

Les sans-voix littéraires : une étude des subalternes et des narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide.

Marjolein Wennekers (3351718)
Mémoire de Bachelor
Département de Langue et Culture françaises
Faculté de Lettres, Université d'Utrecht
Sous la direction de Dr. E.M.A.F.M. Radar
Juin 2012

« Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée. »

André Gide, *les Nourritures terrestres*, 1897.

“They cannot represent themselves; they must be represented.”

Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852.
Recontextualisé par Edward Said, *Orientalism*, 1978.

Table de matières

Introduction	4
1. Cadre théorique	6
1.1 (Introduction à) l'étude du narrataire.....	6
1.2 Le subalterne – de l'autonomie à l'hétérogénéité.....	11
1.3 Le narrataire peut-il parler ?	15
2. Personnages subalternes dans <i>L'Immoraliste</i> et <i>Les Caves du Vatican</i> d'André Gide.....	17
2.1 André Gide et le modernisme.....	17
2.2 <i>L'Immoraliste</i>	18
2.2.1 Pouvoir et représentation: l'importance des intérêts de Michel et de l'Ouest.....	18
2.2.2 La fonction des garçons arabes : instruments de changement et de désir.....	21
2.2.3 Le désir de comprendre et les limites du pouvoir	24
2.3 <i>Les Caves du Vatican</i>	24
2.3.1 Beppo : un subalterne européen.....	24
2.3.2 Lafcadio et les limites de la subalternité.....	27
2.3.3 Vers une caractérisation du subalterne gidien	29
3. Les narrataires dans <i>L'Immoraliste</i> et <i>Les Caves du Vatican</i> d'André Gide.....	31
3.1 <i>L'Immoraliste</i>	31
3.1.1 La construction narrative : des perspectives superposées.....	31
3.1.2 Le lecteur potentiel – narrataire de la préface.....	33
3.1.3 Monsieur D.R. , Président du Conseil – narrataire du narrateur invisible.....	34
3.1.4 Les trois amis – narrataires de Michel	37
3.1.5 Pouvoir et représentation : le narrataire comme un subalterne ?	41
3.2 <i>Les Caves du Vatican</i>	42
3.2.1 La construction narrative : des perspectives juxtaposées	42
3.2.2 Le pouvoir du narrateur : l'ironie et le pacte littéraire.....	43
3.2.3 Les signaux de la présence du narrataire	45
3.2.4 Un narrataire qui narre : Lafcadio comme exception	47
3.2.5 Remarques finales sur les narrateurs et narrataires gidien.....	49
Conclusion.....	51
Bibliographie.....	55

Introduction

« Je venais de comprendre enfin que là cessait le monologue. »

La phrase citée ci-dessus est prononcée par Michel, protagoniste et narrateur de *L'Immoraliste* (1902) d'André Gide. Cette phrase a attiré notre attention pour deux raisons différentes.

Premièrement, elle fait partie de l'histoire que Michel raconte à trois de ses amis. Ces amis ne l'interrompent pas et sont ses narrataires, plutôt que ses interlocuteurs. À première vue, le monologue de Michel n'a donc pas encore cessé. Deuxièmement, la phrase semble indiquer que ses propres intérêts ne sont plus les seuls qui jouent un rôle dans la vie de Michel. Ceci ne correspond pas à ses relations avec les autres personnages, par exemple avec les petits garçons arabes qui peuvent être considérés comme des personnages subalternes.

Ainsi, le mot 'monologue' indique la présence de deux types de 'sans-voix littéraires', dont le silence est, en quelque sorte, inhérent à leur définition : les narrataires, qui cessent d'être narrataires quand ils prennent la parole ; et les subalternes, qui cessent d'être subalternes quand leur voix est entendue. Dans cette étude, nous proposons d'analyser la place et la fonction de ces figures tacites dans *L'Immoraliste* et de les comparer avec *Les Caves du Vatican* (1914), afin d'observer comment les relations entre les personnages, le narrateur et le narrataire y sont décrites. La question suivante servira comme fil conducteur : Quelle est la relation entre les subalternes, les narrateurs et les narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide ?

Notre hypothèse est que nous pourrions trouver un certain nombre d'analogies entre les personnages subalternes et les narrataires. Dans les deux cas, il nous semble que le silence peut être relié aux notions de pouvoir et de représentation. Malgré les différences, nous pensons que ces notions jouent un rôle intéressant dans les deux livres et que ces livres peuvent nous donner une image plus claire du subalterne et du narrataire gidien.

Nous croyons que l'intérêt de cette étude se manifeste de trois manières. D'abord, nous pensons que l'analyse des personnages subalternes montrera que l'œuvre d'André Gide a sa place dans les discussions académiques contemporaines, telles que la théorie postcoloniale.

Deuxièmement, nous nous attendons à ce que les relations diverses entre les narrateurs et les narrataires témoignent de l'importance des structures narratives chez André Gide et qu'elles fassent ressortir leur place dans le modernisme littéraire. Finalement, la rencontre de ces deux sujets pourrait montrer qu'il peut être fructueux de combiner des sujets plutôt classiques, comme la narratologie, et des sujets plus actuels tels que la critique culturelle. Nous pensons que les deux sujets s'enrichiront l'un l'autre et qu'ils nous permettront de combiner une analyse textuelle précise et une analyse plus contextuelle.

Avant de passer à cette analyse, nous présenterons les termes 'narrataire' et 'subalterne' plus en détail dans un cadre théorique, qui constituera le premier chapitre de cette étude.

Dans le deuxième chapitre, nous nous attardons sur la place et la fonction des personnages subalternes dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican*. Le troisième chapitre sera consacré à la place et la fonction des narrataires dans ces deux livres.

1. Cadre théorique

1.1 (Introduction à) l'étude du narrataire

L'une des personnes qui s'est beaucoup occupée de la théorie du narrataire est Gerald Prince, professeur du département de langues romanes à l'université de Pennsylvanie. Au fil des années, Prince a écrit plusieurs livres et beaucoup d'articles sur la théorie narrative et sur la littérature française moderne. Il fait partie des comités de rédaction ou de conseil d'une douzaine de revues, telles que *Diacritics*, *French Review*, *Narrative et Style*.¹

En 1973, Prince publie l'article « Introduction à l'étude du narrataire ». Dans cet article, il définit la notion de narrataire comme « quelqu'un à qui le narrateur s'adresse ».² Il souligne que toute narration présuppose (au moins) un narrataire et que, dans les narrations-fictions, ce narrataire est une créature fictive qui fait partie de la construction romanesque. Dans son livre *A Dictionary of Narratology*, il explique qu'il ne faut pas confondre le narrataire avec le lecteur réel (qui peut varier, alors que les narrataires restent toujours les mêmes), ni avec le lecteur impliqué (qui constitue le public de l'auteur impliqué et peut être retrouvé dans tous les aspects du texte). Prince ajoute que cette dernière distinction peut parfois être problématique, surtout quand le narrateur ne s'adresse pas directement au narrataire.³ Pourtant, la distinction peut aussi être très claire, par exemple quand le narrataire est un personnage dans l'histoire. Nous donnerons des exemples des narrataires concrets dans le troisième chapitre de cette étude.

Prince n'est pas le premier qui s'attarde sur le narrataire : la notion figure, entre autres, dans des textes de Barthes et de Genette. Pourtant, Prince est le premier à en faire une étude approfondie.⁴ D'après lui, le manque d'intérêt de la critique pour les narrataires n'est pas inexplicable. Le protagoniste d'une narration y joue souvent le rôle du narrateur et presque jamais celui du narrataire – même si, en un certain sens, tout narrateur est son propre

¹ University of Pennsylvania, « Gerald J. Prince ». Department of romance languages, French studies, 29.02.2012. cons. 28.05.2012, <http://ccat.sas.upenn.edu/roml/french/people/prince.html>.

² Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique* 14 (1973) : p.178 – 196, 178.

³ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 2003), 57.

⁴ Prince, « Introduction », 178.

narrataire.⁵ En outre, le narrateur contribue souvent beaucoup plus à la forme et au ton de l'histoire que le narrataire.⁶ Pourtant, Prince trouve que les narrataires « méritent d'être étudiés ». Il affirme qu'il y a une grande variété de narrataires dans les narrations-fictions et que ces narrataires peuvent avoir des fonctions très diverses.⁷

Afin de décrire cette variété de narrataires d'une manière univoque, Prince définit un « degré zéro du narrataire ».⁸ Il s'agit d'un assemblage de traits positifs et négatifs. Le degré zéro du narrataire doit disposer de suffisamment de connaissances linguistiques, facultés de raisonnement et de mémoire pour suivre l'histoire, mais il n'a pas de caractéristiques sociales, ni de connaissances préalables et il est obligé de suivre le récit dans un sens bien défini. Toutes les informations qui dévient de ces traits constituent les signaux de la présence d'un narrataire spécifique et permettent de reconstituer son portrait.⁹

Prince distingue plusieurs types de signaux. Premièrement, il mentionne les passages dans lesquels le narrateur s'adresse directement au narrataire.¹⁰ Parfois il le désigne par des mots comme « tu », « vous », « lecteur » ou « mon ami », mais il peut aussi s'agir de descriptions de sa personne ou de références explicites à d'autres personnages ayant les mêmes caractéristiques (la même profession, par exemple).¹¹ Les autres types de signaux sont moins directs. Tantôt le narrataire est inclus dans le « nous » du narrateur, tantôt ce dernier répond à ses questions (qui ne sont pas attribuables aux personnages ou au narrateur lui-même) ou semble lui en poser. Parfois on peut trouver des négations qui contredisent des croyances qui, de nouveau, ne sont pas celles du narrateur ou des personnages. Il arrive aussi que des termes à valeur démonstrative ou des comparaisons réfèrent à un « hors-texte », impliquant alors des connaissances partagées entre le narrateur et le narrataire. Le dernier type de signal que Prince mentionne concerne les « surjustifications », les remarques métalinguistiques qui expliquent ou motivent les actions des personnages de la fiction et la manière dont cette fiction est

⁵ Ibidem, 179, note en bas de page.

⁶ Ibidem, 179.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, 180-182.

¹⁰ Ibidem, 183.

¹¹ Ibidem, 183-184.

présentée. Comme ces surjustifications sont adressées au narrataire, elles dévoilent ses résistances, ses préjugés et ses appréhensions.¹²

À l'aide de ces signaux, Prince distingue trois catégories de narrataires. D'abord, il y a des narrataires qui restent invisibles, sans pour autant être inexistantes. Après, on trouve des narrataires qui ne sont pas des personnages dans l'histoire, mais qui sont quand-même mentionnés explicitement. La troisième classe est constituée par des narrataires qui figurent aussi dans l'histoire : les narrataires-personnages.¹³ Outre ce classement, Prince fait aussi la distinction entre le narrataire principal et le narrataire secondaire. Le narrataire principal est celui qui a accès à tous les faits rapportés et aux narrations de tous les narrateurs, au contraire du narrataire secondaire, qui ignore certains faits.¹⁴

Prince remarque que cette typologie de narrataires permet d'étudier la façon dont un récit fonctionne. Il souligne que « dans tout récit, un dialogue s'établit entre narrateur(s), narrataire(s) et personnages »¹⁵ et que leurs rapports, distances et différences déterminent en partie la nature du récit.¹⁶ Pourtant, le narrataire peut aussi avoir d'autres fonctions. La première fonction mentionnée par Prince est celle de relais (ou médiateur) entre auteur et lecteur.¹⁷ En s'adressant au narrataire, on peut influencer l'interprétation de telle action ou de telle remarque d'une façon simple et efficace. Deuxièmement, le narrataire a toujours une fonction de caractérisation.¹⁸ La relation entre narrateur et narrataire peut caractériser le narrateur, mais aussi illustrer le thème d'un récit. Quelques autres fonctions du narrataire sont celles de préciser le cadre de la narration, faire progresser l'intrigue et devenir le porte-parole de la morale de l'œuvre.¹⁹ À la fin de l'article, Prince affirme que l'étude du narrataire peut être utile dans la caractérisation et l'analyse du fonctionnement et du succès d'un récit. Il conclut que « l'étude du narrataire peut nous mener à une meilleure connaissance du genre narratif et de tout acte de communication ».²⁰

¹² Ibidem, 184-185.

¹³ Ibidem, 187-189.

¹⁴ Ibidem, 189-190.

¹⁵ Ibidem, 190.

¹⁶ Ibidem, 192.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 193.

¹⁹ Ibidem, 196.

²⁰ Ibidem.

En 1985, douze ans après la publication de l'article « Une introduction à l'étude du narrataire », Prince publie un autre article sur le narrataire : « The Narratee Revisited ». ²¹ Dans l'intervalle, certains aspects de son premier article avaient été critiqués. Prince rejette la plupart de ces critiques, mais il nous semble important de nous attarder sur celles qu'il accepte. La critique qui a le plus d'influence concerne la notion du 'degré zéro du narrataire'. L'un des motifs principaux de cette critique est le fait que la notion ne contribue en rien ou peu à l'articulation du narrataire et qu'elle peut donc être supprimée. ²² Convaincu par cet argument, Prince a renoncé à la notion dans son livre *Narratology*. ²³ Une autre critique (ou plutôt un ajout) qu'il accepte, concerne les signaux du narrataire. Il réfère à un article de Mary Ann Piwowarczyk ²⁴, dans lequel elle remarque que les négations qui contredisent une croyance présumée du narrataire font partie de la catégorie plus grande de 'réponses', qui comprend aussi les affirmations. ²⁵

Dans cet article, qui s'intitule « The Narratee and the Situation of Enunciation », Piwowarczyk divise les signaux du narrataire en quatre catégories. D'abord, il y a des signaux qui aident à constituer une image de l'identité du narrataire. ²⁶ Plus précisément, ces signaux décrivent ou révèlent sa personnalité et ses connaissances. La deuxième catégorie a trait à la localisation spatiale et temporelle du narrataire. ²⁷ Ces signaux permettent de déterminer la position du narrataire par rapport au narrateur. Dans la troisième catégorie, celle du 'statut', il s'agit de la relation, de l'intimité et de la distance intersubjective entre ces deux figures narratives. ²⁸ Les signaux des rôles, la quatrième catégorie, occupent une place très importante, d'après Piwowarczyk. ²⁹ Dans la définition de Prince, le narrataire est celui « à qui le narrateur s'adresse ». ³⁰ Chaque signal qui semble rompre avec ce rôle, contribue donc à notre image du

²¹ Gerald Prince, « The Narratee Revisited », *Style* 19.3 (1985) : p. 299-303.

²² Ibidem, 300.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Mary Ann Piwowarczyk, « The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory », *Genre* 9.2 (1976) : p. 161-177, 175.

²⁶ Ibidem, 167-170.

²⁷ Ibidem, 170-171.

²⁸ Ibidem, 171-174.

²⁹ Ibidem, 174-176.

³⁰ Prince, « Introduction », 178.

narrataire. Cette catégorisation nous semble une contribution utile à la théorie de Prince, parce qu'elle permet de constituer une image assez complète des différents aspects des narrataires.

