

MARIELLE MACÉ

« Demain, le souvenir » Gide historien de la littérature

GIDE était peut-être un historien plus précieux que Ramon Fernandez ne le pensait, lui qui écrivait en 1931 : « Gide est le moins “historien” de nos écrivains, celui qui songe le moins à l’argument historique ¹. » Car faire ou penser l’histoire littéraire, ce n’est pas seulement disposer les faits du passé, préciser les modes d’insertion des œuvres dans un contexte, c’est aussi comprendre la forme que peut prendre pour nous le temps de la littérature : comment nous rapportons-nous à ce qui précède, comment le passé s’ordonne-t-il et se rend-il disponible, comment rêvons-nous notre avenir, comment définissons-nous l’attente de ce que nous regarderions comme un événement ? La réorganisation du passé de la littérature, l’accompagnement de son présent, l’imagination de son futur, sont devenues la principale occupation d’un certain type d’écrivain qui a occupé le devant de la scène au XX^e siècle : l’essayiste, celui qui manipule, crée et fait vivre la culture dans son aspect mémorable. Gide a justement médité sur la place singulière de la littérature dans le fil de l’histoire et sur sa résistance au cou-

¹ Cité par Pierre Masson, dans André Gide, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, Notes, p. 1090.

rant. Il a mené un dialogue intime, interminable, avec le temps, en établissant les coordonnées de sa propre position temporelle – méditation que Breton a balayée sarcastiquement d'un revers de main en 1929 : « Ne cesse d'être d'actualité la fameuse question posée par Arthur Cravan "d'un ton très fatigué et très vieux" à André Gide : "Monsieur Gide, où en sommes-nous avec le temps ? — Six heures moins un quart", répondit ce dernier sans y entendre malice. Ah ! il faut bien le dire, nous sommes mal, nous sommes très mal avec le temps ². »

Gide a pourtant défini en acte la temporalité littéraire ; il interprétait le passé et entraînait en relation de complémentarité et de concurrence avec une histoire littéraire savante qu'il ne méprisait pas : il a préfacé le *Tableau de la littérature française de Corneille à Chénier* initié par Malraux à la fin des années 30 pour Gallimard, lu Brunetière, Faguet, Lanson ; il n'était pas historien de la littérature au sens d'un Gourmont, d'un Larbaud ou d'un Gracq, qui reconfigurent explicitement l'histoire faite et transmise, proposent des récits alternatifs, des percées, de vastes coupes dans le passé de la littérature ; Gide, lui, n'écrivait pas d'histoire ; citant constamment de mémoire, il faisait exister toute la littérature au présent ³, comme espace mémoriel à portée de plume, dans le retour de quelques formules ou de quelques noms propres qui font constamment surface ; il formulait aussi ce qu'il attendait des œuvres à venir, de la littérature à faire, adoptant une situation de guet autant que de rétrospection. Il a mis en cela l'accent sur une temporalité de la littérature qui n'est pas celle des vastes scénarios lansonniens : l'historicité comme *devenir*, et à certains égards auto-définition du littéraire, devenir qui se confond pour lui avec la question des possibles ou de la ressource disponible, dans une sorte d'écologie de l'histoire littéraire directement opposée à l'enracinement barrésien. Pour Barthes, Gide était d'ailleurs, plus qu'un idéal d'auteur, un modèle de relation au passé culturel, l'exemple d'une vie entièrement vécue « selon la littérature », dans une véritable incorporation des œuvres anciennes.

² André Breton, Préface à la réimpression du *Manifeste du surréalisme* [1929], *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 401.

³ Sur cette singularité de la position critique de Gide, voir Michel Murat, « Gide et les valeurs du classicisme », à paraître dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, « Le Classicisme des modernes : représentations de l'âge classique au XX^e siècle », numéro coordonné par Jean-Charles Darmon et Pierre Force.

Cette représentation du temps littéraire se dispose autour de quelques figures, idées et images préférées qui reviennent tout au long du *Journal* ou des essais critiques et qui incarnent la profondeur de cette relation temporelle aux œuvres des autres : la figure de l'inactualité ou de l'indifférence à l'époque, défendue comme une valeur – c'est l'un des aspects de la sévérité de la littérature à l'égard de l'histoire au XX^e siècle ; l'exigence de passer outre, de lâcher prise, de laisser le passé derrière soi ; la figure de la ressource ou de l'imagination des possibles, lorsque Gide se représente campé comme une sentinelle sur les terres culturelles, pour voir surgir la littérature à venir ; le motif de l'innutrition enfin, les formes de l'influence décidée au présent. Quelques noms propres sont associés à ces figures temporelles : pour la ressource et le lâcher prise, Nietzsche est convoqué contre Barrès, le faux contemporain ; pour les vertus de l'influence, Goethe et Montaigne sont des véritables gisements de mémoire et de citation ; et pour l'inactualité, Mallarmé s'offre en exemple. Je déclinerai rapidement ces figures ; images pensives, elles constituent de véritables instruments de pensée, mais détiennent aussi une charge existentielle forte dont bien des lecteurs ont recueilli l'énergie.

Inactualité

Dans un lettre à sa mère, Gide écrivait : « C'est une chose d'ailleurs assez plaisante que l'actualité d'une question suffise souvent pour m'en éloigner complètement ⁴ » ; et à son interviewer en 1941 : « N'insistez pas, lui dis-je, comme il me pressait sur des sujets actuels, c'est-à-dire intempestifs ⁵ ». Et, en effet, lorsqu'il s'interroge sur le rapport d'une littérature avec son temps, Gide, en souvenir de Nietzsche, proclame la valeur de l'inactuel. Il s'oppose ici catégoriquement à Taine, pour qui l'historicité était une question de contexte, d'intégration et de datation, et s'improvise philosophe de l'histoire au beau milieu du *Journal* : « Non seulement certains génies ne sont pas formés, portés, soulevés par l'époque qui les produit, mais, pour reprendre l'expression de Dupouey [...] ils en restent aussi différents que les rochers, de la houle qui les submerge. Ils s'opposent à l'époque et leur force est précisément dans

⁴ Cité par Pierre Masson, dans André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, Introduction, p. XXXVI.

