

FICTIONS GIDIENNES:
romans à thèse ou romans d'idées

par

David KEYPOUR
HURON COLLEGE
London - Ontario

Tout essai de théorisation du roman à thèse ou du roman d'idées se ramène à l'étude du statut des idées au sein de la narration. La dichotomie idées/narration ne devrait pas se confondre à celle, établie par Emile Benveniste, entre le discours et le récit. Car s'il est vrai que tout exposé d'idées participe du discours, il n'est pas évident que tout discours se réduise à l'exposé des idées. Sur le plan de la logique, la catégorie "idée" a une extension plus étroite que la catégorie "discours". L'objet de ce bref travail n'est donc pas d'élargir le débat, mais de rétrécir au contraire le champ de l'investigation pour s'en tenir particulièrement au statut des idées dans le roman.

Dans son grand ouvrage sur le roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, Michel Raimond¹ trace les composantes d'une crise dont l'acuité pendant la période envisagée s'explique en partie par la prolifération des romans dits à thèse. C'est que le discrédit qui frappe ce genre de romans se fonde sur la divergence qu'il constitue par rapport au roman réaliste dont il est tributaire. De même, c'est par comparaison avec le roman balzacien que Susan Rubin Suleiman² établit les traits distinctifs du roman à thèse. Et elle ne manque pas à l'occasion de signaler que par ailleurs le roman à thèse se distingue du roman d'idées. Edouard des *Faux-Monnayeurs* aussi, lorsqu'il tente d'exposer son projet de roman d'idées l'oppose d'abord au roman à thèse. Mais il souligne également que sa tentative consiste à s'écarter autant que possible de la tradition établie par Balzac³. Enfin, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* et à maintes autres occasions, Gide parlant en son propre nom, reprend l'exposé d'Edouard⁴. De même, dans ses conférences sur l'oeuvre de

Dostoïevski, c'est par rapport à l'ensemble de la production occidentale qu'il décrit les particularités du roman dostoïevskien. Prototype du roman d'idées, le roman dostoïevskien s'oppose radicalement au roman à thèse. A cet égard, l'analogie entre les vues de Gide et celles de Mikhaïl Bakhtine⁵ sont frappantes. Bakhtine résume les analyses de plusieurs critiques antérieurs qui ont tous reconnu dans le roman dostoïevskien le modèle du roman d'idées qu'ils appellent parfois le "roman idéologique". Il fait sienne cette appellation; mais il l'élargit pour proposer, comme on sait, le terme "polyphonique". Bakhtine souligne aussi le statut privilégié des idées chez Dostoïevski. Le "monologisme" généralisé dans la plus grande masse de la littérature occidentale trouve sa réalisation caricaturale dans les romans à thèse qu'il traite de romans "maladroitement tendancieux/.../ dans le pire des cas"⁶. Bref, sur le plan diachronique aussi bien que dans la perspective théorique, le roman d'idées comme le roman à thèse se détachent sur le fond commun de la tradition réaliste, tout en se démarquant l'un par rapport à l'autre.

Le roman à thèse, selon Susan Suleiman, est une narration déterminée par un super-système idéologique. Comme dans le cas de la fable, de la parabole ou du conte philosophique, tout élément qui y entre est inventé de manière à démontrer la vérité univoque de ce système. Susan Suleiman reconnaît deux types de structure dans la narration des romans à thèse: la structure du roman d'apprentissage et la structure antagonique. Dans la structure d'apprentissage, les personnages évoluent selon une ligne qui sert à prouver le bien-fondé de la thèse de l'auteur et l'erreur fatidique de toute autre idéologie. Dans la structure antagonique, des esprits déjà formés s'affrontent, dont un représente la thèse de l'auteur. Les personnages sont fortement campés dans des milieux socio-professionnels précis, et sont marqués par des influences bonnes ou néfastes. En ce sens, et parce que leurs aventures sont déterminées par leurs fonctions de représentants, ils n'ont aucune liberté. Ils sont soumis à la volonté de l'auteur, ils sont prédestinés. C'est pourquoi, leurs points de vue aussi sont subordonnés à celui du narrateur qui se confond avec l'auteur. Ils sont d'ailleurs massivement

