

dans L'Arche n° 23  
janvier 1947.

418

M. BLANCHOT

## CHRONIQUES

### GIDE ET LA LITTÉRATURE D'EXPÉRIENCE

Pour qui s'efforce de regarder avec un esprit juste l'œuvre et la personne d'André Gide, le premier trait qui frappe est celui-ci : on ne peut guère parler de cette œuvre que d'une manière injuste. Si l'on voit d'elle fortement un seul aspect, on néglige ce que cet aspect a d'important, qui est de n'être pas seul et d'admettre aussi la vérité de l'aspect opposé. Souligno-t-on, en elle, cette affirmation des contraires, on oublie la tendance à l'équilibre, à l'harmonie et à l'ordre qui n'a cessé de l'animer. Œuvre d'excès, œuvre d'extrême mesure, toute donnée à l'art et cependant pliée à la recherche d'une influence non pas esthétique, mais morale, œuvre qui compte plus que l'homme et qui n'a été qu'un des moyens de développement pour l'être qui l'a formée en vivant et pour vivre et sans rien lui sacrifier de lui-même, enfin œuvre immense, d'une extraordinaire variété, mais aussi éparpillée et étroite et monotone, ouverte à la culture la plus riche, tournée vers la spontanéité la moins livresque, naïve par goût de l'effort, libre par souci de la contrainte, discrète dans la franchise, sincère jusqu'à l'affectation et comme poussée par l'inquiétude vers le repos et la sérénité d'une forme à laquelle rien ne saurait être changé.

Janvier 1947.

On admet généralement que le *Journal* est l'œuvre qui le représente le mieux. Mais pourquoi ? Car on reconnaît aussi que ses ouvrages les plus achevés, dans lesquels il a le plus sûrement approché de la perfection, s'appellent *L'Immoraliste*, *La Porte Étroite*, *La Symphonie Pastorale*, récits courts, composés à merveille et tout à fait étrangers au mouvement illimité qui entraîne le *Journal* vers une fin heurteuse et imprévisible. Ces récits sont sans défaut. Et *Les Caves à Les Faux Monnayeurs* sont des livres qu'on tient pour manqués, mais ces œuvres imparfaites, leur influence a été considérable, très importante même, au point que leur pouvoir de rayonnement s'est momentanément épuisé et qu'elles paraissent aujourd'hui anciennes par tout ce qu'elles ont autorisé et rendu possible de nouveau. Au contraire, les Traités que le succès n'a jamais tout à fait reconnus — à l'exception des *Nourritures terrestres* — et qui peut-être ne désiraient pas plus que cette demi-clarté, continuent à exercer une profonde influence et, en tout cas, sont responsables, au même titre que les plus fortes œuvres de Lautréamont et des surréalistes, de ce besoin de la littérature contemporaine d'être plus que de la littérature, mais une expérience vitale, un instrument de découverte, un moyen pour l'homme de s'éprouver, de se tenter et, dans cette tentative, de s'efforcer en vain de dépasser ses limites.

Gide, par son œuvre et la manière dont il l'a liée à sa vie, a donné une signification nouvelle au mot *essai*. On peut lui découvrir des devanciers dans toute notre littérature. Qu'importe, si c'est lui, précisément qui éclaire cette parenté en donnant aux écrivains avec lesquels il s'apparente le sens nouveau qui justifie une telle filiation. On peut dire qu'il a créé ceux dont il est issu, et que ceux-ci lui doivent tout ce que lui-même leur doit. Telle est la valeur de ce qu'on appelle la culture. Dès 1893, à propos de *La Tentative Amoureuse*, il écrivait dans le *Journal* : « J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative Amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car, en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie... C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est aussi tout simplement un conte. » Préoccupation de l'extrême jeunesse ? Mais trente ans plus tard, revenant sur l'ensemble de son œuvre, Gide écrit encore : « Il me paraît que chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration. Je voudrais exprimer cela d'une manière plus simple : que le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et que, pour lui, tout en moi, jusqu'au plus

profond de moi, s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre — objective ? subjective ? Ces mots perdent ici tout leur sens ; car, s'il m'arrive de peindre d'après moi (et parfois il me paraît qu'il ne se peut d'autre exacte peinture), c'est que d'abord j'ai commencé par devenir celui-là même que je voulais peindre. » (*Journal*, 1922.)

