

*GIANFRANCO RUBINO*

# La narration gidienne

## Entre discours et fiction

**Q**UELLE RÉCEPTION réserver à Gide aujourd'hui ? Une telle interrogation implique divers ordres de réflexions qui investissent l'atmosphère culturelle et littéraire de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle tout autant que la physionomie globale, textuelle et personnelle de celui qui fut appelé à son époque « le contemporain capital ». Il ne s'agit pas d'évaluer la place de Gide dans le canon occidental actuel, européen ou français, en admettant qu'une hiérarchie sélective puisse être établie avec un minimum de vraisemblance et d'univocité : il existe des écrivains qui trouvent naturellement leur place dans le cercle officiel des classiques, mais qui — indépendamment de toutes considérations de valeurs — ne réussissent pas néanmoins à entrer réellement en communication avec notre sensibilité. Il ne s'agit pas davantage de soupeser l'intérêt critique que Gide peut ou non susciter auprès des chercheurs : bien sûr, l'on peut toujours tenter une évaluation statistique et qualitative, mais sans jamais oublier cependant que, dans la société littéraire française, extrêmement attentive à sauvegarder et à développer son propre panthéon, même l'écrivain de plus modeste portée a droit à une société d'amis ou de lecteurs, à une poignée de spécialistes voués à son exégèse. Quant au témoignage relatif au succès auprès du public qui lit

et achète des ouvrages, il s'agit d'un ensemble de sondages quantitatifs intéressants, mais pas nécessairement significatifs. Si tant est que l'on lise réellement.

Une opération plus prudente se contentera de mettre en évidence certains aspects caractéristiques de l'écriture gidienne et de se demander de quelle façon on peut les relier à l'horizon actuel de création et de lecture. Le succès de Gide, comme du reste celui de nombreux autres auteurs français du XX<sup>e</sup> siècle, a été incontestablement alimenté par la pluralité des aspects de sa personnalité littéraire : narrateur, essayiste, diariste, autobiographe, voire dramaturge, même s'il ne s'agit pas là de son activité la plus significative. La valeur esthétique de sa production n'en a pas seule sanctionné l'incidence auprès du public, particulièrement sensible aux suggestions de son message éthique, qu'on le juge scandaleux ou libérateur au gré des préférences.

Il est vrai que, comme c'est également le cas pour l'ensemble des écrivains appartenant aux grandes générations éthiques du XX<sup>e</sup> siècle, la personnalité globale de Gide aurait difficilement suscité l'intérêt qu'elle a provoqué si elle ne s'était pas fondée sur l'œuvre de fiction. L'autobiographie elle-même faisait sens essentiellement — si ce n'est uniquement — dans la mesure où elle exhibait brusquement la teneur de vérité référentielle que la transposition romanesque manipulait, voilait, laissait présager. La fiction narrative, en définitive, faisait fonction de pilier nécessaire, par ailleurs non exclusif et non suffisant, pilier sur lequel la suggestion du « message », considéré comme combinaison d'énonciations directes et indirectes, dénotatives et connotatives, appuyait sa propre efficacité et sa propre polysémie. Sur les genres, Gide a longuement réfléchi, comme écrivain mais aussi comme essayiste et mentor de ce groupe de la NRF dont on sait le rôle fondamental qu'il a joué dans la configuration de la physionomie littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle. Et ce n'est en outre un secret pour personne qu'il se posa explicitement le problème de la classification de ses œuvres narratives, en s'abandonnant à de nombreuses oscillations. *Paludes* fut d'abord un « traité », puis une « sotie », alors que *Le Prométhée mal enchaîné*, annoncé comme roman, finit par être présenté comme une « sotie », étiquette également appliquée aux *Caves du Vatican*. Gide refusait le titre de « roman » à tous les textes de fiction écrits avant *Les Caves du Vatican*, comme le montre l'extrait de la lettre à Copeau de 1913, placée en tête de l'ouvrage : « Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des

romans <sup>1</sup>. » En réalité, même les « récits » furent sporadiquement classifiés dans le genre romanesque, où, toutefois, toujours au dire de Gide, ne rentre en définitive avec pleine légitimité qu'une unique œuvre, *Les Faux-Monnayeurs*.

