



---

"Ornière réaliste" contre "roman pur": Gide et le roman

Author(s): Brigitte Weltman-Aron

Source: *The French Review*, Vol. 67, No. 2 (Dec., 1993), pp. 218-229

Published by: American Association of Teachers of French

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/397364>

Accessed: 27-04-2016 09:35 UTC

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://about.jstor.org/terms>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



*American Association of Teachers of French* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*

## “Ornière réaliste” contre “roman pur”: Gide et le roman

par Brigitte Weltman-Aron

LA POSITION DES FAUX-MONNAYEURS DE GIDE, publié en 1926, semble présenter un certain nombre de contradictions. D’une part, le roman est souvent reconnu comme d’avant-garde, ouvrant au genre un faisceau de possibilités à l’instar d’un Joyce ou d’un Kafka. Mais d’autre part, ces possibilités sont fréquemment qualifiées d’ébauche brillante, plutôt qu’applaudies en entreprise conclue avec succès. Les deux considérations peuvent d’ailleurs coexister, l’esquisse et l’incomplet pouvant être perçus comme un gage de modernité. Dès sa parution, le roman a eu mauvaise presse, et, alors que Gide pensait que “avant vingt ans l’on reconnaîtra que ce que l’on reproche à mon livre, ce sont précisément ses qualités” (*Journal des faux-monnayeurs* 832), un critique comme W. Wolfgang Holdheim note que “forty years later the general judgment has not significantly changed” (235).

Cet avis négatif n’est pas sans lien avec les questions que suscite la marque d’appartenance générique des *Faux-Monnayeurs*. On sait que Gide a démarqué *Les Faux-Monnayeurs* du reste de ses écrits dans la célèbre dédicace qui ouvre le roman: “A Roger Martin du Gard je dédie mon premier roman en témoignage d’amitié profonde”. Cette dédicace a fait couler beaucoup d’encre: Maurice Nadeau, dans son introduction à l’édition des écrits de Gide en Pléiade, souligne par exemple que cette restriction ne va pas de soi, et que d’autres de ses écrits auraient pu porter cette mention (il cite entre autres *Les Caves du Vatican*, que Gide nomme “sotie”, ou *La Symphonie pastorale*, sous-titré “récit”). Notons d’ailleurs au passage que la couverture et la page de titre de l’édition Pléiade ne tiennent pas compte de la classification de Gide, plaçant comme elles le font en tête du volume la mention de “Romans” (au pluriel). Quant à une critique comme Claude-Edmonde Magny, elle estime au contraire que certains procédés des *Faux-Monnayeurs* l’apparentent davantage à la sotie qu’au roman. Bien qu’opposées en apparence, ces deux opinions concordent en ce qu’elles indiquent que le lien peut sembler forcé ou déconcertant entre un texte de Gide et sa marque d’appartenance générique. Holdheim, qui cite Magny (237), insiste sur le fait que ne pas tenir compte de la classification préconisée par Gide, c’est aussi bien refuser d’accorder à ses différents textes l’attention à la technique spécifique qui les caractérise (152).

Cependant même Holdheim convient, après une analyse rigoureuse de plusieurs textes de Gide, que la différence de technique n'est pas irréductible: "Both Gidean theorizing and the Gidean novel end up by tending toward a kind of super-irony. This means that *récits* and *soties* in principle regain the right to be considered as precursors of *Les Faux-Monnayeurs*" (165). C'est dire que les objections de Nadeau ou Magny restent dans une certaine mesure justifiées. Or, Gide insiste à plusieurs reprises sur la spécificité de son entreprise dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le malaise de certains critiques vient de ce que Gide démarque son roman du reste de ses écrits, tout en ayant en vue une acception du roman qui mettrait en cause ce qui s'entend en général par ce terme. Holdheim rappelle avec des critiques comme Lucien Dällenbach ou Jean-Joseph Goux, que chez Gide, la réflexion sur le roman est inséparable de sa production. Nadeau note d'ailleurs dans son introduction qu'un des motifs de la réticence de Gide à qualifier ses textes de romans vient précisément d'un rejet artistique des conventions du genre: "Le roman se fonde sur une convention qu'André Gide refuse parce qu'elle repose sur une double tricherie" (XXI). Cette remarque présuppose que le "premier" (et de plus, le seul) roman de Gide constitue une mise en cause de cette même convention, opinion que partagent de nombreux critiques. La lecture pertinente des *Faux-Monnayeurs* entreprise par Jean-Joseph Goux fait même valoir que c'est ce qui constitue la contrefaçon par excellence de ce texte; l'étiquette revendiquée de "roman" est en même temps mise en question par le roman lui-même:

Le seul roman que Gide ait pu écrire est un roman truqué. Une contrefaçon du roman authentique. C'est une œuvre qui présente toutes les apparences extérieures du genre, et qui est "donnée pour" [...] mais dont la substance et la composition interne est autre chose qu'un roman, une mise en cause de la forme romanesque. (19-20)

Ceci veut dire que le faux-monnayage n'est pas seulement un thème diversement illustré tout au long du roman, mais que ce thème s'entrelace et se noue à une contrefaçon structurelle des *Faux-Monnayeurs*.

Qui dit contrefaçon suggère à la fois l'adhésion à des critères répondant à une attente générale, en même temps qu'une adhésion qui n'est qu'apparente, qui subvertit ce qu'elle semble accorder. Dans le cas d'un roman, réfléchir sur la nature de la contrefaçon en question implique nécessairement qu'on étudie les critères qui constituent le roman en genre, autrement dit qu'on détermine, comme le dit Nadeau, quelles sont les conventions du genre.

Le débat sur les genres est remarquable en ce qui concerne le roman. En effet, le roman, à qui a si longtemps été refusé la dignité de genre, comme l'a montré Georges May en particulier<sup>1</sup>, semble à l'inverse échapper aujourd'hui aux différences d'opinion parmi les théoriciens et poéticiens, sur

une notion au moins, celle précisément qui voit dans le roman une catégorie générique. Il n'est pas rare non plus, que par un renversement, le roman vienne le premier à l'esprit lorsqu'il s'agit de donner un exemple de genre. Northrop Frye semble le déplorer: "[A]t least some protest can be entered against the sloppy habit of identifying fiction with the one genuine form of fiction which we know as the novel" (303), mais en tant que fiction en prose, le roman est discuté dans son quatrième chapitre (ou essai): "Rhetorical Criticism: Theory of Genres". Gérard Genette illustre significativement cette propension dans un numéro de *Poétique* consacré (comme l'indique son titre) aux *Genres*, et qui commence par l'essai de Genette, intitulé "Genres, 'types', modes"<sup>2</sup>.

Dans cet essai, Genette retrace en particulier l'erreur répandue qui consiste à confondre deux catégories distinctes qu'il nomme "mode" et "genre". Il propose à cette occasion l'illustration suivante: "Il y a des modes, exemple: le récit; il y a des genres, exemple: le roman" (75-76)<sup>3</sup>. Genette pose que la différence essentielle entre un mode et un genre tient à ce qu'un mode est une catégorie linguistique et pré littéraire (75): à des modes différents correspondent différentes "situations d'énonciation" (17) ou "façons de représenter par le langage des actions" (74), alors que le genre est une catégorie littéraire qui se définit "essentiellement par une spécification de contenu" (66). Il évite cependant de définir précisément ce que serait le contenu spécifique d'un roman, autrement qu'en ayant recours à la notion prise chez Aristote de "récit bas" (85).

L'imprécision de la terminologie de Genette rappelle également le fait que sous le même terme de roman, ont eu cours bien des acceptions. Genette affine le terme en établissant une distinction par le recours à l'anglais: "le *romance*", que Genette paraphrase par "roman héroïque ou sentimental", est opposé "au *novel*", qu'il traduit par "roman de mœurs réaliste" (60), un intéressant point de traduction qui répond plus nettement que "récit bas" à la doxa en matière de roman: le trait spécifique du roman serait son lien au réalisme. Frye va dans le même sens lorsqu'il oppose "romancer" et "novelist": "The romancer does not attempt to create 'real people' so much as stylized figures which expand into psychological archetypes" (304), alors que "The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* or social masks. He needs the framework of a stable society" (305).