Les trois articles que nous avons vus jusqu'ici datent tous des années 70 et 80. Pourtant, il y a aussi des articles plus récents qui traitent du narrataire. Nous croyons que l'article de Grzegorz Maziarczyk peut être intéressant dans le cadre de cette étude.³¹ Dans « From Zero to Hero: An Ourouborean Typology of Narratees Identifiable in Modern Fiction in English », publié en 2011, il propose une typologie des narrataires qui est un peu plus nuancée que celle de Prince et qui se fonde sur les différents degrés de construction des narrataires.³²

Dans cette typologie, il se limite aux narrataires qui sont explicitement évoqués. Il distingue trois catégories principales, qui ont toutes plusieurs sous-catégories. La première catégorie est celle du narrataire comme lecteur ou auditeur potentiel. Ce type de narrataire est évoqué par un narrateur extradiégétique et n'existe que comme sa projection d'un récepteur potentiel.³³

La différence entre le lecteur et l'auditeur potentiel est importante, parce qu'un lecteur se trouve à une certaine distance spatiale et temporelle du narrateur, alors que l'auditeur semble se trouver à côté du narrateur. Grâce à cette proximité, le narrataire peut même ressembler à un personnage. Dans ce cas-là, il tombe dans la sous-catégorie du narrataire-presque-personnage.³⁴ Les narrataires-personnages constituent la deuxième catégorie. Ces narrataires semblent avoir une existence dans le monde présenté qui ne dépend pas du narrateur. Les personnages peuvent être plus ou moins construits, mais ce qui est important c'est que le narrataire a un nom ou un visage, de sorte que le lecteur (réel) ne fait pas automatiquement partie du circuit de communication. Par conséquent, il est plutôt un observateur qu'un participant. Si le narrataire est caractérisé de la même manière que les autres personnages (la sous-catégorie des narrataires caractérisés³⁵), ses réactions à l'histoire du narrateur peuvent être présentées explicitement.³⁶ La dernière catégorie est celle du narrataire-protagoniste.³⁷ On peut trouver ce type de narrataire dans des narrations à la deuxième personne, qui

³¹ Grzegorz Maziarczyk, « From Zero to Hero: An Ourouborean Typology of Narratees Identifiable in Modern Fiction in English ». *Journal of Narrative Theory* 41.2 (2011) : p. 253-281.

³² Ibidem, 256.

³³ Ibidem, 259.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Le terme original est 'characterised addressee'. Maziarczyk le distingue du 'addressed character', un narrataire qui n'est caractérisé que par son nom.

³⁶ Ibidem, 262-271.

³⁷ Ibidem, 271-275.

n'étaient pas encore largement répandues à l'époque de la publication de l'article de Prince.³⁸ Maziarczyk stipule que le narrateur qui s'adresse à un narrataire-protagoniste peut en même temps évoquer un lecteur ou auditeur potentiel, par exemple dans des textes où le lecteur peut choisir son propre parcours.³⁹ Maziarczyk en conclut que la typologie des narrataires est un mouvement circulaire.⁴⁰

Dans notre étude du narrataire, nous nous fonderons surtout sur la typologie et les signaux proposés par Prince, mais nous nous servirons des termes des autres articles discutés quand cela nous semble fructueux pour notre analyse.

Avant de passer à cette analyse, nous nous attardons sur la théorie du 'subalterne', qui – tout comme celle du narrataire – est discutée et développée par plusieurs théoriciens.

1.2 Le subalterne – de l'autonomie à l'hétérogénéité.

D'après la définition du *Petit Robert*, le subalterne est celui « qui occupe un rang inférieur, est dans une position subordonnée laissant peu de part à l'initiative ».⁴¹ Dans les années 1930, ce terme a été adopté par le critique et théoricien marxiste Antonio Gramsci⁴² pour référer à ces groupes dans la société qui sont soumis à l'hégémonie des classes dominantes.⁴³ Ces classes subalternes pouvaient inclure les fermiers, les ouvriers et d'autres groupes à qui l'accès au pouvoir hégémonique était refusé. Comme l'histoire était toujours celle des groupes et états dominants, Gramsci s'intéressait à l'histoire des classes subalternes. Il affirme que cette histoire est toujours inévitablement fragmentée et épisodique, parce que les classes subalternes sont toujours soumises à l'activité des groupes dominants, même s'ils se rebellent. Visiblement, ils ont moins d'accès aux moyens par lesquels ils peuvent contrôler leur propre représentation, ainsi qu'aux institutions culturelles et sociales. Gramsci en conclut que seulement une victoire 'permanente' peut mettre fin à cette situation subordonnée.⁴⁴

³⁸ Prince, « Introduction », 179.

³⁹ Maziarczyk, 275.

⁴⁰ Ibidem, 257.

⁴¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert 2009* (Paris : Le Robert, 2008), 2444.

⁴² Note en bas de page dans Vincent B. Leitch et al., éd., *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York: Norton, 2010), 1903.

⁴³ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (London: Routledge, 1998), 215.

⁴⁴ Ibidem, 216.

La notion a été introduite dans les études postcoloniales à travers les travaux des historiens du Subaltern Studies Group. Ranajit Guha, qui a formé ce groupe, définit le terme comme « nom pour l'attribut général de subordination dans la société sud-asiatique, exprimé en des termes de classe, caste, âge, sexe, fonction ou de toute autre manière ». ⁴⁵ D'après le groupe, l'histoire de l'Asie du Sud, par exemple du nationalisme indien, avait trop longtemps été dominée par l'élitisme – l'élitisme colonial aussi bien que l'élitisme bourgeois-nationaliste. ⁴⁶ La 'politique du peuple' n'était pas représentée et ne pouvait donc pas être interprétée. Malgré la grande diversité de groupes subalternes, leur seule caractéristique invariable était une notion de résistance à la domination de l'élite. Dans le Subaltern Studies Group, le terme 'subalterne' est alors utilisé pour rompre avec certaines oppositions binaires, telles que colonialisme contre nationalisme, pour les remplacer par l'opposition plus générale entre subalterne et élite. ⁴⁷

Dans la théorie postcoloniale, la notion du subalterne devient importante après la publication de l'essai « Can the subaltern speak ? », dans lequel Gayatri Spivak critique les assomptions du Subaltern Studies Group. ⁴⁸ Elle souligne que le groupe devrait se poser cette question. En premier lieu, elle critique l'idée (gramscienne) que le groupe subalterne serait autonome. Même si Guha accentue leur diversité et leur hétérogénéité, sa définition est essentialiste, parce que le groupe subalterne est défini comme 'différent de l'élite'.

D'après Spivak, il est impossible de construire une catégorie du subalterne qui a une voix autonome et qui n'occupe pas beaucoup d'autres positions expressives ('speaking positions') en même temps. ⁴⁹ Elle dit que pour « le 'vrai' groupe subalterne, dont l'identité est la différence, il n'y a pas de sujet subalterne irreprésentable qui puisse savoir et parler par soi-même ». ⁵⁰ À la fin de son article, elle limite le groupe de subalternes possibles en réservant le terme pour « la pure hétérogénéité de l'espace décolonisé ». ⁵¹ Cette notion d' « espace décolonisé » ('decolonized space' dans le texte originel) figure aussi dans d'autres articles. Ils montrent qu'il ne s'agit pas tellement des anciennes colonies (donc d'un espace géographique

⁴⁵ Ibidem. Ma traduction.

⁴⁶ Ibidem, 217.

⁴⁷ Ibidem, 218.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem. Ma traduction.

⁵¹ Spivak, Gayatri. « From A Critique of Postcolonial Reason : History ». Dans Leitch, p. 2114-2126, 2125. Ma traduction.

et temporel spécifique), mais plutôt d'un espace épistémologique dans lequel l'histoire et les expériences de l'Autre (subalterne) peuvent trouver une place. Par conséquent, en laissant entendre sa voix, l'Autre devrait avoir la possibilité de devenir un Soi.⁵²

En posant la question « Can the subaltern speak ? », Spivak avance plusieurs problèmes qui sont liés à cette voix subalterne. D'un côté, il y a le problème de la 'réduction au silence' ('silencing') du subalterne. Dans ce cas-là, la voix du subalterne est supprimée, que ce soit par le colonisateur, par d'autres 'indigènes' ou par des générations futures (comme dans le cas de Bhubaneswari Bhaduri).⁵³ De l'autre côté, les critiques postcoloniaux ne peuvent pas simplement résoudre ce problème en donnant une voix au subalterne. Dans ce cas-là, ce serait de nouveau quelqu'un de l'extérieur qui crée le cadre dans lequel l' 'indigène' s'exprime, en le constituant ainsi d'une manière qui rend tout contact authentique impossible.⁵⁴ Les intellectuels répètent ainsi ce qu'ils veulent combattre.⁵⁵

Ce point important est aussi mis en avant dans son essai « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism »⁵⁶. Dans ce texte, Spivak traite de la manière dont la littérature a contribué à la création de l'image du sujet colonisé comme Autre et des pays colonisés comme le Tiers Monde. L'un des exemples qu'elle donne concerne le roman *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, une réécriture du grand classique *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Spivak indique que Rhys a réussi à créer une image plus humaine de Bertha Mason – la première femme de Mr. Rochester qui a une place marginalisée mais très importante dans *Jane Eyre* – mais qu'elle a aussi créé une nouvelle Autre, à savoir la nourrice noire Christophine.⁵⁷ Même si Rhys attribue des fonctions importantes à ce personnage, Christophine reste une figure opprimée. La mère d'Antoinette (le nom de Bertha dans *Wide Sargasso Sea*) l'a obtenue de son père comme cadeau de mariage. Rhys donne une voix à Christophine en la laissant critiquer Mr. Rochester, mais cette voix s'exprime en patois, une

⁵² Voir par exemple: Arlo Kempf, *Breaching the Colonial Contract: Anti-Colonialism in the US and Canada* (Ontario: Springer, 2009), 141.

⁵³ Ibidem, 2123-2126. Cette femme avait essayé de communiquer ses motifs de suicide par son corps, mais les générations suivantes les avaient réduits à un cas d'amour interdit.

⁵⁴ Leitch, 2111.

⁵⁵ Ibidem, 2110.

⁵⁶ Gayatri Spivak, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry* 12.1 (1985): p. 243-261.

⁵⁷ Ibidem, 252.

forme d'anglais incorrecte,⁵⁸ et manque de pouvoir : bien qu'elle réussisse à alarmer Mr. Rochester, elle reconnaît les forces de la Loi et de l'Ordre avec lesquelles il la menace. Après cette confrontation, bien avant la conclusion, Christophine est chassée de l'histoire sans justification.⁵⁹ Spivak en conclut que « Le texte de Rhys ne cherchera pas à la contenir dans un roman réécrivant un texte anglais canonique, inscrit dans la tradition romanesque européenne et servant les intérêts du créole blanc plutôt que de l'indigène ». ⁶⁰ Même si Rhys essaie d'échapper au cadre et aux intérêts européens, sa réécriture y reste liée. En outre, ces intérêts sont augmentés par ses 'propres' intérêts de 'créole blanche'. Ainsi, elle donne une voix à Antoinette, aussi une 'créole blanche', mais n'empêche pas que Christophine, 'l'indigène' ne devienne un personnage subalterne.

Tout comme Christophine, Bertha Mason dans *Jane Eyre* est un personnage opprimé qui a quand-même des fonctions importantes. Dans son analyse du roman, Spivak constate que la progression de *Jane Eyre* peut être représentée par un schéma de la dyade famille/contre-famille. C'est Bertha Mason qui d'abord empêche et après, en mourant, permet à Jane de passer de la contre-famille à la famille. Mr. Rochester ne peut pas se marier à Jane, parce qu'il est encore marié à Bertha. Afin de pouvoir dépasser les droits de cette première femme, elle est souvent décrite comme un animal sauvage.⁶¹

Dans notre étude de personnages chez André Gide, nous ne nous occuperons pas pour autant de la question de savoir s'il est possible de donner une voix aux personnages subalternes. Plutôt, nous fixerons notre attention sur les personnages qui restent muets. D'un côté, nous indiquerons la présence de certains personnages subalternes. De l'autre côté, nous tenterons d'analyser leurs fonctions dans l'histoire et de constituer le portrait du subalterne gidien. Les problèmes de 'voix' liés au subalterne expliquent notre dénomination de 'sans-voix littéraire'. La dernière partie de ce cadre théorique clarifiera pourquoi ce terme peut aussi servir à caractériser les narrataires.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, 253.

⁶⁰ Gayatri Spivak, Trad. Françoise Bouillot, « Trois textes de femmes et une critique de l'impérialisme (nouvelle version révisée) », *Les cahiers du CEDREF* 17 (2010), 01.01.2012, cons. 20.03.2012.

<http://cedref.revues.org/609>, 48.

⁶¹ Spivak, « Three Women's Texts », 249.

1.3 Le narrataire peut-il parler ?

À première vue, les concepts du narrataire et du subalterne semblent être très différents. Pourtant, les deux concepts présentent un certain nombre d'analogies. Le narrataire et le subalterne font tous les deux partie d'une opposition binaire (avec le narrateur et l'hégémonie, respectivement) et se trouvent dans une situation discursive dans laquelle le pouvoir joue un rôle important. Le passage suivant, qui réfère à l'importance du sujet (grammatical) dans le travail de Michel Foucault, peut fonctionner comme exemple : « Quand moi, j'utilise 'je', ça signifie moi ; quand tu utilises 'je', ça signifie toi. Je deviens 'je', le sujet à la première personne grammaticale de la phrase, seulement quand j'ai la permission de parler ou quand je saisis cette position. »⁶² C'est donc le pouvoir qui permet l'utilisation de ces 'embrayeurs' grammaticaux.⁶³ Celui qui dit 'je' est celui qui a la permission de narrer⁶⁴, une permission qui manque au subalterne ainsi qu'au narrataire.

Dans l'article de Prince, la question du pouvoir est parfois brièvement discutée. Il parle de la position dominante du narrateur dans *le Père Goriot*⁶⁵ et il décrit que le narrataire degré zéro a besoin du secours du narrateur pour interpréter et comprendre les actes de son histoire.⁶⁶ Pourtant, Prince donne aussi des exemples des textes dans lesquels le narrataire occupe une place dominante, comme dans *Les Mille et Une Nuits*⁶⁷ et *La Chute*.⁶⁸ D'après lui, « celui qui raconte et celui à qui il raconte dépendent plus ou moins l'un de l'autre dans n'importe quelle narration ». ⁶⁹ Pourtant, en prenant cette position il semble passer sur le fait que c'est le narrateur qui dit 'je', et qui a donc le pouvoir de parler et de représenter.

Ce point est mentionné clairement dans l'article de Piwowarczyk. Quand elle traite des signaux qui désignent le rôle du narrataire, elle remarque : « Dans le sens le plus strict, évidemment, le narrataire ne peut jamais s'approprier le droit à la parole. Dans certains cas,

⁶² Explication sur Foucault, dans Leitch, 1471. Ma traduction.

⁶³ La notion est issue de la linguistique.

⁶⁴ Référence à l'article « Permission to Narrate » de Said, note en bas de page dans Spivak, « From A Critique », 2118.

⁶⁵ Prince, « Introduction », 194.

⁶⁶ Ibidem, 181.

⁶⁷ Ibidem, 179.

⁶⁸ Ibidem, 196.

⁶⁹ Ibidem, 179.

pourtant, le narrataire peut avoir la ‘permission’ de ‘parler’, ou du moins un acte de langage (même un acte de langage potentiel) pourrait lui être attribué, à lui ou à elle.»⁷⁰ Il s’agit de questions, objections ou remarques du narrataire qui sont présumées ou reprises directement ou indirectement par le narrateur. L’un des exemples de Piwowarczyk est la phrase « Qu’est-ce qui m’a retenue ? » qui figure dans le roman *la Religieuse* de Diderot. Cette question peut être attribuée au narrataire, mais « m’a retenue » renvoie au narrateur. Le narrateur se contente alors de paraphraser la question de son narrataire, au lieu de le laisser intervenir directement dans son discours.

Le narrataire ne peut donc pas parler de son propre pouvoir, et même si on lui donne une voix, son image est constituée dans le cadre dominant. Cela correspond à la description du subalterne de Spivak que nous avons vue ci-dessus et aussi à la théorie d’Edward Said. Tout comme certains écrivains ‘Occidentaux’ ont créé l’image de l’Orient (et simultanément leur propre image) en parlant pour et en représentant l’Autre,⁷¹ c’est le narrateur qui fait un Autre du narrataire en filtrant sa présence par sa propre voix.

Comme nous l’avons déjà vu, Spivak réserve la notion de ‘subalterne’ pour la « pure hétérogénéité de l’espace décolonisé », bien que tout système et tout discours inévitablement exclue quelque chose.⁷² Étant donné la ressemblance entre les positions du narrataire et du subalterne, il nous semble quand-même intéressant d’utiliser cette notion dans un contexte narratologique.⁷³ Dans notre analyse des subalternes et des narrataires dans *L’Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d’André Gide, nous nous attardons aussi sur les relations entre les narrateurs et les narrataires. Cela nous permettra d’observer si, en effet, il y a des ressemblances entre les situations des narrataires et des subalternes et si elles ont des implications pour la théorie du narrataire.

⁷⁰ Piwowarczyk, 174. Ma traduction.