Exprimée dans ces termes, une attention aussi minutieuse à des questions d'ordre typologique, apparaîtrait aujourd'hui peu compréhensible. En réalité, par rapport à la réception actuelle, seuls les « récits » bénéficieraient, dans leur ensemble, de l'étiquette de « roman ». Mais l'on n'en comprend pas moins aisément qu'au début du siècle dernier, de telles classifications trouvaient une justification dans le cadre du remaniement post-naturaliste des genres. L'attention que Gide ne cessa de porter à cette question témoignait certes d'une incontestable conscience théorique et probablement de préoccupations d'ordre stratégique quant à la gestion de l'horizon d'attente de ses œuvres. Mais il n'en reste pas moins vrai que tant de distinguo pouvaient également être le symptôme d'un défaut d'immédiateté et d'autorité dans le rapport de Gide à la fiction prise dans son sens le plus large.

Il est en effet notoire que la conquête de la prose fut lente et laborieuse pour un écrivain conditionné comme il le fut par une matrice symboliste dont on connaît l'aversion au roman et, plus généralement, à la fiction. De larges traces de la progression et des limites de ce processus se retrouvent non seulement, comme cela paraît évident, dans les premiers écrits de nature nettement symboliste, mais aussi dans ceux de la maturité. La prudence avec laquelle est construite la fiction apparaît cependant comme le seul aspect demeuré constant au fil du temps.

Le paradoxe de la poétique réaliste et naturaliste est que, pour immerger le lecteur dans la fiction, il faut vaincre son incrédulité ou, si l'on préfère, garantir la crédibilité de l'objet de la narration. Il est donc nécessaire que la fiction soit authentifiée par le taux le plus élevé d'« effets de réel », comme dirait Barthes. Toutefois il faut encore plus éviter de rappeler qu'il ne s'agit pas d'immersion dans la réalité, mais plutôt de l'écoute ou de la lecture d'une émission verbale, d'un discours, sans lequel il n'y aurait pas d'univers spatio-temporel, de diégèse. Plus on met l'accent sur l'instance narrative, moins on pénètre dans la fiction ; plus on évite de souligner la présence du facteur discursif, moins réticente est la réception de l'imaginaire.

---

<sup>1</sup> GIDE, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 679.

Les procédures destinées à encadrer la fiction dans le texte — c'est-à-dire à présenter le texte comme tel et l'histoire comme récit, que celui-ci soit écrit ou oral — sont immédiatement perceptibles dans l'œuvre gidienne. Dans les œuvres de la période symboliste — et personne ne s'en étonnera — sont ainsi systématiquement valorisés les éléments paratextuels, qu'il s'agisse de dédicaces, *envois*, *exergues*, préludes ou préambules. Présentés sous forme de journal, *Les Cahiers d'André Walter* sont précédés d'une « notice » signée Pierre C\*\*\*, dépositaire et éditeur des cahiers que lui a remis André Walter, locuteur du roman. Il s'agit d'un procédé amplement exploité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui trouve une énième réalisation au XX<sup>e</sup> siècle avec *La Nausée* de Sartre. En 1930, l'édition définitive est précédée d'une préface dans laquelle Gide situe l'ouvrage à l'intérieur de sa propre histoire personnelle : tout en en admettant et stigmatisant l'emphase et l'auto-complaisance, il y revendique les finalités instructives de son écriture. *Le Traité du Narcisse* est précédé d'une réflexion sur les livres (superflus et redondants) et sur les mythes (nécessaires et suffisants). *La Tentative amoureuse*, dédicacée à Francis Jammes et introduite par une citation de Calderón sur la précarité des objets du désir, débute par une brève explication de la genèse du livre et du sens qu'il a eu pour son auteur (« chaque livre n'est qu'une tentation différée <sup>2</sup> »), elle-même suivie d'une ultérieure réflexion du sujet énonciateur sur la joie de céder aux désirs. Le texte de *Paludes*, dédicacé à Eugène Rouart et mentionné comme « satire de quoi <sup>3</sup> », comporte une réflexion préliminaire sur l'impossibilité de l'auteur à déterminer la polysémie de son œuvre et un appel à la collaboration du public à la révélation de celle-ci. En 1897, le « manuel » libérateur de l'affranchissement du symbolisme, *Les Nourritures terrestres*, après une dédicace à Maurice Quillot et une citation du Coran sur les fruits de la terre, s'ouvre sur une célèbre adresse à un narrataire et disciple hypothétiques, Nathanaël, invité à jeter le livre une fois lu. La préface de 1926 ne se contente pas d'atténuer l'identification du livre avec la pensée de l'auteur, mais fournit également de nouvelles indications de nature éthique et esthétique, adressées à un ultérieur allocutaire. Un sermon analogue, intégré cette fois dans le texte, se situe au début des *Nouvelles Nourritures*. Une simple dédicace à Paul-Albert Laurens, par ailleurs suivie du souhait que l'on sépare le bon grain de l'ivraie, suffit comme