⁵ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 345.

leur inactualité⁶. » La figure temporelle est convertie en pensée de la création, la création comme singularité et distinction qui exigent que la valeur et le temps soient fortement découplés : « Le plus fâcheux de cette théorie de Taine [...] c'est qu'elle put abuser quelques artistes, leur enseigner à se guider sur leur époque [...] tandis que tout leur effort devait être de s'en *distinguer*⁷. » Car il en est, « parmi les plus grands, qui loin de suivre l'époque, s'y opposent ; qui, comme disait Wilde, apportent des réponses à des questions qui ne sont pas encore posées. Leur importance anachronique n'est souvent reconnue que longtemps ensuite. Sans doute ils gênaient Taine ; mais plus simplement ils lui échappent⁸ ».

Il s'agit d'être inactuel pour se donner la possibilité d'être éternellement jeune (c'est la définition temporelle du « classique moderne », à la fois passé et perpétuellement neuf, réactivable à volonté), et de ne pas s'abandonner « au courant » ; Gide se réjouit de trouver l'exemple de cette marche à contretemps chez Mallarmé : « J'apprends par Moréas que Mallarmé écrivit : “Tricher avec son temps est en art l'acte capital⁹” », et regrette de voir l'auteur de *La Chartreuse de Parme* à l'unisson avec son temps : « Stendhal y prend parti ; c'est par là qu'il pourrait vieillir¹⁰. » Il y a dans cette figure de l'inactualité une certaine inconscience de la politique qui fait de la pérennité une forme de distinction idéologiquement périlleuse : se dégager, c'est se donner la chance d'être inactuel, comme s'il suffisait de ne pas prendre parti pour être durable.

Mais la valeur de l'inactualité est aussi un pari sur l'avenir, un espoir placé dans le *délai*, l'espoir que le passage du temps soit un accroissement du sens, comme l'a montré Judith Schlanger¹¹. C'est une vision proprement moderne, où l'histoire est le milieu d'un engendrement perpétuel, contrairement à l'ordre de la tradition qui fonde et qu'on ne pourrait que répéter. Si désormais l'avenir « éclaire » et « résout » le passé, il est même bon pour un écrivain d'être déphasé et de parler trop tôt¹². Son

⁶ Id., *Journal*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 812.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 813.

⁹ Id., *Essais critiques, op. cit.*, p. 449.

¹⁰ *Ibid.*, p. 269.

¹¹ Je reprends ce questionnement à Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris : Nathan, 1992.

¹² Voir encore Judith Schlanger, « Le précurseur », dans *Le Temps des œuvres*.

anachronisme, son avance ou sa banalité, peuvent être signes de sa valeur. « J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas. [...] Ce qui fait que le premier des renoncements à obtenir de soi, c'est celui d'étonner ses contemporains. Baudelaire, Blake, Keats, Browning, Stendhal n'ont écrit que pour les générations à venir¹³. » Ces décalages temporels creusent un écart entre l'identité et l'appartenance historique, délai proprement moderne. De là le motif récurrent de l'attente joyeuse, la pensée de l'intégration retardée, le frisson de la marge historique que Gide traduit (comme Mallarmé) par le motif moral de la tricherie : « Trichant avec son temps, avec sa vie, Signoret fut vite exclu du jeu. Mais huit ans ont passé. Le temps vient peut-être aujourd'hui de reconnaître son génie¹⁴. »

Le temps littéraire est ainsi conjugué au futur antérieur, dans la postulation moderniste d'un avenir réparant les silences du présent ; l'autorité ne vient plus du passé, les grands artistes, pour reprendre encore une expression de Judith Schlanger, « gagnent leur procès en appel », ils seront plus intéressants demain qu'aujourd'hui. D'où une critique « de lancée », comme l'a souligné Pierre Masson¹⁵, une critique qui fonctionne par la naturalisation, qui est aussi une nationalisation, d'éléments novateurs ; Gide souligne par exemple que la *NRF* « diffère [...] lorsqu'elle accueille certains inclassés qui, comme Rimbaud, Verlaine ou Laforgue naguère, peuvent sembler indésirables à ceux qui n'admettent pas que le génie français sans cesse s'informe à neuf et se renouvelle¹⁶ ».

Cela peut prendre beaucoup de temps de devenir contemporain, c'est-à-dire actif ; ce fut le cas pour Rimbaud : « le *happy few* d'hier s'appelle désormais multitude. Ce qui nous force de penser que les authentiques génies trouvent toujours enfin leur récompense ; encore que le plein écho de leur voix se fasse parfois longtemps attendre, et qu'il en soit de certains poètes comme de ces très distantes étoiles dont la lumière ne nous atteint que longtemps après que l'étoile est morte¹⁷... ». La reconnaissance aurait pu ne pas avoir lieu, elle est profondément contingente,

Mémoire et préfiguration, Jacques Neefs (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 2001.

¹³ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ Pierre Masson, dans André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, Introduction.

¹⁶ *Ibid.*, p. XLVI.

