LES JEUX DE L'ÉGO CHEZ ANDRÉ GIDE

Ariana BĂLAŞA[*]

Abstract*: Our study aims to describe, at the narrative level, some relations between writer André Gide and his characters. The game of the ego is obvious as well as its exchange or overlapping of literary identity with the existential one in his literary work. In order to vary the perspective so that a character, the "incidences" of light projected on an idea or a character is a very subtle work, akin to that of filmmaker that André Gide mastered it very well.*
Keywords: *André Gide, narratology, character, ego, game.*

I. Quelques problèmes de narratologie

Tzvetan Todorov, dans *Les catégories de la narration littéraire* (voir *La relation personnage/auteur* ou *personnage/narrateur dans l'oeuvre littéraire*), considérait qu'en lisant une oeuvre de fiction, nous ne rendons pas compte de la perception directe des événements qu'elle décrit. En même temps avec la perception de ces événements, nous recueillons aussi – bien que d'une manière tout à fait différente – la perception de celui qui raconte les faits. Par le terme de „aspects" de la narration (dans une acception plus proche de sons sens etymologique, ce mot signifie *regard*), on se rapportera aux différents types de perception qui peuvent être identifiés dans une narration. Plus précisement, l'aspect est le reflet de la relation entre un „il" – dans le conte – et un „moi" – dans le discours –, entre le personnage et le narrateur.

Jean Pouillon a proposé une classification des aspects de la narration, classification reprise avec quelques modifications insignifiantes par Tzvetan Todorov (Auteur collectif, 1972: 389.) Cette perception, ce regard intérieur, renferme trois types principaux:

1. Narrateur /Personnage (la vision „par derrière):

La narration classique emploie cette formule le plus souvent. Dans ce cas, le narrateur sait plus que son personnage. Il ne s'efforce pas de nous expliquer comment il est arrivé à savoir tant de choses: c'est lui qui voit à travers les parois de la maison, même à travers le crâne de son propre personnage. Les personnages n'ont aucun secret pour lui. La supériorité du narrateur peut se manifester soit par la connaissance des désirs secrets de quelqu'un (désirs que le personnage-même ignore), soit par la connaissance simultanée des pensées de plusierus personnages, fait dont aucun d'entre eux n'est capable, soit purement et simplement, par la narration des événements qui ne sont pas perçus par un seul personnage. Dans ce cas, nous nous trouvons dans la présence d'une variante de la visions „par derrière".

[*] Université de Craiova, ariana.balasa@yahoo.com

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)

2. Narrateur/Personnage (la vision „d'ensemble"):

Cette deuxième vision est considerée par Tzvetan Todorov comme étant également répandue dans la littérature, surtout à l'époque moderne. Dans ce cas, le narrateur sait autant que ses personnages. Il ne peut pas nous donner une explication des événements avant qu'elle soit trouvée, même par les personnages.

Ici, la narration peut être portée à la première personne, ce qui justifie le procédé, ou à la deuxième personne, mais toujours „conformément à la vision qu'un seul personnage a sur les événements: le résultat (…), bien sûr, n'est pas le même" (Auteur collectif, 1972: 390).

Tzvetan Todorov donne l'exemple de Kafka qui venait de commencer *Le Château* à la première personne et qui n'a changé de vision que beaucoup plus tard, en passant à la troisième personne, mais toujours dans le cadre de la relation narrateur/personnage. D'autre part, le narrateur peut suivre ou non plusieurs de ses personnages (les changements peuvent être systématisés ou non). Finalement on peut rapporter l'analyse à „une narration consciente de la part d'un personnage, ou a une <<dissection>> de son cerveau, comme se passe dans les contes de Faulkner" (Auteur collectif, 1972: 390).

3. Narrateur/Personnage (la vision „de dehors"):

Dans ce troisième cas, le narrateur est moins renseigné qu'aucun de ses personnages. Il peut nous décrire seulement ce qu'il voit de ses propres yeux, ce qu'il entend, ce qu'il sent, mais il ne pénètre pas dans la conscience de personne. „Sans doute, ce <<sensualisme>> pur est une convention, parce qu'une telle narration serait incompréhensible, mais il existe comme modèle d'une certaine écriture" (Auteur collectif, 1972: 390). Les narrations de ce genre sont plus rares que les autres, et l'utilisation systématique du procédé n'a pas été faite qu'au XIX-ème siècle.

Le narrateur est, par conséquent, un témoin qui ne sait rien; en outre, il ne veut même pas savoir. Tout de même, l'objectivité n'est pas si absolue qu'il la veut.

Dans une synthèse de narratologie, *Le point de vue* (Jaap Lintvelt, 1994: 46-49), de Jaap Lintvelt – nous trouvons deux notions qui n'existent pas dans l'étude de Tzvetan Todorov: *la narration hétérodiégetique* et *la narration diégétique*.

