

ALBERTA LABUDA

Poznań

ÉTUDES SUR L'ÉVOLUTION DE L'ESTHÉTIQUE GIDIENNE*

VERS L'ART DU ROMAN

1. *Esthétique des récits.*

Les données du psychisme de l'adolescent ont constitué les thèmes fonciers des oeuvres de jeunesse.

De nombreux traits relatifs à ces données persistent malgré la maturation dans l'esprit et la sensibilité de l'auteur, et sont en relation avec diverses circonstances de sa vie. Le *Journal* témoigne combien Gide reste scrutateur et conscient de ses tendances profondes. Dans l'oeuvre littéraire de sa maturité, et surtout dans la série de ses récits¹, Gide revient aux mêmes thèmes — mais là, ses données juvéniles s'intègrent dans les perspectives vitales des héros qui les incarnent. Les conflits de ces derniers proposent des problèmes dont le dénouement est recherché par l'auteur, autant que suggéré au lecteur.

Les thèmes de l'adolescence — de réalité psychologique vécue et transposée comme telle dans l'oeuvre de jeunesse, deviennent ici objet de pensées; leur développement psychologique se réalise sur le plan de l'art.

Dans les récits, les problèmes psychologiques demeurent, comme dans l'oeuvre juvénile, purement intérieurs; leur fond introspectif se révèle soit par la technique du récit-confession, soit par celle du journal, ou comme dans le cas du *Retour de l'Enfant Prodigue* par la métaphore de situations bibliques. Si on appelle «symbolique» les formes du récit, ce n'est pas que l'on y aperçoive une empreinte de l'art symboliste — phase à cette époque déjà dépassée par Gide, mais bien à cause du rôle secondaire qu'y présentent la réalité de la vie et la figure des personnages comparée au rôle primordial des idées et des conflits (des problèmes).

Il nous paraît juste de penser, à la suite de Germaine Brée, qu'*Isabelle* livre sur ce point la clé de la création gidienne; c'est l'esthétique du double rapport entre l'exigence intérieure de l'artiste et les faits extérieurs². Dans ce récit, les fantoches

* Voir aussi «Zagadnienia Rodzajów Literackich», vol. 9, cahier 1 (16), pp. 82-102.

¹ *L'Immoraliste* 1902. *La Porte étroite* 1909. *Le Retour de l'Enfant Prodigue* 1907. *Isabelle* 1911.

² Voir: G. Brée, *L'Insaissable Protée*, Paris 1953.

qui prennent la place des personnages dénotent combien la vie extérieure et les formes extérieures des êtres échappent à Gide. Ce n'est qu'en fonction du point de vue intime, à mesure que celui-ci s'approfondit, que l'être humain se recompose dans sa totalité et assume une réalité humaine.

Ceci explique pourquoi les adolescents, dans la vie profonde desquels Gide a pénétré plus avant que dans celle des autres êtres, réaliseront dans l'oeuvre gidienne les héros plus vivants, tandis que les femmes resteront presque toujours des héroïnes idéales. Quant aux adultes, ils assumeront souvent les traits de mentalité juvénile: Michel, Alissa, Jérôme, Gérard, Isabelle ne sont que de grands adolescents.

La peinture gidienne dans les récits s'attache donc uniquement à la vie intérieure des êtres. Comme l'a bien noté Pierre Lafille, «c'est le domaine immatériel de l'esprit et du coeur plus que celui des paroles et des gestes, traductions masquées, imparfaites et insuffisantes, heurtées et grossières d'un devenir mental complexe et ininterrompu»³. André Gide insiste lui-même sur la part importante de sa vie intérieure dont il a nourri ses récits: il dit avoir mis dans *L'Immoraliste* de «grands lambeaux de soi-même» et parlé de «l'envahissement du moi» par rapport à *La Porte étroite*.

Divers critiques de l'oeuvre gidienne sont d'accord pour apercevoir à la base de son inspiration de cette époque les conflits intérieurs irréductibles de son adolescence. Ainsi Estève: «Tous les personnages sont taillés dans la chair de Gide, les uns représentent ce qu'il a été, les autres ce qu'il peut et veut être»⁴. L'opinion d'Estève ramenant les conflits des récits au débat entre la disponibilité et le protestantisme de l'auteur, rejoint ainsi notre thèse, à savoir que l'oeuvre de l'auteur adulte repose longtemps encore sur le débat foncier de sa vie entre adolescence et juvénilité. Celui-ci se traduit, à l'étape dont il est question, de manière particulièrement évidente dans l'ambivalence des récits successifs: après l'exaltation de l'immoralisme et la libération de toute contrainte dans *L'Immoraliste*, l'exaltation de l'ascétisme et de la tension morale dans *La Porte étroite*. Entre ces deux pôles vient s'intercaler *L'Enfant Prodigue*, réalisation d'une oeuvre conçue en 1894: «il fut conçu comme une satire de l'idéal ascétique, destinée à montrer l'absurdité et le danger d'un sacrifice que Dieu ne réclame pas»⁵.

