

Actualité de Gide

L'EXPÉRIMENTATION INCESSANTE qui caractérise toute la parabole littéraire de Gide et qui se manifeste extérieurement dans le domaine des genres (traité, prose lyrique, récit, sottie, roman, écriture autobiographique, etc.) inclut, à un niveau plus profond de réalisation, le rapport que le Sujet entretient avec l'écriture. À un tel niveau, l'expérimentation poursuivie par Gide avec, si l'on peut dire, une sorte d'obsession, concerne le problème de l'écriture en tant que lieu de vérité et d'authenticité.

Comment l'écriture peut-elle être vraie, authentique ? Comment l'écriture peut-elle dire la vérité, la vérité du Sujet ou celle de la représentation ?

Telles sont les interrogations qui traversent et traverseront, tout au long de sa vie, l'activité littéraire de Gide.

À ces questions (intérieures, cela s'entend), qui agissent comme autant d'aiguillons de nature morale, Gide ne cesse de fournir des réponses, dont il semble qu'aucune ne soit en mesure de le satisfaire. Et quand je dis réponses, j'entends par là essais d'écriture. Et qu'aucune de ces réponses ne soit satisfaisante, tout au moins de manière définitive, nous en avons un vaste témoignage dans les notations du *Journal* sur les différentes œuvres : ce qui implique, pour revenir à ce que j'ai avancé au début, un exercice constant d'expérimentation, à ce niveau de profondeur qui concerne le rapport du Sujet avec l'écriture, à savoir le rapport qu'en-

trétient le Sujet avec la vérité et l'authenticité de sa propre parole littéraire.

Il y a quelques années, dans un essai que j'intitulai *Gide e le esautorazioni del senso*¹, j'abordai le problème en focalisant mon attention sur ce que j'appellerais aujourd'hui la littérature de contestation.

Considérant comme acquise la fausseté du monde et du sens du monde, le Sujet pourra avoir deux attitudes : ou bien dénoncer la fausseté à travers un acte critique (et c'est là, généralement, la tâche échue au philosophe), ou bien rendre la fausseté évidente par le biais d'une représentation qui soit elle-même un faux, et dont sera soulignée la fausseté. La fausseté du monde et du sens du monde est alors dénoncée à travers une forme, non pas de critique, mais de spécularité : la représentation, puisqu'elle est soulignée comme étant fausse, est semblable à ce faux qu'est le sens du monde et des choses du monde. C'est pourquoi, pour être authentique, pour être sincère, pour réussir à dire la vérité, *je dois dire le faux, je dois construire ma représentation comme un mensonge conscient*. C'est uniquement de cette manière que je peux affirmer, sauvegarder, construire mon authenticité de Sujet par rapport à cette écriture qui me représente et me constitue².

C'est là la voie choisie par Gide dans une série de textes capitaux et que je mettais en évidence dans l'essai précédemment cité. Cette voie est celle de la contestation de la littérature elle-même, entendue comme le lieu de la représentation du monde et de la vérité de cette représentation, contestation qui trouve son texte inaugural (et donc capital) dans *Paludes* (mais qui s'annonce déjà dans ce petit joyau qu'est *La Tentative amoureuse*, où l'on trouve en outre une allusion à l'aspect spéculaire de la « mise en abîme ») et qui se poursuit avec les œuvres violemment parodiques, bien qu'à des titres différents, que sont *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*, cette dernière étant d'ailleurs désignée comme une sottise, avant d'atteindre au vertige de ce récit spéculaire et hypermétanarratif que sont *Les Faux-Monnayeurs*.

Dans ces textes, la parole littéraire ne peut donc être « vraie » que si elle est intimement et profondément contestée, selon les modalités, comme je l'ai dit, de la parodie, du méta-discours, de la spécularité déréalisante, et ainsi de suite.

¹ Actuellement dans *Enunciazione e racconto*, Il Mulino, 1989.

² Je ne me réfère pas ici, bien entendu, à l'écriture autobiographique, que ce soit celle du *Journal* ou des textes de « mémoires ».

C'était là, dans cet ensemble de pratiques de contestation des significations et des valeurs acquises, que je situais à l'époque le cœur même de l'expérience littéraire de Gide et, en un certain sens, le point culminant de son processus expérimental.