⁷¹ Edward W. Said, « From *Orientalism* : Introduction ». Dans Leitch, p. 1866-1888, 1870.

⁷² Leitch, 2113.

⁷³ Évidemment, il n’est pas du tout notre intention de minimiser les problématiques des personnes subalternes en décontextualisant la notion de cette manière.

2. Personnages subalternes dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide.

2.1 André Gide et le modernisme.

André Gide (1869-1951) a laissé un œuvre divers, composé entre autres de ses journaux personnels, des critiques littéraires, des rapports de ses voyages et d'un grand nombre de textes narratifs. Gide divisait cet œuvre narratif en récits (tels que *L'Immoraliste*), soties (telles que *Les Caves du Vatican*) et un seul roman : *les Faux-Monnayeurs*. En 1947, il a obtenu le prix Nobel de Littérature.⁷⁴

L'œuvre de Gide est souvent analysé dans le cadre du modernisme, même si cette notion est peu utilisée par les critiques français. Dans leur livre *Moderne Franse literatuur : van 1850 tot heden*⁷⁵, Maarten van Buuren et Els Jongeneel décrivent les cinq caractéristiques les plus importantes du modernisme.⁷⁶ La première en est la psychologisation, la description des processus psychologiques qui remplace (ou découle de) la description de la réalité extérieure dans la littérature naturaliste. La conviction que la réalité absolue n'existe pas est mise en avant par la deuxième caractéristique, celle du perspectivisme. Dans la littérature moderniste, la perspective centrale est remplacée par plusieurs perspectives qui ont toutes leur propre validité.⁷⁷ Les personnages ne sont plus des êtres stables et déterminés, mais s'adaptent à leurs sentiments et aux conventions de la situation.⁷⁸ La troisième caractéristique concerne l'autoréflexivité, la tendance de romans modernistes (et postmodernistes) de prendre leur propre construction et fonctionnement comme sujet. Cette caractéristique est suivie par l'importance de l'expérience du temps et du contraste entre le temps réel et la 'durée' psychologique. La dernière caractéristique avancée dans le livre est celle du détachement. Les auteurs soulignent que le moderniste refuse de s'arrêter ou de s'implanter quelque part et que Gide, Proust et Valéry (d'autres écrivains 'modernistes') se tiennent à distance de la réalité sociale. Chez Gide, le détachement est lié aux notions du déracinement et de la disponibilité

⁷⁴ The Nobel Foundation, « André Gide: Biography ». Nobelprize.org. , cons. 03-05-2012, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1947/gide-bio.html .

⁷⁵ Maarten van Buuren et Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur : van 1850 tot heden* (Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers, 1996).

⁷⁶ Ibidem, 83-85.

⁷⁷ Ibidem, 83.

⁷⁸ Ibidem, 84.

dont on a besoin pour mener une vie libre et authentique.⁷⁹ Dans le guide de lecture *L'Immoraliste d'André Gide*, Henri Mallet présente cette liberté comme l'un des aspects de l'éthique gidienne. Il explique que cette liberté « se maintient par le refus des esclavages faciles (ceux de la famille, de la morale, de la religion), la contrainte volontaire et le contrôle de soi ».⁸⁰

Dans cette étude, il n'est pas notre objectif d'analyser les caractéristiques modernistes de *L'Immoraliste* et des *Caves du Vatican*. Plutôt, nous nous poserons la question de savoir comment la représentation du subalterne se rapporte à une lecture moderniste des livres.

2.2 *L'Immoraliste*

2.2.1 Pouvoir et représentation: l'importance des intérêts de Michel et de l'Ouest

Dans son livre *Culture and Imperialism*, Edward Said décrit que l'on lit *L'Immoraliste* d'André Gide d'habitude comme « l'histoire d'un homme qui se résigne à sa sexualité excentrique en permettant qu'elle le prive non seulement de sa femme, Marceline, et de sa carrière, mais aussi, paradoxalement, de sa volonté ».⁸¹ Publié pour la première fois en 1902 et se déroulant en partie au Maghreb français des années 1890, *L'Immoraliste* fait partie de l'écriture de l'époque coloniale. Ce contexte joue un rôle important dans la lecture alternative proposée par Said. Il s'intéresse à la manière dont le livre traite de la relation (inégale) entre l'Ouest et ses Autres culturels, qui se trouvent dans une situation dominée.⁸² D'après lui, la littérature tend à déguiser cette situation de pouvoir et la mesure dans laquelle, étrangement, la partie dominante dépend de la partie plus faible et subordonnée.⁸³ Il indique que *L'Immoraliste* a sa place dans un discours plus large que les critiques de la fin du vingtième siècle ont nommé l'Africanisme. Il s'agit d'un langage systématique dont on se sert pour manier et étudier l'Afrique *au profit de l'Ouest*.⁸⁴

⁷⁹ Ibidem, 85.

⁸⁰ Henri Maillet, *L'Immoraliste d'André Gide* (Paris : Hachette, 1972), p. 30.

⁸¹ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*. 1993. (London : Vintage, 1994), p. 231. Ma traduction.

⁸² Said, *Culture and Imperialism*, 230.

⁸³ Ibidem, 230-231.

⁸⁴ Ibidem, 233. Ma traduction. Italiques dans l'original.

Afin d'illustrer l'importance des intérêts de l'Ouest, Said analyse un extrait du livre. Il s'agit d'un passage dans lequel Michel – le narrateur et protagoniste de l'histoire – décrit l'Afrique:

Cette terre de volupté satisfait mais n'apaise pas le désir, et toute satisfaction l'exalte. Terre en vacance d'œuvres d'art. Je méprise ceux qui ne savent reconnaître la beauté que transcrite déjà et toute interprétée. Le peuple arabe a ceci d'admirable que, son art, il le vit, il le chante et le dissipe au jour le jour ; il ne le fixe point et ne l'embaume en aucune œuvre. C'est la cause et l'effet de l'absence de grands artistes...⁸⁵

Said remarque que « les gens d'Afrique, et surtout ces Arabes, sont simplement là ; ils n'ont pas d'accumulation d'art ou d'histoire sédimentée dans des œuvres. Sans la présence de l'observateur européen qui témoigne de leur existence, ils ne seraient pas importants ».⁸⁶ Cela suggère à la fois que l'Autre culturel dépend de l'Ouest pour être représenté et que cette représentation découle d'un intérêt spécifique. Ces trois aspects, c'est-à-dire la représentation, les relations de pouvoir et l'intérêt (ou l'instrumentalisation) de l'Autre sont aussi mis en avant quand Said traite du personnage Moktir. Ce garçon indigène dont Michel a fait la connaissance au Maghreb (et qui se trouve donc, politiquement, dans une situation subalterne), constitue le maillon entre Michel et son 'tuteur' Ménéalque. Moktir raconte à Ménéalque qu'il a vu que Michel l'espionnait quand il était en train de voler les ciseaux de Marceline. D'après Said, cette confession crée une « complicité homosexuelle » entre les trois hommes, dont la relation est « incontestablement hiérarchique ».⁸⁷ Moktir « provoque une sensation furtive chez son employeur Michel, ce qui constitue un pas en avant dans sa connaissance de lui, dans laquelle il est guidé par les visions supérieures de Ménéalque ».⁸⁸ Moktir a donc une triple fonction : il crée une connexion entre Michel et Ménéalque, provoque une sensation chez Michel et avance ainsi sa connaissance de lui-même. Said souligne que les pensées et sentiments de Moktir sont beaucoup moins importants que les expériences de Michel et de Ménéalque.

Même si Said ne consacre que quelques pages à *L'Immoraliste*, son analyse donne déjà une impression de la manière dont les colonies sont présentées dans le récit. La courte description

⁸⁵ André Gide, *L'Immoraliste*. 1902. (Paris : Mercure de France, coll. Folio, 2011), p. 170.

⁸⁶ Said, *Culture and Imperialism*, 232. Ma traduction.

⁸⁷ Ibidem, 231.

⁸⁸ Ibidem.

de Moktir montre que, en tant que personnage, il n'importe que dans la mesure où il remplit une fonction pour Michel : ses propres sentiments ne sont pas représentés. En combinaison avec la position supérieure de Michel (en tant qu'employeur, colonisateur et adulte), Moktir peut être considéré comme un personnage subalterne. Afin d'obtenir une image plus complète de la représentation de l'Autre et des personnages subalternes dans *L'Immoraliste*, l'analyse de Said mérite d'être élargie.

Dans l'article « The Orient of Critique: Ambivalence about the East in Wilde and Gide »⁸⁹, Merrill Cole traite aussi de l'importance des intérêts de l'Occident (ou de Michel, plus spécifiquement) dans la représentation de l'Autre. Comme Said, il cite la description de l'Afrique comme l'un des exemples. D'après Cole, Michel doit s'imaginer que la population d'Afrique est innocente et simple afin de la faire correspondre à ses désirs (homosexuels).⁹⁰ Étant donné que Michel a des connaissances culturelles très érudites, son ignorance complète de l'art musulman serait étonnante, sauf si elle était inspirée par la volonté de ne reconnaître que les faits qui confirment sa vision.⁹¹ Ces connaissances érudites jouent aussi un rôle important dans sa perception de Biskra. La phrase suivante indique que sa vision idyllique du paysage et des bergers est inspirée par la littérature pastorale : « A Syracuse je relus Théocrite, et songeai que ses bergers au beau nom étaient ceux mêmes que j'avais aimés à Biskra ».⁹² L'usage du mot 'relus' montre que cette littérature faisait déjà partie de ses bagages intellectuels. Cole souligne que Michel choisit d'ignorer les éléments qui ne correspondent pas à l'idylle pastorale. Quand sa femme Marceline amène un enfant malade, Michel est dégoûté : non seulement parce que la situation de l'enfant lui rappelle sa propre maladie, mais aussi parce que « la réalité non-pastorale » devient visible.⁹³

L'importance de la vision de Michel est encore une fois illustrée quand il fait une promenade avec Bachir, l'un de ses garçons indigènes favoris. Quand ils rencontrent une fille, Bachir explique à Michel que c'est sa sœur et qu'elle attend leur mère. Même si le garçon parle, ses paroles sont représentées d'une manière indirecte et Michel met l'accent sur l'effet qu'elles produisent chez lui : « il m'expliqua que sa mère allait venir laver du linge, et que sa petite

⁸⁹ Merrill Cole, « The Orient of Critique: Ambivalence about the East in Wilde and Gide », *Thamyris/Intersecting* 22 (2011) : p.53-74.

⁹⁰ Ibidem, 57.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Gide, *L'Immoraliste*, 61.

⁹³ Cole, 57.

sœur l'attendait. Elle s'appelait Rhadra, ce qui voulait dire Verte, en arabe. Il disait tout cela d'une voix charmante, claire, enfantine autant que l'émotion que j'en avais». ⁹⁴ Cette représentation indirecte des paroles de Bachir rappelle le cas de Mektir. Ce dernier ne s'adresse même pas directement à Michel, mais raconte à Ménalque l'histoire des ciseaux. Ses paroles sont alors doublement 'filtrées'.

2.2.2 La fonction des garçons arabes : instruments de changement et de désir

En fait, Bachir est toujours décrit en fonction de l'effet qu'il produit chez Michel et tout comme Mektir, il peut être considéré comme un personnage subalterne. Dans son livre *Décor et Dualisme*, Paul Fortier donne une analyse précise de la fonction de Bachir. Il montre que le garçon marque la transition d'un champ lexical de la laideur et de la maladie à un champ lexical de la beauté et de la santé. ⁹⁵ Michel lui-même avoue que la santé de Bachir l'attire : « C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle. » ⁹⁶ Un peu plus loin, il y a une claire opposition entre le crachat de sang de Michel – décrit entre autres comme « un gros affreux caillot » – et le « beau sang rutilant de Bachir » que Michel avait vu quand Bachir s'était coupé le doigt. ⁹⁷ Bachir fonctionne comme une sorte de contre-exemple positif et il (re)donne le goût de la vie à Michel. Cette fonction a des conséquences importantes. À cause de ce goût pour la vie, Michel s'intéresse moins à tout ce qui est 'mort' et stable : d'abord l'histoire, mais plus tard aussi la culture (par opposition à la nature) et la morale. Si Mektir fait avancer Michel sur le chemin vers la connaissance de soi, on pourrait dire que c'est Bachir qui lui montre ce chemin. Tous deux fonctionnent alors comme des instruments, mais Bachir est celui qui met le processus en marche. Dans l'article « The Artistry of Gide's Onomastics » ⁹⁸, A. H. Pasco et Wilfrid J. Rollman montrent que le sens arabe du nom de Bachir, celui de 'messager', correspond bien à cette fonction. ⁹⁹ Ils indiquent aussi que le 'M' dans le nom de Mektir souligne sa relation avec les autres personnages principaux : Michel, Marceline et Ménalque. ¹⁰⁰ Le fait que les noms de Bachir et des autres

⁹⁴ Gide, *L'Immoraliste*, 44.

⁹⁵ Paul A. Fortier, *Décor et Dualisme : L'Immoraliste d'André Gide*. Stanford French and Italian Studies 56. (Saratoga, CA: ANMA Libri, 1988), p. 65-66.

⁹⁶ Gide, *L'Immoraliste*, 34.

⁹⁷ Ibidem, 35.

⁹⁸ A.H. Pasco et Wilfrid J. Rollman, « The Artistry of Gide's Onomastics ». *MLN* 86. 4 (1971) : p. 523-531.

⁹⁹ Ibidem, 530.

¹⁰⁰ Ibidem.

garçons ne commencent pas par cette lettre, semble les éloigner encore plus du discours dominant.

La fonction de Bachir dans la transition de la maladie à la santé rappelle la fonction de Bertha Mason dans *Jane Eyre*. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, c'est cette première femme de Mr. Rochester qui d'abord empêche mais après, en mourant, permet le passage de Jane de la contre-famille à la famille.¹⁰¹ Afin de pouvoir dépasser les droits de Bertha, elle est décrite avec des caractéristiques animales.¹⁰² Même si les enfants subalternes de *L'Immoraliste* contribuent plutôt au passage de Michel de la famille à la contre-famille, leur description ressemble à celle de Bertha. La première fois que Michel voit Bachir, ce dernier fait un « mouvement de grâce animale et câline ».¹⁰³ Une page plus loin, Michel remarque que la langue de Bachir « était rose comme celle d'un chat ».¹⁰⁴ Pendant sa promenade avec Bachir, il le décrit comme « fidèle et souple comme un chien ».¹⁰⁵ Cette image revient à la fin du livre, quand Michel parle du petit Ali : « Cet enfant qui, devant les étrangers, se fait sauvage, est avec moi tendre et fidèle comme un chien ».¹⁰⁶ Merrill Cole souligne l'importance de cette comparaison : « Outre le fait que ces comparaisons manifestement déshumanisent les garçons arabes en rejetant la possibilité d'une complexité subjective, il est important de voir comment l'analogie sert à accorder le pouvoir à Michel : en disant que les garçons sont comme des chiens, il se positionne comme leur maître et dompteur ».¹⁰⁷

Joseph Boone, cité dans l'article de Cole, va encore plus loin. Il dit que Michel refuse de voir les « Autres étrangers qui incarnent son désir comme autre chose que des objets... des corps anonymes et disponibles, les moyens de son réveil, jamais les sujets de leurs propres histoires et désirs ».¹⁰⁸ L'importance des corps et du désir est mise en avant à plusieurs reprises en insistant sur la nudité des garçons. Pendant sa première rencontre avec Bachir, Michel remarque qu'il est « tout nu sous sa mince gandourah blanche et son burnous rapiécé », que « ses pieds sont nus » et qu'il porte « une pauvre chéchia qui n'a qu'un trou à la place du

¹⁰¹ Spivak, « Three Women's Texts », 247.

¹⁰² Ibidem, 249.

¹⁰³ Gide, *L'Immoraliste*, 33.

¹⁰⁴ Ibidem, 34.

¹⁰⁵ Ibidem, 43.

¹⁰⁶ Ibidem, 181.

¹⁰⁷ Cole, 57. Ma traduction.

