

Les Caves du Vatican, ou la sotie de l'acte gratuit

Elena Meseguer Paños

Universidad de Murcia

emeseguer@um.es

Resumen

Durante su estancia en África del Norte, André Gide cae gravemente enfermo. Una vez curado, es consciente de que la experiencia existencial que acaba de vivir lo ha liberado de todo determinismo. Probablemente debamos el origen de las *soties* a este aprendizaje. El término *sotie* es una adaptación gidiana del término *sottie*, que designa un género dramático medieval, interpretado por actores con trajes de bufón, que criticaban los vicios de su sociedad. Así pues, las *soties* son obras tanto clásicas como modernas, pues recuperan un género antiguo y se abren a técnicas nuevas. No obstante, lo que hace de *Les Caves du Vatican* una obra esencialmente moderna, es el replanteamiento de la razón que opera Gide en ella. Examinando la presencia en la obra de ideas de su época así como de la filosofía anterior, es como mejor podremos ilustrarlo.

Palabras clave: Gide; *sotie*; acto gratuito; libertad; intertextualidad.

Abstract

During his time in North Africa, André Gide fell gravely ill. It was this very illness, this existential experience that would liberate him from determinism. We probably owe the origin of the *soties* to this experience. The term *sotie* is a gidean adaptation of the term *sottie*, which in the Middle Ages denoted a dramatical genre where the actors dressed as jesters criticised the vices of their society. In this sense, the *soties* are classic and modern works at the same time, because they bring back an old genre but are open to new techniques. Nevertheless, what makes *Les Caves du Vatican* an essentially modern work is in the new approach that Gide makes to logical reason, which is best illustrated when investigating the work of ideas and previous philosophies.

Key words: Gide; *sotie*; free act; freedom; intertextuality.

* Artículo recibido el 26/12/2007, evaluado el 8/02/2008 y aceptado el 6/02/2009.

0. Introduction

Les soties constituent sans doute la production la plus neuve d'André Gide, la plus personnelle, la plus inimitable: elles représentent la forme singulière de son écriture.

En 1893, lors de son séjour en Afrique du Nord, Gide tombe gravement malade de tuberculose pulmonaire. Dans *l'Immoraliste* (1902) comme dans *Si le grain ne meurt* (1920), il insiste sur cette conscience de ressuscité qui le saisit une fois guéri. Son expérience existentielle le délivre de tout déterminisme, de toute soumission à un ordre supérieur. Gide a connu une nouvelle naissance, s'est appliqué à oublier le passé, a refusé les déterminismes de la vie, de la morale, de la psychologie, de l'écriture. C'est incontestablement là qu'il faut chercher la source de l'écriture des soties.

La notion d'«acte gratuit» est au cœur de l'idéologie et de l'écriture des soties, expérimentant les ressources de l'aléatoire et de la contingence contre les notions d'ordre et de lois. Mais c'est surtout dans *Les Caves du Vatican* (1914), que cette notion sera complètement achevée, on ne la trouve encore dans les autres soties *Paludes* (1895) et le *Prométhée mal enchaîné* (1899) qu'à l'état d'ébauche. C'est pourquoi nous nous y intéresserons tout particulièrement. Sortant des sentiers battus des conventions romanesques, l'écriture de l'«acte gratuit» est invention, jaillissement. Les soties font la satire des comportements et des trajectoires déterminés, privilégient le hasard, la rencontre.

Mais d'où provient le terme «sotie»? En désignant trois de ses œuvres par le terme «sotie», Gide amène le lecteur, dès la page du titre, à s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'auteur à accepter un genre et donc le carcan qu'il suppose. Car en effet, la sottie est un genre qui apparaît à la fin du moyen-âge, entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle. Il s'agit d'un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie. Elle était jouée par des acteurs en costume de bouffon, représentant différents personnages d'un imaginaire «peuple sot», comme dans *Le jeu du prince des sots... Sottie, moralité et farce*, de Pierre Gringoire (1512). La sottie devient ainsi le genre dans lequel vont se fondre les grands courants du théâtre profane comique. De la fête des fous, origine probable de la sottie, subsisteront l'aspect festif et carnavalesque du genre, le renversement des valeurs, le travestissement, le goût de la fantaisie gratuite, l'affirmation d'une liberté.

Pourquoi Gide intitule-t-il ces livres «Soties»? Pourquoi adopte-t-il ce genre, alors que précisément la notion de genre, en cette fin de siècle, commençait à se désintégrer? Nous pouvons supposer que l'auteur tente de réactiver un genre oublié depuis le moyen-âge. De plus, ce choix a un énorme avantage, puisque pour le lecteur profane, ce mot est probablement inconnu. Il lui laisse donc une part importante de liberté.