La première est une autre manière de dénommer la narration à la troisième personne; la deuxième est le nom donné au roman dans lequel le narrateur est dans le même temps ***actant***, ***personnage*** ou ***participant à l'action***. Les deux termes peuvent être employés dans l'analyse du roman exemplaire d'André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, avec la remarque que les zones hétérodiégétiques sont plus réduites par rapport aux séquences diégétiques, de sorte que les dernières deviennent décissives pour la formule romanesque d'André Gide.

L'image du narrateur et l'image du lecteur: Le narrateur est le sujet de l'énoncé représenté par son livre. C'est lui qui situe certaines descriptions avant d'autres, bien que, aux moments de la narration, celles-ci l'ont précédée. Le narrateur nous fait voir l'action par les yeux d'un tel ou tel personnage, ou par ses propres yeux, sans que, pour acela, il ait besoin d'apparaître lui-même sur la scène. En fin, c'est lui qui décide qu'il est nécessaire d'exposer telle ou telle péripétie à l'aide du dialogue ou, par une description nommée „objective".

Nous nous trouvons donc dans la possession d'un grand nombre de données qui le concernent, qu'il faudra pouvoir le contourer avec un maximum de précision.

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)

Mais, cette image superficielle ne nous permet pas de nous y rapprocher. Au contraire, elle fait l'usage permanent de masques contradictoires, de masques de l'auteur en personne, jusqu'à celui d'un personnage quelconque.

Il y a tout de même un niveau – le niveau appréciatif – où nous nous rapprochons pas à pas de cette image.

La description de chaque partie de la narration comporte sa propre appréciation morale. L'absence d'une appréciation elle-même, constitue une prise de position également significatrice. Cette appréciation n'appartient ni à notre expérience individuelle de lecteur, ni à celle de l'auteur réel du livre. Elle est inhérente au livre et sa structure ne pourrait pas être saisie correctement si nous n'en tenions pas compte.

Au niveau de l'écriture il y a toujours deux interprétations morales à caractère duel: l'une qui est intérieure au livre et l'autre donnée par les lecteurs, sans que ceux-ci se soient préoccupés de la logique du livre. Cette appréciation ultime varie en fonction de la période et de la personnalité du lecteur.

Chaque acte comporte son appréciation qui n'est ni celle de l'auteur, ni celle de nous-mêmes.

Ce niveau appréciatif – commente Tzvetan Todorov – nous rapproche l'image du narrateur. Et pour cela il ne s'adresse pas directement à nous pour ne pas s'assimiler aux personnages, grâce au pouvoir de la convention littéraire. Pour trouver le niveau appréciatif nous pouvons recourir aux relations psychologiques établies par l'auteur.

L'image du narrateur n'est pas une image solitaire: dès les premières pages, elle est accompagnée de l'image du lecteur.

Naturellement, cette image est loin d'être celle du lecteur concret, comme c'est l'image-même du narrateur. Tous les deux se trouvent dans une interdépendance étroite, l'un envers l'autre, et quand l'image du narrateur commence à se contourer avec plus de clarté, le lecteur imaginaire devient lui-aussi une figure plus précise. Ces deux images sont caractéristiques pour toutes les oeuvres de fiction: la conscience du fait que nous sommes en train de lire un roman, et non pas un document autobiographique, nous impose de jouer le rôle d'un lecteur imaginaire et simultanément apparaît le narrateur, celui qui réalise la narration, car la narration en soi est imaginaire.

II. Le jeu du moi dans *Les Faux-Monnayeurs*

Contrairement à ce qui se passe dans *La Porte Étroite* puis dans *L'Immoraliste*, André Gide, dans ses soties, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* surtout, nous donne les caricatures, non pas les attitudes elles-mêmes.

Au lieu de les incarner dans des personnages réels, stylisés en quelque sorte, comme Ménalque ou Alissa, il les représentera par des fantoches. Ainsi, nous aurons dans *Les Caves du Vatican* des caricatures de dévots: Fleurissoire, la comtesse de Saint-Prix et Antime, après sa conversion.

Ces personnages sont hiérarchisés selon le degré que l'auteur a bien voulu leur accorder. Faire varier ainsi la perspective dans laquelle apparaît un personnage, les „incidences" de la lumière qu'on projette sur une idée ou un personnage, constitue tout un metier très subtile, apparanté à celui du cineaste, et dont André Gide, bien très tôt, a eu la maîtrise.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide se permettra de jouer si librement sur plan du récit direct et sur celui du journal d'Édouard, que'à un moment donné nous ne savons plus quelle est la personne qui „parle" dans telle ou telle page du roman.

