

Carrefours

Carrefours - cahier 1

274

Emile Simon
Deux études sur Gide

(Le Caire - Avril 1936
1936.

à J.L.

I. — Les principes de l'esthétique gidienne

J'admire Gide de pouvoir tellement aimer son art que toute sa vie spontanément s'y subordonne, et davantage : qu'elle y trouve sa joie et son parachèvement. Le don qu'il fait de sa vie à son art est tout analogue à celui qu'on ferait à un dieu ou à une femme, et l'accomplissement de soi que son art lui procure en retour est plus parfait que celui qu'il obtiendrait d'un amour. Accomplissement élevé au surplus à une durée éternelle, .. survie merveilleuse accordée par l'artiste à ce meilleur et ce plus pur de lui-même qu'il cède à l'œuvre d'art.

Toute l'œuvre de Gide est « en relation intime et secrète avec son auteur » (1), issue presque organiquement de sa substance, née sous la pressante impulsion de la plus exigeante nécessité intérieure. Ce sont ses passions, ses problèmes, son inquiétude qu'il y projette, c'est sa propre confusion qu'il y ordonne, c'est de lui-même enfin qu'il prend possession à travers cette maîtrise qu'il exerce sur les élé-

(1) Propositions. — Œuvres Complètes. Ed. N.R.F. Tome 6

ments de son art. La création littéraire assume chez lui une fonction régulatrice de sa vie intérieure ; elle est pour ainsi dire son éthique personnelle, la force de discipline qui soumet, organise et hiérarchise son chaos. Il a transmué en contraintes esthétiques les contraintes religieuses dont il s'est affranchi (2), il a reporté sur l'œuvre d'art sa ferveur, son culte et son besoin de soumission. Il lui a fait ce don d'amour total dont seules sont capables les natures les plus farouches, les plus rebelles, — les natures vraiment passionnées.

Nature si riche chez Gide, si violemment et si diversement sollicitée, qu'elle éclaterait ou se distendrait jusqu'à se rompre si l'œuvre d'art ne s'offrait à lui comme une possibilité d'harmonieuse conciliation : « Souvent je me suis persuadé, dit-il, que j'avais été contraint à l'œuvre d'art parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre ou tout au moins à dialoguer en moi » (*Si le grain ne meurt*).

Ecrire est pour Gide accomplir l'acte de sa propre déli-

(2) Ce glissement du plan éthique au plan esthétique est attesté dans une lettre à M.D. du 4 novembre 1900 : « ...Le problème, écrit Gide, s'est un peu déplacé pour moi ces derniers temps. Il rappelle, le problème, cette lutte dans un des contes des *Kalendars*... A chaque avatar d'un des lutteurs, il semble que l'autre change de façon complémentaire — quand l'un s'appelait *moralité*, l'autre s'appelait *sincérité* (il y a quelques années déjà de ça). Depuis, le premier s'est appelé *culture*, le second a pris nom aussitôt : *liberté*; maintenant la lutte s'est circonscrite, réduite, mais est devenue plus intense peut-être, entre l'*œuvre d'art* et le *réalisme*. Pour bien peu d'esprits ces deux termes s'opposent ...en quoi ? ...pour quoi ? ...et comment s'en tirer ? *Réalisme* et *art* s'entre-mangent dans mon esprit ». (O.C. Tome 3)

Transféré du domaine moral au domaine de l'esthétique, ce conflit entre l'art et le réalisme s'installe pour Gide au centre même de l'œuvre d'art, laquelle ne parviendra à sa perfection la plus haute qu'en surmontant et conciliant leurs forces opposés (voir Conférence sur « Les limites de l'Art » O.C. Tome 3). Le triomphe de l'artiste sera d'être parvenu à cette magnifique synthèse : avoir reproduit en son œuvre le Réel dans toute sa vivante complexité, mais cependant repêtré par l'art, transmué tout entier en Beauté.

ments de son art. La création littéraire assume chez lui une fonction régulatrice de sa vie intérieure ; elle est pour ainsi dire son éthique personnelle, la force de discipline qui soumet, organise et hiérarchise son chaos. Il a transmué en contraintes esthétiques les contraintes religieuses dont il s'est affranchi (2), il a reporté sur l'œuvre d'art sa ferveur, son culte et son besoin de soumission. Il lui a fait ce don d'amour total dont seules sont capables les natures les plus farouches, les plus rebelles, — les natures vraiment passionnées.

Nature si riche chez Gide, si violemment et si diversement sollicitée, qu'elle éclaterait ou se distendrait jusqu'à se rompre si l'œuvre d'art ne s'offrait à lui comme une possibilité d'harmonieuse conciliation : « Souvent je me suis persuadé, dit-il, que j'avais été contraint à l'œuvre d'art parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre ou tout au moins à dialoguer en moi » (*Si le grain ne meurt*).

