autres de l’absence d’œuvres majeures dans ses pages, qui auraient retenu l’attention du public. Il s’agit d’un échec pour l’écrivain ambitieux qu’est Gide, mais sa collaboration à *L’Ermitage* et, surtout, la rencontre d’autres intellectuels et écrivains consolident le circuit qui se forme peu à peu autour de lui.

Avec *Paludes* et *Les Nourritures terrestres* à son actif, Gide commence à s’attirer une certaine reconnaissance de la part de ses pairs. Ce qui était d’abord une simple aspiration, un désir d’écrire et de publier motivé par une fascination pour le livre en tant qu’objet, se transforme alors définitivement en volonté d’adopter une certaine position dans le cercle, et son discours dans les arts du roman se modifie en conséquence. Les propos naïfs des premières années du *Journal* se transforment en manifestation claire de sa volonté de jouer un rôle déterminant dans le paysage littéraire. Il ne s’agit plus seulement d’écrire le livre « tant rêvé » que de faire partie d’une certaine élite intellectuelle et d’assurer sa place auprès d’elle. Toutefois, la « peur » des premières années ne l’a pas abandonné, et il demeure prudent, surtout en l’absence de réelle validation de la critique et du public : « Après la publication des *Nourritures terrestres* [en mai 1897], écrit Moutote, Gide

⁵⁴ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 47.

poursuit ses activités dans une direction essentiellement critique par des prises de position destinées moins à fixer sa figure devant le public qu'à ne pas la compromettre, et par une création artistique dans laquelle l'auteur borne son invention à évaluer des positions conquises antérieurement⁵⁵. » Pourtant, sa place dans le milieu semble se confirmer, et il noue à cette époque de nouvelles amitiés littéraires (sa correspondance avec Valéry évoque une soirée avec Jean-Paul Laurens, Huysmans et Mallarmé⁵⁶). Entre la parution des *Nourritures terrestres*, en 1897, et celle de *L'Immoraliste*, en 1902, Gide collabore, outre à *L'Ermitage*, au *Saint-Graal*, à *La Revue Blanche*, à la *Revue des Deux Mondes*, et publie au *Mercure de France*. Malgré les publications et les tentatives de consolider sa place dans le champ littéraire, il demeure cependant en proie à une profonde insécurité et peine à atteindre ce statut idéalisé qu'il désire tant. Ses ambitions, pourtant, ne diminuent pas, et le décalage entre elles et la réalité se fait plus flagrant. En janvier 1902, il écrit dans son journal : « Pourquoi je tire *L'Immoraliste* à trois cents exemplaires?... Pour me dissimuler un tout petit peu ma mévente. Tirant à douze cents, elle me paraîtrait quatre fois pire ; j'en souffrirais quatre fois plus⁵⁷. »

Gide en a contre la critique, qui accueille durement chacune de ses œuvres. Il se trouve toujours quelques intellectuels pour louer son travail, mais plusieurs revues lui refusent la reconnaissance qu'il espère afin

⁵⁵ Jusqu'à *L'Immoraliste*, selon D. Moutote, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, p. 97.

⁵⁶ Le 12 janvier 1898, selon la correspondance Gide-Valéry.

⁵⁷ A. Gide, *Journal I*, 8 janvier 1902, p. 316.

d'atteindre le statut d'écrivain idéal, qui *influence* son époque. Pour Gide, c'est le silence qui pèse le plus lourd :

On lit dans le dernier article de Gaston Deschamps : "Je voudrais bien trouver des chefs-d'œuvre, parmi les innombrables romans que la librairie française déverse chaque jour sur le marché des deux mondes. J'accueille volontiers les noms nouveaux et les talents jeunes. Et je ne crois pas qu'il puisse y avoir par ma faute, dans la république des lettres, un Balzac inconnu, un Daudet méconnu, un Ferdinand Fabre inédit, ou une George Sand oubliée..." Et il n'a jamais parlé de Paul Valéry, ni de Paul Claudel, ni d'André Suarès, ni de Francis Jammes, ni de moi⁵⁸.

D'être ainsi ignoré exacerbe le sentiment d'insécurité de l'écrivain. Si les attaques sont nombreuses, surtout après la parution de *L'Immoraliste*, Gide peut s'en consoler en se repliant dans la posture de l'artiste incompris, qui n'est pas incompatible avec la figure du « vrai romancier ». Le silence, toutefois, est plus difficile à accepter, car il trahit, plus que de l'incompréhension, de l'indifférence. Or, face à celle-ci, l'ambition de Gide est mise à l'épreuve. De là naît la nécessité de se faire entendre, de trouver un lieu où il pourra s'afficher comme penseur et comme romancier et, si ce lieu lui reste inaccessible, d'en créer un.

2.3. Les débuts de la NRF et la consolidation du cercle

Après *L'Immoraliste*, note Éric Marty, Gide traverse une période de stérilité qui durera jusqu'en 1909, année de l'éclosion de la NRF. En fait, on observe alors un ralentissement des publications, mais pas de l'activité littéraire comme telle. Dans le *Journal* et la correspondance, la réflexion se poursuit – sur *L'Immoraliste* qui vient de paraître et qui pousse l'auteur à dresser une

⁵⁸ *Ibid.*, 16 octobre 1905, p. 484.

sorte de bilan ; sur *La Porte étroite* qui se prépare ; sur le roman, le chef-d'œuvre tant espéré. Mais ces réflexions ne se concrétisent pas dans la sphère publique, témoignant du besoin de Gide de se retirer après la réception hostile de *L'Immoraliste*. Plus qu'à un simple manque d'inspiration, donc, Daniel Moutote attribue ce silence à « la souffrance d'un écrivain, qui peine à tenter de rendre la particularité des êtres et des choses existantes⁵⁹ ». Une profonde insatisfaction frappe Gide, insatisfaction liée à la réception de ses œuvres, certes, mais qui procède aussi de son propre sentiment d'insuffisance lié au fait de « ne pas avoir écrit déjà de chef-d'œuvre ». En cela réside, croit Gide, les raisons de son échec à atteindre le statut espéré. Pour le « littérateur pressé » qu'il est, en effet, la route est longue vers son idéal. Après une période de ralentissement et l'échec de la première mouture de la *NRF*, a lieu une rencontre, le 7 décembre 1909, avec Léon Schlumberger et Jacques Copeau, qui réactivera la quête de Gide et lui donnera un nouveau lieu pour se réaliser, un lieu propice à l'élaboration de sa personnalité d'écrivain : « Gide cette fois prit, sinon l'initiative, au moins la tête du mouvement, qu'il guida de façon aussi ferme qu'adroite, explique Anglès. C'est que la Revue renaissante, ou pour mieux dire nouvelle, promettait d'être enfin "la revue future", que bien entendu il ne dirigerait pas en nom (sic), mais qu'il orienterait selon ses vœux⁶⁰. » À partir de ce moment, Gide dirige ses efforts vers la *Nouvelle Revue française*, espérant forger dans ses pages sa propre figure, à l'image de celle du romancier idéal.

⁵⁹ D. Moutote, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, p. 141.

⁶⁰ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 127.

Au moment de l'émergence de la revue, Gide a achevé la rédaction de *La Porte étroite* : « Décidément, écrit-il, je préfère donner à la *NRF* *La Porte étroite* et m'entête dans une attitude que je crois meilleure précisément parce qu'elle est plus difficile à conserver⁶¹. » S'il mise ainsi sur la *NRF* plutôt que sur une revue déjà établie, c'est bien sûr pour alimenter la revue naissante, mais aussi et surtout pour être cohérent avec la posture qu'il a choisie, pour éviter « une inconséquence, c'est-à-dire un acte sans précédent et *sans suite*, isolé dans [sa] vie et sans signification⁶² ». Dans cet extrait, le vocabulaire choisi par Gide est révélateur et montre bien comment chacun de ses choix littéraires est motivé, s'inscrivant dans la démarche à long terme qu'est sa quête du romancier idéal. La difficulté de cette démarche, qu'elle ait été choisie par Gide ou non, est ce qui lui donne sa valeur. C'est la *NRF* qui commencera à donner les fruits de ces efforts, puisque c'est par elle que Gide réalise enfin son rêve d'occuper une place de choix dans le champ littéraire. Sa satisfaction est sans équivoque, dès la première année d'existence de la revue, et ses arts du roman en portent les marques : « La *Nouv[elle] Rev[ue] Fran[çaise]* marche très bien⁶³ », écrit-il à Eugène Rouart en novembre 1909, quelques mois après la remise sur pied de la revue. Puis, en janvier suivant : « Notre Revue a, depuis deux ou trois mois, fait des pas de géant ; la voici vraiment *qui a pris*⁶⁴. » Ce succès s'insère tout à fait dans la quête menée par le romancier : non seulement la *NRF* est conforme aux exigences littéraires

⁶¹ Cité dans *Ibid.*, p. 130.

⁶² *Ibid.*

⁶³ André Gide à Eugène Rouart, *Correspondance*, vol 2, novembre 1909, p. 329.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 332.

élevées de Gide, à la « revue rêvée » depuis tant d'années, rassemblant autour de lui une élite artistique et littéraire choisie, mais elle le place dans le rôle du *leader*, du maître guidant ses disciples. Grâce à elle, Gide s'entoure de gens qui partagent les mêmes influences, les mêmes préoccupations artistiques, et qui voient en lui un intellectuel de marque. Cette connivence des esprits, on la sent d'un bout à l'autre de la correspondance. En août 1910, lorsque Rivière écrit à Gide qu'il voudrait « analyser la sincérité de Stendhal » et « la comparer à celle de Dostoïevski⁶⁵ », comment ne pas y voir le miroir des préoccupations de Gide, tant par l'intérêt pour la notion de sincérité artistique que par celui pour Stendhal et Dostoïevski? De la même manière, dans une lettre de Roger Martin du Gard datée du 10 octobre 1925, celui-ci commentera *Les Faux-monnayeurs* en qualifiant le roman d'« énorme livre, un de ces livres compacts et pleins *comme les romans étrangers*⁶⁶ ». De telles remarques dressent un aperçu de l'« esprit NRF » de l'époque, dont Gide est la principale influence. Pour la première fois, les attaques de la critique et le succès mitigé de ses œuvres sont en quelque sorte excusés par la fidélité du groupe, qui le traite véritablement en génie incompris.

Le complexe d'infériorité auquel Gide est en proie s'exacerbe pourtant au contact de ses contemporains, car l'écrivain ne peut s'empêcher de se comparer aux autres membres du groupe et aux grands écrivains de son époque. Cette tendance, que l'on pouvait jusque-là attribuer au manque

⁶⁵ Jacques Rivière à André Gide, *Correspondance 1909-1925*, 2 août 1910, p. 134.

⁶⁶ Roger Martin du Gard à André Gide, *Correspondance*, vol. 1, 10 octobre 1925, p. 274-275. Nous soulignons.

d'expérience, ne fait que se confirmer une fois la maturité atteinte. À ses yeux, les articles de Jacques Rivière reprennent ses propres idées « beaucoup mieux [qu'il n'y saurait] parvenir⁶⁷ » ; il se « fait l'effet d'être un sommaire à côté » de Proust⁶⁸ ; il évite de se produire dans les salons et ne veut « entrer nulle part [dans aucune revue], d'où l'on pourrait [le] chasser⁶⁹ ». Si, à ce moment de sa carrière, son identité d'écrivain passe par son affiliation à la NRF et par la place prédominante qu'il y occupe, une grande déception demeure, soit celle d'être devenu un « vrai » intellectuel, mais pas un « vrai » romancier : « Au fond, peu d'intuition en moi ; tout est déduction ; suis-je vraiment un romancier⁷⁰ ? » Pour Gide, il faut en effet distinguer l'« écrivain idéal » du « romancier idéal », ce qui revient à distinguer l'intellectuel de l'artiste. Intellectuel, il l'est certainement. Lecteur et commentateur de Montaigne⁷¹, Gide suit ses traces pour se tailler grâce à l'essai une place de choix dans le champ littéraire. Thibaudet établira d'ailleurs un rapport de filiation entre Gide et l'auteur des *Essais*, considérant l'un et l'autre, rapporte Marielle Macé, comme « les deux pôles de la tradition essayiste⁷² ». Or, si l'intellectuel peut certes être auteur de romans, comme s'évertue à le prouver Gide, seul l'artiste peut être auteur de chefs-d'œuvre. Les critiques négatives qui ont répondu à *L'Immoraliste*, à *La Porte étroite* et à *Isabelle* l'ont convaincu qu'il ne pouvait prétendre à ce titre, du moins pas à ce stade de sa

⁶⁷ A. Gide, *Journal I*, 10 juillet 1913, p. 749.

⁶⁸ Cité par M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 3 avril 1921, p. 71.

⁶⁹ *Ibid.*, 10 au 17 janvier 1919, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, du 17 juin à la fin juillet 1923, p. 187.

⁷¹ Outre ses notes de lectures dans le *Journal*, Gide fait paraître en 1929 un *Essai sur Montaigne*.

⁷² M. Macé, *Le Temps de l'essai*, p. 83.

carrière. « Hypersensible à l'image qu'autrui se forge de lui », souligne Auguste Anglès, Gide est encore une fois déçu. « L'achèvement *d'Isabelle* [1910] lui a retiré tout prétexte à surseoir au grand roman de ses rêves : sous peine d'être taxé d'impuissance, il va lui falloir prouver son aptitude à accéder à la catégorie supérieure⁷³. » Prouver, en d'autres mots, qu'il peut être un « vrai romancier », c'est-à-dire un artiste.

2.4. « Je, romancier »

C'est avec *Les Faux-monnayeurs* que, pour la première fois, Gide se perçoit comme romancier : « Il est certain que si Je, *romancier*, porte en moi le personnage d'Édouard, je dois porter également le roman qu'il écrit⁷⁴ », consigne-t-il dans son *Journal*. Édouard est un romancier raté se posant, à la suite du André des *Cahiers d'André Walter* et du héros de *Paludes*, comme un alter ego littéraire de Gide, et reprenant à son compte plusieurs des insécurités propres à son créateur. Comme lui, il « ne peut raconter son roman, il ne peut qu'en parler ; et parler, mieux encore, du roman en général⁷⁵ », ainsi que le remarque Michel Raimond. Ainsi, en plus d'être un « roman du roman », *Les Faux-monnayeurs* est un « roman du romancier », révélant le sentiment d'échec ressenti par Gide face à son idéal de « vrai romancier ». Édouard, auteur d'« espèces de romans⁷⁶ » qui n'en sont jamais vraiment et qui ne peut s'empêcher de se comparer aux écrivains à succès, est un autre double de Gide, plus fidèle encore que celui de *Paludes* parce que

⁷³ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol 1, p. 363.

⁷⁴ A. Gide, *Journal I*, novembre 1924, p. 1263. Nous soulignons.

⁷⁵ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 250.

⁷⁶ A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, dans *Roman et récits ; œuvres lyriques II*, p. 197.

révélant avec encore plus de précision ses propres préoccupations. Ainsi, le « premier roman » permet à Gide d'enfin accéder au titre de romancier, mais il ne s'agit certainement pas du romancier rêvé, du « vrai romancier » dont il dessinait la figure en début de carrière. S'il y est résolument moderne, s'il y mène plusieurs personnages de front, tel qu'il l'avait souhaité, afin de mieux s'ancrer dans le réel, Gide peine encore à se distancer de ses protagonistes, à ne pas s'immiscer dans l'œuvre, enfreignant ainsi l'un des critères essentiels du « vrai romancier ».

Dans le cercle de la *NRF*, on reçoit *Les Faux-monnayeurs* avec enthousiasme, y voyant le chef-d'œuvre tant espéré par Gide. Roger Martin du Gard rapporte certains propos de Gaston Gallimard au sujet du roman dans une lettre datée du 11 février 1926 : « Un grand, grand bouquin, n'est-ce pas ? C'est l'avis de tout le monde⁷⁷. » On peut cependant penser que ce « tout le monde » réfère surtout au cercle somme toute restreint qui évolue autour de la revue, puisque le succès du roman est relatif : « *Les Faux-monnayeurs* se vendent mal », confie Gide à Maria van Rysselberghe, alias la Petite Dame. Il ajoute : « Ils sont bien peu à se rendre compte de la valeur de ce livre, mais ça viendra⁷⁸. » Par ces mots, Gide montre sa déception, mais indique tout de même que quelque chose a changé : lui autrefois si incertain de la valeur romanesque de ses œuvres continue, même après sa publication, de considérer *Les Faux-monnayeurs* comme le roman qu'il a longtemps porté en lui. C'est afin de justifier son œuvre aux yeux du public qu'il fait paraître, un

⁷⁷ Roger Martin du Gard à André Gide, *Correspondance*, vol. 1, 11 février 1926, p. 285.

⁷⁸ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 24 octobre 1926, p. 292.

an après le roman lui-même, le *Journal des Faux-monnayeurs*, qui rend publique la genèse du roman et, c'est ce qui nous intéressera ici, expose la figure de Gide-romancier. Marqué par la lecture du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski, dont il parle longuement dans ses « Conférences au Vieux-Colombier⁷⁹ », Gide, toujours à la recherche d'une validation, reprend le même exercice, espérant sans doute convaincre qu'il est véritablement romancier. Il visait un objectif similaire avec la publication de son vivant, à partir de 1910, d'extraits de son *Journal*, qu'il fit d'abord paraître en fragments dans la *NRF* sous le titre « Journal sans dates », puis dont il organise lui-même la publication en volumes à partir de 1934. En s'affichant ainsi, Gide espère consolider sa posture. Quelle meilleure manière, en effet, de prouver qu'il est romancier que de se montrer comme tel, d'incarner, devant public – devant témoins, pourrait-on dire –, la figure du romancier ?

3. LE PARADOXE DU « VRAI ROMANCIER »

Le parcours de Gide au fil de sa quête du « vrai romancier » met en lumière un rapport problématique de la personne à l'œuvre. Pour lui, tout se joue autour de la nécessité, afin de parvenir à écrire le roman idéal, d'incarner le romancier idéal. Mais ces deux idéaux, si profondément indissociables pour l'auteur des *Faux-monnayeurs*, sont-ils compatibles ? Il semble que non, et c'est bien là que réside le paradoxe qui fait de ce premier idéal un obstacle à la réalisation d'un autre idéal gidien, celui du roman. Le romancier rêvé se place sans cesse entre Gide et l'œuvre à faire, l'empêchant de la voir

⁷⁹ Voir A. Gide, « Conférences du Vieux-Colombier », dans *Dostoïevski*, p. 65-188.

clairement. Car l'écrivain a non seulement construit l'image d'un romancier idéal, mais celle d'un Gide idéal – prolifique, artiste, auteur de « chefs-d'œuvre » et qui *influence* son époque – à laquelle il se mesure constamment, pour être invariablement déçu. Auguste Anglès parle d'un « complexe d'infériorité dont le Gide actuel souffrait à l'égard du Gide virtuel⁸⁰ ». En effet, à l'instar du héros de *Paludes*, il se regarde écrire, se mesurant constamment à ce double virtuel dont parle Anglès. La conscience accrue qu'a l'auteur de son moi – et, surtout, de son moi écrivant –, de même que le complexe d'infériorité qui en découle pèsent lourd, et cette lourdeur est palpable dans l'ensemble des écrits de Gide sur le roman.

Gide est véritablement hanté par « “la folie du chef-d'œuvre” ; celle qui empêche de le faire⁸¹ ». Chez les autres, il voit sans cesse des chefs-d'œuvre, parmi lesquels figurent *La Cousine Bette* de Balzac et *Lucien Leuwen* de Stendhal, pour lequel, dit-il, « le mot chef-d'œuvre devient bête⁸² ». En ce qui le concerne, toutefois, il semble hors de portée. Obsédé par l'idée d'écrire une grande œuvre, il s'enthousiasme rapidement mais perd toute aisance lorsque vient le moment de l'écriture : « Le meilleur c'est d'écrire au hasard. Mais cela je ne sais plus le faire car *la vision de l'œuvre me poursuit*. J'y abandonne toute chose. Elle est déjà passée cette heureuse époque où j'écrivais sans autre souci que d'écrire et parce qu'aussi la pensée éclatait dans ma tête et se jetait

⁸⁰ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 68.

⁸¹ André Gide à Eugène Rouart, *Correspondance*, vol. 1, 20 avril 1897, p. 388.