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)

La sotie a été pour André Gide un moyen de maintenir un double écart: entre l'auteur et le personnage sympathique (nous ne sommes tentés d'identifier Lafcadio avec Gide, mais Édouard?), d'autre part, entre le lecteur et le héros toujours menacés par la fusion affective totale, simple hyperbole de cette sympathie d'homme à homme que le roman veut établir entre eux.

Grâce à l'impréssion comique que la sotie établit entre nous, les lecteurs, et les personnages représentés, André Gide a espéré peut-être s'échapper à la double absorbtion du narrateur dans son personnage, du lecteur dans le héros, qui en menace aucun romancier, même pas le plus objectif: malgré toutes les précautions prises, lui-même n'a pas echappé à Edouard, dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Ainsi, André Gide veut-il donner à ses personnages une indépendance totale par rapport à lui: le triple témoignage du journal d'Édouard à l'interieur du roman, des réflexions publiées, qui ont constitué le *Journal des Faux-Monnayeurs*, et des notes du journal de Gide ne laissent aucun doute sur la sincérité de son intention.

Mail il n'y réussit pas, il ne parvient pas à laisser ses personnages marcher de leurs propres pieds, surtout parce qu'il n'arrive pas à se bannir lui-même du livre.

Il s'est décidé à y figurer sous le masque d'Édouard; mais tout à coup, cela ne lui suffit plus: il faut qu'il intervienne. Toujours dans la sotie, il garde l'habitude d'apparaître dans le dos de ses personnages, en se moquant de ses propres marionettes.

Ce „roman pur" dont l'auteur rêve demeure d'un mythe, d'une hyperbole, d'un dédoublement irréel même, puisque c'est Édouard et non pas André Gide qui veut l'écrire. Il n'existe pas que comme le rêve d'un personnage imaginaire, et il ne peut pas être autre chose.

D'où le jeu subtile qu'il mène entre le personnage significatif d'Édouard et sa propre personnalité créatrice, son propre „moi".

Dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, quand il expose la théorie du roman pur, il conclut avec les paroles suivantes: „Je crois qu'il faut mettre tout cela dans la bouche d'Édouard – ce qui me permettrait d'ajouter que je ne lui accorde pas tous ces points, si judicieusement que soient ses remarques". (André Gide, 1926: 74)

D'autre part, André Gide a évité de trop se compromettre avec son personnage. Il a essayé de prevenir toute identification entre Édouard et lui parce qu'il voulait pouvoir en faire une sorte de porte-parole.

Enfin, il s'est aménagé une porte de sortie au cas où la tentative du roman pur se présenterait comme plus viable qu'il ne semblait d'abord.

Il faudra expliquer l'échec d'Édouard autant par son caractère, que par l'impossibilité de son dessein: „Je dois respecter soigneusement Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses, mais pourtant se poursuit lui-même sans cesse: à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté.

Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut le recouler et l'écarter de moi pour le bien voir". (André Gide, 1926: 75)

Édouard apparaît comme dévoué à l'échec du roman, qu'André Gide a chargé de cette trajectoire d'une vie manquée d'avance qu'il ne ressentait pas le désir de s'assumer son propre compte. Et l'échec d'Édouard sera gardé comme très ambigu quant à ses raisons parmi les jeux innombrables que le „moi" gidien se contente à jouer dans *Les Faux-Monnayeurs*, celui-ci étant le plus habile. Gide n'est pas sûr d'avoir réussi là où Édouard a échoué – mais il n'est pas convaincu non plus d'avoir manqué son entreprise.

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)

André Gide est peut-être le premier romancier qui se soit préoccupé de rendre cohérentes les conventions du roman, jusqu'alors, si contradictoires.

Une narration, un récit, une sotie ou un roman, c'est toujours la narration de quelqu'un. On ne peut pas s'imaginer qu'elle est faite par n'importe qui. Le récit peut se définir à la fois par l'unicité du narrateur, et le fait qu'en général les événements nous sont contés par quelqu'un qui dit „je". C'est la situation de *La Porte étroite* et de *L'Immoraliste*.

En ce qui concerne la sotie, la personnalité malicieuse du narrateur ne permet jamais de le confondre avec l'observateur anonyme ou prétendu comme tel, des écrivains-romanciers du XIX-ème siecle, et chaque fois que nous sommes tentés d'oublier sa présence, le narrateur a soin d'interposer à nouveau ses commentaires ironiques entre nous, les lecteurs, et les événements, pour marquer que tout ceci n'est qu'un jeu de l'écriture.

D'un côté, la richesse interne du roman rend difficile la présentation des événements d'un point de vue unique. De l'autre côté, ne nous offrir rien qui ne soit la vision d'un personnage pourra exclure certaines analyses.

Cette méthode oblige le lecteur à apporter au romancier ce type de collaboration désiré par André Gide. L'un de ses avantages consiste à ne jamais faire raconter les événements par l'auteur, mais indirectement, par l'intermédiaire de l'un des personnages qui y sont mêlés. Les faits sont tellement déformés que le lecteur est obligé de les réconstituer.

