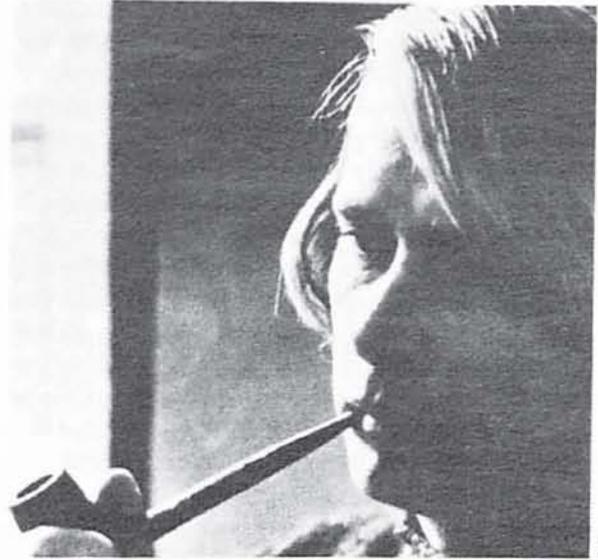


John GARDNER

la fidélité à la vie



A l'automne 1977, John Gardner accompagna à Baltimore Liz Rosenberg, qui venait d'être admise comme étudiante de troisième cycle dans le Programme d'Écriture de l'Université Johns Hopkins, et tous deux s'installèrent dans un appartement de St-Paul Street. John Barth, qui venait d'engager Liz Rosenberg comme assistante, ne connaissait pas leurs liens à l'époque. Ce n'est que lorsque Rosenberg et Gardner pénétrèrent ensemble dans son bureau qu'il se rendit compte de ce qu'il venait de faire, ainsi qu'il devait plus tard l'expliquer. Pendant toute l'année qui suivit, un combat intellectuel et affectif intense opposa les deux écrivains : Gardner ouvrit le feu et Barth — du moins à ce jour — l'emporta. Cet affrontement tournait principalement autour d'une distinction qui, pour Gardner, s'imposait, entre fiction primaire et fiction secondaire ; il se posait en champion de la première, Barth de la seconde. Ce que Gardner entendait par « fiction primaire » (et, par voie de conséquence, par « fiction secondaire ») apparaît clairement dans *On Moral Fiction* (« De la fiction morale »), son livre très controversé publié en 1978 où se reflètent de manière indirecte les moments acerbes où les deux écrivains se rencontrèrent.

Dans *On Moral Fiction*, Gardner tient que la fiction primaire est morale en ceci qu'elle imite la vie et aussi parce qu'aux yeux du véritable artiste, qui, comme aux temps anciens, joue également le rôle du prêtre, la vie est sacrée. Et l'artiste qui imite la vie s'intéressera tout d'abord à la création de personnages, en ceci qu'ils représentent à la fois la liberté et la responsabilité de l'homme. Il s'intéressera donc d'abord aussi, par voie de conséquence, à la communication et seulement de façon secondaire au langage censé la rendre possible. « Une imagination puissante », dit Gardner, « fait faire aux personnages ce qu'ils feraient dans la vie ». C'est pourquoi Gardner s'attaque à tous les écrivains qui, selon lui, préfèrent la texture à la structure, c'est-à-dire en gros tous les « postmodernistes », au premier rang desquels Barth lui-même. « Ce qui est bizarre chez Barth, c'est qu'on a l'impression qu'il sait parfaitement bien ce qui cloche

dans sa fiction mais qu'il ne fait jamais rien pour y remédier » : ainsi s'interroge Gardner ; du moins accorde-t-il à une large fraction de ce qu'il est convenu d'appeler la fiction secondaire le bénéfice de la lucidité et de la franchise...

On pourrait, bien sûr, prendre Gardner au mot et dire qu'il est impossible d'exiger de la conscience de soi en art qu'elle se raffine jusqu'à disparaître, qu'elle « remédie à ce qui cloche » en démystifiant jusqu'à sa raison d'être. On pourrait également dire que l'imagination d'un écrivain n'a pas à être particulièrement forte pour parvenir à imiter fidèlement des personnages tels qu'ils seraient dans la vie. Enfin — sauf à vouloir soutenir (comme Gardner) que la fiction morale, c'est-à-dire bonne, a toujours voulu imiter la vie — on pourrait dire qu'un écrivain qui suivrait les préceptes de Gardner devrait prêter attention à la vie mais pas à la tradition littéraire. Prétendre, ainsi que le fait Gardner, que la vie se plie à l'art mais non l'inverse — ce qui implique que l'art devrait donc assumer une fonction prescriptive — c'est ou bien contredire son désir de voir l'art remplir une fonction mimétique ou bien le réduire au point que chaque fiction doive imiter une vie morale pour pouvoir constituer un exemple moral. Nous parvenons ici au cœur du débat qui oppose Gardner à Barth, à la raison profonde pour laquelle le combat qui les opposa était sans issue. Car le moralisme de Gardner fait de lui le plus américain des deux, « américain » au sens premier, c'est-à-dire opposé à « européen » : exubérant, impétueux, en perpétuel mouvement, revendiquant une honnêteté fondamentale qui parvient néanmoins à dissimuler et à justifier une hypocrisie temporaire lorsque cela se révèle nécessaire.

Les efforts littéraires de Gardner sont d'une ambitieuse ampleur, allant du réalisme au fantastique sans jamais se départir des valeurs typiquement américaines : le rêve américain et la poursuite du bonheur. En faisant fusionner esprit et matière, nature et civilisation, il est alors possible de faire passer ces valeurs pour universelles. Comme Gardner ne respecte pas la tradition littéraire pour elle-même, il se sent le droit d'emprunter à tous les genres et à toutes les époques ce qui paraît pouvoir lui servir dans son effort pour promouvoir ces valeurs. C'est ainsi que ce qu'il nomme parodie a souvent été baptisé plagiat par d'autres que lui-même. Le fait est particulièrement avéré pour son travail universitaire, *The Life and Times of Chaucer* (1977). Cependant, jamais semblables accusations ne sont parvenues à émouvoir Gardner : en reconnaître le bien-fondé aurait amoindri l'extraordinaire productivité de son imagination. Gardner a écrit neuf romans, deux recueils de nouvelles, un long poème épique, *Jason and Medeia* (1973) ; une traduction (en collaboration avec John Maier) de *Gilgamesh* (1984) ; et trois livres de critique. Il a également publié trois livres pour enfants et des livrets d'opéra. En 1982, Gardner a été victime d'un accident de moto, qui lui a été fatal ; il est mort comme il avait vécu, fonçant à tombeau ouvert au cœur des étoiles américaines.

Heide Ziegler

Le naufrage d'Agathon, éd. Denoël, 1973.

Grendel, éd. Denoël, 1974.

À l'ombre du Mont Nickel, éd. Denoël, 1976.

L'Indienne du roi, éd. Denoël, 1979.

Lumière d'Octobre, éd. Denoël, 1981.

Le livre de Freddy, éd. Denoël, 1982.

La Symphonie des Spectres, éd. Denoël, 1985.