¹⁷ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 314.

et c'est justement la défense de l'inactualité, comme valeur, qui conjure ce risque. Mallarmé, auquel Gide a consacré un essai en 1898, est ici essentiel, Mallarmé qui incarne exemplairement le dégagement à l'égard de l'histoire et l'éternité du monument ; la mort de l'auteur ouvre un temps en avant de l'œuvre, elle permet une patience infinie : « On a tout le temps désormais pour parler de son œuvre ». Cet essai de 98 se dresse contre « l'apparente actualité de l'œuvre », dégagée non seulement du temps mais même du monde : « Stéphane Mallarmé avait préservé son œuvre de la vie ; celle-ci coulait autour de lui comme s'écoule un fleuve, aux côtés d'un navire à l'ancre ; il n'était jamais entraîné. L'inopportunité même de son œuvre fera qu'elle ne sera pas passagère. Déjà d'avance hors du présent [...] l'œuvre de Mallarmé durera presque tout entière¹⁸. »

Il y a tout de même une inquiétude existentielle de cette figure du délai, aggravée par la valeur moderne de l'illisible ou le *topos* du poète maudit, sommé d'espérer que son temps viendra. Car ce regard de futur antérieur, il faut aussi le porter sur soi. Avec la professionnalisation de l'histoire littéraire, qui avance depuis Lanson en même temps que la littérature, ou plutôt en parallèle avec elle, la postérité se décide au présent et l'on doit faire la hiérarchie de ses contemporains ; c'est d'ailleurs seulement, contrairement à Péguy, sur leur manque de lucidité au présent que Gide critique les historiens de la littérature. Lorsqu'il reçoit en 1918 une enquête sur sa propre influence en Europe, il est contraint d'imaginer le souvenir que demain gardera d'aujourd'hui, et de regarder déjà le présent comme une histoire. Cette situation est inquiétante : « Relu les cent premières pages du troisième volume de la *Littérature anglaise*. Je frémis à songer que, plus tard, quelque Taine jugera notre société d'après les pièces de Bernstein et de Bataille, d'après les procès Malvy, Steinheil, etc¹⁹... » La pensée de l'histoire, ici, dévoile moins une inquiétude du poids du passé qu'une anxiété de présence, le fait de savoir ce qui va passer à l'histoire, à la mémoire (à la « légende », précise Gide), en particulier lorsqu'il s'agit de soi-même : « J'espère qu'un critique, plus tard, saura remettre au jour ces attaques et quelques-uns de ces traits perfides que me décochent certaines revues au premier de chaque mois. Aucun ami ne protestant, non plus que moi-même, la légende petit à petit s'accrédite. Dans le public, on ne connaît de moi que la caricature et comme

¹⁸ *Ibid.*, pp. 829-31.

¹⁹ *Id.*, *Journal, op. cit.*, p. 658.

elle n'invite guère à me connaître mieux, l'on s'y tient²⁰. » Gide a vu publier ses œuvres complètes ; les œuvres complètes du vivant de l'auteur, voilà bien la postérité anticipée, décidée par le contemporain : « La publication des mes *Œuvres complètes*, à laquelle j'ai beaucoup travaillé depuis un mois, a ce fâcheux effet de m'inviter au silence, comme si tout ce que j'avais à dire était dit²¹. » Le futur n'est pas nécessairement l'espace du jaillissement, de l'événementialité, de la trouvaille et de la rencontre, à la façon des surréalistes, il est aussi ce qui se souviendra ou non de ce présent.

Gide déplace alors le plan d'activité de l'œuvre, son point d'impact, qui n'est pas dans son rapport au contexte ou au simultané, mais plutôt dans sa capacité d'essaimage. Cette injonction d'anticipation fait écho à la réflexion sur l'influence présentée dans la célèbre conférence de 1900 : « Descartes n'est pas seulement l'auteur du *Discours de la méthode*, de la *Dioptrique* et des *Méditations* ; il est l'auteur aussi du *cartésianisme*²² », c'est-à-dire l'auteur de son actualité future, l'auteur non d'une œuvre datable, mais d'une influence, à la fois d'une mémoire et de ce que Gide appellera une *ressource*. C'est cet état de futur antérieur que je crois reconnaître dans cette belle expression de Roland Barthes : « Demain, le *souvenir*²³ » ; le présent d'une œuvre, c'est aussi la façon dont celle-ci se prépare à devenir souvenir, la façon dont elle s'éprouve déjà comme mémorable, la promesse d'une lecture incorporée et devenue mémoire.

Lâcher prise

L'inopportunité de l'œuvre est donc le contraire d'une injonction : l'œuvre passée n'est pas fondatrice, ce n'est pas la source d'une tradition saturée dès son apparition, ni un monument à reproduire. « Imiter Mallarmé, c'est folie²⁴ ! » Le passé n'est pas à suivre, il n'offre pas un point de départ ; il faut inventer avec lui un autre rapport. C'est pourquoi il faut aussi, à son égard, lâcher prise et « passer outre » (c'est un impératif que Gaëtan Picon avait souligné dans un bel article intitulé précisément

²⁰ *Ibid.*, p. 796.

²¹ *Ibid.*, p. 1100.

²² *Id.*, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 415.

²³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Paris : Seuil, coll. « Traces écrites », 2004, p. 86.

²⁴ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 832.

« Actualité de Gide ²⁵ », en 1946), passer outre pour prendre son élan.

Ce qui arrive n'est pas la suite de ce qui s'est passé. Gide a toute une pensée du « venir après » qui impose de distinguer fortement deux situations temporelles qui sont aussi deux positions auctoriales, deux façons de prendre sa place dans l'histoire littéraire : *suivre / reconnaître une influence*. C'est par les suiveurs que « la forme d'un maître devient formule » ; méconnaissant que le grand homme « se dresse devant l'élan de qui le suit comme une toile de fond devant la marche de l'acteur, certains pensent découvrir d'après lui quelques secrets du beau, quelque recette [...] ils suivent sa direction ; c'est un remous puissant qui les entraîne en son sillage ²⁶ ». C'est ce que Judith Schlanger a appelé le « ressac » de la valeur littéraire : une grande partie de l'activité littéraire s'emploie à redire, à confirmer, mais ce n'est pas celle-là qui intéresse Gide. À ses yeux il faut rompre avec le maître, car il a peut-être épuisé la vague, saturé l'espace, rempli toutes les promesses que sa particularité ouvrait. « Il est rare qu'un artiste, si grand qu'il soit, pousse à la perfection toutes les parties de lui-même ; et lorsque cela arrive (Goethe, Racine, Poussin), on peut dire qu'il n'a plus de suiveurs, car il a bouché toutes les routes ²⁷. »

C'est pourquoi, à propos de la volonté de rupture de Dada par exemple, Gide ne défend pas une position conservatrice : « En général je crois qu'il n'est pas bon de se cramponner trop au passé, ni d'une étreinte trop craintive. Je crois [...] selon le mot si sage de l'Évangile, que c'est une folie de chercher à couler “le vin neuf dans de vieux vaisseaux”. Mais j'espère pourtant que dans cette barrique le meilleur vin de la jeunesse ne vas pas tarder à se sentir un peu enfermé ²⁸. » L'histoire rêvée de Gide est une histoire perpétuellement inchoative, mais elle *n'oublie* pas pour autant. La position de Gide est médiane ; il a un rôle d'intégrateur du nouveau dans le champ littéraire, mais non d'encouragement à la logique temporelle des avant-gardes, qui systématise la rupture.