décrits, analysés, jugés, approuvés ou condamnés par le narrateur omniscient et omniprésent. L'univers du roman à thèse est fermé, achevé, ne laissant aucune place à aucune hypothèse ou perspective autre que la sienne. Il va donc sans dire qu'un tel roman est "foncièrement autoritaire"⁷, et que le lecteur est mis en situation de recevoir une édification morale. Pour écarter tout risque d'interprétation erronée ou toute ambiguïté, l'écriture du roman à thèse est marquée par la redondance au niveau stylistique, thématique et narratif. Il faut remarquer également que tous les exemples choisis par Susan Sumleiman se situent dans des contextes historiques précis; ils s'inscrivent dans les conflits idéologiques, les grands débats de politique nationale ou internationale qui ont secoué la Troisième République, depuis la montée du nationalisme à la fin du siècle dernier jusqu'à la guerre civile espagnole. Quoi qu'il en soit, en termes bakhtiniens, ces romans sont éminemment monologiques; en termes narratologiques, une dose massive de discours y enveloppe et ordonne le récit.

En ce qui concerne le statut des idées dans les romans à thèse, c'est aux analyses de Bakhtine qu'il faut se reporter. Voici ce qu'il en dit:

"Or ce monde ne connaît pas la pensée, l'idée d'autrui en tant qu'objet de représentation. Tout ce qui est idéologique s'y décompose en deux catégories. D'un côté les idées vraies et signifiantes en elles-mêmes, qui suffisent à la conscience de l'auteur, et tendent à se constituer en une unité interprétative du monde. Les idées de cette sorte ne se décrivent pas, elles s'affirment, et ceci se traduit concrètement par un accent particulier, par leur statut spécial dans l'ensemble de l'oeuvre. par leur forme stylistique même et par toute une série de moyens qui permettent de donner une idée pour sûre et certaine/.../ La seconde catégorie est constituée par les idées, fauses ou indifférentes à l'auteur, qui n'entrent pas dans sa conception du monde. Elles ne sont pas affirmées; ou bien elles sont réfutées dans quelque polémique, ou bien elles perdent leur signification directe en qualité de simple élément décrivant le caractère, le

comportement mental, les traits intellectuels stables du personnage."⁸

Si les traits narratologiques du roman polyphonique de Dostoïevski s'opposent terme à terme à ceux du roman réaliste traditionnel et surtout à ceux du roman à thèse, c'est à cause du statut particulier des idées. Ce statut à son tour détermine celui des personnages en eux-mêmes, celui des uns par rapport aux autres et celui de tous par rapport à l'auteur. Parallèlement, le jeu des discours s'ordonne de manière à traiter toute idée comme "objet de la représentation artistique" à part entière. Nous citerons ici un passage où Bakhtine résume la pensée d'un critique antérieur, parce que dans sa concision, il contient des ressemblances frappantes avec certaines déclarations et certains termes utilisés par Gide parlant de Dostoïevski:

"Nous avons le sentiment que B.M.Engelgardt a très profondément compris l'originalité essentielle de l'oeuvre de Dostoïevski dans son ouvrage *Le roman idéologique de Dostoïevski*.

Engelgardt part de la définition sociologique, culturelle et historique du héros dostoïevskien. Celui-ci est un roturier appartenant à l'intelligentsia, qui s'est coupé de la tradition culturelle, de ses origines, de la terre, et qui se trouve désarçonné; c'est un représentant de la "race accidentelle". Ce genre d'hommes entretient avec l'idée des rapports particuliers: car il n'a pas de racines dans l'existence et se trouve dépourvu de traditions culturelles. Il devient un "homme de l'idée", possédé par l'idée.. Quant à celle-ci, elle devient chez lui une idée-force, qui détermine et dénature despotiquement sa conscience et sa vie. L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage: ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée, et le romancier relate non pas la vie du personnage, mais celle de l'idée en lui; l'historien de la "race accidentelle" devient l'historiographe de l'idée. Il s'ensuit que c'est l'idée maîtresse du personnage qui, dans sa description, occupe la place prépondérante, et non sa biographie, comme c'est le cas habituellement (chez Tolstoï ou Tourgueniev par exemple). De là cette appellation de "roman

idéologique" attribuée au genre littéraire de Dostoïevski. Ce n'est pourtant pas un roman à thèse ordinaire, un roman à idée."⁹