¹⁰⁸ Boone dans Cole, 54. Ma traduction.

gland ». ¹⁰⁹ Quand il parle de Lachmi, un des autres garçons, il dit que « sous son manteau flottant » il laissait voir « une nudité dorée ». ¹¹⁰

La place des enfants comme ‘objets disponibles’ est démontrée, en outre, par le fait que Michel peut acheter leurs services. Un exemple en est le petit Ali, qui, soir et matin, lui apporte un peu de nourriture « en échange de quelques sous et de caresses ». ¹¹¹ Quand il parle d’Ashour et de Mektir à son départ de Biskra, il avoue :

[J]e savourais encore leur légère amitié qui ne coûtait qu’un demi-franc par jour ; mais bientôt, lassé d’eux, n’étant plus moi-même si faible que j’eusse encore besoin de l’exemple de leur santé et ne trouvant plus dans leurs jeux l’aliment qu’il fallait pour ma joie, je retournai vers Marceline l’exaltation de mon esprit et de mes sens. ¹¹²

Cela correspond aussi à la définition de Boone : pour Michel, les garçons ne sont que des moyens : s’ils perdent leur fonction, il perd son intérêt. Il en est de même au moment où Bachir abandonne Michel pour suivre sa mère. Michel ne tarde pas à trouver quelqu’un qui puisse le remplacer : Ashour, « un grand garçon de quatorze ans ». ¹¹³ Michel raconte que « Quelque plaisant que me parût Bachir, je le connaissais trop à présent, et j’étais heureux de changer. » ¹¹⁴ Ce passage est aussi repris dans le livre *French Gay Modernism* de Lawrence R. Schehr. ¹¹⁵ Schehr remarque que le mot ‘parût’ (‘appeared’ dans la traduction anglaise) est bien choisi : « l’attraction homosexuelle se fonde entièrement sur l’apparence, et dès qu’un peu de profondeur intervient dans l’apparence de surface, l’attraction diminue, justement parce que l’Autre montre une subjectivité que Michel – et le personnage gidien en général – ne veut pas voir dans l’Autre ». ¹¹⁶ De nouveau, le problème de la représentation est mis en avant. Il n’y a pas de place pour la subjectivité des personnages subalternes, parce que Michel ne s’y intéresse pas. Ceci correspond aux remarques de Said que nous avons vues au début de ce chapitre.

¹⁰⁹ Gide, *L’Immoraliste*, 33.

¹¹⁰ Ibidem, 52.

¹¹¹ Ibidem, 181.

¹¹² Ibidem, 57.

¹¹³ Ibidem, 44.

¹¹⁴ Ibidem, 45.

¹¹⁵ Lawrence R. Schehr, *French Gay Modernism* (Urbana: University of Illinois Press, 2004).

¹¹⁶ Ibidem, 94. Ma traduction.

2.2.3 Le désir de comprendre et les limites du pouvoir

Pourtant, l'article de Cole semble contredire cette vision. Cole soutient que « plus que la surface, Michel désire la profondeur : il souhaite s'appropriier la subjectivité de l'autre pour son plaisir privé ». ¹¹⁷ Cole explique que Michel veut comprendre le « fonctionnement intérieur » de l'Autre sans vouloir s'exposer lui-même, ce qui le rattache aux efforts du colonialisme et du capitalisme. Michel 'connaît' Bachir assez vite, de sorte que celui-ci cesse d'être intéressant pour lui. Le personnage Moktir est plus compliqué : Michel ne comprend pas pourquoi il a volé les ciseaux de Marceline quand il se savait observé, ni pourquoi il les a cassés aussitôt. Cette impossibilité de saisir le comportement et la psyché du garçon semble être une limite du pouvoir de Michel, et peut-être aussi une limite de la subalternité de Moktir.

Dans ce qui précède, nous avons vu que le pouvoir et la représentation se trouvent à la base de la distinction entre les parties dominantes et les parties subalternes. Dans *L'Immoraliste*, la partie subalterne est constituée par les garçons arabes et leur représentation dépend des intérêts de Michel. Pourtant, tous les garçons ne sont pas subalternes dans la même mesure : Michel a du mal à comprendre le comportement antirationnel de Moktir, ce qui semble désigner une limite de son pouvoir. Cette différence parmi les garçons indigènes semble indiquer que la colonisation n'est pas le seul facteur qui détermine la subalternité des personnages. Dans la partie suivante, nous nous attardons sur d'autres facteurs et nous poserons la question de savoir si l'on peut aussi avoir affaire à des personnages subalternes en dehors d'un cadre colonial.

2.3 Les Caves du Vatican

2.3.1 Beppo : un subalterne européen

Tout comme *L'Immoraliste*, la sotie *Les Caves du Vatican* (1914) se déroule dans les années 1890. ¹¹⁸ Pourtant, alors qu'une partie importante du premier livre se situe au Maghreb, celui-ci se limite à la France et à l'Italie. À première vue, une analyse des personnages subalternes dans *Les Caves du Vatican* pourrait donc paraître un peu inappropriée. Pourtant, il nous semble qu'il peut être fructueux d'appliquer la notion de 'subalterne' à l'un des personnages

¹¹⁷ Cole, 59.

¹¹⁸ André Gide, *Les Caves du Vatican*. 1914. (Paris : Gallimard, coll. Folio, 2010).

de la sotie. Il s'agit de Beppo, le garçon italien que nous rencontrons dès la troisième page de l'histoire.¹¹⁹ Même s'il n'est pas question d'une colonie, le narrateur nous apprend que le garçon se trouve dans une situation subordonnée : il est un « galopin de douze ans ou treize, en haillons, sans parents, sans gîte ».¹²⁰ De nouveau, c'est un couple français qui s'occupe de lui : Anthime Armand-Dubois et sa femme Véronique viennent d'arriver à Rome quand Anthime le remarque. Anthime achète le criquet avec lequel Beppo avait attiré son attention et le garçon devient le procureur des petits animaux qu'il utilise dans ses expériences scientifiques. D'abord, Véronique regarde Beppo d'un mauvais œil, mais quand elle le voit « se signer en passant devant la Madone à l'angle nord de la maison, elle lui pardonn[e] ses guenilles » et lui permet d'aider au ménage.¹²¹ Dès le début donc, Beppo est caractérisé par les regards d'autres personnages et par les fonctions qu'il remplit pour eux.

Cette situation ressemble à celle des petits garçons dans *L'Immoraliste*. La ressemblance est aussi mise en avant par Alain Goulet dans son étude méthodologique de la sotie. Dans sa courte description de Beppo, il dit que « cette sorte d'ange en haillons à la dévotion du savant peut évoquer les petits arabes que Gide a fréquentés en Algérie et dont on trouve des traces dans *L'Immoraliste* ». ¹²² De nouveau, cette 'dévotion' est liée à une sorte d'homosexualité latente. Le narrateur décrit que « Beppo s'était épris du savant » et que « le cœur d'Anthime battait un peu lorsque approchait le faible claquement des petits pieds nus sur les dalles ». ¹²³ Ces 'petits pieds nus' semblent être ceux mêmes de Bachir et – étant donné que Gide prête beaucoup d'attention aux noms de ses personnages – les initiales identiques ne sont peut-être pas accidentelles non plus. Un autre point commun entre Beppo et les garçons arabes est leur représentation animale et primitive. L'histoire nous montre que Beppo « ne frappait pas à la porte vitrée : il grattait »¹²⁴ et qu'il a une « âme simple ». ¹²⁵

Dans la plupart des critiques qui traitent des *Caves du Vatican*, Beppo n'est pas nommé, ce qui témoigne de sa place marginale dans l'histoire. Pourtant, les quelques remarques qui sont faites à son sujet offrent des perspectives intéressantes. Dans l'une des notes de l'article « The

¹¹⁹ Gide, *Les Caves*, 11.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem, 12.

¹²² Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*. (Paris : Librairie Larousse, 1972), p. 145.

¹²³ Gide, *Les Caves*, 12.

¹²⁴ Ibidem, 12.

¹²⁵ Ibidem, 33.

Lexicon of *Les Caves du Vatican* », John McClelland remarque que Beppo est le seul des personnages italiens qui ne sait pas parler le français. Si sa représentation était déjà problématisée par sa position subordonnée, ce petit fait l'exclut d'autant plus du discours dominant.¹²⁶ Un deuxième exemple de sa présence dans les critiques se trouve dans l'article « 'Lafcadio Ludens': Ideas of Play and Levity in *Les Caves du Vatican* ». ¹²⁷ Ici, D.A. Steel met l'accent sur le contraste entre Beppo et Anthime : « En comparaison avec la vivacité de son jeune ami Beppo, Anthime représente la lourdeur, 'la pesanteur', opposée à 'la grâce' ». ¹²⁸ Steel relie ce contraste à l'opposition entre les 'subtils' et les 'crustacés' qui est développée plus loin dans le livre. Pourtant, le détachement et la disponibilité – des caractéristiques importantes des subtils – ne correspondent pas à la description de Beppo. Le narrateur mentionne son « goût de maraude » et il semble s'attendre à ce que ce goût et sa misère persistent : « Plus tard il volera peut-être ; il tuera même ; qui sait de quelle éclaboussure sordide la misère tachera son front ? ». ¹²⁹ Un basculement de son sort, comme dans le cas de Lafcadio, lui aussi un orphelin, ne semble pas envisageable. Nous reviendrons sur la différence entre Beppo et Lafcadio dans la suite de notre analyse. À notre avis, le contraste entre Beppo et Anthime ressemble plutôt au contraste entre Bachir et Michel. À la fin du récit, il s'avère que Bachir est aussi devenu un crustacé (avant la lettre). ¹³⁰ Pourtant, pendant son contact avec Michel, ce sont sa grâce et sa vivacité qui font diminuer la pesanteur de ce dernier.

Malgré toutes les ressemblances, Beppo n'est pas une simple copie de Bachir ou de l'un des autres enfants qui figurent dans *L'Immoraliste*. Sa fonction dans la sotie est différente. Même si Anthime devient croyant et qu'il abjure les francs-maçons dont il faisait partie auparavant, ce changement n'est pas inspiré par la 'douceur angélique' de Beppo. Au contraire, Anthime devient furieux quand il entend que sa femme brûle des cierges pour lui et qu'elle « compromet Beppo dans cette inepte simagrée ». ¹³¹ D'une manière violente, il demande à Beppo de souffler les cierges. L'enfant refuse, même si Anthime lui offre de l'argent, de sorte qu'Anthime le repousse. Une page plus loin, après avoir endommagé la statue de la Vierge,

¹²⁶ John McClelland, « The Lexicon of *Les Caves du Vatican* ». *PMLA* 89. 2 (1974): p. 256-267. Note 39, 267.

¹²⁷ D.A Steel, « 'Lafcadio Ludens': Ideas of Play and Levity in *Les Caves du Vatican* ». *The Modern Language Review* 66. 3 (1971) : p. 554-564.

¹²⁸ Ibidem, 562. Ma traduction.

¹²⁹ Gide, *Les Caves*, 33.

¹³⁰ Gide, *L'Immoraliste*, 172.

¹³¹ Gide, *Les Caves*, 30.

« il cherche des yeux Beppo ; l'enfant a disparu ». ¹³² Après cette disparition, il n'y a plus signe de Beppo. Anthime ne le revoit pas et même son nom ne figure plus dans la suite de la sottie. Cela rappelle la disparition de Christophine dans *Wide Sargasso Sea*, qui est aussi chassée de l'histoire sans justification. ¹³³ Le fait qu'Anthime ne va plus à la recherche de Beppo, même quand il s'est converti, montre que le garçon était surtout important dans la mesure où il remplissait une fonction pour Anthime. Ayant refusé de souffler les cierges, il n'était plus fonctionnel. Quelle est alors la fonction de Beppo, dans la vingtaine de pages de la sottie dont il fait partie ? À notre avis, il forme une sorte d'enjeu et de garde-fou entre Anthime et sa femme Véronique. Alain Goulet décrit que « Anthime délaisse sa femme au profit de Beppo ». ¹³⁴ Tout comme Véronique le compromet dans ses pratiques religieuses, Anthime le compromet dans sa recherche scientifique. Au moment où il repousse Beppo, le garde-fou entre lui-même et sa femme, et peut-être aussi entre lui-même et la croyance, disparaît. La même nuit – après avoir rêvé de la Vierge, qui le guérit – il approche sa femme et dit : « désormais, mon amie, c'est avec moi que tu prieras ». ¹³⁵

2.3.2 Lafcadio et les limites de la subalternité

La distinction entre Beppo et Lafcadio mérite une attention particulière. Dans ce qui précède, nous avons déjà brièvement mentionné que les deux personnages sont présentés comme des orphelins, mais que le sort de Lafcadio connaît un basculement qui semble inenvisageable dans le cas de Beppo. Le maintien présupposé de la misère dans la vie de ce dernier semble correspondre au déterminisme – une des caractéristiques du naturalisme auxquelles Gide s'oppose. Lafcadio échappe à ce déterminisme quand il hérite une partie de la fortune du comte Juste-Agénor de Baraglioul, dont il s'avère être l'enfant naturel. Cet héritage lui permet de mener une vie 'disponible'. Pourtant, Lafcadio se montre plus disponible que Beppo dès le début. L'éducation de ses 'oncles' successifs et de son ami Protos lui a appris à se détacher et à satisfaire toujours sa fantaisie et son désir avant sa faim. ¹³⁶ Même si Beppo semble être encore plus déraciné que Lafcadio (n'ayant ni parents, ni argent), il s'attache fortement à la religion – l'un des 'esclavages faciles' qui empêchent la libération d'après l'éthique

¹³² Ibidem, 34.

¹³³ Spivak, « Three Women's Texts », 253.

¹³⁴ Goulet, 145.

¹³⁵ Gide, *Les Caves*, 38.

¹³⁶ Ibidem, 88.

gidienne.¹³⁷ C'est au moment où Beppo refuse d'agir contre cet attachement (en s'abstenant de souffler les cierges) qu'Anthime – et sans doute aussi le narrateur – cesse de s'intéresser à lui. Il en est de même avec le petit Bachir de *L'Immoraliste* : Michel dit qu'il est « heureux de changer » quand Bachir l'abandonne au profit de sa famille – l'un des autres 'esclavages faciles'.¹³⁸ Apparemment, les personnages subalternes jouent un rôle dans la limitation de leur propre liberté.

La disponibilité de Lafcadio est aussi à l'origine de l'un des événements les plus importants dans *Les Caves du Vatican*. Par simple goût de jeu et d'aventure, Lafcadio pousse un vieil homme du train en marche.¹³⁹ Ce geste, qui n'est motivé par aucun intérêt logique, est un exemple de l'« acte gratuit » dont l'écrivain Julius de Baraglioul – le frère de Lafcadio – parle à plusieurs reprises en expliquant ses idées pour son nouveau livre.¹⁴⁰ Bien que ce soit la première fois que le thème de l'acte gratuit soit traité explicitement, l'acte gratuit est déjà présent dans *L'Immoraliste*. Le fait que Moktir vole les ciseaux pour les briser aussitôt indique qu'il n'en avait pas besoin : c'était un vol sans intérêt logique. Dans ce qui précède, nous avons déjà vu que l'incapacité de Michel à comprendre Moktir limite le pouvoir de ce premier. Pareillement, le comportement illogique et la disponibilité des personnages 'subtils' (tels que Lafcadio et Protos) sont souvent incompréhensibles et dangereux pour les personnages 'crustacés' (tels qu'Anthime, Amédée et même Julius, qui a du mal à comprendre que Lafcadio a vraiment commis un acte gratuit). Loin d'être des personnages subalternes, ils sont capricieux et libres.

Même si Lafcadio et Moktir se trouvent alors dans des situations comparables, leur position dans la narration est différente. Dans ce qui précède, nous avons déjà vu que les paroles de Moktir sont doublement filtrées : Michel raconte l'histoire de Ménalque, qui, à son tour, raconte l'histoire des ciseaux de Moktir. La supposition qu'il s'agit d'un vol sans intérêt logique correspond à la vision de Michel. Le lecteur pourrait l'interpréter comme un acte de révolte contre la domination de Michel, mais comme les pensées et les motifs de Moktir ne sont pas représentés, cette interprétation ne peut pas être affirmée, ni contredite. Dans le cas

¹³⁷ Maillet, 30.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Gide, *Les Caves*, 195.