Il semblerait donc que le choix de Gide marque une double volonté: d'une part l'enracinement dans un genre ancien, et de l'autre le dépassement et la rupture avec ce genre mais aussi avec l'ensemble des genres existants. Nous tâcherons dans un premier temps par conséquent, de répondre à toutes ces questions en suivant la structure établie par Bertrand Fillaudeau dans son ouvrage *L'univers ludique d'André Gide: les soties*.

1. Le carrefour des genres

Il existe une opposition presque complète entre la société médiévale et la société moderne, cependant elles ont toutes deux un point commun: elles doutent de leur propre légitimité. «À la remise en cause des valeurs médiévales répond celle des valeurs modernes: rationalité, science, transcendance religieuse ou politique, progrès» constate Fillaudeau (1985: 36).

«Sotties» et «soties» ont beaucoup d'autres points communs. Les deux genres opèrent un même mélange des genres, des styles, des tons; c'est une de leur caractéristique principale. Nous trouvons également de nombreux thèmes communs: le miracle, l'aspect libérateur de la folie, les couples dupeur-dupé, l'aspect satirique, le pèlerinage, les allusions à l'actualité politique et religieuse; et surtout des procédés communs: absurdité, langage de sourd, accumulation, jeu linguistique sur les noms propres, opposition, rupture. Cependant, la sottie ne dévoile pas tous ses secrets dès la première lecture: «D'autre part, derrière les personnages caricaturaux et les situations bouffonnes, se cache un univers beaucoup moins simple qu'il n'y paraît [...] La sottie médiévale, contrairement aux idées reçues et à l'impression qu'elle procure à la lecture, est le genre médiéval le plus intellectuel, celui qui recèle la plus grande richesse de sens» (Fillaudeau, 1985: 40).

Les sot(t)ies sont un genre profondément libre, inclassable. Un seul décalage est évident, la sottie était destinée au théâtre. Ceci ne constitue cependant pas un obstacle puisque les parties dialoguées représentent plus de la moitié du texte sur l'ensemble des soties.

1.a. Un genre ambigu: narratif ou dramatique?

Excepté les œuvres dramatiques de Gide, prévues dès l'origine pour le théâtre, les trois seuls textes portés à la scène sont les soties. *Les Caves du Vatican* l'ont été d'ailleurs par Gide lui-même, et très facilement puisque lorsque nous observons de près le livre, nous découvrons que le mélange entre les formes dramatiques et narratives est tel qu'il rend impossible son classement catégorique.

En effet, il nous semble que l'œuvre est plus proche du théâtre que de toute autre forme littéraire. Premièrement parce que le destinataire peut jouer avec le texte, dont le sens varie selon son interprète, c'est ainsi qu'il nous est très difficile d'établir une distinction entre genre dramatique et narratif.

D'autre part, la sotie se sert de techniques employées par le théâtre: interventions du narrateur, descriptions, indications scéniques, importance des dialogues, découpage du texte. Dans *Les Caves*, des indications scéniques nous sont parfois données entre parenthèses, ce qui souligne leur caractère théâtral; le discours du père Anselme est ainsi interrompu par deux parenthèses: «(il souriait)», «(il leva l'index de la main gauche à hauteur du nez, avec une bénignité malicieuse)» (*Caves*: 704-05)¹.

De même, de nombreux autres éléments rapprochent la sotie du genre dramatique, comme par exemple la conception du personnage qui est très proche de la vision théâtrale ou médiévale. Mais si les personnages sont des marionnettes, s'ils semblent dépourvus d'épaisseur, il semblerait que c'est par un refus de réalisme. Pour Fillaudeau, «Les sot(t)ies ont en commun un même mépris du réalisme, elles connaissent et revendiquent le "faire semblant"» (Fillaudeau, 1985: 41).

Les conversations occupent une place disproportionnée par rapport à la norme narrative, elles peuvent-être très longues (lorsque Lafcadio et Julius se retrouvent après le crime, nous avons l'impression d'assister à une scène) ou, au contraire, extrêmement hachées, ce qui rend évident leur aspect dramatique:

- Parbleu, fit Amédée.
- Vous dites?
- Je parlerai tantôt (*Caves*: 813-14).

Cependant, nous trouvons aussi des techniques propres au genre narratif; les plus représentatives sont sans doute les interventions ironiques du narrateur, les descriptions, les liaisons entre les scènes, certains jeux avec le lecteur: «car elle [la comtesse de Saint Prix] espérait bien n'avoir pas à déboursier toute seule» (*Caves*: 754).