Ecrire est pour Gide accomplir l'acte de sa propre déli-

(2) Ce glissement du plan éthique au plan esthétique est attesté dans une lettre à M.D. du 4 novembre 1900 : « ...Le problème, écrit Gide, s'est un peu déplacé pour moi ces derniers temps. Il rappelle, le problème, cette lutte dans un des contes des *Kalendars*... A chaque avatar d'un des lutteurs, il semble que l'autre change de façon complémentaire — quand l'un s'appelait *moralité*, l'autre s'appelait *sincérité* (il y a quelques années déjà de ça). Depuis, le premier s'est appelé *culture*, le second a pris nom aussitôt : *liberté*; maintenant la lutte s'est circonscrite, réduite, mais est devenue plus intense peut-être, entre l'*œuvre d'art* et le *réalisme*. Pour bien peu d'esprits ces deux termes s'opposent ...en quoi ? ...pour quoi ? ...et comment s'en tirer ? *Réalisme* et *art* s'entre-mangent dans mon esprit ». (O.C. Tome 3)

Transféré du domaine moral au domaine de l'esthétique, ce conflit entre l'art et le réalisme s'installe pour Gide au centre même de l'œuvre d'art, laquelle ne parviendra à sa perfection la plus haute qu'en surmontant et conciliant leurs forces opposés (voir Conférence sur « Les limites de l'Art » O.C. Tome 3). Le triomphe de l'artiste sera d'être parvenu à cette magnifique synthèse : avoir reproduit en son œuvre le Réel dans toute sa vivante complexité, mais cependant repétri par l'art, transmué tout entier en Beauté.

vance, donner expansion à des puissances que sa vie ne saurait à elle seule épanouir ou porter à maturité. « Que de bourgeons nous portons en nous, écrit-il à Scheffer, qui n'écloront jamais que dans nos livres! Ce sont des « œils dormants » comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, sauf un, comme il croit aussitôt, comme il grandit! comme aussitôt il s'empare de la sève! Pour créer un héros ma recette est bien simple : Prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot — tout seul — on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence (s'il est vrai qu'on puisse choisir) le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelaient Aristote : la purgation des passions » (3). Une trop grande soif de vie, trop de désirs, de tendances et de possibles s'agitent et se pressent en Gide pour que son unique existence puisse les réaliser tous ni donner à tous leur complète satisfaction. Aussi bien, dit l'auteur de la Tentative amoureuse, « nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles... » (4).

Ainsi chez Gide la vie et l'œuvre entretiennent les plus riches échanges et se prêtent un mutuel secours ; dans une certaine mesure même on peut dire que Gide existe en fonction de son art, lequel donne à sa vie son couronnement. En lui l'homme et l'artiste réalisent leur plus profonde et plus parfaite fusion. Et c'est pourquoi sans doute nul autre art, sauf celui de Racine, n'a su allier cette exigence de beauté, de pureté, de perfection presque inhumaine, à cet accent de nue sincérité pourtant, par où le plus intime et le plus secret de nous-mêmes se trouve comme directement provoqué.

Art classique comme celui de Racine, mais art extrêmement lucide, parvenu à la pleine conscience de ses buts, de ses procédés et de ses moyens. Il appartenait à André Gide, représentant dernier du classicisme, de résoudre ce classicis-

(3) Lettre à Scheffer. O.C. Tome 4.

(4) Avant-propos de la Tentative amoureuse O.C. Tome 1.

me en la simplicité de ses éléments primordiaux, d'en faire la plus intelligente et la plus fervente analyse, et de donner de l'œuvre d'art classique la plus admirable et la plus exhaustive définition. C'est cette conception gidiennne de l'œuvre d'art qu'à travers les formules merveilleuses qu'il en a livré, je veux à présent tâcher de reconstituer succinctement.

*
**

« Je ne reproche point à Gautier, écrit Gide, cette doctrine de l'art pour l'art en dehors de quoi je ne sais point trouver raison de vivre, mais d'avoir réduit l'art à n'exprimer rien que si peu. » (5) Si Gide dévoue sa vie à son art, c'est aussi bien qu'à ses yeux l'œuvre d'art en tant que telle revêt une suprême importance et assume les plus hautes fonctions. Elle est révélatrice de l'essence des choses, de l'Idée qui se cache derrière l'apparence et que le poète a mission de retrouver. Dans sa contemplation désintéressée, celui-ci « recherche l'archétype des choses et les lois de leur succession ; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement. » L'univers retransparaît dans son œuvre, mais transposé, purifié, décanté, délivré de l'accessoire et de l'éphémère, restitué dans son intégrité et sa fraîcheur primitives. « L'œuvre d'art est un cristal, — paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure. ...Et comme elle n'est pas dans le temps, le temps ne pourra rien sur elle. Disons plus : on se demande si le Paradis, hors du temps lui-même, n'était peut-être jamais que là, — c'est-à-dire qu'idéalement. » (6)

Ainsi l'œuvre d'art est éternelle, c'est en elle que se réalise et s'enferme l'Absolu. Univers clos, « microcosme complet... où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve » (7) elle jouit en tant que telle d'une parfaite autonomie. Aucun but, aucune tâche, rien ne la sollicite hors

(5) Propositions. O.C. Tome 6.

(6) Traité du Narcisse. O.C. Tome 1.

