

RÉVÉLATIONS D'UN DISCOURS MENSONGER:
LES DÉICTIQUES TEMPORELS
DANS *LA SYMPHONIE PASTORALE* D'ANDRÉ GIDE*

1 *Objectifs*

Je n'entrerai pas, ici, dans la discussion sur la nature des diverses marques de la *deixis*, de tous ces mots qui réfèrent, dans un énoncé, au locuteur et déterminent ensemble l'univers du *sujet* qui établit un rapport entre l'énoncé textuel et l'acte producteur: les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne, les démonstratifs, les indices spatio-temporels, les termes modalisateurs, certains temps verbaux, les verbes performatifs, etc.¹ Je ne m'étendrai pas non plus sur la terminologie très variée qui désigne de tels mots: déictiques, *shifters*, embrayeurs, indicateurs, indices, signes iconiques, opérateurs, etc.

Je me bornerai à observer les termes qui, dans un texte, réfèrent à une présence extra-linguistique ou extra-textuelle, celle du *sujet caché*, de la véritable instance première de l'illocution narrative. Ce faisant, je me limiterai autant que possible aux *déictiques temporels*.

Leur rôle sera illustré par des exemples tirés de *La Symphonie pastorale* d'André Gide (1919),² récit apparemment simple et limpide, mais en réalité, on le sait, d'une extrême ambiguïté. Celle-ci a amené les lecteurs à des interprétations des plus divergentes. La variété des sens que l'on peut attribuer à ce discours romanesque est, à mon avis, principalement déterminée par la relation équivoque que l'auteur a réussie à établir entre le plan de l'énoncé narratif et celui de l'énonciation sous-jacente.

2 *Cadre théorique et méthodologique*

La tension entre ces deux plans peut être mieux saisie quand on part des schémas des *instances* qui régissent tout discours littéraire: d'un côté, celles des énonciateurs de l'énoncé narratif, instances fictives, facilement repérables dans les situations que l'auteur leur a créées (narrateur, acteurs, personnages); de l'autre, l'instance invisible du producteur, le sujet de la communication écrite dans sa totalité.³ En écrivant, cette dernière instance qui est à l'origine du texte effectue un double mouvement: d'une part, elle construit un récit en se servant d'une ou de plusieurs voix pour nous parler indirectement (le médium du narrateur et des acteurs cités); d'autre part, elle se dissimule elle-même et disparaît derrière l'écran textuel qu'elle nous montre. La vie d'un texte, nous a-t-on appris, va ainsi de pair avec "la mort de l'auteur". Pourtant, nous savons bien que le récit que nous lisons est d'un bout à l'autre dominé par l'instance hiérarchiquement supérieure du sujet producteur. Le discours littéraire est ainsi un discours à double fond.

Longtemps narratologues et sémioticiens structuralistes se sont restreints à l'analyse du seul espace de l'énoncé narratif, qui offre la certitude et la sécurité des travaux linguistiques. On sait les sentiments de frustration que la maigreur des résultats de leurs pénibles efforts a provoqués. Aujourd'hui, on élargit cet espace en prenant en compte, en outre, celui de l'énonciation, en considérant le discours littéraire comme un système communicationnel bidimensionnel qui comprend un niveau de *surface*, le récit, et un niveau *profond*, l'activité énonciative. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est que cette bidimensionnalité se manifeste par une référentialité spécifique qui se scinde en une référentialité *fictionnelle* (ou interne) et une référentialité *réelle* (ou externe). Pour atteindre ce dernier plan, une approche herméneutique se superpose nécessairement à l'analyse narratologique ou sémiotique de l'énoncé.