Et voici ce que dit Gide du personnage dostoïevskien:

"Le prodige réalisé par Dostoïevski, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes avec son secret particulier se présente à nous dans toute sa complexité problématique; le prodige c'est que ce sont ces problèmes que vivent chacun des personnages, et je devrais dire: qui vivent aux dépens de chacun de ses personnages - ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou triompher devant nous."¹⁰

C'est en ces mêmes termes qu'Edouard parle de ses *Faux-Monnayeurs*:

"A cause des maladroits qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ? En guise de romans d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèse. /.../ Les idées, je vous l'avoue, m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent; elles combattent; elles agonisent comme les hommes."¹¹

Un des points communs entre les lectures bakhtinienne et gidienne de l'oeuvre de Dostoïevski, est leur insistance sur l'existence des personnages comme des êtres fondés en soi, particularisés, habités d'une pensée personnelle et autonome. Le personnage dostoïevskien n'est ni un type social, ni une figure symbolique. C'est dire que le roman d'idées ne relève ni de la tradition du roman sociologique, ni de celle du conte philosophique. Or dans la plupart des cas, le roman à thèse appartient à l'une ou à l'autre de ces traditions.

Comme le héros dostoïevskien, le héros de Gide appartient à la "race accidentelle", il n'a pas de racines sociales. "Race accidentelle" est synonyme de "bâtard" chez Gide. C'est le cas de Lafcadio et de Bernard. Mais c'est aussi profondément le cas de l'Enfant prodigue qui abandonne le cercle familial et s'en va dilapider son héritage paternel; ou le cas de Michel de *L'Immoraliste* qui tout enfant dépasse l'érudition de son père au point que celui-ci se trouve réduit

à publier les recherches du fils sous son nom propre. C'est encore ce même Michel qui abandonne le domaine familial aux mains de ses fermiers et se joint à des maraudeurs pour braconner sur ses propres terres. Mais c'est aussi le cas de tous les enfants et les adolescents dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui, à peine conscients de leur individualité, se détachent du tronc familial, vivent en marge de l'ordre social, dérobent et divulguent les secrets de leurs parents. Edouard lui-même ne semble avoir ni père ni mère; et bien qu'il soit amoureux d'Olivier, ne connaît pas Georges, son plus jeune neveu, ni même sa demi-soeur Pauline. Gide a avoué plusieurs fois son incapacité à situer socialement ses personnages; et il ne les montre jamais aux prises avec l'ordre social et économique. La révolte de ses adolescents contre la société ne relève jamais de l'ambition de réussir; elle signifie leur refus de se laisser définir par leur appartenance sociale, et leur inquiétude de savoir qui ils sont en tant qu'individus. C'est pourquoi, alors que chacune de ses fictions peut être assimilée à un roman d'apprentissage,, aucune ne comporte une structure antagonique.

Bakhtine à la suite d'Engelgardt a souligné le caractère non sociologique du roman dostoïévskien. Gide aussi note que contrairement au roman de Dostoïévski, le roman occidental " à part de très rares exceptions, ne s'occupe que des relations des hommes entre eux, rapports professionnels ou intellectuels, rapports de famille, de société, de classes, - mais jamais, presque jamais, des rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu."¹² Cela est éminemment vrai des romans à thèse qui dans les spécimens étudiés par Susan Suleiman, n'ont pour horizons que des idéologies politiques et sociales, horizons rétrécis d'autant plus qu'ils se confondent avec des périodes historiques limitées. Or on sait l'incapacité avouée de Gide à situer historiquement ses *Faux-Monnayeurs*, ses anachronismes quand il y fait allusion à Maurras, à l'Action Française, à Jarry et au mouvement Dada, et finalement son parti-pris d'écrire de manière à être toujours actuel.¹³ C'est que si la préoccupation essentielle du héros gidien est de savoir qui il est, ce que l'homme peut être, ce qu'il peut faire malgré ses déterminations familiales et sociales, il est

évident que sa pensée se tourne vers les problèmes de l'être intime dans ses rapports avec soi, avec le monde, et éventuellement avec la transcendance. C'est sans doute la signification ontologique de ce que, dans son langage formaliste, Bakhtine appelle le dialogisme de la conscience du héros dostoïévskien, conscience qui ne cesse de s'interroger sur elle-même à travers d'autres consciences et par rapport à l'absolu.