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 88.

prémisse au *Prométhée mal enchaîné*, et seules deux *exergues* du Coran et de l'Évangile introduisent le texte de *El Hadj*. Un tout autre appareil accompagne le lecteur de *L'Immoraliste* : une dédicace à Henri Ghéon, une citation des *Psaumes*, une préface destinée à affirmer la neutralité de l'auteur à l'égard des personnages, à dévoiler la portée générale de l'histoire, non réductible à un cas particulier, et enfin à démentir toute accusation de roman à thèse, pour souligner au contraire la priorité de l'objectif esthétique : « Au demeurant, je n'ai cherché à rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer ma peinture <sup>4</sup>. » *Le Retour de l'Enfant prodigue*, dédicacé à Arthur Fontaine, comporte un bref préambule dans lequel l'auteur dément une fois encore toute volonté univoque de démonstration. Dans *La Porte étroite*, seules la dédicace à M.A.G. et la citation de l'Évangile de Luc sur la porte étroite occupent la page liminaire. La lettre à Copeau qui précède *Les Caves du Vatican* précise le statut générique du texte (« sotie » et non roman) et réaffirme la prévalence de la préoccupation esthétique sur toute autre instance possible. *Isabelle*, *La Symphonie pastorale* et *Les Faux-Monnayeurs* font abstraction des préambules, mis à part les dédicaces respectives à André Ruyters, Jean Schlumberger et Roger Martin du Gard, celle des *Faux-Monnayeurs* désignant l'ouvrage comme le « premier roman » de Gide. Dedicacé à Edmond Jaloux, le texte de *L'École des femmes* est précédé d'une lettre où la fille d'Éveline, la narratrice, précise qu'elle envoie à Gide le journal écrit par sa mère, journal qui coïncide avec la narration. Le second « volet » de la trilogie, *Robert*, s'ouvre sur une brève lettre envoyée à E. R. Curtius, dédicataire de l'œuvre, dans laquelle Gide déclare exaucer la curiosité de son ami allemand qui avait exprimé son désir de pouvoir lire une « réplique » de Robert, le mari de la narratrice de *L'École des femmes*. Enfin, le troisième « récit » commence avec une lettre préambule dans laquelle Geneviève, fille des deux narrateurs précédents, Éveline et Robert, se déclare auteur du texte qui suit et plaide la cause de l'indépendance féminine. Précisons que pour les préfaces du premier et du troisième récit, Gide se contente de jouer le rôle de simple « éditeur ».

Cependant, le paratexte n'épuise pas la filière des entrées en matière. Dans *L'Immoraliste*, les premières pages de la narration sont occupées par la lettre adressée au président du Conseil par un personnage anonyme qui y dit avoir transcrit dans son intégralité le récit que leur ami commun Michel lui a fait de sa vie au cours d'une nuit algérienne. On assiste ainsi

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 368.

à un triple passage de narrateurs, de l'auteur de la lettre à Michel, de Michel au premier narrateur, et enfin du premier narrateur à Michel. Le jeu des narrateurs est organisé de façon analogue : au narrateur de l'ensemble du texte, le président du Conseil, s'ajoutent le premier narrateur et ses camarades tout au long du récit de Michel. Si, dans sa quasi-totalité, le récit est proféré par ce dernier, au point que l'on finit par oublier qu'il appartient à une lettre écrite par un autre, il est également vrai que le cadre de la narration est soigneusement valorisé, comme s'il s'agissait de marquer la distance que l'auteur a déjà mise en évidence dans la préface. Ce procédé n'est pas unique. Il se répète, très simplifié, dans *Isabelle*, où le premier narrateur, qui semble être l'auteur, prononce un bref préambule interne au texte, avant de céder la parole au protagoniste Gérard Lacase, dont il écouterait la narration avec Francis Jammes, jusqu'au moment où, dans les dernières lignes, il redevient le sujet de l'énonciation et conclut définitivement le livre. Le rapport de la technique susmentionnée du préambule avec l'alternance des narrateurs dans la trilogie de *L'École des femmes* apparaît plus concerté. Le texte du premier roman, envoyé à Gide par la fille de la narratrice, est idéalement adressé par cette dernière à son mari Robert, tandis que dans *Robert* le récit, proféré par le mari de la narratrice de *L'École des femmes*, est explicitement destiné à Gide lui-même, en tant qu'« éditeur » du texte de sa femme. Précédé de la énième lettre adressée à l'auteur de la part de Geneviève, *Geneviève* se présente au contraire, en faisant abstraction du préambule, comme un récit privé d'un narrateur explicite, par ailleurs identifié dans le paratexte comme Gide lui-même.