La correspondance avec Francis Jammes fournit un ample témoignage qui prouve combien Gide est conscient à cette époque de l'ambivalence foncière régissant son art. Une lettre mérite particulièrement d'être citée, tant elle illustre les revirements caractéristiques de Gide installé dans les conquêtes de sa juvénilité, vers l'idéal waltérien de son adolescence: «Oui, certains jours et non des pires, ceux, par exemple où la douceur de l'air fait ouvrir enfin ma croisée, ceux où je me néglige, où je ne suis plus sûr que celui que je suis vaille celui que j'étais, où je voudrais dire à cette sorte de fatalité qui me mène (et que j'appellerai: Dieu,

³ P. Lafille, *Gide romancier*, Paris 1954, p. 62.

⁴ C. Estève, *Études philosophiques*, Paris 1938, p. 78.

⁵ *André Gide vu par Klaus Mann*. Compte rendu dans «*Mercur de France*».

plus volontiers si elle ne m'éloignait pas de ton Dieu): Pourquoi m'amènes-tu — j'étais bien là, la joie que tu proposes à présent ne vaut pas (vaudra-t-elle jamais?) la tristesse de mon enfance. J'étais poète et je suis soucieux. C'était le temps où les bois tièdes de la Roque avaient des profondeurs, hélas! perdues; j'y promenais ma solitude, et cet unique amour qui parfumerait ma vie»⁶.

Germaine Brée attire l'attention sur l'emploi des motifs-symboles qui apparentent les récits, et *La Porte étroite* en particulier, à la tonalité des oeuvres juvéniles⁷. La stylisation «in abstracto» des héros dont on n'aperçoit aucun trait distinctif extérieur, leur est aussi commune. Ces silhouettes évanescences ne laissent deviner aucune figure concrète, elles ont en soi quelque chose de statique et leur histoire quelque chose d'extratemporel.

Le jugement de Thibaudet, qui voit dans l'oeuvre romanesque de Gide une annexe du *Journal* — l'un étant une confession des réalités, l'autre des possibilités, paraît particulièrement convainquant pour les récits gidiens. Le destin de ces personnages semble incarner aux yeux de l'auteur une réalité intérieure plus importante que l'effective réalité de sa propre vie. Cette valeur de symbole assumée par les héros gidiens et le rôle qu'ils jouent ainsi dans l'évolution des complexes intérieurs de l'auteur ont trouvé leur interprétation à travers la psychanalyse. Interprétés sous l'angle de celle-ci, les récits gidiens réalisant de plus en plus l'union intime qui existe entre la compréhension des caractères comme conflits des énergies conscientes et inconscientes et la technique littéraire, apparaissent dès *L'Immoraliste* comme une singulière anticipation formelle du roman moderne⁸.

⁶ *Correspondance de Fr. Jammes avec André Gide. 1893-1938* (Paris 1948), où se trouve une lettre très importante du 10 mars 1904 pour l'élucidation de l'esthétique des récits et en particulier pour l'ambivalence de l'art dans les récits: «Tu me sais compliqué, né d'un croisement de races, assis à un carrefour de religions, sentant en moi toutes les directions de Normands vers le Sud, de Méridionaux vers le Nord, portant en moi de si multiples raisons d'être, qu'une seule peut-être me demeure impossible: être simplement.

Et tu ne sens donc pas, avec ton simple flair, que le seul moyen que j'ai de pouvoir écrire une oeuvre d'art simple, est de m'être débarrassé d'abord, dans une autre oeuvre, de toute une complexité?... Et d'ailleurs je ne viens pas dire que j'écris celle-ci pour pouvoir écrire celle-là, ni celle-là pour la première, mais contraint dans chacune de me contraindre, chacune de mes oeuvres est une réaction directe contre la précédente. Je ne me satisfais complètement dans aucune, et je ne danse jamais à la fois que sur un pied; l'important c'est de bien danser tout de même; mais chaque livre fait changer de pied, l'un étant fatigué d'avoir dansé, l'autre de s'être reposé tout le temps».

⁷ Brée, *op. cit.*, pp. 199, 200: «La porte ouverte, fermée, entr'ouverte, fermée à clef, puis désespérément et trop tard ouverte», leit-motif du récit. Le jardin d'Alissa avec le cycle de saisons réelles et sentimentales comme dans *La Tentative Amoureuse*.

⁸ *La Jeunesse d'André Gide*, vol. 2, Paris 1956, p. 264: «La psychanalyse a cherché à définir le symbole comme la représentation d'un complexe, à vrai dire il n'en est pas seulement la projection, mais la transformation. Dans sa *Psychanalyse de l'art*, Charles Baudoin a insisté justement sur ce point de vue: "Le symbole représente un complexe en travail, un complexe en voie de transformation, d'évolution, un complexe qui cherche à s'assimiler des éléments nouveaux" cette fonction heuristique qui correspond au travail du symbole, se rapproche de ce qu'on pourrait appeler la fonction du double».

Du point de vue de notre sujet, il est curieux de relever combien les récits dont le canevas de fond est tissé de thèmes de l'adolescence, dénotent dans leurs procédés techniques les traits de mentalité juvénile.

Il vient d'être question* de l'ambivalence de leur conception. Le dédoublement spectaculaire, noté déjà à propos des oeuvres juvéniles, continue dans *L'Immoraliste*; la composition «en abîme» ou technique de blason. «Gide amorce dans *L'Immoraliste* cette manière qui réinstalle concrètement au sein de l'oeuvre le problème de l'oeuvre. Michel avide de force et d'inculture, transpose ou découvre son propre drame dans l'éthique fruste des Goths, qu'il étudie [...]. Le héros se reflète en miroir intérieur au récit. Il y précise ses traits en s'y retrouvant, mais ce miroir est à lui-même comme un dessin de fond, comme un décalque de l'image qui aide l'image à naître, et le héros à prendre conscience de lui»⁹.