La défense de l'inactuel est en cela l'invention d'un rapport non conservateur au temps, qui oblige à poser le regard de l'avenir (ou de la péremption) sur notre propre présent. « Peu de phrases m'auront autant

²⁵ Gaëtan Picon, « Actualité de Gide », *Fontaine*, n° 56, novembre 1946, pp. 614-25, repris dans le *BAAG*, n° 34, pp. 69-81.

²⁶ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 420.

²⁷ *Id.*, *Journal*, *op. cit.*, p. 714.

²⁸ *Id.*, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 279.

irrité que celle-ci : “Qu’est-ce que tout cela qui n’est pas éternel ?” Quelle absurde conception du monde et de la vie parvient à causer les trois quarts de notre misère ! Notre esprit, par attachement au passé, se refuse à comprendre que la joie de demain n’est possible que si celle d’aujourd’hui cède la place²⁹. » Il ne faut certes pas se cramponner au passé, mais il en faut pas non plus fixer le passé dans la situation pure, minérale et inactive, de l’antécédence, parce que dans le passé aussi il y avait de l’inactualité et des déphasages.

On peut en effet reconnaître dans le passé ce qui s’arrachait déjà à son époque, ce qui ne confirmait pas son temps. En pensant au mépris de la jeunesse, Gide s’emporte : « Ils croient devoir repousser le passé pour s’élancer dans l’avenir [...]. Quel renfort ne trouveraient-ils pas au contraire s’ils consentaient à reconnaître pour leurs ceux qui, tout en faisant partie du passé, s’y opposent. Car il est absurde de prétendre condamner, au nom de l’avenir, tout le passé ; de ne pas reconnaître, ici comme partout, une filiation, une suite³⁰. » Une « suite », c’est-à-dire aussi un sens, et la possibilité d’un récit. L’injonction de dépassement peut alors même prendre la forme d’une restauration : « Rien ne vieillira plus vite que leur modernisme ; ce n’est qu’en s’appuyant sur le passé que le présent peut prendre élan vers l’avenir³¹. »

Ressource

Gide complique ainsi le rapport à l’antécédence, à ce qui est venu avant ; c’est ce qui nourrit la synthèse de son classicisme moderne. Le temps est délinéarisé, le passé en particulier est ouvert par le sentiment du « possible » ; si le passé n’est pas seulement contraignant, et si l’on n’a pas à y revenir respectueusement, c’est qu’il *aurait pu* être autre : « je me répète sans cesse, que le legs du passé aurait pu être différent³². » Il s’agit pour Gide de penser le sol contre Barrès, non comme la terre des morts, mais comme le milieu d’une éclosion potentielle que l’on doit constamment guetter. L’émotion du *possible* est, en ces années, un véritable lieu commun qui associe Gide à Valéry, Larbaud ou Thibaudet, mais aussi au « vent de l’éventuel » de Breton ; pour tous, la possibilité

²⁹ Id., *Journal*, *op. cit.*, p. 900.

³⁰ *Ibid.*, p. 1119.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 1164.

est une catégorie aussi affective qu'intellectuelle ; la célèbre position de Bergson, de ce point de vue, est assez isolée, Bergson qui méditera à contre-courant sur la pauvreté de l'anticipation et sur l'irréalité foncière du possible, qu'il ne regarde que comme un réel projeté *a posteriori* dans le passé, construit après coup, un mirage du présent dans l'advenu, notre esprit entretenant l'illusion d'une « armoire aux possibles » dans laquelle l'actualité n'aurait qu'à sélectionner ses objets pour les faire venir à l'existence³³.

Pour Gide à l'inverse les possibles sont en réserve à chaque instant, ils sont toujours là, co-présents, disponibles ; c'est pourquoi Gide ne s'intéresse pas à l'événementialité ou à la databilité de l'histoire, mais, dans une sorte de géographie modale, aux rapports qu'entretiennent l'ensemble des possibles exprimés ou imaginés : « L'histoire du passé, c'est l'histoire de toutes les vérités que l'homme a délivrées³⁴ », « La presque infinité des rapports possibles assure à l'humanité une presque infinie durée. Les rapports effectués constituent l'histoire du passé³⁵ ». À propos de Nietzsche par exemple, la valeur du possible est encore une fois substituée à celle de l'antécédence. Gide ne se satisfait pas de l'idée nietzschéenne de « l'éternel retour », la répétition d'un même scénario lui apparaît comme une fermeture temporelle et ne correspond pas à son imaginaire du temps comme parcours de possibles et exploitation de ce qu'il appelle « la ressource humaine » ; il déclare à plusieurs reprises l'insuffisance de cette pensée de l'éternel retour : la « reprise *ab ovo* du long destin de notre terre rend illusoire tout progrès. [...] Combien plus reconfortante l'idée de possibilités différentes et de songer que peut-être quelque autre habitable planète a pu réaliser plus de bonheur ! / Je préfère supposer que, plutôt que retracer cette même histoire, un nombre infini d'autres histoires seront tentées ; supposer même quelque progrès de l'une à l'autre, si tant est que tout ou rien puisse ou doive recommencer³⁶ ».

Ce sentiment du possible et ce goût de la synchronie sont exprimés par quelques images récurrentes : la réserve, la richesse, l'abondance...

³³ Henri Bergson, « Le possible et le réel », repris dans *La Pensée et le mouvant*. Cette réflexion a été amorcée dans une conférence prononcée en Angleterre en 1920.