¹⁴⁰ Ibidem, par exemple 180-182, 205-210.

de l'acte gratuit de Lafcadio, les pensées de celui-ci sont représentées dans un style direct, de sorte que le lecteur a accès à ses idées et à ses motifs. Lafcadio dispose donc d'un certain droit à la subjectivité qui semble manquer à Moktir et aux autres garçons arabes. Cette différence se revoit aussi à d'autres moments. Tout comme Moktir, Bachir, Ali et Beppo, Lafcadio s'est trouvé dans des situations de tension homosexuelle avec des hommes adultes. Pourtant, il est le seul qui s'exprime là-dessus. Lafcadio raconte en riant qu'il ne pouvait pas s'habiller pour la photo que Julius a vue, parce que « sous prétexte de me bronzer, Faby gardait sous clef tous mes costumes, mon linge même ». ¹⁴¹ Encore une fois, le corps joue un rôle important et la liberté de l'adolescent est restreinte au profit de l'adulte. Par contre, cette fois c'est l'adolescent qui a le pouvoir de prendre la parole et de représenter la situation de sa perspective. Un peu plus loin, le narrateur s'efface et on a, de nouveau, accès aux pensées de Lafcadio. D'abord, on voit que Lafcadio se sent attiré par un garçon dans le train : « Quels beaux yeux il levait sur moi ! qui cherchaient aussi inquiètement mon regard que mon regard cherchait le sien ». ¹⁴² Un peu après, l'oncle Faby apparaît dans ses réflexions :

Faby, les premiers temps, était confus de se sentir épris de moi ; il a bien fait de s'en confesser à ma mère : après quoi son cœur s'est senti plus léger. Mais combien sa retenue m'agaçait !
Quand plus tard, dans l'Aurès, je lui ai raconté cela sous la tente, nous en avons bien ri... ¹⁴³

Même si Lafcadio ne parle pas à haute-voix dans ce flux de la pensée, ce sont ses expériences qui sont mises en avant. On voit qu'il n'est pas seulement un objet de désir, mais qu'il a aussi des désirs lui-même. Contrairement aux autres garçons, Lafcadio n'est donc pas un personnage subalterne.

2.3.3 Vers une caractérisation du subalterne gidien

Maintenant que nous avons analysé deux livres, il est possible de broser un tableau plus précis du subalterne gidien. Dans ce qui précède, nous avons constaté qu'il y a trois facteurs qui peuvent influencer où démontrer la subalternité des personnages. D'abord, les personnages subalternes sont seulement importants dans la mesure où ils remplissent une fonction pour le personnage dominant. Dans *L'Immoraliste*, les garçons arabes inspirent la

¹⁴¹ Ibidem, 86.

¹⁴² Ibidem, 188.

¹⁴³ Ibidem, 188-189.

santé à Michel et l'avancent dans sa connaissance de lui-même. Dans *Les Caves du Vatican*, Beppo fonctionne comme une sorte d'instrument qui crée une distance entre Michel et sa femme croyante. Au moment où les personnages cessent d'être fonctionnels, ils perdent l'intérêt des personnages dominants.

La limitation de leur propre liberté, un signe de faiblesse, constitue le deuxième facteur. Dans les deux cas, les personnages cessent d'être fonctionnels au moment où ils montrent leur attachement à l'un des 'esclavages faciles' : dans le cas de Bachir sa famille, chez Beppo la religion. Ce manque de détachement les oppose aux personnages subtils et disponibles, qui – grâce à leur comportement antirationnel et imprévisible – présentent un danger pour les personnages 'crustacés' et échappent ainsi à leur pouvoir. Lafcadio et Moktir, qui commettent tous les deux un 'acte gratuit', sont plus libre que Bachir (et les autres garçons arabes) et Beppo.

Pourtant, Moktir reste un personnage subalterne. La différence entre Lafcadio et lui constitue le troisième facteur de subalternité qui, à notre avis, est le plus important. Il s'agit de la représentation de la subjectivité des personnages. Lafcadio est l'un des personnages principaux des *Caves du Vatican* et ses pensées, expériences et paroles sont amplement représentées, de façon directe et indirecte. Ceci n'est pas le cas pour Moktir, les autres garçons arabes et Beppo : leurs pensées, expériences et paroles sont le plus souvent ignorées ou représentées en fonction de l'effet qu'ils produisent chez les personnages dominants.

Dans le chapitre suivant, nous nous attardons sur les relations entre les narrateurs et les narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican*. Cela nous permettra d'analyser les thèmes du pouvoir et de la représentation d'un autre point de vue. En outre, nous pourrons observer si cette analyse confirme nos constations sur ces thèmes, ou s'il y a des corrections possibles à faire.

3. Les narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide.

3.1 *L'Immoraliste*

3.1.1 La construction narrative : des perspectives superposées

Dans le cadre théorique, nous avons vu que Gerald Prince définit le narrataire comme « quelqu'un à qui le narrateur s'adresse ». ¹⁴⁴ Avant de passer à l'analyse des narrataires, il peut donc être intéressant de dresser l'inventaire des narrateurs qui figurent dans *L'Immoraliste* et d'observer leurs rapports réciproques. Nous nous attardons aussi brièvement sur la position du lecteur réel par rapport à la situation narrative.

Le narrateur le plus visible est Michel, dont nous avons déjà fait la connaissance dans le chapitre précédent. Il raconte son histoire à trois de ses amis qu'il a convoqués chez lui au Maghreb. Michel a besoin de parler à ces amis – qui sont donc ses narrataires – parce qu'il veut qu'ils le sauvent de sa liberté en l'arrachant de l'Afrique. Dans son livre *Décor et Dualisme*, Paul A. Fortier utilise la notion de 'narrateur-protagoniste' pour distinguer Michel des autres voix qui figurent dans le récit. ¹⁴⁵ En effet, l'histoire de Michel ne constitue pas le livre entier. Il n'est narrateur que dans le récit encadré, le récit cadre étant constitué par une lettre de l'un de ses narrataires. Comme la présence de ce narrateur anonyme ne se fait remarquer qu'au début et vers la fin du livre, Fortier le caractérise comme 'narrateur invisible'. ¹⁴⁶ Le narrataire du récit cadre est « Monsieur D.R. Président du Conseil » ¹⁴⁷, le frère du narrateur invisible. C'est à la demande de ce frère que le narrateur lui fait parvenir le récit de Michel, le priant en même temps de chercher une occupation pour ce dernier.

On voit donc, dès le début, que l'existence du récit est motivée par des intérêts divers et que les narrataires y jouent des rôles importants. Dans son « Introduction à l'étude du narrataire », Gerald Prince décrit que la présence des amis constitue un secours nécessaire et un espoir pour Michel. ¹⁴⁸ Si Michel n'avait pas eu besoin de leur aide, il n'aurait probablement pas raconté son histoire. Pareillement, l'un des amis n'aurait peut-être pas mis l'histoire par écrit

¹⁴⁴ Prince, « Introduction », 178.

¹⁴⁵ Fortier, 34.

¹⁴⁶ Ibidem, 31.

¹⁴⁷ Gide, *L'Immoraliste*, 12.

¹⁴⁸ Prince, « Introduction », 188.

si son frère ne le lui avait pas demandé. Comme le souligne Fortier, tous ces intérêts constituent des principes d'incertitude.¹⁴⁹ Chaque remarque de Michel peut avoir trait à un événement vécu, à sa réaction là-dessus au moment où il raconte son histoire ou même aux « émotions qu'il sait maintenant qu'il aurait dû ressentir alors ».¹⁵⁰ En outre, leur description peut être modifiée par l'interprétation du narrateur invisible ou, indirectement, par les valeurs de son frère.¹⁵¹ Plusieurs perspectives s'entassent alors, de sorte qu'il n'est plus possible de parler d'une seule vérité. Cela correspond au perspectivisme, l'une des caractéristiques du modernisme avancées dans le livre de Van Buuren et Jongeneel.¹⁵² Parlant du lecteur réel, Fortier souligne que « puisqu'on ne peut pas vérifier le bienfondé de ce qu'on trouve dans le roman, on n'a pas de choix. Il faut accepter le texte comme s'il était une révélation fidèle des événements. »¹⁵³

Une autre conséquence de la présence de ces narrataires et de ces perspectives multiples, est que le lecteur réel se trouve à une grande distance de l'histoire. Le frère du narrateur invisible et les amis de Michel font tous partie des narrataires-personnages, qui constituent la deuxième catégorie dans le schéma de Maziarczyk que nous avons vu dans le cadre théorique.¹⁵⁴ Comme nous verrons dans la suite, ils ont tous des caractéristiques spécifiques, de sorte que le lecteur réel ne s'identifie pas avec les « vous » et « tu » dans le récit. Par conséquent, le lecteur reste en dehors du circuit de communication et devient un observateur plutôt qu'un participant. Cette position lui permet de se concentrer sur l'attitude du narrateur et sur ses manipulations du narrataire concret.¹⁵⁵

Pourtant, Fortier distingue encore une troisième voix dans *L'Immoraliste*. Il s'agit de la voix de l'auteur, qui est mise en avant dans la préface du livre.¹⁵⁶ Cette voix ne s'adresse pas à un narrataire caractérisé, mais à un lecteur potentiel – le premier type de narrataire dans le schéma de Maziarczyk.¹⁵⁷ Comme ce lecteur potentiel est le seul narrataire qui a accès à tous

¹⁴⁹ Fortier, 41.

¹⁵⁰ Ibidem, 38.

¹⁵¹ Ibidem, 34.

¹⁵² Van Buuren et Jongeneel, 83.

¹⁵³ Fortier, 44.

¹⁵⁴ Maziarczyk, 262-271.

¹⁵⁵ Ibidem, 265.

¹⁵⁶ Fortier, 30.

¹⁵⁷ Maziarczyk, 259.

les faits rapportés et à qui toutes les narrations de tous les narrateurs sont destinées, il peut être considéré comme le narrataire principal du récit.¹⁵⁸ Le frère du narrateur invisible et les amis de Michel sont alors des narrataires secondaires.

Maintenant que nous avons introduit tous les narrateurs et narrataires et leurs rapports généraux, observerons les signaux et les fonctions des narrataires plus en détail.

En suivant l'ordre du récit et en relevant les signaux les plus importants, nous viserons à créer une image claire de la place des narrataires dans *L'Immoraliste*.

3.1.2 Le lecteur potentiel – narrataire de la préface

Comme nous l'avons déjà vu dans le cadre théorique, Prince distingue plusieurs types de signaux du narrataire. Dans la préface de *L'Immoraliste*, on trouve un certain nombre de signaux du deuxième type, dans lequel le narrateur réfère à son narrataire de manière indirecte. Ces références prennent la forme de remarques concernant les lecteurs. L'auteur se réfère d'abord aux lecteurs du passé : il n'y avait que « *quelques rares* qui voulurent bien s'intéresser à l'aventure de Michel » et « *nul* ne me sut gré de l'indignation qu'*il* ressentait contre mon héros (...) ; pour un peu *l'on* voulait me confondre avec lui». ¹⁵⁹ Puis, l'auteur explique qu'il n'a « voulu faire en ce livre non plus acte d'accusation qu'apologie » et il réfère aux lecteurs de l'époque : « *Le public* ne pardonne plus *aujourd'hui* que l'auteur, après l'action qu'il peint, ne se déclare pas pour ou contre ». ¹⁶⁰ À la fin de la préface, il exprime son espoir pour l'avenir :

Mais l'intérêt réel d'une œuvre et celui que le *public d'un jour* y porte, ce sont deux choses très différentes. On peut sans trop de fatuité, je crois, préférer risquer de n'intéresser point *le premier jour*, avec des choses intéressantes – que passionner sans lendemain *un public friand de fadaïses*.¹⁶¹

Le fait que l'auteur relie ses descriptions des lecteurs à des temps spécifiques, a des conséquences intéressantes pour la position temporelle du narrataire. Dans le cadre théorique,

¹⁵⁸ Prince, « Introduction », 189-190.

¹⁵⁹ Gide, *L'Immoraliste*, 9. Mes italiques.

¹⁶⁰ Ibidem, 10. Mes italiques.

¹⁶¹ Ibidem, 11. Mes italiques

nous avons vu que cette situation temporelle constitue l'une des catégories des signaux du narrataire dans la typologie de Piwowarczyk.¹⁶² Comme le narrataire est inscrit dans le texte, il sera toujours lié à l'« aujourd'hui » de l'auteur. Par conséquent, le lecteur réel sera toujours confronté à la critique implicite et aux attentes de l'auteur, même s'il ne fait plus partie du public du « premier jour ».

Un autre type de signal sur lequel nous voudrions insister dans la préface du récit, est l'usage de surjustifications. D'après Prince, les surjustifications sont des remarques métalinguistiques qui expliquent ou motivent les actions des personnages de la fiction et la manière dont cette fiction est présentée.¹⁶³ Elles font ressortir les préjugés et les résistances des narrataires auxquels elles sont adressées. En fait, toute la préface peut être considérée comme une telle surjustification. L'auteur motive son histoire (dont le « problème » principal ne se limite pas à son protagoniste¹⁶⁴) et sa manière 'neutre' (ou indécise) de représenter cette histoire.¹⁶⁵ Ces explications, qui forment d'ailleurs un bon exemple de l'autoréflexivité moderniste, dévoilent les résistances éventuelles du narrataire. Fortier souligne qu'elles mettent aussi l'accent sur « la construction d'univers possibles » et sur le caractère fictif du récit.¹⁶⁶ D'après lui, Gide s'attache à ce caractère fictif et prend ses distances par rapport au monde réel en montrant qu'il aurait pu construire l'œuvre tout autrement. Ceci correspond au détachement et au perspectivisme moderniste.¹⁶⁷

3.1.3 Monsieur D.R. , Président du Conseil – narrataire du narrateur invisible

La préface de l'auteur est immédiatement suivie par la lettre du narrateur invisible. Le terme d'entrée constitue le premier signal du narrataire. La lettre est adressée à « Monsieur D.R. – Président du Conseil »¹⁶⁸, ce qui montre que le narrataire occupe une fonction importante. Ce signal de l'identité du narrataire est suivi par la datation : la lettre est écrite à « Sidi b. M. », le « 30 juillet 189. »¹⁶⁹ Il est étonnant que le dernier chiffre de l'année soit omis. On pourrait avancer que le narrataire n'a pas besoin de cette information, mais dans ce cas-là le narrataire

¹⁶² Piwowarczyk, 170-171.

¹⁶³ Prince, « Introduction », 184-185.

¹⁶⁴ Gide, *L'Immoraliste*, 10.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Fortier, 31.

¹⁶⁷ Van Buuren et Jongeneel, 83-85.

¹⁶⁸ Gide, *L'Immoraliste*, 12.

¹⁶⁹ Ibidem.

aurait pu omettre les trois autres chiffres aussi. Plutôt, cette adaptation semble être faite en vue du lecteur potentiel, ce qui témoigne du fait qu'il est aussi présent dans les autres narrations. Cette présence semble aussi être visible dans le contenu de la lettre. Le narrateur décrit que « il en est plus d'un aujourd'hui, je le crains, qui oserait en ce récit se reconnaître ».¹⁷⁰ Cette phrase rappelle la remarque de l'auteur, qui stipule que le « problème » de son histoire ne se limite pas à son protagoniste.¹⁷¹ Pourtant, il est improbable que la lettre du narrateur invisible soit destinée à d'autres yeux que ceux de son narrataire.