La tonalité du récit fait à la première personne impose dans les récits cette atmosphère envoûtante du monologue intérieur et de la confidence intime. Ainsi, comme le remarque judicieusement Ramon Fernandez, le narrateur, même à travers le personnage du héros, reste l'auteur principal.

Le style classique de Gide consiste en ce que «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»¹⁰. De ce point de vue l'esthétique gidienne peut nous apparaître comme entièrement harmonisée et conçue en vue d'agir avec une efficacité maximum sur le lecteur. Voilà sa valeur de message incluse dans l'esthétique même.

L'art de Gide est essentiellement un art de suggestion, il quête la collaboration du lecteur. Il lui présente toute chose enveloppée; et le lecteur doit contribuer activement pour découvrir la pensée et éprouver de l'émotion.

Suggérer, promouvoir, féconder, telles sont bien les fonctions de l'art aux yeux de Gide. Les oeuvres s'insinuent doucement à l'intérieur de nous-même et là fleurissent et s'épanouissent séduisant par ce charme irrésistible surtout les jeunes lecteurs, qu'elles visent particulièrement. On ne saurait mieux définir cette esthétique gidienne du message, qu'en empruntant les paroles mêmes de l'écrivain pour apprécier son compositeur bien-aimé: «Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade. Il n'affirme presque jamais»¹¹.

Les récits marquent les chaînons intermédiaires d'une oeuvre qui va du monologue intérieur au roman — en multipliant les personnages du récit et en les détachant progressivement de leur auteur. Gide remarque lui-même cette évolution de son oeuvre.

⁹ Lafille, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ É. Simon, *Deux Études sur Gide*, [dans:] *Carrefours*, cahier 1, 1936.

¹¹ *Notes sur Chopin*, Paris 1948, p. 24. Éd. de l'Arche.

Elle est aussi notée par les critiques. Germaine Brée constate qu'à partir de la *Porte étroite* les emprunts de la vie propre de l'auteur deviennent plus rares et surtout n'ont plus qu'une importance de détails; Gide s'éloigne de plus en plus de ses oeuvres où il avait cherché à créer l'unité de ton par un climat de l'âme bien personnel. L'unité pathétique du récit gidien est rompue en effet avec *Isabelle*, où la tonalité veut une large palette qui va du drame à la comédie, comme le constate Pierre Lafille. Gide oriente à partir de là davantage son attention vers les hommes. La silhouette du frère cadet dans le *Retour de l'Enfant Prodigue* en est le signe précurseur.

Isabelle, que nous considérons comme le dernier récit de la série, a déjà les caractères d'une oeuvre passagère: «J'attends encore une petite édition d'*Isabelle*», écrit Gide en juin 1911 à Francis Jammes. «Il me paraît que je n'ai écrit jusqu'à présent que "des oeuvres de jeunesse" et que maintenant seulement je me trouve en face de grands projets»¹². D'après Jacques Rivière «cette oeuvre à la fois s'attarde et ouvre une ère nouvelle dans la production de son auteur. [...] Avec *Isabelle*, Gide entreprend la peinture des autres vies»¹³.

«[...] il s'est fait la main dans le récit objectif et désintéressé d'*Isabelle*: enfin il s'est embarqué dans le roman vaste, souple, abondant en personnages sinon en événements, des *Caves du Vatican* et des *Faux Monnayeurs* [...]. Seulement entre *Paludes* et les *Caves* l'observateur, le conteur et le faiseur de dialogue était né», conclue Albert Thibaudet¹⁴.

Les récits qui se rallient par une communauté de climat aux oeuvres de jeunesse, marquent ainsi au point de vue formel une rupture avec celle-ci. Au point de vue du style il faut en effet discerner deux époques dans l'oeuvre d'André Gide, l'une s'achève avec *Les Nourritures terrestres*, l'autre commence avec *L'Immoraliste*. La sobriété, le décor stylisé des récits sont, d'après Pierre Lafille, précurseurs du style moderne du théâtre. Cette tendance, dans la représentation des thèmes de l'adolescence, s'achemine du pathétique à l'exactitude. Ce mouvement est perceptible dans *Le Retour de l'Enfant Prodigue*. La longue élaboration de *La Porte étroite* s'explique peut-être par cette patience et cette réserve que l'auteur applique maintenant à l'oeuvre d'art.

J'admire — écrit-il dans son *Journal* — tout ce que je suis arrivé à n'y pas dire, à réserver.
[OC 4, 541]¹⁵

2. *Les Caves du Vatican* — procédés nouveaux d'objectivisation romanesque

L'idée des *Caves du Vatican* est contemporaine chez l'auteur des récits de *L'Immoraliste* et de la *Porte étroite*: à partir de 1905 Gide se met à y travailler. L'ouvrage

¹² Correspondance de Fr. Jammes avec André Gide. 1893-1938.

¹³ J. Rivière, *Études*, Paris 1924, pp. 243-244. N. R. F.

¹⁴ A. Thibaudet, «Revue de Paris» VIII 1927, p. 765.

