

David WALKER, *André Gide*. Londres : Macmillan Education Ltd., 1990, coll. « Macmillan Modern Novelists », X-214 p. Broché : £ 8.99 ; relié : £ 30. [ISBN 0-333-42867-6 (rel.) et 0-333-42868-4 (br).]

par Patrick POLLARD

Le paradoxe auquel est confronté le comédien est bien connu : pour reprendre les paroles de Gide, l'art vit de contrainte et meurt de liberté. Le problème qui se pose au romancier est le même : celui qui veut représenter le monde contingent dans sa complexité risque d'en fausser le portrait s'il renonce à toute structure cohérente. Le vrai est ici l'ennemi du vraisemblable. Le livre de Walker se construit autour de ce point capital de l'esthétique gidienne. Un peu d'imprévu... et si le monde avait été autre... et c'est le moment où Adam rompt la branche. Dès le *Narcisse*, dans un geste pour *savoir*, l'acte gratuit est né : il revient dans *Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. Walker nous donne des analyses claires et instructives de ces ouvrages. Mais si l'acte est gratuit, l'œuvre d'art reste volontaire : Walker nous rappelle que Gide réagit contre une définition naturaliste de la littérature en même temps qu'il retient une idée tout autrement scientifique, celle de la sélection naturelle énoncée par Darwin où le jeu et l'imprévu font partie intégrante de la nature. C'est ainsi que structures, psychologies et moralités s'enchaînent pour faire les frais d'un débat au cœur même du monde romanesque gidien.

Walker divise son étude en deux parties : narrations à la première et à la troisième personne. En guise de préface il y ajoute une vingtaine de pages sur Gide narrateur, et, *in coda*, des remarques judicieuses sur Gide et le fait divers. Il s'ensuit que par une telle division de son propos il veut faire ressortir l'importance de la voix narrative. Sans ignorer les catégories gidiennes devenues classiques, il fait remarquer la date tardive (après la publication des *Caves*) où Gide définit les « récits », les « soties » et, notamment, le « roman », genre foisonnant de possibilités. Gide, « pionnier de la déconstruction », avait déjà fait nommer « roman » le *Prométhée*, et *Le Voyage d'Urien* se présentait à son premier public comme roman symboliste.

Parmi les narrations à la première personne, *L'Immoraliste* nous invite à participer au double jeu d'être « voyeur » et « collaborateur », nous dit Walker qui ajoute un commentaire intéressant du *récit*. Le nom de Nietzsche est pourtant absent de son analyse, et Walker n'aborde pas

de front la proposition selon laquelle la véritable maladie de Michel consiste à vouloir être *trop* ouvert à l'accueil (comme son analogue Saül, qui se perd, tenté plus franchement — plus « déplorablement » par ses démons homosexuels). Walker reconnaît ici l'importance des problèmes d'ordre moral en y ajoutant à notre plus grande inquiétude le doute qui se manifeste dans l'esprit du lecteur lorsqu'il confronte les palimpsestes et le discours « ventriloque » de l'ouvrage. Dans ce contexte Walker pose une question qui reviendra dans *La Porte étroite* : supposons que le narrateur (fictif) a déjà eu entre les mains tous les documents dès avant de composer son histoire, ce qui est justement le cas de Michel, jusqu'à quel point tend l'innocence de son récit ? Comme l'accusé devant le tribunal, nous dit astucieusement Walker, Michel cherche à se défendre. Mais l'encadrement n'est-il pas tout simplement un stratagème pour présenter d'autres jugements contraires à ceux que recèle l'histoire de Michel elle-même ? (On pense à *Adolphe* de Constant, modèle en quelque sorte du récit gidien, où il y a encadrement *et* disculpation.) Tout cela n'influe pas sur la véracité de Michel, comme l'ont prétendu quelques critiques récents, mais sur la fragmentation du récit. Walker y est très sensible. Le cas de Jérôme est légèrement différent : il me semble que la preuve qu'une double lecture ait été possible apparaît lors d'une *relecture* au cours de laquelle le lecteur voit dans la première partie du texte l'influence d'une connaissance préalable du journal d'Alissa. Mais j'en doute. Quoi qu'il en soit, ces aperçus soulignent pour Walker la qualité angoissante (et, j'ajoute, « cruelle ») de la fin de *La Porte étroite*. Le récit nous fournit la critique d'un certain orgueil spirituel qu'encourage l'ascèse protestante. Ascèse et hypocrisie : Walker analyse avec délicatesse *La Symphonie pastorale*, sans toutefois en expliquer le symbolisme (et si le cadre en est « chronologiquement précis », comment résoudre le problème que dans les années 1890 il n'y a pas d'année bissextile où figure « dimanche le 10 février » ?).