Un système de préambules ainsi que de notes paratextuelles et intratextuelles constitue donc un cadre récurrent qui présente le discours narratif en tant que tel <sup>5</sup>, échelonnant à travers de nombreux passages la réception de la fiction, dont est ainsi affiché le caractère de produit, d'artifice. Mais il peut arriver que le texte taise la nature du support qui le véhicule : c'est le cas du *Traité du Narcisse*, du *Voyage d'Urien*, de *La Porte étroite*, des *Faux-Monnayeurs*. Parfois c'est le caractère oral de la locution qui est souligné, et c'est ce qui se produit partiellement dans *L'Immoraliste* et dans *Isabelle*. Ailleurs, c'est le statut de texte écrit que

---

<sup>5</sup> Pour un inventaire critique approfondi de ces divers procédés et pour un diagnostic de leur sens, voir l'étude toujours actuelle de Martine Maïrani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

mettent en évidence les diverses modalités introductives présentes, ainsi qu'il en va dans *Les Cahiers d'André Walter*, *La Tentative amoureuse*, *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, *Le Retour de l'Enfant prodigue*, *Les Caves du Vatican*. De plus, *Paludes*, *La Symphonie pastorale*, *L'École des femmes*, *Robert* et bien entendu *Les Cahiers d'André Walter* sont explicitement rédigés comme des journaux qui relèvent de plein droit de la forme écrite. À ce propos, l'on ne peut pas oublier que l'intrusion de textes présentés comme écrits à l'intérieur de la diégèse caractérise également *La Porte étroite*, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* : extraits de journal, lettres, articles de journaux, fragments de roman dans le roman. La mise en relief de la locution implique celle de l'écoute, la thématization de l'écriture celle de la lecture. Ayant reconnu son peu de familiarité avec l'écriture diariste et son appréhension à entreprendre la rédaction d'un journal, Èveline peut mieux préciser les enjeux de sa notation journalistique ; Robert, qui déclare avoir écrit ses propres mémoires d'un seul jet, se rend compte, en se relisant, d'une erreur chronologique importante ; quant au Pasteur de la *Symphonie*, il découvre sa propre mauvaise foi et la nature de ses sentiments en relisant les pages de son journal. Et l'on sait à quel point, dans *Les Faux-Monnayeurs*, il a été important pour Bernard d'avoir jeté secrètement un coup d'œil sur le journal d'Édouard.

Cette valorisation du texte comme objet et comme processus ne compromet d'autre part en aucune façon l'immersion dans la fiction du lecteur qui, au moins à partir de *L'Immoraliste*, tend à oublier l'artifice pour s'identifier avec les vicissitudes des personnages. Mais l'adhésion à la diégèse est toujours laborieuse. Si la parole a l'air de prendre le dessus sur ce qu'elle évoque, c'est également parce qu'à l'intérieur du texte, et pas seulement à son seuil, de multiples signaux indiquent le caractère verbal de l'expérience de lecture. Il est révélateur, de ce point de vue, d'appliquer à l'œuvre de Gide l'opposition linguistique entre récit et discours que Benveniste puis Genette formulèrent de façon suggestive. Le récit est caractérisé par l'emploi exclusif de la troisième personne, du passé simple et du plus-que-parfait, et l'effet de lecture qui en découle est lié à la façon dont « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes <sup>6</sup> ». Or, dans

---

<sup>6</sup> E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 241.