¹⁵ OC = A. Gide, *Oeuvres complètes*, Paris 1932-1939. N.R.F. Le premier chiffre désigne le volume, les suivants — les pages.

s'élabore définitivement pendant les années 1912, 1913. L'oeuvre mûrira au cours de cette longue évolution intérieure de l'auteur. Celle-ci se laisse percevoir à travers le *Journal* de cette époque. M. L. Chauffier observe le cheminement de la curiosité gidiennne, de l'intérieur à l'extérieur, attentive à l'échange avec autrui à mesure qu'elle se détache de l'ergotage intérieur sur les complexités de sa propre adolescence et dirige son intérêt croissant vers autrui — en vue d'une connaissance toujours plus approfondie de l'homme. (Voir OC 6, Notices.)

Dans son *Journal* Gide notait le 7 mai 1912 par rapport à l'élaboration des *Caves*:

Mes personnages que je ne voyais d'abord que fantoches s'emplissent peu à peu de sang réel, et je ne m'acquitte plus envers eux aussi facilement que j'espérais. Ils exigent de plus en plus; me forcent de les prendre de plus en plus au sérieux et ma fable première se montre de moins en moins suffisante. Nécessité d'un énorme travail. [OC 4, 541]

Gide qui jusque là avait été seulement écrivain — auteur de confessions lyriques et de romans autobiographiques devient à partir des *Caves* un véritable créateur. Ses expériences intérieures et ses souvenirs personnels auxquels ses oeuvres avaient été jusque là plus au moins rivées «ne seront plus que des expériences types, des tremplins en quelque sorte, pour d'autres exigences qui vont naître. [...] enfants prodiges qui voudrons vivre leur vie»¹⁶.

Après la première série d'oeuvres, fruit du dédoublement de la mentalité juvénile, vient l'oeuvre d'une lente et progressive maturation dans laquelle s'accomplit un dédoublement romanesque. Les héros gidiens «taillés encore toujours dans sa chair même» réalisent toutefois «les directions infinies de sa vie possible»¹⁷. «Dans ces personnages — comme l'a bien remarqué Pierre Lafille — dansent encore beaucoup de ses reflets, mais qui tendent à l'autonomie, à l'objectivité et qui l'atteignent». Les personnages se multiplient et se nuancent tant de l'extérieur que de l'intérieur, «ils viennent des horizons spirituels et sociaux les plus différents»¹⁸. Leur dialogue et leur langage revêtent aussi des styles multiformes. Leurs inconséquences intérieures en font des personnages vraiment humains. Lafcadio apparaît comme un Nathanael étoffé, éduqué par une situation familiale concrète, Geneviève est une adolescente d'une formation toute différente. Pourtant l'un et l'autre se rejoignent par de semblables tendances juvéniles et des conflits, conditionnés par le cadre social du monde où il leur est donné de vivre.

Le narcissisme psychologique, trait de mentalité juvénile, se réduit désormais au narcissisme de l'artiste qui, comme créateur, a besoin de se mirer dans son oeuvre pour apercevoir son double romanesque. Ainsi Julius Baraglioul dans les *Caves*,

¹⁶ G. Michaud, *L'Oeuvre et ses techniques*, Paris 1957, p. 117.

¹⁷ «Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel», citation de Thibaudet, qui se trouve dans le *Journal des Faux Monnayeurs* (OC 13, 62).

¹⁸ Lafille, *op. cit.*, p. 141.

Edouard dans les *Faux Monnayeurs*. Le procédé n'a rien de nouveau, désigné déjà à propos des oeuvres ultérieures comme procédé du blason, il rend toujours grand service pour décélérer les vues esthétiques de Gide aux diverses étapes de sa maturation artistique. Les nouvelles préoccupations artistiques de l'auteur se projettent à l'époque des *Caves* dans le personnage de Julius. Une interpénétration caractéristique pour Gide des problèmes éthiques avec ceux de l'esthétique se laisse remarquer. On dirait que l'éthique contrefaite de Julius freine l'épanouissement artistique de son oeuvre¹⁹. C'est là que se dévoile — transposée — la préoccupation esthétique essentielle qui tourmente Gide à cette époque :

Soties récits, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques — ou critiques, si vous préférez, dont sans doute voici le dernier²⁰.

Ce qui nous intéresse surtout, de notre point de vue, c'est le choix du héros, qui tombe décidément sur l'adolescent. L'adolescent représente pour l'esthétique gidiennne, évoluant vers le roman, les plus grandes valeurs. Son être, encore plastique, propose des possibilités infinies de développement. Sa tendance naturelle à l'acte gratuit est le signe de perspectives psychologiques profondes. Elles sont d'autant plus intéressantes qu'à cette étape de son développement l'être présente une certaine authenticité ; avant que la vie et la société ne l'ait transformé en « crustacé ». Bref l'adolescent est celui que Gide connaît le mieux à travers lui-même d'abord, à travers autrui ensuite.

Or, arrivé là, en tant qu'écrivain, Gide « est beaucoup moins un rêveur qu'un observateur ».

« Gide, peu à peu — constate Rivière — s'arrache au symbolisme. Au milieu de sa carrière, il ressent soudain ce besoin de représenter les choses humaines, qui est la grande exigence imposée à la jeunesse d'aujourd'hui. Un des premiers il nous indique la voie. Il est un des guides vers une nouvelle époque de la littérature »²¹.