La remarque finale de ce texte vise l'art du roman, lequel, dominé, à tort sans doute, par l'idée de personnage, donne lieu à tant de réflexions critiques conventionnelles. L'une de ces conventions, c'est que le romancier est un écrivain capable de faire vivre des êtres distincts, dont la liberté dispose de lui. Ce n'est pas le lieu de rechercher combien cette affirmation soulève de problèmes et comment elle est à proprement parler — si l'on ne se contente pas de la prendre en passant — difficile à approfondir. Mais, remarquons-le, quand on attribue à la littérature le pouvoir de créer une vie, différente de celui qui la crée, c'est le plus souvent pour admirer la puissance de liberté de la fiction et rarement pour reconnaître dans cette liberté le moyen, recherché par l'auteur, de mettre en jeu le sens de sa liberté propre. L'auteur, on l'a montré aux prises avec ses héros, livré à eux et possédé par eux : Jarry devenant Ubu. Mais ce cas « dramatique » reste de peu d'intérêt à cause de la notion trop simple de personnage, entendu comme un caractère, un tempérament pétrifié et assimilé à une chose. Tout différent est le pouvoir de s'essayer soi-même, de se risquer en une expérience vitalemment dangereuse qu'est l'art pour l'artiste, le roman pour le romancier et, d'une manière plus générale, le fait d'écrire pour celui qui écrit.

Quand Gide note dans son *Journal* : « Longtemps, trop longtemps (oui, jusqu'à ces dernières années), je me suis ingénié à croire que je me trompais, que j'avais tort ; à m'accuser, me contredire ; à plier ma façon de voir, de sentir et de penser à celle des autres, etc. On eût dit que ma propre pensée me faisait peur, et de là vint ce besoin que j'eus de la prêter aux héros de mes livres pour la mieux écarter de moi. Certains, qui refusent de voir en moi un romancier, ont peut-être raison, car c'est plutôt là ce que me conseille le roman, que de raconter des histoires. » On reconnaît dans ces remarques le souci de faire servir la littérature à une expérience véritable : expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les garder et les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les « essayer » en les confiant à une existence autre, c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort. Sans doute, l'expérience d'André Gide a-t-elle été trop souvent l'expérience de ses pensées et non celle de son existence elle-même, et c'est pourquoi il lui arrive d'être infidèle

*Jauvier*

au mouvement qui l'inspire, car il n'y a expérience qu'à partir du moment où, comme il le dit à peu près, tout et tout de soi est remis en doute. Mais, dans la mesure où il a suivi ce mouvement et en dépit de ses scrupules mêmes qui lui font accepter les objections des critiques pour lesquels seul est romancier le conteur d'histoires ou le créateur de personnages, il a été non seulement grand écrivain de romans, mais il a contribué à donner à la littérature romanesque contemporaine son caractère essentiel, celui qui permet de dire que *Maldoror* est un roman, *Nadja* un admirable roman, au même titre que les œuvres de Malraux, lui aussi grand créateur de romans d' « expérience ».

Il est facile d'affirmer : la littérature est une activité par laquelle celui qui s'y efforce ne tend pas seulement à produire des œuvres belles, intéressantes, instructives, mais à s'éprouver totalement soi-même, non pas à se raconter, à s'exprimer, ni même à se découvrir, mais à poursuivre une expérience où sera mis à découvert, par rapport à lui et au monde qui est le sien, le sens de la condition humaine dans son entier. Il est aisé de répéter : écrire a pour celui qui écrit une valeur d'expérience fondamentale ; on le dit, on le répète ; mais finalement on ne répète qu'une formule, sans contenu, illusoire, et qui ne résiste à l'examen qu'en échappant à la critique dont elle affirme pourtant la valeur intégrale. L'un des traits de l'œuvre de Gide, c'est qu'elle nous aide à comprendre ces difficultés et qu'elle-même s'est faite à partir de ces difficultés, dans le débat qu'elles ont provoqué en lui, et sans les dépasser, mais en les accueillant, en les éprouvant avec une complaisance à la fois inquiète et jalouse, dans la souffrance très réelle de ne pouvoir les surmonter et la satisfaction, les trouvant insurmontables, de tirer d'elles l'occasion d'enchanter une curiosité et un esprit de recherche infinis.