(7) Lettres à Angèle. O.C. Tome 3.

d'elle-même ; elle trouve en soi sa suffisante raison d'être et sa fin. Procédant d'une contemplation désintéressée, ayant pour mission de recréer l'absolu, l'œuvre d'art est « gratuite » au premier chef. Ne pas servir ! Telle est sa magnifique dignité et la marque de son indépendance essentielle. Ni les intérêts temporels, ni les patries, ni les morales, ni les idéologies ne sauraient la requérir, l'accaparer ou la contraindre. L'œuvre d'art en sa beauté n'est soumise à rien, mais soumet tout à sa propre exigence ; et la Pensée même subit la rigueur de sa loi.

C'est pourquoi, dit Gide en parlant de Gautier, « je lui sais gré d'avoir honni l'art utilitaire, mais je ne puis lui pardonner de n'avoir reconnu qu'utilitaire la pensée. » (8) Et, dans la préface du Roi Candaule : « Il me faut donc mettre en avant la part d'idées, — celle qui, précisément, à mes yeux n'est pas la plus importante, celle qui doit rester, je le pense, au service de la beauté, mais ne peut servir la beauté que si elle-même, d'abord, est parfaitement juste et solide. » (9) La pensée est un des éléments essentiels à l'œuvre d'art, mais il faut qu'elle reste soumise, intégrée à l'unité de l'ensemble, subordonnée à l'harmonie supérieure de l'art. La pensée se rend coupable au contraire lorsque, au théâtre ou dans le roman, elle prétend passer elle-même au rang d'absolu, parce qu'à partir de ce moment elle cherche à se subordonner l'œuvre d'art qui dès lors n'a plus mission que de placer l'idée en évidence, de la montrer, de la *prouver* : « L'erreur dramatique est que l'idée devienne plus importante en elle-même que le personnage qui l'exprime, les idées ne devraient être exprimées que par l'action — ou, autrement dit, il ne devrait pas y avoir d'idées, ou, autrement dit encore, une idée au théâtre ce devrait être un caractère, une situation, les pseudo-idées que l'on prête à la bouche des personnages ne sont jamais que des opinions et doivent être subordonnées aux personnages ; ce n'est pas par elles surtout qu'ils s'expriment, elles ne doivent être que le contenu cons-

(8) Propositions. O.C. Tome 6.

(9) O.C. Tome 3.

cient de leurs actes » (10) Ainsi chez Dostoïevsky : « Ses idées ne sont presque jamais absolues ; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages, mais à un moment précis de la vie de ces personnages ; elles sont pour ainsi dire obtenues par un état particulier et momentané de ces personnages ; elles restent relatives... » (11) Soucieux avant tout de la pureté et de la liberté supérieure de son art, il faut que l'artiste puisse dire, comme Gide, au terme de chaque œuvre : « Au demeurant, je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre, et d'éclairer bien ma peinture ». Car « à vrai dire, en art il n'y a pas de problèmes, — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution ». (12)

Si les idées sont l'esprit de l'œuvre d'art, et, comme telles, doivent demeurer profondément engagées dans sa chair, résorbées dans son sang, — la chair et le sang de cette œuvre, ce sont les passions humaines. Leurs forces tumultueuses sont à la source de l'œuvre d'art comme elles sont à la source de la vie ; c'est de leur sauvage puissance, de leur jaillissement indompté que naissent et se développent toutes les créations humaines. Ivresse dionysiaque, déchaînement des forces élémentaires où plonge l'artiste, et d'où il rapporte les plus neuves richesses, les plus magnifiques inspirations. Gide n'a cessé d'insister sur le rôle primordial dévolu aux passions dans la genèse de l'œuvre d'art. Les célèbres maximes : « C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature », « Il n'est point de véritable œuvre d'art où n'entre la collaboration du démon », « Trois chevilles tendent le métier où se tisse toute œuvre d'art, et ce sont les trois concupiscences dont parlait l'apôtre : la convoitise des yeux, la convoitise de la chair, et l'orgueil de la vie », (13) ces maximes tendent toutes à mettre l'accent sur

(10) Lettres à Angèle. O.C. Tome 3.

(11) Dostoïevsky. Plon, éd. ... Chacun des personnages de l'œuvre gidiennne incarne une idée, un symbole moral, une attitude devant la vie.

(12) Préface de l'Immoraliste. O.C. Tome 4.

(13) Dostoïevsky. Plon, éd.

« l'ineffable ressource qu'offrent à l'artiste les régions basses fiévreuses, et non nettoyées » de l'âme humaine, le « maquis épais » des passions. « Forêts luxuriantes et ténébreuses, où l'enchevêtrement des ramures fatigue la marche du pionnier ; terres peuplées d'animaux sournois et féroces ; terres marécageuses, mouvantes, aux exhalaisons délétères », mais « terres inespérément fécondes », aux latentes richesses, à l'inépuisable fructivité ! « O terrains 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 celle d'un art souverain que naîtront, je le sais, les œuvres les plus merveilleuses ! » (14)

Car « l'œuvre d'art exige une coordonnance, mais qu'ordonner, sinon ces forces tumultueuses encore ? Sur quoi nos disciplines s'exténueront-elles, sinon sur ce qui leur regimbe ? » (14) A l'opposé du pseudo-classicisme où la discipline, l'ordre et la perfection formelle s'exercent à vide sur une matière déjà sans résistance parce que par avance privée de vie, le classicisme gidien soumet une surabondance de richesse et de sève intérieures à la stricte économie de l'œuvre d'art. L'orgueil des passions, et leur tumulte, et leur suffisance débordante qui veut paraître et s'étaler, sont par Gide humiliés, assujettis à l'Idée de Beauté préconçue (15).