1.b. Monologue ou dialogue?

Il nous faut également distinguer une deuxième ambiguïté, une seconde difficulté lorsqu'il s'agit de classer *Les Caves*. Dans ce cas concret la difficulté réside dans la distinction entre le monologue et le dialogue. Ceux-ci se trouvent imbriqués au fil de la narration ce qui met en relief la diversité des points de vue qui se succèdent. De plus, il faut marquer une différence entre plusieurs types de dialogues: le dialogue échange, le monologue déguisé, les dialogues brillants et les tristes dialogues. Ces deux formes, monologue et dialogue, sont devenues perméables, le dialogue vire au dialogue et le monologue se transforme en monologue, dans un jeu verbal incessant.

La conversation entre Julius et Fleurissoire, est un exemple de monologue déguisé. Celui-ci tente de soutirer à son interlocuteur des informations sur sa visite au pape, alors que Julius incessamment poursuit et revient au thème qui le préoccupe

¹ Toutes les citations des œuvres *Les Caves du Vatican*, *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* font référence à l'édition de La Pléiade (*Romans, Récits et Soties. Œuvres Lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris, Gallimard, 1958).

l'«acte immotivé», «–Je crains, dit doucement Amédée, que vous ne vous écartiez de nouveau» (*Caves*: 813).

1.c. Tonal ou atonal?

Soulignons un autre point commun entre la sottie médiévale et la sotie gidienne également signalé par Fillaudeau: toutes deux réalisent l'«unité des contraires». En effet, Gide refuse de choisir un ton principal.

L'auteur mêle tons agressifs, ironie, humour, absurde, saugrenu qui ruinent tout autant que la sottie médiévale le sérieux des idées. La disproportion entre la gravité de certaines situations et le ton adopté est telle que cela devient risible: «(...) il avait donc enfin sa raison d'être. Ah! par pitié, Madame, ne le retenez pas!» (*Caves*: 769).

Ici nous sommes surpris par le qualificatif donné par Julius au meurtre de son beau-frère: «Une aventure providentielle!» (*Caves*: 839). «Ce n'est pas par hasard que l'œuvre s'intitule *sotie* et non *fantaisie*», suggère Alain Goulet (1972: 34). Par ce mélange désinvolte donc, Gide rejoint à nouveau la veine médiévale.

1.d. Ouvert ou clos?

Finalement, notons la dualité ouvert ou clos. À une structure close doit correspondre une signification ouverte, dans *Les Caves* cependant, le livre se termine sur des points d'interrogation, nous nous trouvons, donc, face à une structure ouverte en apparence: «Quoi! va-t-il renoncer à vivre? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer?» (*Caves*: 873).

L'œuvre s'achève et reste en suspens, le lecteur devra résoudre les énigmes du texte, chercher le sens caché de l'œuvre. Donc, ainsi que Fillaudeau (1985: 53), nous pensons que «c'est par cette ouverture polysémique que la rupture avec l'ambition panoramique du XIX^e siècle est la plus évidente (...). La littérature s'assume en tant que jeu de formes aléatoires, elle prélude ainsi aux grands jeux du XX^e siècle».

Nous pouvons donc conclure que les soties sont des œuvres à la fois classiques et modernes puisque, en s'ouvrant à des techniques disparues ou peu employées, elles les rendent nouvelles. La réflexion sur un renouveau de l'écriture explique ainsi peut-être le choix gidien de regrouper les trois textes sous le terme de «sotie», probablement parce qu'elle n'a pas de formes bien déterminées, elle correspond à l'image de révolte et de liberté qui fait l'unité à la fois thématique et formelle des trois textes de Gide. Mais *Les Caves du Vatican* sont surtout modernes car la remise en cause de la logique et de la raison à laquelle s'y livre Gide, accompagne ce que l'on a appelé une «crise de l'esprit» qui saisit tous les domaines au début du XX^e siècle. Voyons en quoi consiste cette remise en cause en examinant la présence dans l'œuvre de pensées propres à son époque et de la philosophie antérieure.

2. Les personnages

Le personnage de la sottie se rattache très clairement à la tradition médiévale par un même refus d'une approche réaliste. Avec ses personnages, l'effet de réel est constamment mis en question, leur rôle correspond à une fonction, un symbole. Les personnages sont rangés dans le livre par grandes familles, l'humanité est divisée par l'un d'eux, Protos, en deux groupes antagonistes, les «subtils» et les «crustacés»; ils peuvent ainsi être des jouets ou des manipulateurs. Dans la perspective de l'acte gratuit, il nous importe de tenir compte essentiellement de Julius de Baraglioul; le théoricien de l'acte gratuit et de Lafcadio Wluiki, le personnage qui l'accompli.