Dès l'instant que l'écrivain écrit avec l'arrière-pensée que ce qu'il écrit « dispose » de lui-même « tout entier », la terrible question des exigences propres de l'art se pose avec une force dramatique. La situation d'André Gide éclaire particulièrement ce débat. Venu du symbolisme, il ne renonce pas à sa foi dans l'idée de perfection, dans les vertus d'une forme achevée et d'un beau style. La plus grande partie de son existence comme écrivain est dominée par le désir d'être en accord avec l'idéal d'un art harmonieux et vrai. Être fidèle à l'acte de bien écrire, pour lui c'est n'être infidèle à rien, ne rien trahir, c'est suivre le chemin qui conduit le plus loin, qui permet l'aventure la plus importante et la plus hardie. Pourquoi ? Acte de foi, fondé sur le culte des siècles et l'exemple des chefs-d'œuvre. Le Gide de l'âge mûr, instruit par l'expérience, peut encore écrire : « Il m'est bien difficile de croire que la pensée

dès sa jeunesse, il s'interroge entre en désaccord avec les nécessités de l'écriture. « Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité. Elles ne signifient plus rien, n'étant jamais assez bien écrites pour avoir un mérite littéraire ; enfin, toutes escomptent une gloire, une célébrité future qui leur donnera de l'intérêt. Cela est profondément méprisable. » (*Journal*, 1893). — Et, vingt ans plus tard : « Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et ce culte que je lui voue empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même. Qu'ai-je à faire de la limpidité qui n'est qu'une qualité de style ? » La sincérité est une excellente machine de guerre contre les droits du beau langage et même de tout langage. Tantôt elle lui reproche de trop dire, de dire plus qu'il n'y a [« Cette amplification de l'émotion, de la pensée, en quoi consiste parfois, dans la littérature française, le *bien écrire* » (*Journal*, 1931)] ; — tantôt elle le révoque sur sa simplicité : dire c'est toujours trop peu dire [« Si j'ai cessé, pendant longtemps, de l'écrire (le *Journal*), c'est parce que mes émotions devenaient trop compliquées ; cela m'aurait pris trop de temps de les écrire ; le travail d'une simplification nécessaire les faisait alors moins sincères ; c'était déjà une mise au point littéraire... » (*Journal*, 1893)]. — Ou encore, elle lui en veut, comme nous venons de le voir, de sa *limpidité*, c'est-à-dire en quelque sorte d'être trop pur, d'une transparence trop parfaite — objection très grave et, pour l'art classique, tout à fait ruineuse, puisqu'elle suppose que les sentiments troubles n'admettent comme expressions justes que celles qui les trahissent, qui les expriment sans clarté, sans convenance, sans ce minimum d'ordre qu'il y a dans quelque chose de vrai. Alors apparaît la tentation non seulement de ne pas faire de style, mais d'écrire contre le style ou d'écrire contre soi, de demander par exemple à la spontanéité l'espérance d'une expression plus sincère, comme si la rapidité, l'absence de réflexion, le naturel pouvaient ici offrir de plus grandes garanties que la patience, l'étude et cette seconde naïveté qui est le résultat de l'effort.

La sincérité est un admirable principe de contestation. Rien ne la contente, ni le naturel qui est le mensonge du premier mouvement, ni l'artifice qui est la conscience satisfaite du mensonge, ni la banalité qui est le consentement à la mauvaise foi commune, ni le culte des différences qui veut sauver l'imposture en la croyant — mensongèrement — unique. Le silence, lui-même, est faux, car il n'est qu'un langage qui s'ignore et qui, d'ailleurs, par cette renonciation au langage, se fait très bien entendre. « Je m'agite dans ce dilemme, écrivait le jeune Gide : être moral, être sincère. La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme)

*Janvier 1947*

par un être factice préféré. Mais alors, on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est l'homme sincère. Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art. » (*Journal*, 1892.) Mais pourquoi la *préférence* nouvelle serait-elle moins sincère que l'état ancien ? Elle a pour elle la vérité du désir, la richesse de ce qui vient ; elle est promesse, elle est vie ; factice peut-être, puisqu'elle concerne l'être qui se fait, mais à cause de cela moins faussée par l'usage. Aussi, plus tard, Gide, renversant ces affirmations, trouvera-t-il le naïf au-dessous du naturel, comme la récompense de l'effort, sincérité obtenue, conquise et non plus héritée.