(14) Nationalisme et Littérature. O.C. Tome 6.

(15) Gide confère à son classicisme, à cet assujettissement des passions à l'ordonnance et à la discipline de l'œuvre d'art, une signification éminemment morale : « Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure ; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques. Il me semble que les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation. 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... Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre ; l'œuvre d'art classique raconte le triom-

L'ivresse dionysiaque, torrent de lave impétueuse, est coulée, captée, enclose à l'intérieur des pures formes apolliniennes. En sorte que le visage serein de l'art cache une inquiétude, un trouble intérieurs ; son équilibre surmonte un déséquilibre plus profond ; son apparente harmonie maîtrise une matière violente et rebelle, — et tout ce bouillonnement du fond est à travers le revêtement de la forme par nous senti.

Car la forme en sa pureté ne doit rien être de plus que le masque transparent et comme le déguisement pudique des passions. Il ne faut pas que l'expression se préfère à ce qu'elle a pour mission d'exprimer, ni qu'elle cherche à se prévaloir sur elle (16). La perfection gidienne du style n'est pas une perfection extérieure, pareille à un revêtement de marbre, opaque et lourd, chargé d'ornements, rigide et plein de suffisance, se complaisant en soi-même et n'existant que pour soi. Mais au contraire elle est un voile, le plus translucide et le plus fin, épousant en sa souplesse les contours les plus sinueux de l'objet qu'elle revêt, — de sorte qu'à travers

phe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. Le véritable classicisme ne comporte rien de restrictif ni de suppressif... » (Réponse à une enquête sur le classicisme. Incidences N.R.F.).

Le véritable classicisme ne supprime pas les passions, mais les maîtrise et les ordonne. Il est la conciliation, sur le plan esthétique, de ces deux exigences entre lesquelles s'écartèle le débat intérieur d'André Gide : *morale* et *sincérité*. Il représente la synthèse admirable de ce besoin de liberté, d'intégralité, de réalisme impliqué dans la *sincérité*, — et de cette volonté d'ordre, de choix, de hiérarchie, de cet art qui sont à la base de toute *morale*.

(16) « L'artiste... ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire, voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque que c'est là toute l'esthétique. » (Traité du Narcisse. O.C. Tome I)

« La perfection classique implique une... subordination 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. » (Enquête sur le classicisme — dans Incidences, éd. N.R.F.)

elle, qui paraît ne pas exister, on croit toucher directement et presque étreindre la masse chaude et mouvante des sentiments et des passions.

Une expression aussi directe et aussi nue ne peut guère être donnée que par la musique, et c'est à la musique en effet que l'art de Gide emprunte presque tous ses procédés, d'elle qu'il tire sa magique puissance. Musique fondée non pas seulement sur le rejet des dissonances, l'harmonie des mots, la douceur choisie des syllabes, le rythme chantant de la phrase ; — mais plus profonde et plus intime encore : musique étroitement assujettie au mouvement intérieur dont elle dérive, musique accordée à la tonalité affective de l'émotion exprimée ; rime intérieure assonancée aux bruits secrets de l'âme ; rythme souple et mobile qui est comme la respiration même de la passion.

Cette passion reste contenue dans le strict et fin réseau des touches sonores, elle ne se permet jamais d'en briser la trame harmonieuse pour faire éclater orageusement sa profusion. Pour surabondante que soit sa richesse, elle ne s'épale pas dans un débordement de cris, d'éloquences, de pathétiques éclats de voix ; mais au contraire demeure ramassée, concentrée, résorbée à l'intérieur d'une discrète et pudique réserve. A l'inverse du style romantique qui cherche « le mot plus gros que la pensée », le style gidien tend tout entier vers la « litote : ou art d'exprimer le plus en disant le moins », (17) qui est la figure classique par excellence. De la sorte, bien loin de perdre ses effets, l'art de Gide augmente leur puissance au contraire. Chaque mot pénètre en nous chargé d'une immense matière explosive : c'est en nous que l'émotion éclate et se déploie au lieu de se trouver par avance dispersée dans l'abondance oratoire, — et nous la subissons avec la violence d'un choc intérieur.

De ce point de vue, et bien que Gide sans doute ne s'y soit jamais placé, l'esthétique gidienne peut nous apparaître comme entièrement harmonisée et conçue en vue d'agir avec une efficacité maximum sur le lecteur. Car, en ne cherchant à rien prouver, Gide prouve davantage. En n'explicitant pas

(17) Billets à Angèle — dans Incidences, éd. N.R.F.

sa pensée, en l'incorporant à la chair vivante de ses personnages, il accroît sa force de persuasion. Et la perfection de son style, en paraissant discipliner l'émotion, est en réalité tout entière à son service : sa transparence nous met presque en contact vivant avec elle, et sa réserve et ses réticences nous bouleversent bien plus que des éclats de voix.