Se confronter à la réalité, tel pourrait donc être le trait spécifique du roman. Comme le dit Holdheim, "however intensely personal, however apparently subjective, the novelist's creation is always some kind of a perspective or comment on Reality *per se*" (88). Non sans provocation, Alain Robbe-Grillet ne dit pas autre chose: "Tous les écrivains pensent être réalistes. Aucun jamais ne se prétend abstrait, illusionniste, chimérique, fantaisiste, faussaire [...] C'est le monde réel qui les intéresse; chacun s'efforce bel et bien de créer du 'réel'" (135)<sup>4</sup>. Certes, Holdheim met immédiatement l'accent sur le fait que commenter sur la réalité ne répond pas nécessairement à un critère de ressemblance ou d'imitation, ce qui est

bien ce qu'entend Robbe-Grillet. Mais même si Holdheim peut à bon droit prétendre que "realism [au sens cette fois du mouvement littéraire connu sous ce nom], then, is only one way among many in which the novel deals with reality, only one particular stage in the history of the genre" (88), il semble bien que la "conception représentative" du roman (Goux 85) soit encore prépondérante.

Le cas de Gide est justement exemplaire en ce que, opposé à une telle conception, il s'efforce de formuler une autre voie pour le roman. Très tôt dans ses écrits, comme le rappelle Goux, "se rencontre la formulation précise d'une conception constructiviste du roman, par opposition à une conception simplement représentative" (85). Et Goux cite un passage d'une partie non-publiée du *Journal* écrit dans la jeunesse de Gide: "Le roman [...] montrera jusqu'à quel point il peut être déduit, avant l'expérience des choses" (86). Comme le précise Goux, ce projet de "roman futur" constitue en même temps un rejet de "toute l'esthétique traditionnelle du roman réaliste" (85). Je n'analyserai pas en détail la question de savoir si ce projet a été tenté et/ou réussi dans *Les Faux-Monnayeurs*, de nombreux travaux ayant déjà montré de façon convaincante que "dans *Les Faux-Monnayeurs* le projet gidien du 'roman a priori' est mis en représentation davantage qu'il n'est réalisé contre toute représentation" (Goux 87)<sup>5</sup>. Je m'attacherai en revanche à quelques passages du *Journal des Faux-Monnayeurs*, journal écrit en marge du roman et du *Journal* proprement dit. Ces passages sont significatifs, car s'ils attestent bien que l'entreprise anti-réaliste tient toujours Gide à cœur, ils exposent aussi les contradictions qui ne lui permettent pas d'aboutir absolument. Ces passages sont relayés et répétés en bien des points du roman par l'intermédiaire d'Edouard, figure que les critiques mentionnent toujours, comme illustration du procédé de mise en abyme: Edouard est un romancier qui projette d'écrire un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*, et qui tient un journal dans lequel il note entre autres des indications sur le roman en général et le sien en particulier.

Une des entrées du *Journal des Faux-Monnayeurs* définit le trait représentatif caractéristique du roman comme "l'ornière réaliste". Le passage se poursuit en ces termes: "Le roman s'est toujours, et dans tous les pays, jusqu'à présent cramponné à la réalité" (54). L'importante conversation qui occupe une position centrale dans *Les Faux-Monnayeurs*, pendant laquelle Edouard développe sa conception du roman devant un auditoire sceptique (plus loin, Edouard qualifie précisément Bernard, qui en faisait partie, de "réaliste", 1097), reprend les termes du *Journal des Faux-Monnayeurs* en les amplifiant: c'est parce que le roman "s'asservit à la ressemblance" et ne se propose pas "ce volontaire écartement de la vie", qu'à l'inverse du drame, il n'atteint ni au style, ni à l'art (1080). On retrouve ici l'intérêt du *Journal* de jeunesse pour un roman "déduit" ou "a priori", construit anti-réalistement.

