

## L'aphorisme romanesque et la poétique du fragment (1890-1930)

in Françoise Taylor et Laurent Gourmelen (éds.), *Le Fragment : Figures d'écriture et formes de pensée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Nouvelles recherches sur l'imaginaire, 2016, p. 179-188.

Le caractère fragmentaire de l'écriture aphoristique, lorsque celle-ci est envisagée comme un genre, c'est-à-dire lorsqu'elle relève du « montage en série », pour reprendre l'expression de Bernard Roukhomovsky, a souvent été mis en évidence. L'aphorisme constitue ainsi l'un des quatre types de fragments identifiés par Maurice Blanchot dans son « Memorandum sur le cours des choses<sup>1</sup> ». Toutefois, Blanchot insiste à son tour, comme d'autres avant ou après lui, sur la complétude de l'aphorisme en tant que forme : « La forme aphoristique, concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète<sup>2</sup> ». Ce n'est donc pas l'aspect fragmentaire de l'aphorisme lui-même qu'il s'agit d'interroger, même si quelques rares critiques constatent le « sentiment d'incomplétude inscrit à l'intérieur même de certaines pensées dans leur évidente concision<sup>3</sup> », mais l'effet suscité par l'écriture aphoristique « enchâssée<sup>4</sup> », c'est-à-dire par l'aphorisme lorsqu'il se trouve fondu dans un discours plus vaste. En effet, son apparente hétérogénéité – nous verrons que celle-ci demeure problématique – viendrait déstabiliser le tissu textuel, en particulier dans le genre romanesque : l'énoncé aphoristique, par son autonomie grammaticale et référentielle, apparaît souvent comme une saillance dans le *continuum* textuel narratif.

Cette instabilité prend un sens particulier au tournant du siècle dernier, dans la mesure où l'esthétique fragmentaire ou unitaire de l'œuvre d'art fait alors l'objet d'un débat explicite, voire polémique, entre deux mouvements littéraires. Dans l'imagerie fin de siècle en effet, le corps décadent (qu'il s'agisse de la nation ou de l'œuvre d'art), c'est, suivant les mots de Barrès dans *Les Déracinés* et l'image de Bourget dans la « Théorie de la Décadence<sup>5</sup> », le corps « dissoci[é] », « décérébr[é]<sup>6</sup> », c'est-à-dire un corps privé de hiérarchie et non coordonné, bref, fragmentaire. À l'inverse, les partisans d'un classicisme esthétique comme Gide sont soucieux de définir leur esthétique par la cohésion et l'unité :

La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, « Memorandum sur "Le cours des choses" », texte préparatoire pour la *Revue internationale* [vers 1961], *Lignes*, n° 11, septembre 1990, p. 187.

<sup>2</sup> *Ibid.* On peut rappeler rapidement l'expression de Schlegel (« les aphorismes sont des fragments cohérents » F. Schlegel, cité par R. Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand, 3, 1797-1804*, Paris, Éditions Montaigne, 1970, p. 119) ou celle, ultérieure, de Barthes, qui considérait l'aphorisme comme un « petit continu tout plein, l'affirmation théâtrale que le vide est horrible » (« Littérature et discontinuité », dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 178).

<sup>3</sup> A. Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1993, p. 79.

<sup>4</sup> Nous reprenons ici la distinction proposée par B. Roukhomovsky (*Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, « Lettres supérieures », 2001, p. 6). Le terme d'« enchâssement » est toutefois problématique, du fait de sa polysémie : un aphorisme inscrit dans un discours plus vaste n'est pas nécessairement « enchâssé » syntaxiquement, il peut aussi être autonome grammaticalement.

<sup>5</sup> P. Bourget, « Théorie de la décadence », *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* [1883], éd. d'A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 14.

<sup>6</sup> M. Barrès, « La France dissociée et décérébrée », *Les Déracinés* [1897], Paris, Champion, 2004, p. 257 (chapitre IX).

