



BULLETIN  
DES AMIS  
D'ANDRÉ GIDE



*GIDE & LA MUSIQUE*

N° 85  
JANVIER 1990  
VOL. XVIII - XXIII<sup>e</sup> ANNÉE



**BULLETIN**  
**DES AMIS**  
**D'ANDRÉ GIDE**

*GIDE & LA MUSIQUE*

N° 85

VINGT TROISIÈME ANNÉE

VOL. XVIII  
1990

## Association des Amis d'André Gide

Comité d'honneur :

Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Jacques DROUIN, Dominique FERNANDEZ,  
Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET, Jean MEYER, Maurice RHEIMS de l'Académie  
Française, Robert RICATTE, Roger VRIGNY

*Le*  
**Bulletin des Amis d'André Gide**

revue fondée en 1968  
dirigée par Claude Martin (1968-1985)  
puis Daniel Moutote (1985-1988)

publiée par le

**CENTRE DES SCIENCES  
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE  
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE**

avec le concours du

**CENTRE NATIONAL DES LETTRES**

paraissant en janvier, juillet et octobre

est principalement diffusée par abonnement annuel ou compris dans les publications servies  
aux membres de l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur cotisation pour  
l'année en cours.

**Tarifs en dernière page de chaque livraison.**

\*

\*\*

Toute correspondance relative au BAAG  
doit être adressée à :

**DANIEL DUROSAY**  
Directeur responsable de la revue  
32, rue du Borrégo  
F. 75020 PARIS  
Tél. : (1) 47.97.58.87

relative à l'AAAG à :

**HENRI HEINEMANN**  
Secrétaire Général de l'Association  
59, avenue Carnot  
80410 CAYEUX-SUR-MER  
Tél.: 22.26.66.58

# BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Vingt-deuxième année - Vol.XVIII - N°85 Janvier 1990

---

## TÉMOINS

|                    |   |    |
|--------------------|---|----|
| Marie-Hélène DASTÉ | Souvenirs d'enfance                       | 7  |
| Michèle MORGAN     | A propos de <i>La Symphonie pastorale</i> | 11 |

## GIDE ET LA MUSIQUE

|                 |                |    |
|-----------------|----------------|----|
| Patrick POLLARD | Musique        | 17 |
| Bernard MÉTAYER | Gide et Chopin | 65 |

\*

|                  |                                |     |
|------------------|--------------------------------|-----|
| Norbert DODILLE  | Gide ou la révolution          | 93  |
| Pascal DETHURENS | Gide et la question européenne | 109 |

## CHRONIQUES GIDIENNES

|                            |   |     |
|----------------------------|---|-----|
| Pierre MASSON              | <i>Décor et dualisme. L'Immoraliste d'A. Gide</i> par Paul A. FORTIER | 129 |
| Jean CLAUDE                | <i>Correspondance H. Ghéon-J. Rivière</i> , éd. J.-P. Cap             | 135 |
| Henri HEINEMANN            | J.J. Thierry, <i>André Gide</i>                                       | 139 |
| Marie Françoise VAUQUELIN- |   |     |
| KLINCKSIECK                | Les parallèles se rejoignent rarement                                 | 141 |
| Bernard MÉTAYER            | Chronique théâtrale : <i>Notes en duo</i>                             | 143 |
| Claude MARTIN              |   |     |
| et alii                    | Chronique bibliographique   | 144 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| <b>TABLES ET INDEX 1987-1988</b> | 147 |
|----------------------------------|-----|

## VARIA

|                        |                         |                            |
|------------------------|-------------------------|----------------------------|
| Nos membres publient : | Concert Boulanger : 178 | Calepin : 181              |
| 176                    |                         |                            |
| Nécrologie : 177       | Colloques : 179         | A nos collaborateurs : 182 |
| Comité américain : 177 | Souscription : 180      | Projets du BAAG : 182      |

---

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE  
& UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

## RÈGLEMENTS BANCAIRES

À dater du 1er janvier 1990, tous les règlements à l'ordre de l'A.A.A.G. qui ne passent pas par le compte chèque postal seront à adresser à :

Association des Amis d'André Gide  
c/o Mme Abèles  
1, rue de Courcelles  
75008 PARIS

Pour l'année 1990, le prix de l'abonnement est fixé à **200 F.**

Au titre de leur cotisation 1990, les adhérents de l'AAAG recevront le tome I de la *Correspondance André Gide-André Ruyters*, présentée par Victor MARTIN-SCHMETS, Pierre MASSON et Claude MARTIN — à paraître incessamment aux Presses Universitaires de Lyon. Ils pourront en outre, s'ils le désirent, recevoir sans délai le tome II, contre paiement anticipé de leur cotisation 1991.

## À NOS COLLABORATEURS.

Les informations concernant les projets du BAAG dans les mois à venir et les modalités de présentation des textes figureront désormais dans une rubrique particulière, placée, dans ce numéro, en fin des *Varia*. Nos collaborateurs habituels, occasionnels, ou virtuels sont donc invités à s'y reporter, et à nous faire part de leurs suggestions et propositions.

***TÉMOINS***



## SOUVENIRS D'ENFANCE

par

Marie Hélène DASTÉ

Dans le parfum des roses du mois de juin, mêlé à la fine odeur de térébenthine que dégageait l'encaustique dont tous les sols de la maison étaient imprégnés quotidiennement dès l'aube — et dans l'odeur du pain grillé en tartines empilées sur la table sous des serviettes à carreaux rouges — on se rendait au petit déjeuner, à Cuverville, comme à une fête. La place de Gide, quand on s'asseyait autour de la grande table, était, d'habitude, encore vide.