3 Les deux registres discursifs dans la Symphonie

Cette problématique apparaît clairement quand on observe la grande diversité des interprétations que le petit récit de *la Symphonie pastorale* a suscitées.⁴ Très schématiquement, on peut distinguer deux sortes de lectures. La première s'attache à l'énoncé narratif, prend le récit dramatique au sérieux et conclut au sort tragique du Héros, pitoyable victime de ses bonnes intentions, mais jouissant de nombreuses circonstances atténuantes. La seconde perce l'écran du narratif, prend en considération le niveau énonciatif ce qui la conduit à une interprétation opposée selon laquelle le récit est fondé sur une attitude ironique: le texte se transforme en un discours mensonger et subversif. Ceci est illustré d'une manière bien significative par la *Revue des Jeunes* qui donne cet avertissement curieux: "Suivant l'âge, la formation religieuse, la qualité de la foi, (l'ouvrage) peut être inoffensif ou périlleux. Lorsqu'on est dans le doute, consulter notre Service de Librairie".⁵ Texte "inoffensif" pour celui qui, traditionnellement, se restreint au plan de l'énoncé, "périlleux" pour celui qui prend en compte, en outre, le plan de l'énonciation. Car l'ambiguïté ironique n'est rien d'autre que la tension créée entre ces deux niveaux. Cherchons donc le péril en écoutant la voix derrière les mots.

4 Les déictiques temporels dans la Symphonie

Diverses stratégies s'appliquent à examiner la relation entre énoncé et énonciation dans le but d'éclaircir la situation du sujet originel. Je recourrai ici à celle qui se sert des déictiques en tant qu'outil herméneutique apte à mettre à jour, très partiellement, l'existence du niveau de l'énonciation. Il ne s'agira que de quelques "détails", bien entendu, mais qui peuvent suggérer l'étendue de la problématique en question.

La Symphonie pastorale est un récit présenté sous la forme d'un journal. La distance entre les moments de la narration et des événements relatés se rétrécit progressivement: étant de deux années et demie au début, le décalage se réduit peu à peu pour disparaître vers la fin où les deux temps sont simultanés. On va donc de mémoires vers le vrai journal. Il va de soi que dans un tel récit les indications temporelles sont extrêmement nombreuses: non seulement il y a les datations des 22 journées de la rédaction, mais aussi, à l'intérieur de chaque partie datée, les références abondantes aux mois, aux jours et aux heures des éléments événementiels.

Grâce au *Journal* et à la correspondance de l'auteur, nous savons avec quel soin Gide a échafaudé cette construction chronologique qu'il voulait parfaite. Pendant la genèse du texte, il insiste plusieurs fois sur "la sorte de perfection subtile et nuancée que le sujet exige", sur "les proportions et l'équilibre du livre".⁶ De même, plusieurs remarques intratextuelles témoignent de ce souci de la chronologie correcte (p. 65, 69, 102, par exemple). Il est d'autant plus étonnant que le lecteur averti découvre de très nombreuses *erreurs* dans les repères chronologiques. Quand on soumet ces "fautes" dans la déictisation temporelle à un examen qui tient compte du double niveau de l'énoncé et de l'énonciation, on découvre que non seulement la plupart de ces irrégularités s'expliquent, mais encore qu'elles contribuent pour une part importante à donner un certain *sens* au texte.

Selon le critère du conscient et de l'inconscient, on peut distinguer trois catégories d'erreurs.

4.1 Erreurs involontaires: les anachronismes

Il y a d'abord une série de vraies erreurs involontaires.

Le 27 février 189., le Pasteur note dans son journal: "J'en profite pour continuer ce récit que je commençai hier" (p. 29). Or, d'après sa propre datation il n'a pas commencé le 26 février mais le 10 (p. 11). Il y a donc une erreur de 16 jours qui s'explique par le fait que l'auteur avait d'abord choisi pour l'incipit la date du 25 décembre, indication qu'il a oublié de rectifier dans le remaniement du manuscrit. Cette erreur constitue donc une référence directe à l'activité productrice du sujet de l'écriture.