⁸² André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 27 avril 1897, p. 425.

comme d'elle-même sur le papier⁸³. » L'« heureuse époque » n'aura pas duré : à vingt et un ans à peine – c'est-à-dire dès qu'il donne une forme concrète à ses ambitions littéraires, dès qu'il commence à se vouloir romancier –, la tâche se fait déjà ardue, freinée par la trop grande conscience qu'il a de son statut. La paralysie qui le prend se manifeste pour la première fois avant la publication des *Cahiers d'André Walter* : il les fait paraître sous le couvert de l'anonymat⁸⁴, cherchant en quelque sorte à se « protéger », à éviter que cet écrit de jeunesse, ce « non-roman », ait une trop grande influence sur son futur statut. Le jeune écrivain s'imagine alors que la première œuvre déterminera tout le reste, et en reste paralysé :

Je vis dans l'attente. Je n'ose plus rien commencer. [...] Ô ces journées longues de lutte avec l'œuvre. Leur vision me poursuit toujours et me gêne le travail présent.
J'ai la tête encombrée de mon œuvre ; elle se démène dans ma tête ; je ne peux plus lire, non plus qu'écrire ; *elle s'interpose toujours entre le livre et mes yeux*. C'est une inquiétude d'esprit intolérable. Parfois des rages me prennent de lâcher tout, de suite, de décommander les leçons, d'envoyer promener tout le monde et les exigences des visites à faire, de m'enfermer en moi-même « comme dans une tour » et *d'élaborer ma vision*⁸⁵...

À la publication des *Caves du Vatican*, Gide tentera encore une fois de dissimuler la paternité du texte ; plutôt que de le signer de son nom, il lui accole la mention « Par l'auteur de *Paludes* ». En plus de créer une correspondance entre les deux textes – nous y reviendrons dans le troisième chapitre –, ce procédé, comme c'était le cas avec les *Cahiers*, agit comme

⁸³ A. Gide, *Journal I*, janvier 1890, p. 116. Nous soulignons

⁸⁴ La première édition des *Cahiers* est publiée sans mention d'auteur : « *Les Cahiers d'André Walter, Œuvre posthume* ».

⁸⁵ A. Gide, *Journal I*, 18 mars 1890, p. 118. Nous soulignons.

bouclier contre les critiques et permet à Gide de ne pas trop s'engager et de protéger sa figure – de « ne pas la compromettre », comme dit Moutote.

L'angoisse du chef-d'œuvre qui accompagne la production des *Cahiers d'André Walter*, angoisse qu'on ne saurait attribuer à la seule inexpérience, rappelle celle qui fait surface, longtemps après, au moment de la rédaction des *Faux-monnayeurs*. Une différence majeure demeure cependant entre l'œuvre de jeunesse et le « premier roman » : lorsqu'il « [se] retrouve en face de [ses] *Faux-monnayeurs*⁸⁶ », Gide a sur ses épaules tout le poids des œuvres précédentes, qui n'ont pas passé, à ses yeux et aux yeux du public, le test du « chef-d'œuvre ». Cette fois, l'écrivain sent le potentiel romanesque de son sujet, qu'il couve depuis plusieurs années déjà, et sait qu'il tient peut-être l'œuvre qui fera de lui un « vrai romancier ». L'enjeu en est d'autant plus grand, et il le sait. La conscience de Gide durant l'élaboration de l'œuvre est encore une fois manifeste. « Le mérite essentiel des *Faux-monnayeurs* et du *Journal* qui les accompagne est de nous permettre d'assister à la rencontre avec le roman d'un artiste conscient⁸⁷ », écrit Michel Raimond dans *La Crise du roman*. Il intellectualise l'acte d'écrire, sans parvenir à se coller définitivement à son projet, victime de la vision qui « s'interpose toujours entre le livre et [ses] yeux ». Cette vision, c'est celle du romancier idéal, du lecteur idéal, du roman idéal, bref de tous les idéaux qu'il cherche tant bien

⁸⁶ André Gide à Roger Martin du Gard, *Correspondance*, vol. 1, 24 février 1924, p. 239.

⁸⁷ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 249.

que mal à concilier. « Malheur à qui songe à sa personnalité en écrivant⁸⁸ », écrit Gide, sans doute conscient de sa propre propension à se mesurer sans cesse à la figure du « vrai romancier » et à ceux qui, pour lui, incarnent cet idéal. En parlant de Flaubert, il écrit : « À me mesurer toujours à d'autres, je prends conscience de ma faiblesse et je retombe écrasé, étouffé d'orgueil, d'ambition qui m'obsède⁸⁹. » La quête du romancier idéal qui « divise ses forces de créateur⁹⁰ », écrit Daniel Moutote, tient à l'impossibilité de concilier les différents aspects de cet idéal, comme ce sera le cas dans les autres axes de la quête gidienne. En somme, son désir de créer, d'être l'artiste qui se consacre pleinement à son œuvre, ne peut se réaliser tant et aussi longtemps qu'il souhaite, à part égale, *être écrivain* et assurer sa position dans le champ littéraire, car les exigences du cercle auquel il appartient ne cessent de se jeter en travers de sa route. Comment, en effet, se consacrer pleinement à la sensibilité qui lui permet de créer lorsque plane toujours sur lui le spectre du « vrai romancier » et du chef-d'œuvre qu'il ne parvient pas à écrire ? Ainsi, toute son œuvre s'articulera autour d'un objectif latent, qui « divise ses forces » : celui de faire ses preuves, de montrer qu'il peut être une figure majeure de son temps, un « homme de lettres », un « vrai romancier ».

La conscience exacerbée de l'écriture nuit certes à Gide dans la poursuite de son idéal romanesque, mais lui permet aussi d'approcher, à ses yeux du moins, la figure du « vrai romancier ». Maria van Rysselberghe

⁸⁸ A. Gide, *Journal I*, « À l'usage de Marcel Drouin, Moyens d'entraînement et d'excitation au travail », 1894, p. 194.

⁸⁹ A. Gide, *Journal I*, 26 mars 1889, p. 57.

⁹⁰ D. Moutote, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, p. 175.

rapporte ainsi les propos de l'écrivain : « L'artiste n'est rien, tant qu'il n'a pas rencontré sa propre difficulté [...], non pas une difficulté extérieure, d'école ou de forme⁹¹. » Il est incontestable que la difficulté de Gide, c'est celle de « faire œuvre », d'« élaborer sa vision » en accord avec son idéal. C'est cette difficulté qui à la fois se pose comme une nécessité et l'empêche d'avancer. Sans elle, il « n'est rien », ou plutôt, il n'est rien tant qu'il n'a pas su la surmonter. Là réside le nœud de toute la quête gidienne, soit dans la conciliation d'idéaux contradictoires qui se placent en travers les uns des autres mais qui, s'il parvient à surmonter la trop grande conscience qui marque son travail d'écrivain, permettront à Gide d'atteindre « l'œuvre rêvée ».

⁹¹ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 19 septembre 1920, p. 47.

Chapitre 2

« Je n'ai pas douze bons lecteurs » : la quête du lecteur idéal

*Il y a longtemps que j'aurais cessé d'écrire si ne m'habitait
cette conviction que ceux qui viendront découvriront dans
mes écrits ce que ceux d'aujourd'hui se refusent d'y voir,
et que pourtant je sais que j'y ai mis.*

André Gide, *Journal*, 21 juillet 1921

« Tout écrivain a d'abord été un lecteur⁹² », écrit Jacques Laurent dans *Roman du roman*. Il est particulièrement pertinent de se le rappeler lorsqu'on appréhende l'œuvre de Gide, dont la vocation littéraire s'est non seulement révélée grâce à la lecture, mais qui, au cours de sa carrière, a manifesté un constant souci de la réception de ses œuvres, du lecteur entre les mains duquel se retrouveraient ses livres. Son expérience de lecteur influant toujours sur son travail d'écriture, Gide-écrivain reste d'abord Gide-lecteur et, conséquemment, pense beaucoup – trop, dira Roger Martin du Gard – à son public en écrivant. Ses écrits sur le roman en témoignent, laissant voir la place primordiale qu'occupe pour lui la réception – anticipée ou réelle – des œuvres et révélant le rapport ambigu qu'il entretient avec le lecteur : autant

⁹² J. Laurent, *Roman du roman*, p. 9.

il se montre exigeant – voire intransigeant – face à lui, autant il désire obtenir sa validation, cherchant malgré lui à plaire. Auguste Anglès commente : « Alors qu'il professe que ses œuvres doivent d'elles-mêmes choisir leurs lecteurs, il a mené, sous sa feinte désinvolture, des campagnes d'explications, dont ses correspondances offrent maints exemples⁹³. » Plaçant très haut ses attentes – il a une idée très précise des effets qu'il veut provoquer et, par conséquent, des réactions qu'il espère susciter – Gide est sans cesse confronté à la « mauvaise » compréhension de lecteurs qui ne peuvent que le décevoir. C'est que l'écrivain, nous le verrons, recherche le reflet de sa propre image dans le lecteur, l'écho de ses propres préoccupations et de ses propres expériences ; il souhaite reproduire chez « ceux qui souffrent du même mal que [lui] et qui comme [lui] se disent qu'ils sont seuls à en souffrir⁹⁴ » le même type d'expérience que lui-même a vécue à la lecture des romanciers qu'il admire – au premier chef Dostoïevski. « Que plus tard, un jeune homme de mon âge et de ma *valeur*, soit ému en me lisant et *refait* comme je le suis encore à trente ans en lisant les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, je n'ai pas d'autre ambition⁹⁵. » Or, la part de lui-même que cherche Gide dans le lecteur, il ne semble jamais la trouver tout à fait, ce qui crée chez lui un sentiment d'inadéquation, de parole vaine :

Pour la première fois j'en souffre vraiment... Dans toute la France je n'ai pas douze bons lecteurs. Et Valéry qui me reproche de « tendre mes filets trop bas ». L'un après l'autre je regarde arriver au succès ceux dont je ne voudrais même pas comme lecteurs, dont la pensée simple et facile montre aisément les seules choses qu'elle puisse

⁹³ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 19.

⁹⁴ A. Gide, *Journal I*, 28 février 1889, p. 49.

⁹⁵ *Ibid.*, 27 mars 1902, p. 353. Gide souligne.

montrer. [...] Pour moi je ne peux considérer comme manquée une œuvre écrite bien telle que je la voulais écrire. Mon tort était d'estimer trop haut le lecteur ; mon tort est à présent de le mépriser trop. Pas plus aujourd'hui qu'hier je ne sais vraiment pour qui j'écris⁹⁶.

Pour qui donc écrit André Gide ? Si ce n'est pas pour lui-même, il semble, en tout cas, que ce soit pour un lecteur modelé à son image, un lecteur idéal dont la figure, une fois confrontée au lecteur réel, fait naître un décalage ressenti dans l'ensemble de ses arts du roman. L'œuvre de Gide, en effet, restera longtemps sans véritablement trouver son public. Michel Raimond précise : « Vers 1890, avec Gide, Valéry, Claudel, Proust, avaient paru les premières œuvres d'une haute littérature à laquelle il ne manquait que des lecteurs de qualité. Il faudra à ces écrivains près de trente ans pour trouver un public⁹⁷. » De cette non-rencontre, de l'absence de ce que Gide qualifiera de « bons lecteurs » pour recevoir son œuvre, naîtra la seconde quête dont il sera question dans ce mémoire, celle d'un lecteur idéal toujours absent.

1. LA CONSTRUCTION D'UN IDÉAL

1.1. Le « mauvais lecteur » : un contre-exemple

De *Paludes* aux *Faux-monnayeurs*, les œuvres de fiction gidiennes regorgent de représentations de la lecture qui permettent, avant même l'examen de ses écrits sur le roman, de tracer les contours de l'idéal de lecteur poursuivi par Gide. Les personnages à l'œuvre dans ces fictions adoptent tantôt de « bonnes », tantôt de « mauvaises » habitudes de lecture, de l'André Walter

⁹⁶ *Ibid.*, 18 août 1898, p. 279.

⁹⁷ M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 101.

des *Cahiers* aux personnages des *Faux-monnayeurs*, en passant par le Lafcadio des *Caves du Vatican*. Plus souvent qu'autrement, toutefois, on remarque que l'auteur fait intervenir l'ironie afin de répudier, d'une manière ou d'une autre, le lecteur fictif. C'est donc fréquemment contre ses propres personnages que Gide construit son idéal, le définissant pour ainsi dire *a contrario* et faisant paradoxalement appel au lecteur réel afin qu'il décèle l'ironie du texte, et ainsi, le lise « bien ». *Paludes*, par exemple, regorge de représentations de « mauvais lecteurs » ou, du moins, de mauvais interlocuteurs prêts à devenir des mauvais lecteurs pour peu que *Paludes* voie le jour. Le personnage de Hubert, par exemple, se désintéresse rapidement de la description du projet de son ami : « Assez ! dit Hubert, – j'ai compris ; – cher ami, tu peux écrire. Il partit⁹⁸. » Angèle, elle aussi, se montre peu impressionnée par le projet littéraire en cours – « C'est tout ? », demande-t-elle plusieurs fois –, et ses commentaires sur l'œuvre en devenir demeurent superficiels. Entre Hubert qui « n'a rien compris à *Paludes*⁹⁹ » et les autres qui croient qu'il ferait « mieux d'écrire autre chose¹⁰⁰ », le protagoniste reste, comme Gide, « seul sur la banqueroute de [ses] espérances¹⁰¹ ». Sans un interlocuteur capable de recevoir son œuvre comme il se doit, il est incapable d'en parler, et encore moins de l'écrire. En cela, et même s'il survient très tôt dans la carrière de l'écrivain, *Paludes* est sans doute l'œuvre qui traduit le mieux, sur le mode ludique, le rapport de Gide

⁹⁸ A. Gide, *Paludes*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques I*, p. 262.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 280.

¹⁰¹ A. Gide, *Journal I*, janvier 1890, p. 115.

avec le public, un rapport pour le moins torturé où la production et la réception sont étroitement liées.

C'est toutefois dans ses arts du roman que le « mauvais lecteur » apparaît le plus souvent. Le *Journal*, souligne Thomas Cazentre dans *Gide lecteur*, « propose toute une galerie de portraits de lecteurs, portraits presque universellement négatifs, comme si autrui était forcément un *mauvais lecteur*, et ne se signalait, dans cette activité-là au moins, que par ses vices, ses erreurs, ses carences, ses préventions et ses obsessions ; comme si, en fin de compte, l'expérience de lecture était fondamentalement intransmissible, toute discussion littéraire vaine, et la littérature pour ainsi dire condamnée au malentendu¹⁰² ». Parmi ces portraits négatifs, on compte par exemple Marcel Drouin, qui « croit (sans que lui-même se l'avoue) non réussie une œuvre qui ne réussit pas près du public¹⁰³ », ou encore les nombreux commentateurs n'ayant « pas compris aussitôt que [*La Porte étroite*] était un livre critique¹⁰⁴ ». Cazentre distingue dans son ouvrage deux types de « mauvais lecteurs » dans les écrits intimes de l'écrivain : celui représenté par « un “on” indéfini, ou [...] ses variantes (“certains”, “un public”...) » et celui attribué à un correspondant en particulier et qui se présente alors comme un « mauvais conseiller¹⁰⁵ ». Lorsque Gide prétend ne pas avoir « dans toute la France [...] douze bons lecteurs », il fait davantage référence au « on indéfini » dont parle Cazentre, à la critique de laquelle il se

¹⁰² T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 19.

¹⁰³ A. Gide, *Journal I*, 18 août 1898, p. 279.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 30 juin 1914, p. 799.

¹⁰⁵ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 78.

méfie farouchement et qui, en bloc, reçoit durement chacun de ses livres. Il reproche principalement à ce public indéfini de n'analyser les œuvres qu'en surface et de ne pas accorder à la lecture le sérieux qu'elle demande. L'écrivain s'oppose à la lecture comme activité strictement récréative et au fait que l'on puisse déterminer la valeur des œuvres selon ce seul critère : « l'on voit naître et prospérer une forme de critique nouvelle – “critique subjective”, a-t-on dit – qui, ne trouvant aucun point d'appui dans une société sans goût, juge pourtant les œuvres (car le besoin de juger ne meurt pas) au nom de son goût personnel et du plus ou moins de plaisir qu'elle y prend¹⁰⁶. » Une telle méfiance peut étonner venant d'un des critiques littéraires les plus influents de son époque ; or Gide, avec la *NRF*, tente justement de s'éloigner de cette critique subjective qui, selon lui, ne permet pas de faire une « bonne lecture » des œuvres. Il véhiculera sa vision à travers ses articles, essais, préfaces et autres textes critiques, tentant, sinon d'« objectiviser » l'approche des textes littéraires, du moins d'en proposer une lecture en profondeur allant au-delà de l'appréciation personnelle.

La méfiance de Gide trouve toutefois sa source à un niveau plus fondamental que la seule subjectivité mal dosée des critiques. Selon lui, la critique littéraire telle qu'elle est alors pratiquée en France suppose une attitude intellectuelle qui, en soi, va à l'encontre de la lecture qu'il considère idéale. Cette lecture idéale implique, écrit Cazentre, « un refus, ou du moins une mise en suspens, de ce qui suit normalement une lecture, c'est-à-dire

¹⁰⁶ A. Gide, « De l'importance du public », dans *Essais critiques*, p. 427.

l'interprétation (ce que cela veut dire) et le jugement (ce que cela vaut). Devant de tels textes, le but essentiel du lecteur n'est pas d'en venir à bout pour savoir "ce qu'il faut en penser" [...], mais bien de *demeurer* dans le texte aussi longtemps que possible ; la lecture n'est pas transitive, mais attentive¹⁰⁷. » Or, la critique courante – par son empressement à évaluer les œuvres, par sa fonction même qui est de déterminer « ce qu'il faut en penser » – ne permet pas le degré d'attention nécessaire, et propose ainsi une lecture souvent erronée. Pour Gide, c'est elle, le véritable « mauvais lecteur ». Il lui reproche « de *ne pas prendre les livres pour ce qu'ils sont*¹⁰⁸ » ; et si l'on peut attribuer cette attitude de l'écrivain à la frustration de voir ses œuvres reçues froidement, elle découle surtout d'une inadéquation entre sa propre vision et la perception qu'« on » a de ses livres. L'échec critique de *L'Immoraliste*, surtout, lui fait sentir ce décalage, comme l'explique Auguste Anglès :

Avec *L'Immoraliste*, il s'est imaginé qu'il allait frapper un second grand coup aux portes du silence, en essayant d'atteindre le public moins démonstratif, mais plus étendu, des lecteurs de romans. C'était la première fois qu'un de ses livres relevait de ce genre et en revêtait les apparences familières à ses contemporains français : brièveté et mouvement de la narration, nombre réduit de personnages identifiables socialement en évoluant dans des milieux ou parmi des paysages repérables. [...] de sa mésaventure l'auteur conclut qu'il n'avait été compris que par sept lecteurs [...]¹⁰⁹.

Devant un public principalement composé de « mauvais lecteurs », les rares ayant compris l'importance de *L'Immoraliste* en regard de l'ensemble de son

¹⁰⁷ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 41.

¹⁰⁸ A. Gide, « Les Juifs, Céline et Maritain », *NRF* (1938), cité dans T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 258. Cazentre souligne.

¹⁰⁹ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 17.

œuvre offrent à Gide une bien modeste consolation. Les mauvaises lectures dont ses livres font l'objet accablent d'autant plus l'écrivain qu'il accorde à la réception une importance capitale dans la réalisation de ses œuvres. « Encore quelques années, dit-il, et j'écirai de moins bons livres – qu'on admirera davantage ; parce qu'on les lira mieux¹¹⁰. » Par cette seule phrase, Gide exprime à la fois l'importance de l'acte de lecture et le manque de jugement d'une critique qui lit « mal », de même que sa déception de voir les œuvres qui ont le plus d'importance pour lui (*La Porte étroite*, *L'Immoraliste*...) reçues par un public qui se montre incapable d'en reconnaître la valeur.

Ainsi, c'est en grande partie en réaction à de « mauvaises » lectures que Gide construit son idéal, afin de proposer de nouvelles habitudes de lecture menant à une compréhension plus profonde des œuvres. Cazentre suggère que « la lecture gidienne ne se définit pas dans l'absolu : elle participe de, ou s'oppose à, d'autres lectures plus ou moins réelles et identifiées, qui lui donnent son sens et ses contours¹¹¹ ». Face à la foule des « mauvais lecteurs », la rareté du lecteur idéal se présente certes comme une source d'angoisse, mais aussi, dans une certaine mesure, comme une source de réconfort : « J'accepte d'être conspué par la droite et la gauche, écrit Gide ; je supporte sans grimacer trop les attaques de Béraud, de Massis, d'Henry de Régnier et de tous ceux qui emboîtent le pas – mais ce qui me soutient c'est la constante pensée que certains, que quelques rares honnêtes gens me

¹¹⁰ A. Gide, *Journal I*, juillet 1905, p. 470.