On guettait la porte — il entra. Souvent, même en été, il était emmitouflé : un étrange bonnet de laine sur la tête, des mitaines, et, sur les épaules un grand "plaid". On observait son visage, avait-il bien dormi ? Comment se sentait-il ?

"Vertigineux", disait-il en souriant, l'air assez satisfait. Que voulait-il dire ? Pour moi, je me figurais qu'il descendait vers nous de quelque haut sommet où il serait parvenu pendant que nous dormions et où le vertige l'aurait saisi.

Peut-être parlait-il seulement d'un vertige, d'un malaise dû à une mauvaise digestion. Qui sait ?

Mais lorsqu'il se mettait à croquer, à faire craquer entre ses belles dents blanches, maintes tartines grillées, il aurait rendu l'appétit et la joie de vivre à un mourant — et j'étais sûre alors que mon interprétation de son vertige était la bonne.

D'ailleurs, très rapidement, il disparaissait de nouveau.

Collant mon nez contre la vitre de la fenêtre, je pouvais l'apercevoir de loin, un "loden" jeté sur les épaules, les manches flottant derrière lui. Il marchait dans les allées du jardin. Il lisait en marchant. Il semblait entretenir avec son livre un dialogue. On pouvait suivre ses réactions sur son visage : l'acquiescement enthousiaste,

l'étonnement — parfois souriant ou se mettant à rire — parfois, s'arrêtant net, indigné ou furieux. Des sons, des grognements, des murmures, des exclamations parvenaient jusqu'à nous et parfois aussi, le plus souvent, on pouvait éprouver avec lui sa concentration, sa communion avec ce qu'il lisait et on entendait alors un grand silence... et seulement ses pas dans le gravier des allées...

Puis, soudain, il avait disparu.

On ne le voyait réapparaître, émergeant d'ailleurs, qu'à l'appel du deuxième coup de cloche qui annonçait le prochain repas.

Un bref silence, autour de la grande table où étaient réunis tous les hôtes de la maison saluait son entrée jusqu'à ce qu'il eut pris place. Puis les conversations qui allaient bon train avant son arrivée, reprenaient. Souvent une vive discussion entre les deux belles-soeurs de Gide, Jeanne Drouin et Valentine Gilbert dont "l'esprit de contradiction" était légendaire.

"Chère, mais chère... disait Gide. Permits moi..." Mais Valentine ne permettait rien du tout et, concluant aussitôt : "Propos oiseux !" disait-elle. Madeleine Gide gardait le silence, un sourire et une fossette légèrement ironiques, elle suivait, d'un regard attentif, le service impeccable des deux servantes en longues robes de satinette noire et grands tabliers blancs. Les enfants écoutaient, regardaient et mangeaient tranquillement.

Après le repas, on se réunissait pour le café dans l'"entrée" où, la porte ouverte sur le jardin, laissait entrer le soleil. Les enfants entouraient "l'oncle André". Un jour, parmi ses neveux et nièces, je m'adressai à lui en l'appelant étourdiment : "Oncle André". Les enfants Copeau continuaient pourtant toujours à l'appeler : "Cher Ami". A cause sans doute de l'abus qui était fait de ce terme dans le milieu de *La N.R.F.*, ils avaient cru pendant longtemps que c'était là son nom de baptême.

Saisie de confusion, je pris la fuite... Il eut tôt fait de me rattraper dans le grand escalier encaustiqué et glissant, de ce pas élastique et rapide fait, eût-on dit, pour "passer outre" comme il disait, et, de cette voix enjôleuse qu'il prenait pour séduire et pénétrer dans l'intimité d'autrui (surtout dans celle des adolescents et des enfants), il murmura à mon oreille : "Je suis tellement heureux d'être maintenant pour toi



A JERSEY EN 1907.

De gauche à droite : Maïène Copeau (Marie-Hélène Dasté), Jacques Copeau, André Gide, Agnès Copeau, Michel Saint-Denis (neveu de Copeau), Edi Copeau et Augustine de Rothmaler. Cliché de Maria Van Rysselberghe. Archives Marie-Hélène Dasté.



l'oncle André". Cela me déplut et m'intimida encore plus — et, enjambant les marches deux à deux, à mon tour je "passai outre".

Il aimait à cultiver, à instruire et à enseigner les jeunes. Il se montrait envers eux extraordinairement attentif et patient. Les leçons de piano qu'il donna d'abord à ses nièces puis à ses petits-enfants sont demeurées célèbres grâce au film de Marc Allégret. Toute sa vie, auparavant, il avait été le maître de musique de plusieurs enfants. Il instruisait ainsi, sans le savoir, les enfants qui l'écoutaient lorsque lui-même s'exerçait à des gammes ou à des passages difficiles d'une oeuvre de Chopin. Pendant la première saison du Vieux Colombier en 1914, il vint tous les jours, des mois durant, d'Auteuil à la rue du Dragon où nous habitions, pour faire travailler au piano ma petite soeur Edi, alors âgée de 8 ou 9 ans.

A Cuverville le soir, les enfants en suspens et terrifiés l'écoutaient aussi leur lire les contes d'Edgar Poe.

Je crois me rappeler qu'il nous lisait aussi, parfois, des comédies de Labiche mais c'était peut-être plutôt Madeleine Gide qui, par ailleurs, nous lisait inlassablement les romans de Jules Verne, sachant, telle Shéhérazade, interrompre sa lecture au moment le plus palpitant et nous en faire attendre la suite jusqu'au lendemain soir.