A la même date du 27 février 189., le narrateur réfère au cas médical de l'aveugle et sourde-muette Laura Bridgeman, qu'il situe "au milieu du *siècle dernier*". Inadvertance flagrante de la part de l'auteur qui écrit au XXe siècle (1918) et évoque un événement ayant eu lieu vers 1840. Tenant son journal dans les années 90 du XIXe siècle, le narrateur intradiégétique de l'énoncé aurait donc dû écrire "au milieu de *ce* siècle". Ce cas d'anachronisme (prochronisme) est encore une preuve évidente de la présence de l'instance réelle qui ne parvient pas à se retirer complètement de l'univers fictionnel qu'il crée.⁷

Au cours du récit apparaissent à plusieurs reprises de telles fautes dans la déictisation, erreurs qui sont dues à la complication de la construction à plusieurs niveaux temporels. Les plus fréquentes concernent les mélanges

des temps du présent et du passé: hier, aujourd’hui, demain vs la veille, ce jour-là, le lendemain (par exemple, à la page 83 où l’on trouve “hier” à la place de “la veille”).

De telles erreurs sont manifestement involontaires. La complexité des niveaux chronologiques que contient l’énoncé narratif relativement bref ne suffit pas à les expliquer. Dans certains cas, comme dans celui de l’anachronisme, on ne peut pas ne pas tenir compte de la position temporelle du sujet narrant, situé en 1918, et de sa distance par rapport au temps du narré. On verra que cette distanciation est d’autant plus problématique qu’il s’agit aussi de la transposition au passé d’une expérience actuelle.

4.2 Erreurs volontaires: l’intrusion du vécu

Plus révélatrices encore sont les erreurs volontaires, les véritables “fautes” que l’auteur a introduites dans la chronologie du récit.

La faute la plus flagrante se situe au moment crucial de l’opération de Gertrude. Le 21 mai, le narrateur écrit: “Gertrude est entrée *hier* à la clinique de Lausanne, d’où elle ne doit sortir que dans *vingt jours*” (p. 132). Le surlendemain de l’entrée en clinique, le 22 mai, le Pasteur apprend déjà la réussite de l’opération (p. 136). La lettre du médecin, partie de Lausanne, au plus tôt le 21 mai, est donc arrivée à La Brévine en un temps record. Autre invraisemblance: l’opération et la constatation de sa réussite auraient eu lieu en moins de 24 heures. Ensuite, Gertrude, accompagnée du docteur, rentre à la maison le 28 mai, vers midi (“Ah! les voici!”, p. 136). Au lieu de rester à la clinique durant 20 jours, jusqu’au 10 juin environ, comme on nous l’a annoncé, elle n’y a séjourné que pendant une semaine. Faute troublante de la part d’un auteur qui vise la perfection.

Comment expliquer une telle erreur dans la référentiation chronologique? L’énoncé ne fournit aucune explication valable de sorte que la raison doit être cherchée chez l’instance réelle qui apparaît ici comme responsable de ce qui ne peut être considéré que comme une erreur manifeste et volontairement commise. On sait aujourd’hui que des facteurs extérieurs à la diégèse narrative sont à l’origine de ce qu’on croyait être une bévue. Tout est dans la date du 19 mai, la veille du départ de l’aveugle. Sous la datation “Nuit du 19 mai”, le Pasteur raconte très sobrement, en quelques phrases, comment il est monté dans la chambre de la jeune fille de 16 ans: “Nous étions seuls. Je l’ai longtemps pressée contre moi. Elle ne faisait pas un mouvement pour se défendre, et comme elle levait le front vers moi, nos lèvres se sont rencontrées...” (p. 130). Dans la première version du manuscrit, cette séquence était datée le 9 mai. Grâce au *Journal* et à la correspondance de l’auteur, nous savons que Gide s’est décidé à situer cette scène capitale du premier baiser le 19 mai pour des raisons sentimentales. En effet, c’est le 19 mai 1918 que Gide a eu sa première rencontre amoureuse avec le jeune Marc Allégret à Limoges.⁸ Il s’agit donc de la célébration d’un anniversaire intime, d’un hommage rendu à une relation privée, expérience dont Gide sort “gonflé de bonheur” (*Journal*, 19 mai 1918).

