



Se connaître en tant que sujet, s'essayer en tant qu'écrivain : hybridations génériques et formelles dans trois œuvres de jeunesse (Zola, Loti, Gide)

Knowing Oneself as a Subject, Trying Oneself as a Writer: Generic and Formal Hybridizations in Three Early Works (Zola, Loti, Gide)

Ilaria Vidotto

Université de Lausanne, Switzerland

RÉSUMÉ | ABSTRACT

En prenant appui sur trois cas d'étude – La Confession de Claude d'Émile Zola (1865), Aziyadé de Pierre Loti (1879) et Les Cahiers d'André Walter d'André Gide (1891) – le présent article analyse la tension entre la matrice autobiographique, propre à bon nombre d'œuvres de jeunesse, et les procédés de transposition fictionnelle du vécu. L'étude des dispositifs narratifs et des hybridations formelles mis en œuvre dans ces textes révèle, chez les écrivains débutants, l'exigence d'une double investigation de soi : en tant que sujets et en tant que romanciers. | Building on three case studies – Émile Zola's *La Confession de Claude* (1865), Pierre Loti's *Aziyadé* (1879) and André Gide's *Les Cahiers d'André Walter* (1891) – this essay analyzes the tension between the autobiographical imprint, which characterizes many early works, and the sometimes intricate fictional transposition of personal experience. The study of the narrative devices and formal hybridizations used in these texts reveals emerging writers' need for a double self-investigation: as subjects and as novelists.

Mots-clés | KEYWORDS

œuvres de jeunesse, transposition fictionnelle, biographie, hybridation | early works, fictional transposition, biography, hybridization

1 Introduction

A vrai dire, tous les romanciers, même quand ils ne l'ont pas toujours publié, ont commencé par cette peinture directe de leur belle âme et de ses aventures métaphysiques ou sentimentales. Un garçon de dix-huit ans ne peut faire un livre qu'avec ce qu'il connaît de la vie, c'est-à-dire ses propres désirs, ses propres illusions. [...]. Et, en général, il s'intéresse trop à lui-même pour songer à observer les autres. C'est lorsque nous commençons

à nous dépendre de notre propre cœur que le romancier commence aussi de prendre figure en nous. (Mauriac 1933, ed. 1979: 839-840)

S'il est sans doute vrai qu'il n'est pas de littérature pleinement affranchie des expériences vécues par l'écrivain, l'origine personnelle de la matière narrative apparaît comme une donnée saillante des productions juvéniles¹. Dans cet extrait du "Romancier et ses personnages", François Mauriac épingle le paradoxe d'une jeunesse qui n'a guère vécu, et qui éprouve cependant l'urgence de coucher sur le papier des "aventures métaphysiques ou sentimentales" qui paraissent extraordinaires, trop intenses pour demeurer inexprimées. Égotiste par essence, le romancier en herbe serait hanté, voire empêché par l'autobiographe, ses facultés d'invention se trouvant en quelque sorte neutralisées devant la prégnance d'une "peinture directe" qui s'impose malgré lui. Cette analyse ne manque pas de pertinence mais appelle quelques nuances. Si l'inspiration subjective anime assurément plusieurs œuvres de jeunesse, celles-ci donnent tout aussi régulièrement à voir les frottements et les oscillations entre une restitution fidèle de la vie et sa réorganisation fictionnelle.

À y regarder de plus près, les œuvres des débuts ne sont en effet guère autobiographiques, au sens étroit du terme², et la "peinture" de l'âme y est tout sauf directe. Oscillant, ainsi que leurs auteurs, entre différentes options génériques et formelles, brouillant la hiérarchie entre les régimes "délocutif" et "élocutif" (Maingueneau 2004: 110), maints textes juvéniles "programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une et de l'autre." (Gasparini 2004: 14) La proportion entre fait(s) et fiction(s) n'a, évidemment, rien de systématique et s'avère toujours difficile à apprécier. Il est par exemple imprudent d'affirmer, comme semble le suggérer Mauriac, que plus l'on approche de la borne finale de la jeunesse, plus l'on se dépend "de son propre cœur", ce qui laisserait, par conséquent, davantage de place aux facultés imaginatives du romancier, la fiction primant alors sur les données biographiques brutes. Il n'en demeure pas moins que ces productions "à double fond" témoignent d'une démarche de littérisation du vécu; de ce fait, elles invitent à examiner les modalités à travers lesquelles les écrivains débutants transforment, trafiquent ou escamotent le réel dans la fiction.

Dans les limites du présent article, je souhaiterais étayer ce constat en analysant un échantillon de trois œuvres de jeunesse: *La Confession de Claude* d'Émile Zola (1865), *Aziyadé* de Pierre Loti (1879) et *Les Cahiers d'André Walter* d'André Gide (1891)³. Proches du modèle de l'autobiographie

fictive, où la narration – qu’elle soit prise en charge par un *je a priori* non disjoint de l’auteur, ou bien par un *alter ego* fictionnel – retrace le parcours existentiel qui, de l’enfance, conduit jusqu’au moment de l’écriture⁴, mais aussi du roman autobiographique, dans lequel l’effort de mise à distance du vécu emprunte plus franchement les chemins de la fiction⁵, ces textes optent cependant pour une forme intermédiaire. Au lieu de remonter le cours de la vie du protagoniste, le récit se focalise sur les “moments forts d’une existence inachevée” (Gasparini 2004: 195), et met en scène un héros-narrateur qui se penche, après coup ou de manière en apparence synchrone, sur une période tourmentée de son existence, marquée par une crise morale, spirituelle ou psychologique. Si l’intrigue, délibérément lâche et peu événementielle, est centrée sur l’activité introspective du protagoniste, les dispositifs narratifs et énonciatifs mis en place s’avèrent généralement complexes. Par leur feuilletage, ainsi que par leur caractère éminemment littéraire, ceux-ci répondent non seulement à la nécessité d’exploiter et en même temps d’occulter dans la fiction des données subjectives, mais aussi au défi que les jeunes écrivains posent à leur savoir-faire de romanciers. Tout se passe comme si, en augmentant les couches et les indices de fiction, en multipliant les médiations et les travestissements, le jeune écrivain voulait, d’une part, extérioriser l’expérience vécue pour mieux la comprendre, et, d’autre part, mettre à l’épreuve ses ressources de créateur en faisant jouer à plein les leviers de l’écriture fictionnelle. Nous verrons ainsi que le tribut payé aux *topoi* et modèles les plus éprouvés de la tradition romanesque va de pair avec l’aspiration, plus ou moins revendiquée, à dépasser les cloisonnements formels, voire à redessiner les frontières génériques.