\*

### **André Gide pendant les répétitions du *Procès de Kafka* au Théâtre Marigny en 1946**

Gide avait de la diction et de la "déclamation" au théâtre une conception très particulière. Pour les alexandrins, il se référait peut-être aux enseignements de Racine à la Champmeslé. Il se donnait en exemple à ses élèves, savourant les vers dans une sorte d'ivresse voluptueuse et où il atteignait un paroxysme en une sorte de modulation chantée.

Mais son "ivresse" demeurait intransmissible et ses pauvres élèves, essayant de l'imiter, de suivre ses indications, ne parvenaient qu'à des résultats saugrenus et souvent très comiques. Je crois qu'il abandonna très vite cet enseignement.

Je faisais partie de la distribution de *Hamlet* que Gide avait traduit pour Jean-Louis Barrault. Pendant les répétitions il ne s'adressait que fort rarement directement aux acteurs mais parlait à voix basse avec Jean-Louis Barrault dans la salle et probablement entre les répétitions.

Cependant je n'ai jamais eu l'impression, face à lui, d'avoir à faire à un véritable homme de théâtre, mais plutôt à un très sensible et très intelligent amateur de théâtre — contrairement à ce que tous pouvaient éprouver, irrésistiblement et puissamment, face à Paul Claudel qui incarnait le théâtre.

Lorsque Jean-Louis Barrault monta le *Procès* de Kafka dans l'adaptation que Gide en avait faite en collaboration avec lui, il voulut se rapprocher davantage des acteurs et pour cela il prétendait suivre les répétitions de plain-pied avec eux, sur la scène même.

Gide était très frileux, il craignait les courants d'air. Il arrivait au théâtre emmitouflé de lainages, et apportait avec lui quelques couvertures de voyage.

Jean-Louis Barrault, toujours soucieux de ménager et de respecter ses auteurs lui faisait apporter, en outre, un paravent qui fut installé sur la scène. Gide s'y enferma comme dans une guérite, son manuscrit ouvert sur les genoux... et la répétition commençait. Il la suivait d'abord des yeux, murmurant parfois le texte comme en écho à la voix des acteurs.

Mais, dans le feu de l'action, l'ouïe sans doute obstruée par le bonnet de laine qu'il avait tiré sur ses oreilles, et, souhaitant peut-être faire corps avec les efforts des acteurs, il saisissait bientôt des deux mains son paravent et se déplaçait avec sa guérite, tel une étrange tortue, pour se rapprocher le plus possible d'eux, à l'autre bout de la scène.

Inutile de dire que ces pérégrinations étaient fort encombrantes. Elles amusèrent d'abord les acteurs, mais bientôt les énervèrent.

Gide, certainement, le sentit aussitôt et abandonna vite ce mode de collaboration.

## À PROPOS DE LA SYMPHONIE PASTORALE

Entretien avec Michèle MORGAN

par

Henri HEINEMANN

À l'époque où lui fut faite la proposition d'interpréter le rôle de Gertrude dans *La Symphonie pastorale*, Michèle Morgan, qui était l'épouse d'un Américain et avait un fils, vivait aux Etats-Unis; on se rappelle qu'elle y était partie en pleine guerre. Et pour elle, être sollicitée ainsi par un producteur français, pour un film français, représentait la plus merveilleuse des perspectives. Ce fut donc l'occasion, pour elle, de découvrir une oeuvre de Gide qu'elle ne connaissait pas, puis de lire le scénario auquel avaient travaillé Jean Delannoy et l'équipe Bost-Aurenche. En fait, le rôle lui apparut immédiatement comme superbe, fin, sensible; bref : une très belle et très émouvante histoire !

Quelques mois plus tard, en octobre 1945, Michèle Morgan traversait enfin l'Atlantique, non sans émoi. Traversée peu confortable car il s'agissait d'un de ces fameux "*liberty-ships*". Il y avait là une quarantaine de Français, des parents de soldats, etc...

C'est en décembre 1945, pour être précis, que fut tourné le film, dont la distribution comprenait aussi Pierre Blanchar et Line Nore, ainsi que Jean Desailly. Le tournage se réalisa d'une part au château d'Oex, en Suisse, d'autre part, pour les extérieurs nécessitant un décor de neige, à Zermatt. C'est dans ce dernier cas que des scènes drôlatiques se déroulèrent, bien avant le tournage des séquences prévues. En effet, une terrible avalanche s'étant produite, désorganisant le fonctionnement du chemin de fer à crémaillère, il fallut monter à pied, de la neige, quelquefois jusqu'à la ceinture, et cela durant des kilomètres ! Qu'on imagine les acteurs, les réalisateurs, les techniciens chargés du matériel. Le producteur du film, qui n'avait pas prévu cette situation et portait une tenue de ville, ne manquait pas de

faire sourire : on n'oublie pas de telles circonstances, même quarante années après.

La situation qu'expose Gide, la relation ambiguë qui a pu s'installer entre une jeune fille aveugle, innocente, et un pasteur protestant (mais peut-être entre un Gide et un autre Gide), au fond Michèle Morgan n'en avait pas été choquée, même pas surprise : n'y avait-il pas, quand on y songe, deux aveugles face à face ? Le pasteur, si la tentation, le doute pouvaient l'assaillir, était-il vraiment conscient qu'une relation de type amoureux finissait pas s'instaurer entre la jeune fille et lui : ce devait être très flou dans son esprit, et n'amena jamais entre eux une quelconque aventure charnelle.