³⁴ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁶ *Ibid.*, p. 1051.

« Nietzsche, tout comme un créateur de types est *enivré* par la contemplation de la ressource humaine » ; « le génie, c'est le sentiment de la ressource » ; « l'art naît par surcroît, par pression de surabondance ³⁷ ». L'avenir devient une question de *copia*, de dépassement par la matière, dans un scénario héroïque et stendhalien de déploiement de l'énergie créatrice. « Croyez-vous à l'avenir du vers libre ? » demande-t-on par exemple à Gide : « Je crois à la mort prochaine de l'alexandrin, et comme je ne crois pas pour cela à la mort de la poésie, il me faut bien croire à l'avenir du vers libre. [...] On ne peut pas ne pas croire au vers libre. [...] Croire à sa mort, c'est une absurdité anti-historique. Il implique une surabondance d'afflux poétique ³⁸. »

Une vaste analogie naît sous la plume de Gide entre l'exploitation d'un terrain et l'évolution de la littérature, à la faveur d'un jeu sur le mot « culture », et dans une confrontation explicite avec Barrès, l'écrivain de l'enracinement. Dans « Nationalisme et littérature », par exemple, l'analogie part d'une lecture de l'économiste Ricardo ; le débat tient à la question de la saturation du sol : pour Barrès comme pour Ricardo, établit Gide, les « morts nous enseignent la méthode de culture applicable à cette terre que nous héritons d'eux », et il ne reste aux contemporains qu'à creuser un sol déjà largement labouré, ou à exploiter quelques terres infertiles : « Ô classiques grecs, latins, français ! Vous avez pris les bonnes places [...] mieux vaut, reprenant de vos mains la charrue, la ramener dans le sillon profond que vous traçâtes. "Tout a été dit [...]"³⁹ ». C'est à ces prémisses que s'en prend la théorie de Carey, dont Gide a eu connaissance par son oncle Charles. « Non, vint-il dire, ce n'est pas aux terres les meilleures que la première industrie de l'homme s'attaqua. Les premières terres cultivées, ce sont les terres les plus faciles [...] ce sont les terres des hauts plateaux », c'est-à-dire aussi les plus vite asséchées — « je songe à votre "haute littérature" », précise Gide à l'intention des maurrassiens. « Les autres terres, les terres riches, les terres basses, il ne les considérera que plus tard ⁴⁰. » Gide ne manque pas de faire de ce réseau d'images un argument en faveur de la « barbarie » culturelle : « Je me persuade qu'en psychologie la théorie de Carey garde sa signification toute pleine ; peut-être éclairerait-elle d'un

³⁷ Id., *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 40, 52, 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*, p. 196. C'est Gide qui souligne.

⁴⁰ *Ibid.*

jour neuf l'histoire des littératures. [...] La littérature, d'abord et longtemps, ne prétendra mettre en valeur que les plateaux : hautes pensées, haute sentiments, passions nobles. [...] Cependant l'alluvion barbare couvrait la plaine et les bas-fonds – saligue épaisse où vint herboriser Jean-Jacques⁴¹. » Gide languit dans les contrées trop salubres, sans fièvre, sans sauvagerie, sans beaucoup de ressources : « Ô terrain d'alluvions ! terres nouvelles, difficiles et dangereuses, mais fécondes infiniment ! C'est de vos plus farouches puissances, et qui n'écouteront d'autre contrainte que celles d'un art souverain, que naîtront, je le sais, les œuvres les plus merveilleuses⁴². » La réflexion rencontre souvent — toujours à la faveur de la même syllepse — la formule mémorable de La Bruyère (tout a été dit, on vient trop tard dans un monde trop vieux), et Gide d'associer la pensée classique de l'histoire aux contraintes d'une géographie limitée : « La Bruyère, monsieur, vint en un temps où se localisait sur un espace étroit la culture. Du bien vivre et du bien penser, on avait trouvé la recette⁴³. » Le goût de telles images explique sans doute l'intérêt jamais démenti pour l'évolutionnisme de Brunetière.

De là aussi la salubrité de l'irrespect, voire de la ruine, irrespect face au passé advenu, qui va de pair avec un élargissement de l'espace littéraire, cet éclatement des frontières de la littérature nationale que Dada, par exemple, rend possible : « Dada — c'est le déluge, après quoi tout recommence. / Il appartient aux étrangers de faire peu de cas de notre culture française. Contre ceux-ci protesteront les héritiers légitimes [...]. Mais c'est au point de vue de ces autres que je veux un moment me placer — leur consentir que peut-être, après tout, ce qu'il reste à perdre n'est pas grand-chose et même un peu perdu déjà ; pas grand-chose en regard de tout l'horizon qu'il obstrue. [...] Eh quoi ! tandis qu'ont tant souffert nos champs, nos villages, nos cathédrales, notre Verbe demeurerait invulnéré ! Il importe que l'esprit ne reste pas en retard sur la matière ; il a droit, lui aussi, à de la ruine. Dada va s'en charger⁴⁴. » À cette avant-garde décrochée de tout souci de francité, Gide confie en quelque sorte le travail de déblayage qui doit précéder l'éclosion (chacun est renvoyé à ses affaires), tout en maintenant sa charge contre le surréalisme français dans les *Faux-Monnayeurs*.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 197-8.

⁴² *Ibid.*, p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 277.