Dans une telle perspective, les idées se posent comme des problèmes à résoudre, comme des vérités possibles qui réclament un examen urgent par la conscience qu'elles habitent et qu'elles tourmentent, sans jamais rencontrer de solutions définitives. D'où l'inachèvement des personnages et l'ouverture de l'oeuvre. D'où aussi le dialogisme entre toutes les oeuvres de Gide, que, dit-il, il eût voulu écrire toutes à la fois. D'où enfin le ton toujours interrogatif qui les imprègne. C'est dire que la fiction gidienne n'est point soumise à un super-système et qu'elle ne peut être autoritaire. Le "gidisme" qui pourrait se dégager des *Nourritures terrestres* et qu'on serait tenté d'amalgamer à un super-système, outre qu'il fut une construction érigée par certains critiques moralisateurs de l'époque, n'est dans une ultime signification qu'un moule vide - la disponibilité - qu'il appartient à chacun de remplir le plus librement possible. Vingt-cinq ans plus tard, Edouard en propose une expression nouvelle par l'aphorisme qu'il adresse à Bernard en quête de l'authenticité: "Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant."¹⁴ Bernard, comme le lecteur, est bien loin de trouver une leçon dans ce conseil. Car comment connaître sa vraie pente ? Michel n'a-t-il pas suivi tous ses penchants ? Arrivé au bout de sa route, il est hanté par cette autre vérité tout aussi angoissante: "Savoir se libérer n'est rien; l'ardu, c'est savoir être libre."¹⁵ Et la mise en texte de son aventure a toutes les allures d'un plaidoyer incertain de lui-même, devant un jury également perplexe qui en réfère à un "Président du Conseil" comme à un Dieu caché ou absent. L'incertitude est renforcée par la Préface, qui, hors texte, fait écho au discours des jurés et constitue l'auteur comme un témoin accablé "d'indécision": "Que Michel triomphe ou succombe, dit-il, le

"problème" continue d'être, et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe, ni la défaite."¹⁶ Vincent des *Faux-Monnayeurs* n'a-t-il pas découvert la validité du même aphorisme en observant certains phénomènes du monde animal et végétal ? On ne saura jamais s'il a sombré dans la folie parce qu'il a suivi sa morale personnelle, ou parce qu'au contraire, il s'est laissé dévoyer par Lady Griffith.

Le terme "monologique" chez Bakhtine recouvre également l'analyse psychologique telle qu'elle est pratiquée dans le roman traditionnel. Et c'est un des aspects les plus critiqués du roman français par Gide. La psychologie romanesque en France, dit-t-il "dégage du caractère les données principales, s'ingénie à discerner dans une figure des lignes nettes, à offrir un tracé continu;" le romancier réaliste ne va jamais plus loin que La Rochefoucauld et paraît "le plus averti /quand/ devant les gestes les plus nobles, les plus exténuants, /il sait/ le mieux dénoncer le ressort secret de l'égoïsme. Grâce à quoi tout ce qu'il y a de contradictoire dans l'âme humaine lui échappe."¹⁷ Il souligne par ailleurs l'inconséquence psychologique des personnages de Dostoïevski, et la méthode de celui-ci qui consiste à en respecter et à en protéger les ténèbres, ou à en éclairer les contradictions par un jeu de clair-obscur intense comme dans un tableau de Rembrandt. Gide va plus loin encore en faisant sienne cette remarque de Jacques Rivière qui écrit: "Placés en face de la complexité d'une âme, /.../ d'instinct nous /Français/ cherchons à l'organiser. Au besoin, nous donnons un coup de pouce; nous supprimons quelques petits traits divergents, nous interprétons quelques détails obscurs dans le sens le plus favorable à la constitution d'une unité psychologique."¹⁸ Or nulle part ces "coups de pouce" ne sont plus visibles que dans les romans à thèse; car là, l'unité psychologique est indispensable au maintien de l'unité idéologique.

