

INTRODUCTION

Le Discours gidien: un performatif cyclique

par

Elaine D. CANCELON

Florida State University

Le discours gidien suit une évolution qui progresse du monologue au dialogue. Dans un premier récit comme *André Walter*, la parole du narrateur l'emporte totalement sur celle des personnages. Walter cite très rarement Emmanuèle qui n'existe que comme une ombre, création imaginaire du sujet parlant. Une étude du manuscrit de *L'Immoraliste* révèle que certains discours directs de Marceline ont été éliminés en faveur du discours indirect. *La Porte étroite* pourtant semble présenter déjà une situation plus complexe, car on y entend non seulement la voix de Jérôme, mais aussi celle d'Alissa à travers ses lettres et surtout son journal. Dans *La Symphonie pastorale* et *Isabelle*, plusieurs personnages secondaires prennent la parole. Le dialogue atteint son apogée dans *Les Faux-Monnayeurs*, où il domine toute autre forme de discours.

Un examen superficiel des textes met tout de suite en évidence cette évolution; on peut affirmer sans aucun doute que la quantité des dialogues s'accroît à mesure que l'oeuvre atteint sa maturité. Pourtant le sens de cette évolution demande une étude plus poussée. Des distinctions faites par Tzvetan Todorov dans un article sur *Les Liaisons dangereuses* ("Choderlos de Laclos et la théorie du récit"), nous permettront de procéder à une interprétation plus rigoureuse du récit gidien. Un tel rapprochement pourrait surprendre au premier abord, car il s'agit d'appliquer à l'oeuvre gidienne une méthode appropriée à l'étude d'un roman épistolaire; mais il semblerait y avoir après réflexion moins de différences que de similarités entre les deux. Prises dans l'ensemble toutes les lettres de chaque narrateur individuel des *Liaisons* constituent un monologue qui ressemble à celui des premiers narrateurs gidiens. Les personnages de Laclos parlent à quelqu'un, mais la réponse est toujours différée.

Si l'on considère pourtant les divers points de vue présentés par les lettres d'auteurs divers à propos d'un seul épisode, cette technique épistolaire est à rapprocher de la structure polyvalente des *Faux-Monnayeurs* et l'on y retrouve la nécessité du rôle actif du lecteur dans les deux romans.

Todorov reprend la distinction entre le performatif et le constatif établie par le philosophe anglais J.L. Austin: "La phrase "Je vous donne ma parole"(performatif) accomplit une action, celle de promettre quelque chose; la phrase "Je vous donne ma serviette"(constatif) n'est pas une action en elle-même, elle ne fait qu'en désigner une." (Todorov, 17) Et pourtant toute phrase, par le fait même qu'elle énonce, est un acte: l'acte de *dire*. Todorov distingue donc entre le performatif autonome qui se limite uniquement à l'acte d'énonciation("Je vous donne ma parole") et le performatif synnyme qui indique l'acte d'énonciation et désigne en même temps un autre acte("Je vous donne ma serviette" = 1. je dis, et 2. je donne quelque chose) et contient donc du constatif.

Appliquons cette première distinction au récit gidien.

La plupart des narrateurs gidiens qui parlent à la première personne sont entièrement absorbés par la substance de leur propre parole qui devient par là l'acte le plus significatif de leur vie. *André Walter* se laisse emporter par son lyrisme et par l'obsession d'écrire son roman *Allain*. L'image d'Emmanuèle qui surgit du livre est celle qui est *dite* par Walter: on n'entend pratiquement pas parler la jeune fille. Michel est pris aussi par l'acte de raconter son histoire à ses amis et il est très conscient de l'importance de l'énonciation: "Car si je vous appelai brusquement...c'est...pour que vous puissiez m'entendre. Je ne veux pas d'autre secours que celui-là: vous parler." (Gide,*Romans*, 372) C'est l'espoir que l'énonciation pourrait constituer un *secours* qui prouve que Michel voudrait racheter les actes de sa vie(le constatif) par l'acte de *dire* (le performatif). S'il crée parfois un discours hésitant dans la bouche de Marceline, c'est uniquement pour mettre son propre style, plus vigoureux, en relief.

La situation est renversée dans *La Porte étroite*, où c'est Alissa qui se renferme dans le performatif autonome du journal.

Paradoxalement c'est l'effort d'Alissa pour rejeter un style trop élégant qui ne lui laisse jamais oublier son énonciation en faveur de l'énoncé. Si le journal se réfère forcément aux événements extérieurs (le constatif), ce n'est que pour les subordonner à un dialogue imaginaire avec Dieu qui est en fait un monologue.