L'art de Gide est essentiellement un art de suggestion ; il quête la collaboration du lecteur. Il lui présente toutes choses enveloppées ; et le lecteur contribue activement au déploiement de la pensée et de l'émotion, au lieu de passivement les subir. De la sorte, la discrétion même avec laquelle il la sollicite force la plus intime adhésion du lecteur. D'où l'extraordinaire puissance de cet art. Les œuvres de Gide s'insinuent doucement à l'intérieur de nous-mêmes, et là fleurissent et s'épanouissent suivant les lois d'une mystérieuse croissance. Elles se glissent dans nos sentiments et dans nos pensées, y poursuivent sourdement leur travail, puis bientôt développent leur force explosive, manifestent leur pouvoir d'influence.

Suggérer, promouvoir, féconder, telles sont bien les fonctions de l'œuvre d'art aux yeux de Gide. Elle doit agiter, pousser l'homme hors de sa stagnante quiétude (18), libérer ses énergies, épanouir ses virtualités créatrices, l'engager sur de neuves et fécondes voies. Elle est le grain qui lève dans les cœurs, le germe qui fertilise l'avenir, pouvant avoir « les retentissements les plus prolongés, les plus intéressants pour tous, les plus graves ». Toutefois, si l'artiste entrevoit ces lointaines conséquences, il ne faut pas qu'il s'en préoccupe, car alors il courrait le risque « d'incliner pour elles sa pensée ». Et « c'est là, dit Gide, le grand péché contre l'Esprit, celui qui ne sera jamais pardonné ». (19) Gide n'a écrit pas « pour les conséquences », mais il n'attacherait pas à son œuvre une telle importance, il n'y dévouerait pas son existence, s'il savait qu'elle dût ne pas en avoir. « Et j'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur », a-t-il dit dans sa préface de 1930 aux Cahiers d'André Walter (20).

(18) « Je veux inquiéter » (Paludes. O.C. Tome I).

(19) Chroniques de l'Ermitage. O.C. Tome 4.

(20) O.C. Tome 1.

2 — L'Immoraliste

« Que si quelques esprits distingués n'ont consenti de voir en ce drame que l'exposé d'un cas bizarre et en son héros qu'un malade, s'ils ont méconnu que quelques idées très pressantes et d'intérêt très général pussent cependant l'habiter, — la faute n'en est pas à ces idées ou à ce drame, mais à l'auteur, et j'entends : à sa maladresse — encore qu'il ait mis dans ce livre toute sa passion, toute ses larmes, et tout son soin. » Préface de « L'Immoraliste ». (1)

Nulle œuvre de Gide en effet n'a si mal été comprise que « L'Immoraliste », nulle tant attaquée, ni si mal ou si peu défendue. Et c'est au point que Gide lui-même, comme déconcerté par l'accueil fait à son livre, après avoir écrit pourtant dans sa préface qu'il avait mis dans ce drame « toute sa passion, toutes ses larmes, et tout son soin », n'a plus voulu y voir par la suite qu'une « œuvre *ironique* » (2), une « critique latente de l'anarchie ». (3)

Je ne me propose pas ici de justifier ou de flétrir la conduite de l'Immoraliste : je me le propose d'autant moins que je ne compte guère parler de Marceline ; or c'est la présence de Marceline qui crée tout le problème posé par le

(1) Tous les textes cités sans indication de référence sont extraits de « L'Immoraliste ». Œuvres Complètes d'André Gide, éd. de la N.R.F. Tome IV.

(2) Lettre à Jacques Copeau. O.C. Tome 7.

(3) Lettre à Deherme. O.C. Tome 6.

livre, c'est l'entrelacement de sa vie à la vie de Michel qui noue le drame où se meurtriront leurs destins...

Je laisse à d'autres le soin de juger si Michel eut tort de ne pas préférer à soi malgré tout Marceline. Je veux simplement souligner la noblesse essentielle des mobiles qui le font agir, définir la grandeur du but à la poursuite duquel on le voit si hasardeusement s'élançer.

D'aucuns n'ont su voir en lui qu'un individualiste s'appliquant à restaurer la valeur et les droits de la personne; d'autres, qu'un égoïste sacrifiant tout à la joie de son propre épanouissement. En vérité c'est l'échec de Michel qui restreint si fâcheusement la portée de sa tentative, c'est son défaut d'aboutissement qui la fausse ou la limite à nos yeux.

Mais, dans « Le Retour de l'Enfant Prodigue », — et dans ses « Nouvelles Nourritures » encore, qui sont comme une harmonieuse reprise des thèmes essentiels de son message, — Gide redemande à chacun de nous de refaire en lui-même le travail de libération entrepris par l'Immoraliste, nous le redemande instamment. C'est qu'aussi bien ce travail de libération est d'une extrême importance « pour le progrès de l'homme même », (4) pour l'élaboration et l'épanouissement de son type futur; qu'il va bien au-delà d'une simple revendication individualiste, bien au-delà même d'une « exigence d'absolue sincérité ». (5)

*
**

Cette exigence de sincérité n'est qu'un point de départ, un moyen pour Michel d'obtenir de soi l'image la plus véridique, d'aboutir à la révélation de tout ce qu'il porte en lui de facultés ignorées.

A travers la lente convalescence qui le force de tourner toute l'attention de son esprit vers cette immédiate région de son corps où s'éveille une vie pour lui si riche et si nou-

(4) Les Nouvelles Nourritures, éd. N.R.F. 1935.