La manière dialectique dont Gide s'est approprié la notion de classicisme ⁴⁵ répond à ce besoin de recommencement ; cette notion, il l'arrache aux nationalistes pour en faire une pensée d'avenir et non une pratique de conservation. Le classicisme gidien est fondé sur l'énergie de la ressource et du désir, contre Barrès et contre Maurras pour qui il constitue une perte à réparer, l'épuisement d'un terrain progressivement saturé, rempli par la perfection des anciens qu'on ne peut que contempler, ou restaurer : « M. Maurras est un homme qui aime les restrictions ; son amour du classique est *l'amour de ce qui est achevé* et non de la puissance qui achève ⁴⁶. » Et lorsque Gide répond, en 1940, à une enquête sur l'avenir de la littérature, les termes du débat sont inchangés, l'injonction de rajeunissement est la même : « Notre culture a peut-être plus besoin, non tant d'un "retour à la terre" et de reprendre contact avec le sol [...], mais bien, comme le grain de l'Évangile, de mourir elle-même d'abord et se renoncer ⁴⁷. »

« La perfection d'hier gêne l'éclosion de demain ⁴⁸. » Il faut savoir recommencer, le chef-d'œuvre constituant « moins un point de départ qu'un aboutissement ⁴⁹ ». Il faut trouver son souffle propre et non se caler dans l'élan d'autrui, fût-il puissamment novateur. « Chaque avenir prend son élan sur du révolu ; et la sentinelle peut toujours répondre, comme celle de Séir : "Le matin vient et la nuit aussi". À chaque instant quelque chose commence et quelque chose s'achève ⁵⁰. »

La sentinelle

La sentinelle, justement. Gide occupe en permanence une position de guet, en attente de la prochaine génération littéraire, position qui l'aura rendu, par exemple, attentif assez tôt à Henri Michaux ; c'est un sujet de préoccupation constant des *Interviews imaginaires*, et l'avenir qui va bondir sur nous s'y montre inséparable du mémorable, comme le futur de la filiation, selon un modèle de génération continue : « le poète le plus important, déjà vivant, dont demain parlera, qu'écouteront ceux de de-

⁴⁵ Voir Éric Marty, « Gide et les "classiques" », *BAAG* n° 149, janvier 2006, pp. 19-32.

⁴⁶ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 375.

⁵⁰ *Ibid.*

main, digne chañon d'une mémorable lignée, [...] ce poète n'est peut-être même pas mentionné sur cette liste, caché dans l'ombre encore où le destin le tient en réserve. C'est une grande et rare vertu que la patience, que savoir attendre et mûrir⁵¹. » La topique du mûrissement est indissociable de celle de la ressource ; c'est toujours le futur antérieur : le mémorable est en réserve, l'avenir nous regarde, nous sommes déjà accrochés à lui.

Cette attente de la maturation justifie un éloge des jeunes silencieux : « je songeai longuement à ceux des jeunes gens qui présentement se taisent et laissent leur pensée, leur vertu, se fortifier peu à peu dans la retraite et le silence. [...] “Patientez ! patientez encore. Votre heure viendra, futures valeurs de la France...” [...] vous qui parlerez quand peut-être je ne serai plus là pour vous entendre. Je ne pourrai plus vous entendre, mais c'est pourtant vous que j'attends⁵². » Ce Gide agronome réconcilie le sentiment du futur et celui de la série, le temps de l'imminence et le temps de la tradition. Le ton reste le même dans « De l'évolution du théâtre », en 1904 : « mes yeux se tournent pleins d'attente et de joie [...] vers ces pièces, d'année en année plus nombreuses, et qui bientôt, j'espère, trouveront une scène où monter. Chaque tour de roue de l'histoire porte au jour ce qui, la veille, était invisible dans l'ombre. [...] Qui sont-ils ? / C'est ce que nous dira le théâtre. / Je songe à la “pleine mer” dont parle Nietzsche, à ces régions inexplorées de l'homme, pleines de dangers neufs, de surprises pour l'héroïque navigateur⁵³. »

L'avenir lève l'ancre, l'histoire est pensée comme illimitation ; la réflexion de Gide se nourrit encore d'une lecture savante (citée de mémoire, c'est important) décantée et retraduite en réseau d'images ; ici c'est la pensée d'Auguste Comte qui permet de comparer l'historicité de la littérature avec celle de la science. « Il est, écrit [Auguste Comte] (à peu près, car je cite de mémoire), presque aisé d'en prévoir dès à présent les limites et d'indiquer quelles terres lui resteront toujours fermées ; on sait par exemple que la science n'atteindra jamais... Savez-vous l'exemple qu'il cite ? — la composition chimique des astres. Une génération s'écoulait, puis simplement, sans grand bruit, l'analyse spectrale s'emparait de ces mêmes astres, et la science franchissait les bornes

⁵¹ *Ibid.*, p. 336.

⁵² *Ibid.*, p. 338.

⁵³ *Ibid.*, p. 443.

assignées⁵⁴. » La différence entre la science et les arts, résume Gide, est que les limites de la science reculent dans le sens même de son progrès ; chaque avancée y est une expansion, une conquête du possible sur ce que l'on désignait comme impossible. « La question est : jusqu'où ira [la science] ? / En art, la question se pose d'une manière très différente. Le mot "progrès" y perd tout sens. [...] La question ne sera donc plus : *jusqu'où* la peinture, la musique, la littérature iront-elles ? mais plus vaguement encore : *où* iront-elles⁵⁵ ? » ; il ne suffit pas d'élargir les frontières du faisable, de « passer outre », il faut s'accommoder et même se réjouir — d'une manière toute bergsonienne cette fois — de l'imprévisibilité des développements à venir : « Il ne s'agit plus, pour l'artiste de valeur, de prendre appui sur l'art d'hier pour aller au-delà, et de reculer des limites, mais de changer le sens même de l'art et d'inventer à son effort une nouvelle direction⁵⁶ », c'est-à-dire d'ouvrir l'espace des possibles. Le recommencement suppose ici encore une certaine inconscience de l'historicité, cette hostilité au contexte dont Gide a fait une valeur : « Chaque génie nouveau semble d'abord errer, tant il tourne résolument le dos aux autres⁵⁷. »