l'œuvre gidienne, l'instance du récit, qui en général ne se manifeste jamais à l'état pur, apparaît intermittente, minoritaire et toujours perturbée par l'empiétement du discours, c'est-à-dire par l'emploi de la première personne (et de son pronom correspondant *tu*), des adjectifs et des adverbes déictiques, par l'utilisation temporelle du présent, du passé composé et du futur. La première personne envahit non seulement le paratexte, mais également le texte, qu'il s'agisse d'*André Walter*, de *Paludes*, de *L'Immoraliste*, de *La Porte étroite*, d'*Isabelle*, de *La Symphonie pastorale*, de *L'École des femmes*, de *Robert* ou de *Geneviève*. Si la première personne est à la rigueur conciliable avec l'instance narrative et avec l'emploi de l'aoriste, comme le montre le genre autobiographique, si cher à Gide, il est également vrai que sa complicité avec le discours apparaît considérable dans les textes de fiction, où ce n'est pas par hasard que la proportion de l'écriture diariste et épistolaire est à ce point importante. Quatre romans sous forme de journal, ce n'est pas chose négligeable. Or cette tendance s'avère également irrésistible dans *La Porte étroite*, où le récit de Jérôme est interrompu par des échanges de lettres avant de laisser place au journal d'Alissa. De manière plus générale, la composante discursive trouve aussi une issue dans le dialogue et dans la pluralité des voix, que l'on peut rapprocher de la polyphonie d'une écriture de type carnavalesque dans les « soties » et dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il suffit de penser à la prolifération des récits dans *Le Prométhée mal enchaîné*, où chacun s'exprime comme il l'entend. La confrontation intersubjective, d'ailleurs, répond à une significative fonction dramatique dans les moments topiques, en particulier quand la succession de répliques véhicule des visions éthiques et existentielles opposées, déterminant ainsi différents types de résultats comme la prise d'une décision ou au contraire la reconnaissance d'une incompatibilité radicale. Il est vrai du reste que l'échange verbal constitue en lui-même un objet d'attention et de narration de la part de Gide qui utilise une série de stratégies techniques différenciées incluant non seulement le discours rapporté, mais aussi les discours direct libre et narrativisé<sup>7</sup>. Parmi les exemples les plus significatifs de face à face dialogiques, se détachent les conversations de Michel-Ménalque, Michel-Marceline, Jérôme-Alissa, Lafcadio-Julius, Lafcadio-Protos, Bernard-Edouard, Bernard-Olivier, sans compter les nombreuses occurrences disséminées dans *Les Faux-*

---

<sup>7</sup> Sur les modalités et sur les effets de cette (re)production de la parole, cf. les analyses documentées de M. Maisani-Léonard, *op. cit.*

*Monnayeurs*. La contamination opérée par le discours sur la narration se retrouve également dans l'usage des temps, le présent (historique ou pas) et le passé composé étant utilisés là où l'on attendrait le passé simple, ou vice-versa. Ce sont des exemples d'une subjectivisation déconcertante, dont la fonctionnalité narrative et sémantique ne fait cependant aucun doute.

Les interventions du narrateur hétérodiégétique comme les intrusions de l'auteur relèvent du même phénomène d'ubiquité du discours <sup>8</sup>. Il peut s'agir de clins d'œil, simples incises humoristiques ou ironiques mais aussi de commentaires plus étendus qui peuvent atteindre l'ampleur du fameux septième chapitre de la seconde partie des *Faux-Monnayeurs*, où l'auteur juge l'évolution du roman et de ses personnages :

Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle et se demande avec inquiétude où va le mener son récit <sup>9</sup>.

Édouard m'a plus d'une fois irrité [...] indigné même <sup>10</sup> [...] J'aurai dû me méfier d'un geste aussi excessif que celui de Bernard au début de son histoire <sup>11</sup> [...] Passavant... autant n'en point parler, n'est-ce pas <sup>12</sup> ?

La présence manifeste du narrateur, sinon de l'auteur, comporte celle d'un narrataire implicite et même explicite, qui peut être doté d'un prénom, comme le Nathanaël des *Nourritures*. Quand le narrateur est homodiégétique, le narrataire, s'il existe, est lui-même interne à la fiction et peut faire fonction de lecteur, ainsi qu'il en va avec le président du Conseil dans *L'Immoraliste*, Jérôme, Robert, Geneviève et, théoriquement, Gide lui-même, pseudo-éditeur mis en cause par ses personnages : autant de problématisations de la lecture qui sanctionnent la primauté du discours sur la crédibilité de la fable, réduite à des chevauchements de

---

<sup>8</sup> Pour une réflexion sur la typologie et la fonction des interventions de l'auteur et du narrateur dans les *Caves* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, cf. S. AGOSTI, *Problemi del romanzo. Gide e le esautorazioni del senso in Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna : Il Mulino, 1989, pp. 9-60.