Quant aux narrations à la troisième personne, on lira avec beaucoup d'intérêt l'analyse du *Prométhée mal enchaîné* : ici la fiction est envisagée comme gratuite, provoquant, comme dans un jeu de miroirs entre texte et réalité, une relation paradigmatique. L'histoire de Tityre, en abyme, reflète la structure (et, j'ajoute, la logique) du texte principal. L'argument de Walker, déjà très riche, aurait dû incorporer une discussion de Schopenhauer et de Nietzsche (le vouloir-vivre qui soutient les hommes forts) ainsi qu'une analyse de l'humour de ce texte délicieusement saugrenu. Aussi y a-t-il des parallèles à établir entre le *Prométhée* et *Pahudes* qui éclaircissent les deux ouvrages (la maladie ;

le cauchemar de Damoclès / celui de Tityre ; la croissance et la décroissance mutuelle...).

*Les Caves du Vatican* diffère de la sotie mythologique surtout par son engagement avec le monde positiviste, et Walker insiste avec raison sur le contexte scientifique de l'ouvrage. Il démontre la façon dont le contingent détermine les actions des personnages (ceci est moins paradoxal qu'il ne paraît) pour séduire enfin le romancier Julius, avatar ironique, comme on le sait, de son créateur. Roman d'aventure et/ou roman parodique ? — *Les Caves* inquiète les critiques en quête d'une formule simple...

À la lecture des *Faux-Monnayeurs* et des œuvres antérieures on reconnaît la permanence de certaines idées. C'est ainsi que Walker analyse la sincérité et l'être double. L'instabilité du régime moral et de la vie psychologique des personnages trouve sa réplique dans l'esthétique même du roman. Mais ce n'est pas tout : puisque Gide rejette la notion que la réalité (vécue) puisse se présenter sous une forme continue, les alternances et les intermittences deviendront de façon plus urgente les assises de sa fiction. Éclairages et points de vue s'enchevêtrent. La contingence mène le jeu, et, dans un sens, tout le monde collabore à la mort du jeune Boris. Le lecteur pourra ici suivre à rebours l'enchaînement des causes qui ne sont qu'accidentelles lors du déroulement de l'action : il faudra donc comprendre que les conséquences, et non les causes, fussent possibles, voire nécessaires... De là naît l'importance de l'analyse que nous offre Walker du discours d'Armand sur le « point limite » et sur la notion du « trop tard » — « trop tard » car les jeux ont été faits. Malgré cela, Walker passe sous silence de nombreuses questions d'ordre moral et social que pose ce roman : l'éducation, la croyance religieuse, le mariage et la sexualité... Il met pourtant en lumière deux stratégies narratives conflictuelles, celle qui résulte des éléments téléologiques du récit et celle qui fait mouvoir les personnages. Pour résoudre ce problème esthétique, Gide a recours à la coïncidence : le hasard joue ici un nouveau rôle. Et si le roman nous propose de multiples lectures, il y en a deux, nous avertit Walker, qui s'imposent mais qui sont contradictoires — l'une prime le roman inconséquent et ouvert, l'autre prendra comme son point de départ le roman solipsiste où se reflète l'image narrative et structurale. La réalité, reprend Walker en conclusion, se montre là où la signification disparaît. (Il me semble pourtant toujours nécessaire de prendre en considération l'esprit symboliste dont Gide reste l'héritier jusque dans *Thésée*, texte que Walker passe totalement sous silence.)

Walker termine son étude par quelques pages consacrées au goût dont témoigne Gide pour le fait divers. On connaît l'importance

qu'attachait Gide à l'être qui se trouve hors la loi. Cette « différence » — pour rappeler la phrase de *Paludes* — s'allie ici à la capacité du fait divers de déranger notre paresse intellectuelle. À la suite de Barthes, Walker retient la proposition que le fait divers exige une explication, mais qu'elle ne nous sera jamais livrée. Rien ne saurait donc être plus « ouvert », et nous en trouvons les traces au niveau le plus profond de la stratégie narrative gidienne. Le récit de *La Séquestrée de Poitiers* ne se révèle-t-il pas être un véritable roman gidien, nous suggère Walker, tant par son contenu que par sa présentation textuelle ?