Mais si cela était vrai, il faudrait considérer l'expérience et l'expérimentation dont j'ai parlé comme étant, d'une certaine manière, conclusives. Or ce n'est pas le cas. Elles jalonnent, à partir de *La Tentative amoureuse* (1893) et de *Paludes* (1895), tout le parcours de Gide, mais de manière intermittente et en alternance avec des œuvres complètement différentes. Les très littéraires (au moins en apparence) *Nourritures terrestres* sont publiées en 1897 et suivies, en 1899, du parodique *Prométhée*, auquel font suite des récits, *L'Immoraliste* (1902) et *La Porte étroite* (1909), que Blanchot définissait comme étant « sans défaut » et « composés à merveille ». Mais quelques années plus tard, c'est l'explosion contestataire de la sottise des *Caves du Vatican* (1914), explosion qui semble s'éteindre dans l'autre récit « sans défaut » qu'est *La Symphonie pastorale*, publiée en 1919. Toutefois, l'extinction de la contestation n'est qu'apparente. Aux éditions de la Nouvelle Revue Française paraît en effet, en 1925-26, le seul roman de Gide, comme lui-même l'a déclaré, et qui est en fait l'emblème même et le modèle de l'anti-roman, à savoir *Les Faux-Monnayeurs*, dans lequel la littérature de la contestation atteint son sommet. Ce sommet n'en sera pas pour autant conclusif puisque lui fera suite, par exemple, un triptyque constitué par *L'École des femmes* (1928), *Robert* (1930), *Geneviève* (1936), où le narrateur retrouve les formes assez traditionnelles de la littérature de confession, déléguée à des tiers et à forte composante psychologique.

Le problème qui se pose alors est le suivant : quel rapport entretiennent les textes de la littérature de contestation (de *Paludes* aux *Faux-Monnayeurs*) avec les récits « composés à merveille », pour reprendre la formule de Blanchot, tels que *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale* ? Si la vérité réside dans la contestation de la vérité représentée, en ce sens qu'elle inclut le sens du monde, si elle réside, donc, dans la mise en évidence de la fausseté de la représentation (à travers les procédés de la parodie, du redoublement spéculaire, du méta-discours, etc.), de quelle vérité sont alors porteurs les récits, où la parole littéraire se donne seulement en tant que telle, c'est-à-dire dans toute la fausseté de sa vérité supposée ?

Mais avant de fournir une réponse au problème soulevé par les récits, je voudrais tenter d'aborder celui posé par un livre qui semble en être la

préfiguration et que j'ai qualifié plus haut d'hyper-littéraire : *Les Nourritures terrestres*.

Publié en 1897 et donc postérieur aux deux livres de contestation que sont *La Tentative amoureuse* et *Paludes*, il semblerait imprégné de cette littérarité que le projet anti-symboliste qui l'inspire, tout au moins en théorie, ne parviendrait pas à éviter mais renforcerait même par une autre voie. Quelle voie ? Celle de l'écriture de la sensation.

C'est donc justement dans le projet et dans la mise en application de l'écriture de la sensation que Gide parvient à aller au-delà de la littérarité dont le livre semblerait être le dépositaire. De quelle façon procède-t-il ? En atteignant à la rédaction d'une phrase où puisse converger une stratification de sensations, dont il fournit lui-même le schéma (ou la modalité effective de réalisation) à un point précis du texte. À la page 226 des *Œuvres*³, le schéma de la phrase dépositaire d'une stratification simultanée de plusieurs sensations contient en effet l'enregistrement d'une sensation auditive (« ce bruit continu de l'eau » etc.), l'enregistrement d'une sensation visuelle (« l'éclat de ce soleil dans le ruisseau » etc.), l'enregistrement d'une sensation tactile (« cette humidité, cette mollesse de mousse » etc.) et enfin la suspension, l'interruption de l'enregistrement d'une sensation olfactive par l'introduction du plan du méta-discours, avec un effet d'auto-ironie (ou d'auto-parodie) stupéfiant et bouleversant, dirais-je : « chut ! l'écureuil s'approche ».

Les *Nourritures* représentent le monument le plus remarquable et le plus singulier de cette stratification simultanée de l'enregistrement des sensations, qui place le livre moins sur le plan de l'hyper-littérarité que sur celui de la restitution, dans l'écriture, d'un projet d'hyper-réalité. Projet auquel contribuent, d'un côté, la grande variété lexicale, et de l'autre la multiplicité des constructions syntaxiques (parataxe et hypotaxe, construction nominale, interventions allocutives adressées à différents destinataires, animés ou inanimés, etc.). Nous sommes bien loin, si l'on veut faire une comparaison, de l'écriture de la sensation pratiquée par d'Annunzio, surtout dans les textes dits « de recherche » où la phrase se déploie suivant une linéarité sans défaut, indifférente aux stratifications de sens et à la complexité de la syntaxe.