<sup>9</sup> GIDE, *Romans...*, p. 1108.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1109.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1110.

processus de codification et de décodification.

Mais beaucoup d'autres éléments micro-textuels interviennent pour distraire le lecteur (réel) de l'intrigue et en compromettre l'adhésion, comme l'a brillamment montré Bertrand Fillaudeau<sup>13</sup>. Les figures rhétoriques et les jeux de mots se multiplient, mais notre dessein n'est pas ici d'en exemplifier l'abondance. Les images, les comparaisons, les trouvailles typographiques et les ruptures stylistiques et linguistiques prolifèrent. Au niveau syntaxique et lexical, les niveaux de langue se mélangent surtout dans les "soties" et provoquent une contamination de tons particulièrement sensible dans *Les Caves du Vatican*. Gide utilise volontiers l'étymologie et la polysémie de certains termes pour en exploiter les signifiés possibles et les parcours de sens qui en découlent. Le titre des *Caves du Vatican* est à cet égard particulièrement caractéristique, le premier lexème faisant allusion aux souterrains comme au latin *Cave* = reste sur tes gardes, ainsi qu'aux nombreux niais qui traversent le roman. « Vatican » ne manque pas non plus d'acceptions. Mais c'est avec l'anthroponymie qu'est atteint le sommet des stratégies allusives et du court-circuit son-sens. Les noms des personnages, pour la plupart improbables et ridicules même à leur époque, révèlent souvent une fonctionnalité illustrative et une valeur connotative qui enrichit le texte de feux d'artifice sémantiques ou simplement phoniques, en général ironiques et burlesques mais pas exclusivement. Baraglioul, Blafaphas, Fleurissoire (avec le composé Blafa-phoire), les Defouqueblize, Arnica Péterat, Léwichon, Carola Venitequa, et bien entendu Lafcadio et Protos ne sont que quelques-uns des noms et des prénoms qui, dans les *Caves*, attirent l'attention du lecteur en le distrayant du risque d'une identification avec les péripéties des personnages et en l'orientant vers un jeu de déchiffrement énigmatique ou vers une dégustation de la bizarrerie. Il a été bien montré à quel point la tonalité ludique du « saugrenu » s'étend à tous les aspects du texte des « soties », en investissant également le langage, les symboles, les personnages, les événements, l'intertextualité. Sur le plan de la fable, il suffira de rappeler la connivence paradoxale entre hasard et causalité, la multiplicité de coïncidences qui suscite un effet paradoxal de déterminisme aléatoire ou de hasard déterministe. Il en découle une sensation diffuse d'irréel qui investit aussi bien les personnages que le lecteur, amusé et détaché à la fois. Tout cela n'est pas gratuit, si l'on considère en outre que l'une des finalités des soties, et en

---

<sup>13</sup> *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris : Librairie José Corti, 1983.

particulier des *Caves*, est de procéder à une déconstruction critique des valeurs religieuses, éthiques, culturelles et sociales communément admises et respectées.

Loin de ne se poser que pour les « soties », la question de la crédibilité concerne également les « récits », pour une bonne part, et surtout le roman *Les Faux-Monnayeurs*. Ici la complication de l'intrigue, la multiplication des points de vue, la prolifération du discours, la composante méta-narrative, les interventions du narrateur et de l'auteur ralentissent l'effet d'implication du lecteur. Mais les composantes minimales peuvent également constituer, comme dans les « soties », une entrave à la transparence référentielle et au flux narratif. À propos de l'onomastique des personnages, rappelons simplement la récurrence des Profitendieu, Passavant, Gheridanisol, Strouvilhou, pour comprendre à quel point le signifiant peut déterminer des effets éberluants et railleurs, dont certaines connotations chiffrées ont été décryptées par Alain Goulet<sup>14</sup>. Sous ce profil, le tragique moral d'ascendance dostoïevskienne visé par Gide dans le roman se heurte à l'excès de visibilité, voire au côté trop criard du discours. Un exemple parmi d'autres le montrera : la réflexion de Bernard à l'ouverture du récit, au moment où il tend l'oreille et se dit à lui-même : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor<sup>15</sup> ». Cette formulation bizarre (il aurait été plus plausible de lire : « Je crois entendre des pas dans le corridor ») renvoie cependant à d'autres situations de romans dont la résonance ironique dédramatise la situation, en lui enlevant toute originalité et en la reconduisant à des stéréotypes de « feuilleton ».