<sup>7</sup> A. Gide, « Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme », *Essais critiques*, éd. de P. Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 279.

Comment comprendre dès lors la présence de l'aphorisme dans les œuvres dont les auteurs se réclament d'une esthétique organiciste ? Dans quelle mesure et pour quelles raisons l'aphorisme vient-il déstabiliser l'unité de l'œuvre, narrative en particulier ? L'ambivalence esthétique de l'œuvre de plusieurs romanciers du début du XX<sup>e</sup> siècle a déjà été relevée<sup>8</sup> ; c'est le rôle singulier qu'y joue l'aphorisme que nous voudrions mettre en évidence.

## **1. L'ambivalence du statut de l'aphorisme dans le discours des romanciers**

Bien que le statut de l'aphorisme dépende de (l'esthétique de) l'œuvre dans laquelle il figure, la critique tend à le considérer comme fondamentalement exogène à l'œuvre narrative ou, plus généralement, au tissu discursif. Quintilien fut sans doute le premier à le souligner, dans l'*Institution oratoire* : pour le rhéteur latin, la « *rotunditas* » de la sentence la fait inévitablement « ressortir » du *continuum* du discours, rendant difficile son intégration « dans le corps harmonieux que doit être le discours<sup>9</sup> ». Claude-Edmonde Magny, dans le chapitre qu'elle consacre aux « romanciers moralistes<sup>10</sup> », appellation lui permettant de désigner un ensemble de romanciers du début du XX<sup>e</sup> siècle à l'écriture aphoristique, considère que la « maxime » est une « goutte d'encre échappée à la plume du romancier au milieu d'une page de prose fluide ou mouvementée où elle fait tâche<sup>11</sup>. » C'est cette même perspective qu'adopte Sabine M. Hillen lorsqu'elle étudie « [l']autorité de la sentence dans les romans de Montherlant<sup>12</sup> ». La critique insiste sur la double hétérogénéité, à la fois esthétique et référentielle, de la sentence :

la sentence dégage, dans le roman et dans la fiction en général, une zone à l'abri des références du récit. Grâce à cette absence de références, le texte s'installe durant quelques phrases dans un espace de non-fiction qui nourrit l'illusion du « réel » et du « vrai »<sup>13</sup>.

Le discours des romanciers sur le statut de l'aphorisme dans le récit de fiction est plus ambigu, voire paradoxal. Son hétérogénéité demeure problématique. Gide, par exemple, n'a pas de scrupules, en tant que lecteur, à extraire des pensées des romans qu'il lit, allant même jusqu'à souhaiter, dans le cas de Proust, l'établissement d'une anthologie :

vous trouvez le moyen, chemin faisant, de parler de tout, mêlant à l'éparpillement apparent du souvenir des réflexions si judicieuses et si neuves que j'en viens à souhaiter en appendice de votre œuvre, une sorte de lexique qui nous permette aisément de retrouver telles remarques sur le sommeil et sur l'insomnie, sur la maladie, la musique, l'art dramatique et le jeu des acteurs<sup>14</sup>...

Tout autre est sa réaction d'écrivain : il refuse fermement de considérer les énoncés aphoristiques de ses fictions non seulement comme des éléments détachés, mais encore comme

---

<sup>8</sup> Nous pensons ici notamment aux travaux d'Antoine Compagnon et Luc Fraisse sur Proust : tous deux ont montré comment l'esthétique proustienne oscillait entre l'œuvre-cathédrale et la poétique du fragment. Voir L. Fraisse, *Le fragment expérimental : pour une sémantique de la création proustienne*, Paris, José Corti, 1988 et A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

<sup>9</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, cité d'après C. Besa Camprubi, « Le désir de la loi/ les lois du désir : maxime et motivation dans *La Recherche* », C. Moncelet (dir.), *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1998, p. 104.