On éprouve quelque honte à entrer ainsi dans l'anecdotique de la vie privée d'un auteur. N'empêche que l'intérêt de cette intrusion est manifeste. La transposition volontaire d'une date réelle dans la structure de l'énoncé fictif conduit à un mélange des plans de l'énonciation et de l'énoncé, assemblage qui subordonne clairement le plan de la fiction à celui de la réalité. L'autobiographique domine ici l'imaginaire. En faisant coïncider la date du sujet de l'énonciation avec celle du sujet de l'énoncé, l'auteur ne peut s'empêcher de révéler indirectement que l'histoire d'amour du pasteur quadragénaire et de la jeune fille innocente est aussi une transfiguration d'une expérience personnelle. Le vécu serait-il donc si important que la littérature doit en souffrir?

En effet, les conséquences sont graves. L'introduction interdite d'une date de 1918, déictique du réel, dans la diégèse des années 1890, deixis de l'énoncé littéraire, va profondément troubler la déictisation dans toute la seconde moitié du texte. Cette fausse manœuvre entraîne encore une autre conséquence, peut-être unique dans la littérature. Dans une lettre du 10 novembre 1919, la traductrice anglaise de la *Symphonie*, Dorothy Bussy, s'adresse à Gide pour lui reprocher ses erreurs ("C'est du nonsens, c'est de la provocation")⁹ et décide de rétablir la durée des trois semaines à Lausanne, ce qui entraîne un décalage de toutes les dates à partir du 21 mai dans les éditions anglaises, encore aujourd'hui. Claude Martin qui a établi l'édition critique de ce roman s'étonne même que cette correction "ne soit pas passée dans les éditions françaises subséquentes".¹⁰

Non seulement Gide ne corrige pas son "erreur", mais il y persiste. Lorsqu'en 1945 Jean Delannoy conçut le projet d'une adaptation cinématographique de la *Symphonie pastorale*, Gide lui proposa de se charger lui-même du scénario. Il nous reste le cahier contenant une première version du script.¹¹ Dans le passage en question, non datée évidemment, la scène du premier baiser n'est pas mentionnée, mais il y a un dialogue intéressant à la clinique entre Gertrude et le docteur Martens. Celui-ci annonce que l'apprentissage de la vue sera long. Gertrude répond: "Martens, tout cela est de la théorie. Vous m'avez dit: il vous faudra *plus d'un mois avant de...* Et dès le *troisième jour*, j'ai pu enfiler une aiguille. Alors vous m'avez dit: vous n'auriez pas dû pouvoir. Que voulez-vous que j'y fasse? J'ai pu." C'est comme si Gide, 25 ans après la parution de son récit, s'adressait aux nombreux lecteurs qui avaient critiqué l'in vraisemblance chronologique de ce passage, afin de se justifier par le recours à une sorte de fatalité ou de miracle et en chargeant le médecin, donc une instance fictive, de la responsabilité de l'erreur commise! Ce qui importe le plus, c'est qu'ici encore Gide maintient une incohérence qui, pourtant, semble devenue inutile dans un script où manquent des dates précises.

4.3 Déictisation temporelle confuse: le flux l'inconscient

Une troisième catégorie de fautes est plus difficile à classer selon le critère de la volonté. Il s'agit de repères chronologiques confus, rendus problématiques par un brouillage ou par une surcharge. Observons quelques exemples de ce type.

Dans le récit, les déictiques servent parfois à faire apparaître la confusion psychique du Pasteur, son insincérité ou son attitude hypocrite, voire mensongère, vis-à-vis de lui-même (son aveuglement) et des lecteurs.

Ainsi, le 10 mars, après que sa femme lui ait reproché ses sentiments équivoques pour la jeune aveugle, le narrateur note: "Les phrases d'Amélie, qui me paraissaient *alors* mystérieuses, s'éclairèrent pour moi *peu ensuite*" (p. 88). Et le 25 avril: "*Aujourd'hui* que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon cœur, je m'explique à peine comment j'ai pu *jusqu'à présent* m'y méprendre..." (p. 99-100). Cet aveu est visiblement hypocrite quand on lit à la page 76 que la prise de conscience avait déjà eu lieu le 8 mars! Dans de tels cas, il s'agit non pas d'erreurs dans le sens des deux premiers types traités, mais d'irrégularités chronologiques internes qui ont pour but de rendre l'inconscience et le refoulement chez le narrateur (comme dans l'incipit de *L'Etranger*: "aujourd'hui... ou peut-être hier... je ne sais pas"). Par une série de dérobades, d'ergotages et de mensonges il fait croire qu'il n'a pas compris, tandis que le lecteur, comme Amélie et grâce à elle, a déjà bien saisi les sentiments dont il s'agit. Bien que les déictiques temporels sur lesquels repose cet effet semblent se situer sur le seul plan de la deixis du sujet de l'énoncé, ils sont en même temps reliés à celui de l'énonciation où, manifestement, le sujet caché les organise habilement, par un jeu subtil qui provoque l'effet ironique de ces passages.¹² Par de telles manœuvres, l'instance productrice nous fournit des informations bien plus précieuses que celles que contient l'énoncé de celui qui s'adresse à nous dans son journal.