2. a. Le sens du devoir

Dans les *Caves*, Gide a présenté en Julius une caricature de la morale kantienne. Celui-ci se fige dans son sens du devoir, de la «fidélité», de ses «principes» (*Caves*: 861). De sa prétendue constance, il tire une morale de la mauvaise foi et de la médiocrité. Car il partage l'illusion que son «moi» est stable et que c'est la société qui change autour de lui.

2.b. La «morale par provision»

De même, le caractère de Julius de Baraglioul, nous renvoie à Descartes car nous remarquons qu'à travers notre personnage, Gide parodie les tendances réductrices du cartésianisme.

Descartes avait construit sa «méthode» sur l'usage exclusif de la raison et selon le modèle des mathématiques qui lui font considérer en tout l'ordre et la mesure. La notion d'ordre provisoire de Descartes cède la place à celle de désordre provisoire chez Gide. Et c'est à travers le personnage de Julius que Gide s'est plu à faire la satire de la «morale par provision». Celle-ci se résumait chez Descartes aux maximes suivantes:

La première était d'obéir aux lois et aux coutumes de mon pays [...]. Ma seconde maxime était d'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne suivre pas moins constamment les opinions les plus douteuses lorsque je m'y serais une fois déterminé que si elles eussent été assurées [...]. Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune et à changer mes désirs que l'ordre du monde [...] (Descartes, 1992: 60-3).

Julius se conforme à ces préceptes, ce qui lui donne des œillères et le rend «empoté» et «claquemuré»:

Julius de Baraglioul vivait sous le régime prolongé d'une morale provisoire, cette même morale à laquelle se soumettait Descartes en attendant d'avoir bien établi les règles d'après lesquelles vivre et dépenser désormais. Mais ni le tempérament de Julius ne parlait avec une telle intransigeance, ni sa pensée avec

une telle autorité qu'il eût été jusqu'à présent beaucoup gêné pour se régler aux convenances. Il n'exigeait, tout compte fait, que du confort, dont ses succès d'homme de lettres faisaient partie (*Caves*: 731-32).

Pourtant ce bastion de principes va céder lorsqu'il concevra l'acte gratuit, qui substituera le désordre à l'ordre social, la déraison au culte de la raison. Julius renie son «étique erronée» qui a empêché «le libre développement de la faculté créatrice».

La personnalité de Baraglioul, donc, est une façade même si parfois le masque se craquelle. La rencontre avec Lafcadio Wluiki fissure ce masque et le fait douter de la pertinence de ses objectifs, de la sincérité de sa vie: «Il n'exigeait tout compte fait, que du confort dont ses succès d'homme de lettres faisaient partie» (*Caves*: 731-32).

Julius devient capable de concevoir l'acte gratuit lorsqu'il se révolte contre tous les systèmes logiques et codifiés qui lui ont été inculqués par la société: «Et puisqu'ils ne veulent pas de moi, ces Messieurs de l'Académie, je m'apprête à leur fournir de bonnes raisons de ne pas m'admettre» (*Caves*: 836-37). Il ment, même inconsciemment, une nouvelle fois. Une précision ruine la portée de ces nouvelles résolutions, «Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours» (*Caves*: 837). Lui, qui proclamait la valeur et l'existence d'un acte immotivé, refuse finalement que l'assassinat puisse n'avoir pas de mobile: «D'abord il n'y a pas de crime sans motif» (*Caves*: 842).

Julius est bien un personnage de sottie, il n'évolue pas, remet bientôt son masque et se repent, «Et moi qui perds mon temps près de vous dans des échafaudements ridicules [...]» (*Caves*: 841).

Lafcadio Wluiki, lui, est le héros des *Caves*. Il est le personnage le plus ambigu des soties parce qu'il paraît échapper à toute tentative de classification. Rappelons que Lafcadio est un bâtard, et que cette bâtardise l'affranchit de toute tradition familiale et sociale. Longtemps il n'aura d'autres maîtres que les cinq «oncles» successifs que sa mère lui donne au gré des mouvements diplomatiques. C'est un jeune homme beau et gracieux et c'est en effet «la jeune grâce de Lafcadio» (*Caves*: 158), qui pousse Fleurissoire à changer de wagon, c'est elle aussi qui séduit Julius comme Protos, «[...] un adolescent sympathique; et même tout à fait comme je les aime; naïf et gracieusement primesautier [...]» (*Caves*: 857)².