2 S’essayer comme écrivain: entre tradition et expérimentation

Les convergences entre *La Confession de Claude* (1865), *Aziyadé* (1879) et *Les Cahiers d’André Walter* (1891) se manifestent premièrement au niveau de la structure narrative. Comme nous l’anticipions plus haut, il s’agit de récits rédigés à la première personne, qui adoptent un régime d’énonciation globalement discursif et se déploient sur une durée limitée. L’intrigue, brève et épurée, se noue autour de péripéties d’ordre psychologique ou moral, qui caractérisent une période critique de la vie des héros-narrateurs, en

lesquels il est d'ailleurs aisé de reconnaître des doubles très ressemblants de leurs auteurs. De ce fait, ces narrations se situent dans le sillage du roman personnel romantique⁶ et dialoguent avec ses prototypes consacrés (*René*, *Adolphe*, *La Confession d'un enfant du siècle*, ou encore *Dominique*, que Gide relit intensément au cours de l'année qui précède le début de la rédaction d'*André Walter*); comme leurs prédécesseurs, nos auteurs font la part belle à l'exploration douloureuse du moi et à la mise à nu de ses vérités par les ruses de la fiction⁷, avec toutefois des nuances qu'il convient de souligner. Si, dans la confession plaintive que Zola entreprend par le truchement de Claude, la situation qui met en branle l'introspection est on ne pourrait plus romanesque – l'amour malheureux pour une "fille à parties" que le héros voudrait ramener sur le chemin de la vertu⁸; si le récit discontinu de Loti enchevêtre à l'analyse introspective d'autres fils narratifs (la chronique de la vie à Constantinople, la passion pour Aziyadé), l'œuvre de Gide renonce presque intégralement à l'affabulation. Les rares événements et personnages représentés ne sont que le pâle reflet, ou l'aliment, des préoccupations morales, métaphysiques et esthétiques qui travaillent le *je* et le constituent en tant que sujet. En phase avec le rejet symboliste du roman d'action, Gide esquisse à ce propos, dans son journal de 1888, un idéal qui fait aussi office de feuille de route: "[le roman] devra devenir théorique [...] supprimer peu à peu tous les faits, tous les personnages et n'en garder qu'un qui serait comme un malade de la Salpêtrière [...] le sujet serait absolument sorti de la vie pour devenir un sujet d'expérience" (Gide 1888, ed. 1996: 60). Dépouillé – en apparence – des oripeaux de la fiction, le roman semble ainsi le moyen le plus adapté pour satisfaire à l'ambition de se comprendre et de mettre tout soi-même dans une œuvre littéraire. Outre que pour ces aspects d'ordre thématique, ces ouvrages de jeunesse rejoignent les modèles romantiques sur le terrain des écrans fictionnels qui contribuent au camouflage des données autobiographiques, à commencer par l'expédient inusable – que l'on croirait pourtant bien usé dans les années 1860-1870, et *a fortiori* à l'orée du XX^e siècle – du récit enchâssé et du *topos* de l'éditeur.

2.1 Écran fictionnel, 1: l'éditeur

Dans *La Confession de Claude*, ce rôle postiche est assumé par l'auteur lui-même: l'éditeur Émile Zola s'adresse dans sa préface à ses amis aixois, Baille et Cézanne, auxquels il confie les mésaventures de leur ami commun

Claude, ou, plus exactement, la version publiée de son histoire, qu'ils sont d'ailleurs censés connaître ("il me plaisait de vous conter à nouveau la terrible histoire qui vous a déjà fait pleurer", Zola 1865, ed. 2002: 407). Par cette scénographie épistolaire qui mêle le vrai et le faux, Zola orchestre une variation sur le poncif du manuscrit retrouvé et installe d'entrée de jeu une confusion référentielle qui sert fort bien ses desseins. Premièrement, l'avertissement annonce et reflète, en abyme, le caractère épistolaire de la confession qui va suivre, tout en contribuant à renforcer son cachet d'authenticité, du moment que Claude est présenté comme l'ami (supposé donc exister en dehors du livre) de personnes réelles (Zola et ses camarades). En même temps, cette protestation implicite de véridicité appelle des précautions: la feintise éditoriale permet à Zola d'éloigner habilement tout soupçon de proximité entre Claude et lui-même, ainsi qu'entre sa propre vie et les aspects gênants du récit – le commun des lecteurs ne disposant en effet d'aucun élément autorisant l'identification du malheureux Claude à son ami éditeur. Enfin, cette fausse préface répond aussi à une exigence posturale de Zola, qui entend asseoir son statut en assumant la mission morale qui échoit à tout écrivain; ce sont en effet, écrit-il, des hésitations "comme homme et comme écrivain" (Zola 2002:407) qui l'ont longtemps retenu de publier la confession de Claude, hésitations qu'il a enfin vaincues en comprenant que, par la dénonciation des côtés sombres de la vie de bohème, il pourrait "à [son] tour instruire et consoler" (407).