C'est l'éternelle question, pour le moderne, de ce qui fera événement et pourra fonder à son tour ; Goethe sert ici de modèle, Goethe et son attente de la délivrance. C'est aussi l'obsession de toute une période pour l'anticipation de la littérature prochaine : le présent moderne a eu besoin de se nourrir de l'idée d'un futur et de s'en rapprocher brusquement ; les années d'avant-guerre ont été marquées par l'attente d'un nouvel auteur, et l'intérêt pour ce bord du présent qu'est l'imminent (en témoignent l'enquête de Jules Huret, en 1891, sur « l'évolution littéraire », l'abondance des interrogations sur « la prochaine génération littéraire », selon le titre d'un article de Blum en 1913, et un entretien proposé à Bergson sur « la grande œuvre dramatique de demain »). Ce goût de l'imminence est essentiel dans le premier tiers du siècle : maintenant que l'historicité de la littérature est affirmée, il faut en anticiper le futur. Jacques Rivière, dans « Le roman d'aventure », fondait son imagination de l'avenir sur un nouveau plaisir, celui d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive, et sur lequel un événement est prêt à bondir, sentiment que

⁵⁴ *Ibid.*, p. 418.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

Gide a largement contribué à créer ⁵⁸ : « Nous attendons un roman qui sera... ». Mais, en 1913, cette attente de la nouveauté radicale est l'invention d'un avenir qui n'aura pas lieu.

Fruition, citation, influence

La notion d'*influence*, qui impose une temporalité largement rétrospective et la figure éthique de la reconnaissance, résume l'inquiétude temporelle de Gide, ce sentiment historique plus fort que ne le laisserait penser le thème de « l'instant ». Il faut distinguer ce rapport d'influence au passé, rapport d'élection et choix filial, du lien d'imitation qui assujettit le disciple, ce besoin « d'avoir un maître » qui définit la position maurassienne, comme l'a montré Éric Marty ⁵⁹, et qui consiste à se placer dans le lit d'un fleuve qui coule déjà.

L'influence, on ne la subit pas comme le poids du passé ou l'autorité de la fondation, on la cherche et on l'élit rétrospectivement. Tous ces fils — l'abondance, le guet, le délai, l'à-rebours — étaient déjà noués dans la célèbre conférence de 1900 : « Si donc les grands esprits cherchent avidement les influences, c'est que, sûrs de leurs propres richesses, pleins du sentiment intuitifs, *ingénu* de l'abondance immanente de leur être, ils vivent dans une attente joyeuse de leur nouvelles éclosions. — Ceux, au contraire, qui n'ont pas en eux grande ressource semblent garder toujours la crainte de voir se vérifier pour eux le mot tragique de l'Évangile : "Il sera donné à celui qui a ; mais à celui qui n'a pas, on ôtera même ce qu'il a ⁶⁰". »

L'expérience de l'influencé, que Gide éprouvera en lisant Nietzsche, c'est « cette intime connaissance, qui n'est plutôt qu'une reconnaissance mêlée d'amour — de reconnaissance, vraiment ; qui est comme le sentiment d'une parenté retrouvée ⁶¹ ». La recherche de cette parenté, la conscience de qui vous a rendu possible, n'est pas l'identification d'une source, c'est la recherche d'une ressemblance, qui va dans l'autre sens et part de l'influencé, dont Gide souligne la puissance de rétrospection,

⁵⁸ Voir à ce sujet Pierre Citti, « Les hommes du présent. La représentation du temps littéraire de 1890 à 1914 (Péguy, Barrès, Claudel) », communication prononcée le 24 novembre 2005 à Montpellier, colloque *L'Histoire littéraire des écrivains du XIX^e siècle*, sous la responsabilité de Marie Blaise et Sylvie Triaire.

⁵⁹ Éric Marty, « Gide et les classiques », *op. cit.*

⁶⁰ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 413.

⁶¹ *Ibid.*, p. 663.

puisque'il est indispensable à l'influenceur et qu'il lui donne sens. À cet égard, les grandes époques culturelles ne sont pas les périodes fondatrices mais les périodes influencées. Gide utilise encore ici le passé d'une façon paradoxale, *ex post*. « J'eus plaisir à saluer ceux en qui je reconnais ma pensée. Mais cette pensée était mienne, et ce n'est pas à eux que je la dois. Elle serait sinon sans valeur⁶². » L'influenceur n'est pas un géniteur, le temps littéraire est fondamentalement délinéarisé.

La vertu temporelle de l'influence, la force de la ressource, le trajet de la flèche lancée par un penseur et ramassée par un autre, comme disait Deleuze, se lirait bien dans la leçon que Roland Barthes a retenue de Gide. « 1933 [Barthes a dix-sept ans] : le Surréalisme ? Bataille ? Artaud ? Nullement ; Gide, Gide seul⁶³. » Pour Barthes Gide fut moins un modèle qu'un moteur, celui de la révélation de l'« envie d'écrire⁶⁴ » traitée comme une modalité culturelle suffisante, l'incarnation d'une vie entièrement confiée à la littérature ainsi que le sera celle de Barthes, selon son propre et tardif aveu : « la vie se donne à lire comme tout entière dirigée vers la constitution de l'œuvre : et c'est cette tension, cette insistance, cette permanence qui est une réussite⁶⁵. » Gide a donné l'exemple d'une relation existentielle à la littérature qui est propre aux grandes œuvres critiques, celle qu'incarnera par exemple le lien de Barthes à Proust : je ne me compare pas à celui qui m'influence, mieux, je m'identifie à lui. Dans son dernier cours Barthes précisera quel exemple d'écriture il a retenu du *Journal*, qui lui a fait comprendre que la modernité tenait à un étagement énonciatif : « La raison *moderne* est la complexité du réseau d'énonciation, c'est-à-dire des emplois, des rôles du *Je* : complexité en étages⁶⁶. »

La marque textuelle de l'influence, ce n'est en effet pas l'imitation ou la continuation, mais une forme énonciative plus souple et temporellement plus complexe : la citation. La citation, c'est-à-dire le « concret mémorable » comme dira encore Barthes, le geste par lequel on se recon-

⁶² Id., *Journal*, *op. cit.*, p. 859.

⁶³ Roland Barthes, « Premier texte », *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 1993-95, vol. III, p. 17.