De plus, Gide considère que les critères réalistes qui président à l'élaboration du roman lui sont en fait extérieurs et que loin d'être constitutifs, ils témoignent en fait d'une addition, et une addition pernicieuse à la

“pureté du genre”: “Purger le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. On n’obtient rien de bon par le mélange” (*Journal des Faux-Monnayeurs* 57), passage encore une fois relayé et développé dans un passage du journal d’Edouard que nous citerons longuement:

Dépouiller le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art, comme partout, la pureté seule m’importe) ait à s’en occuper. (990)<sup>6</sup>

Ce passage est significatif en ce qu’il postule de l’extérieur, descriptivement, un certain nombre de critères attribués au roman, explicitement donné comme “réaliste”. On notera que le reproche fondamental à l’égard du roman réaliste est précisément une accusation d’extériorité, comme par exemple le recours aux “dialogues rapportés”, aux “événements extérieurs” ou à “la description des personnages”, et bien entendu une extériorité qui a pour ambition de tendre à l’“exactitude”. D’où la mention désapprobatrice du phonographe, de la photographie et du cinéma, censés ne procurer qu’une ressemblance en prise directe avec un extérieur, qui ne devrait pas être l’objet de l’art.

Il convient de remarquer le caractère lui-même conventionnel de cette attaque contre la convention. Cela appartient peut-être au genre, à ce genre qui serait la critique anti-réaliste. Rien en effet de mieux partagé que cette attribution de caractéristiques à l’entreprise réaliste. Jean Ricardou, par exemple, semble aller dans le sens de Gide, lorsqu’il est question de dialogues *rapportés*, ou d’événements *extérieurs*, autrement dit de la “manière communément admise” du “mécanisme d’une reproduction (celle, représentative, de telle entité antécédente appelée Monde; celle, expressive, de telle entité antécédente appelée Moi)” (244)<sup>7</sup>. Or si l’on peut, comme Gide et Ricardou, parler du réalisme comme d’une reproduction, ce mouvement n’élimine nullement absolument ce que Ricardou pose ensuite comme son contraire, c’est à-dire un phénomène de production.

En effet, si on considère les articles théoriques ou les préfaces des auteurs réalistes<sup>8</sup>, force est de reconnaître qu’ils ne recommandent pas de reproduire purement et simplement un référent préexistant. La demande de reproduction qui est préconisée n’est jamais formulée sans ambiguïté. D’une part, parce qu’il reste à prouver que le réel se donne uniment à reproduire. Zola insiste là-dessus, et son argument rappelle les critiques hostiles aux réalistes, comme le critique Arthur Arnould cité par Weinberg, selon lequel le réaliste n’accomplit qu’“un travail mécanique”, “un procédé” (134). Certes Zola pose que “le sens du réel, c’est de sentir la nature et de la

rendre telle qu'elle est" ("Roman" 215). Mais il ajoute aussitôt que la démarche est loin d'être "mécanique": "Il semble d'abord que tout le monde a deux yeux pour voir et que rien ne doit être plus commun que le sens du réel. Pourtant rien n'est plus rare". Et il donne l'exemple de la peinture: "Les peintres savent bien cela. Mettez certains peintres devant la nature, ils la verront de la façon la plus baroque du monde. Chacun l'apercevra sous une couleur dominante [...] Chaque œil a ainsi une vision particulière". Contrairement à ce qu'on pourrait penser, Zola ne pose donc pas que le sens du réel est une qualité objectivement mesurable, reconnaissable et partagée par tous. Comme il le dit en conclusion de l'essai, "cependant, voir n'est pas tout, il faut rendre. C'est pourquoi, après le sens du réel, il y a la personnalité de l'écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle" (218).

C'est ce qui faisait d'ailleurs dire aux critiques opposés au réalisme qu'en dépit de leur objet avoué de peindre le réel, les réalistes ne peignaient que le faux. Or cette impression de fausseté est liée à ce que Zola qualifie de "lésion" de l'œil: "Enfin, il y a des yeux qui ne voient rien du tout [...] Ce qui est certain, c'est qu'ils auront beau regarder la vie s'agiter autour d'eux, jamais ils ne sauront en reproduire exactement une scène" (215). On conçoit à présent que l'exactitude de la reproduction dont parle ici Zola n'a que peu à voir avec une perception couramment admise de la vie, de la nature ou du réel, perception qui au contraire, est pour Zola trop souvent déformée: "Que de romanciers croient voir la nature et ne l'aperçoivent qu'à travers toutes sortes de déformations!" (216). Paradoxalement, la reproduction exacte est la reproduction qui semble "baroque", et ceci non pas par une fantaisie de l'artiste, mais parce que la reproduction du réel passe, pour reprendre les termes des formalistes russes, par sa défamiliarisation. Un bon exemple de cette défamiliarisation se rencontre dans un passage de *L'Œuvre* de Zola. Dans ce passage, le peintre Claude et sa compagne Christine sont à la campagne, et Christine demeure interdite par sa peinture de la nature, "qui dérout[e] toutes ses idées arrêtées de coloration". Le passage se poursuit ainsi:

Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé d'azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai, pourtant, l'arbre était bleu; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité: il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature. (155)

Non seulement rendre le réel tel qu'il est passe par la mise en question d'une perception déformée, mais encore la nouvelle perception, une fois appréhendée dans sa vérité ("C'était vrai, pourtant") reste "condamnée" parce qu'inintelligible. C'est bien ce qu'a montré Barthes dans son essai classique sur "l'effet de réel": "La 'représentation' pure et simple du 'réel', la relation nue de 'ce qui est' (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du

vivant) et de l'intelligible". (*Le Bruissement de la langue* 172). D'ailleurs cette "opposition mythique" était partagée par les réalistes comme par leurs critiques. Il est vrai que les critères qui y présidaient n'étaient pas les mêmes pour les uns que pour les autres. C'est par exemple parce qu'ils disaient craindre qu'en se concentrant sur le réel, les réalistes ne dédaignent l'idéal, vrai domaine de l'art, que leurs critiques soulignaient (comme eux) que le réel seul court le risque d'être incompréhensible; Weinberg résume ainsi les objections des critiques Anatole Claveau et Maria Desraimes: "Without the ideal, says [Claveau], a work of art is incomprehensible, for the real and the particular may never be understood by the reader. Without the ideal, declares [Desraimes], people and things have no meaning, they are merely matter" (131).

Par conséquent, s'il y a lieu de parler de reproduction du réel dans le réalisme, il convient également de dire qu'il n'y a pas simple transcription d'un référent préexistant; c'est parce que pour les réalistes, contrairement à une idée souvent maintenue, le monde n'est pas en soi intelligible, que le réel est à la fois reproduit *et* interprété<sup>9</sup>. Les deux perspectives coexistent dans l'Avant-Propos de *La Comédie humaine*, où Balzac écrit: "La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire", mais en ajoutant quelques lignes plus loin cette précision importante:

Ce travail n'était rien encore. S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle [...]; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. (7)

C'est dire que même une reproduction exacte n'est pas garante du sens de l'ensemble dépeint, puisque ce sens reste caché, et doit donc être recherché et si l'on veut donné en plus. Et comme l'ajoute Balzac, la recherche ne présume pas nécessairement qu'on aboutira à une découverte: "Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social [...]". Un autre exemple montre encore que, pour Balzac, la seule reproduction ne garantit pas le sens; dans son article sur Stendhal, Balzac reproche à l'auteur d'avoir pris: "un sujet vrai dans la nature qui ne l'est pas dans l'art. En voyant un paysage, un grand peintre se gardera bien de copier servilement, il nous en doit moins la Lettre que l'Esprit. Ainsi, dans sa manière simple, naïve et sans apprêt de conter, M. Beyle a risqué de paraître confus" (cité par Weinberg 14).

Si l'objet du romancier n'est pas de "copier servilement" le réel, mais d'en rendre l'esprit, quelle est donc la procédure à suivre? Pour Zola, la tâche est double, car s'il est indispensable d'observer, il faut également expérimenter; il faut partir des faits observables, puis instituer une expérience: "En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature".

(64). Le terme de “modifications” est évidemment capital, puisqu’il promet d’éviter la servilité de la copie du réel. Le romancier réaliste ne saurait donc, pour Zola, être confondu avec un photographe. Parlant de *La Cousine Bette*, Zola dit ceci:

Il est donc évident qu’il n’y a pas seulement là observation, mais qu’il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s’en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu’il intervient d’une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. (64)<sup>10</sup>

Et Zola déplace significativement la nécessité de la reproduction: ce n’est plus le réel qui est à transcrire, mais l’expérience: “un roman expérimental, *La Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l’expérience, que le romancier répète sous les yeux du public” (64). Le glissement est important, et complexifie la relation entre le roman et le réel. Ainsi, ce n’est plus le réel qu’on se donne pour tâche de reproduire, mais bien plutôt l’expérience qui le modifie.