Dans *Aziyadé*, la "Préface de Plumkett" qui chapeaute le récit de "Loti" joue également avec des conventions romanesques qu'elle exploite et déforme en même temps. La présentation du livre se fait en effet par la négative: alors que "dans tout roman bien conduit, une description du héros est de rigueur" (Loti 1879, ed. 1989 :42), le préfacier se dit incapable de fournir un portrait détaillé et fidèle de son ami Loti. Pour satisfaire leur curiosité, il ne reste aux lecteurs qu'à se reporter aux poèmes de Musset, *Namouna* et *Rolla* – manière de dire, par la bande, que ce mystérieux Loti était un romantique dans l'âme. Le caractère malicieusement lacunaire de cet avertissement se manifeste aussi à un autre niveau. Contrairement à l'usage, Plumkett ne précise ni son rôle, ni les circonstances ayant conduit à la publication posthume du texte. Nous sommes donc confrontés à une réalisation *a minima* du dispositif de l'éditeur, dont l'utilité paraîtrait discutabile, si la fiction ne se confondait ici à s'y méprendre avec la réalité (à moins que ce ne soit l'inverse). On sait en effet que la publication d'*Aziyadé*, sans nom d'auteur, chez Calmann-Lévy se fit grâce à l'entremise décisive d'un ami de Julien Viaud (*alias* Pierre Loti), nommé Lucien Jousset et

surnommé...Plumkett. Point n'est besoin, alors, d'en rajouter du côté de la fiction, du moment que – pour une fois – le prétendu ami éditeur est *véritablement* l'ami et l'éditeur d'un auteur qui, il est vrai, est bien vivant en 1879⁹. On comprend alors que le *topos* représente ici pour Viaud-Loti une option très tentante, qui plus est cautionnée par la tradition littéraire, pour installer dès le seuil de son récit un jeu trouble avec les identités, ainsi que pour mélanger les cartes de la vie et du roman.

L'exemple de Loti montre que le poncif de l'éditeur, tout rebattu qu'il soit, peut toujours faire l'objet d'appropriations originales. Ceci est particulièrement vrai sous la plume du jeune André Gide, où les spécificités du cadre enchâssant œuvrent à l'étonnante complexité structurelle de son premier récit. La silhouette fantomatique de l'éditeur P.C., qui se charge de publier les cahiers d'André Walter, ne livre en effet aucun avertissement liminaire ou explication après coup¹⁰. Sa présence se manifeste de manière beaucoup moins conventionnelle, non pas au seuil du texte enchâssé mais dans ses marges internes, au moyen de notes de bas de page. Censément rédigées par l'éditeur et figurant parfois en italiques, celles-ci apportent des compléments d'information (en révélant par exemple la mort d'Emmanuelle, cousine aimée d'André) ou des précisions concernant les choix éditoriaux, ce qui teinte d'une rigueur philologique la fiction de la publication posthume¹¹. À la fois visible et évanescent, l'éditeur est l'une des tesselles du jeu de miroirs vertigineux que Gide opère à partir des données du monde réel. Les initiales "P.C." correspondent en effet au nom de Pierre Chrysis, pseudonyme de Pierre Louÿs, ami de Gide qui suivit de près la création de l'œuvre et joua un rôle non négligeable dans la mise au point de la supercherie qui accompagna le lancement du livre¹². Nous sommes ainsi montés d'un cran par rapport aux brouillages de Loti, car l'éditeur (P.C./Pierre Louÿs), ainsi que l'auteur (André Walter/André Gide), sont à la fois des personnages de fiction – qu'on nous invite à prendre pour réels –, que des personnes réelles – aimantées pourtant, et comme dissoutes, dans et par la fiction. Par ce stratagème, Gide réalise une première et troublante suspension des frontières ontologiques qui séparent l'univers fictif de l'univers de la création.

2.2 Écran fictionnel, 2: enchevêtrement des formes romanesques (lettres, journal intime)

Béquille sécurisante pour des néophytes du roman, l'expédient du

manuscrit posthume s'avère moins fade, on vient de le constater, dès lors qu'il participe d'une mécanique fictionnelle qui multiplie les travestissements en empruntant à plusieurs sous-genres romanesques leurs formes et leurs structures. Au confluent de l'héritage littéraire du XVIII^e siècle et des proses intimes romantiques, les ouvrages examinés ici abandonnent la narration introspective linéaire en faveur d'un récit discontinu, qui recourt aux patrons diaristique et/ou épistolaire.

Par son ambivalence générique et ontologique, le roman à la première personne se trouve tout naturellement "en rapport avec des formes d'expression qui se situent à la limite de la littérature" (Glowinski 1992: 237), telles que la lettre ou le journal intime. C'est pourquoi il se prête tout particulièrement à des hybridations reposant sur un processus de "mimesis formelle", à savoir "l'imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres discours littéraires" (234). Dans le cas du roman de Zola, la *mimesis* formelle revient, en première instance, à couler la confidence intime dans un moule épistolaire. Les trente chapitres qui composent *La Confession de Claude* se présentent comme autant de lettres adressées par le protagoniste à ses amis restés au pays. Avec un léger décalage temporel par rapport au moment où se déroulent les événements, Claude relate sa vie misérable dans une mansarde du quartier Latin et sa rencontre avec Laurence, fille de bohème avec qui il noue, presque malgré lui, une relation sentimentale assumant, au fil des missives, les contours d'une descente aux enfers.

Mais pourquoi, pour raconter cette "histoire de larmes et de sang" (Zola 2002: 410), choisir l'habillage de l'échange épistolaire? Celui-ci permet, premièrement, d'accentuer la dimension communicationnelle de l'acte confessionnel, en inscrivant dans le texte des destinataires qui, en règle générale, demeurent implicites. Sous la plume de Claude abondent ainsi les invocations phatiques et les apostrophes aux "frères" censés recueillir ses lamentations, tout comme les questions vouées moins à recevoir une réponse qu'à répandre les tourments de son âme: "Me suis-je trompé, frères? Ne suis-je qu'un enfant qui veut être homme avant l'âge? Ai-je eu trop de confiance en ma force, ma place serait-elle encore de rêver à vos côtés?" (Zola 2002:410) Or l'insistance avec laquelle Claude recherche cet échange consolatoire, tout comme son besoin de partager ses souffrances, paraissent aussitôt suspects. Les réponses des amis aixois ne figurant jamais dans le tissu du récit, le dialogisme épistolaire se tourne de fait en une monodie qui amplifie la dimension solipsiste de l'aveu. L'échange se réduit à la "plainte sans cesse répétée" de Claude, et son lyrisme effusif

– porté par la pléthore d’exclamations, d’interjections, de parallélismes, d’hyperboles lexicales et figurales – affirme inlassablement la centralité d’un seul sujet, d’un seul univers thymique, d’un seul point de vue¹³.