Dans *La Symphonie pastorale*, le constatif est très clairement détourné et converti en performatif. Le Pasteur fait autre chose que de se référer aux leçons et aux paraboles de la Bible; il adopte et transforme le langage biblique jusqu'à le faire devenir sa propre forme d'expression. Pris et parlé hors de contexte ce langage devient acte: l'expression du Pasteur crée un être (Gertrude) et un monde idéals.

Dans les oeuvres satiriques comme *Isabelle* et *Les Caves du Vatican*, le référent l'emporte sur l'autonomie du discours. Le nombre de dialogues rapportés augmente considérablement et leur qualité différentielle contribue à créer toute une famille de personnages-caricatures. Le passage dans *les Caves* à une narration à la troisième personne accomplit la démystification de la parole, évidente déjà dans le discours ironique de Gérard.

Le mouvement du performatif au constatif dans le récit gidien répond à une deuxième distinction faite par Todorov: le performatif correspond à la représentation (la présence de personne dans le verbe dont la forme la plus pure est le drame), tandis que le constatif est proche de la narration. Les premiers récits seraient donc représentés dans la mesure où il y a un narrateur homodiégétique. Cette représentation est pourtant globale: c'est-à-dire qu'elle consiste en une longue parole qui est le récit et qui contient en même temps du constatif, car le narrateur décrit les événements plus qu'il ne les reproduit directement. *Isabelle*, qui est une oeuvre de transition, multiplie les scènes représentées tout en gardant le narrateur à la première personne. Dans *Les Caves du Vatican*, le raconté semble l'emporter, car il s'agit d'un narrateur implicite (hétérodiégétique), qui décrit ce qui se passe aux autres.

Pourtant puisque le mouvement vers le raconté consiste en la multiplication de dialogues, on se trouve devant le cas intéressant

d'un constatif qui reprend la qualité performative (les autres parlent): il s'agit en fait d'une performatif synnyme dans le sens le plus littéral du terme: les personnages se nomment "avec" (syn) -- en même temps que -- le narrateur. Cette approche permettrait ainsi peut-être de réduire le vieux paradoxe selon lequel les personnages deviendraient autonomes et échapperaient à l'auteur. On se souvient de la remarque de Gide: "Mes personnages, que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à peu de sang réel et je ne m'acquitte plus envers eux aussi facilement que j'espérais. Ils exigent de plus en plus..."(Gide, *Journal*, 377). L'évolution jusqu'aux *Caves* montre donc un récit qui se détache de son créateur, la parole des autres remplaçant celle du narrateur.

Mais cette évolution va même plus loin dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui annoncent déjà le rôle particulier du performatif dans le roman moderne. A partir des années cinquante, le roman semble vouloir se présenter comme la figure même du performatif autonome, c'est-à-dire que son premier acte est de se dire comme roman. La circularité de cette tendance à la fiction consciente d'elle-même("self-conscious fiction") est évidente. Selon Todorov ce sont les performatifs qui constituent l'intrigue. La vraie intrigue de ces romans est l'histoire de leur écriture. Si dans *les Caves* les dialogues multiples traduisent, comme on vient de le constater, un performatif synnyme, dans *Les Faux-Monnayeurs* la parole rapportée est plutôt un effort pour fermer la boucle en revenant au performatif autonome. Notre collègue Gerald Prince a déjà démontré que la plupart des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* sont dans une certaine mesure "romanciers". Bernard "écrit" un roman d'aventure dont il serait le héros; Douviers s' imagine en mousquetaire, se battant en duel avec Vincent; l'imagination d'Azais crée une oeuvre d'innocence et de pureté, et ainsi de suite. Mais c'est évidemment la composition en abyme qui est la technique la plus efficace pour effectuer le retour à l'illusion du performatif autonome: parler pour parler, faire de l'acte créateur le seul acte, réduire (sinon éliminer) au maximum le constatif, c'est ce que risque Gide créant Edouard qui, lui, à son tour, crée un romancier écrivant d'autres *Faux-Monnayeurs* et ainsi

ad infinitum.

L'unité paradoxale de l'oeuvre gidienne ne cesse de nous étonner: commençant par l'autonomie d'un narrateur-sujet, passant par la forme moins pure du constatif et du performatif synnome, elle retrouve enfin la parole significative de ses débuts. C'est la complexité du grand roman qui retrouve la pureté des premiers.

BIBLIOGRAPHIE

- Genette, Gérard, "Discours du récit", *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- Gide, André, *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958.
- Gide, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951.
- Prince, Gerald, "Personnages-Romanciers dans *Les Faux-Monnayeurs*", *French Studies* 25, janvier 1971, 47-52.
- Todorov, Tzvetan, "Choderlos de Laclos et la théorie du récit", *Tel Quel* 27, automne 1966, 17-28.
-