Gide lui-même en était pleinement conscient quand, parlant de son livre, il disait : « Précisément parce qu'il s'échappait de la littérature, on n'y vit d'abord que la quintessence de la littérature » (*op. cit.*, p. 1486).

³ *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

Après cette précision sur les *Nourritures*, j'en viens maintenant aux récits.

À la question précédente : quelle est la vérité de la parole littéraire de ces récits, la vérité de sa fausseté en tant que littérature à l'état pur ? je répondrais : la vérité de la parole littéraire à l'état pur, la vérité de sa fausseté *réside dans la vérité de la forme*, ou, pour utiliser une expression un peu risquée, elle réside dans la vérité de la forme en tant que perfection et, pourquoi pas, en tant que beauté. C'est, en effet, ce que dit Maurice Blanchot à ce propos, dans son grand essai sur Gide : « L'élégance et l'harmonie d'une forme heureuse ne sont [...] pas de simples satisfactions esthétiques que l'écrivain s'accorde par complaisance pour ses dons. *C'est la certitude que, lorsque tout a été contesté, subsiste au moins la forme de la phrase comme mesure et sauvegarde de la valeur*⁴. » La réponse fournie par Blanchot, et que je fais mienne, se trouve donc dans la forme de la phrase, dans la forme en tant que dépositaire de la vérité comme perfection et comme beauté.

Mais de quelle sorte de perfection, de quelle sorte de beauté s'agit-il ?

Les réflexions sur la forme de la phrase sont nombreuses dans le *Journal*. J'en choisis deux.

La première : « L'exigence de mon oreille, jusqu'à ces dernières années, était telle, que *j'aurais plié la signification d'une phrase à son nombre*⁵. »

Mais quelques années plus tard, en 1931, voici une seconde observation où l'attention à l'harmonie de la composition et à la musique apparaît dépassée : « La musique de la phrase [...] j'y attache aujourd'hui moins de prix qu'à sa *netteté, son exactitude et cette force de persuasion compagne de son animation profonde*⁶. »

La vérité de la forme est donc confiée dans un premier temps à la musique de la phrase puis à sa précision, à son exactitude par rapport au rythme intérieur.

Plus que la musique, c'est sans doute cette seconde particularité qui constitue la perfection et la beauté de la phrase comme vérité, comme vérité de la forme et dans la forme. Qui est aussi cette forme de vérité résidant dans le non-dit, dans une réserve de la parole, et qui, pour cette

⁴ « Gide et la littérature d'expérience », in *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 212 (je souligne).

⁵ *Journal (1889-1939)*, Bibl. de la Pléiade, 1948, p. 755 (je souligne).

⁶ *Ibid.*, p. 1067 (je souligne).

raison même, s'unit (je reprends la phrase citée) « à cette force de persuasion compagne de son animation profonde ».

Il s'agit, en définitive, de soumettre la phrase au régime de la litote qui, comme chacun sait, représentait pour Gide l'un des principes organisateurs et toute la grandeur – ou presque toute – de l'art verbal classique, et allait de pair avec son admiration sans bornes pour Racine. Je relève quelques citations concernant Racine dans le *Journal* : « J'ai aimé les vers de Racine par-dessus toute production littéraire. [...] Racine est au sommet de l'art⁷ » ; sur *Phèdre* : « Quels vers ! Quelles suites de vers ! Y eut-il jamais, dans aucune langue humaine, rien de plus beau ? »⁸. On pourrait aussi citer certaines analyses très précises de l'articulation rythmique ou d'allitérations particulières, mais cela dépasserait notre propos.

Il faudra maintenant plutôt fournir quelques exemples de la configuration de la phrase comme dépositaire de la vérité. Et puisque Gide, à propos de *La Porte étroite*, récit par excellence de la vérité de la parole littéraire, de la vérité comme forme et comme beauté de la phrase, avait lui-même affirmé : « j'admire à présent tout ce que je suis arrivé à n'y pas dire, à réserver⁹ », c'est là que nous pouvons trouver l'échantillon idéal.

Prenons l'épilogue du récit, lorsque le Narrateur (Jérôme, c'est-à-dire Gide lui-même, du point de vue ici de la langue et du style surtout) reprend la parole après la lecture du journal d'Alissa – reproduit tel quel – et après un intervalle, dans le temps du récit, de dix ans.

Eh bien, ce passage admirable, aussi bien dans ses parties dialoguées que dans ses parties de description référentielle (il s'agit surtout d'intérieurs), s'élabore uniquement sur l'effacement d'un discours sous-jacent, le « discours amoureux » de Juliette, sœur d'Alissa, depuis toujours amoureuse de Jérôme. Toutes les phrases – descriptions objectives ou discours directs – s'articulent au-dessus de ce discours virtuel, qui est présent mais n'est pas formulé, et que sous-entendent constamment les différentes modalités du discours manifeste.