La première phrase de la lettre nous révèle beaucoup sur le narrataire. « Oui, tu le pensais bien : Michel nous a parlé, mon cher frère. »¹⁷² Le pronom personnel « tu » et la dénomination « mon cher frère » sont deux exemples de références directes. Ils montrent que le narrateur et son narrataire ont une relation plutôt intime et nous renseignent alors sur la catégorie du 'statut' du modèle de Piwowarczyk.¹⁷³ La phrase montre aussi que le narrataire disposait déjà d'une certaine connaissance préalable: Michel n'a pas besoin d'être introduit et le frère avait déjà exprimé ses attentes sur ce qui se passerait. Le fait qu'il « le pensai[t] bien » semble indiquer que le narrataire a de bonnes facultés de jugement. Dans la suite, le narrateur mentionne qu'il écrit la lettre à la demande de son frère : « Tu l'avais demandé ; je te l'avais promis ».¹⁷⁴ Ceci témoigne de nouveau des connaissances préalables du narrataire, mais aussi de son pouvoir : c'est le narrateur qui s'exprime, mais non pas de sa propre initiative. Plutôt que la permission de narrer, il en a l'obligation. Ce pouvoir est explicité un peu plus loin, quand le narrateur parle de « la haute position que t'ont value tes grands mérites » et du « pouvoir que tu tiens ».¹⁷⁵

Pourtant, les intérêts du narrateur sont aussi mis en avant : il demande à son frère d'utiliser cette position et ce pouvoir pour trouver une occupation pour Michel. Il pousse son frère à se hâter et à cette « sollicitation pressante » il ajoute « le vague chantage émotionnel » de ne pas quitter Michel (et donc l'Afrique) avant de recevoir une réponse.¹⁷⁶ Fortier, qui se sert de ces termes mis entre guillemets, se demande si un narrateur qui tient tellement à la réussite de sa

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem, 10.

¹⁷² Ibidem, 12.

¹⁷³ Piwowarczyk, 171-174.

¹⁷⁴ Gide, *L'Immoraliste*, 12.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Fortier, 32.

demande, n'aurait pas « modifié le récit de Michel afin de noircir un peu moins ce dernier ». ¹⁷⁷ À plusieurs reprises, le narrateur invisible fournit son narrataire de quelques informations, pour le renvoyer ensuite au récit de Michel. Les phrases suivantes en sont un bon exemple :

Ce n'était plus le puritain très docte de naguère, aux gestes maladroits à force d'être convaincus, aux regards si clairs que devant eux souvent nos trop libres propos s'arrêtèrent. C'était... mais pourquoi t'indiquer déjà ce que son récit va te dire. ¹⁷⁸

De cette manière, l'ami de Michel montre son pouvoir de narrateur : bien qu'il écrive la lettre à la demande de son frère, c'est lui qui dispose des informations qu'il peut transmettre à son gré.

Outre la tâche de trouver une occupation pour Michel, le frère a encore une autre fonction. Il sert, en quelque sorte, de caisse de résonance pour le narrateur invisible. Comme nous voyons dans les phrases suivantes, ce dernier hésite à adopter une attitude devant la situation de Michel :

Ah ! que vas-tu penser de notre ami ? D'ailleurs qu'en pensé je moi-même ? ... Le réproverons-nous simplement, niant qu'on puisse tourner à bien des facultés qui se manifestent cruelles ? ¹⁷⁹

Dans la première phrase, le frère semble faire partie du « notre » du narrateur : il y a alors peu de distance entre le narrateur, son frère et Michel, qui est décrit comme un ami. Dans la troisième phrase, le mot « nous » semble plutôt être utilisé pour accentuer une opposition entre Michel et les deux frères.

Le frère n'est pas le seul narrataire qui soit décrit dans cette lettre qui constitue le cadre du récit. En parlant de lui-même et de ses amis, le narrateur invisible nous fournit déjà les premières informations sur les narrataires de Michel dans le récit encadré. Ceci correspond à

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Gide, *L'Immoraliste*, 14.

¹⁷⁹ Ibidem, 12.

la remarque de Prince, qui dit que l'on peut souvent trouver une partie des renseignements sur le narrataire dans des parties qui ne lui sont pas adressées.¹⁸⁰ Le narrateur, qui reste anonyme lui-même, raconte que lui et ses amis Daniel et Denis sont allés voir Michel à la demande de ce dernier. Entre eux quatre « une sorte de pacte fut conclu : au moindre appel de l'un devaient répondre les trois autres ». ¹⁸¹ Il décrit aussi qu'ils sont des amis depuis le collège et que leur amitié a grandi chaque année, même s'ils n'ont pas vu Michel depuis trois ans. Ils savaient qu'il s'était marié et qu'il avait emmené sa femme en voyage et avaient entendu dire qu'un changement se produisait en lui.¹⁸² À la fin de son introduction, il parle de leur arrivée chez Michel et raconte qu'il leur a parlé toute la nuit. Il prétend transmettre le récit « tel que Denis, Daniel et moi l'entendîmes ». ¹⁸³ Sans terminer sa lettre, il 'passe la parole' à Michel, en écrivant : « Quand ce fut la nuit, Michel dit : »¹⁸⁴

3.1.4 Les trois amis – narrataires de Michel

Tout comme dans la lettre du narrateur invisible, le début du discours de Michel contient de nombreux signaux du narrataire. « Mes chers amis, je vous savais fidèles. A mon appel vous êtes accourus, tout comme j'eusse fait au vôtre. »¹⁸⁵ Ces phrases confirment que Michel a une relation amicale avec ces narrataires et que ses amis sont venus chez lui à sa demande. Même si Michel remarque qu'il aurait fait la même chose pour ses amis, le choix des mots « fidèles » et « accourus » est étonnant : cela crée l'image d'un chien, ce qui rappelle les garçons arabes subalternes que nous avons vus dans le deuxième chapitre. Ces garçons étaient surtout importants dans la mesure où ils remplissaient une fonction pour Michel. Ici, nous voyons que la présence des narrataires sert aussi un objectif spécifique, que Michel décrit à plusieurs reprises : « Car si je vous appelai brusquement, et vous fis voyager jusqu'à ma demeure lointaine, c'est pour vous voir, uniquement, et pour que vous puissiez *m'entendre*. Je ne veux pas d'autre secours que celui-là : vous *parler*. » ; « J'ai besoin... j'ai besoin de *parler*, vous dis-je. » ; « Souffrez que je parle de moi » ; « Écoutez-moi ». ¹⁸⁶ La fonction primaire des narrataires est donc précisément d'être ses narrataires, ou plutôt ses auditeurs.

¹⁸⁰ Prince, « Introduction », 182.

¹⁸¹ Gide, *L'Immoraliste*, 13.

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Ibidem, 14.

¹⁸⁴ Ibidem, 15.

¹⁸⁵ Ibidem, 17.

¹⁸⁶ Ibidem. Mes italiques.

La transition du narrataire-frère aux narrataires-amis est aussi une transition d'un narrataire-lecteur à un narrataire-auditeur. Cette transition a des conséquences pour la relation entre le narrateur et les narrataires. Comme les amis de Michel se trouvent à ses côtés, la distance entre eux est beaucoup moins grande que celle entre le narrateur invisible et son frère – qui se trouvent sur des continents différents. D'un côté, cela devrait permettre aux amis de Michel d'interrompre le discours de ce dernier et de devenir des narrateurs (ou au moins des interlocuteurs) à leur tour, alors que le frère, qui lit la lettre, n'a pas cette possibilité. De l'autre côté, le frère peut arrêter de lire au moment où le contenu du récit lui déplaît, alors qu'une telle 'fuite' est plus difficile pour les amis. Nous reviendrons là-dessus dans la suite de ce chapitre.

La remarque « souffrez que je parle de moi » montre que les expériences de Michel occupent une place importante dans son récit. Quand il parle des vingt-cinq premières années de sa vie – ce qui va de pair avec un certain nombre de signaux des connaissances des narrataires – ces expériences sont aussi accentuées : « J'aimais quelques amis (vous en fûtes), mais plutôt l'amitié qu'eux-mêmes (...) ; je chérissais en moi chaque beau sentiment ».¹⁸⁷ De nouveau, la situation des narrataires (et des amis de Michel en général) ressemble à celle des personnages subalternes : plutôt qu'aux garçons eux-mêmes, Michel s'intéresse à l'effet qu'ils produisent chez lui. Si la fonction des garçons est d'assister au passage de Michel de la mort à la vie et de la maladie à la santé, on pourrait dire que la fonction des narrataires est d'assister à son passage (ou à son retour) de l'immoralité à la moralité. Cette fonction est visible à la fin de son récit, quand il prie ses amis de le sauver :

Arrachez-moi d'ici à présent, et donnez-moi des raisons d'être. Moi je ne sais plus en trouver.
Je me suis délivré, c'est possible ; mais qu'importe ? je souffre de cette liberté sans emploi.¹⁸⁸

Dans les extraits dont nous avons discutés ci-dessus, le narrateur s'adresse directement à ses narrataires. Pourtant, ces signaux directs du narrataire semblent parfois référer aux amis comme des personnages plutôt que comme des figures narratives. Il peut donc être intéressant d'observer l'usage de quelques autres types de signaux distingués par Prince.

¹⁸⁷ Ibidem, 20.

¹⁸⁸ Ibidem, 180.

Deux fois, les narrataires sont inclus dans le « nous » du narrateur. Ce qui est remarquable, c'est que, dans les deux cas, l'usage de cette référence indirecte semble accentuer le même aspect de l'identité des narrataires : leur nationalité. La première fois, Michel parle de l'un de ses séjours à sa ferme en Normandie. Il introduit le travailleur Bute, « que le régiment venait de nous renvoyer tout pourri ». ¹⁸⁹ Dans le régiment, on se met au service de la patrie. En utilisant le mot « nous », Michel semble référer à cette patrie – la France dans ce cas-ci. La deuxième fois, il parle des garçons arabes. Quand Michel les revoit, il se demande : « vais-je donc retrouver chez eux ce que je haïssais parmi nous ? » ¹⁹⁰ Dans ce deuxième cas, on voit que l'opposition entre « eux » et « nous » renforce l'image des arabes comme Autre. La situation ressemble à celle que nous avons vue dans la lettre du narrateur invisible, où l'usage de « nous » semblait opposer Michel à l'ami et son frère.

Avec l'auteur, Michel partage l'usage de surjustifications. À maintes reprises, Michel commente la manière dont il construit son récit. Au début du deuxième chapitre, quand il parle de sa lente guérison, il dit :

Pourquoi raconter tout cela ? L'important, c'était que la mort m'eût touché, comme l'on dit, de son aile. L'important, c'est qu'il devînt pour moi très étonnant que je vécusse, c'est que le jour devînt pour moi d'une lumière inespérée. ¹⁹¹

Ce passage montre que Michel n'a pas seulement le pouvoir de parler et de décider ce qu'il raconte, mais qu'il essaie aussi d'influencer l'interprétation de son récit en montrant et en expliquant l'importance de ses paroles. Le troisième chapitre ouvre sur une remarque comparable :

Je vais parler longuement de mon corps. Je vais en parler tant, qu'il vous semblera tout d'abord que j'oublie la part de l'esprit. Ma négligence, en ce récit, est volontaire ; elle était réelle là-bas. ¹⁹²

¹⁸⁹ Ibidem, 138.

¹⁹⁰ Ibidem, 172.

¹⁹¹ Ibidem, 31.

¹⁹² Ibidem, 40.

Fortier montre que ce passage ressemble à la préface de l'auteur. Les deux commentent leur manière de présenter leur histoire. Le fait que Michel montre qu'il accentue certains aspects de son aventure et en néglige d'autres, pourrait signifier qu'il le fait aussi à d'autres moments. Ainsi, il se peut qu'il « fausse [son récit] consciemment, sans nécessairement renseigner ses auditeurs chaque fois ». ¹⁹³ Prince explique que les surjustifications ne dévoilent pas seulement les résistances des narrataires, mais qu'elles peuvent aussi servir à les surmonter. ¹⁹⁴ Pour faire cela, Michel a recours à l'une des autres catégories des signaux du narrataire : celle des anticipations et des présuppositions, qui déterminent le 'rôle' du narrataire dans le schéma de Piwowarczyk. ¹⁹⁵ Dans la première surjustification que nous avons citée, on trouve la question « Pourquoi raconter tout cela ? » Cette question pourrait être attribuée aux amis de Michel, mais il semble plus probable que Michel la pose lui-même pour devancer une résistance de la part de ses narrataires. Ceci est encore plus clair dans le deuxième exemple, où le narrateur prédit la réaction de ses amis et leur explique d'avance pourquoi il néglige la part de son esprit.

Dans ce qui précède, nous avons dit que la présence physique des auditeurs devrait leur permettre d'interrompre le récit de Michel. Pourtant, ces anticipations et présuppositions semblent plutôt les priver de la possibilité de s'exprimer eux-mêmes. La seule fois que le récit de Michel est vraiment interrompu par l'un de ses narrataires, se trouve vers la fin de son récit. Pourtant, ce narrataire ne s'adresse pas à Michel : il s'agit du narrateur invisible, qui décrit à son frère quel effet l'histoire de Michel a produit chez lui et ses amis.

Michel resta longtemps silencieux. Nous nous taisions aussi, pris chacun d'un étrange malaise. Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisait presque complices. Nous y étions comme engagés. ¹⁹⁶

Ce passage témoigne encore une fois du pouvoir de celui qui raconte, et particulièrement de celui qui *parle* : comme nous l'avons indiqué dans ce qui précède, il est plus difficile d'échapper à l'histoire pour les amis-auditeurs que pour le frère-lecteur. Pourtant, si le frère

¹⁹³ Fortier, 35.

¹⁹⁴ Prince, « Introduction », 185.

¹⁹⁵ Piwowarczyk, 174-176.

¹⁹⁶ Gide, *L'Immoraliste*, 179.

du narrateur invisible a continué à lire l'histoire jusqu'à ce passage, il est peut-être devenu « presque complice » lui aussi. Il en vaut de même pour le lecteur potentiel qui constitue le narrataire primaire, et sans doute même pour le lecteur réel...

3.1.5 Pouvoir et représentation : le narrataire comme un subalterne ?

Jusqu'ici, nous avons analysé la place des narrataires dans *L'Immoraliste* en insistant sur les signaux de leur présence, sur leurs fonctions et sur leurs relations avec les narrateurs. Au début de notre analyse, nous avons déjà vu que les narrataires contribuent au perspectivisme du récit et qu'ils créent une distance entre l'histoire et le lecteur réel. D'après Merrill Cole, l'auteur de l'article « The Orient of Critique: Ambivalence about the East in Wilde and Gide », cette distance limite en quelque sorte le pouvoir de Michel.¹⁹⁷ Pourtant, nous pensons qu'elle fait plutôt ressortir ce pouvoir : comme le lecteur réel ne sait plus quelle est la vérité, il n'a pas d'autre choix que de croire aux paroles de Michel. En discutant les relations entre les narrateurs et les narrataires, nous avons aussi parlé de la notion de pouvoir. Dans le cas de Michel, il était assez clair qu'il a plus de pouvoir que ses narrataires¹⁹⁸ : dès le début, il leur attribue la fonction d'auditeur et c'est toujours lui qui détermine l'importance et même l'interprétation de ses paroles. L'importance de la fonction de ses amis rappelle parfois les garçons arabes subalternes que nous avons vus dans le deuxième chapitre. Pourrait-on dire que les amis de Michel, ou les narrataires en général, se trouvent aussi dans une position subalterne ?

Pour répondre à cette question, nous devons observer les deux autres caractéristiques du subalterne que nous avons définies dans le chapitre précédent. D'abord, nous avons constaté que les subalternes gidiens sont souvent des personnages 'attachés' à des esclavages faciles, tels que la famille, la morale et la religion.¹⁹⁹ Le fait que Michel demande à ses amis de le sauver de sa liberté semble indiquer que ceux-ci ne se sont pas libérés. Dans la lettre du narrateur invisible, celui-ci parle des « facultés qui se manifestent cruelles », ce qui semble témoigner de son attachement à la morale. Pourtant, le fait que les amis sont « accourus » à l'appel de Michel, même si celui se trouvait en Afrique, témoigne de leur disponibilité et

¹⁹⁷ Cole, 54.

¹⁹⁸ Nous parlons ici de son pouvoir narratif.

¹⁹⁹ Goulet, 30.

d'une certaine ouverture au monde. La troisième caractéristique subalterne est celle de la représentation problématique. Nous pensons que cette caractéristique est valable pour les amis de Michel : il semble qu'ils n'ont pas la possibilité de s'exprimer pendant le discours de Michel, et même dans la lettre du narrateur invisible il y a plus d'attention aux effets de son histoire qu'à leurs propres pensées et opinions. Cependant, cette lettre montre aussi que le narrateur invisible a le pouvoir de décider comment et quand il transmet l'histoire à son frère. Le fait que la lettre a été écrite à la demande de ce frère, montre que le narrataire peut jouer un rôle important dans une narration, même s'il n'a pas le pouvoir de l'interrompre.