Reprenant les termes de George Levine au sujet des réalistes victoriens et les appliquant aux réalistes du vingtième siècle français, on peut donc dire que:

there was no such thing as naive realism—simple faith in the correspondence between word and thing [...] Realists take upon themselves a special role as mediator, and assume self-consciously a moral burden that takes a special form: their responsibility to a reality that increasingly seems unnameable. (12)

J’ai mentionné, citant Goux, que *Les Faux-Monnayeurs* est une contrefaçon, dans le sens où à la fois la représentation s’y propose et s’y dérober. De même, Goux montre que le projet d’un roman “dédruit avant l’expérience des choses” est représenté, et non construit contre toute représentation. On sait que ce roman à la fois déduit et représenté est aussi celui qu’Edouard projette d’écrire. Cependant, comme il apparaît sans doute plus clairement après le détour par les écrits réalistes que j’ai cités, opposer dans un premier temps construction (ou déduction) et représentation revient à simplifier considérablement la portée du projet réaliste. C’est, je l’ai montré, la tentation d’Edouard et du Gide du *Journal des Faux-Monnayeurs*: L’ornière réaliste est incompatible avec le roman pur, construit, dont il n’existe pas encore d’exemple. Mais on peut constater d’autre part que dans l’épisode où Edouard expose ses projets de roman, il semble pourtant préconiser l’impureté qu’il déplore par ailleurs: “Ce que je veux, c’est présenter d’une part la réalité, présenter d’autre part cet effort pour la styliser” (1081). Ou plus loin: “le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément la lutte entre ce que lui offre [à un personnage de romancier placé en figure centrale] la réalité et ce que, lui, prétend en faire” (1082). A la division affirmée entre deux positions marquées comme incommunicables et indépendantes (pure construction, pure reproduction), succède la nouvelle scission d’au moins un des pôles (la construction) sur la base de l’antagonisme initial (construction et représentation). De sorte que l’effort

vers un roman pur se souille déjà dans la tentative de la formulation (de sa représentation?). En effet, l'important, c'est que bien qu'Edouard parle de lutte, il n'envisage pas d'exclure l'un des termes, mais de *représenter* le conflit entre représentation et construction. Comme le résume Goux, "en exposant cet antagonisme [...] c'est la question de la représentation qui devient le *sujet* principal du livre" (101).

Un autre exemple de collusion entre roman pur et impur se rencontre dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*. Dans des termes voisins de ceux d'Edouard, il est d'abord décrété qu'il n'existe pas de roman pur: "La tragédie et la comédie, au XVII<sup>e</sup> siècle, sont parvenues à une grande pureté (la *pureté*, en art comme partout, c'est cela qui importe) [...] et le roman point?" (57-58). Mais l'importance de la pureté est immédiatement mise en cause par l'exemple de Balzac, "peut-être le plus grand de nos romanciers", et qui malgré cette distinction, "est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, et y amalgama, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman". La plus grande entreprise romanesque est aussi la plus impure, la plus entremêlée d'éléments inassimilables. De telles notations font bien valoir qu'au moment où Gide entreprend de démarquer strictement le roman de ce qui le corrompt et le rend impur, il est en même temps conduit à reconnaître que le roman n'est ni ne sera sans un principe de contamination.

Par conséquent, se demander si Gide écrit un antiroman ou dans quelle mesure au contraire il se conforme au roman traditionnel dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est, quels que soient les résultats de cette enquête, ne pas tenir compte des effets complexes de ce qu'écrivit Gide sur le roman. Si ses écrits provoquent une mise en question, ce n'est pas tant du roman traditionnel que de l'opposition entre roman iconoclaste et roman conventionnel. On peut, pour conclure, rapprocher cette prise en compte du roman comme toujours contaminé et impur au moment même où est envisagée la possibilité du roman pur, de l'essai de Jacques Derrida, intitulé "La loi du genre". Dans cet essai, Derrida montre en particulier l'impossibilité d'opposer strictement ce qui marquerait le respect de la loi du genre à sa transgression. En effet, la loi du genre formule à la fois une exclusion: "Ne pas mêler les genres" (251), quelque chose comme la pureté dont parle Gide, et "un principe de contamination": "[L]a loi de la loi du genre [...] c'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*" (256). Par conséquent, l'opposition entre pureté et corruption, respect et transgression de la loi s'effondre, dans la mesure où respecter la loi implique déjà la transgresser, où assumer la pureté du genre revient à signaler sa contamination. *Double bind* dont semblent bien témoigner les réflexions de Gide sur le roman.