La psychologie gidienne semble procéder de deux manières signalées chez Dostoïevski. Tantôt elle laisse entrevoir les abîmes sans chercher à les explorer à fond, cela est vrai surtout quand il s'agit des personnages qui frôlent l'irrationnel, tels Vincent, La Pérouse, Armand, Boris ou Lafcadio; tantôt elle s'attache à montrer par un éclairage direct, principalement à travers les monologues, les subtils

mécanismes de l'illusion et du mensonge à soi. C'est le cas du pasteur de *La Symphonie pastorale*, de tous les adultes des *Faux-Monnayeurs*, de Michel dans *L'Immoraliste*. Dans tous les cas, c'est la perception du monde et de soi comme fondement de toute psychologie qui est mise en doute. De sorte que l'analyse psychologique, loin d'être un moyen commode d'explication tendancieuse, devient elle-même génératrice d'idées, de questions sur la structure de la conscience et sur le drame de l'être. D'où la récurrence obsessionnelle du problème de la "sincérité" dans la vie et dans toute l'oeuvre de Gide.

Le héros gidien, détaché de toute détermination sociale, se présente donc habitué de problèmes personnels qui l'agitent et qui ne trouvent de solutions que provisoires. Il est seul et libre en face de son drame. La liberté essentielle du personnage, c'est là en dernière analyse le trait spécifique du roman d'idées. Sur le plan narratologique, cette liberté se traduit par les respectives du personnage, du narrateur et de l'auteur. La hiérarchie traditionnellement immuable de ces trois instances devient instable et même réversible dans la fiction gidienne. Ou bien le discours narratif est d'emblée et exclusivement pris en charge par les personnages dans les récits dits à la première personne; ou bien ce discours est massivement assumé par les personnages, même quand la voix du narrateur se fait entendre par intermittences. Dans ce cas qui est celui des *Faux-Monnayeurs* par exemple, la narration directe, par monologue, dialogue, lettre et journal, dépasse de beaucoup le volume de la narration indirecte. De plus le narrateur extradiégétique se fait volontiers ostensible, et son ostensibilité même l'arrache à sa position supérieure, le relativise et le met au même niveau que les personnages. Les événements et les motivations des personnages deviennent aussi incertains pour lui qu'ils le sont pour les personnages eux-mêmes. Dans la situation la plus subversive enfin, l'instance de l'écriture elle-même, qui est en principe non seulement extradiégétique mais réelle, se fictionnalise. Le procédé qu'il est convenu d'appeler la "mise en abyme", si généralisé chez Gide depuis *Les Cahiers d'André Walter* et *Paludes* jusqu'aux *Faux-Monnayeurs*, répond sans doute au désir supérieur de démystifier l'écriture, mais

aussi à la volonté de débusquer l'Autorité dans son dernier retranchement au delà de l'univers diégétique pour l'introduire avec tout son bagage de problèmes propres dans l'univers problématique du roman.¹⁹

NOTES

1. Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Corti, 1967. Voir surtout pp.179-194.
2. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. PUF, Coll. "Ecriture", 1983.
3. *Les Faux-Monnayeurs*, édition de la Pléiade, p.1080.
4. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, p.54, par exemple.
5. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970. Traduction française d'après la seconde édition en russe, Léningrad, 1929.
6. Bakhtine, p.124.
7. Suleiman, p.18.
8. Bakhtine, pp.119-120.
9. Bakhtine, pp.53-54.
10. André Gide, *Dostoïevski*. Plon, 1923; Gallimard, Coll. "Idées" poche, 1964, p.70.
11. Pléiade, p.1083.
12. Gide, *Dostoïevski*, p. 59.
13. Sur tous ces points, voir notre *André Gide: Ecriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Montréal et Paris, 1980, p. 157.
14. Pléiade, p.1215.
15. Pléiade, p.372.
16. Pléiade, p.368.
17. Gide, *Dostoïevski*, p.155.
18. Nouvelle Revue Française, 1er février 1922, cité par Gide, *Dostoïevski*, pp.143-144.
19. Nous avons analysé ailleurs le procédé de la mise en abyme dans *Les Faux-Monnayeurs*, procédé que nous avons appelé "métalepse intérieure", suivant une terminologie empruntée à Gérard Genette.