¹¹¹ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 19.

rendront justice¹¹². » Les quelques « bons lecteurs » qui ressortent du lot justifient ainsi toute l'entreprise gidiennne, et la conviction que « toutes les grandes œuvres d'art sont d'assez difficile accès¹¹³ » excuse en quelque sorte l'accueil peu enthousiaste dont ses livres font l'objet, plaçant l'auteur au rang des grands artistes, dont seule une élite intellectuelle choisie peut véritablement apprécier la production.

Les premières pages de *Dostoïevski* constituent un exemple éloquent des conceptions gidiennes de bonne et de mauvaise lectures. Remettant en question la réception qui a été faite de l'œuvre de Dostoïevski jusqu'alors, Gide écrit :

Il y a quelque quinze ans, M. de Vogüé, qui fit le noble geste d'apporter à la France sur le plateau d'argent de son éloquence les clefs de fer de la littérature russe, s'excusait, lorsqu'il en vint à Dostoïevski, de l'incivilité de son auteur [...]. Après s'être allongé quelque temps sur les premiers livres qui lui semblaient les plus susceptibles, sinon de plaire, du moins d'être supportés, il s'arrêtait à *Crime et Châtiment*, avertissait le lecteur [...] que « avec ce livre, le talent de Dostoïevski avait fini de monter » ; qu'il « donnerait bien encore de grands coups d'ailes, mais en tournant dans un cercle de brouillard, dans un ciel toujours plus troublé » ; puis, après une présentation débonnaire du caractère de l'*Idiot*, parlait des *Possédés* comme d'un « livre confus, mal bâti, ridicule souvent et encombré de théories apocalyptiques », du *Journal d'un écrivain* comme « d'hymnes obscures échappant à l'analyse comme à la controverse » ; ne parlait ni de l'*Éternel mari* ni de l'*Esprit souterrain* [...] et, plus désinvoltement encore : « Je ne m'arrêterai pas davantage aux *Frères Karamazov* [...] »¹¹⁴.

Tout en reconnaissant l'apport de Vogüé, Gide lui reproche d'entrée de jeu sa « mauvaise lecture » et se positionne du même coup comme « bon lecteur » de Dostoïevski. Ainsi, son essai peut être lu, plus que comme une simple

¹¹² André Gide à Roger Martin du Gard, *Correspondance*, vol. 1, 2 avril 1924, p. 246.

¹¹³ A. Gide, *Journal I*, feuillets, 1918, p. 1081.

¹¹⁴ A. Gide, *Dostoïevski*, p. 15-16.

collection de réflexions sur le romancier russe et son œuvre, comme un exemple de « bonne lecture », soit une lecture pénétrante et lucide, bref, une lecture idéale. Par l'étendue et la profondeur de sa réflexion, Gide espère montrer – et encourager – une approche du texte littéraire différente de celle préconisée par la critique, une approche qui se fonderait sur la compréhension profonde de l'essence du texte plutôt que sur la seule appréciation personnelle. En ce qui concerne Dostoïevski, Gide se dit précurseur : « à présent encore, Dostoïevski ne recrute que lentement ses lecteurs et parmi une élite assez spéciale¹¹⁵ ». En se positionnant comme faisant partie de cette élite, il justifie, à un certain égard, la réception mitigée des œuvres de l'auteur des *Possédés*, dont l'inaccessibilité garantit la valeur – et il donne du même coup une signification similaire à l'insuccès de ses propres livres. Pour Gide, les lectures qui ont été faites avant lui des livres de Dostoïevski ne peuvent être que mauvaises, puisqu'aucune n'a reconnu sa pleine valeur, ni l'importance capitale qu'occupe le romancier russe dans la redéfinition du genre romanesque. En d'autres mots, le « bon lecteur » de Dostoïevski est rare et, dans ce cas-ci, le bon lecteur, c'est André Gide.

1.2. Gide, bon lecteur

À la foule de « mauvais lecteurs » que l'on retrouve dans les écrits gidiens, tant du côté de la fiction que de celui des arts du roman, s'oppose la figure de Gide-lecteur, dont les écrits intimes nous offrent un portrait détaillé. On ne peut donc véritablement saisir l'idéal de lecture gidien sans observer l'auteur

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

lui-même, un examen qui permet de tirer des « préceptes » de ses propres habitudes et de son rapport au texte. Le *Journal* et la correspondance regorgent des traces de ses lectures, allant du compte rendu détaillé à la simple mention. Si l'écrivain a pu vouloir les consigner afin de s'afficher en tant que lecteur, et ainsi consolider l'image du « vrai romancier » que nous avons déjà abordée, les marques écrites de ses lectures montrent surtout avec quel sérieux il aborde les textes littéraires, tentant toujours d'en tirer quelque chose et refusant qu'une lecture demeure vaine. Thomas Cazentre explique :

Il existe une légende du lecteur Gide telle que lui-même s'est plu à la forger – dans sa vie publique d'écrivain (préfaces, articles, lectures publiques ou semi-privées, conférences, traductions...), dans les images qu'il a laissées (portraits écrits, tels le *Journal* ou les fictions autobiographiques ; photographies, qui le surprennent rarement sans un livre à la main...) – et telle que l'ont transmise ses proches et ses contemporains ; on peut même affirmer que le magistère qu'il exerça sur les lettres françaises à partir des années 1920 doit au moins autant à son prestige de lecteur qu'à son œuvre, peu lue et souvent mal comprise¹¹⁶.

Gide devient ainsi, à ses propres yeux et aux yeux du public, un exemple de lecteur, le modèle même du lecteur idéal. En effet, en observant l'idéal qui se dessine à travers son œuvre et ses arts du roman, on se rend compte que ce lecteur idéal, à peu de choses près, se confond avec Gide lui-même ; ses propres habitudes de lecture sont projetées dans le lecteur tant recherché, celui qui, pour apprécier ses livres, cherche à comprendre leur sens profond en les jugeant toujours du point de vue de l'art, « le seul point de vue qui ne

¹¹⁶ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 10.

soit exclusif d'aucun des autres¹¹⁷ ». Autrement dit, Gide cherche pour recevoir sa propre œuvre un lecteur qui, comme lui, *prend la littérature au sérieux*. Dans ses arts du roman, remarque Cazentre, il « n'écrit sur ses lectures que quand il est parvenu à leur donner un sens¹¹⁸ ». La présence même d'un compte rendu dans le *Journal* ou la correspondance indique qu'on a affaire à une réflexion dont Gide a jugé bon de laisser une trace écrite, à une « bonne lecture ». Une telle pratique témoigne d'un véritable arrêt sur chaque lecture, et affirme clairement que la littérature est un objet artistique sur lequel il convient de se pencher sérieusement.

On retrouve de nombreuses marques de ce rapport tout gidien au livre, notamment dans *Si le grain ne meurt*, lorsqu'il relate l'une des premières lectures l'ayant marqué, celle du Livre de Job par son père :

Je ne jurerais pas, naturellement, que j'aie compris d'abord la pleine beauté du texte sacré ! Mais cette lecture, il est certain, fit sur moi l'impression la plus vive, aussi bien par la solennité du récit que par la gravité de la voix de mon père et l'expression du visage de ma mère, qui tour à tour gardait les yeux fermés pour marquer ou protéger son pieux recueillement, et ne les rouvrait que pour porter sur moi un regard chargé d'amour, d'interrogation et d'espoir¹¹⁹.

L'acte de lecture, le recueillement que semble exiger le cabinet de travail, la voix du père, le silence solennel de la mère, prennent dans le souvenir de l'écrivain plus de place que le texte lui-même, et contribuent à établir la lecture comme une activité éminemment sérieuse dans l'esprit de Gide. Cette perception – durable et même permanente, semble-t-il – entraîne un refus catégorique du livre comme objet de consommation ou de divertissement.

¹¹⁷ A. Gide, *Journal I*, 13 octobre 1918, p. 1072.

¹¹⁸ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 58.

¹¹⁹ A. Gide, *Si le grain ne meurt*, p. 17.

Les notes de Gide témoignent d'une lecture lucide et pénétrante, dont il se sait – et veut se montrer – capable. On peut penser, bien sûr, à ses réflexions sur Dostoïevski, mais également à celles sur Flaubert ou Stendhal, dont il met les différentes œuvres en relation les unes avec les autres afin de mieux les saisir. (Sa tendance à considérer l'œuvre d'un auteur dans son intégralité montre bien que c'est ainsi qu'il souhaiterait qu'on appréhende sa propre œuvre.) D'autre part, l'intensité qu'il met dans sa pratique de la lecture est peu commune ; on en trouve plusieurs manifestations dans le *Journal* : « Je retrouve enfin de ces grandes joies de la tête que je préférais à tout autrefois. Un étourdissement de bonheur qui me fait quitter le livre et courir un peu dans la pièce ; et le désir, toujours plus immense, à mesure que l'on connaît plus, de connaître encore davantage¹²⁰. » Ces « grandes joies », cet « étourdissement de bonheur », ce « désir [...] immense », il veut que le lecteur les ressente à la lecture de ses œuvres à lui, effectuant ainsi une projection à peine dissimulée de ses propres habitudes de lecture vers le lecteur idéal. Or, tous n'ont pas la même ferveur, et Gide ne reçoit guère pareil dévouement de la part de son public, qui demeure somme toute froid. La quête du lecteur que mène Gide est donc motivée par l'absence, parmi ses lecteurs, de quelqu'un qui le lirait comme il souhaiterait être lu, bref, de quelqu'un qui lirait *aussi bien que lui*.

Tout en modelant le lecteur idéal d'après sa propre figure, Gide développe une stratégie de conversion des lecteurs visant à communiquer à

¹²⁰ A. Gide, *Journal I*, 4 janvier 1892, p. 150.

ses contemporains ses propres habitudes de lecture et ses propres idées. Une stratégie, enfin, qui dans le cadre de sa quête vise en quelque sorte à « produire » des lecteurs idéaux. Alors intervient, encore une fois, le désir d'influence qui animait déjà Gide dans sa quête du romancier idéal, mais qui se manifeste cette fois sous un tout autre aspect. En octobre 1896, il écrit à Valéry : « Lis donc *L'Idiot* de Dostoïevsky. J'attends pour en parler d'avoir fini *Les [Frères] Karamazof* – mais jusqu'à présent, je trouve ça presque très mauvais – procédés et... intéressant. Lis donc *L'Idiot*¹²¹. » La correspondance regorge d'exemples de ce genre, d'incitations à lire adressées à ses correspondants, dont l'objectif, cette fois-ci, est moins de se positionner comme une autorité que de modeler des lecteurs à son image. Cazentre remarque que ces recommandations, si elles demeurent de l'ordre du privé (dans la correspondance à la famille, aux amis), n'en sont pas moins stratégiques, visant à *influencer* à une plus grande échelle :

Il ne faudrait pas toutefois en déduire que Gide entend réserver ses découvertes aux *happy few* ; l'entraînement qu'il s'emploie à susciter est aussi un appel à un prolongement, à une *amplification*, à la fois dans l'audience visée et dans la portée du débat. Dans les exemples que nous citons ci-dessus, on ne peut ignorer le fait que les quatre correspondants de Gide sont alors ses collaborateurs à *La N.R.F.* ; Copeau, Ghéon et Rivière font même partie, à cette date, des principaux rédacteurs de notes et de chroniques, avec Schlumberger (alors que Gide, lui, tend à limiter sa propre participation). Guider ces lecteurs-là vers ces découvertes-là, c'est donc s'attendre à les retrouver évoquées dans des articles, non comme actualité, mais comme références proposées au public. Plus spécifiquement, c'est laisser à ces chroniqueurs et critiques le soin de verser ces références nouvelles, trop peu (pour Fielding) ou trop mal (pour Defoe) connues du public français, dans le débat sur le

¹²¹ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 26 octobre 1896, p. 416-17.

renouvellement du genre romanesque qui commence à être la grande affaire de *La NRF*. [...] ¹²².

La *NRF* sert ainsi de véhicule, que ce soit directement – par les textes signés par Gide lui-même – ou indirectement – par les textes de ceux auxquels il transmet ses propres lectures – à une *manière* typiquement gidienne, qu’il espère voir se répandre afin de combattre la « critique subjective » et autres « mauvais lecteurs ».

1.3. La lecture idéale : tentative de définition

Gide affirme dans son *Journal* : « L’important pour moi, maintenant, n’est pas tant ce que je lis, que la manière dont je le lis, l’attention que j’y apporte ¹²³. »

La lecture implique donc une manière, une méthode ; une fois l’éducation littéraire faite (par la lecture des classiques), il appartient au lecteur de développer cette méthode afin de faire une lecture « complète », en profondeur, des textes, et ainsi tendre vers une lecture dite idéale. Nous emprunterons ici une partie du travail effectué par Thomas Cazentre dans *Gide lecteur*, où le critique distingue chez l’écrivain trois modes de lecture : la lecture de référence, la lecture de découverte et la lecture mondaine ¹²⁴. Sans entrer en détail dans la description de chacun de ces trois modes, nous reprendrons l’analyse de Cazentre au sujet de la lecture de référence, qui constitue, selon lui, le mode se rapprochant le plus de la lecture idéale telle que la conçoit Gide. À la différence de Cazentre, qui se penche sur les habitudes de lecture de l’auteur des *Faux-monnayeurs*, nous utiliserons

¹²² T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 61.

¹²³ A. Gide, *Journal I*, 2 janvier 1907, p. 545.

¹²⁴ Voir chapitre 1 : « Les trois lectures », dans T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 21-116.

toutefois la notion de lecture de référence pour l'appliquer non à Gide lui-même, mais au lecteur idéal qu'il imagine.

La lecture de référence – que pour simplifier nous qualifierons ici de lecture idéale – relève de l'ordre de l'intime, d'une plongée en profondeur dans le texte, indépendante de toute forme de contrainte historique ou sociale. Elle s'oppose ainsi à la lecture mondaine, que Cazentre qualifie de lecture « aliénée », contaminée par la critique et par les modes¹²⁵. Pour atteindre le niveau de profondeur qu'exige la lecture idéale, plus d'une lecture est toutefois nécessaire, raison pour laquelle on dira qu'elle prend souvent, chez Gide, la forme d'une *relecture*. « Je n'écris que pour être relu¹²⁶ », écrit-il. La relecture permet de s'approcher de la lecture idéale en cela qu'elle implique une connaissance préalable du texte et une volonté d'approfondissement – un « retour voulu » dira Cazentre. Elle implique, en d'autres mots, le désir de revenir à un texte pour corriger une « mauvaise » lecture, une lecture du moins incomplète. Les arts du roman gidiens regorgent de comptes rendus de *relectures* dans lesquels l'écrivain pousse plus avant son analyse et remet en question les conclusions tirées de son premier contact avec le texte. En 1908, par exemple, il écrit au sujet de *Salammbô* de Flaubert : « J'ai précisément *relu*, le mois dernier, en Italie, ce livre admirable que je n'estimais pas suffisamment. Enfantin peut-être, mais d'une désarmante puérilité de poète, il me paraît que Flaubert, dans les

¹²⁵ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 77.

¹²⁶ Cité dans S. Savage-Lavrut, « Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », p. 99.

textes sur lesquels il s'appuie, n'a jamais tant cherché une documentation qu'une autorisation. Par horreur de la réalité quotidienne, il s'est épris surtout ici de ce qui en différait¹²⁷. » De la même manière, il écrit à propos de *La Chartreuse de Parme* que le roman de Stendhal « a ceci de vraiment magique : à chaque fois qu'on y revient, c'est toujours un nouveau livre qu'on lit¹²⁸ », et compare ce plaisir à celui procuré par la lecture du *Rouge et le Noir*, qui offre « un premier contact plus surprenant » mais dont il retire à l'usage un plaisir moins grand. Gide réaffirme ainsi l'importance de la relecture dans son rapport à la littérature, et la nécessité pour lui d'accéder à une compréhension intégrale des œuvres qui n'est possible que par elle.

La lenteur qu'implique nécessairement la relecture est indissociable de l'expérience idéale de lecture. Si, à certains moments de sa vie, Gide accumule rapidement les lectures, comme en atteste son *Journal*, la relecture suppose un rapport au texte très différent, un passage d'une logique de l'accumulation à une logique de l'approfondissement, qui nécessite un ralentissement. Cazentre précise : « Gide peut pratiquer une lecture avide, rapide et cumulative, mue par le désir d'assimiler le plus vite possible le plus grand nombre de livres possible. Or la lecture de référence est le contraire de cette boulimie, et en quelque sorte son antidote : non un déchiffrement rapide, une prise de connaissance, une consommation pragmatique, mais une pénétration lente d'un texte déjà connu¹²⁹. » La lecture idéale cherche « à

¹²⁷ A. Gide, *Journal I*, 15 avril 1908, p. 595.

¹²⁸ A. Gide, « Les dix romans français que... », *Essais critiques*, p. 269.

¹²⁹ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 41.

demeurer, à se maintenir le plus longtemps possible dans un fragment assez court pour que chaque mot, chaque son, chaque suggestion soient présents à l'esprit du lecteur¹³⁰ ». Les contraintes de la vie quotidienne peuvent altérer la lecture idéale ou empêcher sa réalisation ; les *Essais* de Montaigne et les livres de Proust « sont des œuvres de long loisir », écrit Gide à ce propos. « Et je ne veux point dire seulement que l'auteur pour les produire dut se sentir l'esprit parfaitement désengagé de la fuite des heures, mais qu'elles exigent aussi bien pareille *désoccupation du lecteur*. Tout à la fois elles l'exigent et l'obtiennent; c'est là leur plus réel bienfait¹³¹. » Une telle « désoccupation du lecteur » n'est guère la norme, toutefois, et Gide est conscient qu'elle n'est pas toujours possible. Aussi, tout en espérant produire un livre qui, lui aussi, exige une telle attitude, cherche-t-il moins le lecteur qui pratique cette lecture lente et rarement accessible, que celui qui poursuit cet idéal – le même que lui – et cherche à s'en approcher.

La lenteur souhaitée par Gide dans sa conception idéale de la lecture « est une forme de réaction contre ce scandale qui fait de la littérature un objet de *consommation*¹³² », écrit Cazentre. Cette affirmation reprend ce que nous écrivions plus haut au sujet de la méfiance gidienne face à la critique et aux « mauvais lecteurs », qui prennent trop souvent les œuvres à la légère sans chercher à en comprendre le sens véritable. Au contraire de ceux-ci, Gide revendique le caractère éminemment sérieux de la lecture et de l'objet

¹³⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹³¹ A. Gide, « Billets à Angèle » (mai 1921), dans *Essais critiques*, p. 289-293. Nous soulignons.

¹³² T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 47-48.

livresque. À l'instar de Jérôme et Anissa dans *La Porte étroite* ou, à un degré encore plus fort, de l'André Walter des *Cahiers*, Gide-lecteur est attaché à un rapport idéalisé au texte littéraire. Or, ce que Cazentre qualifie d'« idéalisme waltérien » ne constitue en fait qu'une étape vers l'élaboration d'un idéal de lecture gidien : « Le rapport à la littérature qu'[André Walter] incarne est en quelque sorte la projection monstrueuse de ce que la lecture gidienne aurait pu devenir, si elle n'avait su trouver son point d'équilibre¹³³. » Ce point d'équilibre vient avec l'apprentissage qu'aucune lecture romanesque ne peut être absolue, ou pure, ou complète, et que c'est même là un des principes qui la sous-tendent. Cazentre explique :

La lecture romanesque [...] est extensive, elle se fonde sur l'insatisfaction. Lire un roman, c'est toujours vouloir aller de l'avant, tourner la page pour savoir ce qui va arriver, et en même temps regarder en arrière, conjuguer ce que l'on apprend avec ce que l'on sait déjà ; c'est une lecture cursive, constamment tendue entre anticipation et rétroaction, et donc incompatible avec cette suspension du temps, cette attente dans le texte qui marquent l'expérience de la littérature essentielle. [...] un roman est en fin de compte toujours *mal lu* ; il constitue une masse d'informations textuelles qu'aucun lecteur ne peut assimiler, maîtriser et traiter dans leur totalité, et dans laquelle il est obligé d'opérer une sélection, largement subjective et arbitraire. [...] Aussi est-elle toujours imparfaite, parce qu'inachevée¹³⁴.