(5) C. du Bos. Le Dialogue avec Andre Gide. Au Sans-Pareil.

velle, c'est tout un monde inconnu qui se révèle à Michel. Et, en lui-même, c'est comme une seconde naissance qui s'opère, un être plus naïf, plus primitif, et plus nu qui se délivre et se fait reconnaître.

« En tant qu'homme, me connaissais-je? je naissais seulement à peine et ne pouvais déjà savoir *qui* je naissais. Voilà ce qu'il fallait apprendre... L'amas sur notre esprit de toutes connaissances acquises s'écaïlle comme un fard ét, par places, laisse voir à nu la chair même, l'être authentique qui se cachait. Ce fut dès lors *celui* que je prétendis découvrir : l'être authentique, le « vieil homme », celui dont ne voulait plus l'Évangile; celui que tout, autour de moi, livres, maîtres, parents et que moi-même avions tâché d'abord de supprimer. Et il m'apparaissait déjà, grâce aux surcharges, plus fruste et difficile à découvrir, mais d'autant plus utile à découvrir et valeureux. Je méprisai dès lors cet être secondaire, appris, que l'instruction avait dessiné par-dessus. Il fallait secouer ces surcharges. Et je me comparais aux palimpsestes; je goûtais les joies du savant qui, sous les écritures plus récentes, découvre, sur un même papier, un texte très ancien infiniment plus précieux. Quel était-il, ce texte occulte? Pour le lire, ne fallait-il pas tout d'abord effacer les textes récents?... Mon seul effort, effort constant alors, était donc de systématiquement honnir ou supprimer tout ce que je croyais ne devoir qu'à mon instruction passée et à ma première morale ».

Instruction et morale s'efforcent de façonner chaque individu suivant un modèle extérieur établi une fois pour toutes et considéré comme seul valable. Mais par-delà les couches déposées sur lui par les livres, par l'éducation, par les enseignements reçus, voici que se découvre à Michel le fond natif, primitif de son être, la part originale de son moi que la Société n'a point su complètement altérer ni détruire. C'est cette part avant tout qu'il importe à Michel de préserver, de cultiver, de nettement définir. Et non pas par orgueil, par vain désir de s'affirmer, par besoin d'ériger son individu en idole absolue et singulière. Non; à travers son individualité ce qu'il recherche, ce sont des ressources pour

dépasser la mesure communément admise de l'homme ; ou plutôt, il ne s'efforce de ressusciter en lui le « *vieil homme* » que parce qu'il pressent obscurément en lui-même des forces neuves, cachées, inconnues ; des forces hardies que la Société avait tenté en lui d'étouffer ; — qu'elle étouffe effectivement en chaque homme, ce pourquoi l'homme ne peut dépasser, ni développer même complètement sa nature, mais se trouve au contraire mutilé, réduit, appauvri.

« *Aussi bien, dit Michel, n'étais-je plus l'être malingre et studieux à qui ma morale précédente, toute rigide et restrictive, convenait. Il y avait ici plus qu'une convalescence ; il y avait une augmentation, une recrudescence de vie... Car, robustesse ou faiblesse, on s'y fait ; l'être, selon les forces qu'il a, se compose ; mais, qu'elles augmentent, qu'elles permettent de pouvoir plus, et... »*. Et les possibilités qu'on croyait dévolues à l'homme se trouvent dépassées, les limites de sa nature écartées, et l'on assiste à l'éclosion peut-être d'un type d'humanité inconnue et nouvelle.

— « *Et je courais sur la route escarpée qui joint Taormine à La Môle, criant, pour l'appeler en moi : Un nouvel être ! Un nouvel être !* »

*
**

« *Il fallait, pour un temps, accepter le rejet de toute morale et ne résister plus aux désirs. Eux seuls étaient capables de m'instruire. J'y cédaï. »* (6) Depuis que Michel a rejeté loin de lui la carapace artificielle des gestes appris et des sentiments convenus, il sent s'agiter en lui des désirs, des appétits se creuser, des élans se pousser, une avidité, une soif... ah, il ne savait pas qu'il recélaît en lui tant de vie riche et tumultueuse, une telle intensité de passion refoulée ! Il lui semble à présent que ses forces se sont trouvées soudainement décuplées, que toutes les audaces désormais lui sont permises, toutes les possibilités ouvertes, tous les risques devenus faciles à courir. Il s'amuse au « *jeu de ses facultés inconnues* », pensant qu'il « *naîtra de lui des actes étonnants pour soi-même* », ignorant encore où l'emportera

(6) Les Nouvelles Nourritures.

« ce tragique élan vers un état plus sauvage, et intact ». Il a rejeté toute prudence, il est « ivre de nuit, de vie sauvage et d'anarchie ».