Gide lui-même témoigne de ce besoin d'enraciner son art dans la réalité objective.

Nécessité de dessiner le nu sous le vêtement à la manière de David, et de connaître de mes personnages même ce dont je ne dois pas me servir, du moins ce qui ne doit pas paraître au dehors. [OC 6, 465]

Il veut se dégager, tant au point de vue du fond que de la forme, de tout ce qui serait conventionnel. C'est l'époque où son style devient un style d'observateur, de compte rendu bien concis et dépouillé, contrastant avec son ancien style lyrique.

¹⁹ « Une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie se soulevait en lui — en lui qui n'avait jamais rencontré jusqu'alors qu'approbation et sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie » (OC 7, 152).

²⁰ *Journal 1939-1949*, Paris 1954, p. 147. Gallimard.

²¹ J. Hytier, *André Gide*, Paris 1945, p. 73 ; Rivière, *op. cit.*, p. 205.

Avec les *Faux Monnayeurs* l'oeuvre d'art deviendra oeuvre de raison qui «à la façon cubiste n'utilise de la réalité que ce qu'elle recompose selon une figure abstraite»²².

3. *Les Faux Monnayeurs dans la perspective de l'art du romancier*

Ce qui m'attirera vers un nouveau livre — écrit Gide dans son *Journal des Faux Monnayeurs* — ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu'une nouvelle façon de les présenter. [OC 13, 108-109]

Les *Faux Monnayeurs* considérés sous divers angles comme l'oeuvre la plus riche de Gide: somme de sa pensée, de sa personnalité et de son esthétique, présentent surtout d'inépuisables réserves au point de vue des conceptions créatrices de l'écrivain et de ses procédés esthétiques. Ils représentent pour l'écrivain la réalisation de sa grande ambition romanesque, qui semble aller de pair avec une tendance à l'objectivisation de son art. «Qui dit romancier, veut ici dire hors du jeu. Le but d'André Gide est de pénétrer le secret des personnes réelles» (OC 12, Notices). L'originalité des thèmes de l'adolescence à cette époque est donc déterminée par cette tendance. Leur métamorphose est solidaire des deux aspects primordiaux et successifs de la vie de l'écrivain: Repliement sur soi d'une part et sympathie — curiosité, d'autre part, de ce qui définit-il lui-même diffère le plus de moi.

Il ne faut pas trop se fier à cette dernière assertion quelque peu illusoire, car ses héros les plus différents sont encore toujours imprégnés de la richesse infinie de son propre paysage intérieur «en raison de ce principe, que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir» (OC 13, 38). Autrui, c'est naturellement pour Gide l'adolescent au sens plus large du mot. Car l'adolescent gidien ne s'embarrasse pas trop des limites de l'âge. Ici, comme dans toute sa création, Gide juge plutôt de l'intérieur que de l'extérieur; il suffit que son héros pense et sente comme un adolescent — que ce soit un être à psychisme juvénile: foncièrement inadapté comme Michel de *L'Immoraliste*, ou Protée éternel, comme Edouard. De là, dans l'oeuvre gidienne cette lignée d'êtres qui ne sont plus des adolescents, mais qui conservent la disponibilité de l'être juvénile, plus ou moins doublé de Gide lui-même. C'est surtout dans la création de ces êtres, plus ou moins authentiquement juvéniles, que s'accuse le romancier d'observation, dont l'intuition ayant franchi les limites des problèmes personnels et intérieurs, dévoile maintenant des conflits réels conditionnées par un ordre social concret.

Dans les *Faux Monnayeurs* le plan humain l'emporte sur tous les autres, avec une vraie obsession du réel, dont témoigne le *Journal* de l'élaboration du roman.

Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. [...] J'inscris sur les fiches ce qui peut servir: menus matériaux, répliques, fragments de dialogues et surtout, ce qui peut m'aider à dessiner des personnages. [OC 13, 18, 21]

²² Brée, *op. cit.*, p. 221.

L'adolescent qui attire l'irrésistible sympathie de l'homme semble aussi particulièrement tenter l'artiste. Le romancier aperçoit une matière de prédilection dans ces êtres vierges dont les personnalités encore inconscientes d'elles-mêmes, se débrobent derrière une attitude, et recèlent de «vertigineuses» possibilités. Mais

Rien n'est plus difficile à observer que les êtres en formation. Il faudrait ne pouvoir les observer que de biais, de profil. [OC 12, 115]