<sup>10</sup> Jacques Rivière, Jacques de Lacretelle, Raymond Radiguet notamment. C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950, p. 78 et suivantes.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>12</sup> S. M. Hillen, « L'autorité de la sentence dans les romans de Montherlant », *Neophilologus*, n° 83, 1999, p. 369-386. Dans le cadre de cet article, nous considérons les termes de « maxime », « sentence » et d'« aphorisme » comme synonymes.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>14</sup> A. Gide intègre, dans son « Billet à Angèle » [mai 1921], un discours fictivement adressé à Proust (*Essais critiques*, op. cit., p. 292).

des énoncés détachables. Il insiste ainsi sur l'impossibilité d'isoler, dans l'étape de la création, les énoncés aphoristiques du reste de l'œuvre :

[à propos des *Nourritures terrestres*] [...] ce n'est point le désir de réunir des « feuilles de route » écrites au hasard qui m'a fait postérieurement les réunir artificiellement en volume, et chercher factivement, ensuite, une morale et ses aphorismes à glisser comme un ciment dans les fentes<sup>15</sup>.

Mme de Charmoy me félicite de *L'Immoraliste*, « ce livre où il y a de si belles pensées ». Évidemment elle croit que ça se sème après coup, comme des fleurs de capucines sur une salade<sup>16</sup>.

De même, il rechigne à donner suite aux demandes successives de recueils de bons mots qui lui ont été adressées, par son éditeur Champion d'abord, désireux, en 1924, de « rendre plus précieuse » quelque « édition rare », et sollicitant de ce fait Gide pour « une série de citations tirées de ses propres œuvres<sup>17</sup> » ; il décline encore l'offre d'un critique américain déjà auteur d'un *Maximes de Proust*, lui demandant en 1948 « la permission de faire un jour un tel recueil de [ses] pensées et réflexions<sup>18</sup> ». La réticence à isoler certaines phrases de ses œuvres est l'un des principaux motifs que donne l'écrivain pour justifier ses refus.

À la même époque, Marcel Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix<sup>19</sup>. » C'est bien au nom de son hétérogénéité (référentielle) que Proust, ou du moins le narrateur de *La Recherche*, refuse (en théorie) la présence de l'aphorisme<sup>20</sup>. De fait, le refus du fragment aphoristique chez Proust, comme celui du statut fragmentaire de l'énoncé gnomique chez Gide, paraît reposer sur une conception organiciste de l'œuvre littéraire, celle qui considère l'œuvre d'art comme un tout cohérent et unifié. Gide écrit ainsi dans son *Journal* en 1894 : « Dès que l'idée d'une œuvre a pris corps, j'entends : dès que cette œuvre s'organise, l'élaboration ne consiste guère qu'à supprimer tout ce qui est inutile à son *organisme*<sup>21</sup> ». Cette conception de l'œuvre d'art comme organisme, qui s'est forgée chez Gide en réaction à l'esthétique décadente, l'écrivain l'a durablement faite sienne, tout en la partageant avec le milieu de *La N. R. F.* :

Dans ces réflexions autour de la composition [de l'œuvre], qui se poursuivent au seuil des années vingt, la métaphore de l'organisme ne cessait de revenir, l'idéal d'une composition rigoureuse renvoyant encore à la conception organiciste – anti-décadente, donc classique – de l'œuvre. À la vision statique de Bourget, pour qui l'œuvre en bonne santé était celle dont les organes sont bien coordonnés, l'effort des fondateurs de *La N. R. F.* visait pourtant à substituer une conception dynamique, en prenant en compte la logique du vivant<sup>22</sup>.

Proust lui-même, sans reprendre l'image de l'organisme, insiste dans *La Prisonnière* sur l'impression d'« unité<sup>23</sup> » qui se dégage rétrospectivement des grandes œuvres. C'est chez lui

---

<sup>15</sup> A. Gide à A. Mockel, *Correspondance (1891-1938)*, éd. de G. Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz, 1975, p. 214 (12 octobre 1897).