UNIVERSITY OF MINNESOTA, MORRIS

## Notes

<sup>1</sup>Dans *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, Georges May rappelle que durant le classicisme, le genre romanesque n'était jugé "ni sérieux ni honorable, pour la bonne raison que, s'il l'était, les grands écrivains de l'antiquité l'auraient cultivé" (16). Parce que le genre n'a été codifié ni par Aristote, ni par Horace, il "demeure donc anarchique et amorphe, bref genre qui n'en est pas un" (17). May montre bien que cette notion survit aux grands romans du dix-huitième siècle.

<sup>2</sup>Cet article a été ensuite réimprimé avec quelques remaniements dans son *Introduction à l'architecte*. C'est à cette édition qu'il sera fait référence.

<sup>3</sup>Dans son essai intitulé "La Loi du genre", Jacques Derrida cite cet exemple donné par Genette en mettant en cause l'opposition, qui est d'abord "une assurance vite prise sur la distinction entre nature et histoire" (260), tout au long de son analyse de *La Folie du jour* de Maurice Blanchot, sous-titré "récit" dans au moins une édition: "De façon très singulière, le récit dont je parlerai dans un instant fait de l'impossibilité du récit son thème [...] et il fait du mot 'récit', son titre sans titre, la mention sans mention de son genre" (261). L'essai de Derrida complique la certitude de l'attribution d'une mention de genre à un texte, de sa relation à un texte. Cependant là encore, l'exemple de genre proposé plus loin est celui du roman: "[L]a mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus. Prenons l'exemple de la mention 'roman'" (264). Le mot préliminaire de Derrida: "personne ne semble lui contester [au roman] la qualité de genre" (262) est un signe de l'évidence de l'exemplarité de ce genre, en même temps qu'un renvoi au texte de Genette.

<sup>4</sup>C'est aussi la position de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (143). cf. aussi Lucien Goldmann, qui souligne qu'un point commun à Sarraute et Robbe-Grillet, c'est "leur profession de foi de réalisme littéraire" et indique "un effort aussi rigoureux et aussi radical que possible pour saisir, dans ce qu'elle a de plus essentiel, la réalité de notre temps" (283). Ainsi la différence de forme par rapport aux romanciers du dix-neuvième siècle rend compte d'une réalité différente (283-84).

<sup>5</sup>C'est peut-être parce que coexistent dans *Les Faux-Monnayeurs* les deux conceptions (constructiviste et représentative), qu'un auteur comme Robbe-Grillet oscille dans le même recueil, mais d'un essai à l'autre, d'une position favorable à un jugement moins positif sur Gide: "Après *les Faux-Monnayeurs*, après Joyce, après *la Nausée*, il semble que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier, et où les soucis critiques, loin de stériliser la création, pourront au contraire lui servir de moteur" (11); "Il y a aujourd'hui, en effet, un élément nouveau, qui nous sépare cette fois radicalement de Balzac, comme de Gide ou de madame de la Fayette: c'est la destitution des vieux mythes de la profondeur" (22).

<sup>6</sup>Il faut bien préciser qu'il n'est nullement question de faire purement et simplement revenir à "Gide" les réflexions d'Edouard sur le roman. Du reste, Gide a bien pris soin de s'en démarquer dans son *Journal* (cf par exemple l'entrée du 29 octobre 1929: "Je n'ai jamais rien pu inventer." C'est par une telle phrase du *Journal d'Edouard* que je pensais le mieux me séparer d'Edouard, le distinguer [...]) Et c'est de cette phrase au contraire que l'on se sert pour prouver que, 'incapable d'invention', c'est moi que j'ai peint dans Edouard et que je ne suis pas romancier" [949], comme dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* [par exemple 59-60]). Mais comme le dit justement Holdheim, les arguments théoriques d'Edouard ne sont pas pour autant à rejeter comme sans lien avec la réflexion de Gide sur le roman (248).

