

j'ai mentionnés (le sang, le châle, etc...) qui renforcent l'aspect itératif. Ces symboles sont évidemment reliés à la dimension physique, corporelle, que je souligne au début de mon propos.

En tout cas je remercie Monsieur Prince de me forcer à préciser ma pensée. C'est aussi un bon exercice sanitaire pour l'esprit.

#### Yvon Le Bras: Réponse aux questions de Gerald Prince

Les questions que vous me posez à propos de La Symphonie pastorale sont parfaitement justifiées et soulèvent des problèmes d'interprétation textuelle que la terminologie genettienne à laquelle j'ai fait appel ne permet peut-être pas de résoudre.

Disons cependant qu'il m'a paru légitime de fonder mon étude sur la notion de paralipse dans la mesure où, malgré ses déclarations d'intention, le pasteur est bien poussé à écrire son journal à la suite de la déclaration d'amour de sa protégée qui lui a révélé la nature ambiguë de ses propres sentiments à son égard. Je cite ici le passage qui me paraît révélateur:

"-Vous savez bien que c'est vous que j'aime, pasteur... Oh! pourquoi retirez-vous votre main? Je ne vous parlerais pas ainsi si vous n'étiez pas marié. Mais on n'épouse pas une aveugle. Alors pourquoi ne pourrions-nous pas nous aimer? Dites, pasteur, est-ce que vous trouvez que c'est mal?"<sup>1</sup> Bien qu'elles ne soient rapportées qu'à la fin du premier cahier, ces paroles de Gertrude se situent chronologiquement six mois avant que le narrateur prenne la plume pour la première fois et constituent les seuls événements verbaux qui précèdent "immédiatement" l'acte d'écriture.

Le fait que le pasteur commence son récit en se référant à un passé qui se situe lui-même deux ans avant les faits en question a pour effet de dissimuler d'emblée le "mobile apologie" au profit du "mobile témoi-

gnage<sup>2</sup>, pour reprendre ici la terminologie de Georges May<sup>2</sup>. En occultant systématiquement l'épisode encore récent de la déclaration d'amour de Gertrude dans l'ouverture de son récit, le pasteur donne à son texte un caractère essentiellement autobiographique qui ne sera perturbé que par le comblement ultérieur de cette omission et l'irruption du présent dans le passé. La paralipse, si paralipse il y a, permet au narrateur de retarder momentanément l'absorption du texte premier dans l'inévitable notation du jour-le-jour qui marque le deuxième cahier. Cela dit, on comprend mieux le sort de ce récit autobiographique empruntant initialement son apparence -et seulement son apparence- à celle du journal intime mais condamné, l'écart temporel entre les événements et leur notation s'amenuisant, à en adopter le contenu, c'est-à-dire à l'expression immédiate de la conscience.

En poussant ce raisonnement à l'extrême on pourrait ajouter que la présence même de la paralipse relevée au début de La Symphonie pastorale justifie pleinement l'emploi des termes "homodiégétique" et "autodiégétique" qui m'ont servi à différencier le premier cahier du second. C'est en effet parce qu'il se refuse à préciser préalablement ce qui s'est passé entre eux que le pasteur s'efface derrière l'évocation de celle qu'il a recueillie; une fois cette information émise et l'absence de recul par rapport aux événements confirmée, de simple personnage-narrateur de l'histoire il en devient le héros.

#### Notes:

1. André Gide, La Symphonie pastorale (Paris, Gallimard, 1925), p.95. C'est nous qui soulignons.

2. Georges May, L'autobiographie (Paris, Presses Universitaires de France, 1979), pp.40-48.

Raimond Mahieu: Réponse à Gerald Prince

Gerald Prince s'interroge -et m'interroge- sur la productivité du concept de "paralipse invisible", en faisant du reste reposer cette interrogation sur une interprétation de cette figure qu'il convient peut-être de réexaminer. Pour reprendre ses termes, il n'y a paralipse qu'à la condition qu'on puisse en trouver "des traces explicites au niveau de l'histoire", ce qui revient à postuler la nécessité "qu'elle soit comblée ou, tout simplement, mise en relief".

On ne peut douter en effet que la paralipse la plus courante, telle qu'elle se manifeste par exemple dans le récit policier -dont elle constitue bien souvent, au demeurant, un des ressorts majeurs- ne se désigne par des manques provocants et, d'autre part, ne détermine normalement, au plus tard au moment où la narration se clôt, un flux informatif qui remplit le vide qu'elle avait creusé. Mais, en face de ce modèle si pratiqué, on peut tout de même invoquer l'exemple tout à fait canonique d'une paralipse capitale qui n'est ni comblée ni même véritablement marquée: Armance, de Stendhal. A supposer (ce qui est certes assez improbable) qu'un lecteur aborde ce texte sans rien connaître de son non-dit, il me paraît qu'il pourrait aller jusqu'au bout de sa lecture sans nécessairement soupçonner qu'Octave de Malivert souffre d'autre chose que d'une forme très aiguë voire quelque peu délirante, du mal de vivre. Nul doute qu'il y aurait dans ce cas perte de sens; mais ce ne serait pas une perte absolue, intolérable, et le roman n'en deviendrait pas pour autant illisible.

Dans le cas des Faux-Monnayeurs, ce qui me frappe, c'est, comme j'ai essayé de le montrer, un jeu très ambigu sur la paralipse. D'une part, le récit exhibe un certain nombre de manques flagrants dans l'information qu'il dispense; il détermine ainsi de la part de son destinataire un effort réel de re-

construction, qu'il récompense cependant largement, puisqu'il apporte en fin de compte les informations attendues et sanctionne positivement les schémas interprétatifs qu'il avait obligé à établir. D'autre part, si on ne s'enferme pas dans l'euphorie provoquée par ce système où les relations entre narrateur et lecteur apparaissent parfaitement honnêtes et transparentes, on découvre que le roman, en tant qu'organisation informative, accuse des lacunes que rien ne met en évidence, et que rien non plus ne vient résorber. Ce livre qui paraît dans un premier temps jouer, quant aux tranches de vécu fictif qu'il prend en charge, le jeu de la totalité, pratique donc aux yeux de qui l'examine soupçonneusement, une politique très concertée d'abandon, d'oubli, d'incomplétude. D'où il faudrait inférer qu'au roman est démonstrativement refusée une plénitude (fût-elle celle de telle diégèse bien circonscrite) qui puisse répondre à -et répondre de- la plénitude du réel. En d'autres mots, même à l'échelle des fictions romanesques, on ne pourrait pas, on ne pourrait jamais tout dire.

Cette hypothèse appelle encore deux remarques. La première est que la stratégie de rétention d'information, dans le cas spécifique de Gide, est à corréliser avec le non-avouable autour duquel son oeuvre a si longtemps tourné, avant Corydon, et qui, même après Corydon, a continué à imposer à ses constructions imaginaires la présence d'un non-dit (même s'il n'y avait plus de non-dicible), devenu élément indispensable d'un système esthétique. En second lieu, on pourrait songer à étendre au delà de Gide l'interprétation que j'ai proposée d'un certain usage de la paralipse, et se demander, de façon simplement programmatique, si elle n'est pas applicable à d'autres écritures romanesques que la sienne, sinon à toutes...