Le caractère inévitable de la « mauvaise lecture », Gide l'a bien compris. Il s'agit donc moins, pour être un « bon lecteur », d'atteindre l'idéal que de tendre vers lui, de l'avoir toujours en tête afin d'éviter les lectures erronées, fautives ou superficielles, de pénétrer toujours plus avant dans le texte afin de mieux le saisir. La lenteur exigée par la relecture permet dans cette

¹³³ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 122-123.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 269.

optique une accumulation de détails textuels par laquelle le lecteur tente de combler les vides laissés par des lectures nécessairement incomplètes. C'est cette rigueur que Gide-écrivain, indissociable de Gide-lecteur, recherche chez son public : « Je lis comme je voudrais qu'on me lise; c'est-à-dire : très lentement. Pour moi, lire un livre, c'est m'absenter quinze jours durant avec l'auteur¹³⁵. »

2. ENTRE IDÉAL ET RÉALITÉ : L'INÉVITABLE DÉCALAGE

Ce qu'André Gide souhaite plus que tout, c'est que ses lecteurs le lisent suffisamment « bien » pour que l'œuvre agisse sur eux, pour qu'ils en soient à jamais changés, tout comme un lecteur qui a bien lu Dostoïevski, dans les mots de Thomas Cazentre, « ne pourra jamais plus concevoir ni percevoir un roman comme il le faisait avant¹³⁶ ». Dans un article intitulé « De l'influence en littérature », Gide écrit :

J'ai lu ce livre ; et après l'avoir lu je l'ai fermé ; je l'ai remis sur ce rayon de ma bibliothèque, – mais dans ce livre il y avait telle parole que je ne peux pas oublier. Elle est descendue en moi si avant, que je ne la distingue plus de moi-même. Désormais je ne suis plus comme si je ne l'avais pas connue. – Que j'oublie le livre où j'ai lu cette parole : que j'oublie même que je l'ai lue ; que je ne me souviennne d'elle que d'une manière imparfaite... n'importe! Je ne veux plus redevenir celui que j'étais avant de l'avoir lue¹³⁷.

Comment pourrait-on mieux décrire l'effet, basé sur sa propre expérience de lecture, que Gide espère produire chez son public ? Or, c'est beaucoup demander aux lecteurs, qui ne lisent pas tous avec la même intensité et le même dévouement que l'auteur des *Faux-monnayeurs*. Le décalage entre la

¹³⁵ A. Gide, *Journal I*, fin février 1902, p. 349.

¹³⁶ T. Cazentre, *Gide lecteur*, p. 68.

¹³⁷ A. Gide, « De l'influence en littérature », dans *Essais critiques*, p. 406.

réception de ses œuvres et ce qu'il en attend ne pourrait être plus flagrant, et Gide ne rencontre, semble-t-il, que très peu de ce qu'il qualifie de « bons lecteurs ». S'il prétend, dans une lettre à Martin du Gard, faire « volontiers la part de l'indisposition des critiques contre [lui]¹³⁸ », il demeure obsédé par la mauvaise presse dont il fait l'objet, comme en témoignent son *Journal* et sa correspondance. Il s'attriste notamment du fait que beaucoup s'acharnent, malgré ses avertissements, à faire une lecture autobiographique de ses œuvres : « C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris, point de vue où ne se place jamais, ou presque jamais, le critique – et que celui qui, par miracle, s'y place, éprouve le plus grand mal à faire admettre par ses lecteurs¹³⁹. » Un extrait du *Journal* datant de 1921 montre un Gide accablé par les mauvaises critiques :

Grand article de Massis, dans la *Revue universelle*, sur (ou plutôt : contre) moi. Massis oppose à mes livres une phrase de Claudel : « Le mal ne compose pas. » Comme si c'était par défaut de composition que péchaient mes livres!

[...] Il ne cherche pas à tracer un portrait ressemblant, mais bien seulement à prévenir contre moi ses lecteurs.

[...] Quand verrai-je jamais cette précipitation dans l'éloge?

[...] Dégagera-t-on jamais, plus tard, mes traits réels sous cet amoncellement de calomnies? Les trois quarts des critiques, et presque tous ceux des journaux, ne font leur opinion, non d'après mes livres eux-mêmes, mais d'après des conversations de café. Je sais de reste (sic) que je n'ai pour moi ni les cafés, ni les salons, ni les boulevards ; et ce sont eux qui font les succès. Aussi bien n'est-ce pas cette sorte de faveur que je recherche, ni que j'ai désirée jamais. Je laisserai mes livres choisir patiemment leurs lecteurs ; le petit nombre d'aujourd'hui fera l'opinion de demain¹⁴⁰.

La « précipitation dans l'éloge » espérée par Gide se fait effectivement rare en dehors du cercle restreint de la *NRF*. Les quelques « bons » lecteurs de Gide

¹³⁸ André Gide à Roger Martin du Gard, *Correspondance*, vol. 1, 21 juin 1922, p. 183.

¹³⁹ A. Gide, *Journal I*, 13 octobre 1918, p. 1072.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 29 novembre 1921, p. 1140-1141.

comptent pour la plupart parmi les rangs de la célèbre revue. À chaque nouveau projet, on remarque que Gide désigne un correspondant privilégié, un premier lecteur à qui il soumet des chapitres ou un manuscrit entier, espérant des conseils, mais surtout une validation du travail en cours. Pour *Paludes* et *L'Immoraliste*, c'est Valéry ; pour les *Caves*, c'est Copeau ; pour *Les Faux-monnayeurs*, évidemment, c'est Martin du Gard. Faisant, pour emprunter l'expression d'Anglès, un « bon usage des amitiés¹⁴¹ », l'écrivain laisse ainsi ses livres « choisir patiemment leurs lecteurs » en utilisant son influence au sein du groupe de la *NRF* comme tremplin. Il s'agit à peu près des seuls exemples de « bons lecteurs » qu'on retrouve dans les arts du roman gidiens, en dehors de l'auteur lui-même.

La quête que mène Gide vers le lecteur idéal repose sur un désir d'adéquation entre *ce qu'il a voulu dire* et *ce qu'on en a compris*. Toutefois, en l'absence d'interlocuteurs adéquats pour recevoir son œuvre, l'écrivain se contente – non par choix, il est vrai – des quelques rares qui reconnaissent la valeur de ses livres. Dans le *Journal*, il va jusqu'à souhaiter éloigner les « mauvais lecteurs », ceux qui comprennent de travers son œuvre, préférant quelques lecteurs attentifs et lucides à un public nombreux qui ne saisirait pas l'essence de ce qu'il a à dire. Alors intervient, encore une fois, une stratégie gidienne afin d'atteindre son idéal, une nouvelle tentative de rendre moins passive cette quête dont il ne maîtrise que très peu l'issue. Après avoir tenté de recruter des lecteurs en propageant ses propres idées sur le roman,

¹⁴¹ A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, vol. 1, p. 35.

il use à présent de stratagèmes visant à dérouter le « mauvais lecteur » : « Chacun de mes livres se retourne contre les *amateurs* du précédent. Cela leur apprendra à ne m’applaudir que pour le bon motif, et à ne prendre chacun de mes livres que pour ce qu’il est : une œuvre d’art¹⁴². » Il s’agit pour lui, écrit-il à Paul Valéry dès 1899, de « choisir ses admirateurs » : « je les passe par toutes sortes de cribles. Au lieu d’en grossir le nombre j’en affine la qualité. J’espère qu’à la fin ainsi j’éviterai mieux les louanges des imbéciles – qui vous nuisent. Et puis cela m’amuse qu’à chaque chose que j’écris, il se trouve un Gilbert de Voisins pour déclarer que c’est un chef-d’œuvre – *mais* que le reste ne valait rien¹⁴³. » Dès lors, la quête du lecteur idéal prend la forme d’une stratégie d’éloignement des « mauvais lecteurs » afin de ne garder que les « bons ». Valéry, dans sa réponse à la lettre de son ami, dénonce le procédé, en même temps que l’attitude parfois injuste de Gide à l’égard du public :

Dans l’ensemble des autres, les uns te louent, les *autres* t’éreintent. Premier point, si tu accuses l’incompréhension de certains de ces derniers, sois juste et vois-la aussi chez quelques-uns des premiers. En règle, [n]’est-il pas probable que ceux qui nous éreintent nous comprennent (en masse) plus que ceux qui nous louent? Si tu fais d’ailleurs chaque œuvre *contre* la précédente, comment juges-tu ceux qui les aiment toutes¹⁴⁴?

Valéry avoue à Gide qu’il « ne comprend pas son sport » : « Je trouve que tu penses à ton public trop ou pas assez. Je suis même sûr que tu en as

¹⁴² A. Gide, *Journal I*, 24 juin 1924, p. 1252.

¹⁴³ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 28 octobre 1899, p. 555.

¹⁴⁴ Paul Valéry à André Gide, 7 novembre 1899, *Ibid.*, p. 556.

conscience¹⁴⁵. » Trop parce que le spectre du lecteur idéal ne cesse de planer sur tout ce qu'il fait ; pas assez parce que, malgré tout, l'écrivain s'entête dans des projets qui, souvent, encouragent les mauvaises lectures. On n'a qu'à penser à *L'Immoraliste* et à la frontière ambiguë qu'y trace Gide entre fiction et réalité, pour ensuite s'offusquer qu'on tente de rapprocher le livre et la vie de l'auteur. Mais Valéry, en opérant cette remise en question, en disant qu'il *ne le comprend pas*, ne prouve-t-il pas, justement, qu'il cherche à comprendre et, ainsi, qu'il est en fait un « bon lecteur » ? Il fait, en tout cas, partie des lecteurs « choisis » par Gide, tout comme Roger Martin du Gard quelques années plus tard, qui adressera d'ailleurs un reproche similaire à son ami, ainsi que le rapporte Maria van Rysselbergue : « En art, Martin du Gard qui ne vise qu'à la vérité veut surtout obtenir de son lecteur un maximum de crédibilité. Il reproche à Gide de penser trop au lecteur, avec le souci de l'étonner¹⁴⁶. »

Roger Martin du Gard est par ailleurs, malgré les nombreuses amitiés littéraires qu'entretient Gide, l'un des seuls correspondants à qui ce dernier fait réellement confiance pour juger de la valeur de ses œuvres. Un échange de lettres entre Gide et lui datant de la fin de la rédaction des *Faux-monnayeurs* est particulièrement révélateur en ce qui concerne son statut de lecteur « privilégié ». Si Martin du Gard avait éprouvé quelques réserves à un stade moins avancé du projet, il multiplie à présent les louanges pour le « premier roman » de son collègue, une validation qu'attendait Gide, bien

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 558.

¹⁴⁶ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, printemps 1925, p. 226.

entendu : « Que je suis fier, écrit Martin du Gard au sujet de la célèbre dédicace, de voir mon nom véhiculé par ce grand courant et notre amitié proclamée par vous ! Et que mon nom soit rattaché au livre de vous que je vais aimer, pouvoir aimer, sans réserve¹⁴⁷ ! » Une longue missive datée du 10 octobre 1925 témoigne d'une lecture approfondie, une « bonne lecture », du roman de son ami :

Maintenant je crois que je connais bien « notre » livre. J'étais très préparé à le bien connaître. Mais il me manquait cette vue d'ensemble que m'ont donnée ces huit jours d'*épluchage ininterrompu*. Vous auriez ri de me voir passer d'un extrême à l'autre, d'un grand et joyeux orgueil à une âpre et rancunière fureur ! Heureusement, toute la 3^e partie n'a fait qu'exalter ma joie, et j'ai terminé mon travail dans un état d'admiration reconnaissante, tout fondu de satisfaction ! [...] ce roman est, d'un bout à l'autre, comme un tourbillon, une tornade, un de ces coups de vent en spirale qui semblent brusquement creuser un entonnoir, s'y engouffrer en tournoyant, et disparaître, s'évanouir dans l'espace. C'est dans cette mesure que l'on peut dire du livre qu'il cesse assez brusquement ; mais je crois que l'on n'a pas du tout l'impression d'une lassitude d'auteur, ni d'une défaillance, ni d'une incapacité de plan ; cela a quelque chose de voulu, de conforme au livre, et, je trouve, de très heureux.

[...] je suis arrivé à me dire qu'il y a, tout le long de ce livre, comme un insensible *redressement*. Le point de départ était d'un roman tout objectif. Avec Édouard, puis avec son « Journal » et son « Carnet » et ses « Notes sur son roman », un élément subjectif, un élément « Gide d'autrefois », est venu, insensiblement, s'ajouter au livre commencé ; il y a pris de plus en plus de place ; on vous y sent infiniment plus à l'aise qu'ailleurs, et infiniment plus *irremplaçable* ; ce qui permet de dire que l'extraordinaire réussite des chapitres objectifs, et notamment de toute la troisième partie, qui est vraiment excellente, c'est un peu un *tour de force*, c'est un admirable renouvellement volontaire, un très beau geste (« Et moi aussi, je suis romancier ! »), parfaitement légitime et probant. Mais je me demande maintenant dans quelle mesure les *F.-M.* ouvrent une voie nouvelle à *votre* génie, et s'il serait indéfiniment souhaitable que vous perséviez dans cet effort un peu contre nature¹⁴⁸ ? »

¹⁴⁷ Roger Martin du Gard à André Gide, *Correspondance*, vol. 1, 8 mars 1925, p. 258.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 10 octobre

Cette longue lettre, Gide confie à son ami qu'elle lui « a fait un plaisir extrême¹⁴⁹ », et ce, même si dans son intégralité elle n'est pas unanimement positive, lui adressant entre autres certains reproches au sujet de la forme. Bien sûr, la missive flatte et rassure Gide, qui est sur le point de publier le roman sur lequel il travaille depuis des années. Pourtant, le fait est que Gide ne souhaite pas tant recevoir des éloges (se satisfaisant d'un public restreint qui conforte la vision élitiste qu'il a de son travail) que d'être *compris*. Et c'est précisément ce qui ressort de la lettre de Martin du Gard. En 1922, Gide écrivait dans son *Journal* :

Je n'ai guère connu, tout le long de ma « carrière », que des fours ; et même je peux dire que la noirceur du four a été en proportion de l'importance de l'œuvre et de son originalité, de sorte que c'est à *Paludes*, aux *Nourritures* et aux *Caves* que je dus les pires. Celui de tous mes livres qui, tout au contraire, me valut les éloges les plus nourris, les plus chauds et les plus subtils, c'est celui qui (non le moins réussi peut-être) reste le plus en dehors de mon œuvre, qui m'intéresse le moins (je prends ce mot dans son sens le plus subtil) et que, somme toute, je verrais le plus volontiers disparaître¹⁵⁰.

Ainsi, ce qui importe le plus à Gide dans la lettre de Martin du Gard, ce sont moins les compliments qu'elle contient que le fait que le lecteur a saisi l'importance que revêt *Les Faux-monnayeurs* dans l'ensemble de l'œuvre, qu'il a compris ce que Gide *a voulu dire*. Plutôt que de faire une lecture superficielle, il a cherché à entrer en profondeur dans le texte, à comprendre sa signification en regard de l'œuvre et, plus encore, en regard du genre romanesque en général ; bref, il a adopté une attitude toute gidienne face au texte et en a fait une « bonne lecture ».

¹⁴⁹ André Gide à Roger Martin du Gard, *Ibid.*, 29 décembre 1925, p. 279.

¹⁵⁰ A. Gide, *Journal I*, 15 juillet 1922, p. 1181.

La stratégie d'éloignement des « mauvais lecteurs » de Gide consiste en somme à solliciter sans relâche le lecteur, à exiger sa constante participation dans la construction de l'œuvre, afin qu'une « bonne lecture » soit non plus seulement *souhaitable*, mais *nécessaire*. Il espère ainsi décourager les lecteurs les plus paresseux et ne garder que les plus perspicaces. Pascal Dethurens écrit que « tout réclame la présence constante et scrupuleuse du lecteur dans le roman gidien¹⁵¹ ». Déjà avec *Paludes*, Gide appelait la vigilance du lecteur, entendant faire de lui, plus qu'un simple interlocuteur, un participant dans le déploiement de l'œuvre : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. [...] Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres¹⁵². » C'est avec *Les Faux-monnayeurs*, toutefois, que l'écrivain exploite pleinement cette stratégie, en exigeant du lecteur qu'il comble les vides, qu'il assemble lui-même le casse-tête que forment les multiples points de vue à l'œuvre dans le roman. « Je voudrais, écrit-il, que, dans le récit qu'ils en feront, les événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner¹⁵³ [...] ». Ainsi, dira Sophie Savage-Lavrut, « la déconstruction du roman traditionnel en vue de la construction d'un roman nouveau se double d'un refus du lecteur "traditionnel", le "paresseux", au profit d'un nouveau lecteur : le lecteur

¹⁵¹ P. Dethurens, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs*

“*intelligent*” qui “*collabore*”¹⁵⁴. » Il s’agit de décourager l’un pour mieux attirer l’autre, ce qui poussera Gide à écrire : « Mon livre achevé, je tire la barre et laisse au lecteur le soin de l’opération. Tant pis pour le lecteur paresseux : j’en veux d’autres¹⁵⁵. »

On peut toutefois se demander si la « bonne lecture » de certains – même celle de ses lecteurs choisis – atteindra jamais l’idéal que s’est fixé l’écrivain. On assiste, à l’examen des écrits de Gide sur le roman, à la constante insatisfaction d’un écrivain *qui voudrait s’être lu lui-même* et qui est sans cesse confronté au même problème : personne ne peut lire son œuvre comme il la lirait lui-même ; personne ne peut aussi clairement que lui voir la place que chaque livre occupe dans l’ensemble de sa production – et dans le paysage littéraire en général. « Tout se passe, écrit Martine Léonard, comme si Gide voulait que le lecteur compense par [une] lecture “plurielle” sa propre difficulté, lui, auteur, à écrire autrement que dans une successivité temporelle des textes qu’il voudrait écrire “ensemble”¹⁵⁶. » Il voudrait que son œuvre ne soit considérée que d’un bloc, telle que lui la conçoit et l’imagine, mais il demeure que chaque livre ne peut être appréhendé que séparément, de manière imparfaite. Il s’agit d’atteindre un objectif impossible, celui d’« établir des rapports entre les œuvres, donc de réaliser la

¹⁵⁴ S. Savage-Lavrut, « Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs* », p

lecture idéale, vue de haut et comme simultanée, de plusieurs œuvres à la fois¹⁵⁷ ».

Alors qu'il travaille aux *Faux-monnayeurs*, Gide écrit dans son *Journal* :

Le *bien* écrire que j'admire, c'est celui qui, sans se faire trop remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameubli. Mais ce que cherche, à l'ordinaire, le lecteur, c'est une sorte de tapis roulant qui l'entraîne.

Ce que je voudrais que soit ce roman? un carrefour – un rendez-vous de problèmes¹⁵⁸.

Face à l'insuccès de sa quête du lecteur idéal, Gide s'emploiera donc à écrire le roman idéal, celui qui sache « retenir » le lecteur et « n'avancer qu'avec lenteur », se disant qu'il est impossible de trouver le premier sans avoir au préalable écrit le second. Comme c'était le cas avec la quête du romancier idéal, tout dépend, en bout de ligne, du roman à faire.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁸ A. Gide, *Journal I*, 17 juin 1

Chapitre 3

Gide et la « foi en l'absolu »: la quête du roman idéal

*Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader
que c'est le seul roman et dernier livre que j'écirai.
J'y veux tout verser sans réserve.*

André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, 2 janvier 1921

La quête du roman – du roman *pur* – est dans la carrière de Gide comme un nord magnétique vers lequel tout converge, même lorsque l'auteur fait mine de s'en éloigner. Dans le parcours sinueux que dessine l'écrivain vers son roman rêvé, chaque nouvel écrit trouve sa place, comme, dira Roger Bastide, les notes dans une partition musicale. Malgré des allures de labyrinthe, « malgré ces tours et ces retours, ces changements et ces métamorphoses, l'œuvre de Gide nous paraît être une œuvre immobile¹⁵⁹ », tout entière orientée vers l'idée de roman. Nous ne tenterons pas dans ce chapitre de dresser une théorie gidienne du roman, tâche ardue et peu pertinente en ce qui concerne un écrivain pour qui, en matière de romans, il « importe [...]