L'art est un leurre, Mallarmé l'a dit, et c'est pourquoi la sincérité lui est une ennemie si précieuse, à laquelle il ne manquerait rien pour être la règle suprême, si elle-même n'était imposture. De là le malaise qui accompagne tous ses jugements, de là aussi qu'il lui faut succomber à la condamnation qu'elle prononce. « Le mot *sincérité* est un de ceux qu'il me devient le plus malaisé de comprendre... En général, se croit sincère tout jeune homme à conviction et incapable de critique. » (*Journal*, 1909.) — La sincérité, Gide, avant Freud, en a considéré les tares et les vices — au sens non moral de ce terme — et, avant d'en venir à Marx, il en a tenu pour insuffisante l'autorité retorse, tout altérée par l'aveuglement d'un regard intérieur qui prétend à la pureté en ignorant et l'histoire et le monde. C'est cependant au moment où les problèmes sociaux se présentent à son esprit qu'il donne le plus catégoriquement congé à l'art et qu'il paraît prendre son parti de sa disparition. « Que l'art et la littérature n'aient que faire des questions sociales et ne puissent, s'ils s'y aventurent, que se fourvoyer, j'en demeure à peu près convaincu. Et c'est bien aussi pourquoi je me tais depuis que ces questions ont pris le pas dans mon esprit... Je préfère ne plus rien écrire, plutôt que de plier mon art à des fins utilitaires. Me persuader que celles-ci doivent aujourd'hui prendre le pas, c'est du même coup me condamner au silence. » (*Journal*, 1932.) — Et ceci en juillet 1934 : « Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art. »

Nous pensons que cette contestation de l'art au nom de l'espoir d'une libération objective, et pour se conformer aux nécessités de cet effort de libération qui rend toute autre activité négligeable, et qui en même temps en dénonce le caractère d'insurmontable mystification, est une des plus importantes qui puissent s'imposer à un artiste. Le débat d'André Gide avec le communisme a été le moment le plus pathétique de cette existence, son moment suprême, et celui qui doit être regardé avec le plus de sérieux. Et, si nous

n'avons pas à nous demander ici lesquelles ont eu le plus de valeur des « retouches » ou des premières adhésions, il faut cependant remarquer que cette rencontre a été pour Gide comme la rencontre d'un mur, qu'il n'a pu ni franchir, ni tenir pour définitif, ni cesser de voir, devant lequel il s'est contenté de reculer, en sentant que reculer ne le satisfaisait pas. Notons-le, il arrive aux hommes politiques d'avoir été communistes et de cesser de l'être ; cette étape, pour eux, n'a pas toujours grande importance. Il n'en va pas de même pour l'écrivain. D'une telle confrontation, s'il se retire, fût-ce pour les raisons les plus fortes, il ne se retire pas intact ; en sa vocation quelque chose a été frappé de mort ; ce qui l'a une fois contesté, même tenu par la suite pour contestable, continue à lui rendre suspecte une activité dont il voit tout ce qu'elle coûte par les satisfactions qu'elle lui apporte.

Mais pour Gide, l'on ne peut s'empêcher d'apercevoir de quelles précautions, de quelles réticences plutôt, dès le moment qu'il se prononce, s'accompagne le « Il ne peut plus être question d'œuvre d'art ». L'art se renonce parce qu'il ne veut pas « se plier à des fins utilitaires » ; il se sacrifie, mais c'est aussi pour se garder pur. Peut-être y a-t-il au monde pour un écrivain une tâche plus importante que celle d'écrire, et Gide le reconnaît avec une gravité dont il est prêt à tirer toutes les conséquences ; il entend des « plaintes » trop pressantes pour avoir le goût de se faire entendre lui-même. Aussi va-t-il se condamner au silence. Sacrifice extrême, sacrifice qui toutefois n'est pas seulement celui de la littérature à la détresse du monde, mais tout autant de l'art à lui-même, de l'art qui, dans l'ordre qu'il s'est donné, n'admet pas de fins qui le dominant, pas de lois étrangères qui pourraient le corrompre. La défaite de l'art est aussi une victoire de l'art qui se renferme dans le silence et se repose pour l'avenir.