<sup>16</sup> A. Gide, *Journal*, t. 1 (1887-1925), éd. d'É. Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 481 (septembre 1905).

<sup>17</sup> M. Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, t. 1 : 1918-1929, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1973, p. 201 (du 13 au 22 juillet 1924).

<sup>18</sup> J. O'Brien à A. Gide, *Correspondance (1937-1951)*, Lyon, Université de Lyon II, 1979, p. 66 (12 novembre 1948).

<sup>19</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 461.

<sup>20</sup> La présence de formules généralisatrices dans *À la recherche du temps perdu* vient de donner lieu à une étude de S. Fonvielle et J.-C. Pellat dans *Préludes à l'argumentation proustienne. Perspectives linguistiques et stylistiques*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2015.

<sup>21</sup> A. Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 194 (Feuillets, 1894), *sic*.

<sup>22</sup> J.-M. Wittmann, *Gide politique. Essai sur « Les Faux-monnayeurs »*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 113-114.

<sup>23</sup> M. Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 160.

l'image bien connue de la cathédrale qui exprime cette quête de cohérence<sup>24</sup>. La métaphore de l'œuvre comme organisme est toutefois largement récurrente chez les auteurs de l'époque<sup>25</sup>, chez Valéry encore, même si elle se colore chez lui d'une nuance physiologique<sup>26</sup> :

Tout ce qui fait concevoir l'activité et les produits de ce qu'on nomme « esprit » comme activité et produits d'un système organique – c'est-à-dire comparable à une fonction physiologique et soumis à des conditions analogues – est d'importance capitale<sup>27</sup>.

La présence de l'aphorisme dans le roman vient pourtant mettre à mal cette poétique organiciste de plusieurs manières.

## **2. L'aphorisme comme « fragment d'avenir »**

Comme Éric Bordas l'avait déjà relevé pour le récit balzacien, la présence de l'aphorisme dans le roman a un rôle rythmique important :

[la] valeur la plus saisissante [des maximes balzaciennes] reste celle d'une *punctuation* du discours du récit. L'énoncé marque ses relances ou ses aboutissements et l'écriture de la maxime participe d'une façon évidente au rythme de la narration<sup>28</sup>.

C'est encore vrai chez Gide ou chez Proust<sup>29</sup>. Julien Gracq lui-même considèrera que « les réflexions générales serv[ent] à fragmenter un univers romanesque en lui-même trop condensé<sup>30</sup>. »

Toutefois, au-delà du rythme ainsi imprimé, la fragmentation induite par l'écriture aphoristique chez ces romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, paraît plus fondamentalement liée au processus de création : l'aphorisme apparaît souvent comme la prémisse du récit, son point de départ, sa base (ou l'une d'entre elles). Si une telle démarche est explicitement revendiquée par les « romanciers moralistes », elle demeure plus inattendue chez des romanciers comme Gide ou Proust, dont la méfiance face à une écriture qui serait théorique a été rappelée. Chez les premiers en effet, comme Alain Tassel l'a bien montré pour Jacques de Lacretelle, l'aphorisme, que l'auteur place parfois, significativement, en exergue de l'œuvre<sup>31</sup>, se trouve « délayé<sup>32</sup> » en roman. Il constitue alors « un tuteur ou [...] un échelas » de l'œuvre : il « a permis de soutenir et de lier entre eux les éléments figuratifs pour leur donner une cohérence<sup>33</sup> ». De même, chez

---

<sup>24</sup> Voir sur ce point, notamment, L. Fraisse, *L'œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990.

<sup>25</sup> Cette métaphore de l'organisme connaît un grand succès au XIX<sup>e</sup> siècle, et pas uniquement en littérature. Sur ce point, voir J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 1995.