Gide estime comme grand romancier celui qui est en mesure de dominer la multiplicité de ses possibilités et de ses complicités intimes. D'accord avec cette conception de l'art du romancier — l'adolescent présente pour Gide une matière à oeuvrer particulièrement féconde et intéressante, où se laisse observer le libre jeu de la spontanéité que le «couvercle des moeurs» n'a pas encore eu le loisir d'atrophier. Car ce qui attire surtout le romancier c'est la curiosité passionnée de la vie et de ses lois spontanées. Curiosité d'entomologiste observant les moeurs des insectes, plutôt que curiosité du chimiste qui prépare des combinaisons. Aussi Gide ne compose-t-il pas des personnages, il les regarde vivre et lui-même, pour les bien connaître, éprouve leurs sentiments. C'est là que se manifeste le trait de Gide relevé par Roger Martin du Gard, selon lequel «il sait se dédoubler pour endosser momentanément la personnalité d'autrui»²³. Or, nul être ne lui est plus proche et plus compréhensible que l'adolescent, ou celui qui en a gardé le psychisme. Par cette technique Gide rejoint le grand art du roman européen, où — selon Thibaudet — le romancier, ayant conçu l'embryon de ses personnages, vit avec eux et se laisse conduire par leurs exigences de vie²⁴. De ce point de vue Thibaudet considère les adolescents, dans les *Faux Monnayeurs*, comme une remarquable réussite: «Voilà la part de la vie» -s'exclame-t-il. Mais il faut bien se rendre compte que la compréhension de la réalité de la vie est, dans la conception romanesque de Gide, plus complexe que la vie communément entendue, c'est-à-dire, qu'elle ne s'y ramène pas à ses agitations psychiques et à ses circonstances extérieures.

Il faudrait précisément — écrit-il dans de *Journal des Faux Monnayeurs* — que je fasse peser l'ironie du récit sur ces mots: «Vers la vie», laissant entendre et faisant comprendre qu'il peut y avoir tout autant de vie dans la région de la pensée, et tout autant d'angoisse, de passion, de souffrance [...]. [OC 13, 27].

Edmond Estève met en relief le choix du héros-adolescent par rapport à ce qu'il appelle la technique de disponibilité. Son origine se trouve dans les *Nourritures terrestres*, et les *Faux Monnayeurs* marquent sa grande réussite.

Les coulisses des oeuvres gidiennes, sous les formes variées d'un journal d'études et de correspondances, dénotent encore toujours une recherche consciente de l'artiste pour une technique ouverte de la composition:

²³ R. Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, Paris 1951, p. 139. Gallimard.

²⁴ Voir: A. Thibaudet, *Réflexion sur le roman*, Paris 1938, p. 186. Gallimard.

Malheur aux livres qui concluent; ce sont ce qui d'abord satisfont le plus le public, mais au bout de vingt ans la conclusion écrase le livre. [OC, 11, 577]

Cette technique ouverte s'adapte autant au héros adolescent dont la destinée inachevée demeure toujours en suspend, qu'à la composition du livre dont les problèmes demeurent aussi suspendus et se posent plutôt sous forme de questions suggérées, que de thèses affirmées. Cette forme en particulier convient, à l'époque des *Faux Monnayeurs*, au thème du message dont la signification déborde de beaucoup ce qui a été directement dit dans l'oeuvre.

En général il ne m'apparaît ni bien séant, ni bien adroit pour un artiste d'expliquer son oeuvre; d'abord parce qu'il la limite du même coup et que lorsque cette oeuvre est profondément sincère, elle déborde la signification que l'auteur lui-même en peut donner. [OC 11, 111]

La technique ouverte est donc spécifique des thèmes de l'adolescence du roman des *Faux Monnayeurs*. Epoque, où le thème du message paraît particulièrement se gonfler de toutes les ambitions de l'artiste voulant devenir romancier:

Il me faut pour bien écrire ce livre me persuader que c'est le seul roman et le dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve.

Aussi fait-il d'avance le bilan de son livre, classant dans le *Journal des Faux Monnayeurs* ses bases intellectuelles:

- 1) Artistiques d'abord — le problème du livre sera exposé par une méditation d'Edouard,
- 2) Intellectuelles: le sujet de discussion du bachot,
- 3) Morales: L'insubordination de l'enfant. Refus des parents qui reprendront à ce sujet le sophisme de l'Angleterre vis-à-vis de l'Egypte ou de l'Irlande: si on leur laissait la liberté qu'ils réclament, ils seraient les premiers à s'en repentir. Etc. [OC 13, 108-109]

Les problèmes de l'adolescence seront donc — comme l'atteste l'auteur lui-même — envisagés sous l'angle moral. Ici une précision s'impose, le terme moral appliqué au domaine de l'esthétique a un sens spécifique: ce mot ne doit pas signifier ici ce qui est conforme à la morale, mais ce qui se rapporte à la conduite, à l'usage de la vie simplement. Cette optique morale des thèmes de l'adolescence dans les *Faux Monnayeurs* signifie qu'ils seront traités sur le plan humain. Gide considèrerait la «qualité humaine» en tant que valeur morale, comme plus décisive qu'une qualité d'ordre purement artistique. C'était pour lui le critérium des «grands écrivains», selon lequel il décidait de leur collaboration à la Nouvelle Revue Française. L'oeuvre démarrée de positions nettement esthétiques avait donc progressivement évolué et laborieusement atteint des significations humaines. Les *Faux Monnayeurs* représentent à ce point de vue le sommet de la création gidienne, établissant l'équilibre parfait entre l'expression artistique et la signification humaine. À partir de là, l'oeuvre va redescendre son second versant, surtout s'il s'agit du rôle des thèmes de l'adolescence. Les préoccupations morales, d'ordre social et politique, prendront le pas sur l'expression artistique, l'oeuvre ira déclinant. Ses derniers jaillissements artistiques n'auront plus la valeur d'un sondage humain, leur signification relevant d'une mythologie abstraite.