(Il s'agit là, d'ailleurs, d'un magnifique exemple que la linguistique pragmatique pourrait citer à l'appui des postulats qu'elle avance.)

Cette technique implique, pour la composition de chaque phrase, un déplacement du sens de la phrase formulée à la phrase non formulée.

⁷ *Journal*, 1933, p. 1187.

⁸ *Journal*, 1934, p. 1198.

⁹ *Romans, op. cit.*, p. 1549.

Chaque phrase apparaît ainsi nimbée (bordée) par un halo de non-dit, de non-rapporté.

C'est là que réside la beauté, ou mieux, la justesse de la phrase, dans ce qui n'est plus la fausseté de sa vérité littéraire mais la vérité renvoyée aux formes de son « animation profonde ».

Cette même vérité qui, après l'expérience comico-parodique des *Caves*, s'énoncera à nouveau dans *La Symphonie pastorale*, que Blanchot, comme nous l'avons vu, plaçait elle aussi dans le groupe des récits « sans défaut ».

Il nous reste encore une œuvre à aborder, *Thésée*, publiée en 1946, œuvre tardive dans laquelle la critique a souvent voulu voir un message de sagesse délivré par Gide, quasi octogénaire.

Nous y voyons au contraire une sorte de somme, concentrée et magnifique, des expériences précédentes de contestation comico-parodiques de la parole littéraire, somme qui contient, en outre, l'expérimentation d'une autre modalité de la vérité de la phrase, ne relevant plus cette fois de l'ordre de la beauté formelle et dont je parlerai plus loin.

Le récit, construit « à partir du point de vue obtus, barbare et vaguement bestial de l'intelligence du héros qui parle à la première personne ¹⁰ », (et cela suffirait à infirmer l'idée d'un message final délivré par Gide à travers son héros), présente dans la première partie (jusqu'au chapitre VII) une désacralisation du mythe par le biais de différents procédés : aussi bien la parodie apparentée à la bande dessinée que l'hyperbole grotesque (voir l'évocation lyrique de Thésée : « Ô jardins en extase, suspendus dans l'attente d'on ne savait quoi, sous la lune ¹¹ ! »), sans oublier la dégradation triviale du discours, dans les contenus comme dans leur manifestation (voir par exemple le discours rapporté d'Ariane adressé à Thésée : « C'est à prendre ou à laisser. Si tu me laisses, malheur à toi. Donc commence par me prendre ¹² »). Et que l'on considère aussi, dans le même chapitre (VI), ce que dit Thésée à propos du premier baiser d'Ariane : « Ariane courut à moi et tout de go colla ses chaudes lèvres aux miennes, si véhémentement que nous chancelâmes tous deux ¹³ », ou encore, dans le registre de la plus basse trivialité, ce que

¹⁰ « Attraverso la specola ottusa, barbarica, e vagamente bestiale dell'intelligenza del protagonista che parla in prima persona » (Stefano Agosti, *op. cit.*).

¹¹ *Op. cit.*, p. 1428.

¹² *Ibid.*, p. 1429.

¹³ *Ibid.*, p. 1428.

Pasiphaé dit à Thésée de l'accouplement avec le taureau : « Je vous assure, ô Thésée, qu'au moment même c'était divin. Car sachez bien que mon taureau n'était pas une bête ordinaire. Poséidon l'avait fourni ¹⁴. »

Voilà quant aux exemples de désacralisation du mythe. La vérité, encore une fois, se trouverait donc dans la recherche de la fausseté de la représentation, dans son renversement parodique.

Tout cela jusqu'au chapitre VI inclus.