¹⁵⁹ R. Bastide, *Anatomie d'André Gide*, p. 6.

beaucoup moins d'en formuler la théorie que d'en écrire¹⁶⁰ ». Il s'agira plutôt d'examiner les articulations du parcours de Gide vers son « premier roman », de démêler le fouillis de ses réflexions sur le genre romanesque afin de dessiner, même approximativement, les contours de son idéal. Derrière un apparent éparpillement se cache la grande constance de l'œuvre gidiennne, suggère Bastide dans *Anatomie d'André Gide* : « Tout a l'air nouveau, tout a l'air d'exhaler un parfum jamais respiré, et cependant – au long de ce long, et sinueux, déploiement – tout recommence, tout se répète¹⁶¹. » En reprenant sans cesse les mêmes thèmes, les mêmes motifs, les mêmes images – celle du romancier au travail, celle du lecteur, etc. –, Gide semble poser toujours *la même question*, celle de l'avènement d'un roman nouveau, résolument moderne, un roman qui sorte de l'« ornière réaliste¹⁶² ».

« Si je devais écrire de nombreux romans, écrit Gide en 1916, j'en occuperais un avec [Jacques-Émile] Blanche¹⁶³. » Or, toujours Gide a le pressentiment d'être l'homme d'un seul roman, que le roman – du moins tel qu'il entend le faire – est une rareté, un objet éluif. Même le mot *roman* semble lui échapper, ne cessant d'apparaître et de disparaître dans le *Journal* et la correspondance, souvent pour être remplacé par d'autres appellations : « livre », « satire », « récit », « sotie », etc¹⁶⁴

pour *Isabelle* » et, plus tard, dans un autre pour *Les Caves du Vatican* (dont l'ébauche a été détruite mais qui est mentionné dans le *Journal*), que Gide s'aventure à expliquer les raisons motivant la dénomination apparemment aléatoire de ses œuvres. Ces deux préfaces ne seront toutefois jamais publiées avec les livres qu'elles devaient accompagner, montrant bien la réticence de Gide à révéler les mécanismes de sa pensée. Leur importance est non moins grande, car malgré leur brièveté, elles constituent la seule explication claire, écrite de la main de l'écrivain, au sujet de ses choix génériques : « Pourquoi j'eus soin d'intituler "récit" ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât¹⁶⁵. » Puis, trois ans plus tard, en parlant des *Caves* : « Pourquoi j'appelle ce livre *Sotie*? Pourquoi récite les trois précédents? Pour bien marquer que ce ne sont point là des romans. [...] *Soties*, *récite*, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques – ou : critiques, si vous préférez – dont sans doute voici le dernier¹⁶⁶. » Quelle chance, pour qui s'intéresse au rapport de Gide avec le roman, de le voir ainsi rejeter explicitement le terme *roman* pour qualifier ses livres, contribuant du même coup à le définir par la négative. Les étiquettes qu'il choisit d'accoler à ses œuvres – « récit », « sotie » ou autre – renvoient en fait toujours au roman ; leur fonction première est de chercher à distancer le livre du genre romanesque, à établir

les œuvres qu'elles accompagnent comme des « non-romans », « réservant, dit Daniel Moutote, celle de roman pour une œuvre encore à réaliser¹⁶⁷ ».

souvent contradictoires – remarques de l'écrivain sur le genre romanesque, nous observerons dans cette section le parcours effectué depuis la publication de *Paludes* (1895) jusqu'à celle des <

coup aux *Caves du Vatican*, qui viennent de paraître avec le même libellé. Mais si le statut générique de *Paludes* change après sa publication, comme ce sera

rêve, reportant l'atteinte de son idéal vers une œuvre encore à faire, comme ce sera le cas à de nombreuses reprises par la suite ? L

correspond pas à l'idéal qui, déjà, se dessine en lui. Les années suivantes seront employées à faire des tentatives qui, certes, peuvent paraître éparpillées

prendra, comme *Paludes*, le qualificatif de « sotie »¹⁸¹. Le fait que

personne [...]. Il n'est pas destiné à protéger l'auteur, mais plutôt à atténuer la portée immédiate du livre, en le rapprochant de l

rappelle avec justesse les « origines romanesques des *Caves*¹⁸⁵ ». Le

1913. Ce changement correspond à une vue plus adéquate du caractère particulier des *Caves*. De plus Gide réserve le nom de roman pour cette œuvre indéfinie [...] qui brille à l'horizon de sa pensée comme le mirage et le miroir de l'aventure humaine¹⁸⁹.

Si, donc, l'article de Rivière a ébranlé Gide en lui montrant ses propres idées formulées avec plus d'adresse par un autre que lui, comme nous l'avons vu précédemment, il lui a aussi, semble-t-il, montré les insuffisances de son livre, le convainquant qu'il ne pouvait vraisemblablement pas le considérer comme le « roman rêvé ».

C'est à Jacques Rivière lui-même que Gide avoue finalement son nouvel échec d'appropriation du territoire romanesque : « C'est bien précisément parce que je vois le *Roman*, à peu près (ou même tout à fait) comme vous le voyez vous-même, que même les *Caves* je ne puis les considérer comme un *roman*, et que je tiens à mettre sous le titre : *Sotie*¹⁹⁰. » Dans cette explication, fournie à Rivière pour qu'il ne soit « pas trop déçu », réside l'essentiel de l'hésitation de Gide entre le roman et les autres formes de fiction, hésitation dont les soties sont une des conséquences. La vision du roman idéal, du « roman moderne » qu'il souhaite écrire, s'impose avec tant d'insistance que l'écrivain ne peut accepter de faire les choses à moitié. Il choisit plutôt d'explorer un territoire différent, tout en ne perdant pas le roman de vue. Le propre de la sotie gidienne est « son appartenance à l'art critique¹⁹¹ », sa fonction de commentaire sous des apparences romanesques. Par elle, Gide en dit long sur son rapport au roman, sur l'insuffisance du

¹⁸⁹ D. Moutote, *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, p. 267.

¹⁹⁰ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 13 juillet 1913, p. 389. Gide souligne.

¹⁹¹ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 267.

roman traditionnel pour représenter l'époque moderne. Michael Tilby dira que

tout le long des *Caves* Gide a constamment en vue l'avenir du roman, autant que cette unique tentation que représente la sotie. [...] le Gide des *Caves* cherche à faire face, par l'intermédiaire de la sotie justement, à une apparente impossibilité du roman au XX^e siècle. C'est-à-dire qu'il ne se contente pas de se livrer à la parodie, mais se met en contact avec ce qui précisément rend la représentation romanesque problématique. Autrement dit, au lieu de nous trouver devant une imitation simplement bouffonne des procédés chers aux romanciers de la tradition, nous assistons à une désintégration, bien plus radicale, des assises mêmes du roman¹⁹².

Ainsi la sotie, que Du Bos tenait comme « la preuve que Gide n'avait pas les moyens de mener à bien un roman digne de ce nom¹⁹³ », est certes un échec pour l'écrivain dans l'atteinte de son idéal, mais également un moyen de tendre vers lui, d'en préciser les paramètres en montrant, sur le mode ironique, ce que son roman, s'il arrive un jour à le faire, *ne sera pas*. Elle « fournit à Gide un masque lui permettant de soulever toutes les questions qui le passionnent mais pour lesquelles il n'a encore aucune réponse¹⁹⁴ », dit Ruth B. York. Moutote, lui aussi, considère la sotie comme faisant partie d'une quête plus large, dont elle n'est qu'une étape : « Une recherche nouvelle s'y poursuit dans le genre de l'aventure humaine : le roman. *Le Prométhée mal enchaîné* présente sur le mode ironique un héros de la liberté et montre comment cette dernière se conquiert. [...] [Il] est la préface de la production jusqu'en 1913, car il met en œuvre les grandes attitudes fondamentales que

¹⁹² M. Tilby, « *Les Caves du Vatican* ou le roman impossible », p. 36.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ R. B. York, « Circular Patterns in Gide's "Soties" », p. 336. Nous traduisons.

Gide critiquera ou proposera en exemple dans les chefs-d'œuvre de cette période¹⁹⁵. »

Au terme de ces exercices d'exploration – qui se poursuivront avec l'épuisement de la forme du récit –, Gide souhaite opérer, pour emprunter les mots de Michael Tilby, une « libération du roman des structures faussement autoritaires¹⁹⁶ », essentielle s'il veut mener le roman ailleurs. C'est en voyant sous cet angle les écrits « non romanesques » de Gide que l'on constate leur importance dans la quête du roman. Ainsi, lorsque Gide dit qu'il n'a écrit « jusqu'à présent que des livres ironiques – ou critiques si l'on préfère, dont sans doute voici le dernier¹⁹⁷ », en parlant des *Caves du Vatican*, c'est qu'il juge probablement avoir suffisamment défriché les contours du romanesque, jugeant qu'il est temps, à présent, de se lancer dans l'écriture de son roman.

1.3. Le récit gidien : *L'Immoraliste*, *La Porte étroite* et *Isabelle*

Avant de nous pencher sur le cas du « premier roman », il convient d'examiner une autre forme exploitée par Gide dans son parcours vers le roman : le récit. Comme c'était le cas pour les soties, la frontière séparant le récit du genre romanesque n'est guère étanche, et beaucoup ont pu lire ces livres comme des romans. L'écrivain lui-même les a considérés comme tels à un moment ou à un autre de la rédaction – et même, dans le cas de *L'Immoraliste*, jusqu'à la publication –, mais il prendra éventuellement soin

¹⁹⁵ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 101.

¹⁹⁶ M. Tilby, « *Les Caves du Vatican* ou le roman impossible », p. 50.

¹⁹⁷ A. Gide, *Journal I*, 30 juin 1914, p. 798-99.

de les distinguer du genre romanesque, jugeant qu'ils ne correspondent pas à l'idéal recherché.

L'Immoraliste (1902) est d'abord publié comme roman, et le restera jusqu'en 1911, où il est republié accompagné de la mention « récit ». Comme il l'avait fait avec *Le Prométhée mal enchaîné*, Gide se ravise au courant de l'année 1911 – celle de la parution d'*Isabelle* et année charnière dans la production gidienne, puisque tout semble indiquer que c'est alors qu'il précise sa définition du roman pour officiellement exclure du genre romanesque une partie de sa production. Il demeure que, comme pour plusieurs de ses œuvres antérieures, Gide appréhendera d'emblée la rédaction de *L'Immoraliste* comme celle d'un roman, de cette « grande machine¹⁹⁸ » qu'il imagine. Il faut dire que le livre l'habitait depuis bien avant le début de sa rédaction, faisant dire à l'écrivain en plein labeur : « je me remprisonne dans mon roman ; voilà deux ans au moins que j'eusse dû l'écrire ; à présent, le goût n'y est plus¹⁹⁹ [...]. » Encore une fois, l'écriture est difficile pour Gide. Pierre Masson note avec justesse que l'écrivain entretient « envers son œuvre en cours autant de lassitude que d'impatience²⁰⁰ », semblant tirer plus de satisfaction des œuvres encore à faire que de celles sur lesquelles il travaille. Toujours à propos de *L'Immoraliste*, Gide écrit encore à Paul Valéry : « Je travaille de mon mieux (ce qui n'est pas beaucoup dire), m'acharnant après un livre que je me suis promis de finir mais que j'eusse dû

¹⁹⁸ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 7 juillet 1898, p. 486.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 12 juillet 1901, p. 599.

²⁰⁰ P. Masson, « Préface », dans A. Gide, *Romans et récits ; œuvres lyriques I*, p. xxxiv.

finir il y a deux ans ; je le traîne après moi comme une peau morte ; il s'accroche au passé, me retient, m'empêche de penser neuf et de grandir. Et j'en ai pour deux mois encore – au moins²⁰¹. » Sans doute cette attitude est-elle provoquée par l'impression, à chaque nouveau livre, qu'il ne parvient pas à dire *ce qu'il a à dire*, ou du moins, pas de la manière qu'il souhaiterait le faire. Le chef-d'œuvre, le roman « œuvre d'art » se refuse à lui.

Pourtant, il est difficile de dire avec précision ce qui, dans *L'Immoraliste*, est incompatible avec le roman. Longtemps, souligne Daniel Moutote, « *L'Immoraliste* put être légitimement tenu pour le premier roman de Gide, parce que la peinture de personnages solidement établis dans l'existence réelle le distingue nettement des œuvres antérieures²⁰². » En effet, avec cette nouvelle œuvre, Gide semble s'approcher du roman moderne qu'il souhaite ancré dans le réel. Si on ajoute à cette composition essentiellement romanesque le fait que le livre paraît d'abord avec la mention « roman », on peut supposer que c'est la réception de *L'Immoraliste* qui a poussé Gide à l'écarter, après coup, du corpus romanesque. Cette hypothèse est d'autant plus probable que Gide manifeste, dans l'ensemble de ses écrits sur le roman, un attachement particulier pour ce livre, à propos duquel il répète à plusieurs reprises qu'il *devait* l'écrire. Or, beaucoup ont cru à une sorte de récit autobiographique, ce qui a suffi à convaincre Gide qu'il avait encore une fois raté son roman :

²⁰¹ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 23 septembre 1901, p. 605.

²⁰² D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 112.

J'ai voulu avant tout dessiner un caractère, avec son nord, son sud, son chaud, son froid, sa formation, sa réussite, et sa déroute ; il paraît que j'ai réussi puisqu'on n'a pas cru que ce pût être un autre que moi. – Autobiographie? Cela paraît surtout à cause de Biskra et de La Roque (il m'eût été bien simple de déformer). Il n'y a pas plus d'autob[iograph]ie là que dans *Paludes* ou *Candaule* [...]. Comprends que ce n'est pas ici mon livre que je défends : c'est moi²⁰³.

Ainsi, il n'est pas impossible – même si Gide ne le dit jamais explicitement, se gardant généralement de se prononcer sur ses œuvres une fois celles-ci publiées – que l'écrivain ait tenu *L'Immoraliste* pour son premier chef-d'œuvre. À bien des égards, toutefois, il était incomplet ; si chef-d'œuvre il y a, c'en est un en deux parties, dont la seconde serait *La Porte étroite* (1909). Gide a affirmé souvent que les deux livres ont « cohabité, cohabitent encore, dans [son] esprit » et qu'« ils ne se suivent que sur le papier et par grande impossibilité de se laisser écrire ensemble²⁰⁴ ». L'association des deux récits est sans équivoque pour l'écrivain, qui les évoque fréquemment en paire : « Je ne puis pourtant séparer dans mon esprit ces deux livres ; c'est ensemble que je les ai portés ; ils se font pendant, se maintiennent ; c'est dans l'excès de l'un que j'ai trouvé pour l'excès de l'autre une sorte de permission²⁰⁵. » Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que *La Porte étroite* ait suivi le même parcours que *L'Immoraliste*, ayant d'abord été publié avec la mention « roman », qui sera elle aussi modifiée en 1911 pour celle de « récit ». En fait, c'est toute la trajectoire de *La Porte étroite*, depuis son élaboration première jusqu'à sa réception critique, qui semble reproduire, à peu de choses près,

²⁰³ André Gide à Paul Valéry, *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, 1^{er} juillet 1902, p. 619.

²⁰⁴ A. Gide, *Journal I*, septembre-octobre 1909, p. 612.

²⁰⁵ A. Gide, « Projet de préface pour *La Porte étroite* », dans *Romans et récits ; œuvres lyriques I*, p. 912.

celle de *L'Immoraliste*. Encore une fois, Gide qualifie de roman ce livre qu'il porte en lui depuis plus longtemps encore que le récit précédent (« l'idée » de *La Porte étroite* daterait, selon Pierre Masson, d'aussi tôt que 1894) ; encore une fois, le livre est publié avec le libellé « roman » ; et encore une fois, l'auteur se ravise, déçu de l'accueil que fait le public à ce nouvel opus. En effet, ce n'est que bien après sa publication que Gide qualifie *La Porte étroite* de « livre critique²⁰⁶ », ce qui nous amène à questionner ce qui, dans ces deux récits, les exclut du genre romanesque. Si, pour les soties, le ton ironique cultivé par l'auteur faisait ressortir la fonction de commentaire des œuvres, en quoi *La Porte étroite* et *L'Immoraliste* sont-ils, eux aussi, des livres « critiques » ? Gide n'apporte jamais véritablement de réponse à cette question, nous laissant supposer qu'ils aient pu être trop « traditionnels » pour être considérés par leur auteur comme des « romans modernes ». Gide a d'ailleurs dénoncé dans une lettre à Jacques Rivière le caractère « anachronique », « trop romantique » et « précieux » de *La Porte étroite*²⁰⁷, dont il semblait pourtant déjà conscient lors de la rédaction : « [le livre] reste en anachronisme avec ce que nous pensons, sentons et voulons aujourd'hui. N'importe : je ne puis pas ne pas l'écrire ; et de cette épreuve un peu meurtrissante, je sors, somme toute, moins déprimé qu'affermi²⁰⁸. »

Ainsi, si leur caractère non proprement moderne disqualifie les deux récits aux yeux de leur auteur, le cas d'*Isabelle* (1911) est un peu différent

²⁰⁶ A. Gide, *Journal I*, 30 juin 1914, p. 798-99.

²⁰⁷ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 12 mars 1909, p. 48-49.

²⁰⁸ A. Gide, *Journal I*, 19 novembre 1907, p. 581.

mais déterminant, puisqu'avec ce troisième récit, Gide affirme de nouvelles exigences en ce qui concerne le roman. Publié d'emblée avec la mention « récit », *Isabelle* est également l'occasion pour Gide de clarifier le statut de ses œuvres parues jusque-là, avec le « Projet de préface pour *Isabelle* » dont nous avons parlé plus haut. Si la préface sera finalement abandonnée, l'ébauche qu'en laisse l'écrivain témoigne néanmoins de la volonté qu'il a de repenser son œuvre de manière globale. *Isabelle*, s'il est à ses débuts qualifié de roman dans les écrits intimes de Gide, n'en prendra jamais véritablement la forme, semblant plutôt, souligne Moutote, être « à la fois la contrepartie de *La Porte étroite* et l'esquisse des *Caves*²⁰⁹ ». Cette impression est confirmée par Gide, qui écrit dans son *Journal*, au sujet de l'œuvre en cours : « Le ton n'en diffère pas assez, selon mon goût, de celui de *La Porte étroite* ; me voilà devoir nuancer encore, écrire doucement. Je rêve aux *Caves*, que j' imagine écrites d'un style tout gaillard, très différent²¹⁰. » « C'est un livre de transition²¹¹ », confie-t-il à Rivière ; « un cahier d'exercices préparatoires en vue des *Caves*²¹² », renchérit Daniel Moutote. Quoi qu'il en soit, le statut « non romanesque » d'*Isabelle*, dont la rédaction fut d'ailleurs beaucoup plus courte que pour la plupart des projets gidiens, est beaucoup plus assumé que pour les récits précédents, et ce, même si Gide ressent quelque déception de n'être pas arrivé à de meilleurs résultats avec ce livre à cheval entre récit et sotie. Une lettre à Jacques Rivière est révélatrice à cet égard :

²⁰⁹ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 238.

²¹⁰ A. Gide, *Journal I*, 24 avril 1910, p. 634.

²¹¹ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 29 juillet 1911, p. 247.

²¹² D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 235.

[J]'estime avoir complètement manqué mon *Isabelle*. « *C'est un livre de transition* » – évidemment, mais on ne l'excuse pas à mes yeux, par ces mots : je le condamne. Je n'aurais pas dû me laisser voir entre deux formes. Si vous eussiez été mon aîné – ou même sans cela : simplement si vous m'eussiez connu davantage au moment que je vous en parlais, vous m'eussiez dit : renoncez, pour ce livre, à cette sorte d'affabulation indirecte qui flatte trop d'anciennes manies et vous oblige à vous interposer encore, vous écarte de la réalité ; c'est un moyen de vous en rapprocher – mais un moyen timide, comme la ceinture de natation ou la perche que vous tendez à l'apprenti nageur ; rompez donc hardiment toute attache avec vous-même et n'ayez plus souci de vous accompagner vous-même à travers tout. Vous tenez avec *Isabelle* un sujet *admirable* et que vous peindriez d'autant mieux que vous vous en absenteriez davantage.

Mais je n'étais pas mûr encore ; c'est seulement à *présent* que je *pourrais*. Et sans doute était-il nécessaire que j'écrive *Isabelle*, et que je l'écrive *ainsi*, pour en arriver au point où je suis. À vrai dire je n'ai jamais considéré (je vous l'ai dit) *Isabelle* que comme un exercice – non d'assouplissement, certes je n'en ai pas besoin – mais d'extériorisation.

Aujourd'hui seulement je *sens* ce que serait le livre où j'aurais mis *Isabelle* au premier plan, où j'aurais peint directement son histoire... admirable. – Cher ami, en vérité, *je ne fais que commencer* ; tout ce que j'ai écrit jusque aujourd'hui, n'est qu'œuvres de *jeunesse* et tout me reste à dire²¹³.