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, comme on le sait, Gide a attribué à l'écrivain Édouard, généralement considéré comme l'un de ses porte-parole problématiques, l'ambition de réaliser un roman pur, c'est-à-dire débarrassé de tous les éléments qui ne lui appartiennent pas de droit — dialogues, descriptions des personnages, événements extérieurs, accidents, traumatismes<sup>16</sup>. En vérité, les dialogues ne manquent en aucune façon dans cette œuvre, mais il n'en est pas moins incontestable que les événements ne sont pas aussi touffus que leur présentation transversale semble le suggérer, tandis que les personnages, dont le portrait physique

---

<sup>14</sup> Cf. *Les « Caves du Vatican » d'André Gide, étude méthodologique*, Paris : Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

<sup>15</sup> GIDE, *Romans...*, p. 934.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 990.

est en effet absent, ont beaucoup de peine à acquérir une consistance qui ne soit pas celle de projections potentielles ou d'hypothèses morales. Dans un autre passage du même texte, Édouard déplore que le roman, qu'il soit français ou russe, demeure encore trop asservi à la ressemblance, et n'ait pas encore connu cette formidable érosion des contours dont parle Nietzsche<sup>17</sup>.

Il est vrai que l'auteur prend ses distances par rapport aux théorisations d'Édouard. Toutefois, le dépouillement du code romanesque est un élément récurrent à différents niveaux dans toute l'œuvre. L'évidente difficulté de conclure qui caractérise la fin de *L'Immoraliste*, des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* est à cet égard significative et cela même s'il s'agit d'une donnée revendiquée en tant que telle et qui confirme d'ailleurs certains caractères de fond attribuables à la situation historique de Gide. Sa formation symboliste l'éloigne du roman ou du moins du roman traditionnel de type naturaliste. En témoigne amplement le programme spartiate d'André Walter, premier écrivain en abîme de la tribu gidienne, qui voudrait construire son roman *Allain* sur un système schématique et essentiel, avec un unique personnage, dénué d'événements externes, de faits, d'images hors du temps et de l'espace, parce que le drame est intérieur, que rien ne doit en transparaître au-delà<sup>18</sup>. En réalité, l'esprit de ces prémisses extrêmes que, dans ce cas, il convient d'attribuer au personnage et non à l'auteur, ne disparaît pas complètement dans la suite de la production gidienne, même si — heureusement — elles ne trouvent pas d'applications conséquentes. Parallèlement, l'instance narrative à laquelle, à un certain point, Gide entend confier ses problématiques personnelles, impose tout de même l'acceptation d'un développement spatio-temporel, la construction de personnages, la production d'un effet de réel et, bien entendu, l'élaboration d'actions, de conflits, d'événements : cette dernière caractéristique étant un point délicat si l'on pense que, pour l'essentiel, *Paludes* est une critique réitérée du manque d'événements et de l'absence de matière narrative qui en découle.

L'itinéraire gidien tente donc de corriger l'ascétisme initial. Cette approche progressive de la narration, marquée par une lucidité problématique exaspérée, a permis la distinction entre récit, sotie et roman, cons-

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1080.

<sup>18</sup> Cf. GIDE, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. établie et présentée par Cl. Martin, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1986, p. 92.