Le versant épistolaire du projet zolien se voit ainsi écrasé par la vocation primordiale qu’il prête à son récit, à savoir de contenir la confiance d’une “âme agitée par des sentiments et qui [...] persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l’épanchement du sujet”¹⁴. Même si la *mimésis* formelle décrite par Glowinski se fonde “sur un ensemble d’analogies qui doivent suggérer l’identité [entre les différentes structures convoquées], mais en même temps témoigner de l’impossibilité d’atteindre cette identité” (Glowinski 1992: 235), chez Zola la mise en place du dispositif épistolaire demeure très superficielle. Les lettres ne sont ni datées ni encadrées par les formules conventionnelles d’introduction ou de clôture; à l’exception de quelques rares allusions¹⁵, le texte ne fait jamais référence aux réponses ou réactions des destinataires. Tout se passe alors comme si l’architecture épistolaire s’estompait progressivement, ou plutôt comme si le processus mimétique au fondement du roman de Zola faisait appel, en réalité, à une troisième forme; les lettres de Claude ressemblent en effet de plus en plus aux pages d’un journal intime, rédigé au jour le jour. Une telle superposition n’a d’ailleurs rien de bien surprenant; Jean Rousset avait jadis énuméré les points de convergence entre ces deux écritures, fédérées par la première personne et se tenant au plus près de l’émotion subjective:

le roman par lettres se rapproche du journal, va parfois jusqu’à se confondre avec lui: il y a des suites de lettres qui sont autant de fragments d’un journal intime [...] toute lettre a la vertu du journal de l’écriture au présent: une sorte de myopie, une attention extrême, voire grossissante, accordée aux événements imperceptibles, à tout ce qui n’a pas d’importance pour le regard lointain de la vision rétrospective. (Rousset 1976: 70)

On serait tenté de voir dans la coprésence de ces deux scénographies (épistolaire / diaristique) la preuve d’une pratique mal assurée, ou d’une hésitation irrésolue face à des options formelles concurrentes. Dans le cas de Zola, j’y verrai plutôt l’aboutissement d’un choix conscient, visant la reconfiguration littéraire des expériences vécues au cours des années 1860-1862. En imaginant cet étagement formel pour *La Confession de Claude*, Zola joue en effet sur deux tableaux. Il s’agit, d’une part, de revenir sur les événements liés à sa brève aventure avec une jeune prostituée nommée

Berthe, dont Laurence serait le double fictionnel, et d'exposer la nouvelle conception de l'amour, dépouillée désormais de toute idéalité, que Zola a acquise à ses frais. D'autre part, l'enjeu profond de la forme épistolaire est aussi de recréer fantasmatiquement une continuité avec la correspondance très étroite entretenue, au début des années 1860, avec Baille et Cézanne. Les lettres (réelles) font ainsi office de laboratoire pour la création – c'est dans une lettre à Baille de février 1861 que Zola esquisse pour la première fois le scénario du roman¹⁶ – cependant qu'elles représentent, plus largement, un espace de réflexion et de partage, où Zola expose ses expériences intimes, esthétiques, littéraires. Le roman ainsi conçu s'offre comme le lieu où Zola "prolonge [...] les lettres, les revisite et les reformule dans un cadre fictionnel qui en montre rétrospectivement leur fertilité et leur incomplétude" (Lumbroso 2016: 40). Paradoxalement, c'est donc par la multiplication des strates et des écrans fictionnels que le roman de jeunesse zolien parvient à "renforcer les liens entre biographie et fiction" (Savy 2018: 8), à préserver en profondeur l'authenticité d'une page de vie – et d'écriture – que Zola veut, en même temps, tourner.

Le recours aux ressources formelles de la lettre et du journal caractérise également les premiers pas de Loti dans la prose narrative, quoique dans une proportion inversée par rapport à l'ouvrage de Zola. La matière du récit découle du journal intime (fictif) dans lequel le personnage de "Loti" détaille les événements de son quotidien et consigne surtout ses pensées intimes. Que le texte d'un écrivain débutant s'adosse à la structure du journal paraît presque aller de soi; non seulement "la jeunesse est le moment privilégié du journal: un être s'y interroge sur lui-même et son avenir" (Girard 1963:76), mais c'est d'abord dans les pages de son journal que le romancier Loti germe et éclot. Une continuité, sinon une véritable osmose, semble dès lors s'établir entre une écriture quotidienne *pour soi*, dans le cadre diaristique, et la (ré)écriture littéraire *de soi* dans une œuvre d'imagination, toutes deux répondant, par leurs modalités propres, à la nécessité de "dégager des réseaux confus la grande trame simple et solide de son être" (Ramuz 1900, ed. 2005: 133). Si la confluence des deux pratiques est avérée¹⁷, il faut pourtant se garder de tomber dans le raccourci interprétatif qui consisterait à considérer le journal tenu par un être de papier comme un décalque du journal réel de l'auteur. L'étude de Valérie Raoult sur *Le journal fictif dans le roman français* (1999) a bien montré que l'intégration de morceaux diaristiques dans un récit en prose trahit

toujours “l’utilisation calculée et sophistiquée d’une convention littéraire plus directement associée à la fiction” (47) et se signalant d’emblée comme telle. L’impression d’être face à un document véridique où seraient restituées les pensées et les expériences du sujet certifie finalement la réussite de l’illusion fictionnelle. Enraciné dans l’intime, le texte se veut aussi et surtout la manifestation tangible d’une création qui, (sur)marquée littérairement, assoit par ricochet son auteur dans une tradition qui le légitime.