Un brouillage semblable est instauré dans les fragments concernant l'absence de Jacques, le fils, à partir du moment où celui-ci devient le rival de son père. Le 10 mars, nous lisons "qu'il partirait demain pour ce voyage qui devrait durer tout un mois" (p. 85), voyage interrompu par un séjour d'une semaine à la maison à l'occasion de Pâques, vers le 10 avril (note du 25 avril, p. 102). Le 3 mai, au plus tard, Jacques est de retour (p. 104). Les incertitudes et les inconséquences temporelles sont ici sans doute liées à l'état de jalousie du narrateur. Mais le niveau de l'énoncé n'explique pas de manière satisfaisante ces complications dont la redondance doit trouver sa raison au niveau de l'énonciation.¹³ Est-ce la hâte avec laquelle Gide a expédié la seconde partie? En effet, c'est à partir de cette scène, au début du deuxième cahier, que l'auteur accélère son récit, quitte à y introduire certaines négligences. Ou serait-il permis d'expliquer, ici encore, la confusion chronologique à partir des données biographiques du sujet réel? A la date du 8 décembre 1917, le *Journal* relate "le tourment de la jalousie" éprouvé par Gide à l'égard du rival C... (Cocteau) qui gardait trop longtemps chez

lui le jeune M... (Marc).¹⁴ Plus tard, Cocteau a raconté comment Gide lui avoua: “J’ai voulu vous tuer” et décrit comment ils “débrouillèrent” ensemble ce qui les avait longtemps “brouillés, embrouillés”.¹⁵ Serait-il possible que le contexte énonciatif réel d’un auteur surcharge d’une manière apparemment gratuite l’énoncé narratif d’imbrications obsessionnelles afin d’en libérer le sujet?

A ces brouillages des repères chronologiques on peut encore ajouter l’accélération de la seconde partie où l’auteur contracte la durée au mépris de la vraisemblance et de la logique du récit. On le lui a bien souvent reproché. Le fait que Gide s’intéressait davantage à la préparation d’une crise et à la mise en place de son évolution qu’à l’élaboration de son issue explique sans doute les inadvertances dans le maniement des déictiques. Mais le contexte réel y a contribué: ayant abandonné son manuscrit depuis cinq mois, “pressé d’en finir” après son voyage à Londres avec Marc, Gide ne vit plus la crise et procède à “l’étrécissement” de la fin dramatique par une schématisation en une douzaine de pages.¹⁶

Cette troisième catégorie des déictiques irréguliers ou flous est donc également liée au niveau sous-jacent où se situe l’activité scripturale du sujet premier. Gide lui-même a toujours nié le rapport de ces inconséquences avec le réel vécu, ce qui se comprend. Il les présente plutôt comme des fautes “esthétiques”: la déictisation dans le récit est subordonnée à d’autres facteurs, plus importants, d’ordre thématique surtout. Il se justifie alors en évoquant “cet état d’anachronisme où je me sens presque toujours par rapport à ce que j’écris (...) et qui permet le plus libre jeu de l’esprit critique et cette domination du sujet”. Distance et lucidité, voilà l’esthétique gidienne officielle. Il craint “le foisonnement et cette sorte de flux immédiat, irresponsable et souvent presque inconscient”.¹⁷ Nous avons pourtant vu que le récit, malgré les efforts de contrôle, échappe constamment à “l’esprit critique” et que l’acte d’écriture est guidé en grande partie par ce flux de l’inconscient et par l’intrusion du vécu contemporain.