Isabelle, donc, était nécessaire à l'élaboration des *Caves du Vatican*, qui à son tour était nécessaire à celle des *Faux-monnayeurs*. C'est comme si toute l'œuvre de Gide jusque-là – les récits comme les soties – n'avait servi qu'à le mener vers le roman, à préparer l'auteur à affronter cet objet qui, dès le début de sa carrière, se profile comme un projet certes imposant et presque inaccessible, mais aussi nécessaire ; le roman demeure – même dans son absence – la raison d'être de toute l'entreprise gidienne. C'est du moins ainsi que l'écrivain voit les choses, comme il s'en explique dans une magnifique lettre à Jacques Rivière :

Cher ami, je me sens inexprimable et incompréhensible [...]. Jusqu'à présent j'ai toujours été habité par une personnalité imaginaire – et

²¹³ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 29 juillet 1911, p. 247.

c'est peut-être pourquoi je n'écrivais que des « récits ». Je déshabite tout ce que j'ai écrit jusqu'à ce jour ; il me semble que c'est une œuvre étrangère. Je n'ai fait que de la *critique* ; oui, même dans *La Porte étroite*, (et a fortiori dans les *Caves*). Rien écrit jusqu'à présent que de négatif ; et très consciemment, d'ailleurs ; il me paraît que je n'écrivais que pour pouvoir me permettre d'écrire, ensuite, autre chose. J'ai toujours réservé le meilleur. Et cette première partie de ma vie est achevée. Je tremble d'espoir et d'attente ; je n'en puis plus²¹⁴.

C'est à cette époque, entre 1913 et 1915, que Gide exprime le plus souvent, et avec le plus d'intensité, son impression que « tout ce [qu'il a] à dire d'important reste à dire²¹⁵ ». Tout s'articule comme si, tel que nous en avons fait état plus haut, 1911 avait été une année déterminante dans l'organisation du projet global, comme si c'est alors que les pièces avaient pris leur place dans le casse-tête gidien. L'auteur *sait* à présent que le roman est en fait *là où il voulait en venir*²¹⁶ : « Tout ce que j'ai écrit jusqu'à ce jour n'a été que pour le préparer. Je n'ai fait que creuser la place. Toute mon œuvre jusqu'à présent n'a été que négative ; je n'ai montré de mon cœur et de mon esprit que l'envers²¹⁷. » Cette prise de conscience s'accompagne toutefois d'une certaine angoisse, à l'aube de la rédaction des *Faux-monnayeurs*, puisqu'en plaçant de la sorte son roman au-dessus de tous ses autres projets, en faisant ainsi l'ultime objectif à atteindre, Gide fait en sorte que toute la validité de son œuvre dépende de ce roman à faire. Cette angoisse, c'est celle d'un écrivain qui d'une part est soucieux de laisser derrière lui un héritage

²¹⁴ *Ibid.*, 15 juillet 1913, p. 391-392.

²¹⁵ A. Gide, *Journal I*, 6 juillet 1914, p. 803.

²¹⁶ Dans son *Journal*, en date du 13 juin 1914, Gide écrit : « L'important c'est de persévérer ; l'inanité de certaines critiques apparaîtra d'elle-même. Il faut du reste avouer que presque rien jusqu'à présent dans mes écrits ne laisse clairement entendre *où je veux en venir*. J'estime qu'il vaut mieux qu'on ne le découvre que plus tard. » (A. Gide, *Journal I*, 13 juin 1914, p. 788.)

²¹⁷ A. Gide, *Journal I*, 6 juillet 1914, p. 803.

littéraire, et d'autre part craint de ne pas arriver à produire cette œuvre qui donnerait du sens au reste de sa production : « Il me semble parfois que je n'ai rien écrit de sérieux jusqu'ici ; que je n'ai présenté qu'ironiquement ma pensée et que, si je disparaissais aujourd'hui, je ne laisserais de moi qu'une image d'après laquelle mon ange même ne pourrait me reconnaître²¹⁸. » Malgré tout, Gide est animé d'une sorte de « foi en l'absolu²¹⁹ », dira Pierre Masson, qui pousse en avant son entreprise, sa quête, et justifie chacune des étapes par lesquelles il doit passer pour atteindre son idéal. Car chacun de ses livres, qu'il soit sotie, récit ou autre, n'est qu'une version partielle, imparfaite et incomplète de l'œuvre rêvée, du roman *pur, absolu et moderne* qu'il envisage.

2. LES FAUX-MONNAYEURS ET LES EXIGENCES DU « PREMIER ROMAN »

C'est en 1919 que Gide amorce la rédaction des *Faux-monnayeurs* (1925). La publication en sera pourtant annoncée dès 1914, dans l'édition originale des *Caves du Vatican* dont le roman devait à l'origine constituer une sorte de suite, sous le titre « Le Faux Monnayeur²²⁰ ». Ralenti dans la rédaction par la guerre, durant laquelle « naturellement, il n'a plus été question de travailler²²¹ », mais aussi par l'écriture de ses mémoires et de *Corydon*, il n'en demeure pas moins que Gide aura porté ce « premier roman » pendant plus

²¹⁸ *Ibid.*, 26 juin 1913, p. 746.

²¹⁹ P. Masson, « Préface », dans *Romans et récits ; œuvres lyriques I*, p. xxi.

²²⁰ Gide, dans les premiers temps de l'élaboration de son roman, souhaitait reprendre le personnage de Lafcadio, sensible sans doute aux commentaires de Rivière, qui tenait la dernière partie des *Caves* pour la plus réussie, et qui aurait voulu que son ami exploite davantage ce personnage. Il abandonnera l'idée assez rapidement.

²²¹ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, Noël 1914, p. 464.

de dix années, dont six seront consacrées à lui donner forme. Lorsque le livre est finalement publié, c'est accompagné de la célèbre dédicace à Roger Martin du Gard, qui établit son affiliation générique et réitère du même coup le statut « non romanesque » des œuvres qui l'ont précédé. Ceux qui, à l'époque, doutaient encore de l'intransigeance de Gide face au genre romanesque, ou du sérieux avec lequel il aborde la dénomination de chacun de ses livres, ont été surpris de cet « aveu ». Or, cette dédicace n'est au fond que la confirmation, plus de trente ans après le début de sa carrière, de l'ampleur de la quête romanesque menée par l'écrivain.

Les premiers temps de la rédaction des *Faux-monnayeurs* montrent un Gide très enthousiaste face au livre qui s'amorce – une attitude qu'on ne lui connaît pas souvent –, témoigne Maria van Rysselberghe en citant l'écrivain : « Je viens de commencer mon livre ; si je le réussis, il sera ahurissant ; il ne ressemblera à quoi que ce soit²²² [...]. » Pour la première fois, il semble tenir son « roman moderne » en rupture avec la tradition réaliste, et avoir la force de s'y lancer pleinement. Se disant « harcelé par [son] livre²²³ », « en pleine gestation²²⁴ », il peaufine graduellement les paramètres de ce roman qu'il veut neuf, « assimilable à rien d'autre²²⁵ », et dont il souhaite supprimer toutes les « parties mortes²²⁶ ». Au fil d'un travail laborieux, il articule la multiplicité de points de vue qui composera son roman de manière de plus en plus cohérente, rédigeant en parallèle ce qu'il appelle « les faits » et le journal

²²² M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 9 juillet 1919, p. 28.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, 11 septembre 1919, p. 37.

²²⁵ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 528.

²²⁶ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 9 juillet 1919, p. 28.

d'Édouard, la part subjective du roman. Mais si Gide semble faire des pas de géant vers le roman qu'il envisage, précisant chaque jour l'idée qu'il s'en fait, il est aussi – fidèle à lui-même – en proie à une profonde insécurité qui, souvent, menace la poursuite du projet. « Je ne réussirai pas mon roman²²⁷ », dit-il à la Petite Dame. C'est qu'avec le temps, Gide en est venu à dresser un portrait si précis et si exigeant de l'œuvre à faire qu'il ne se permet plus aucune dérogation. À la lecture de *Guerre et Paix*, que pourtant il n'admire pas particulièrement, l'écrivain se persuade que son roman doit être un constant surgissement, et souhaite reproduire « le côté touffu, [les] sautes brusques d'un milieu dans l'autre, sans transitions ni explications²²⁸ » du roman de Tolstoï. Il décide alors que le propre de son roman sera de ne jamais « profiter de l'élan acquis », résolution qui lui donne du fil à retordre :

Mais une des particularités de ce livre (et qui tient assurément à ce que je m'y refuse sans cesse à « profiter de l'élan acquis »), c'est cette excessive difficulté que j'éprouve, en face de chaque nouveau chapitre – difficulté presque égale à celle qui me retenait au seuil du livre et qui m'a forcé à piétiner si longuement. Oui, vraiment, il m'est arrivé, des jours durant, de douter si je pourrais remettre la machine en marche. Autant qu'il m'en souvient, rien de pareil avec les *Caves* ; ni avec aucun autre livre²²⁹ [...].

La difficulté que Gide rencontre dans son travail, qui succède rapidement à l'enthousiasme des débuts, vient assurément du mal qu'il éprouve à allier les différents aspects de son roman, à en combiner les différentes exigences, et à y faire entrer tous les éléments qui composent son idéal. Cette section tentera de dresser un portrait des multiples exigences gidiennes qui régissent la

²²⁷ *Ibid.*, 28 juillet 1922, p. 142.

²²⁸ *Ibid.*, 21 octobre 1922, p. 158.

²²⁹ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 556.

production de ce « premier roman », et qui, du même coup, définissent son idéal romanesque. Il s'agira de donner du sens à des remarques éparses des écrits gidiens sur le roman afin de voir, précisément, en quoi *Les Faux-monnayeurs* se distingue des livres précédents.

2.1. La composition, qualité essentielle du roman

L'intransigeance dont Gide fait preuve dans ses textes critiques à l'égard de l'objet littéraire, et tout particulièrement à l'égard du roman, est notoire ; personne, en France du moins, ne semble pratiquer le genre romanesque comme il le souhaiterait. Pourtant, cette intransigeance n'est jamais aussi grande que lorsque Gide la retourne contre lui-même. Les lacunes qu'il observe dans le roman français moderne, s'il a pour ambition de les combler, il ne s'en sent pas moins coupable, lui aussi. À chaque étape de la production des *Faux-monnayeurs*, l'écrivain lutte afin de remplir les exigences que lui-même pose pour le genre romanesque, ou du moins, pour le roman dans sa forme idéale. Il faut toutefois garder en tête que les remarques de Gide sur le roman sont nombreuses, souvent peu claires, et parfois désespérément contradictoires. Dans l'espoir de les organiser de manière cohérente, nous parlerons ici de la *composition* (ou *idée*) et de l'*imagination* (ou *style*) comme des deux temps de l'élaboration du roman. Très tôt, Gide opère une distinction entre ces deux modes, ces deux « étapes » dans le processus créatif, dont la maîtrise est essentielle à la réussite du roman. Il établit du même coup l'importance primordiale de la composition dans sa vision :

L'imagination (chez moi) précède rarement l'idée ; c'est celle-ci, non point du tout celle-là, qui m'échauffe ; mais celle-ci sans celle-là ne produit rien encore ; c'est une fièvre sans vertu. L'idée de l'œuvre, c'est sa composition. C'est pour imaginer trop vite, que tant d'artistes d'aujourd'hui font des œuvres caduques et de composition détestable. Pour moi, l'idée d'une œuvre précède souvent de plusieurs années son *imagination*²³⁰.

Plusieurs des œuvres gidiennes seront en effet marquées par une temporalisation dans leur élaboration, *l'idée* précédant de beaucoup *l'imagination* ; c'est le cas pour *Les Faux-monnayeurs*, bien sûr, mais aussi pour *La Porte étroite*, *L'Immoraliste*, *Les Caves du Vatican*... La composition devient alors l'étape primordiale, le fondement et le moteur de chaque nouveau projet, puisque c'est avec elle que se forme le livre – et, avec *Les Faux-monnayeurs*, le roman –, le reste n'étant au fond qu'une question de mise en forme qui demeure, nous le verrons, le domaine où Gide se sent le moins à l'aise.

L'idée étant la force vitale du romanesque, c'est, selon Gide, à cause d'un « défaut de composition » que ses œuvres de fiction ne se sont pas mérité, avant *Les Faux-monnayeurs*, le titre de « romans » : « La composition d'un livre, j'estime qu'elle est de première importance et j'estime que c'est par l'absence de composition que pèchent la plupart des œuvres d'art aujourd'hui. [...] C'est par la composition qu'un artiste approfondit sa toile. Sans composition, l'œuvre d'art ne saurait présenter qu'une beauté superficielle²³¹. » Au sujet des *Caves du Vatican*, Rivière confie d'ailleurs à son

²³⁰ A. Gide, *Journal I*, « À l'usage de Marcel Drouin, Moyens d'entraînement et d'excitation au travail », feuillets, 1894, p. 194-95.

²³¹ A. Gide, *Journal I*, feuillets, 1921, p. 1156.

ami qu'il « trouve le livre mal composé²³² », réaffirmant dans l'esprit de Gide l'importance de ce critère dans l'entreprise romanesque. Il s'agit probablement de l'exigence romanesque sur laquelle Gide insiste le plus, non seulement durant la rédaction du « premier roman », mais durant l'ensemble de sa carrière. N'était-ce pas « le manque de composition et le complet agencement *a priori* » qui disqualifiait aux yeux de Gide le roman français? Mais qu'entend précisément l'écrivain par « composition », à laquelle il substitue parfois le terme d'« idée »? Très tôt, en 1896, il tentait une explication dans les pages de son *Journal* :

En étudiant la question de la raison d'être de l'œuvre d'art, on arrive à trouver que cette raison suffisante, ce symbole de l'œuvre, c'est sa composition.

Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. Autour de quoi viendraient se grouper les parties? qui guiderait leur ordonnance? sinon l'idée de l'œuvre, qui fait cette ordonnance symbolique.

L'œuvre d'art, c'est une idée qu'on exagère.

Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre.

La phrase est une excroissance de l'idée²³³.

Bien qu'un peu maladroite, cette tentative d'explication nous éclaire à la fois sur la nature de la composition et sur sa place dans le processus de création gidien. La composition, l'idée, c'est l'ordonnance du roman – c'est, dira Thibaudet, l'« élément de beauté » du roman qui, s'ajoutant à l'« élément de vérité », forme l'essence du roman²³⁴ –, mais ce n'est pas exactement le *style*, qui correspond davantage à ce que Gide appelle l'*imagination*. Bref, la composition concerne plutôt l'agencement des événements, des dialogues,

²³² Jacques Rivière à André Gide, *Correspondance 1909-1925*, 21 février 1914, p. 441.

²³³ A. Gide, *Journal I*, feuillets, 1896, p. 258.

²³⁴ A. Thibaudet, « La composition dans le roman », *NRF*, novembre 1922.

l'imbrication des points de vue pour donner un récit fluide, cohérent, à la fois « œuvre d'art » et ancré dans le réel. Ainsi, quand Gide dit : « Je voudrais tellement qu'il n'y ait aucune partie morte dans ce livre²³⁵ », c'est de composition qu'il s'agit. La diversité des points de vue dans *Les Faux-monnayeurs*, cette œuvre à deux centres, « comme dans une ellipse²³⁶ », est elle aussi, à bien des égards, un exercice de composition, dans lequel l'idée prime avant tout. Gide place la barre très haut, se disant sans doute que, s'il parvient à faire de ce casse-tête un livre *composé*, il aura bel et bien atteint son idéal romanesque.

La composition implique également la prédominance de l'idée, cette force motrice qui habite le roman. Car sans vouloir tomber dans le piège du roman à thèse – « le pire des genres²³⁷ ! » –, Gide s'oppose fermement à la doctrine de « l'art pour l'art » qui « réduit l'art à n'exprimer rien que si peu²³⁸ ». Aussi le roman doit-il faire plus que cela et, tout en demeurant œuvre d'art, trouver son fondement avant tout dans l'idée. Dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide recourt à la mise en abyme afin de faire un livre qui soit à la fois roman et « critique du roman », et met ainsi la composition au service de son idéal. Il voit dans ce procédé, dans cette « rétroaction du sujet sur lui-même²³⁹ » la voie vers le roman moderne, moderne et *composé*, qui ne se contente pas du récit objectif d'événements observables. « C'est trop peu

²³⁵ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, du 17 juin à fin juillet 1923, p. 184.

²³⁶ *Ibid.*, 11 septembre 1919, p. 37.

²³⁷ *Ibid.*, 30 août 1921, p. 106.

²³⁸ A. Gide, « Propositions », dans *Essais critiques*, p. 265.

²³⁹ A. Gide, *Journal I*, septembre 1893, p. 170-72.

dire, écrit Pascal Dethurens, que Gide a bouleversé, par son écriture, les structures narratives du roman traditionnel ; en prenant acte et fait en faveur d'une prédominance de l'idée à l'intérieur de l'œuvre, il en a véritablement subverti les règles²⁴⁰. » Mimant l'art romanesque de son modèle, Gide souhaite faire comme Dostoïevski, dont « chaque œuvre [...] est le produit d'une fécondation du fait par l'idée²⁴¹ ». La rencontre entre l'idée et le réel, entre le subjectif et l'objectif, est, dit Gide, le propre du roman et ce à quoi il veut exceller. Pour ce faire, il accorde comme Dostoïevski une importance primordiale, dans la composition, aux personnages : « les idées, souligne-t-il, ne se présentent jamais, dans l'œuvre de Dostoïevski, à l'état brut, mais restent toujours en fonction des personnages qui les expriment (et de là précisément leur confusion et leur relativité) ; [...] j'ai souci d'éviter moi-même l'abstraction et de donner à ces idées le plus de relief possible [...]»²⁴². » Se refusant à « profiter de l'élan acquis », Gide entend organiser son roman de manière à ce qu'il soit le lieu d'un « surgissement perpétuel » : « chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant – de l'esprit du lecteur²⁴³. »

Roger Bastide souligne, au sujet des *Faux-monnayeurs*, que

la forme du roman doit être à la fois liberté pure à l'égard du réel et à l'égard du sujet que le roman semble s'être donné, elle doit pouvoir se développer suivant certes les suggestions du réel, mais aléatoires [...] et cela dans les plus multiples directions, sans obéir à un plan préétabli, en se détachant à chaque page du contenu des pages

²⁴⁰ P. Dethurens, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs* : une poétique du vol », p. 76.

²⁴¹ A. Gide, *Dostoïevski*, p. 114.

²⁴² *Ibid.*, p. 68.

²⁴³ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 551.

antérieures, pour être perpétuel recommencement, suite de naissances imprévisibles²⁴⁴.

Ainsi, la composition, chez Gide, prime sur le style – ou l'*imagination* –, qui est relégué au second plan. Pourtant, c'est de l'alliage de ces deux éléments que dépend la réussite du roman, et l'écrivain accorde néanmoins au style et à l'élaboration de la phrase une attention particulière. Peu attiré par la théorie, il est réticent à élaborer des principes esthétiques, ou même à aborder la question de la forme. On peut certes remarquer chez lui certaines tendances, comme le souligne Michel Biron, « par exemple son goût pour l'ironie ou pour l'autoréflexivité, l'indétermination relative des personnages, l'absence de référence au contexte social ou historique ou encore le rejet du réalisme²⁴⁵ ». Mais mis à part des réflexions éparses qu'il n'est guère aisé de regrouper, jamais Gide ne se constituera d'« esthétique » à proprement parler, ni n'élaborera de principes stylistiques régissant son approche de l'art romanesque. Toutefois, si, tel que le souligne Biron, Gide s'écarte « des questions strictement formelles ou thématiques avec lesquelles d'ailleurs [il] ne semble jamais tout à fait à l'aise²⁴⁶ », ce n'est pas qu'il tienne le style pour mineur, ou qu'il juge que la forme n'a pas d'importance. C'est simplement, nous le verrons, que le style est pour lui *insuffisant*, qu'il ne signifie rien sans les autres composantes du roman qu'il tient pour essentielles. Il fait néanmoins preuve d'une grande méticulosité lorsque vient le temps de

²⁴⁴ R. Bastide, *Anatomie d'André Gide*, p. 92.

²⁴⁵ M. Biron, « André Gide : le roman pur », p. 52.