Nous en prendrons pour preuve la triple hybridation formelle qui caractérise la narration singulière¹⁸ d’*Aziyadé*. Le premier niveau consiste à transformer les impressions que Julien Viaud a recueillies dans son journal pendant son séjour à Constantinople en un matériau fictionnel. Cette refonte, légère, s’appuie sur les opérations conventionnelles de brouillage référentiel (“Loti” est ici le pseudonyme de Harry Grant, un lieutenant de la marine anglaise tombé en Turquie), de découpe ou de réemploi à peine camouflé de textes plus anciens¹⁹, ainsi que sur l’alternance de portions narratives ou descriptives. Loti renonce pour autant à agencer les différents morceaux selon une progression chronologique ou causale homogène. Ce faisant, la vivacité et le désordre (simulé) de l’écriture au jour le jour demeurent au cœur du projet fictionnel, de même que, dans une réversibilité osmotique, le roman contamine et infléchit l’énonciation du journal. En effet, dans certaines sections à valeur d’analepse l’emploi des temps du passé extrait les événements de l’immédiateté du présent et les fige dans le lointain du souvenir, en les réinventant à nouveaux frais: “[C]e fut une des époques troublées de mon existence que ces derniers jours de mai 1876. Longtemps, j’étais resté anéanti, le cœur vide, inerte, à force d’avoir souffert; mais cet état transitoire avait passé et la force de la jeunesse amenait le réveil.” (Loti 1989: 50).

À cette contamination réciproque s’ajoute l’interpolation, dans le récit introspectif de “Loti”, des lettres qu’il reçoit, ou envoie, à ses amis (Plumkett, William Brown) et à sa sœur. C’est notamment dans ces échanges qu’affleure la dimension psychologique et autoréflexive du roman: le caractère blasé de Loti, sa désillusion, ses contradictions y font l’objet d’un examen critique, conduit par le personnage lui-même ou par ses amis, dans un jeu de miroirs et d’échos qui questionnent également l’imaginaire romantique déjà évoqué dans l’avertissement de l’éditeur:

Je me trouve fort vieux, malgré mon extrême jeunesse physique [...] Ces belles amitiés-là, à la vie, à la mort, personne plus que moi n’en a éprouvé tout le charme; mais, voyez-vous, on les a à dix-huit ans; à vingt-cinq, elles

sont finies, et on n'a plus de dévouement que pour soi-même. (lettre de Loti à Plumkett, Loti 1989: 54)

J'ai renoncé aux plaisirs de mon âge qui ne sont de déjà plus de mon goût, j'ai perdu l'aspect et les allures d'un jeune homme et je vis désormais sans but et sans espoir...Est-ce à dire pourtant que j'en sois réduit au même point que vous, dégoûté de tout, niant ce qui est bon [...] Entendons-nous, mon ami; sur ces points je pense tout autrement que vous. (lettre de Plumkett à Loti, 120)

En jouant de la délocution²⁰ et des variations énonciatives, la polyphonie ainsi établie supporte les effets de multiplication romanesque du moi qu'orchestre, en abyme, la diégèse. "Loti" jongle en effet avec les noms, les apparences et les identités, et chaque nouveau travestissement qu'il adopte pendant son séjour turc s'offre comme une occasion, certes illusoire, d'échapper à l'étroitesse d'une seule personnalité: "je suis si las de moi-même, depuis vingt-sept ans que je me connais, que j'aime assez pouvoir me prendre un peu pour un autre." (138) En ce sens-là, l'écriture elle-même et l'élaboration du récit d'*Aziyadé* apparaissent comme une astuce de plus pour permettre au "je" de continuer à être un autre, pour prolonger fantasmatiquement le jeu de cache-cache que Loti mène avec Julien Viaud.

Soutien de la démarche singulière d'auto-fictionnalisation que Loti inaugure ici, et qui nourrira son œuvre ultérieure, les lettres marquent en même temps un retour en force de la réalité et accroissent l'indécidabilité des contours fictionnels. On sait en effet que, pour la plupart d'entre elles, il s'agit d'échanges épistolaires authentiques, appartenant à la correspondance de Viaud (en particulier avec son ami Jousselin, alias Plumkett) et ayant été transférés, au prix de quelques coupes et légères modifications, dans le texte d'*Aziyadé*. Force est alors de constater que, comme le montrait déjà l'analyse du dispositif de l'éditeur, chez Loti l'expérience vécue représente non seulement l'aliment de la fiction, mais aussi, paradoxalement, le facteur qui rend possible une extension troublante de ses bornes.

Pour ce qui est des louvoiements entre vie et fiction, l'entreprise de création à laquelle se livre André Gide entre sa dix-neuvième et sa vingt-et-unième année représente le point d'orgue de notre parcours. Si l'exigence de départ est la même – la quête de soi aboutissant à la traduction littéraire "de tous mes enthousiasmes, de toutes mes désillusions, de tout mon cœur

enfin” (Gide 2009: 139) – à l’arrivée la mécanique des *Cahiers d’André Walter* atteint un niveau de raffinement inouï. Le tribut que l’écrivain débutant paie aux conventions romanesques (la supercherie de l’édition posthume du manuscrit, le journal intime fictif) se voit en même temps racheté par la reconfiguration originale de ces stratagèmes au sein d’une composition qui imbrique plusieurs paliers narratifs et multiplie ses facettes à l’instar d’un kaléidoscope.

La matière “première” du récit, fournie par le journal d’André Walter, fait d’emblée l’objet d’un dédoublement, que reflète également le binarisme de l’œuvre, répartie entre un “Cahier blanc” et un “Cahier noir”. Le texte s’ouvre sur des pages du journal soi-disant “actuel” d’André, dans lesquelles il relate la mort de sa mère, sa dernière entrevue avec Emmanuèle, la cousine aimée, et sa décision de partir suite à la promesse faite à sa mère de renoncer à la jeune fille. Ce renoncement s’accompagne du vœu d’entreprendre dans la plus complète solitude l’écriture “du livre si longtemps rêvé”, *Allain*, projet qu’André va pourtant différer, éprouvant d’abord le besoin de se délivrer du poids des souvenirs: “quand les souvenirs seront dits, mon âme en sera plus légère” (Gide 2009: 8). À l’écriture littéraire se substitue alors un récit fragmentaire rétrospectif, qui alterne avec la transcription des pages extraites d’un journal plus ancien, où André avait consigné la naissance et l’évolution de son amour pour Emmanuèle, ainsi que ses troubles mystiques, les impressions éveillées par la nature, la musique et les œuvres littéraires aimées, qu’il cite abondamment²¹.