Le narrataire pour lequel la représentation semble être le plus problématique, est le lecteur potentiel. Comme celui-ci n'a pas de voix caractérisée, il n'a pas l'occasion de répondre aux remarques de l'auteur. Ce problème de représentation pourrait indiquer une différence importante entre les narrataires-personnages et les narrataires qui sont des lecteurs ou des auditeurs potentiels. La suite de ce chapitre, dans lequel nous traiterons des narrataires dans *Les Caves du Vatican*, pourrait nous aider à préciser cette différence. En outre, cette analyse pourrait nous permettre d'observer si le pouvoir des narrateurs est inhérent à leur fonction narrative, ou s'il s'agit plutôt d'une caractéristique de certains personnages.

3.2 *Les Caves du Vatican*

3.2.1 La construction narrative : des perspectives juxtaposées

Dans notre analyse de *L'Immoraliste*, nous avons vu que l'entassement de narrateurs et de narrataires correspond à la caractéristique moderniste du perspectivisme, parce que tous leurs intérêts peuvent, simultanément, influencer l'histoire de Michel. Dans *Les Caves du Vatican*, on retrouve ce perspectivisme d'une manière différente. Les points de vue des personnages différents ne sont pas superposés, mais juxtaposés. Cela se voit dans les titres des différentes parties de la suite, qui portent les noms de leurs personnages principaux. En outre, la perspective peut aussi changer à l'intérieur d'une partie. Un exemple en est le deuxième livre, dans lequel nous ne sommes pas seulement témoins des démarches de Julius de Baraglioul – qui donne son nom au titre – mais aussi de celles de Lafcadio.

Même si ce livre est structuré d'une manière différente, cela ne veut pas dire que le narrateur y occupe une place moins importante. Au contraire : c'est lui qui nous montre les actions, les paroles et souvent même les pensées des personnages. Dans l'article « Le statut du narrateur dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide »²⁰⁰, Alexandra Soare décrit que ce narrateur a deux voix, qui s'alternent toujours et qui peuvent se rencontrer à la même page. Parfois, le narrateur se présente comme un narrateur omniscient, ayant accès aux faits présents et passés, aux pensées de ses personnages et même à leurs rêves, comme dans le cas d'Anthime.²⁰¹ À d'autres moments, le narrateur ne semble pas avoir accès à ce monde interne et il n'est alors qu'un « modeste témoin, un observateur qui voit de l'extérieur les événements ».²⁰² C'est seulement dans cette deuxième situation que le narrateur « laiss[e] les personnages agir devant nous ou bien parler eux-mêmes ». Dans les autres cas, les personnages dépendent du narrateur pour être représentés.

3.2.2 Le pouvoir du narrateur : l'ironie et le pacte littéraire

Le plus souvent, cette représentation n'est pas favorable : elle va de pair avec une ironie claire.²⁰³ Un exemple en est la description de la conversation entre Julius et Lafcadio à la fin du livre. Quand Lafcadio annonce que c'est lui qui a tué le beau-frère de Julius, ce dernier s'aperçoit que son « bel ongle » est cassé. « C'était une froissure transversale qui ternissait dans toute sa largeur le ton carné du cabochon. Comment avait-il fait cela ? Et comment ne s'en était-il pas aussitôt aperçu ? (...) »²⁰⁴ Dans ce passage, la distinction entre le narrateur et le personnage devient floue à cause de l'usage du style indirect libre. L'ironie réside dans le fait que pour Julius, son ongle semble être plus important et intéressant que la révélation de Lafcadio. La notion de l'ironie est aussi discutée dans l'article de Soare. Elle remarque : « on a l'impression que cette ironie ne vise pas seulement les personnages ou le narrateur lui-même, mais nous aussi, qui lisons la sottise et qui pouvons avoir parfois l'impression qu'on se moque

²⁰⁰ Alexandra Soare, « Le statut du narrateur dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide », *Filigrammes*, 01.2008, cons. 21.05.2012, <http://louyest.voila.net/gide.htm> .

²⁰¹ Gide, *Les Caves*, 35.

²⁰² Soare.

²⁰³ Pourtant, les parties de l'histoire dans lesquelles le narrateur joue le rôle d'observant ne sont pas à l'abri de l'ironie non plus. La description du voyage d'Amédée Fleurissoire en est un exemple.

²⁰⁴ Gide, *Les Caves*, 23.

de nous ». ²⁰⁵ Alain Goulet, auteur de l'étude méthodologique sur *Les Caves du Vatican*, fait aussi mention d'une « double ironie (à l'égard des personnages et à l'égard du lecteur) ». ²⁰⁶

Soare et Goulet ne donnent pas vraiment des exemples, mais il nous semble que plusieurs extraits pourraient illustrer leurs remarques. Dans l'un de ces extraits, le narrateur interrompt son histoire pour annoncer qu'il « ne peut pas passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois ». ²⁰⁷ Il continue : « Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? » Le narrateur commente sa façon de raconter l'histoire et on a donc affaire à une surjustification, signe qui témoigne de la présence du narrataire (plutôt que du 'lecteur'). ²⁰⁸ L'accentuation de cet aspect grotesque d'Anthime témoigne de l'ironie du narrateur envers le personnage, mais aussi envers le narrataire, qui doit comprendre qu'il vaut la peine de s'y attarder. Outre cette « double ironie », le narrateur dispose d'un 'double pouvoir' : celui de représenter ces personnages et celui de déterminer ce qu'il raconte.

Une autre forme de pouvoir du narrateur qui est mise en avant dans ce passage, concerne le pacte littéraire. Soare décrit ce pacte de la manière suivante :

On parle de la littérature comme d'un pacte implicite entre l'auteur, l'institution de la littérature et le lecteur et si l'on accepte de lire un livre, on entre dans le jeu de plein gré, un jeu qui exige de pénétrer dans l'univers du livre, de le tenir pour vrai, avec tous ses éléments, y compris les personnages, le narrateur, l'histoire, pour toute la durée de la lecture. ²⁰⁹

Elle ajoute que, d'habitude, le lecteur est le seul qui peut mettre fin à ce jeu. Pourtant, dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur est le « tricheur ». ²¹⁰ En insistant sur l'usage de sa « plume » et sur la façon dont il construit son histoire, il rompt l'illusion romanesque. Cette situation rappelle la préface de l'auteur dans *L'Immoraliste*, qui fait ressortir le caractère fictionnel de son récit en montrant qu'il aurait pu le construire différemment. Pourtant, l'auteur de la préface prend la parole avant de s'engager dans un pacte fictionnel – le

²⁰⁵ Soare.

²⁰⁶ Goulet, 137.

²⁰⁷ Gide, *Les Caves*, 16.

²⁰⁸ Prince, « Introduction » 185.

²⁰⁹ Soare.

²¹⁰ Ibidem.

narrateur des *Caves du Vatican* en fait déjà partie. Ce qui est le plus étonnant, d'après Soare, c'est que le narrateur rétablit l'illusion romanesque immédiatement après l'avoir rompue. D'abord, le lecteur est « forcé à observer le caractère conventionnel de la lecture », après il doit accepter la « remise en cause permanente de la fluidité du récit s'il veut demeurer dans le jeu ». ²¹¹ Dans l'article « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide », Maria García traite aussi de ce double mouvement. ²¹² D'après elle, Gide favorise

la double conscience du lecteur, lui laissant voir par endroits le mécanisme de l'art, les marionnettes et le tireur de ficelles, quitte à le captiver ensuite lorsque très vite les personnages deviennent vraisemblables et les effets de vrai reprennent le dessus. ²¹³

Elle donne des exemples de ces « effets de vrai » au moment où elle parle du discours du faux prêtre Protos, qui essaie de soutirer de l'argent à la comtesse de Saint-Prix en disant qu'il en a besoin pour délivrer le pape. Dans ce discours, considéré par García comme une mise en abyme de la sotie entière, Protos « introduit des précisions sur les noms des personnes et sur les liens de parenté, donne des dates et des lieux exacts et fait appel au savoir de la comtesse (...), qui bien entendu n'ose pas avouer son ignorance ». ²¹⁴ En effet, le narrataire de Protos et le narrataire des *Caves du Vatican* se trouvent dans des situations comparables : les deux s'engagent dans une histoire fictionnelle qui apparaît vraisemblable. Même si le narrateur de la sotie permet à son narrataire de voir cette illusion, il ne lui permet pas d'y échapper.

3.2.3 Les signaux de la présence du narrataire

À plusieurs reprises, Soare, García et d'autres critiques parlent du « lecteur » quand nous aurions plutôt tendance à parler du narrataire. C'est que le lecteur réel et le narrataire sont assez proches dans ce livre. Il s'agit d'un 'narrataire comme lecteur potentiel', la première catégorie dans le schéma de Maziarczyk. ²¹⁵ Vu que ce narrataire n'a pas de nom, sexe, âge ou autre caractéristique spécifique, le lecteur réel peut être 'tiré' dans le circuit de

²¹¹ Ibidem.

²¹² Maria D. V. García, « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide ». *Études françaises* 44.1 (2008) : p. 57-71.

²¹³ Ibidem, 70-71.

²¹⁴ Ibidem, 69.

²¹⁵ Maziarczyk, 259.

communication et y jouer le rôle actif de participant. Le narrataire des *Caves du Vatican* diffère donc du frère du narrateur invisible et des amis de Michel dans *L'Immoraliste*. Il ressemble plutôt au narrataire de l'auteur, qui peut aussi être vu comme un lecteur potentiel. Pourtant, dans la préface, l'auteur traite surtout des lecteurs en général et ne s'adresse pas directement au narrataire. Dans *Les Caves du Vatican*, il est possible de trouver quelques références directes. Un premier exemple concerne la description que le narrateur nous donne de la manière dont Anthime traite ses rats : « il aveuglait ceux-ci, assourdissait ceux-là (...), les dépouillait de tel ou tel organe que vous eussiez juré indispensable (...) »²¹⁶ Même si l'usage du mot « vous » peut avoir un sens très général, cette phrase montre que le narrateur a des présuppositions sur les idées de son narrataire. Plus loin, on trouve une autre présupposition du narrateur. Quand il parle des différentes façons dont on peut écrire le nom Blafaphas, « celui qui écrit ces lignes »²¹⁷ stipule : « Mais ces remarques philologiques ne sauraient intéresser qu'une classe assez restreinte de lecteurs ».²¹⁸ Soare interprète cette phrase comme une accusation du narrateur à sa propre adresse et décrit que celui-ci est peut-être « soucieux de ne pas ennuyer le narrataire ».²¹⁹ À notre avis, on pourrait aussi interpréter cette phrase comme une critique implicite à ce narrataire.

Plus nombreux que les références directes, sont les signaux indirects de la présence du narrataire. Plusieurs fois, le narrataire est inclus dans le « nous » du narrateur. Quand il parle de ses doutes concernant le personnage Carola – encore une rupture ironique du pacte littéraire – il dit : « Nous avons vu les services honteux que ce bandit [Protos] réclamait d'elle ».²²⁰ Tout comme certains exemples de l'usage de « nous » que nous avons vus dans *L'Immoraliste*, ce mot semble créer une distance entre les personnages d'un côté et le narrateur et le narrataire de l'autre côté. Pourtant, plus loin dans le livre le mot « nos » semble diminuer cette distance. Après avoir présenté Lafcadio et Protos comme des subtils, le narrateur les décrit comme « nos copains ».²²¹ Ainsi, il prend parti pour certains de ces personnages et semble s'attendre à ce que son narrataire fasse la même chose. Un dernier exemple de l'usage de « nous » que nous voulons traiter ici, concerne le passage dans lequel

²¹⁶ Gide, *Les Caves*, 13-1. Mes italiques.

²¹⁷ Ibidem, 110.

²¹⁸ Ibidem, 111.

²¹⁹ Soare.

²²⁰ Gide, *Les Caves*, 143.

²²¹ Ibidem, 228.

Anthime est sur le point d'endommager la statue de la Vierge.²²² Le narrateur explique : « Au demeurant ne nous y méprenons pas. Anthime n'en veut point précisément à la Vierge ; c'est spécialement aux cierges de Véronique qu'il en a ». Le narrataire fonctionne ici comme un intermédiaire, c'est à travers lui que le narrateur explique comment on doit interpréter le comportement de son personnage. Plus loin, il indique aussi comment on doit interpréter le comportement de Julius :

« Je ne voudrais pas qu'on se méprenne sur le caractère de Julius, à ce qui va suivre : Julius n'était rien moins qu'indiscret ; il respectait, de la vie de chacun, ce revêtement qu'il plaît à chacun de lui donner ; il tenait en grand respect les décences ».²²³

Cette tendance à influencer l'interprétation de son histoire est une caractéristique que nous avons aussi vue chez Michel dans *L'Immoraliste*.

Dans ce qui précède, nous avons vu que le narrateur des *Caves du Vatican* est une figure assez dominante. Il fait preuve d'ironie envers ses personnages et envers son narrataire, joue avec le pacte littéraire, confronte le narrataire avec ses présuppositions et ses attentes et indique comment on doit interpréter son histoire. Dans tous les cas, ce narrataire était le 'lecteur potentiel'. Pourtant, il y a encore une autre figure « à qui le narrateur s'adresse ». Il s'agit du personnage Lafcadio.

3.2.4 Un narrataire qui narre : Lafcadio comme exception

La première fois que Lafcadio semble être un narrataire, celui-ci marche dans la rue et est témoin d'un incendie. Le narrateur s'adresse directement à lui : « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne. N'attendez pas que je rapporte les propos interrompus d'une foule, les cris... ».²²⁴ De nouveau, l'illusion romanesque est rompue. Le pouvoir du narrateur (et de l'écrivain) de construire son propre récit est simultanément affirmé et menacé. Soare souligne le caractère paradoxal de cette situation : «le narrateur s'adresse directement à son personnage, comme s'ils appartenaient tous les deux au même univers, tout en faisant référence à son statut de narrateur, de personne qui raconte

²²² Ibidem, 33.

²²³ Ibidem, 54.

²²⁴ Ibidem, 64.

l'histoire et qui se situe en dehors par rapport à celle-ci ». ²²⁵ Ce paradoxe rompt aussi avec la définition du narrataire proposée par Prince dans son *Dictionary of Narratology*, selon laquelle le narrataire « est situé au même niveau diégétique que le narrateur qui s'adresse à lui ou à elle ». ²²⁶ Ici, un narrateur hétérodiégétique s'adresse à un narrataire-personnage homodiégétique.

Dans le deuxième chapitre de cette étude, nous avons vu que Lafcadio était un personnage exceptionnel : malgré sa position plus ou moins subordonnée au début de la sotie, sa disponibilité et son droit à la subjectivité nous ont mis à conclure qu'il n'est pas un personnage subalterne. Ici, Lafcadio est de nouveau une exception : il est le seul personnage à qui le narrateur s'adresse, et cela à plusieurs reprises. Pourtant, dans la citation dont nous avons discuté ci-dessus, Lafcadio n'a pas la possibilité de se représenter : il semble avoir une certaine liberté de décider ses propres actions, mais c'est la voix du narrateur qui nous raconte l'histoire et qui décide ce qui vaut la peine d'être rapporté. Cette situation change dans le flux de la pensée qui précède l'acte gratuit de Lafcadio, dont nous citerons quelques phrases :

Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être... Que peu de chose la vie humaine ! Et que je risquerais la mienne agilement, si seulement s'offrait quelque belle prouesse un peu joliment téméraire à oser !... Je ne peux tout de même pas me faire alpiniste ou aviateur... ²²⁷

Nous voyons que le narrateur s'efface complètement dans ce passage, à l'opposé de quelques autres 'monologues intérieurs' dans lesquels les pensées des personnages sont toujours rapportées à la troisième personne. Ici, le « je » de Lafcadio remplace le « je » du narrateur. Comme nous l'avons vu dans le cadre théorique, celui qui dit « je » est celui qui a la permission de narrer, une permission qui manque au lecteur potentiel et à tous les autres personnages de cette sotie. ²²⁸ La plus grande liberté de Lafcadio dans des situations narratives est aussi mise en avant lorsque celui-ci parle à Protos, vers la fin du livre. Plutôt, c'est Protos

²²⁵ Soare.