5 Conclusions

Quelles conclusions peut-on tirer de ces quelques observations? Allons du particulier vers le général.

5.1

L’instance productrice ne réussit pas à contrôler parfaitement les niveaux temporels sur lesquels elle se propose de construire le récit de *la Symphonie pastorale*. D’où une série de fautes qui se situent sur le plan de la logique du récit.

5.2

Plus la distance entre le temps de la narration interne et celui des événements narrés se rétrécit, plus la fréquence des erreurs augmente.

5.3

Si certaines fautes sont dues à la complexité de la diégèse intratextuelle, d'autres ne s'expliquent que par la position extratextuelle, réelle, du véritable sujet de l'élocution qui, dans sa situation de parole actuelle, ne parvient pas à s'exclure de l'univers fictionnel. Les conséquences de ces intrusions se manifestent notamment par une déictisation irrégulière qui rompt la logique de l'énoncé narratif.

5.4

Parmi ces dernières "erreurs", il y en a qui constituent de véritables négligences. D'autres cependant, notamment les erreurs volontaires, doivent être vues comme des éléments essentiels dans la création esthétique qui soumet par là l'énoncé au pouvoir de l'instance supérieure de l'énonciation. Dans son discours littéraire, comme parfois ailleurs, André Gide passe par le "mensonge" pour dire sa vérité. Dans ce sens, ces erreurs sont révélatrices et contribuent à donner *sens* au texte.

5.5

En même temps, la transgression des règles de la déictisation temporelle met à jour le conflit entre les instances fictionnelles et celle du sujet originel de la communication. En faisant apparaître l'activité du sujet producteur dans l'ambiguïté discursive de la double référentiation, ces déictiques installent le discours dans l'ordre de la *subjectivité* (la voix du Moi derrière les mots) et de l'*intersubjectivité* (participation au discours, obligation de chercher l'individualité indistincte du locuteur derrière sa "parole intermédiaire").

5.6

Sur le plan de la critique littéraire, une telle analyse pose des problèmes de méthode. On est obligé non seulement d'élargir l'espace textuel aux métatextes, mais encore d'entrer dans le domaine privé de l'auteur. Réapparaissent alors les vieux dangers de l'explication de l'œuvre par l'homme et de l'identification du sujet de l'énoncé avec celui de l'énonciation. Il me semble pourtant inévitable qu'on transgresse les frontières de l'espace fictionnel aux moments où l'instance de l'énonciation, normalement cachée, s'introduit volontairement dans cet espace. Puisque ce sujet, dans sa situation de parole particulière, est relié, bien plus que celui de l'énoncé, au réel quotidien, il serait hypocrite de nier ce rapport que le texte lui-même nous oblige à prendre en considération. Pour le lecteur moyen ce problème n'existe pas; s'il est attentif, il sentira, au niveau profond, la présence de l'instance abstraite du Sujet qu'il constituera lui-même, à son gré, comme une position confuse, mais puissante derrière les mots lus.

5.7

Il va de soi que l'analyse de la seule déictisation temporelle dans *la Symphonie pastorale* ne permet pas de conclure à une véritable interprétation du texte entier. Pour cela, ces détails sont trop anecdotiques. Il faut plutôt les voir comme des symptômes qui prouvent de manière concrète l'existence dans le discours de certaines *traces* que le sujet y a laissées, subrepticement ou à son insu. Au niveau de l'interprétation, une démarche herméneutique les considérera comme faisant partie d'un système référentiel plus vaste où certaines manœuvres de *déictisation*, de *modalisation*, de *métadiscursivité*, de *réflexivité* et d'*intertextualité* établissent un lien entre l'énoncé et l'énonciation sous-jacente (dans ce cas précis, par exemple, les nombreuses erreurs dans les citations bibliques, la valeur métadiscursive du discours rapporté, les variantes paratextuelles et, surtout, l'ironie). Dans un texte littéraire, il y a toujours des traces du sujet, des failles, des interstices dans l'écriture. Même s'il y manque les symptômes directs que j'ai relevés ici, il y a les *silences*, les trous, les blancs, et, comme dans le cas de la parabole complètement détachée de son locuteur, l'*implicite* que nous savons. Dans la perspective d'une poétique de l'énonciation, c'est ce rapport entre le visible et l'invisible qui permet de saisir la causalité énonciative, l'intentionnalité discursive, bref le sens du texte, et qui en détermine finalement l'interprétation.