<sup>26</sup> Pour plus de détails, voir H. Marchal, « Physiologie et théorie littéraire », colloque « Paul Valéry et l'idée de littérature » dirigé par W. Marx, disponible à l'URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php>.

<sup>27</sup> P. Valéry, *Cahiers* (anthologie), éd. de J. Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 1110.

<sup>28</sup> É. Bordas, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, février 1997, p. 43, *sic*.

<sup>29</sup> Voir les exemples cités par Luc Fraisse dans *Le fragment expérimental : pour une sémantique de la création proustienne*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>30</sup> Cité par Luc Fraisse, *Ibid.*, p. 326.

<sup>31</sup> C'est le cas de *La Bonifas*, qui s'ouvre sur une maxime de La Rochefoucauld.

<sup>32</sup> Pour reprendre l'expression de Gide, qui estimait justement que « La Rochefoucauld eût sans doute été bien malavisé, en délayant en romans ses *Maximes*. » (*Journal*, t. 2 (1926-1950), éd. de M. Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 241, 2 janvier 1931).

<sup>33</sup> A. Tassel, « Les noces du récit et de la maxime dans l'œuvre de Jacques de Lacretelle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 102, 2002, p. 74.

Gide comme chez Proust, un aphorisme sert volontiers de « germe<sup>34</sup> », de « bas[e]<sup>35</sup> » à l'œuvre narrative, pour reprendre les termes de Gide. Thomas Pavel constate par exemple à juste titre que « [l]'intrigue de *L'Immoraliste* illustre » les « maximes » des *Nourritures terrestres*<sup>36</sup>. Gide lui-même n'invite-t-il pas, d'ailleurs, à chercher parfois dans l'œuvre précédente la « théorie » aphoristique susceptible de servir de « germe » à la suivante, en affirmant que « la meilleure explication d'une œuvre ce doit être l'œuvre suivante<sup>37</sup> » ?

La présence de ce même procédé d'écriture sur un plan microstructural vient confirmer son importance dans le processus de création narrative chez Gide. Ce dernier écrit ainsi dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

*Le traité de la non-existence du diable.* Plus on le nie, plus on lui donne de réalité. Le diable s'affirme dans notre négation.

Écrit hier soir quelques pages de dialogue à ce sujet<sup>38</sup> [...].

Le dialogue en question se présente comme une amplification de l'aphorisme « Le diable s'affirme dans notre négation ». Cet exemple est toutefois ambivalent : il explicite la genèse de certains dialogues, tout en apparentant ce type d'écriture au genre du traité. La suite de la citation indique en effet que ce sujet « pourrait bien devenir le sujet central de tout le livre, c'est-à-dire le point invisible autour de quoi tout graviterait... ». Cette observation invite à penser que le genre du traité (que Gide pratique sur le mode fictionnel) se construit peut-être à partir d'une phrase aphoristique.

Lorsque l'aphorisme constitue ainsi le point de départ, la base de l'œuvre, il s'apparente au « fragment d'avenir<sup>39</sup> » des Romantiques allemands, pour reprendre l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, laquelle désigne un fragment qui « préexiste à l'œuvre dont il enferme la promesse. Il investit dès lors la valeur de la semence ; le mot vient sous la plume des premiers éditeurs des *Pensées* de Pascal ; on le retrouve chez Novalis<sup>40</sup> [...]. » La « métaphorisation traditionnelle de la forme brève comme “semence de discours” (*semen dicendi*)<sup>41</sup> », semble la prédisposer à ce travail d'amplification, certes intellectuel (il s'agit de faire penser plus que ce qui est dit), mais aussi esthétique et narratif : à la manière d'une graine, l'aphorisme germe et donne naissance à l'œuvre, romanesque en l'occurrence.