truction monodique et polyphonique, récit rétrospectif et chronique au présent d'événements en cours de développement. Mais aujourd'hui, une prise en considération globale peut en grande part faire abstraction de ces formes de classification et considérer de façon homogène l'activité fictionnelle de Gide, sans distinguer entre genres et sous-genres. Sa méfiance à l'égard du naturalisme et sa conscience esthétique ont entraîné grand nombre de critiques à considérer Gide comme un précurseur de l'expérimentation narrative. Mais si l'on regarde l'ensemble de sa production, celle-ci oscille entre des instances et des effets différents que l'on aurait tort de privilégier les uns par rapport aux autres. Toute son œuvre fictionnelle se situe essentiellement sur le versant du discours, de la mimésis plutôt que de la diégèse, ce qui implique une forte valorisation des composantes textuelles et des énonciations de sens au détriment de la crédibilité référentielle. Même le registre « saugrenu » de la sotie, nous l'avons vu, va dans cette direction. En tant qu'exercice explicite de parole, la production narrative rentre dans le plus vaste ensemble de l'activité littéraire de Gide, qui peut être définie comme un acte linguistique, adressé par un destinataire à un destinataire. Bien qu'il ait toujours démenti toute intention démonstrative et déclaré vouloir se limiter à « bien peindre <sup>19</sup> », Gide a plus d'une fois revendiqué son souhait de susciter des effets de lecture, n'hésitant pas à soutenir qu'il écrivait pour « avertir » et exalter. Et nombreux sont les effets d'invocation du lecteur, que celui-ci soit ou non relayé par le narrataire. Il s'agit d'« avertir » le public, mais aussi de solliciter sa collaboration pour construire ou révéler le sens des textes, l'invocation apparaissant toutefois souvent plus rituelle qu'effective, si l'on admet du moins que l'œuvre est moins ouverte qu'elle ne le semble. Quant au message, il a un contenu essentiellement éthique, dont l'actualité serait par ailleurs à vérifier. De ce système la narration n'est qu'un élément (jamais, du reste, pleinement résolu dans le développement temporel), contrairement à ce qui se passe chez Proust. Tantôt elle s'appuie sur la suggestion de la fiction et sur l'instance référentielle, tantôt sur la prise de distance, que celle-ci soit critique ou ludique, dans le sillage de prédécesseurs comme Sterne ou Diderot <sup>20</sup>. Il n'en reste pas moins que la fiction n'a pas la même consistance que celle des narrateurs de la « génération éthique » dont Gide lui-même a été le maître. À l'inverse, ni l'ironie ni le comique ne parviennent à affranchir

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.368.

<sup>20</sup> Cf. FILLAUDEAU, *op. cit.*, pp. 87-9.

le texte de la primauté de la représentation. Quelque chose de ce genre arrive avec Queneau, qui s'appuie pourtant de façon plus marquée sur l'exhibition du jeu et l'irréalisme de l'écriture. Gide se trouve dans cet entre-deux diction/fiction, discours/récit, distance/participation. Pendant la période du « nouveau roman », on reconnaissait en lui le précurseur du méta-roman et de l'anti-roman, tandis que l'auteur des « récits » tendait à se configurer comme un disciple du classicisme logocentrique le plus mesuré et prudent. À l'inverse, l'écrivain transgressif des « soties » et des *Faux-Monnayeurs*, qu'appréciaient les avant-gardes, apparaissait comme un romancier trop raréfié aux yeux de ceux qui restaient malgré tout attachés au canon d'un flux abondant et référentiel. En outre, aucune forme littéraire pratiquée par Gide ne se révélait « autosuffisante », aucune d'entre elles n'étant d'autre part en mesure d'éroder ses propres limites<sup>21</sup>.

Aujourd'hui, où l'on assiste à la mise en question des genres, à l'atténuation de la dichotomie « fiction »/« diction<sup>22</sup> », au succès de l'« autofiction » et des « fictions critiques », l'écriture réflexive de Gide — parce qu'elle est confiée dans sa totalité au discours et à la primauté de l'énonciation sur l'énoncé — réussit à susciter de réels motifs d'intérêt, comme la mise en question des rapports entre subjectivité, langage et monde.

*(Traduction de Juliette Swine revue par l'auteur)*

---

<sup>21</sup> Il faut tout de même avouer, avec Christine Ligier, que souvent l'instance autographique chez Gide dissémine dans ses textes des germes subtilement rongeurs de l'orthodoxie générique (cf. « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres petits détails » dans *André Gide et l'écriture de soi*. Textes réunis et présentés par Pierre Masson et Jean Claude, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 181-97).

<sup>22</sup> À la lumière de la vogue actuelle de l'utilisation du « fait divers » criminel dans la prose contemporaine, comment ne pas penser aux cas judiciaires racontés par Gide dans *Souvenirs de la cour d'assises*, dans *L'Affaire Redureau* et dans *La Séquestrée de Poitiers* ?