²⁴⁶ *Ibid.*

composer la phrase, de choisir le mot juste. Son souci vient du fait qu'il se voudrait *inimitable*, unique, tant par le propos que par la forme :

Le métier que je veux, soit d'une originalité si discrète, si mystérieuse, si cachée, qu'il ne se puisse jamais saisir en lui-même. Je voudrais que l'on ne s'aperçût de moi qu'à la perfection de ma phrase et que, à cause de cela seulement, personne ne la puisse imiter. Je prétends empêcher que l'on dise jamais de personne qu'il m'imité ou qu'il me ressemble (ou que ce soit alors pour une très profonde raison), comme l'on peut dire aujourd'hui couramment de tel ou tel : il fait du Francis Jammes, ou du Henri de Régnier, et comme l'on dira demain : du Péguy²⁴⁷.

À cet égard, Proust est sans doute l'un de ceux que Gide admire le plus. S'il connaît avec l'auteur de la *Recherche* certaines divergences quant à la pratique romanesque, c'est sans réserve qu'il lui envie son style, dont il parle longuement dans ses « Billets à Angèle » :

L'écriture de Proust est (pour employer un mot que les Goncourt m'avaient fait prendre en horreur, mais qui, lorsque je songe à Proust, cesse de me déplaire) la plus *artiste* que je connaisse. Par elle il ne se sent jamais empêché. Si, pour informer l'indicible, le mot lui manque, il recourt à l'image ; il dispose de tout un trésor d'analogies, d'équivalences, de comparaisons si précises et si exquises que parfois l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusement, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser. Je cherche le défaut de ce style, et ne le puis trouver. Je cherche ses qualités dominantes, et je ne les puis trouver non plus ; il n'a pas telle ou telle qualité : il les a toutes (or ceci n'est peut-être pas uniquement une louange) non tour à tour, mais à la fois ; si déconcertante est sa souplesse, tout autre style, auprès du sien, paraît guindé, terne, imprécis, sommaire, inanimé²⁴⁸.

L'éloge que fait Gide de l'écriture « artiste » de Proust démontre bien que ce n'est pas faute d'être sensible aux qualités stylistiques que l'écrivain accorde à celles-ci une importance secondaire dans l'élaboration de son propre roman. En fait, il est permis de supposer que le statut de la forme dans

²⁴⁷ A. Gide, *Journal I*, 7 mai 1912, p. 727.

²⁴⁸ A. Gide, « Billets à Angèle » (mai 1921), dans *Essais critiques*, p. 290.

l'esthétique romanesque gidienne, qui cède le pas à l'idée, est dû, au moins en partie, à un sentiment d'insatisfaction de l'écrivain face à son propre style. L'hypothèse semble corroborée par plusieurs remarques de l'écrivain, qui voudrait son style « très différent²⁴⁹ », son écriture « plus nerveuse, plus incisive, plus sèche²⁵⁰ ». Lorsqu'il se compare à Proust à cet égard, Gide se dit déçu, « ne voyant plus dans [...] la "pureté" de [son] style, que pauvreté²⁵¹ ». C'est que, marqué par une éducation classique, il demeure très conservateur en ce qui concerne la forme, malgré son ambition de réinventer le genre romanesque. Il semble que ce soit pour compenser sa faiblesse stylistique – ou, en tout cas, son côté peu novateur en la matière – que l'écrivain porte avec tant d'insistance son attention sur la composition.

Malgré l'admiration qu'il voue à Proust, Gide considère en bout de ligne que son « récit n'est pas un roman ». C'est que pour lui, aussi « artiste » que soit l'écriture, le style demeure insuffisant pour à lui seul définir l'art romanesque. Accusant les livres de Proust de n'être « pas composés²⁵² », Gide affirme une fois de plus que c'est dans la composition que réside la véritable essence du roman. Car lorsque l'écrivain s'égare dans des questions de formulation, il s'éloigne, estime-t-il, de l'idée. Or, c'est elle, on l'a vu, qui doit toujours primer : « Je veux n'avoir pas de *manière*, écrit Gide, que celle qu'exige mon sujet²⁵³. »

²⁴⁹ A. Gide, *Journal I*, 24 avril 1910, p. 634.

²⁵⁰ *Ibid.*, 1^{er} novembre 1919, p. 1112.

²⁵¹ A. Gide, « Billets à Angèle » (mai 1921), dans *Essais critiques*, p. 291.

²⁵² *Ibid.*, p. 292.

²⁵³ A. Gide, *Journal I*, 7 mai 1912, p. 727. Gide souligne.

2.2. « Être parfaitement sincère »

Si la composition est pour Gide le critère essentiel du romanesque, d'autres exigences viennent s'y ajouter dans la poursuite du roman dans sa forme idéale. Parmi celles-ci, Gide insiste fréquemment sur la nécessité d'être *sincère*. À l'époque de l'écriture des *Cahiers d'André Walter*, déjà, il affirmait l'importance de la « sincérité artistique », une notion qui continuera de le préoccuper jusqu'à la publication de son « premier roman » et au-delà :

La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement : que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien : que le mot soit toujours nécessité par elle ; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable ; et de même pour la phrase, pour l'œuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible ; qu'il ne puisse pas ne pas écrire (je voudrais qu'il se résiste à lui-même d'abord, qu'il en souffre). La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère²⁵⁴...

Avant tout, il semble que la sincérité artistique soit une question de concordance entre composition et imagination, entre le mot et l'idée. Mais, plus globalement, il s'agit pour Gide de s'éloigner, dans sa pratique du roman, de toute forme de facticité, d'abord en s'attardant aux émotions et aux perceptions plutôt qu'aux faits ; c'est afin de s'ancrer plus solidement dans la réalité – une réalité subjective qu'il croit devoir être l'objet du roman – que l'écrivain, paradoxalement, se détache du réalisme. Car la réalité au sens où l'entendaient les romanciers réalistes est tout autre que celle qu'envisage à présent Gide. Alors que le mouvement réaliste cherchait à créer un semblant de vérité, à faire en sorte que le roman *ressemble* au réel, il cherche à ce que

²⁵⁴ *Ibid.*, 31 décembre 1891, p. 145.

le roman *soit* le réel, à ce qu'il l'évoque et le rende avec le plus de justesse possible. C'est ainsi qu'il entend plonger avec le plus de sincérité possible dans l'univers de personnages essentiellement subjectifs : « Dans mon prochain roman, confie-t-il à la Petite Dame, je ne chercherai pas l'objectivité. Au fond je n'y crois pas. Je voudrais l'atteindre par une série de subjectivités²⁵⁵. »

Gide, en effet, a en horreur l'objectivité dans le roman : « Ce qu'on appelle aujourd'hui "l'objectivité" est aisé aux romanciers sans paysage intérieur. Je puis dire que ce n'est pas à moi-même que je m'intéressai, mais au conflit de certaines idées dont mon âme n'était que le théâtre et où je faisais fonction moins d'acteur que de spectateur, de témoin²⁵⁶. » Or, tel n'est pas l'art que Gide souhaite maîtriser, au contraire. « Dès la première ligne de mon premier livre, écrit-il, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon personnage, – telle phrase qui fût directement révélatrice de son état intérieur – plutôt que de dépeindre cet état. L'expression pouvait être maladroite et faible, mais le principe était bon²⁵⁷. » Durant sa période symboliste, en début de carrière, Gide dénonçait une « terrible manie du littérateur » qui consiste à « séparer toute émotion de son expression. Considérer l'un puis l'autre – l'un ou l'autre – l'un sans l'autre²⁵⁸ ». On se rappelle un passage du *Journal* déjà cité, où l'écrivain ambitieux consignait : « Le roman prouvera qu'il peut peindre autre chose que la réalité –

²⁵⁵ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 5 juillet 1922, p. 135.

²⁵⁶ A. Gide, *Journal I*, 19 mars 1924, p. 1246.

²⁵⁷ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 550.

²⁵⁸ A. Gide, *Journal I*, février 1897, p. 263.

directement l'émotion et la pensée²⁵⁹ [...]. » Ce qu'il tente de faire avec *Les Faux-monnayeurs*, et ce à quoi il n'est guère parvenu avec ses précédentes fictions, c'est réconcilier à l'intérieur du roman l'émotion et l'expression, bref, utiliser la subjectivité des personnages afin de rendre le réel, l'expérience humaine, dans toute sa complexité, et pas seulement le réel « objectif ». Les écrits de Gide sur le roman révèlent que durant la rédaction du « premier roman », l'écrivain est plus que jamais préoccupé par ses personnages – par leur incarnation, par l'imbrication de leurs voix, par leur capacité à véhiculer l'idée du roman.

La sincérité dont parle Gide, il ne cherche pas à l'atteindre ici par un récit de soi, un roman au « je » où l'auteur se révélerait sous le couvert de la fiction ; l'écriture de ses mémoires, sous le titre *Si le grain ne meurt*, lui permettra de se livrer de la sorte. Et si cette entreprise vise aussi une forme de sincérité, celle qu'il espère atteindre par le roman est d'un autre ordre, spécifiquement romanesque. « Dès que je parle à la première personne, écrit-il, je verse dans une apparente préciosité de syntaxe, à l'aide de laquelle seule je parviens à quelque sincérité. Il me tarde de retourner à mon roman, je puis faire parler autrui cette langue nette, sonore et directe qui me plaît à l'exclusion de toute autre²⁶⁰. » Il s'agit donc pour l'écrivain d'arriver au même degré de sincérité dans l'élaboration d'un univers romanesque fictif que celui dont il est capable lorsqu'il parle en son nom propre. Gide espère ainsi allier la sincérité à laquelle il parvient avec l'essai – mais dont la forme n'est pas

²⁵⁹ *Ibid.* 19 octobre 1894, p. 187.

²⁶⁰ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 16 mars 1913, p. 377.

suffisamment *artiste* – avec les exigences de composition et d'imagination du roman. C'est la mise en abyme qui, dans *Les Faux-monnayeurs*, lui permet d'opérer cette combinaison. Quel meilleur moyen d'être sincère, en effet, que d'exposer, à l'intérieur même du roman, la « critique du roman », de montrer au grand jour son mécanisme et, par le fait même, révéler son idéal ? Maria van Rysselberghe commente le procédé : « C'est un télescopage, une complication dignes du sujet ! Tout ce jeu, chez lui, ne reflète que sincérité. Si contourné qu'il puisse paraître, il n'aura jamais visé qu'à montrer ce qu'il est véritablement²⁶¹. »

2.3. L'idéal de pureté

« Deux choses m'exaspèrent, et c'est tant mieux : l'immense ennui que j'ai de moi-même ; l'immense amour pour l'idée pure²⁶². » La fascination de Gide pour la « pureté » – que l'on pourrait presque qualifier d'obsession – est un véritable leitmotiv dans ses écrits intimes comme dans ses essais. Si l'on peut facilement comprendre qu'un tel souci de pureté puisse préoccuper un poète ou un dramaturge, on s' imagine mal qu'il puisse être compatible avec le roman, genre dénué de règles, apparemment « inordonnable ». C'est ce que Gide remarque également : tous les genres ou presque semblent avoir atteint un certain degré de pureté, sauf le roman qui paraît condamné à être nécessairement impur. « La tragédie et la comédie, au XVII^e siècle, sont parvenues à une grande pureté (la *pureté*, en art comme partout, c'est cela

²⁶¹ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 14 mars 1924, p. 191.

²⁶² A. Gide, *Journal I*, 20 janvier 1892, p. 152.

qui importe) – et du reste, à peu près tous les genres, grands ou petits, fables, caractères, maximes, sermons, mémoires, lettres. La poésie lyrique, purement lyrique – et le roman point²⁶³ ? » Seuls les romanciers anglais, estime-t-il, « sont parvenus d'emblée à une beaucoup plus grande pureté dans le roman de De Foë, Fielding, et même de Richardson²⁶⁴ ». Devant pareil constat, Gide semble s'être lancé comme défi de conjuguer pureté et roman, une tâche dont la difficulté est au cœur de la constante déception qu'éprouve l'écrivain au long de son parcours. C'est dans le *Journal des Faux-monnayeurs* qu'il expose la notion de *roman pur*. Il s'agit, écrit-il, de « purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman²⁶⁵ ». Cette phrase par laquelle Gide résume son idéal étonne puisqu'elle semble fondamentalement incompatible avec l'ensemble de l'œuvre de Gide, une œuvre qui part dans tous les sens, qui oscille constamment entre l'essai et le roman, mêlant souvent les deux. Les soties et récits gidiens ne sont-ils pas le produit d'une contamination du roman par l'essai ? Même *Les Faux-monnayeurs*, avec la présence prédominante du personnage d'Édouard et de son journal, semble bien loin d'incarner la pureté romanesque. Mais ce que cela prouve, en fait, c'est que Gide donne au mot *pur* un sens très personnel, un sens qui relève davantage de l'intuition que de paramètres clairs. La raison pour laquelle il est si ardu de saisir l'essence du *roman pur* imaginé par Gide est que ce roman « parfait » ne dépend guère véritablement de

²⁶³ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 543.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 543-544.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 543.

caractéristiques formelles, mais de qualités que nous dirons *internes* : l'idée, la sincérité, le portrait subjectif de l'expérience humaine... Ainsi, si le roman gidien prolifère dans tous les sens, s'il est fragmenté et éclaté, ce n'est pas pour répondre à une exigence formelle, mais bien à une exigence interne, exigence motivée par les personnages eux-mêmes et par le souci de les rendre *vivants*, de recréer le réel dans le roman.

Pourtant, la pureté dont parle Gide, il cherche bel et bien à l'insuffler à ce roman éparpillé, nous laissant le soin de déterminer ce que, au juste, il entend par « roman pur ». « Je crois qu'il faut mettre tout cela dans la bouche d'Édouard²⁶⁶ », écrit Gide durant l'élaboration des *Faux-monnayeurs*, ce qui pousse Michel Biron à suggérer que le concept de « roman pur » puisse être « une idée que Gide attribue ou emprunte au personnage d'Édouard, sans trop y croire, simplement pour la tester²⁶⁷ ». Or, cette idée trouve son écho non seulement dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, mais dans tant d'écrits de Gide sur le roman que l'on ne peut douter que Gide y voie véritablement la réponse à sa quête persistante du roman. Comment, en effet, ne pas reconnaître l'écrivain dans ces propos : « Mais, pour exciter Édouard à produire ce pur roman qu'il rêvait, la conviction qu'on n'en avait point produit encore de semblable, lui était nécessaire²⁶⁸. »

« Si je cherche à présent ce que j'admire le plus dans [l'œuvre de Proust], écrit Gide, je crois que c'est sa gratuité. Je n'en connais pas de plus

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁷ M. Biron, « André Gide : le roman pur », p. 34.

²⁶⁸ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 544.

inutile, ni qui cherche moins à prouver²⁶⁹. » Lorsqu'on tente de comprendre ce qu'entend l'auteur des *Faux-monnayeurs* par « roman pur », fort est à parier que cela a beaucoup à voir avec cette gratuité qu'il loue chez Proust, et qu'il cherche à obtenir dans ses propres écrits. Il poursuit :

Il est étrange que de tels livres viennent à une heure où l'événement triomphe partout de l'idée, où le temps manque, où l'action moque la pensée, où la contemplation ne semble plus possible, plus permise, où, mal ressuyés de la guerre, nous n'avons plus de considération que pour ce qui peut être utile, servir. Et soudain l'œuvre de Proust, si désintéressée, si gratuite, nous apparaît plus profitable et de plus grand secours que tant d'œuvres dont l'utilité seule est le but²⁷⁰.

Dans son « immense amour pour l'idée pure », Gide devra trouver le moyen de faire un roman qui soit *composé* et *sincère*, tout en étant « gratuit », respectant ainsi l'idéal de pureté qu'il place au-dessus de tout. C'est peut-être la première fois, avec *Les Faux-monnayeurs*, que l'écrivain entrevoit la possibilité de faire une œuvre « pure », une œuvre qui n'ait d'autre exigence qu'elle-même, et qui puisse ainsi prétendre au titre d'« œuvre d'art ». Peu de temps avant la publication du « premier roman », Gide écrit dans son *Journal* : « Toute mon œuvre est inclinée vers [Madeleine Gide]. [...] Jusqu'aux *Faux-monnayeurs* (le premier livre que j'ai écrit en tâchant de ne point tenir compte d'elle), j'ai tout écrit pour la convaincre, pour l'entraîner²⁷¹. » Qu'elle concerne Madeleine ou non, *Les Faux-monnayeurs* aurait donc enfin atteint cette gratuité. Martine Léonard commente : « L'originalité du texte gidien nous semble résider dans ce désir d'assumer pleinement la gratuité – d'impliquer le lecteur dans ce processus [...] et d'organiser une mise en scène

²⁶⁹ A. Gide, « Billets à Angèle » (mai 1921), dans *Essais critiques*, p. 289.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 293.

²⁷¹ A. Gide, *Journal I*, 26 décembre 1924, p. 1273.

qui rende compte de cette gratuité²⁷². » Mais la tâche se complique dès lors qu'il voudrait que ce roman soit à la fois « critique » et « pur » :

D'habitude, quand on fait un roman, ou bien on part des caractères et on invente des faits pour les mettre en valeur, ou bien on part des faits et on crée les caractères dans la mesure où ils les peuvent expliquer. Mais « Édouard », qui tient toutes les ficelles psychologiques d'une série d'êtres, dont il est le confident, au lieu d'écrire un roman, rêve de faire agir ces êtres dans la réalité et il n'arrive pas à faire la preuve des caractères par les faits. Ces êtres lui donnent des événements, dont il ne peut rien faire! et *cela* devient une partie du sujet. Ce roman peut devenir aussi la critique du roman, du roman en général²⁷³.

Or, si Gide prévoit faire, avec ce nouveau projet, « la critique du roman », qu'est-ce qui le différencie, alors, des autres livres critiques qui l'ont précédé, nommément *Paludes* et *Les Caves du Vatican* ? Car si cet aspect critique sert l'idéal de sincérité qu'il s'est fixé, il se place en travers de celui de pureté. Ce doute est bien présent à l'esprit de l'écrivain : « peut-être ferai-je de tout cela deux livres? L'un à la manière de *Paludes*, tout à fait critique et déconcertant, l'autre, un roman de vie²⁷⁴? » Il s'agit pourtant – projet ambitieux et qui lui donne du fil à retordre – de combiner ces deux voies à l'intérieur d'un seul et même livre, afin de conserver la part critique – et résolument moderne – des *soties*, tout en produisant un roman qui soit ancré dans le réel et dans les personnages qui l'habitent. Bref, il lui faut allier ces aspects, combiner le réel et l'imaginaire avec suffisamment de savoir-faire pour en faire l'œuvre d'art

²⁷² M. Léonard, « André Gide et la mise en scène textuelle », p. 48.

²⁷³ M. van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, vol. 1, 11 septembre 1919, p. 37-38.

²⁷⁴ *Ibid.*, 13 septembre 1919, p. 38.

qu'il continue de poser comme idéal, et sans que le livre cesse d'être roman, ce « mythique roman²⁷⁵ », ce *roman pur* qui serait l'issue de sa quête.

2.4. L'échec du romanesque

La combinaison des différentes exigences posées par Gide pour son roman sera sans doute son plus grand défi. Le tout, pour lui, est de trouver le point d'équilibre entre composition, sincérité et gratuité, tout en satisfaisant à des exigences de style qui, bien que reléguées au second plan, continuent de le préoccuper. Car, on l'a vu, chaque exigence en elle-même est insuffisante ; c'est dans la combinaison de ces éléments que se trouve le roman idéal. Tolstoï, qui maîtrisait la composition, manquait de style ; Proust, au contraire, avait un style des plus parfaits mais manquait de composition ; même Flaubert ne répondait guère aux exigences gidiennes, péchant par un manque de sincérité : « L'œuvre de l'artiste ne m'intéresse pleinement que si, tout à la fois, je la sens en relation directe et sincère avec le monde extérieur, en relation intime et secrète avec son auteur. Flaubert a mis un point d'honneur à ne réaliser que la première de ces deux conditions ; mais son œuvre, malgré qu'il en ait, ne nous touche profondément que par les points où elle lui échappe pour ainsi dire, et raconte plus qu'il ne veut²⁷⁶ [...]. » C'est à se demander si les différents aspects de l'idéal gidien ne sont pas incompatibles, si l'ambition de « présenter d'une part la réalité, [et] présenter

²⁷⁵ *Ibid.*, 30 août 1921, p. 106.