André Gide vint assister à une partie du tournage, et ce fut donc une des premières fois, et fort rares, où Michèle Morgan le vit. Au bout de près d'un demi-siècle lui reviennent quelques images du vieil homme élégant, chic même, portant sa célèbre cape de loden, et somme toute assez pittoresque. Glabre, le teint assez mat, le crâne déplumé, quelque chose de carré, d'anguleux, Gide se montra d'une extrême courtoisie et mit ainsi l'actrice à l'aise. C'est bien cela, insiste-t-elle : rigoureux, mais courtois. Lorsqu'il parlait, entre deux scènes de tournage, s'était souvent avec des gestes démodés, affectant une grandiloquence assez comique pour que Michèle Morgan eût la tentation d'un réel fou rire. Il est probable qu'il n'aurait pas fait un excellent acteur ! Cela dit, quand il venait sur le plateau, il ne donnait ni conseils ni aucune directive, respectant en cela la seule prérogative du metteur en scène, donc Jean Delannoy.

Il n'y eut pas d'autre film inspiré par l'oeuvre de Gide, encore que Jean Cocteau aurait souhaité tourner *Isabelle* avec le concours de Marc Allégret. De cela, Gide a parlé d'ailleurs, et Michèle Morgan revoit cette séance de lecture de l'oeuvre, à laquelle elle fut conviée au Vaneau. Devant ses hôtes, Gide lut le récit à haute voix, mimant parfois l'action, ainsi au moment où l'héroïne jette ses bijoux, ce qui, joué par l'auteur, ne manquait pas de cocasserie.

Les années ont passé. Aujourd'hui encore, Michèle Morgan considère l'épisode du tournage de *La Symphonie pastorale* comme un temps fort de sa carrière, à cause du rôle qu'elle y assumait et qui lui valut le 1<sup>er</sup> Prix d'interprétation au Festival de Cannes, mais également parce que, après une carrière américaine sans grand relief, c'était le

retour en France, et les retrouvailles avec de beaux rôles tels qu'une actrice rêve toujours d'en jouer.

(Il y eut, vers 1930, une fillette qui prenait des cours de piano, à Neuilly, avec la soeur de mon père. Qui aurait pensé alors qu'elle deviendrait une des "stars" du cinéma français ? H.H.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mme Michèle Morgan complète ici le chapitre 15 de ses mémoires, consacré à *La Symphonie pastorale* (*Avec ces yeux-là*. Paris : R. Laffont, éd. Presse Pocket, 1979, p.251-266).



***GIDE & LA MUSIQUE***

Cette étude sur Gide et la musique\* a été conçue pour compléter le travail de G. Jean-Aubry *André Gide et la musique* (1945) et pour faire suite à l'édition critique de *Proserpine et Perséphone*, publiée à Lyon en 1977 : elle propose une interprétation de l'esthétique musicale gidienne qui donnera un relief important aux divers projets théâtraux de l'écrivain. La publication plus récente de plusieurs lettres nous permet pour la première fois une vue d'ensemble et nous invite à esquisser dès à présent un portrait musical de l'auteur.

Nous tenons à remercier vivement tous ceux qui nous ont aidé dans notre travail, et plus particulièrement Madame Catherine Gide, Monsieur François Chapon, Madame de Tinan, Madame D. Milhaud, Monsieur Morin, Monsieur J. Schmitt, et l'Université de Londres.

Patrick Pollard  
Londres, juillet 1989

\* Traduction remaniée de "André Gide : a musical chronicle; soixante-deux lettres; Appendix", *Adam*, n°468-480 (1986), p. 27-82 (article repris avec l'aimable autorisation de l'éditeur, Monsieur Miron Grindea).

## SIT TITYRUS ORPHEUS<sup>1</sup> : GIDE ET LA MUSIQUE

par

Patrick POLLARD

### *Prélude*

Gide écrit dans *Caractères*, publié en 1925 : “Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots [...] Tout artiste qui préfère son émotion personnelle et sacrifie la forme à cette prédilection, cède à la complaisance et travaille à la décadence de l’art”<sup>2</sup>. C’est une opinion qu’il retiendra également dans son *Chopin*, mais c’est une idée qui paraît dès *Le Traité de Narcisse* et que souligne la plus grande part de l’oeuvre gidienne : “Se préférer — voilà la faute.” En effet, au cours de sa vie nous ne constaterons qu’une légère différence en ce qui concerne l’importance accordée par Gide à la musique. Ce qui est vrai pour André Walter le sera toujours plus tard : “L’harmonie plutôt — la musique ! La musique propage l’ondulation de l’âme jusqu’à l’autre âme”<sup>3</sup>. Pareille idée s’exprimait aussi dans le *Narcisse* (texte de 1892) : “Chaste Eden ! Jardin ! jardin des Idées. Où les formes, rythmiques et sûres, révélaient sans effort leur nombre; où chaque chose était ce qu’elle paraissait; car [éd. postérieures : où] prouver était inutile. Eden ! où les brises chanteuses [éd. postérieures : mélodieuses] ondulaient en courbes prévues [...] sur le jardin planait une uniforme [éd. postérieures : constante] symphonie.” Et plus loin : “Car c’est un esclavage enfin, si l’on n’ose risquer un seul geste, sans perturber [éd. postérieures : crever] toute l’harmonie” — voici que “l’accord toujours parfait” sera rompu, et que naîtra l’existence humaine, insatisfaite et incomplète. A la suite de ce désaccord viendra “l’homme épouvanté”; mais chaque chose

“détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être”, notion toute platonicienne transmise à Gide par l'intermédiaire de Schopenhauer.

