

Symbole et déclaration

al-Majalla al-Jadida, janvier 1930

Je reprends aujourd'hui une question destinée à compléter les observations que j'avais faites dans mon dernier texte, lorsque je parlais du goût ; car la relation entre les écrivains et leurs lecteurs présente de multiples facettes, chacune d'elles servant de mesure à ce goût qui permet aux écrivains de produire, et aux lecteurs de juger — un goût qui façonne ce que les uns produisent et comment les autres en jugent, sous des formes qui varient selon les individus, les milieux, et les circonstances, générales comme particulières.

Nous avons vu les gens diverger, à travers bien des époques, sur la question de savoir lequel de deux modes littéraires est le plus noble, le plus cher à l'âme, et le plus apte à représenter ses émotions, ses passions et ses penchants : la littérature qui s'appuie sur la déclaration franche et l'exposition claire, que l'âme n'a nul besoin de peiner à comprendre ou à en saisir le dessein et la visée, ou bien le symbole et l'allusion, que seuls comprennent les esprits profondément enracinés dans le savoir, et dont les desseins ne sont perçus, dont le véritable but n'est atteint, que par ceux dotés d'une certaine élévation d'âme, d'une certaine finesse de sensibilité et d'une pénétration de vue leur permettant de découvrir les secrets, de percer les voiles et de résoudre les énigmes ?

Ce désaccord entre les gens s'intensifie, gagne en gravité, et porte plus loin ses conséquences dans la vie des écrivains et des lecteurs, lorsqu'il touche à une certaine catégorie de sujets que la morale et les circonstances de la vie sociale ordinaire exigent que l'on n'aborde qu'avec délicatesse, et que les écrivains et les poètes ne traitent qu'avec une certaine retenue et un certain détour — tels que la poésie amoureuse, la description des relations sexuelles, et la description de choses que nous préférons ne pas voir clairement, et dont nous souhaitons que les écrivains ne parlent que par symbole, et ne décrivent que par allusion. On se souvient encore d'un débat survenu voilà quelque temps entre MM. Tawfiq Diyab et Salama Moussa, autour de ce qu'ils appelaient alors la « littérature voilée » et la « littérature dévoilée ». Chacun des deux hommes de lettres avait sa propre manière de comprendre la question, et sa propre méthode d'argumentation et de raisonnement. Le public se divisa alors, à leur suite : les uns préférant la littérature voilée, les autres la littérature dévoilée.

Je croyais alors, comme je le crois encore aujourd'hui, que ces deux hommes de lettres se disputaient sur un terrain qui n'était pas véritablement celui du désaccord, et suivaient une voie sans issue. L'un considérait la morale, les convenances, et le besoin de la jeunesse en hauts idéaux ; l'autre considérait la vérité et la sincérité, le besoin des gens de franchise, et le mauvais effet de l'hypocrisie sur l'éducation et sur les autres aspects de la vie sociale. Or, tous deux fondaient leur pensée et leur jugement sur une prémisse que je crois véritablement sujette à discussion — et je ne crois pas exagérer en la disant même douteuse : à savoir, que l'écrivain, lorsqu'il produit ses œuvres littéraires, choisirait délibérément d'aller vers le nord, alors qu'il aurait tout aussi bien pu aller vers le sud ; qu'il serait libre de ce qu'il écrit, libre de ce qu'il dit, façonnant ses images littéraires comme l'artisan façonne ses produits, par réflexion, préméditation et liberté totale.

L'écrivain serait même, à ce compte, plus libre encore que l'artisan, qui doit se soumettre aux lois de son métier et n'y innove que dans une mesure limitée, tandis que l'on considère l'écrivain comme absolument libre, ne connaissant d'autre limite que sa propre volonté et son propre penchant. C'est de cette prémisse, semble-t-il, que partaient les deux débatteurs : l'un exigeait de l'écrivain qu'il respecte la morale, la pudeur, les convenances et les hauts idéaux ; l'autre exigeait de l'écrivain qu'il respecte la vérité, la sincérité et la franchise, et qu'il évite l'hypocrisie.

Mais ce que ces deux hommes de lettres ont négligé — et ce que l'on néglige généralement, lorsqu'on parle de littérature ou qu'on s'y attarde — c'est que la liberté de l'écrivain dans la production littéraire, dans la mise en forme artistique de ses propres œuvres, n'est en rien aussi vaste et absolue qu'on le croit, mais bien plutôt fort étroite, contrainte par tout un ensemble de restrictions — certaines puissantes et absolument inéluctables, d'autres plus faibles, que l'écrivain parvient parfois à briser.