2. c. Le thomisme

Mais Gide va aller beaucoup plus loin. En effet, dans *Les Caves*, il évoque la tentation de la pédérastie qu'a connue Lafcadio auprès de Faby, l'initiateur de la vie sauvage:

² Pour Protos, de façon avouée, et pour Julius de manière inconsciente, cet attrait est aussi physique. C'est d'ailleurs parce que «son air était enfantin», que Julius, au début, ne prend pas au sérieux l'aveu de son crime (*Caves*: 867).

Là, sous les pins, parmi les roches, au fond des criques, ou dans la mer nageant et pagayant, je vivais en sauvage tout le jour. [...] Sous prétexte de me bronzer, Faby gardait sous clef tous mes costumes, mon linge même [...] (*Caves*: 741).

Car pour la bourgeoisie catholique, l'homosexualité apparaît si subversive qu'elle finit par devenir synonyme de subversion. La pédérastie était donc bien l'équivalent de tous les bouleversements politiques les plus inquiétants pour cette bourgeoisie réactionnaire. Et c'est en connaissance de cause que Gide l'exposa dans *Corydon*, en fit l'armature de *Si le grain ne meurt*, l'illustra par ses héros des *Faux-monnayeurs*, et comme nous venons de le voir dans *Les Caves*.

Une des sources capitales de la morale et de la logique bourgeoise est le thomisme qui s'est attaché à rationaliser l'existence. Selon Thomas d'Aquin, la loi divine et naturelle de la raison ordonne à l'homme de ramener à des fins rationnelles ses sens et le côté affectif et passionnel de son être, selon lui, tout ce qui est en opposition avec l'ordre de la raison dans les actes humains est un péché. La bourgeoisie du XIX^e siècle a fait un dogme de cette morale thomiste et a combattu farouchement toute prodigalité, toute anarchie et toute «perversion» sexuelle. À cette contrainte bourgeoise, Gide a répondu en montrant dans ses œuvres la puissance subversive du désir et de l'amour. C'est le passage par l'amour de Geneviève qui régénère Lafcadio. Surtout Gide a défendu, contre la conception bourgeoise de l'amour lié au mariage et à la procréation, le droit à l'homosexualité et à la pédérastie. C'était défier la morale bourgeoise dans ses fondements.

3. L'acte gratuit

En dehors des nombreux éléments qui fédèrent les soties, l'acte gratuit est l'un des plus originaux, il n'est d'ailleurs évoqué que dans ces trois textes. Deux raisons principales expliquent cette présence. S'il fascine Gide, c'est parce qu'il est un symbole; il est une virtualité, une promesse qui par son arbitraire rejoint la littérature et le jeu, c'est à dire un acte contingent qui échappe à la nécessité.

L'acte gratuit est la pierre de touche qui permet de construire et de mettre en œuvre un univers ludique. Dans l'esprit de Gide, il était pourtant conçu comme une «étiquette provisoire» permettant de cacher et de révéler dans le même temps une réalité plus complexe. Pour Pierre Lafille d'ailleurs, dans son livre *André Gide Roman-cier*, «l'Acte gratuit, ce n'est pour l'écrivain qu'une appellation toute provisoire et personnelle pour désigner les actes dont les mobiles nous échappent au premier abord, parce que venant du plus obscur de l'être» (Lafille, 1954: 130-131). Gide ne croit pas à l'acte gratuit purement immotivé, il pourrait donc prendre à son compte la conclusion du garçon dans *Paludes*, l'homme est «le seul être incapable d'agir gratuitement» (*Paludes*: 305).

Le fait que l'on ne saisisse pas sa motivation parce qu'il présente les caractères du désintéressement explique qu'il soit réputé gratuit; c'est cet aspect ironique et provocateur qui l'intéresse à cause de ses conséquences: «Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit.» (Gide, 1958: 1571). Ceci rejoint le point de vue de George D. Painter (1958: 103-120) sur l'acte gratuit:

L'acte gratuit est un symbole: philosophiquement; moralement, d'expression spontanée de la personnalité entière; psychologiquement, du jaillissement de l'inconscient. Ces trois aspects correspondent aux esquisses de la gratuité par Nietzsche, Dostoïevsky et Bergson [...].

Voyons quels en sont les liens concrets.