Mais Gide ne restera pas toujours dans le même ordre d'idées. Si dans ses premiers écrits il réserve à la musique un rôle transcendant et affectif, il élaborera plus tard les aspects de son rôle social. C'est ainsi que dans les *Réflexions sur l'Allemagne*, Gide écrira en 1919 : “*Le grand instrument de la culture, c'est le dessin, non la musique. Celle-ci désapprend chacun de soi-même; elle l'épanouit vaguement. Le dessin, au contraire, exalte le particulier, il précise; par lui triomphe la critique. La critique est à la base de tout art*”<sup>4</sup>. Ce sentiment est sans doute provocateur, mais il laisse percer une vérité toute gidienne. En bon symboliste, Gide prétend que nommer, qu'être précis, c'est rester fixé dans le monde contingent. Or, le monde matériel est de nécessité vulgaire. “*Je n'éprouve nul besoin, pour goûter la musique, de la faire passer à travers la littérature ou la peinture [Gide proteste contre une lecture de poèmes de Baudelaire accompagnée d'un Prélude de Chopin], et me préoccupe fort peu de la «signification» d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi, malgré les prestigieuses adéquations de Schubert, de Schumann ou de Fauré, me plaît par-dessus tout une musique sans paroles, où que, tout au plus, vient prétexter la mystique d'une liturgie. La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper*”<sup>5</sup>. Et si c'est un vice de rester enfermé dans le monde des contingences, c'en est un autre de vouloir chercher à expliquer l'intention du compositeur : “*L'intention, la signification psychologique, me gênent toujours, en musique. Elle perd, pour moi, sa véritable signification, à vouloir en prendre une trop précise*”<sup>6</sup>. Voici en effet la formulation d'un monde idéal où Gide entre librement en compagnie de Chopin, et il me semble que ce jugement reprend les valeurs gidiennes de la disponibilité à la fois esthétique et morale. Un autre souci viendra s'y joindre que l'on retrouvera dans le *Journal* du 3 novembre 1917. Lorsque Gide considérera la “*musicalité*” de sa phrase, il voudra y inclure non seulement “*l'ouverture d'esprit*” qu'il prise tant, mais aussi la sonorité et le rythme mêmes de son texte : “*Moins peintre que musicien, il est certain que c'est le mouvement, de préférence à la couleur, que je souhaitais à ma phrase*”.

Mais si l'on retient la critique dont Wagner fut l'objet, ne doit-on pas demander à Gide vers quel genre de musique va précisément sa préférence ? "*Le piano l'emporte sur l'orchestre autant que l'individu sur la masse*", écrit-il dans ses *Notes sur Chopin*<sup>7</sup>, et nous connaissons bien son amour pour cet instrument. Le *Journal* nous renseigne sur le nombre d'œuvres en réduction pour piano qu'il jouait, sans oublier les œuvres écrites expressément pour cet instrument. C'est ainsi qu'il nous dira son émotion moins vive à écouter le premier acte d'*Alceste* [de Gluck] à la Schola qu'à l'avoir joué à Cuverville au piano, "*l'admirable proportion des lignes n'est pas suffisamment sensible à l'orchestre; l'esprit en perd sans cesse la mesure; l'émotion devient successive...*"<sup>8</sup>. Ce jugement est sans doute curieux, mais il n'est pas sans nous laisser un aperçu important sur la façon dont Gide comprend la musique. Pour lui, l'émotion et la proportion ne sont que deux aspects essentiels de la musique qui bénéficient d'une exécution rendue plus simple. On relève encore la même préférence pour la musique "pure" dans *Si le grain ne meurt*. Cette fois elle est augmentée d'une fuite vers l'immatérialité : "*Je me rejetais d'autant plus passionnément vers ce que j'appelais la musique "pure", c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier; et par protestation contre la polyphonie wagnérienne, préférerais (je le préfère encore) le quatuor à l'orchestre, la sonate à la symphonie*"<sup>9</sup>.

La simplicité musicale est donc de la plus haute importance aux yeux de Gide, mais nous en avons un deuxième élément qui, lui aussi, aura son importance : l'harmonie. Nous y reviendrons. "*Dans les bons jours, ceux où je donne ma mesure, où je livre ma vérité, rien n'est plus harmonieux que mon paysage intérieur; c'est la musique des grandes fugues de Bach qui l'emplit le plus adéquatement*"<sup>10</sup>. Doit-on chercher partout chez Gide cette correspondance intime de l'âme et de la musique ?

### *Une influence capitale : Schopenhauer.*

Nous savons que les *Cahiers d'André Walter* consistent en beaucoup d'endroits de textes intimes tirés des fragments du *Journal* inédit de Gide<sup>11</sup>. Malgré l'importance qu'avait pour lui à cette époque la lecture de Schopenhauer, nous devons préciser quel était son apport