Laissée largement à deviner, malgré les jeux typographiques (italiques, changements de police, usage singulier de la ponctuation noire et blanche²²), la marqueterie narrative s’avère d’autant plus déstabilisante si l’on sait qu’une bonne partie du contenu de ces morceaux est prélevé par Gide non seulement du cahier préparatoire qu’il tient à partir du printemps 1889, mais surtout de ses écrits privés: le journal des années 1887-1889, les lettres échangées avec sa mère ou avec Pierre Louÿs, les notes prises lors du voyage en Bretagne de 1888, ou encore ses poèmes. La confrontation entre le texte d’*André Walter* et ces nombreux “avant-textes” montre que le travail de transposition fictionnelle est à peu près nul, Gide procédant le plus souvent par recopiage et se limitant à couper et antidater les entrées de son journal ou le contenu des missives. De manière de plus en plus consciente et élaborée au fur et à mesure que le plan se dessine, Gide abolit les cloisonnements et inscrit – dès ce premier texte – l’empêchement déroutant du réel et du fictif au cœur de son esthétique littéraire:

“l’idée du livre se précisant, son *Journal* tend à devenir de plus en plus une préparation à l’écriture, tandis qu’il tend lui-même à se rapprocher de son héros, faisant de son vécu un matériau romanesque” (Masson 2009: 1234). Le paradoxe est savoureux: l’irréalisation outrée dont témoigne un tel dispositif fait bon ménage avec la référentialité la plus exacte; l’effort de distanciation ironique s’accomplit dans et par une stricte adhérence à soi-même.

Or cela n’est pas tout, car le jeu des identités se fait de plus en plus périlleux: en transférant dans l’univers fictionnel les données à peine retouchées de sa vie spirituelle et sensorielle, l’écrivain superpose par le même coup le roman bien réel qu’écrit André Gide (*André Walter*) et le roman fantomatique qu’écrit André Walter dans la fiction (*Allain*). Autrement dit, l’écriture de l’un tend à devenir la matière de l’autre. Ce nouveau tour de passe-passe, programmé dès 1888 (“je raconterai comment je l’écris, j’en ferais écrire soi-disant une partie par le héros qui m’en causerait comme j’en cause avec André”, Gide 1996: 70), explique la rupture qu’intervient dans “Le Cahier noir”, journal d’écriture d’André Walter où est censée se dérouler la création d’*Allain*. Le chantier invisible d’*Allain* se veut alors le miroir fidèle du chantier de *Walter* – en atteste la transcription dans la fiction des notes de régie du cahier préparatoire réel de Gide – à ceci près que, pour l’André fictif, l’écriture demeure en point de mire. L’avancement présumé du livre ne se déduit que par l’impact psychologique destructeur qu’il a sur lui; à l’instar du portrait qui vieillit à la place de Dorian Gray, ici c’est André Walter qui s’enlise dans les affres de la création (“Toujours excessif en toutes choses, comment pourrais-je parler? Lorsque je le pourrais, pourquoi parlerais-je? Ils ne comprendraient pas.” Gide 2009: 80) et succombe à la tentation de l’idéal qui a menacé son auteur. Aussi, l’échec du personnage scelle-t-il finalement le salut de Gide et sa réussite en tant qu’écrivain²³.

Voilà en effet que, après avoir poussé aux extrêmes limites l’identification vertigineuse entre sa créature et lui-même, par un ultime subterfuge Gide parvient à faire bifurquer les deux trajectoires et à rétablir le décalage entre l’œuvre et la vie. Ne distinguant plus la limite entre la fiction qu’il crée et le “réel” qui l’entoure²⁴, André Walter sombre dans la folie et meurt avant d’avoir achevé son livre. De celui-ci, la postérité ne connaîtra donc que ces fragments posthumes, publiés par le faux éditeur P. C., lesquels furent d’ailleurs lus par une partie de la critique contemporaine comme les prémices de l’œuvre d’un écrivain prématurément disparu. L’habileté

déconcertante de la supercherie gidienne entraîne ainsi le plus spectaculaire des renversements ontologiques, dans la mesure où une fiction, construite pourtant à partir des faits strictement réels qui composent l'autobiographie spirituelle de son auteur, accède finalement – du moins pour un temps – au statut de réalité.

3 Conclusion

Dans ce texte étrange et ambitieux, que Gide considérait à la fois comme une œuvre de jeunesse et un livre totalisant²⁵, s'observe tout particulièrement le nouage de la visée cognitive et de la démarche auto-réflexive qui nourrit les ouvrages convoqués ici, ainsi que bon nombre de productions juvéniles. L'effort de (res-)saisie et de connaissance de soi, aspirant à canaliser un bouillonnement d'émotions contrastées et d'idées "qui n'attendent qu'à se cristalliser sur le papier" (Gide 1996, 13), s'accompagne d'un souci littéraire qui impose, du moins en principe, aux aspirants écrivains d'aller au-delà de l'autobiographie "pure", celle-ci étant, selon Thibaudet, "l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers" (1938: 12). C'est pourquoi les reconfigurations et les trucages du matériau biographique opérés en cumulant dans le récit les dispositifs éminemment fictionnels (*topos* de l'éditeur, configurations narratives hybrides, sauts énonciatifs) peuvent s'interpréter comme le reflet de la volonté des auteurs de se mesurer avec un genre et un héritage littéraire et, par là, de s'éprouver en tant que romanciers.

À cheval entre autobiographie et fiction, entre tradition et innovation, l'œuvre de jeunesse s'avère ainsi, pour bien des auteurs, le terrain d'une double interrogation, indissociablement existentielle et littéraire: qui suis-je? suis-je écrivain? À la fois social, car il touche à la possibilité d'embrasser un destin et une carrière auxquels on se sent, ou on se croit, promis, et identitaire, ce questionnement crucial révèle pour finir, chez l'écrivain débutant, la faille douloureuse de sa paratopie²⁶.