²⁷⁶ A. Gide, « Propositions », dans *Essais critiques*, p. 266.

d'autre part cet effort pour la styliser²⁷⁷ », qui est une exigence de composition et de sincérité, n'entre pas en contradiction avec le roman « purgé » et « dépouillé » qu'imagine Gide. On l'a vu, les règles que Gide pose pour son roman ne jaillissent pas subitement lors de l'élaboration des *Faux-monnayeurs* ; il s'agit au contraire de concepts auxquels l'écrivain songe depuis longtemps. L'essentiel de sa carrière aura donc été consacré à une sorte de jeu d'essais et erreurs, au cours duquel il ne parviendra jamais à assembler toutes les pièces du casse-tête romanesque. Au sujet de *La Porte étroite*, qui selon ses dires lui a demandé un « effort d'acrobate », il confie à Jacques Rivière :

ce livre [...] m'a coûté plus de mal que tous mes autres réunis – précisément parce qu'il est à la fois le plus sincère, mais aussi le plus anachronique dans la sincérité... Que dis-je : effort d'acrobate ? – effort d'enseveli qui cherche à repousser le poids de terre qui le recouvre et qui l'étouffe... Trop littéraire, ma métaphore, trop romantique – disons plutôt : lecture de palimpseste, horriblement surchargé.

[...] je me déssole que vous ayez à lire un texte si imparfait ; incroyablement gratté, limé, biffé ; je n'ai même fait rien d'autre depuis que je suis ici ; consterné par tout ce que je trouvais encore d'incorrections, de veuleries, d'ambiguïtés, de préciosités²⁷⁸...

Si *La Porte étroite* remplit l'exigence de sincérité, donc, c'est le style qui en est déficient. Et il en ira de même pour les autres projets, qui ne semblent jamais réunir toutes les qualités posées par l'écrivain dans l'élaboration de son idéal. Aucun d'entre eux ne parvient à être à la fois *composé*, et donc « œuvre d'art », et profondément ancré dans le réel. Gide doit se rendre à l'évidence que l'atteinte de son idéal est empêchée par les exigences mêmes qui le

²⁷⁷ A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 313.

²⁷⁸ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 12 mars 1909, p. 48-49.

définissent : « Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et ce culte que je lui voue, empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même²⁷⁹. »

Mais ce qui pose problème dans l'atteinte de l'idéal gidien, outre la combinaison des différents éléments qui le composent, c'est surtout le caractère *absolu* du roman qu'il imagine. Gide est confronté au caractère perpétuellement incomplet de son roman, à l'impossibilité navrante de « tout dire » : « Angoissé, je reste devant la feuille blanche où l'on pourrait tout dire, où je n'écrirai jamais que *quelque chose*²⁸⁰. » Mais la « foi en l'absolu » que Masson remarquait chez Gide le pousse à essayer quand même, à mener l'entreprise des *Faux-monnayeurs* jusqu'au bout. Toutefois, c'est un roman « imparfait » qui voit le jour, un roman qui, à travers le personnage d'Édouard, présente l'échec du romanesque : « Cet échec, commente Moutote, ne sera précisé que dans le second cahier, où il deviendra celui d'Édouard. Mais il est constant dans le récit gidien : il reprend celui des personnalités de romancier "en abyme" dans les œuvres, des *Cahiers d'André Walter* aux *Caves du Vatican*²⁸¹. »

Les Faux-monnayeurs, c'est donc la double histoire d'un roman raté – celui d'Édouard et celui de Gide – mais d'un roman tout de même, et qui a permis à Gide de frôler son idéal. Pascal Dethurens souligne l'inévitable échec de la quête gidienne : « un roman "pur", qui ne contiendrait que du roman et

²⁷⁹ A. Gide, *Journal I*, 26 juin 1913, p. 746.

²⁸⁰ *Ibid.*, 2 octobre 1905, p. 482.

²⁸¹ D. Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 532.

délivré de tout élément extérieur, ne peut manquer d'aboutir à un échec, parce qu'en changeant le roman en symphonie d'idées il faillirait à l'impératif de tout roman, fût-il "pur" ou "impur"²⁸². » Tout semble indiquer que *Les Faux-monnayeurs* a constitué, dans le cheminement de l'écrivain, non pas tout à fait un échec, puisqu'il se sera tout de même mérité le titre de « premier roman », du moins une prise de conscience quant à la prétendue perfection romanesque. Gide en parle dans un article de 1941, soit bien après la parution du roman : « Le mot "parfait" est particulièrement impropre lorsqu'il s'applique à un roman. On ne peut raisonnablement l'employer que pour un objet ou une œuvre répondant à des exigences définies. Le genre "roman" reste de contours trop élastiques pour prétendre à la perfection²⁸³. »

Après *Les Faux-monnayeurs*, la donne change pour André Gide. Le roman rêvé est écrit, mais l'idéal caressé durant plus de trente ans demeure hors d'atteinte. Est-ce dire que l'écrivain en abandonne la quête ? Une chose est certaine, celui qui voulait se persuader que *Les Faux-monnayeurs* était « le seul roman²⁸⁴ » qu'il écrirait ne donnera, en effet, plus jamais cette appellation à ses livres, le *premier* roman demeurant ainsi le *seul* roman. Le triptyque composé de *L'École des femmes* (1929), *Robert* (1930) et *Geneviève* (1936) a été vu par certains comme une nouvelle tentative vers le romanesque – et le fait est que les trois livres sont parfois qualifiés comme tels dans les écrits intimes de l'auteur –, mais au final, ils seront tous trois

²⁸² P. Dethurens, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs* : une poétique du vol », p. 77.

²⁸³ A. Gide, « Interview imaginaire VIII : Roman et genres littéraires », dans *Essais critiques*, p. 350.

²⁸⁴ A. Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, dans *Romans et récits ; œuvres lyriques II*, p. 531.

publiés en tant que récits. Gide reste ainsi, tel qu'il le pressentait en début de carrière, l'homme d'un seul roman, assouvissant dans son rapport au romanesque ce qu'il n'a pas pu faire tenir dans le roman lui-même : son désir d'absolu.

Conclusion

La (con)quête du roman : entre Orphée et Dostoïevski

J'ai voulu faire œuvre d'art, simplement.
André Gide, préface au *Roi Candaule*, 1901

« André Gide est un auteur impossible²⁸⁵ », écrit Pierre Masson. Impossible – et irréalisable, ajouterons-nous –, Gide l'est certainement, et en grande partie par sa propre faute, s'acharnant dans la poursuite d'idéaux hors de portée qui ne lui laissent qu'un sentiment d'insuffisance. Il se veut romancier, mais n'est « que » penseur ; il voudrait être compris et voir son talent reconnu, mais se heurte aux mauvaises critiques ; il entrevoit un roman moderne, pur, absolu, mais ne parvient qu'à faire un roman « raté », qui regorge de possibilités, certes, mais dans lequel plusieurs ne verront qu'une « ébauche brillante²⁸⁶ » plutôt que le grand roman dont rêvait son auteur. Malgré des attentes obstinément déçues, pourtant, une sorte de foi anime Gide – une « foi en

²⁸⁵ P. Masson, « Préface », dans *Romans et récits, œuvres lyriques I*, p. xi.

²⁸⁶ B. Weltman-Aron, « “Ornière réaliste” contre “roman pur” : Gide et le roman », p. 218.

l'absolu » écrit Masson, une « croyance à la perfection²⁸⁷ », écrit Gide –, le persuadant qu'il n'a d'autre choix que de poursuivre son parcours, de multiplier les tentatives, et ce, même si elles doivent toutes échouer. Depuis les premiers balbutiements de sa vocation littéraire, l'écrivain s'emploie à jeter les bases d'une entreprise qui semble parfois aléatoire, parfois calculée jusque dans ses moindres détails – et sans doute est-elle un peu les deux –, mais qui toujours n'a qu'une seule motivation : le *roman*.

À bien des égards, André Gide semble être l'incarnation parfaite de l'Orphée de Maurice Blanchot²⁸⁸. Par la poursuite déterminée d'idéaux qui pourtant se refusent à lui, l'auteur des *Faux-monnayeurs* se présente comme un double du mythique héros tel que présenté par la réécriture blanchotienne²⁸⁹. Quand il fait paraître *L'Espace littéraire* en 1955, Blanchot cherche, en présentant cette nouvelle version du mythe grec, à traduire le trouble de l'écrivain moderne en proie à un perpétuel sentiment d'inachèvement, et à montrer, à travers la quête d'Orphée, celle d'un absolu littéraire. Comment, alors, ne pas penser à Gide qui, après chaque « non-roman », reprend sa quête du début, infatigable, animé de la même « foi en l'absolu » qu'Orphée ? Chez Blanchot comme chez notre romancier, une sorte d'optimisme mêlé de déception pousse le héros en avant.

²⁸⁷ A. Gide, *Journal I*, 15 août 1888, p. 28.

²⁸⁸ Voir M. Blanchot, *L'Espace littéraire*.

²⁸⁹ Dans le célèbre mythe, le héros tente de ramener sa femme Eurydice du royaume des morts et échoue, faute d'avoir respecté la seule condition de sa réussite : celle de ne pas regarder en arrière sur le chemin du retour. Suite à cette transgression, Eurydice disparaît et Orphée ne parvient pas à la sauver. Dans la version blanchotienne du mythe, Orphée se retourne toujours mais, tenace, reprend sa descente aux enfers après chaque échec, recommençant sans arrêt le même voyage. Voir M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955.

Gide, chez qui la tentation du roman se manifeste dès *Les Cahiers d'André Walter*, tâtonne pourtant dans les zones *autour* du romanesque durant la majeure partie de sa carrière, brouillant les pistes, laissant croire qu'il se dédiera à d'autres formes plus marginales, mais gardant toujours, en fait, le roman comme idéal. Plusieurs diront qu'il a cherché longtemps sa voie, s'adonnant par défaut à d'autres genres, mais le fait est que Gide n'a jamais véritablement eu d'autre objectif que le roman. Ainsi, plutôt que de *chercher* sa voie, nous sommes d'avis qu'il la *suivait*, sachant pertinemment, selon ses propres mots, *où il voulait en venir*. Dès qu'on y regarde de plus près, en effet, on se rend compte que jamais Gide ne remet en question son objectif romanesque, et que chacune de ses initiatives contribue à assurer sa position, à lui faire gagner lentement du terrain pour s'approcher du roman et mieux le cerner. En cela, on peut parler, plus que d'une quête, d'une véritable *conquête* du territoire romanesque.

La voie que suit Gide, toutefois, ne semble pas être complètement sienne. À la lecture de *Dostoïevski*, en effet, on ne peut s'empêcher de voir de nombreuses correspondances entre le parcours du romancier russe et celui de l'auteur des *Faux-monnayeurs*, correspondances que l'on ne saurait attribuer au hasard lorsqu'on connaît l'admiration vive que portait Gide à Dostoïevski. De la temporalisation de ses livres à l'angoisse qui le prend devant l'œuvre à faire, en passant par une préoccupation marquée pour la « sincérité » artistique, tout chez Gide semble être calqué – ou à peu près – sur le cheminement de son maître à penser. Les citations que Gide choisit

pour son *Dostoïevski* sont éloquentes à cet égard, faisant souvent ressortir les similarités entre les deux auteurs : « Ce futur roman (il s'agit ici des *Frères Karamazov*, qu'il n'écrira que neuf ans plus tard), ce futur roman me tourmente déjà depuis plus de trois ans ; mais je ne le commence pas, car je voudrais l'écrire sans me presser, comme écrivent les Tolstoï, les Tourgueniev, les Gontcharov. Qu'il existe donc au moins une de mes œuvres qui soit livre et non écrite pour une époque déterminée²⁹⁰. » Ce passage, tiré du *Journal d'un écrivain* de Dostoïevski, pourrait tout aussi bien provenir du *Journal* de Gide tant il reflète avec justesse les préoccupations de ce dernier. Autant en ce qui concerne la temporalisation de ses œuvres, qui naissent souvent dans son esprit bien avant de voir le jour sur papier, que le désir de faire une œuvre qui soit permanente et intemporelle, on reconnaît dans ces propos l'auteur des *Faux-monnayeurs*. À plus forte raison, l'impression gidienne que « tout [...] reste à dire²⁹¹ » fait fidèlement écho au sentiment de Dostoïevski de ne pas avoir exprimé « littéralement, la vingtième partie de ce que [qu'il aurait] voulu, et peut-être pu exprimer²⁹² », plaçant les deux écrivains dans une si grande proximité d'esprit que l'on en vient à se demander si Gide, dans sa volonté d'être un grand romancier, n'aurait pas cherché à imiter son idole.

Gide voudrait être, à l'image de Dostoïevski, un « de ces rares génies qui s'avancent d'œuvre en œuvre, par une sorte de progression continue,

²⁹⁰ Cité par A. Gide, dans *Dostoïevski*, p. 23-24.

²⁹¹ André Gide à Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, 29 juillet 1911, p. 247.

²⁹² *Ibid.*, p. 27.

jusqu'à ce que la mort les vienne brusquement interrompre²⁹³ ». S'efforçant de fonctionner de la même manière, l'auteur de *Paludes* est pourtant confronté à la difficulté accablante de chaque projet, au roman tant convoité qui reste hors d'atteinte. Car même si Gide reconnaît la place de chacun de ses « non-romans » dans son parcours, il demeure que cette acceptation apparaît davantage comme une nécessité que comme un choix. La voie qu'il suit, et dont nous nous sommes efforcée de montrer les articulations dans ce mémoire, il ne s'y serait pas engagé si le roman ne s'était pas aussi obstinément refusé à lui. Ou plutôt, si le roman *tel qu'il le conçoit* – moderne, pur, et *dostoïevskien* – n'avait pas été pour lui plus difficile d'accès que des formes soit moins romanesques (comme les soties), soit moins modernes (comme les récits).

Lorsque que Gide écrit à propos de Dostoïevski : « Cette angoisse, ces mécontentements de lui-même, il les a connus pour chaque livre²⁹⁴ », il semble y trouver une validation de sa propre angoisse, de son propre rapport tourmenté à l'objet romanesque. Si le grand maître a éprouvé pareilles hésitations devant son œuvre, il semble justifié que Gide, lui aussi, en soit la proie. Mais aussi réconfortante que cette idée puisse paraître, la comparaison constante qu'opère Gide avec le romancier russe est peut-être aussi la raison pour laquelle son parcours est si sinueux. Son trouble provient vraisemblablement de la difficulté de s'approprier la quête d'un autre écrivain. La problématique de la quête gidienne résiderait donc dans le fait

²⁹³ A. Gide, *Dostoïevski*, p. 52.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

que le roman idéal souhaité par Gide est essentiellement un « effort un peu contre-nature²⁹⁵ », ainsi que le suggérait Roger Martin du Gard après sa lecture des *Faux-monnayeurs*, ce qui explique la difficulté pour l'écrivain d'y accéder. « Ce que j'écris de mieux aujourd'hui, admet-il dans le *Journal*, c'est ce que j'écris avec le moins d'effort. Oui : consentir à mon naturel²⁹⁶. » Or, ce sont les soties, récits et autres formes qui se situent en périphérie du domaine romanesque qui lui sont « naturels », et Gide n'y « consentira » jamais vraiment, occupé qu'il est à imaginer son roman. La poursuite d'un idéal *romanesque* serait donc une forme d'acharnement pour l'écrivain qui, somme toute, n'est guère à l'aise dans le roman.

C'est cet acharnement, cet « effort contre-nature » qui forcera Gide à adopter le rôle d'un Orphée en quête d'absolu, en quête de son grand roman dostoïevskien. Si plusieurs tiennent Gide pour un « romancier raté », à l'instar de son Édouard, il nous semble pourtant que qualifier l'ensemble de l'entreprise gidienne d'échec serait à la fois injuste et restrictif. Cela reviendrait à n'accorder de valeur au travail et à la réflexion de Gide qu'en regard de leurs résultats, en oubliant que c'est la quête elle-même qui constitue la plus grande réussite de l'écrivain. Par la persistance de son élan vers le roman, par la richesse de sa réflexion sur l'objet romanesque, par l'assiduité avec laquelle il a documenté les différents moments de sa recherche, Gide a contribué à placer la quête du roman au-dessus du roman

²⁹⁵ Roger Martin du Gard à André Gide, *Correspondance*, vol. 1, 10 octobre 1925, p. 276.

²⁹⁶ A. Gide, *Journal I*, 6 mars 1918, p. 1061.

lui-même, trouvant dans cette quête la justification à son entreprise qu'il espérait voir venir de son roman idéal.

Bibliographie

Corpus principal

Œuvres d'André Gide

GIDE, André. *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1981, 200 p.

GIDE, André. *Essais critiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.

GIDE, André. *Journal I : 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1748 p.

GIDE, André. *Journal II : 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1649 p.

GIDE, André. *Romans, récits et soties ; œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 2 vol.

GIDE, André. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 384 p.

Correspondances choisies

GIDE, André. *Correspondance avec Paul Valéry 1890-1942*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », 2009, 992 p.

GIDE, André et Roger MARTIN DU GARD. *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1968, 2 vol.

GIDE, André et François MAURIAC. *Correspondance 1912-1950*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », 1971, 275 p.

GIDE, André et Jacques RIVIÈRE. *Correspondance 1909-1925*, Paris, Gallimard, 1998, 807 p.

GIDE, André et Eugène ROUART. *Correspondance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, 2 vol.

Témoignages

VAN RYSELBERGHE, Maria. *Les Cahiers de la Petite Dame*, Claude Martin (éd.), préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, 1973-1977, 4 vol.

Corpus critique

ANGLÈS, Auguste. *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1978, 3 vol.

BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*, Paris, L'Harmattan, 2006, 173 p.

BIRON, Michel. « André Gide : le roman pur », dans Isabelle Daunais (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Éditions Nota bene, 2008, p. 33-58.

CAZENTRE, Thomas. *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, Éditions Kimé, 2003, 404 p.

DEBREUILLE, Jean-Yves et Pierre MASSON (dir.). *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, 309 p.

DETHURENS, Pascal. « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs* : une poétique du vol », dans Alain Goulet et Pierre Masson (dir.), *L'Écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris, Lettres modernes, 1999, p. 55-79.

GOULET, Alain. « *Le Prométhée mal enchaîné*, une étape vers le roman », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 9, n° 49, 1981, p. 45-52.

HOLDHEIM, W. Wolfgang. *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide*, Genève, Droz, 1968, 271 p.

LÉONARD, Martine. « André Gide et la mise en scène textuelle », *Études françaises*, vol. 14, n° 1-2, 1978, p. 47-64.

MARTIN, Claude. *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1963, 192 p.

MARTY, Éric. *L'écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985, 272 p.

MILECKI, Aleksander. « Isabelle ou le refus du roman », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. 18, n° 86-87, 1990, p. 225-238.

MOUTOTE, Daniel. *Le Journal d'André Gide et les problèmes du moi*, Paris, PUF, 1968, 679 p.

NAVILLE, Arnold. *Bibliographie des écrits de André Gide*, Paris, H. Matarasso, 1949, 223 p.

SAVAGE-LAVRUT, Sophie. « Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* » dans Alain Goulet et Pierre Masson (dir.), *L'Écriture d'André Gide 2 : Méthodes et discours*, Paris, Lettres modernes, 1999, p. 81-104.

SOUDAY, Paul. *André Gide*, Paris, S. Kra, 1927, 125 p.

TILBY, Michael. « *Les Caves du Vatican* ou le roman impossible », dans Alain Goulet et Pierre Masson (dir.), *André Gide 11. L'écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris, Revue des lettres modernes, 1999, p. 33-54.

WELTMAN-ARON, Brigitte. « "Ornière réaliste" contre "roman pur" : Gide et le roman », *The French Review*, vol. 67, n° 2, décembre 1993, p. 218-229.

YORK, Ruth B. « Circular Patterns in Gide's "*Soties*" », *The French Review*, vol. 34, n° 4, février 1961, p. 336-343.

Corpus théorique

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 489 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 376 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247 p.

DAUNAIS, Isabelle (dir.). *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Éditions Nota bene, 2008, 190 p.

DAUNAIS, Isabelle et Allan HEPBURN. « The State of the Art : Novelists Thinking the Novel », *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 4, 2010, p. 1005-1012.

DU BOS, Charles. *Journal, 1920-1925*, Paris, Buchet Chastel, 1092 p.

KRAL, Petr. « En guise d'introduction », *Roman, essai : affinités électives, L'Atelier du roman*, n° 50, 2007, p. 21-22.

LAURENT, Jacques. *Roman du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, 210 p.

LUKÁCS, Georg. *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, 196 p.

MACÉ, Marielle. *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, 362 p.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, 436 p.

RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1989, 539 p.

RIVIÈRE, Jacques. « Le roman d'aventure » [1913], dans *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 236-249.

THIBAUDET, Albert. « La composition dans le roman », *NRF*, n° 110, novembre 1922, p. 594-604.