La contestation n'a donc pas été complète : ne plus écrire, oui, si l'intérêt des hommes le veut ; mais tant qu'on écrit, écrire bien, écrire en accord avec les obligations du bien écrire, considérées, à part, en elles-mêmes, telles qu'on peut les reconnaître dans la sphère close de la littérature, parce qu'elles sont les moins trompeuses, les plus propres à aider celui qui s'exprime à exprimer plus que lui, plus qu'il ne sait, en un mot à créer. Le *Journal* est d'un bout à l'autre traversé par des tourments de style : « Je n'aime plus les choses lentement écrites. Ce carnet, comme tous les autres « journaux » que j'ai tenus, a pour but de m'apprendre à écrire rapidement. » « Ces pages m'ont paru beaucoup trop écrites et manquer de spontanéité. » « Je viens de relire le dernier chapitre écrit de mes Mémoires, que je me promettais d'écrire au courant de la plume, et sur quoi j'ai déjà tant peiné. Rien de ce

*Janvier 1947*

que j'aurais voulu y mettre ne s'y trouve ; tout m'y semble concerté, subtil, sec, élégant, fané. » De même que le « vice » a été vertu pour Gide, dans la mesure où la vertu lui était naturelle et l'égarément la difficile conquête de l'effort, de même, trop naturellement tenté par l'élégance et les précautions du langage, cédant avec trop de facilité à la recherche du *nombre*, au point de demander à la mesure des phrases leur vérité et leur sens, il voudrait s'interdire ce penchant, mettre de l'impropriété dans le choix des mots, des incorrections dans la syntaxe (*Journal*, 1914) et surtout écrire vite, écrire en avant de soi, en se précédant lui-même, par un mouvement véritable d'anticipation et de découverte. En cela, ses scrupules ne sont pas seulement les scrupules d'un écrivain dont le goût deviendrait plus classique et qui à la musique de la phrase apprendrait à préférer la netteté, l'exactitude, la sécheresse. L'inquiétude à l'égard de la forme est une inquiétude touchant la valeur d'expérience de l'écriture. Si Gide se redit si souvent la phrase d'*Armanche* : « Je parlais beaucoup mieux depuis que je commençais mes phrases sans savoir comment je les finirais », c'est qu'elle représente ce mouvement mystérieux et dangereux de l'acte d'écrire par lequel celui qui écrit, commençant une phrase sans savoir où elle le conduit, entreprenant une œuvre dans l'ignorance de son terme, se sent lié à l'inconnu, engagé dans le mystère d'un progrès qui le dépasse et par lequel il se dépasse, progrès où il risque de se perdre, de tout perdre, et aussi de trouver plus qu'il ne cherche.

Mais, en même temps, une telle préoccupation, loin d'ébranler les droits du style, les renforce et prend place au sein du beau langage. « Je parlais beaucoup mieux... » Ce qui est en cause, c'est toujours le bien parler, le bien écrire considéré comme la loi ; et finalement Gide admire en Stendhal « ce quelque chose d'alerte et de primesautier, de disconvenu, de subit et de nu qui nous ravit toujours à neuf dans son style ». Il admire ce style et le juge d'un bon exemple. Mais, pour autant qu'il ne s'agit que d'un style et non d'une voie de recherche ou d'un moyen de découverte, il est inévitable que, tout en tenant celui de Stendhal pour excellent, il ne cesse de lui préférer le sien propre. Car, cette forme lente et insinuante qu'il a choisie, avec son mouvement comme intérieur, son progrès indécis et ferme, réticent et enveloppant, sa complaisance pour les qualités sensibles des mots et leur cadence, que corrige l'élégance extrêmement surveillée et réfléchie de la syntaxe, ce mélange d'étude et d'abandon, d'exactitude et d'appel à l'indécis, de rigueur naturelle et de tremblements concertés, de chaleur et de glace, il sait bien comme elle répond à l'être qu'il est et qu'il n'a jamais voulu tout à fait rejeter ; il sait combien cette ma-



nière si commune et si rare de bien écrire lui ressemble, lui ressemble dans la mesure où s'éloigner de lui-même, — mais jusqu'à un certain point seulement, — se dissembler fait partie de sa ressemblance, est le mouvement par lequel il se confirme et s'assure. « On ne trouvera pas aisément la trajectoire de mon esprit ; sa courbe ne se révélera que dans mon style et échappera à plus d'un. »