L'écrivain est contraint par sa propre nature et son propre tempérament : de même qu'il ne peut changer la couleur de sa peau, ni sa propre constitution physique, il ne peut davantage changer son propre tempérament général ; il lui est donc difficile, sinon impossible, de forcer ce tempérament à produire des œuvres d'art qui ne conviennent ni à sa nature ni à sa disposition. Il est contraint, de même, par le milieu où il vit, le public auquel il s'adresse, et la région dont il subit le climat, l'air, et les innombrables influences diverses ; il est enfin contraint, au-delà de tout cela, par la langue même, matière première de son art, et par les lois de l'art lui-même.

Il peut certes briser, de temps à autre, certaines de ces contraintes — sa propre puissance artistique l'emportant parfois sur la langue, parfois sur les lois établies de l'art — devenant ainsi, à certains égards, un novateur ; il peut même se rebeller contre les us et les principes mêmes sur lesquels son milieu s'est bâti, et ainsi le renouveler. Mais cette prééminence, cette rébellion, demeurent limitées, quelle que soit la force, la vigueur et le génie de l'écrivain. Et si l'écrivain n'est pas, en réalité, libre dans sa production littéraire — si quiconque mérite véritablement ce nom est façonné, dans ce qu'il écrit, par l'approbation et l'admiration du public, tout autant qu'il l'est par sa propre personnalité, sa nature et son tempérament —, il est alors excessif d'exiger de lui, de la part de ses lecteurs, qu'il suive telle voie précise et s'écarte de telle autre ; car il n'a jamais suivi la voie qu'il a choisie — ou, plus précisément, la voie où il s'est trouvé — sinon parce qu'il lui était simplement impossible d'en suivre une autre.

Un seul et même écrivain ne saurait exceller à la fois dans la production de la littérature voilée et de la littérature dévoilée ; il appartient à l'une ou à l'autre, parce que sa propre nature, ainsi que les circonstances générales et particulières qui l'entourent, le poussent vers l'une ou vers l'autre. Et de fait, nous observons, dans les différentes littératures, des époques où la littérature voilée domine les écrivains, qui alors y excellent et y brillent, et d'autres époques où la littérature dévoilée les domine, et où ils la maîtrisent et s'y distinguent à leur tour.

Si nous examinons ces époques, et cherchons les causes qui poussent les écrivains vers l'un ou l'autre de ces types de littérature, nous constatons que ces causes tiennent, le plus souvent, au milieu et à la communauté qui entoure l'écrivain, bien plus qu'à l'écrivain lui-même ; et nous observons que la littérature voilée — puisqu'il faut bien employer ces termes — domine les écrivains et les lecteurs lorsque les communautés vivent une existence calme et mesurée, reposant sur un ordre social stable et un ordre politique établi. Que l'ordre social vienne à se troubler, ou que l'ordre politique soit livré à l'instabilité et à la corruption, et voilà que l'empire de la littérature dévoilée commence à apparaître et à s'étendre, peu à peu, jusqu'à prendre le dessus — mais ce n'est là qu'une prééminence provisoire, qui ne dure que jusqu'au retour de l'ordre social et politique à sa stabilité première.

Vous le voyez clairement dans notre propre vie littéraire arabe : la littérature voilée domina les Arabes dans toutes les branches de la vie littéraire, hormis la satire, jusqu'à l'époque abbasside, où l'ordre social et

politique se troubla — les non-Arabes en vinrent à revendiquer une part des droits sociaux et politiques que les Arabes s'étaient réservés, l'ordre politique lui-même changea, un État tomba et un autre s'éleva à sa place, un système de gouvernement s'effondra et un autre prit sa place —, d'où résulta, dans les âmes, un penchant débordant pour la liberté, tout en conservant néanmoins un attachement à l'ordre et à la mesure.

En cette même époque, la littérature dévoilée apparut au grand jour, de la façon la plus crue, car elle ne faisait que traduire une vie elle-même mise à nu. Mais une fois arrivé le troisième siècle, une fois établi le nouvel ordre social, une fois affermi le nouvel ordre politique, les gens redevinrent plus pudiques dans leur propre vie, et la littérature elle-même redevint plus pudique ; on se mit à imiter Abou Nouwas et son cercle davantage dans la forme et le style que dans le sens et le sujet.

Notre propre vie récente fut, de même, calme et paisible, façonnée par des systèmes sociaux et politiques stables et établis, et notre propre littérature fut voilée et mesurée ; puis nos propres systèmes politiques et sociaux se troublèrent, et nous en vînmes à convoiter diverses formes de liberté — liberté d'opinion, liberté d'action, liberté politique — et, avec elles, nous en vînmes à convoiter la liberté de parole elle-même, de sorte que notre propre littérature se relâcha quelque peu de ses anciennes contraintes, et que notre propre penchant pour la littérature dévoilée commença à se manifester.