À partir du chapitre VII, le registre change. Et c'est tout d'abord le discours de Dédale, dont on retiendra au moins la définition du labyrinthe comme magie : « le mieux était de faire en sorte, non point tant qu'on ne pût (tâche de me bien comprendre) mais qu'on n'en voulût pas sortir ¹⁵ » ; on trouve ensuite, dans le chapitre VIII, le discours d'Icare, qui imite le parler dément, pseudo-philosophique, du mort-vivant. Puis, dans le chapitre IX, lors du récit de Thésée, ce sera le retour du genre comico-parodique, avec des moments qui évoquent la bande dessinée, comme dans la description du Minotaure : « En face de moi, sur un parterre fleuri de renoncules, d'adonides, de tulipes, de jonquilles et d'œillets, en une pose nonchalante, je vis le Minotaure couché. Par chance il dormait. J'aurais dû me hâter et profiter de son sommeil, mais ceci m'arrêtait et retenait mon bras : le monstre était beau. [...] Je restai même à le contempler quelque temps. Mais il ouvrit un œil. Je vis alors qu'il était stupide et compris que je devais y aller ¹⁶... » Au chapitre X, toujours dans le registre de la parodie, c'est Thésée qui raconte, à la hâte et trébuchant dans une série d'incongruités narratives, comment il s'est enfui de Crète et comment il a enlevé Phèdre déguisée en la faisant passer pour son frère Glaucos, jusqu'à l'abandon d'Ariane dans l'île de Naxos. Le chapitre XI est centré sur le discours tenu par Thésée sur le pouvoir, discours corrigé (contredit) par Pirithoüs. Le chapitre XII (le dernier) rapporte de manière synthétique, toujours par l'intermédiaire de Thésée, l'histoire de Phèdre, depuis la tentative d'inceste jusqu'au suicide ; puis, lorsqu'Édipe apparaît dans le récit, on passe au registre de l'intériorité et de la vision donnée par la cécité, à laquelle Thésée oppose sa propre vision, concrète et réaliste, des choses et du monde. Le chapitre se termine sur les mots célèbres – considérés à tort comme le message final de Gide – que Thésée adresse à lui-même et à la postérité : « Il m'est doux

¹⁴ *Ibid.*, p. 1427.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1432.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1439.

de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu¹⁷. »

Exception faite pour les chapitres IX et X, qui s'inscrivent encore dans le domaine du genre comico-parodique, à quel type d'écriture les chapitres de la seconde partie appartiennent-ils ? Certes, on trouve encore, ici et là, des exemples de l'écriture de la vérité-perfection formelle, comme dans le discours rapporté de Dédale, mais, dans l'ensemble, la seconde partie présente un nouveau type d'expérience du vrai et de l'authentique. De quelle expérience de la vérité l'écriture devient-elle ici dépositaire ?

Nous pouvons dire qu'ici, la vérité *réside dans l'écriture de l'évidence, de la banalité, du lieu commun*, aussi bien sur le plan du style que sur celui du sens. Je donnerai ici deux exemples qui pourront nous guider dans la relecture des chapitres en question.

Sur le plan stylistique, le lieu commun peut être parfaitement illustré par certaines expressions appartenant à un registre bas, trivial, comme par exemple : « il ne s'agissait plus de conquérir mais de régner. // Ce n'était pas une mince affaire¹⁸. »

Sur le plan du sens, il suffira de rappeler la synthèse de l'histoire de Phèdre — depuis la naissance de la passion incestueuse jusqu'au suicide —, vécue et racontée par Thésée à la première personne¹⁹, synthèse qui n'est autre que la banalisation du grand texte de Racine. N'oublions pas naturellement la conclusion du récit fait par Thésée, que j'ai citée plus haut et qui n'est qu'un tissu de stéréotypes.

Ainsi, au renversement des axiologies du vrai et du faux (*Paludes, Caves du Vatican, Faux-Monnayeurs*), à l'institution du vrai comme beauté et justesse de la phrase formellement achevée (les récits « composés à merveille »), Gide fait suivre l'expérience — qui est l'expérience conclusive du *Thésée* — du vrai en tant que déposé dans l'évidence, la banalité et le lieu commun ; qui sont les lieux mêmes de la reconnaissance (de l'affirmation) de la conscience et du savoir du monde.

Vers la fin de sa vie, quand le Sujet se trouve déjà dans une sorte de dimension posthume, tout lui apparaît comme étant, en soi, *surdéterminé* ; la banalité, l'évidence, le lieu commun demeurent bien sûr la

¹⁷ *Ibid.*, p. 1453.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1445.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 1449 et suiv.

banalité, l'évidence, le lieu commun, sauf qu'*ils sont investis par le vent de l'après*, qui est aussi le vent de la voix des siècles.

Notre époque est (et a été) celle de l'expérimentation : avant-gardes, néo-avant-gardes, post-avant-gardes, expériences et recherches en tout genre.

Au grand expérimentateur des formes de la parole que fut Gide, de la vérité de la parole aussi bien comme fausseté que comme perfection et beauté formelle, voire comme manifestation de l'évidence, de la banalité et du lieu commun, on peut à juste titre reconnaître aujourd'hui une place centrale, et peut-être même inaugurale (rappelons-nous que *Paludes* a été publié en 1895), dans l'aventure mouvementée de notre modernité.

(Traduit de l'italien par Dominique Paravel)