A l'époque, où André Gide précisait que l'art présente pour lui non seulement un problème d'expression, mais de morale et de signification, il introduisait, comme le remarque L. Pierre Quint, dans l'art même une critique de l'art. Celle-ci se fait au sein même du roman, dans la personne d'Edouard-écrivain, dans lequel, par le procédé du blason, Gide se reflète en tant que romancier. Dans cette pointe d'ironie avec laquelle Gide traite son double en tant qu'écrivain, l'auteur paraît soumettre à la critique d'anciens procédés artistiques, maintenant dépassés. Et de cette critique se dégage imperceptiblement le côté réaliste de l'artiste à cette époque.

«Il n'est pas sans humour — remarque à ce sujet Pierre Lafille — de découvrir en Edouard un certain don-quichottisme du roman, en Gide un côté Sancho Pança, fort avisé et bien celé»²⁵. Tandis qu'Edouard s'empêtre dans le sujet profond de son livre: rivalité du monde réel et de la représentation, et qu'il éprouve, au cours de son élaboration, une difficulté foncière à camper ses personnages au plan de la réalité concrète, au point de douter si jamais il achèvera son roman — Gide atteint avec le sien sa meilleure réussite, et situe ses personnages et leurs problèmes dans la réalité sociale d'un milieu et d'une époque.

«L'histoire de l'oeuvre et sa gestation! mais ce serait passionnant, plus intéressant que l'oeuvre elle-même». Cette opinion d'Edouard est une variété nouvelle du thème juvénile — l'appétance préférable au but. Or, ce stade encore juvénile dans la mentalité d'Edouard-artiste semble définitivement dépassé par Gide-écrivain en pleine maturité artistique. Si on entend le classicisme comme «la mesure qui accorde le sujet avec lui-même et son expression», les *Faux Monnayeurs* mettent Gide au rang des écrivains classiques. La métamorphose subie par le style de l'écrivain est solidaire de l'évolution des thèmes vers une forme plus réaliste.

Ernest Bendz constate le processus de simplification du style gidien qui s'accomplit en même temps qu'une lente métamorphose intellectuelle et morale; l'une ne se laisserait pas juger sans l'autre. Au fur et à mesure que s'accroissent et s'intensifient les rapports de l'écrivain avec le monde extérieur et la vie des autres, son style évolue insensiblement vers un mode d'expression de plus en plus proche de la langue moyenne, s'interdisant toute recherche exclusivement formelle, tout apprêt artistique trop visible. Ce style ne se prête plus à une analyse rigoureusement technique, il repose sur une vérité personnelle puissamment vécue²⁶.

Plus explicite encore est le commentaire d'Edmond Estève: «Le style des *Faux Monnayeurs* ne doit pas retenir l'attention: le livre ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie. Tout doit être dit de la manière la plus plate [...]. Style banal, style naturel «Ni l'écrivain, ni l'expression ne doivent se préférer à la saveur diverse, authentique des personnages et de la vie [...]. De là ce ton anonyme et impersonnel qui fait la qualité des derniers ouvrages de Gide»²⁷.

²⁵ Lafille, *op. cit.*, p. 209.

²⁶ Voir: E. Bendz, *André Gide et l'art d'écrire*, Paris 1939, pp. 141-159.

²⁷ Estève, *op. cit.*, pp. 111-112.

STUDIA NAD EWOLUCJĄ ESTETYKI GIDE'A
KU SZTUCE POWIEŚCI

STRESZCZENIE

Opowiadania, tzw. „récits”, do których zalicza się *l'Immoraliste* (1902), *La Porte étroite* (1909), *Isabelle* (1911), *Le Retour de l'Enfant Prodigé* (1907), problemami nawiązują do utworów młodzieńczych, a nastrojem cofają się do surowego, pełnego wewnętrznych konfliktów klimatu adolescencji *Cahiers André Waltera*. Dowodzą tego z jednej strony nawroty pewnych motywów, a z drugiej konwencja dziennika w *La Porte étroite* lub monologu intymnych zwierzeń w *l'Immoraliste*, obie znakomicie dostosowane do roztrząsania introspektywnie ujętych rozterek. Liczba bohaterów w stosunku do ich liczby we wcześniejszych utworach się rozrasta, postacie ich są jednak jeszcze bardzo zwiewne albo wręcz kukiełkowe; służą one intencjom pisarza, który wyraża przez nie pewne wewnętrzne konflikty i subtelnie nasuwa związane z nimi refleksje.

Refleksja — w tym właśnie leży element nowości opowiadań. W miarę dojrzałości autora pogłębia się jego krytyczny stosunek do wewnętrznych treści i przeżyć wyrażonych wprost lub transponowanych w dotychczasowych utworach. Konflikty, niewątpliwie wciąż osobiste, urastają obecnie do miary problemów; rozwiązania ich autor szuka nie tylko sam, chce włączyć w to poszukiwanie także i czytelnika.

W twórczości Gide'a narasta owo „message”, czyli punkt odniesienia własnych doświadczeń do drugiego człowieka. Ale, o ile w *Nourritures terrestres* rozbrzmiewało głośnie, patetyczną fanfara, to spowija się ono tutaj w niesłychanie dyskretną formę sugestii tzw. przez samego autora „avertissement” — ostrzeżenia.

Przetransponowaniem konfliktów wysnutych głęboko z podświadomości w dramatyczny wątek narracji o czynach i posunięciach, po ludzku już bądź co bądź stylizowanych bohaterów, podobnie jak i przez koncepcje utworu stawiającego pytania — Gide świadomie przygotowuje się już do sztuki powieściopisarstwa, nieświadomie zaś toruje drogę nowoczesnym formom autotelematycznej powieści.