Ce développement germinal de l'aphorisme dans le cadre du roman apparente l'écriture romanesque à l'écriture essayiste, comme si le roman était, finalement, une « mise à l'essai » de l'idée. Cette image germinale est, de fait, bien présente dans les métadiscours de l'époque relatifs au genre de l'essai, alors en cours d'institutionnalisation. Dans un article de 1910 significativement intitulé « Sur une forme nouvelle du roman ou *un nouveau contenu de l'essai*<sup>42</sup> », Victor Segalen estime ainsi, comme le résume Marielle Macé, que « les contenus traités jadis sous forme narrative doivent désormais l'être “en essai”, [...] parce que celui-ci offre un principe d'amplification, de fécondation, de développement discursif<sup>43</sup> ». La proximité

<sup>34</sup> A. Gide, « Postface pour la nouvelle édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. 1, éd. dirigée par P. Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 325.

<sup>35</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs, Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. 2, éd. dirigée par P. Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 534.

<sup>36</sup> T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Essais », 2003, p. 365.

<sup>37</sup> A. Gide, « Lettre ouverte à Jean Cocteau », *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> juin 1919.

<sup>38</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 530, *sic*.

<sup>39</sup> P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1978, p. 101.

<sup>40</sup> B. Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 90, *sic*.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 22-23. B. Roukhomovsky cite M. Fumaroli, « Montaigne ou l'éloquence du for intérieur », J. Lafond (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 43.

<sup>42</sup> [1910], *Œuvres complètes*, t. 2, éd. d'H. Bouillier, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 589, *sic*.

<sup>43</sup> M. Macé, *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 138.

des termes de Segalen avec ceux de Gide est troublante : Segalen parle d'une forme susceptible de « permettr[e] [au germe] le plus grand développement et la plus libre emphase<sup>44</sup> », là où Gide évoque des « germes de pensées [...] développées, exagérées<sup>45</sup> » par les grandes figures de la littérature étrangère.

### 3. Une esthétique fragmentaire

Si la dimension germinale de l'aphorisme permet d'augurer une conception organiciste de l'œuvre de fiction et une proximité avec l'écriture essayiste, reste que la synthèse est rarement complète : soit l'aphorisme se trouve repris dans la fiction, soit l'histoire à laquelle il donne naissance demeure inachevée, « brisée ». Les œuvres narratives de Gide offrent de nombreux exemples de reprises aphoristiques. C'est par exemple le cas du *Traité du Narcisse*, ainsi que l'explique une « note manuscrite » :

[(Je préviens le lecteur que j'ai écrit tout ce traité pour deux notes plutôt à seule fin de les encadrer et de les faire comme nécessaires – [...] le reste, ennuyeux, n'en est que la sauce.)<sup>46</sup>]

La métaphore de la « sauce » souligne bien le statut ambivalent de ces notes (aphoristiques), tout à la fois antérieures et fondamentalement exogènes à l'œuvre. Certes, la formule « Nous vivons pour manifester<sup>47</sup> » résume *Le Traité du Narcisse*, vérifiant ainsi la « hiérarchie » dont Gide a fait l'essence d'une esthétique classique ; les modalités de « subordination » de « la phrase dans la page » sont cependant loin de correspondre à l'idéal de « nécessité » préalablement défini. L'aphorisme demeure un fragment ; il ressurgit dans l'œuvre romanesque, voire se démultiplie, contribuant ainsi à sa fragmentation. Chez Gide comme chez Proust, « l'appendice théorique préexiste à l'organisme<sup>48</sup> » mais ne se dissout pas. Les exemples sont nombreux, et ne se limitent pas aux œuvres de la décennie 1890.