L'écrivain est donc façonné par le goût général lorsqu'il produit une littérature voilée ou une littérature dévoilée, et quelle que soit la littérature étrangère que vous étudiez, vous y retrouverez exactement les mêmes phénomènes : l'ordre se trouble, et la littérature dévoilée apparaît ; il se stabilise, et la littérature voilée reprend le dessus.

Il existe cependant un autre phénomène que j'aimerais signaler dans ce texte, très brièvement, et que j'espère pouvoir un jour étudier plus longuement : c'est qu'il existe une littérature symboliste qui apparaît en certaines époques, en venant à dominer toute la vie littéraire, adoptant le symbole et l'allusion comme mode d'expression fondamental, et s'écartant du mode familier de la littérature claire et explicite, quel que soit le sujet traité par cette littérature.

Ce phénomène s'étend, au-delà de la littérature, à tous les autres beaux-arts : l'art du peintre, du sculpteur, du musicien et du chanteur devient lui aussi symboles et signes, empruntant des voies bien différentes des voies familières, par lesquelles leurs auteurs veulent dire

des choses qu'ils n'auraient jamais voulu dire en des époques plus calmes et plus naturelles — et la capacité des gens à les comprendre et à les apprécier varie selon leur propre part d'intelligence du cœur, de pénétration de la vue, et de penchant pour le raffinement matériel et spirituel.

Ces époques surviennent le plus souvent lorsque les systèmes sociaux et politiques se troublent, se soulevant contre la religion, la morale, et tout ce sur quoi repose la vie collective ; le désordre se multiplie, s'intensifie, se prolonge, sans jamais porter les fruits attendus, si bien que les gens désespèrent de la révolution et de ses résultats — tout en étant, dans le même temps, trop réticents, ou trop honteux, pour se renier eux-mêmes et revenir à l'ancien ordre qu'ils ont eux-mêmes démolì. Ils ne veulent pas revenir à l'ancien ; ils détestent le désordre et n'en attendent aucun bien ; et ils cherchent une vie nouvelle — ni l'ancienne, ni le désordre présent — sans jamais parvenir à cette vie nouvelle qu'ils recherchent.

C'est alors que l'art et la littérature se trouvent poussés vers le symbole, le signe, l'allusion, et, parfois, l'énigme ; car un élan religieux nouveau, flou et indistinct, s'empare des esprits, prenant une forme qui, sinon franchement mystique, en est du moins fort proche. Sous cette forme, les artistes ressentent certaines aspirations qui emplissent leur âme, mais qu'ils ne comprennent ni clairement ni distinctement, et qu'ils ne peuvent donc exprimer ni clairement ni distinctement — pas plus que le public ne les comprend correctement à travers eux, puisque leurs propres auteurs ne les comprennent guère eux-mêmes, ou à peine.

Ce phénomène fut observé avec une force particulière en France, à la fin du siècle dernier, lorsque les Français, las de la révolution, du désordre et des dissensions, détestaient, ou ne pouvaient plus, revenir à l'ancien ordre qu'ils connaissaient avant la Révolution ; de nouveaux idéaux leur apparurent alors, qu'ils ressentaient et vers lesquels ils aspiraient, mais qu'ils ne parvenaient pas à discerner clairement ; ils se mirent donc à les exprimer, par la poésie et par l'art, à travers des expressions symboliques obscures, que nous lisons aujourd'hui en n'en comprenant que de rares fragments, la plus grande part de leur sens nous échappant.

Ce phénomène fut observé avec force en France, mais on peut vraisemblablement l'observer dans toutes les littératures — quelles que soient les nations et les milieux — chaque fois qu'une communauté

traverse une phase semblable à la phase française que je viens d'évoquer. Et la littérature soufie n'est-elle pas, elle aussi, une des formes de ce même phénomène ? Et le soufisme lui-même n'est-il pas, en vérité, un reniement de l'ancien, sa démolition, et une quête du nouveau, sans jamais parvenir à le discerner ni à l'atteindre ?

Ce phénomène mérite, à mes yeux, bien plus d'attention et d'étude que la question de la littérature voilée et de la littérature dévoilée. Il pourrait être étudié sous plusieurs angles, mais celui qui m'est le plus cher est précisément celui qui représente le lien entre ces écrivains et ces artistes, d'une part, et ces gens qui jouissent de leurs œuvres artistiques, d'autre part — c'est-à-dire ce goût qui relie, en art, le producteur et le consommateur, pour reprendre les termes des économistes. Je souhaite pouvoir, un jour, revenir sur ce sujet.