à la théorie musicale du jeune écrivain. Doit-on en trouver l'écho dans le "Cahier blanc" d'André Walter : "L'ÂME, c'est en nous LA VOLONTE AIMANTE"<sup>12</sup> et le rapporter à l'équivalence âme = harmonie que nous verrons plus loin ? Et c'est Gide lui-même qui attire notre attention précisément sur cette volonté : il annote la première partie et le deuxième livre du *Monde comme représentation et comme volonté*. Or, si nous poursuivons notre lecture, nous lirons dans le "Cahier Noir" à la date du 1<sup>er</sup> août le texte suivant qui me paraît de la plus haute importance : "Schopenhauer. Perdre le sentiment de son rapport avec les choses, de sorte que la représentation se dégage toute pure [...]. Il faut que la musique intervienne [...]. La musique est évocatrice: c'est la souveraine enchanteresse; elle soutient l'essor du rêve". Ce ne sont pas là les termes précis de Schopenhauer, mais peu s'en faut. Gide avait sans doute accueilli au cours de sa lecture la proposition que l'harmonie est "l'image de la volonté satisfaite" tandis que la dissonance est "l'image qui contrarie notre volonté"<sup>13</sup>. Sans vouloir présenter ici une analyse approfondie du rôle du "désir" et du "bonheur" dans les oeuvres de Gide, nous apercevons sans difficulté le rapport entre cette idée et ce qui s'exprime dans le *Traité du Narcisse*. Et plus loin, la musique possède "un sens plus sérieux et plus profond, se rattachant à l'essence intime du monde et à la nôtre propre"<sup>14</sup>. C'est ainsi donc que l'expérience de notre âme se relie, par l'harmonie, à l'état paradisiaque. Car la musique n'est autre qu'une représentation de la volonté, de là son pouvoir de nous exalter<sup>15</sup>. Gide ne semble pas s'être avancé plus loin sur ce chemin théorique, mais Schopenhauer met en relief un problème auquel Gide est sensible. Ce sera la question du rôle que joue la musique relativement à celui des paroles de la poésie. La musique, est-elle élément indépendant — ou bien est-elle simplement auxiliaire ? A l'opposé de Gide, Schopenhauer ne nous dira ni que les paroles nuisent à la musique, ni qu'elles la limitent. Au contraire, l'art musical nous donnera, nous dit-il, sur un texte déjà écrit "l'interprétation la plus profonde, la plus parfaite et la plus cachée des sentiments exprimés par les paroles"<sup>16</sup>. Cette union est très agréable<sup>17</sup>. Il est vrai que la musique peut très bien se passer de paroles, mais rien ne nous empêche de lui demander une "collaboration" avec elles. Et dans cette "collaboration" nous rencontrons peut-être le germe d'une idée gidienne : par le moyen des

images d'Orphée, poète et musicien à la fois, et de Narcisse il voudrait manifester la vérité cachée des Formes et de l'Idéal. Il accueille donc ici la leçon de Schopenhauer, sans toutefois y rester toujours fidèle.

### LES ŒUVRES D'IMAGINATION

Il est important de tenir séparés deux aspects de la conscience musicale de Gide. D'une part se trouvent les oeuvres d'imagination qui offrent à la musique tantôt un cadre, tantôt une philosophie, tantôt une série de personnages et de situations symboliques. D'autre part se placent dans la vie même de Gide les rapports qu'il a pu entretenir avec certains compositeurs, ainsi que les opinions diverses qu'il a souvent exprimées au sujet de la musique. Parcourons d'abord quelques oeuvres d'imagination.

#### *Les Cahiers d'André Walter*

La folie d'Allain le reprend lorsqu'il n'a pas encore terminé sa lecture du IV<sup>e</sup> livre de Schopenhauer<sup>18</sup>, mais dans ce contexte nous ne devons établir aucune différence entre ce que nous apportent les "cahiers" blanc et noir. La *symbolique* qui se dessine déjà sous la date du 3 juin 1887<sup>19</sup> consiste en une vision harmonieuse d'enfants de chœur. La pensée de "l'auteur" "*ondule incertaine, bercée sur les sonorités récentes d'un quatuor entendu*". Qui plus est, le jeune Allain annonce la dichotomie entre parole et musique qu'épousera Gide : "*J'écris parce que la poésie déborde de mon âme, — et les mots n'en sauraient rien dire : l'émotion plane sur la pensée; — l'harmonie seule... alors des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme de la musique*"<sup>20</sup>. Poésie, émotion, harmonie, musique : les paroles ne voudront rien dire de bien précis. Mais cet état fait preuve d'une certaine *innocence* : "*très jeune, dans l'ignorance des choses pourtant entrevues. — «Plus tard, pensais-je, plus tard je n'aurai pas de maîtresses; mes amours tout entières iront vers l'harmonie.» Je rêvais des nuits d'amour devant l'orgue; la mélodie m'apparaissait, presque palpable fiction, comme une Béatrice nuageuse*"<sup>21</sup>. Nous nous approchons ici de l'Idéal, du monde où Allain

ne saura plus pénétrer et dont l'harmonie véritable et totale lui sera cachée. Seule, pourtant, l'harmonie permet la pénétration de l'âme, la connaissance de l'amour. C'est donc Schumann<sup>22</sup> qui nous propose la solution. Lorsque nous parvenons au Cahier Noir et aux cauchemars musicaux du jeune héros<sup>23</sup> nous voyons encore le pouvoir exercé par la musique. C'est à travers l'harmonie rendue par le piano vibrant (*sic*) que les âmes se communiquent leur ferveur. En voudrait-on connaître la raison ? L'auteur s'explique : "*Pour les âmes, de même, il est des lois de résonance. Le frémissement d'une seule émeut aussitôt alentour toutes celles capables d'un parfait unisson. Les vibrations de subtils accords les agitent; elles sont dans un constant rapport harmonieux — peut-être bien mathématique; — chacune rend un son distinct, car chacune a ses harmoniques*"<sup>24</sup>. Mais Allain ne se borne point à l'accord amoureux qui "*fait frissonner notre âme*" et qui aurait éveillé "*quelque allitération latente*". Il veut repousser ces bornes pour y inclure la poésie et l'écriture mêmes, car ici les âmes pourront donc se répondre : "*La forme lyrique, la strophe — mais sans mètres ni rimes — scandée, balancée seulement — musicale plutôt. Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées — car elles ont aussi leurs allitérations mystérieuses [...], je me suis fait une langue à mon gré. En Français ? non, je voudrais écrire en musique*"<sup>25</sup>. Ce sentiment nous paraît tellement un lieu commun de l'esthétique symboliste qu'il est sans doute utile de nous rappeler que l'Idéal ainsi décrit est souvent à la base du rythme et de la formulation même de la phrase gidienne.