Il ne s'attache plus à présent qu'aux êtres frustes, naïfs, débordants de vigueur comme lui, n'ayant pas subi de diminution, inentamés par la morale, la culture ou la civilisation, ayant préservé l'abondance et l'intégrité de leur nature primitive, proches encore des sources élémentaires de la vie : Moktir, Bute, Charles, ... tous les vauriens de la ferme. Il se détourne au contraire des êtres « vertueux », de ceux que la morale sociale a mutilés de leurs passions, — car la vertu (ou du moins ce qui porte son nom) n'est le plus souvent que négation, absence, suppression ; en nous purgeant de nos passions, en restreignant la liberté de nos actes, elle tarit nos sources de vie, détruit l'intégrité de notre moi, et constitue pour nous comme un empêchement d'être. D'ailleurs les tempéraments spontanément vertueux sont par nature des tempéraments faibles et pauvres, car « les seuls désirs auxquels on résiste sont ceux qui ne sont pas bien forts ». (7) Mais les âmes qui succombent aux tentations sont celles de qui l'impétuosité des instincts et la violence du bouillonnement intérieur finissent pas briser les barrières élevées par la morale sociale autour d'elles. Une personnalité se révèle d'autant plus riche et forte qu'elle supporte plus impatiemment les contraintes et réussit à vaincre la résistance des préjugés moraux et des lois. Moktir voleur de ciseaux est peut-être dévoré de passions, et sourdement travaillé de puissances latentes. Des natures pareilles à celles-ci, vivant en dehors de l'ornière morale, « uniquement menées par l'instinct », révéleront peut-être à Michel des secrets inconnus sur la nature de l'homme, lui feront entrevoir des possibilités inattendues : « Je m'attachai, dit-il, aux plus frustes natures comme si, de leur obscurité, j'attendais pour m'éclairer quelque lumière.... J'en venais à ne goûter plus en autrui que les manifestations les plus sauvages, à déplorer qu'une contrainte quelconque les réprimât. Pour un peu, je n'eusse vu dans l'honnêteté que restrictions, conventions ou peur... »

(7) Robert, éd. N.R.F.

Que peut-il attendre, en effet, des gens « vertueux » enlisés dans leur conformisme ? « J'ai les honnêtes gens en horreur. Si je n'ai rien à craindre d'eux, je n'ai non plus rien à apprendre. Et eux n'ont d'ailleurs rien à dire ». Ils ne peuvent rien apporter de neuf, ils n'explorent jamais que les sentiers battus de leur nature, ils n'en exploitent que les terres déjà depuis longtemps défrichées. Ils ne possèdent aucune originalité particulière, et ne sauraient d'ailleurs même y prétendre, ayant toujours eu pour but de conformer leur être au type conventionnel que la morale sociale leur impose en modèle idéal. Ils sont donc tous vidés de leur substance originale, réduits au même dénominateur commun, uniformisés, déplorablement banalisés.

Cependant que Michel est obscurément tourmenté « de l'appréhension terrible que l'homme aurait pu être autre chose ; aurait pu davantage, qu'il pourrait davantage encore ; qu'il se repose indignement à la première étape, sans souci de son parachèvement ». (2)

Tous les tenants de la morale établie, à chaque moment de l'histoire où cette morale a pu cristalliser en représentations à la fois séduisantes et impératives, se sont laissés prendre à cette « illusion de l'homme accompli qu'a pu donner toute période classique en raison de l'équilibre momentanément obtenu ». Mais « que l'homme n'ait pas toujours été ce qu'il est ; qu'il se soit lentement obtenu, voici qui ne paraît pas contestable, en dépit des mythologies ... Et s'il n'a pas toujours été tel qu'il est, comment penser qu'il le demeurera toujours ? L'homme devient ». (9)

Dès lors, comment pouvez-vous affirmer : ceci est bon, ceci mauvais ; ceci permis ou défendu ? Comment osez-vous imposer par avance des limites et des restrictions à la vie ? Comment prétendez-vous définitivement la bloquer dans les formes figées de son passé ? « Je n'écoutais plus le passé, dit Michel. — Et comment une antique réponse eût-elle satisfait à ma nouvelle question : — Qu'est ce que l'homme peut encore ? Voilà ce qu'il m'importait de savoir. Ce que l'homme a dit jusqu'ici, est-ce tout ce qu'il pouvait dire ?

(8) Dostoïevsky. Plon, éd.

(9) Les Nouvelles Nourritures

N'a-t-il rien ignoré de lui ? Ne lui reste-t-il qu'à redire ?... Et chaque jour croissait en moi le confus sentiment de richesses intactes que couvraient, cachaiient, étouffaient les cultures, les décences, les morales. Il me semblait alors que j'étais né pour une sorte inconnue de trouvailles ; et je me passionnais étrangement dans ma recherche ténébreuse, pour laquelle je sais que le chercheur devait abjurer et repousser de lui culture, décence et morale », les rejeter à la façon dont on quitte un vêtement paralysant.

Si Michel met à nu son être intime, s'il s'efforce d'en libérer les virtualités les moins épanouies, s'il pousse si avant vis-à-vis de soi-même son exigence de totale sincérité, c'est qu'il espère ainsi « amener enfin à la parole ce qui dans l'homme n'a pas encore parlé ». (10) Car « il y a d'admirables possibilités dans chaque être », (11) mais que la plupart des individus méconnaissent, tout occupés qu'ils sont à singer un idéal de perfection le plus souvent étranger à leur vraie nature.