Pour finir, je ne peux pas ne pas relever la superbe figure réflexive par laquelle Gide, fin pédagogue, m'a poussé dans le sens que j'ai pris. A la dernière page du récit, l'interlocuteur (le fils, le lecteur) Jacques s'adresse au narrateur (le père, l'Auteur) en disant: "Il ne sied pas que je vous accuse; mais *c'est l'exemple de vos erreurs qui m'a guidé*" (p. 149).

Université de Nimègue

PIERRE VAN DEN HEUVEL

Notes

* Une première version de cette analyse a été proposée au Colloque "Herméneutique et Narratologie", tenu à l'Université d'Anvers (Belgique) le 14 avril 1987.

1. Pour la notion de *deixis* et la fonction des *déictiques* dans l'analyse littéraire, voir mon ouvrage *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 95-109, ainsi que l'*Index analytique*. On y trouvera également des références bibliographiques auxquelles il faudra ajouter quelques publications récentes comme le numéro "Sur l'énonciation" de *Fabula*, 5, Presses Universitaires de Lille.

2. Renvois à l'édition courante de Gallimard, Folio 18.

3. Voir ces schémas dans mon *Parole...*, p. 90-91.

4. Cf. Claude Martin, *André Gide, La Symphonie pastorale*, texte établi et présenté par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970, p. CXX-CXLV.

5. *Ibid.*, p. CXXII.

6. *Journal*, 12 et 19 octobre 1918.

7. Notons que cette référence au réel contient d'autres erreurs: Gide ajoute un *e* incorrect au nom propre et transforme l'Américaine en Anglaise, fautes qui s'expliquent par une simple défaillance de mémoire ("je ne sais plus", p. 35). En effet, il s'agit, selon Claude Martin, de lectures que l'auteur a faites une trentaine d'années auparavant (e.a. du *Grillon au foyer* de Dickens qui est fondé sur le même cas).

8. Claude Martin, op. cit., p. LXXXV, cite un cas semblable: Victor Hugo situe le mariage

et la nuit de noces de Marius et Cosette le 16 février 1833, date de la nuit où Juliette Drouet devint la maîtresse de l'auteur.

9. Cf. Ibid., p. LXXXVI et LXXXVII où l'on trouve aussi un tableau des différentes datations.

10. Ibid., p. LXXXVII. Notons que Gide a supprimé dans le premier manuscrit un décic-tique spatio-temporel, placé à la fin du texte de la *Symphonie*: "Cuverville, février-octobre 18.", indication dont le référent spatial désignait sans doute trop directement la personne de l'auteur.

11. Voir le texte dans Cl. Martin, p. 186-218. Le passage de l'opération se trouve p. 204-205.

12. Pour le ludique chez Gide, voir l'excellente étude de Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, Paris, José Corti, 1985, qui analyse les jeux de l'écriture dans les *Soties*.

13. Cette confusion temporelle se retrouve, d'une manière encore renforcée, dans le scénario cinématographique de Gide (Cl. Martin, p. 206-207): pour des raisons obscures, l'heure du retour de Jacques joue manifestement un rôle très important (dépêches, erreurs sur les horaires, divers moyens de transport, etc.). Voir aussi la variante du manuscrit dans Cl. Martin, p. 73.

14. Cf. Cl. Martin, p. LXXXII sq.

15. Jean Cocteau, *Maalesh*, Paris, Gallimard, 1949, p. 26-27.

16. André Gide, "Projet de préface...", reproduit dans Cl. Martin, p. 136-138 et les pages LXXXVII et LXXXIX.

17. Ibid., p. XCI.