### *Le Traité du Narcisse et Le Fragment d'Orphée*

Nous avons déjà remarqué l'importance de l'harmonie et de l'Idéal paradisiaque dans le *Traité*, et nous y voyons sans difficulté ce qui le relie aux *Cahiers d'André Walter*. Écrit vers la même époque *Le Fragment d'Orphée* nous offre un intérêt d'ordre différent. Ici transparait l'idée gidienne du désir et du vouloir déjoué, tout schopenhauriens — c'est une idée qui s'annonce dès le *Traité du Narcisse* et qui trouvera une expression plus précisément musicale dans le *Journal*<sup>26</sup> : "*[Orphée] n'a chanté que par «douleur»; dans la possession de la réalité de son amour, il se taisait*"<sup>27</sup>. De là vient que ses

*chants paraissent tristes; c'est qu'ils sont l'expression du désir et non de la possession [...]. Rappeler la crevaision des yeux des rossignols [...]. Yeux fermés pour le monde réel. Le rossignol aveugle chante mieux, non par regret, mais par enthousiasme*". Nous verrons plus loin si Gertrude se conforme à ce principe. Certes, Gide ne fut pas le premier à se servir du mythe d'Orphée et d'Eurydice pour idéaliser le pouvoir de la musique. Mais si sa présentation du mythe révèle un intérêt particulier, c'est qu'elle démontre, au moins dans sa version primitive, le thème de l'amour dominé par le désir. La course d'Orphée pour retrouver son Eurydice perdue est une manière de réplique aux *Nourritures Terrestres*, et en particulier à ce récit de Ménalque qui "promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités"<sup>28</sup>. Mais lorsque Gide vint à incorporer ces personnages dans le drame *Proserpine* il se montra irrésolu : ce n'est pas le chant du poète qui de façon symbolique rappelle à Proserpine la terre et le bonheur. Eurydice elle-même proposera le salut par son propre chant; et si elle attend Orphée c'est qu'elle verra un Orphée "trop humain". Il l'aura désirée, et devra donc tout recommencer, comme Adam — malgré sa musique. Gide note pourtant dans son manuscrit : "Orphée est le poète qui fixe les choses et les reprises éternelles des enfers [...], le rôle du poète est d'immobiliser chaque chose en une posture éternelle"<sup>29</sup>. Qu'une telle pensée, proche parente de celle du *Narcisse* n'ait pu être maintenant développée nous montre que "l'harmonie des âmes" fait de plus en plus place pour Gide au symbole moral du héros<sup>30</sup>.

### *Le Voyage d'Urien*

Tout en cherchant à donner à ce livre une résonance qui dépassait beaucoup la signification matérielle et physique, Gide y décrit "des états d'âme". Un tel paysage sera construit par le chant des sirènes, qui, aux yeux de l'auteur, sera parmi les épisodes les mieux réussis.

"Des sirènes habitent l'île et nous les avons vues"<sup>31</sup>. Cette image rappelle l'aventure homérique d'Ulysse, mais dans le texte de Gide viendront s'y ajouter la chaleur, les couleurs et la magie des *Mille et Une Nuits*. En effet il s'agit moins d'un nouvel apport à la valeur symbolique du chant des sirènes, que d'une exquise peinture exotique. Gide y décrit admirablement l'effet du chant des muezzins qui lancent

leurs appels “*comme des alouettes*”. Pour les hommes de l'équipage cette musique est si merveilleuse qu'ils demeurent “*immobiles, en extase*”. Ils sont “*insensiblement attirés par la beauté de la ville*”. Mais c'est un mirage, digne des enchantements d'Armide, et qui “*palpitait au gré d'un chant*”. “*Le chant se tut, l'enchantement finit...*” C'est à ce moment que les sirènes se révèlent. Morgain les regrette, et l'on comprend clairement que dans ce “*roman symbolique*”<sup>32</sup> la musique fabuleuse représente à la fois le désir, la tentation et l'ineffable beauté de la sensualité. Dans ce contexte, ce n'est que de façon anecdotique que nous relevons des échos wagnériens : Eric le tueur de cygnes, et le gigantesque vaisseau, silencieux et mystérieux — tous les deux tirés du *Vaisseau Fantôme*<sup>33</sup>.

### *Philoctète*

Écrit vers la fin de 1894<sup>34</sup>, *Philoctète* nous offre un exemple symbolique de la nature de la musique, sinon de son pouvoir. En effet, cette idée se rattache à celle de l'harmonie transcendante que nous avons déjà analysée. Au premier acte, Philoctète chante dans sa solitude : cette mélodie se transforme vite en cris lorsqu'il se voit en présence d'autres hommes. Gide nous invite donc à établir l'équivalence harmonie = solitude = idéal. Au cours du deuxième acte, nous apprenons d'ailleurs que Philoctète, loin de la société des Grecs, s'exprime mieux dans sa solitude. “*Je compris que les mots sont plus beaux dès qu'il ne servent plus aux demandes*”<sup>35</sup>. Il atteint à une poésie de la plus haute beauté *parce qu'elle* exprime la détresse universelle; elle peut l'exprimer *parce qu'elle* est solitaire. Dans l'apothéose qui sera celle du cinquième acte, la voix de Philoctète deviendra “*extraordinairement belle et douce*”. Grâce donc à la solitude harmonieuse, il regagne son bonheur. C'est ainsi que la pièce reprend l'énoncé du *Narcisse* et présente l'image du héros-poète. Une des “*trois morales*” du sous-titre est de toute évidence la nécessité de l'harmonie poétique et solitaire.