« ... La plupart d'entre eux pensent n'obtenir d'eux-mêmes rien de bon que par la contrainte : ils ne se plaisent que contrefaits. C'est à soi-même que chacun prétend le moins ressembler. Chacun se propose un patron, puis l'imité ; même il ne choisit pas le patron qu'il imite : il accepte un patron tout choisi. Il y a pourtant, je le crois, d'autres choses à lire dans l'homme. On n'ose pas. On n'ose pas tourner la page. — Lois de l'imitation ; je les appelle ; lois de la peur. On a peur de se trouver seul ; et l'on ne se trouve pas du tout... Pourtant, c'est toujours seul qu'on invente. Mais qui cherche ici d'inventer ? Ce que l'on sent en soi de différent, c'est précisément ce que l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur, — et c'est là ce que l'on tâche de supprimer ! »

Si, au lieu de mutiler ou de fausser sa nature, chacun de nous s'efforçait d'accentuer le plus possible sa propre originalité particulière, ne s'attachant en lui qu'à ce qu'il sait ne trouver nulle part ailleurs qu'en lui-même, peut-être aboutirait-

(10) Conférence sur Charles-Louis-Philippe. O.C. Tome 6.

(11) Les Nouvelles Nourritures.

il à créer, à travers cette dissemblance exaspérée, quelque « type imprévu de beauté », quelque préfigure peut-être d'une humanité supérieure ?..

*
**

On saisit à présent la liaison et la convergence des actes et des attitudes de Michel, en même temps que l'effort et le dévouement constants qu'exigerait une recherche analogue à celle qu'il poursuit. — Car ce n'est pas en Michel que la tentative hasardeuse de l'Immoraliste se termine : c'est en nous. Que Michel ait échoué n'importe guère (12). Il a failli. Il a faibli, fléchi, douté de lui-même. Frères puinés de cet Enfant Prodigue, il nous faut repartir à notre tour. L'« immoralisme » est une tentation par Gide à chacun de nous proposée.

Tentation difficile, tentation héroïque même, quoiqu'elle paraisse se présenter d'abord sous les dehors de la plus attrayante facilité. Car, pour parvenir à l'inconnu, l'Immoraliste doit s'imposer de ne jamais ressembler à autrui ; et de ne ressembler à soi-même que dans la mesure où par là il a conscience d'enrichir d'un aspect nouveau la figure classique de l'homme, d'y introduire des éléments imprévus.

Il lui faut dégager son individualité de tout l'apport extérieur : enseignements reçus, morale apprise, traditions, préjugés, valeurs établies ; de tout ce qui ne procède en lui que de l'imitation des autres hommes, et par quoi ceux-ci le retiennent de s'évader hors de la norme commune. Plus profondément encore, il lui faut se détacher des formes de vie qui relient chaque homme à ses semblables : culture, raison (13), langage, civilisation, et revenir à un niveau d'existence plus sauvage et plus primitif ; il lui faut redescendre au-dedans de lui-même jusqu'à ce qu'il rencontre les réac-

(12) « Que Michel triomphe ou succombe, le problème continue d'être, et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe, ni la défaite. » Préface de l'Immoraliste.

(13) « Ah ! desembarasser mon esprit de cette insupportable logique » (L'Immoraliste).

« Ah ! qui délivrera mon esprit des lourdes chaînes de la logique » (Les Nouvelles Nourritures).

tions, les instincts, les impulsions et les violences de l'être inculte, a-social ; jusqu'à ce qu'il remette au jour ce que la société avait prétendu effacer, recouvrir ou supprimer. Il lui faut faire appel alors à toutes ses puissances, déchaîner en lui toutes ses passions, car les passions seules sont riches et fécondes, c'est par elles que s'exprime la force jaillissante de notre vie. Il lui faut en même temps se préserver dans un état de liberté parfaite, sans liens, sans engagements, sans femme, sans propriétés, sans rien qui puisse le rattacher à autre chose qu'à lui-même. Et vis-à-vis de lui-même encore, il lui faut rompre avec ses habitudes, briser ces chaînes intérieures qui nous rivent à notre passé, se délivrer de tout ce qui risquerait d'immobiliser ou de fixer l'élan bouillonnant de sa sève.

Alors, libéré des contraintes et des entraves de toutes sortes, parvenu à un état de parfaite disponibilité intérieure, ayant retrouvé l'intégrité de son moi le plus authentique, ayant rassemblé en lui toutes ses forces, toutes ses passions, et toutes ses richesses, ayant reconquis sa plénitude, — l'Immoraliste s'écartera, délibérément solitaire, des voies communes suivies par l'humanité jusqu'ici ; s'engagera, à la découverte de nouvelles terres, dans une « vie hasardeuse » qui « exige de lui à chaque instant tout son courage, tout son bonheur, et toute sa santé ».

Dévoué à la « réalisation de sa dissemblance », (14) douloureusement occupé à creuser cet écart qu'il y a entre lui et la commune mesure de l'homme, il s'enfoncera dans une épouvantable solitude intérieure, dans un désert où plus aucune relation humaine n'est possible, jusqu'à ce qu'enfin sa nature exaspérée, poussée à bout, acculée presque à l'impossibilité de vivre, réussisse le saut terrible dans l'inconnu, le saut qui lui fera dépasser l'homme. — le saut mortel que Nietzsche a fait dans la folie.

EMILE SIMON.

(14) Le Retour de l'Enfant Prodigue, O.C. Tome 5.