3.a. L'acte gratuit, révélateur de caractère

L'acte joue le rôle d'un révélateur de caractère, comme chez Dostoïevski, puisque comme le dit Gide, «sans connaître de motivation extérieure», il «s'explique par la complexion particulière du personnage agissant» (Gide, 1958: 1571).

Car il faut savoir que Gide va méditer sur l'acte gratuit au travers de sa lecture de Nietzsche et tout particulièrement de Dostoïevski. *Les Caves* doivent beaucoup à l'œuvre de Dostoïevski, en particulier *Crime et Châtiment*. La conjuration des Mille-Pattes est inspirée par la bande nihiliste des *Possédés*, et Protos rappelle l'abominable Piotr Verkhovensky; il est incontestable aussi que l'«acte gratuit» de Lafcadio est apparenté à ceux que commettent deux héros de Dostoïevski: l'assassinat de la vieille usurière par Raskolnikov, dans *Crime et Châtiment*, et le suicide sans motif de Kirilov, dans les *Possédés*.

3.b. L'acte gratuit, ou le désintéressement

Nous avons préalablement noté que l'acte gratuit présente les caractères du désintéressement. Ceci nous renvoie à la morale du désintéressement de La Rochefoucauld.

Gide a beaucoup pratiqué La Rochefoucauld, mais s'il se réfère souvent à lui, c'est précisément contre sa morale du désintéressement qu'il a bâti son œuvre et conçu son acte gratuit. À ce faux désintéressement, l'acte gratuit prétend substituer un véritable désintéressement: «M'est avis que, depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme; qu'il y a des actions désintéressées [...]» (*Caves*: 816). Certes un La Rochefoucauld pourrait bien encore déceler derrière la gratuité des mobiles secrets, mais il ne s'agit pas tant pour Gide de renier La Rochefoucauld que de faire tomber les barrières de son édifice moral.

En effet, selon La Rochefoucauld, il n'y a pas de véritable vertu: tout dans la conduite des hommes, est subordonné à l'amour-propre, c'est à dire à l'égoïsme et à l'intérêt personnel:

Il semble que l'amour-propre soit la dupe de la bonté, et qu'il s'oublie lui-même lorsque nous travaillons pour l'avantage des autres. Cependant c'est prendre le chemin le plus assuré pour arriver à ses fins, c'est prêter à usure sous prétexte de donner, c'est enfin s'acquérir tout le monde par un moyen subtil et délicat (La Rochefoucauld, 1967: 61).

Dans *Paludes*, l'acte gratuit apparaît sous le nom d'«acte libre», dans la bouche d'Alexandre, le philosophe. Pour lui, il s'agit d'un acte sans valeur, puisqu'il ne dépend de rien, il est donc «supprimable».

L'acte gratuit n'est encore ici qu'à l'acte d'ébauche, c'est le garçon du *Prométhée mal enchaîné* qui se chargera d'en préciser le sens: «Mon goût à moi, c'est de créer des relations... Oh! pas pour moi... C'est là comme qui dirait une action absolument gratuite» (*Prométhée Mal Enchaîné*: 305). Mais l'acte gratuit n'est-il envisageable qu'à l'état d'hypothèse? C'est Lafcadio qui servira de cobaye pour la suite de l'expérience, Gide prouvant par l'absurde qu'il ne peut s'appliquer à la réalité sans dommage, ce choc entre l'imaginaire et la réalité démontre qu'un acte gratuit ne peut être qu'imaginaire.

L'acte gratuit, doit être purement désintéressé, se suffire à lui-même mais surtout se dérouler dans un espace et dans un temps réservés, hors de la réalité. Le «faire comme si» est impossible dans le réel qui ne peut faire l'objet de retouches. Il y a antinomie entre un acte situé dans le concret et la gratuité qui, doit être en dehors de la vie courante. En accomplissant son geste, Lafcadio s'alourdit, se détermine irrémédiablement. En effet, ainsi que le note Germaine Brée dans son *Insaisissable Prothée*: «Lafcadio qui se croyait libre, a modifié toute une série de relations invisibles nouées autour de lui [...] au cours de l'histoire» (Brée, 1953: 224). En voulant prouver sa liberté, il la perd puisqu'il modifie tangiblement le réel, le meurtre étant par excellence une action qui laisse des traces ineffaçables. De plus, Lafcadio ne résiste à aucun de ses élans, à aucune de ses impulsions. Non seulement il tue Amédée par curiosité, mais aussitôt il fouille la veste restée près de lui, il ouvre une serviette abandonnée dans un compartiment, etc. Selon Lafille (1954: 124): «Sa liberté n'est qu'un esclavage désordonné».