NOTE

- 1 Ce constat semble avoir valeur d'évidence pour la critique; Nicole Savy affirme par exemple, en ouverture de son introduction à *La Confession de Claude* de

- Zola: “qu’un premier roman soit autobiographique est la norme” (Savy 2018: 7).
- 2 On peut certes débiter par la rédaction d’un journal ou des carnets intimes (Stendhal, Simone de Beauvoir), mais il s’agit souvent d’écritures privées pratiquées en marge, antérieures au début d’une activité littéraire assumée comme telle.
 - 3 Cet échantillon non exhaustif permet – au-delà des trajectoires individuelles – de reconnaître des caractéristiques formelles et thématiques communes aux œuvres inaugurales de différents auteurs du canon, pour qui la catégorie d’“œuvre de jeunesse” est couramment mobilisée dans l’histoire littéraire. La place me manque ici pour détailler les paramètres de cette catégorie floue, qui fait l’objet d’une recherche en cours ; je précise seulement que, dans ce cadre, je considère comme « œuvres de jeunesse » les écrits composés avant l’âge de 30 ans, publiés ou non publiés du vivant de leur auteur, dotées en général d’un faible capital symbolique mais reconnues après coup par des instances de consécration comme faisant partie de l’œuvre institutionnalisée de l’écrivain.
 - 4 Pensons par exemple au *Petit chose* d’Alphonse Daudet (1868), aux *Mémoires d’un fou* (1838) ou à *Novembre* (1842) de Flaubert. Pour une définition plus précise de cette configuration, voir Ph. Gasparini 2004: 14-30. Pour une réflexion de plus vaste envergure, dépassant le cadre du roman, sur les frontières et les frottements entre factuel et fictionnel, voir F. Lavocat, *Fait et Fiction*, Paris, Seuil, 2016.
 - 5 Le choix du roman autobiographique est commun, entre autres, aux productions juvéniles de Marcel Proust (*Jean Santeuil*, 1895-1900, inachevé), François Mauriac (*L’Enfant chargé de chaînes*, 1913), Albert Camus (*La Mort heureuse*, 1936), Marguerite Duras (*Les impudents*, 1942) ou Claude Simon (*Le Tricheur*, 1945).
 - 6 Sur cet avatar du roman autobiographique, voir Dufief-Sanchez 2010.
 - 7 Rappelons que, selon René Daumic (*Revue des Deux Mondes*, 27, 1905: 936), “le roman personnel est la forme de roman à l’usage des écrivains qui ne sont pas romanciers”; dans notre perspective, c’est plutôt la forme à l’usage des jeunes écrivains en passe de le devenir.
 - 8 Romanesque, certes, mais d’un roman “vrai”; le récit de Claude illustre en effet la “rude école, celle de l’amour réel”, dont Zola a fait l’expérience en tombant amoureux d’une grisette nommée Berthe; voir la lettre à Cézanne du 5 février 1861 (Zola 1907: 258).
 - 9 “On pourrait dire aussi que [Lucien Jousselin] est l’inventeur [du roman] (“éditeur” au sens anglo-saxon du terme puisque non seulement il présente le manuscrit à Calmann-Lévy après l’avoir modifié [...] mais qu’il signe le contrat, avant d’en devenir un des premiers critiques... Le tout sous une double et incertaine identité, dans un constant va-et-vient entre réalité et fiction” B. Vercier 1989: 16.

- 10 Dans l'édition originale du roman, parue chez Perrin en 1891, figure pourtant une préface de l'éditeur P. C., qui donne des détails sur la vie et la mort d'André Walter, dans le but d'authentifier ultérieurement la fiction de la publication posthume. Voir Gide 2009: 137-138.
- 11 "Ici commencent les premières notes prises par André Walter pour la composition de son roman *ALLAIN*. Nous avons cru devoir les publier afin de laisser le manuscrit dans son intégrité. Comme elles n'ont qu'un rapport éloigné avec la suite du journal, nous les avons séparées du texte. – P.C.", Gide 2009: 53.
- 12 Voir pour plus de détails Masson 2009: 1236-1239. Voir aussi Ferguson 2018: 45-66.
- 13 "Oh ! Frères, je souffre, je souffre. Je n'ose parler, je sens la honte me serrer à la gorge, et je ne puis que pleurer sans ôter de mon cœur le poids qui l'étouffe. La misère est douce, l'infamie est légère. Et voilà que le ciel me punit, qu'il me courbe sous un vent terrible, sous une implacable blessure.", Zola 2002: 448. Notre analyse converge sur ces aspects avec celle de Becker 1993: chapitre 9.
- 14 C'est la description que donne Hegel, dans son *Esthétique*, de la poésie lyrique; cité dans J.-M. Maulpoix, "Le lyrisme, histoire, formes et thématiques", <https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.
- 15 "vous vous irritez de mon peu de courage, vous m'accusez d'envier le velours et le bronze, de ne pas accepter la sainte pauvreté du poète"; "oui je pense comme vous, je veux encore espérer" (Zola 2002:410 et 423).
- 16 "Je puis te parler savamment sur la fille à parties. Parfois il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. Nous croyons remarquer en elle un bon cœur, une dernière lueur d'amour, et, sous un souffle de tendresse, nous tâchons d'activer l'étincelle et de la changer en un brasier ardent. D'une part, notre amour-propre est en jeu, de l'autre, nous répétons de belles pensées telles que celles-ci: que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts. Hélas ! que toutes ces formules sont belles, mais combien elles sont menteuses !" Zola 1907: 117, lettre du 10 février 1861. Sur la correspondance zolienne comme laboratoire de création, voir Verret 2020: 675-684.
- 17 "Les deux formes d'écriture sont si souvent parentes, qu'elles se rencontrent chez plusieurs auteurs, et l'on se demande parfois si un roman personnel n'est pas une sorte de journal", Girard 1963: 30.
- 18 Rappelons qu'en 1879 la forme et l'esthétique du roman réaliste-naturaliste sont à l'apogée de leur rendement:cette même année paraissent *Les Frères Zemganno* des Goncourt, *Les Sœurs Vatard* de Huysmans *Nana* et *Le Roman expérimental* de Zola.
- 19 "La technique du réemploi est le point commun des trois premiers livres de Loti:une certaine partie en a déjà été publiée dans les textes d'accompagnement

des gravures de *L'Illustration*, exécutées d'après les dessins de Julien Viaud sur Nuka-Hiva et le Sénégal, et celles du *Monde illustré* sur Salonique et sur Constantinople. Loti intègre de manière très nonchalante ou plus raffinée ces passages "documentaires". Vercier 1994.