W całokształcie twórczości Gide'a „récits” stanowią pośrednie ogniwo, wiodące od monologu wewnętrznego do techniki powieściowej. Decydujący zwrot w jej kierunku zarysowuje się zwłaszcza w opowiadaniu *Isabelle*. Gide po raz pierwszy kreśli tu postaci zupełnie od siebie odmienne. Narracja, pozbywając się subiektywnych elementów monologu czy dziennika, staje się bardziej anegdotyczna i obiektywna.

Także i pod względem stylistycznym opowiadania zaznaczają przełom w sztuce Gide'a. Liryczny patos poetyckiej prozy większości utworów młodzieńczych przechodzi w ton pełen rezerwy. Język jest oszczędny, zwięzły, a nieraz tym bardziej sugestywny. Podobnie się rzecz ma z ustylizowanym, do niewielu akcesoriów sprowadzonym, tłem opowiadań — przypominającym powściągliwy, niemal surowy styl sceny współczesnego teatru.

Ten rodzaj stylu, który utrwalił się jako klasyczny styl Gide'owski, świadczy przede wszystkim o dążeniu pisarza do maksymalnej ścisłości i uczciwości w stosunku do danych czerpanych z coraz pilniejszej obserwacji rzeczywistości otaczającego świata. I tak w relacjach epizodów *Les Caves du Vatican* nabierze on cech suchego reportażu. Pierwszoplanowe postaci w *Caves du Vatican* nabierają już coraz to więcej rzeczywistych kształtów ludzi z krwi i kości. Co więcej, ich konflikty wdzierają się powoli w kanwę śmiało już naszkicowanych uwarunkowań społecznych. Zgłębianiem ludzkiej rzeczywistości, odrębnych od siebie istot, zaprawiać się będzie coraz lepiej sztuka powieściopisarza. Nadal ulubionymi jego bohaterami pozostają jednak adolescenti. Pewno, że są oni z różnych względów najbliżsi własnej jego psychice, i stąd stanowią najwdzięczniejsze pole wnikliwej obserwacji pisarza. Psychologiczne i społeczne uwarunkowanie istoty niedojrzałej, w żadnym kierunku jeszcze nie zaangażowanej, w pełni rozwojowego dynamizmu — odpowiada w szczególności sposób Gide'owskiej koncepcji powieści. Autor pojmuje ją jako zrealizowanie swoich wielorakich nie spełnionych w rzeczywistości możliwości.

I na tym etapie swojej twórczości nie odwraca się więc pisarz od własnych treści wewnętrznych, ale równocześnie coraz głębiej zapuszcza korzenie w otaczającą go rzeczywistość. Z tej podwójnej postawy narasta zasób jego ludzkiego doświadczenia, bardziej zawsze w głąb, choć też i wszcz sięgający. Ono teraz przede wszystkim kształtuje tematykę powieści ujętą w przemyślane i kunsztownie wypracowane ramy doskonałego dzieła sztuki.

W koncepcję sztuki powieściopisarza, którą autor mozolnie — rzeź można by: krok po kroku — wypracowywał, wtajemnicza nas pisany na marginesie powieści *Le Journal des Faux Monnayeurs*, czyli dziennik powieściopisarza tworzącego powieść. Jest to jedna z wielu odmian techniki „du blason”.

Gama adolescentów młodszych i starszych w *Falszszach* jest bardzo szeroka: odpowiadają oni założeniu powieściopisarza szukającego bohaterów o „zawrotnych wprost możliwościach rozwoju”. Temat pasjonujący wówczas najbardziej artystę — stanowi obserwacja samego życia i jego immanentnych, spontanicznych dynamizmów. Młodzi bohaterowie muszą być więc jeszcze nie zdeterminowani i nie ustabilizowani, a narracja samej powieści urwie się nagle bez zakończenia. Technika otwartej konkluzji stanie się jednym z programowych chwytów powieściopisarza.

Powieść Gide'a głębią dociekań i wszechstronnością perspektywy przekracza potoczny i powierzchowny sposób ujmowania życia.

Realizm założeń powieściopisarza posiada głębsze znaczenie. Sam pisarz przyznaje, że sztuka ma teraz dla niego oblicze moralne. Moralne — nie w tradycyjnym znaczeniu wartościowania, ale w sensie uchwycenia i maksymalnie trafnego pokazania ludzkich problemów. Wydaje się, że właśnie *Faux Monnayeurs* są na przestrzeni długoletniej działalności pisarskiej Gide'a tym punktem szczytowym doskonałej równowagi między ekspresją artystyczną dzieła a jej ogólnoludzkim znaczeniem.

Reporterski i suchy styl autora *Caves du Vatican* staje się w *Faux Monnayeurs* jeszcze bardziej banalny, niemal anonimowy. Nic zbędnego już tu nie przesłania autentyzmu postaci i nieublaganie toczącego się życia. Skojarzenie nasuwa się tutaj z koncepcją, a bardziej jeszcze z techniką obecnej antypowieści. Szmat drogi przebyty przez autora *Cahiers d'André Walter* jest rzeczywiście imponujący.

Alberta Labuda