L'acte est aberrant, scandaleux, rebelle à l'explication, le crime reste irrécupérable pour tous. Pour Protos qui s'indigne de ce que Lafcadio n'ait pas empêché les six mille francs, et qui essaie de réintégrer le crime dans le système social par le biais de l'argent. Pour Julius qui veut comprendre: «Qu'est-ce qui vous a pris?» (*Caves*: 867) et qui tente de faire effacer cette monstruosité par la confession. Pour Lafcadio lui-même qui ne reconnaît plus son acte: «J'ai fait un pas de clerc l'autre jour» (*Caves*:

856); «Je ne sais pas» (*Caves*: 867); «je vivais inconscient; j'ai tué comme dans un rêve» (*Caves*: 871). Pour Gide lui-même qui s'est déclaré incapable de l'expliquer. Après que Protos, Julius et Geneviève ont vainement tenté de réinsérer l'acte gratuit dans la société, des juristes ont instruit le procès de Lafcadio. L'acte gratuit résiste à toute intégration.

Dans une société bien réglée, et qui a fait de la rationalité et de la rentabilité ses maîtres mots, l'action gratuite est, par nature, un élément perturbateur, qui bouleverse le déterminisme en tentant d'introduire l'idée de «gratuité», si étrangère aux valeurs sociales; il trouble les normes et les règles établies.

3.c. «L'acte gratuit» et la conception de l'absurde

D'autre part, nous pouvons également faire un rapprochement entre l'acte gratuit et la conception de l'absurde, qui se développe lentement à cette époque, et dont les principaux représentants sont Camus et Sartre. Rappelons que dans *L'Étranger* de Camus, la lumière, le soleil, la chaleur semblent être la cause d'une soudaine précipitation des événements : sur une plage, à la suite d'une bagarre, Meursault tue un homme de cinq coups de revolver, sans pouvoir fournir de véritable raison à son acte. Dans la philosophie de Sartre, le terme de «nausée» désignera l'état d'esprit d'un individu qui prend conscience de la pure contingence de l'Univers.

Dans *Les Caves*, Gide fait le constat de l'absurdité de la vie et montre à travers les histoires qu'il tisse et les rencontres des personnages, la relativité de la vie. En effet, face à la gratuité de l'existence, Lafcadio conclut à la gratuité morale des gestes humains : le hasard des feux décidera de la mort de Fleurissoire. Cependant, la conséquence de son geste apparaît, il perçoit l'incongruité de la vie. Car c'est précisément dans ce décalage entre l'individu et le monde que se situe la dimension absurde de la condition humaine. C'est ainsi que nous pouvons lire dans l'insaisissable Protée de Germaine Brée (1953: 233): «Qu'il y ait incompatibilité entre un univers sans finalité et l'exigence morale de l'homme, Gide l'avait formulé dès le *Prométhée mal enchaîné* mais au lieu de dresser l'exigence morale en face d'une existence «gluante», Gide accueille les deux en l'homme [...]». À présent ces deux notions vont définir l'homme dans *Les Caves*; Lafcadio en est l'incarnation. Plus tard, toute une série d'événements fortuits sauveront notre protagoniste.

3.d. L'«acte libre»

Nous avons vu que l'acte gratuit répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit. De plus, comme nous venons de le remarquer, il bouleverse tout déterminisme; deux des caractéristiques que présente l'«acte libre» de Bergson, car pour le philosophe, la liberté est une «donnée immédiate de la conscience». En effet, dans *Essai sur les données immédiates de la Conscience*, nous pouvons lire: «C'est de l'âme entière, en effet, que la décision libre

émane; et l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental» (Bergson, 1917: 53).

Bergson a combattu la religion de la science, le déterminisme, le culte exclusif de l'intelligence, à quoi il a opposé la saisie immédiate du vécu par l'intuition, l'élan vital et la liberté.

3.e. La morale kantienne

D'autre part, notre auteur critique également la morale kantienne, puisqu'il rejette la notion de devoir. Avec sa *Critique de la Raison pure*, Kant avait ramené l'exercice de la raison à ses limites, mais avec sa *Critique de la raison pratique*, il lui avait donné une base qu'il jugeait définitive et qui devait devenir la charte morale de toute la bourgeoisie pendant un siècle et demi. Kant a fondé en raison la loi morale et la notion de devoir à laquelle Gide s'était plié pendant sa jeunesse, mais contre laquelle il s'est bientôt élevé.