⁶⁴ Id., *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, vol. III, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁵ Id., *La Préparation du roman*, Paris : Seuil, coll. « Traces écrites », 2004, p. 278.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 277.

naît en l'autre, par lequel on rapatrie l'écrivain préféré (Stendhal, Montaigne, Goethe dans le cas de Gide) dans le présent, ce qui suppose d'avoir sa bibliothèque dans ses poches, de faire corps avec sa culture, de s'en nourrir constamment. Dans la pratique de la citation, le passé n'est pas contemplé dans son antécédence ou pensé selon un scénario causal, mais vécu comme un fonds mémoriel, un domaine (encore la ressource) toujours présent. Tout est conservé et disponible, comme dans une bibliothèque intérieure qui forme ce que Proust appelait « les gisements profonds de notre sol mental ». Partout Gide promène sa librairie avec lui : il a un Bossuet sur le fleuve Congo, il précise ce qu'il y a sur son chevet ou dans sa valise, ses écrits sont remplis de cette innutrition, ils présentent quantité de citations fragmentaires, toujours les mêmes, ces citations préférées qui reviennent comme autant de pensées de derrière la tête et de phrases mémorables, parfois pour un seul, bonnes à penser et à vivre.

« Je cite de mémoire, comme Proust ⁶⁷ », disait Gide. De mémoire en effet, et bien des citations sont déformées parce qu'incorporées, d'autant plus justes, en quelque sorte, qu'elles sont fautives. Au moment d'écrire une préface sur Goethe, loin des bibliothèques parisiennes, Gide confesse par exemple : « Depuis l'âge de vingt ans, je me suis nourri de Goethe. [...] Faute de documents, je devrai m'en tenir à des généralités, à des souvenirs de lectures. Après tout, mieux vaut peut-être ainsi. [...] La mémoire déjà les épure, n'en retenant que l'essentiel ⁶⁸. » L'antécédent est ce qui est rendu disponible, sur le modèle du stock et du souvenir. Le passé n'est pas ce qui s'en va, chaque nouvel instant n'ouvre pas un espace en arrière mais pose sur le sol ce que Valéry appelait des « amers temporels ».

On retrouverait une semblable « situation à mémoire » dans cette variante de la citation qu'est l'anthologie, surtout lorsqu'elle est faite par un seul ; c'est évidemment le cas de l'*Anthologie de la poésie française* que Gide a élaborée pour la Pléiade, définie comme le bréviaire désuet d'une génération qui s'apprête à partir, bréviaire qui ne retient parfois qu'un quatrain ou qu'un vers des plus grands auteurs. Ou encore dans le jeu de l'île déserte, le jeu du Gouverneur de Kerguelen, que Gide a fait entrer en littérature et qu'il a dotée d'un scénario à la fois aventureux et

⁶⁷ André Gide, *Journal*, op. cit., p. 707.

⁶⁸ Id., *Essais critiques*, op. cit., p. 330.

tragique⁶⁹ : il s'agit de poser à un lecteur (mieux encore si c'est un auteur) la question suivante : « Quels sont les dix romans français que vous emporteriez sur une île déserte ? » La situation a quelque chose de terrible, elle pose un décor d'après coup, un désert d'après la littérature, qui suppose de s'interroger ce que l'on garderait si aucune autre œuvre n'était plus à espérer ; comme dans la citation ou dans l'anthologie, mais plus dramatiquement, comme l'a montré Christophe Pradeau, l'effet de mémoire suppose d'accepter de perdre toute une masse de passé.

De là ce que Barthes a retenu comme un modèle de vie : vivre la littérature comme mémoire, c'est ramener les livres préférés dans un présent existentiel, tout en les sachant passés et caducs. Le geste critique gidien, qui assemble des citations, réordonne des éléments du passé (mais pas tous) à partir de soi, c'est la fabrique du mémorable de la littérature, cette élection intime qui tout à la fois ouvre une littérature à l'avenir et l'incarne comme un souvenir. En rapportant l'un de ses rêves, Gide a d'ailleurs expliqué ce paradoxe temporel : le rêve « brusquement se représentait dans mon esprit à *l'état de souvenir*. [...] Peut-être la sensation du souvenir n'impliquait-elle aucune image précédente⁷⁰. » Cet équilibre temporel définit encore une fois le classique moderne. Effacer la césure propre à la réaction et au sentiment du deuil, mais aussi recréer une distance temporelle contre le présentisme supposé des avant-gardes, c'est en définitive se garder la possibilité d'affirmer l'aura de la littérature.

Brûler pour fertiliser ou réoccuper un sol, se reconnaître dans le passé, se savoir mémorable... Gide propose une série de figures historiographiques où se lisent les télescopes du temps des œuvres, pétri d'inactualité, de délai, d'impatience, d'attente, de recommencements. De là, peut-être, ce qu'on a observé comme une sorte de cheminement à rebours de l'activité critique de Gide : des contemporains aux maîtres du XIX^e siècle puis aux « Anciens », mais aussi aux classiques européens. Thibaudet proposait de représenter l'histoire littéraire selon la géographie du souvenir, multipliant les « paysages de la durée⁷¹ » ; la pratique

⁶⁹ Voir Christophe Pradeau, « Le jeu de l'île déserte », communication prononcée le 2 décembre 2005, journée d'études *Déplacements, dégagements. Histoires littéraires d'écrivains au XX^e siècle*, organisée par Marielle Macé et Philippe Rousin, à paraître.

⁷⁰ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 894.

⁷¹ Albert Thibaudet, « Les deux ordres », *La Revue Critique des Idées et des*

critique de Gide pourrait en être l'exemple ; c'est d'ailleurs au sujet de tels paysages que Gide a donné raison, une seule fois, à l'auteur de *La Terre et les morts* : « Barrès écrivait excellemment naguère qu'il est des âmes capables d'un seul paysage ⁷². » Ce Gide sourcier et guetteur, ce Gide des ressources et du souvenir, en imagine bien davantage.

Livres, avril 1921, republié récemment dans *Fabula-LHT* : <http://www.fabula.org/lht/0/Pradeau.html>.

⁷² André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 721.