*Le Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide indique ainsi le souhait de l'écrivain de considérer « le sujet de dissertation du bachot (“effleurer toute chose – ne prendre que la fleur”) » comme la « bas[e] [...] intellectuell[e]<sup>49</sup> » du roman *Les Faux-Monnayeurs*. Dans son étude sur la représentation fictionnelle de l'exercice de la dissertation, Jean-François Massol voit à juste titre dans cette déclaration la possibilité d'« en tirer une analyse de l'esthétique du romancier<sup>50</sup> ». Dans l'économie de l'œuvre, le sujet aphoristique tiré des *Fables* de La Fontaine fait surtout office de prétexte, voire de digression, plutôt que de « bas[e] [...] intellectuell[e] » : il est pour le romancier un moyen opportun de permettre aux idées politiques des personnages de se déployer<sup>51</sup>. Une fois encore, l'aphorisme ne paraît guère « assimilé » par l'œuvre.

À la même époque, Paul Valéry précise dans l'« Avertissement » aux *Histoires brisées* que ce sont là « des “idées”, des “sujets”, comme on dit ; parfois deux mots, un titre, un germe » et reconnaît :

il arrive que, revenu à mes papiers, je me mette à écrire ce qui s'était formé tout seul dans ma tête. Je l'écris comme si c'était le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas<sup>52</sup> [...].

---

<sup>44</sup> V. Segalen, art. cit., p. 590.

<sup>45</sup> A. Gide, « Lettre à Angèle, VIII », *Essais critiques*, op. cit., p. 51.

<sup>46</sup> A. Gide, « Note », *Le Traité du Narcisse, Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. 1, op. cit., p. 176.

<sup>47</sup> A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, op. cit., p. 174.

<sup>48</sup> L. Fraisse, op. cit., p. 327.

<sup>49</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 534.

<sup>50</sup> J.-F. Massol, *De l'institution scolaire à la littérature française, 1870-1925*, Grenoble, Ellug, 2004, p. 187.

<sup>51</sup> Toutefois, préoccupations littéraires et politiques restent liées, ainsi que le montre J.-M. Wittmann, *Gide politique*, op. cit., p. 170.

<sup>52</sup> P. Valéry, *Œuvres*, t. 2, éd. de J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 407.

L'aphorisme contribue bien davantage à la fragmentation de l'écriture narrative qu'à sa cohésion.

Quelle que soit finalement la lisibilité de l'aphorisme germinal dans le récit de fiction – qu'il ait simplement servi de « base » ou qu'il conserve dans le récit un statut « portatif<sup>53</sup> » et fragmentaire –, ce type de genèse place l'écriture narrative de fiction sous le signe de l'essai. D'un côté, la présence de l'aphorisme dans l'œuvre, souvent de façon multiple, traduit l'« invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours<sup>54</sup> » : l'aphorisme contribue à la déstabilisation du « genre romanesque » vers l'essai, déjà initiée chez Gide par la fictionnalisation du genre du traité<sup>55</sup>. D'un autre côté, le développement narratif et fictionnel que connaît l'« idée » aphoristique s'apparente à une *mise à l'essai* de celle-ci. Une telle lecture n'est d'ailleurs pas neuve. Albert Thibaudet déjà avait considéré les romans de toute la « génération de l'inquiétude » comme autant d'« essais » :

Les romans de Gide, comme les romans de France, sont des mythes, qui bourgeonnent sur une intelligence, et aussi, comme ceux de Loti des épisodes personnels qui bourgeonnent sur les inquiétudes d'un journal intime. On pourrait les appeler également des expériences, – des expériences, c'est-à-dire, au sens de Montaigne, des essais<sup>56</sup>.

Stéphanie Bertrand,  
Université de Lorraine, Centre Écritures (EA 3943)

---

<sup>53</sup> Pour reprendre le terme employé par de Carles Besa Camprubi à propos des maximes chez Proust (art. cit., p. 104, note 10).

<sup>54</sup> C'est celle que constate Gérard Genette à la même époque pour l'œuvre de Proust (« Discours du récit », *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 265).

<sup>55</sup> Le traité relève en effet, à l'origine, du genre de l'essai (voir M. Macé, *op. cit.*, p. 20).

<sup>56</sup> A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours* [1936], Paris, Stock, 1952, p. 464.