Ce que Gide reproche à la morale kantienne, c'est d'abord d'être fondée sur l'immortalité de l'âme et sur l'existence de Dieu. En effet, jamais l'expérience ne peut nous fournir le moindre fondement pour affirmer que Dieu existe ou non. C'est pourquoi Kant ouvre la voie à une nouvelle dimension religieuse: la foi va s'engouffrer dans l'espace laissé vacant par l'expérience. Il était selon lui nécessaire à la morale de l'homme de présupposer que l'homme a une âme immortelle, qu'il existe un dieu et que l'homme a un libre arbitre. C'est la foi qui l'a amené à ces conclusions, non la raison. Pour lui, la foi en une âme immortelle, en l'existence de Dieu et le libre arbitre de l'homme sont des *postulats pratiques*.

Pour Gide, il s'agit non pas de renoncer à tout devoir, mais de ne pas se scléroser dans des maximes de vie universelles, et de trouver en soi les ressources capables de forger une règle de conduite personnelle. À la limite, toute réflexion est parasite en ce qu'elle fausse la sincérité par la délibération, et cette morale individuelle que Gide oppose à Kant mène droit à la spontanéité de l'acte gratuit: «L'action la plus prompte, la plus subite, me parut dès lors la préférable; il m'apparut que mon action était d'autant plus sincère que je balayais devant elle tous ces considérants par quoi je tentais de me la justifier d'abord» (*Journal I*: 776). C'était donc prendre le risque de l'immoralisme sous couvert de la morale.

4. Conclusion

Au carrefour de l'influence de Bergson, et de Dostoïevski, qui ont fait éclater les limites de la raison, on retrouve l'acte gratuit, l'acte de folie de l'individu contre les règles sociales, l'acte de liberté contre tous les automatismes et les déterminismes imposés par la société. Ainsi, à la réduction de la vie par la raison, Gide a opposé, après Rimbaud, Dostoïevski et Nietzsche, à côté du futurisme et du cubisme, de Dada et du surréalisme, de Freud et de Reich, les puissances de l'imaginaire, de la folie et de l'inconscient.

Au XX^e siècle, de toutes parts on s'élève contre la tyrannie de la raison, du *logos* et des idéologies qui sont apparues concurremment aux sciences. Ce qui est mis en cause, c'est l'universalité du modèle de l'équivalent universel, et, à terme, la notion même de l'homme et d'humanisme. Contre «l'humanisme abstrait» que dénoncera plus tard Sartre, la littérature fait jouer les particularités de la personne, de l'individu. Celui-ci se met à échapper au caractère fixé et gagne la possibilité d'être plusieurs choses à la fois, et c'est bien ici même que l'on retrouve *Les Caves du Vatican*.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGSON, Henri (1917): *Essai sur les données de la Conscience*. Paris, Librairie Félix Alcan.
- BREE, Germaine (1970): *André Gide, l'insaisissable Protée. Étude critique de l'œuvre d'André Gide*. Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres».
- DESCARTES, René (1992): *Discours de la Méthode, suivi d'extraits de la dioptrique, des Météores, de la vie de Descartes par Baillet, du Monde, de L'Homme et de Lettres*. Paris, GF-Flammarion.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor (1950): *Crime et Châtiment*. Introduction de Pierre Pascal. Indications chronologiques et note bibliographique de Sylvie Luneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor (1955): *Les Démons. Les Pauvres Gens*. Introduction de Pierre Pascal, suivi de «La gestation des Démons», de Sylvie Luneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GIDE, André (1951): *Journal I 1889-1939*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (1954): *Journal II 1939-1949. Souvenirs*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (1958): *Romans Récits et Soties Œuvres Lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade).
- GIDE, André (2004): *Les Caves du Vatican*. Paris, Gallimard (Folio).
- GOULET, Alain (1972): *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*. Paris, Larousse.
- GOULET, Alain (1985): *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Minard (Bibliothèque des Lettres Modernes).
- FILLAUDEAU, Bertrand (1985): *L'univers ludique d'André Gide: les soties*. Paris, Librairie José Corti.
- KANT, Emmanuel (1987): *Critique de la raison pure*. Paris, GF-Flammarion.
- LAFILLE, Pierre (1954): *André Gide romancier*. Paris, Hachette.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de (1967): *Maximes. Suivies des Réflexions diverses, du portrait de La Rochefoucauld par lui-même et des Remarques de Christine de Suède sur les Maximes*. Paris, Garnier Frères.

PAINTER George D. (1958): *André Gide*. Paris, Mercure de France.

SARTRE, Jean-Paul (2004): *La Nausée*. Paris, Gallimard (Folio).