<sup>7</sup>Roland Barthes parle également du réalisme comme de "tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent" (*Le Bruissement de la langue* 173), mais seulement après avoir problématisé le lien entre le réel et le référent. Voir aussi une distinction analogue dans *S/Z*: "[D]ans le roman le plus réaliste, le référent n'a pas de 'réalité' [...] ce

qu'on appelle 'réel' (dans la théorie du texte réaliste) n'est jamais qu'un code de représentation (de signification) [...] *le réel romanesque n'est pas opérable*" (87).

<sup>8</sup>Je mentionnerai en particulier Balzac et Zola, dont je n'ignore pas qu'ils n'appartiennent pas indiscutablement au mouvement du réalisme. En fait, les auteurs réalistes qui se reconnaissent tels sont très peu nombreux: on peut citer Champfleury, qui publie en 1857 un recueil d'essais intitulé *Le Réalisme* et Duranty, fondateur en 1856 de la revue du même nom, qui n'eut que six numéros. Mais Balzac est largement reconnu comme le héraut et le maître du réalisme. Quant à Zola, il a bien sûr contribué à développer le naturalisme, mais là encore, la disjonction n'est pas très nette. Dans *Le Roman expérimental*, Zola qualifie Balzac de "romancier naturaliste" (127, 256). D'autre part, le travail indispensable de Bernard Weinberg indique bien que les étiquettes de réalisme et naturalisme sont d'abord importées de la peinture et formulées par des critiques d'art, suivies ensuite par des critiques littéraires, et qu'un bon nombre d'entre eux, à l'instar de Zola, se servent des deux termes de manière interchangeable, du moins en peinture (cf par exemple 97-116). Weinberg montre que "after 1846, the words *réalisme* and *réaliste* become increasingly prominent [...] It is not until 1851, however, that they gain any real currency, both in criticism of literature and of painting" (118-19).

<sup>9</sup>Un auteur comme Robbe-Grillet affirme souvent par exemple que le roman de type balzacien traduit "la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle" et qu'il vise à imposer "l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable" (31). On opposera à cette vue celle du critique Al. C., qui en 1835 voit en Balzac "l'interprète de ce monde vacillant, qui n'est que grains de sable, et qui fuit sous nos pas" (cité par Weinberg 47).

<sup>10</sup>Balzac insiste aussi sur cette notion de maîtrise dans l'Avant-Propos de *La Comédie humaine*: "La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal à l'homme d'Etat, est une décision quelconque sur les choses humaines [...]" (7).

## Références

- Balzac, Honoré de. "Avant-Propos". *La Comédie humaine*. Tome I. Paris: Gallimard, Pléiade, 1951.
- Barthes, Roland. "L'Effet de réel". *Le Bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984. 167-75.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, Collection Points, 1970.
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, Collection Poétique, 1977.
- Derrida, Jacques. "La Loi du genre". *Parages*. Paris: Editions Galilée, 1986. 249-87.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Editions du Seuil, Collection Poétique, 1979.
- Gide, André. *Les Faux-Monnayeurs*. Introduction Maurice Nadeau. Paris: Gallimard, Pléiade, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Journal*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard, NRF, 1927.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, Collection Idées, 1964.
- Goux, Jean-Joseph. *Les Monnayeurs du langage*. Paris: Editions Galilée, 1984.
- Holdheim, W. Wolfgang. *Theory and Practice of the Novel: A Study on André Gide*. Geneva: Librairie Droz, 1968.
- Levine, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The U of Chicago P, 1981.
- May, Georges. *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris: P U de France, 1963.
- Ricardou, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Editions de Minuit, 1963.

- Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, NRF, 1956.
- Weinberg, Bernard. *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. New York: Modern Language Association of America, 1937.
- Zola, Emile. *Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.
- . *L'Œuvre. Les Rougon-Macquart*, Tome IV. Paris: Gallimard, Pléiade, 1966.