- 20 "Si vous aviez pu suivre votre ami Loti dans les rues d'un vieux. Quartier solitaire, vous l'auriez vu monter dans une maison d'aspect fantastique." (lettre de Loti à William Brown), Loti 1989:48.
- 21 Pour une illustration plus détaillée de l'enchevêtrement des strates narratives, voir Lachasse 1985: 23-38.
- 22 Une telle bigarrure reflète l'inspiration symboliste de l'œuvre de jeunesse de Gide, ainsi que le rejet du roman comme constellation de personnages et enchaînement d'épisodes; voir sur ce point Marty 1987:468 ss.
- 23 "La distanciation et déjà l'ironie que rend possible le déplacement de ses conflits intérieurs sur l'aventure et l'écriture d'un personnage fictif, mais aussi le travail empirique de l'intelligence et de la conscience, permettent à Gide, en montrant cet échec et son processus, de s'en faire le spectateur." Lachasse 1985:25.
- 24 "La course à la folie – lequel des deux arrivera le premier d'Allain ou de moi? [...] il faut que je l'aie fait fou avant de devenir fou moi-même", Gide 2009: 102.
- 25 "Ce doit être une œuvre de jeunesse.", Gide 2009: 139; "Ce livre se dressait devant moi et fermait ma vue [...]. Je ne parvenais pas à le considérer comme le premier de ma carrière, mais comme un livre unique, et n'imaginai rien au-delà", Gide 1936, ed. 2001: 228.
- 26 "La paratopie caractérise à la fois la 'condition' de la littérature et celle de tout créateur, qui ne devient tel qu'en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours littéraire. [...] L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même." Maingueneau, 2004: 85.

BIBLIOGRAFIA

- Becker, Colette (1993), *Les Apprentissages de Zola*, Paris, PUF.
- Dufief-Sanchez, Véronique (2010), *Philosophie du roman personnel, de Chateaubriand à Fromentin. 1802-1863*, Genève, Droz.
- Ferguson, Sam (2018), *Diaries Real and Fictional in Twentieth-Century French Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je?*, Paris, Seuil.
- Gide, André (1887-1925), *Journal*, ed. Éric Marty, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1996, vol. 1.

- Gide, André (1891), *André Walter. Cahiers et poésies, Romans et récits*, ed. Pierre Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009, vol. 1.
- Gide, André (1936), *Si le grain ne meurt, Souvenirs et voyages*, ed. Pierre Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2001.
- Girard, Alain (1963), *Le Journal intime*, Paris, PUF.
- Glowinski, Michael (1992), “Sur le roman à la première personne”, *Esthétique et poétique*, ed. G. Genette, Paris, Seuil, 1992: 229-245.
- Lachasse, Pierre (1985), “L’ordonnance symbolique des Cahiers d’André Walter”, *Bulletin des amis d’André Gide*, XIII/ 65: 23-38.
- Loti, Pierre (1879), *Aziyadé*, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- Lumbroso, Olivier (2016), “Aux sources de l’imaginaire cyclique chez Zola: les “lettres de jeunesse” et “La Confession de Claude””, *Revue de l’AIRE*, 42: 31-41.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène de l’énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Marty, Éric (1987), “La première fiction d’André Gide”, *Poétique*, 72: 463-481.
- Masson, Pierre, “Notice”, *André Walter. Cahiers et poésies, Romans et récits*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009, vol. 1: 1231-1244.
- Mauriac, François (1933), “Le Romancier et ses personnages”, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980, vol. 2: 839-880.
- Ramuz, Charles Ferdinand (1895-1901), *Journal, Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 2005, vol. 1.
- Raoult, Valérie (1999), *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF.
- Rousset, Jean (1976), “Une forme littéraire: le roman par lettres”, *Forme et signification*, Paris, Corti: 65-109.
- Savy, Nicole (2018), “Introduction”, É. Zola, *La Confession de Claude, Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier: 7-28.
- Thibaudet, Albert (1938), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Vercier, Bruno, “Préface”, *Aziyadé*, Paris, GF-Flammarion, 1989: 7-30.
- Vercier, Bruno (1994), “Loti écrivain en son temps”, *Loti en son temps*. Colloque de Paimpol, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 9-21. [23/3/2022], <https://doi.org/10.4000/books.pur.33368>.
- Verret, Arnaud (2020), “La formation de l’écrivain. Étude d’un enjeu de la correspondance zolienne”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 120/3: 675-684.

Zola, Émile (1865), *La Confession de Claude*, Œuvres complètes, Paris, Nouveau Monde, 2002, vol. 1: “Les débuts (1858-1865)”.

Zola, Émile (1907), *Correspondance. Lettres de jeunesse*, Paris, Fasquelle.

Ilaria Vidotto est *première assistante diplômée* en linguistique et stylistique de l'Université de Losanna. Sa thèse, proposant une étude stylistique de la comparaison chez Marcel Proust, a été publiée en 2020 chez Classiques Garnier (*Proust et la comparaison vive*). Ses publications portent sur des auteurs de la littérature française des XIX^e et XX^e siècles (Proust, Balzac, Aragon, Camus, Duras, Radiguet), ainsi que sur des questions stylistiques et rhétoriques. Ses recherches actuelles sont consacrées plus particulièrement aux œuvres de jeunesse comme catégorié stylistique et socio-poétique. | Ilaria Vidotto is *première assistante diplômée* in linguistics and stylistics at the University of Losanna. Her thesis proposes a stylistic study of comparison in Marcel Proust and was published in 2020 by Classiques Garnier (*Proust et la comparaison vive*). His publications focus on French literature of the 19th and 20th centuries (Proust, Balzac, Aragon, Camus, Duras, Radiguet), as well as on stylistic and rhetorical issues. His current research focuses on *juvenilia* as a stylistic and socio-poetic category.