Un principe analogue à celui d'André Gide est, entre autres, celui du monologue intérieur, dont l'écrivain retire un bénéfice du même ordre: avoir devant lui un lecteur actif, contraint d'y penser pour bien comprendre.

De même, lorsque le narrateur apparaît dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce n'est jamais pour raconter, mais pour commenter et ainsi ajouter ou retirer de la réalité aux personnages, selon le besoin ressenti.

Gide gardera des romans du debut du XIX-ème siècle les interventions de l'auteur-narrateur dans la narration. Tout le chapitre qui finit la seconde partie du livre *Les Faux-Monnayeurs* est consacré à apprécier chacun des personnages, leurs caractères et leur conduite.

Gide essaie de nous convaincre que c'est lui qui est mené par ses personnages, et non pas eux.

Mais lorsque André Gide nous fait entendre sa propre voix, il stylise son oeuvre et lorsqu'il nous raconte *Les Faux-Monnayeurs* il prétend n'être rien de plus que notre observateur. Il tient à ce que son récit l'amuse et le surprenne autant que le lecteur. Il est tout proche de nous, les spectateurs des événements rapportés, non pas leur créateur.

Certes, André Gide est partout présent dans son roman. Il limitera son intervention, à l'agencement des éclairages et des perspectives. Par exemple, il évite de démonter devant nous ses personnages et il se fait presque invisible a l'interieur des *Faux-Monnayeurs*.

Même lorsqu'il lui arrive de dire „je" dans un récit c'est un „moi" pseudonyme qu'il met en jeu.

Il n'aime pas usiter des fauses premières personnes: „Il m'est (…) plus aisé de m'exprimer en nom propre; et ceci d'autant plus que le personnage créé diffère de moi davantage", avoue-t-il dans une page du *Journal des Faux-Monnayeurs*.

Incapable d'être impersonnel, il s'ennuie d'avance a l'idée d'être purement et simplement André Gide, l'homme.

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)

La conséquence de ce fait en est que l'auteur ne peut pas nous aider, sous peine de trahir son dessein, d'entrer trop profondément dans la conscience de ses personnages.

Et pour employer un terme cinématographique, on peut dire que la meilleure situation pour l'oeuvre d'art qui veut être „le roman du roman" ou „le roman pur" c'est la distance moyenne, „le plan américain".

En ce qui concerne l'homme André Gide, c'est que sa narration a, de l'autobiographie, une sobriété poussée jusqu'à la sécheresse, le réticence extrême du détail perceptible uniquement de l'extérieur à l'intérieur. Nous finissons à lire les *Confessions* ou *Si le grain ne meurt* sans savoir si trop si André Gide était grand ou petit, blond ou brun, mais renseignés sur les détails très intimes de sa vie.

André Gide fait toujours englober le roman dans l'autobiographie pseudonyme.

En guise de conclusion, on peut dire qu'André Gide, même à l'intérieur de son oeuvre, se détourne du livre qu'il vient d'écrire pour appartenir tout entier à celui qui suivra. Une fois la création achevée, l'auteur est lui-même dans le processus de la production du texte, un lecteur de tous les textes dans le contexte desquels il est pris, en arrivant au remplacement du terme ***auteur*** par celui de ***lecteur***.

Bien que la théorie de l'information soit evoquée, le facteur „émetteur" est non seulement escamoté, mais aussi suprimé, et le facteur „récepteur" est privilegié d'une manière absolue.

L'auteur est le „lecteur" de son propre livre en train de se faire, „lecture" qui présuppose, par l'intermédiaire du concept d'***intertextualité*** une position par rapport aux textes dont il a connaissance *i-médiée* ou *médiée*, par rapport au texte du monde y compris, par la „ré-lecturation", „la lecturation" faite d'une manière différente. Le lecteur est donc, lui-aussi, l'auteur de l'oeuvre qu'il réalise – de virtuelle il l'a rendue réelle – dans l'acte de la lecture.

Bibliographie

Adame, Antoine, *Littérature francaise XIX-e et XX-e siècle*, Tome second, Paris, Librairie Larousse, 1968.

Auteur collectif, *Histoire de la littérature francaise. XX-e (1900-1950),* Paris, Edition Hatier, 1991.

Auteur collectif, *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, „Prolegomene şi antologie" de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

Gide, André, *Journal des Faux-Monnayeurs,* Paris, Éditions Gallimard, 1926.

Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Éditions Gallimard, 1926.

Gide, André, *La porte étroite*, Paris, Librairie Générale Française, 1960.

Gide, André, *Les Caves du Vatican*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Édition Mercure de France, 1902.

Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere*, Bucureşti, Editura Univers, 1994.

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Edition du Seuil, 1971.

BDD-A14572 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:51:08 UTC)