²²⁶ Prince, *Dictionary*, 57. Ma traduction.

²²⁷ Gide, *Les Caves*, 187.

²²⁸ Il y a aussi d'autres personnages qui disent « je », mais seulement dans des passages de discours rapporté. Pendant ces passages, le narrateur n'est jamais complètement effacé.

qui parle et qui force Lafcadio d'écouter, sous menace de le dénoncer à la police. Pourtant, à un moment donné, Lafcadio se lève. Il dit :

Je ne me sauve pas, n'ayez crainte. Vous pouvez me garder à vue ; mais tout, plutôt que de vous écouter plus longtemps... Excusez-moi de vous préférer la police. Allez l'avertir : je l'attends.²²⁹

Ici, la position du subalterne et du narrataire semblent coïncider. En refusant d'écouter Protos, Lafcadio refuse aussi d'accepter une position subordonnée. Cette attitude peut être contrastée à celle des amis de Michel dans *L'Immoraliste*. En quelque sorte, ils se trouvent aussi dans une position subordonnée : le narrateur invisible décrit que la lente explication que Michel donne de son acte, les en rend presque complices.²³⁰ Pourtant, ceux-ci ne semblent pas s'opposer au discours de Michel : ils continuent à l'écouter.

3.2.5 Remarques finales sur les narrateurs et narrataires gidiens

À la fin de la première partie de ce chapitre, nous nous sommes demandé si l'on peut comparer la position des narrataires à celle des personnages subalternes. À la base de notre analyse de *L'Immoraliste*, nous avons constaté que les narrateurs – et notamment Michel – ont souvent plus de pouvoir que leurs narrataires. Pourtant, il était difficile de conclure si ce pouvoir est lié au rôle discursif des narrateurs, ou plutôt aux caractéristiques de leurs personnages.

Comme nous l'avons vu dans cette partie, le narrateur des *Caves du Vatican* est un narrateur hétérodiégétique. Même si ses attitudes alternantes ressemblent à la disponibilité de certains personnages, le narrateur n'est pas caractérisé comme les narrateurs-personnages de *L'Immoraliste*. Cependant, les manières dont le pouvoir des narrateurs différents se manifeste, sont comparables. Comme Michel, le narrateur hétérodiégétique des *Caves du Vatican* a le pouvoir de représenter les personnages à son propre gré (ce qui, le plus souvent, ne leur est pas favorable), d'exprimer ses attentes et ses présuppositions envers le narrataire, de décider ce qui vaut la peine d'être raconté et d'influencer l'interprétation de son récit. Ces

²²⁹ Ibidem, 233.

²³⁰ Gide, *L'Immoraliste*, 179.

ressemblances nous donnent l'impression que le pouvoir du narrateur (gidien) est inhérent à sa position discursive, bien que l'analyse de deux livres soit trop limitée pour tirer des conclusions catégoriques.

Une deuxième constatation qui résultait de notre lecture de *L'Immoraliste* est que la représentation des « narrataires comme des lecteurs potentiels » est (encore) plus problématique que celle des narrataires-personnages. Dans l'analyse des *Caves du Vatican*, nous avons aussi pu comparer ces deux types de narrataires. De nouveau, l'absence de voix et de toute autre caractérisation prive le lecteur potentiel de la permission de narrer.

Nous avons vu que le rôle de narrataire va souvent de pair avec une position subordonnée. Pourtant, notre analyse de Lafcadio a démontré que les narrataires-personnages peuvent échapper à ce rôle et à cette position. Il refuse de continuer à écouter Protos et sort de son rôle de narrataire quand le narrateur lui permet de devenir un « je » en s'effaçant dans son flux de la pensée. Lafcadio se distingue des narrataires de Michel dans *L'Immoraliste*, qui limitent leur propre liberté en acceptant le rôle qui leur est attribué. Pareillement, il se distingue des garçons arabes et de Beppo qui, eux, limitent leur propre liberté en s'attachant à des esclavages faciles. Encore une fois, l'importance de la liberté dans l'œuvre d'André Gide se manifeste clairement.

Pourtant, la différence entre Lafcadio et les personnages subalternes ne se fonde pas uniquement sur cette plus grande liberté. Même si les narrataires se trouvent aussi, en quelque sorte, dans une position subordonnée, ils ont quand-même une place dans le discours – il y a une ligne directe entre eux et celui qui a le pouvoir de narrer. Pour Beppo, Moktir, Bachir et les autres, cette ligne directe n'existe pas. Alors que Lafcadio joue tantôt le rôle de narrataire, tantôt celui de narrateur, les personnages subalternes ne sont jamais ni l'un, ni l'autre. Même si il en va de même pour d'autres personnages – tels que Marceline, Ménélaque, Anthime et Julius – les paroles de ceux-ci sont souvent reprises dans les discours des narrateurs. Quand les paroles des personnages subalternes sont reprises, ceci est fait d'une manière indirecte et l'accent est mis sur leur effet émotionnel plutôt que sur leur contenu. Cependant, le plus souvent, leurs paroles ne sont pas reprises : les personnages subalternes restent muets, ou leurs intérêts sont représentés par quelqu'un d'autre.

Conclusion

Dans cette étude, nous nous sommes proposé de répondre à la question suivante : Quelle est la relation entre le subalterne, les narrateurs et les narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide ?

Le premier chapitre était consacré à un cadre théorique, dans lequel nous avons introduit les notions de narrataire et de subalterne. Dans la terminologie de Gerald Prince, le premier est « quelqu'un à qui le narrateur s'adresse », tandis que le deuxième décrit une personne dans une situation subordonnée, appartenant, d'après Gayatri Spivak, à la « pure hétérogénéité de l'espace décolonisé ». Nous avons vu que ces concepts très différents ont quand-même des ressemblances : les deux ne sont pas dans la position de dire « je » et il leur manque alors la permission et le pouvoir de narrer.

Après avoir introduit l'œuvre d'André Gide et le cadre moderniste dans lequel ses textes sont souvent placés, nous sommes passés à l'analyse de *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican*. Dans le deuxième chapitre, nous avons observé la place et la fonction des personnages subalternes dans les deux livres. À l'aide des descriptions des garçons arabes et de Beppo, nous avons pu distinguer trois caractéristiques des subalternes gidiens : l'importance de leur fonction pour un personnage dominant, leur manque de disponibilité et leur représentation problématique. Le fait que ces caractéristiques sont aussi applicables à Beppo, l'orphelin italien des *Caves du Vatican*, montre que la subalternité des personnages peut dépasser les frontières des colonies. Lafcadio, protagoniste de ce livre, est le seul personnage qui échappe à chacune de ces caractéristiques, ainsi qu'à la position subordonnée dans laquelle il semble se trouver au début de l'histoire.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes attardés sur la place et la fonction des narrataires dans *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican*. Une comparaison des structures des deux livres nous a appris que le perspectivisme, l'une des caractéristiques du modernisme, y joue un rôle important. Dans *L'Immoraliste*, les perspectives des narrateurs et des narrataires différents sont superposées, de sorte que le lecteur réel ne sait plus quelle est la vérité et n'a pas d'autre choix que de croire aux paroles de Michel, le narrateur principal. Dans *Les Caves du Vatican*, les perspectives des personnages différents sont juxtaposées, mais racontés par un

seul narrateur hétérodiégétique, qui lui aussi a le pouvoir de représenter ses personnages et de structurer son récit à son propre gré. Les positions comparables de ces deux narrateurs nous ont mené à conclure que leur pouvoir est lié à leur statut dans le discours plutôt qu'aux caractéristiques d'un personnage. En ce qui concerne les narrataires, la différence entre les 'personnages' et les 'lecteurs ou auditeurs potentiels' est plus importante : ces derniers n'ont pas de voix spécifique et ne peuvent donc pas prendre la parole, alors que la position des personnages dépend en partie de leur attitude envers le rôle qui leur est attribué. De nouveau, Lafcadio est une exception : il semble être le seul qui s'oppose au rôle de narrataire et il obtient la permission de narrer.

Quelles sont les implications de cette différence pour la théorie du narrataire ? Dans son « Introduction à l'étude du narrataire », Prince dit que « dans tout récit, un dialogue s'établit entre narrateur(s), narrataire(s) et personnages ». D'après nous, cette remarque est discutable, parce que les narrataires-personnages sont les seuls qui peuvent vraiment communiquer avec les narrateurs et les autres personnages dans le récit. Le fait que le narrataire comme lecteur ou auditeur potentiel n'a pas de voix, nous semble l'une de ses caractéristiques principales. Même si l'on pouvait imaginer des narrataires qui parlent sans pour autant être vraiment caractérisés, la présence d'une voix spécifique (qui témoigne, probablement, d'expériences ou d'opinions spécifiques) ressemblerait à celle d'un personnage. Cela aurait des conséquences pour la position du lecteur réel : plus le narrataire est caractérisé, plus la distance entre l'histoire et le lecteur réel est grande. C'est l'absence de toute voix qui permet à ce dernier d'entrer dans le circuit de communication. Ceci ne veut pas dire que la théorie du narrataire devrait s'abstenir d'analyser les narrataires qui sont des lecteurs ou des auditeurs potentiels. Comme nous l'avons vu dans notre analyse, les signaux du narrataire peuvent toujours être très révélateurs sur la relation entre les narrateurs, narrataires et personnages, même s'il n'est pas question d'un dialogue.

Nous trouvons que Prince a raison quand il dit que l'étude du narrataire peut nous apprendre beaucoup sur le fonctionnement et le succès d'un récit. D'une part, l'analyse des narrataires nous a permis de voir que les structures de *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* ne sont pas si différentes qu'elles semblent en première vue : les deux livres favorisent le perspectivisme et ont des narrateurs puissants qui utilisent des 'signaux de narrataire' comparables –

notamment les références (in)directes et les surjustifications. D'autre part, l'analyse a montré la richesse de l'œuvre d'André Gide : ses livres n'ont pas seulement des constructions narratives et des personnages intéressants, mais même les personnages principaux de ces constructions – le narrateur et le narrataire – sont bien développés.

En nous servant des notions qui sont liées aux personnages subalternes – telles que le pouvoir, la fonctionnalité, la liberté et la représentation – nous avons pu éclairer des nouveaux aspects des narrataires. Inversement, notre analyse des narrataires pourrait aussi être utile pour la théorie postcoloniale. Un exemple en est l'article "The Orient of Critique: Ambivalence about the East in Wilde and Gide", que nous avons cité à plusieurs reprises.

Dans cet article, Merrill Cole reconnaît qu'il est question d'orientalisme dans *L'Immoraliste*, mais il dit que le livre n'est pas « équivalent aux histoires qui agrandissent la subjectivité occidentale au détriment de l'Est ». ²³¹ Il fonde cette remarque sur sa contestation que le pouvoir de Michel est limité par la construction narrative. Pourtant, notre analyse a montré que cette construction fait plutôt agrandir le pouvoir de Michel. L'argument de Cole ne tient pas, et d'après nous, il en va de même pour sa première remarque. En analysant la position de Michel, nous avons vu que sa subjectivité ne va pas seulement au détriment des personnages subalternes, mais aussi des narrataires et peut-être même du lecteur réel.

En outre, notre étude des narrataires a souligné la situation subordonnée des personnages subalternes. Les petits garçons n'ont pas seulement des places marginales dans l'histoire, mais aussi dans le discours : ils ne sont ni narrateur, ni narrataire et souvent leurs paroles ne sont même pas représentées. *L'Immoraliste* et *Les Caves du Vatican* ne peuvent donc pas être considérés comme des exemples de « l'espace décolonisé » dans la définition de Gayatri Spivak : les histoires et les expériences des petits garçons n'y trouvent pas de place, l'Autre ne peut pas devenir un Soi. Le subalterne gidien ne peut pas parler, et il en va de même pour une partie des narrataires.

Bien sûr, cette conclusion ne se fonde que sur deux livres, une fraction de l'œuvre d'André Gide. Pour des études futures, il serait intéressant d'analyser les places et les fonctions des narrataires dans ses autres livres et de voir si l'on peut aussi y indiquer des personnages

²³¹ Cole, 54.

subalternes. De plus, une comparaison avec les narrataires et les subalternes des livres d'autres auteurs, français ou étrangers, pourrait nous apprendre si les caractéristiques que nous avons formulées sont typiques de Gide, du modernisme, ou valables pour les sans-voix littéraires en général.

Bibliographie

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.
- Buuren, Maarten van et Els Jongeneel. *Moderne Franse literatuur : van 1850 tot heden*. Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers, 1996.
- Cole, Merrill. « The Orient of Critique: Ambivalence about the East in Wilde and Gide ». *Thamyris/Intersecting* 22 (2011) : p.53–74.
- Fortier, Paul A. *Décor et Dualisme : L'Immoraliste d'André Gide*. Stanford French and Italian Studies 56. Saratoga, CA: ANMA Libri, 1988.
- García, María D. V. « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide ». *Études françaises* 44.1 (2008) : p. 57-71.
- Gide, André. *Les Caves du Vatican*. 1914. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2010.
- . *L'Immoraliste*. 1902. Paris : Mercure de France, coll. Folio, 2011.
- Goulet, Alain. *Les Caves du Vatican d'André Gide : étude méthodologique*. Paris : Librairie Larousse, 1972.
- Kempf, Arlo. *Breaching the Colonial Contract: Anti-Colonialism in the US and Canada*. Ontario: Springer, 2009.
- Leitch, Vincent B., et al., dir. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2010.
- Maillet, Henri. *L'Immoraliste d'André Gide*. Paris : Hachette, 1972.
- Maziarczyk, Grzegorz. « From Zero to Hero: An Ourouborean Typology of Narratees Identifiable in Modern Fiction in English ». *Journal of Narrative Theory* 41.2 (2011) : p. 253-281.
- McClelland, John. « The Lexicon of *Les Caves du Vatican* ». *PMLA* 89. 2 (1974) : p. 256-267.
- Pasco, A. H. et Wilfrid J. Rollman. « The Artistry of Gide's Onomastics ». *MLN* 86. 4 (1971) : p. 523-531.
- Piwowarczyk, Mary Ann. « The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory ». *Genre* 9.2 (1976) : p. 161-177.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- . « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique* 14 (1973) : p.178-196.

---. « The Narratee Revisited ». *Style* 19.3 (1985) : p. 299-303.

Rey-Debove, Josette, et Alain Rey, dir. *Le nouveau Petit Robert 2009*. Paris : Le Robert, 2008.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. 1993. London : Vintage, 1994.

---. « From *Orientalism* : Introduction ». Dans Leitch, Vincent B., et al., dir. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2010. p.1866-1888.

Schehr, Lawrence R. *French Gay Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

Soare, Alexandra. « Le statut du narrateur dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide ». *Filigrammes*, 01.2008, cons. 21.05.2012, <http://louyest.voila.net/gide.htm> .

Spivak, Gayatri. « From *A Critique of Postcolonial Reason* : History ». Dans Leitch, Vincent B., et al., dir. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2010. p. 2114-2126.

---. « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry* 12.1 (1985) : p. 243-261.

---. Trad. Françoise Bouillot. « Trois textes de femmes et une critique de l'impérialisme (nouvelle version révisée) », *Les cahiers du CEDREF* 17 (2010), 01.01.2012. cons. 20.03.2012, <http://cedref.revues.org/609>.

Steel, D.A. « 'Lafcadio Ludens': Ideas of Play and Levity in *Les Caves du Vatican* ». *The Modern Language Review* 66. 3 (1971) : p. 554-564.

The Nobel Foundation. « André Gide: Biography ». [Nobelprize.org](http://www.nobelprize.org) ., cons. 03.05.2012, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1947/gide-bio.html.

University of Pennsylvania. « Gerald J. Prince ». Department of romance languages, French studies, 29.02.2012. cons. 28.05.2012, <http://ccat.sas.upenn.edu/roml/french/people/prince.html>.