Le « jusqu'à un certain point seulement », c'est là le trait secret d'André Gide. Qu'il s'agisse de lui comme artiste, comme créateur de formes ou de lui-même comme témoin et créateur de sa propre vie, comme celui qui, en vivant, vit en désir, à la fois tout entier dans ce qu'il vit et déjà au delà de ce qu'il vit, tout à la disposition de l'expérience à laquelle il se donne et cependant ne la poussant jamais assez loin pour rendre toute autre impossible, il finit toujours par rencontrer, au moment de s'oublier, le moment qui le rappelle à soi, au point extrême de l'innovation la garantie d'une règle traditionnelle, dans la plus grande hardiesse le regret et le goût de la mesure et de l'équilibre. Les temps sont ainsi que, pendant toute une partie de sa vie, Gide s'est vu rejeté à cause de son audace et, pendant une autre partie, à cause de son manque d'audace. Mais c'est que, cette intrépide curiosité des extrêmes, les temps l'ont reçue de lui, mais n'ont reçu ni sa patience, ni son honnêteté, ni sa foi dans les œuvres, ni son esprit de prudence et, comme il l'appelle, de parcimonie. Et en cela son exemple reste ambigu et mystérieux. A qui voit en lui avec réprobation un écrivain trop maître de soi, qui, tout en écrivant parce qu'il « remet tout en question », écrit aussi pour « mettre quelque chose à l'abri de la mort » (*Journal*, 1922), qui veut bien être incroyant mais sans consentir à l'impiété, et, dès qu'il touche l'extrémité de l'expérience, a peur de se perdre tout à fait et se hâte de se ressaisir, de se reprendre [« Nécessité de relier la frontière au centre. Il est temps de rentrer » (*Journal*, 1912)], on peut bien répondre qu'il n'est hardi qu'en raison de sa prudence et que son inquiétude a d'autant plus de sens que c'est le repos qu'il souhaite, et son souci d'émancipation d'autant plus de valeur qu'il est le fait d'un esprit incapable d'irrespect et d'irréligion. Mais, en même temps, on peut se dire que, si le propre de Gide c'est la patience dans l'impudence, la réserve dans l'excès, l'honnêteté dans l'erreur (le mouvement hors des règles), la véritable réserve eût été de s'abandonner tout à fait, et l'absolue honnêteté de se dérégler sans espoir, et la patience la plus féconde de vivre sans attendre, loin de l'esprit de gloire et du subtil dessein d'influence qu'il a aimé et servi avec un grand désintéressement et qui aujourd'hui le récompense par la renommée la plus étendue et la plus honorable.

Janvier 1947.

Lorsqu'on voit Thésée sortir du labyrinthe, glorieux vainqueur d'un combat auquel personne n'assiste, il est juste qu'on le soupçonne de supercherie ou d'illusion. Car il n'y a de labyrinthe que pour celui qui en fait l'épreuve, et l'épreuve n'est réelle que pour celui qui s'y perd vraiment, et celui qui s'y perd n'est plus là pour porter témoignage de sa perte — et nous dire : « Entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord (1). » Le Thésée de Gide, parce qu'il sait revenir en arrière, merveilleusement prompt à transformer les brûlants sentiments d'Ariane en un attachement dont il reste maître, s'exposera toujours à ces soupçons : de n'être pas entré dans le labyrinthe, puisqu'il en est sorti, et de n'avoir pas rencontré le Minotaure, puisque celui-ci ne l'a pas dévoré. C'est là un dilemme sans issue. Thésée retrouve son chemin parce qu'il reste attaché à quelque chose de sûr, mais, n'ayant pas rompu le fil, il demeure celui qui a ignoré le labyrinthe. A quoi il peut répondre que celui qui ne revient pas a été moins loin encore et que l'égarément n'est possible qu'à quiconque garde et le sens et la connaissance et l'amour de la voie droite.

La littérature est une expérience malhonnête et trouble où l'on ne réussit qu'en échouant, où échouer ne signifie rien, où les plus grands scrupules sont suspects, où la sincérité devient comédie : expérience essentiellement trompeuse, et c'est ce qui fait toute sa valeur, car celui qui écrit entre dans l'illusion, mais cette illusion, en le trompant, l'entraîne et, l'entraînant par le mouvement le plus ambigu, lui donne à son gré une chance ou de perdre ce qu'il avait déjà cru trouver ou de découvrir ce qu'il ne pourra plus perdre. Gide est le lieu de rencontre de deux conceptions de la littérature : celle de l'art traditionnel qui met au-dessus de tout le bonheur de produire des chefs-d'œuvre et la littérature comme expérience qui se moque des œuvres et est prête à se ruiner pour atteindre l'inaccessible. De là son double destin. Modèle d'honnêteté littéraire, à cause de cela il passe longtemps pour le prince de l'équivoque et pour le démon même. Puis l'immortalité classique le découvre. Il devient le plus grand écrivain français vivant. Et la gloire l'abaisse à n'être plus qu'un sage.

MAURICE BLANCHOT.

(1) *Thésée*, Éditions Gallimard.