### *Les Nourritures Terrestres*

Cet ouvrage porte en guise de conclusion l'Hymne dédié à M.A.G., mais tout au long du livre l'auteur nous chante — pour la seule fois dans ses oeuvres — sa propre version de Hafiz, de Sa'di et des biens de la terre. Si l'auteur revient au monde d'André Walter, c'est pour y porter un défi : “*Non point la sympathie, Nathanaël, l'amour*”<sup>36</sup>. Cette remarque semble annoncer un nouveau départ : l'harmonie ne sera plus la pierre de touche de l'amour. Mais écoutons plus loin, dans le quatrième livre : “[*Je*] *regrettais alors Hilaire [...] il était lui-même poète; il comprenait toutes les harmonies. Chaque effet naturel nous devenait comme un langage ouvert où l'on pouvait lire sa cause; nous apprenions à reconnaître [...] les oiseaux à leur chant [...]*”<sup>37</sup>. Et comme nous verrons ensuite, “*chanter*” c'est s'extasier dans le sens le plus sensuel du mot. Dans ce même quatrième livre, la musique est compagne nécessaire de l'amour<sup>38</sup> : “*Maintenant, après des musiques, nous errions [...] J'allais de groupe en groupe, et n'entendais que des propos sans suite, encore que tous parlassent de l'amour*”. Le silence donc étouffe la musique qu'a voulu créer le narrateur<sup>39</sup>. “*Chanter*” veut ici dire “*comprendre*”, mais dans un sens qui reste à définir. Ce qui frappe l'oreille du lecteur, c'est l'enchaînement de “*Rondes*” — tantôt chantées, tantôt seulement parlées, toutes entremêlées de danses et de chants, de concerts et de sons d'instruments musicaux. Il serait certes fastidieux d'en rappeler tous les exemples : retenons-en donc les moments les plus importants. Seule la “*Ronde de mes soifs étanchées*”<sup>40</sup> sera parlée, et dans ce même sixième livre le narrateur prendra soin précisément de ne pas nous *dire* deux rondes et une ballade<sup>41</sup>. Ce sera par contre au coeur du quatrième livre qu'il placera les rondes et les ballades qui exprimeront le mieux l'extase et l'enthousiasme amoureux des personnages. C'est ainsi que se succèdent la “*Ronde de la Grenade*” — qui nous rappelle Orphée, Eurydice et Perséphone (“*Le bonheur impossible des âmes [...]. De nouveaux fruits pour nous donner d'autres désirs*”<sup>42</sup>); la “*Ballade des plus célèbres amants*” (“*J'ai chanté pour vous, Sulamite, des chants tels qu'on croit presque religieux*”<sup>43</sup>); la “*Ballade des biens immeubles*” (qui rappelle la doctrine du salut gidien par abnégation : “*Il y en eut qui n'emportèrent rien du tout*”<sup>44</sup>); la “*Ronde des maladies*” (qui chante les délices du

voyage<sup>45</sup>), la “*Ronde de tous mes désirs*” (“*A mon réveil tous mes désirs avaient soif*”<sup>46</sup>). C’est ainsi que nous entrons au cœur même de l’oeuvre par cette voie incantatoire et mélodique. Le premier livre ne contiendra, avec le “*Chant des Exilés*”, lu dans la traduction de Taine<sup>47</sup>, que la “*Ronde pour adorer ce que j’ai brûlé*”<sup>48</sup>, ronde propre à traduire l’extase naissante de l’auteur; le deuxième livre ne contiendra que la “*Ronde des belles preuves de l’existence de Dieu*”<sup>49</sup>.

Nous sommes également témoins de chants et de danses diverses<sup>50</sup> qui se retrouvent placés tout le long du livre. Il ne s’agit pas uniquement de musique humaine : ce seront le rossignol, l’alouette et les oiseaux anonymes qui se joindront à cette symphonie<sup>51</sup>. Mais l’homme lui-même est bien capable d’imiter cet enthousiasme. La flûte et les clairons des casernes rappellent l’extase de l’Afrique<sup>52</sup>, mais ces sons n’ont rien de commun avec cette “*obstinée musique militaire*” qui gâche les plaisirs de l’Alcazar<sup>53</sup>. Ce sera encore l’extase rendue plus brillante par la musique que Ménalque rapportera de Venise et de Côme<sup>54</sup>. Remarquons que c’est également ce personnage hédoniste qui, refusant de revivre les plaisirs fânés du passé, cesse de se rappeler “*le rythme d’anciens airs*” — “*Plutôt de m’y attrister*”, nous dit-il<sup>55</sup>. Mais la musique lui sera nécessaire, car sitôt rentré de sa vie nomade il se met à s’enrichir par l’étude de “*divers instruments*”<sup>56</sup>.

Parmi tant d’appels à la sensualité il importe de noter que la musique joue dans ce livre un rôle bien moins important que celui de la lumière et de la soif. Mais les *Nourritures* présentent sur de multiples niveaux un monde musical qui diffère précisément de celui d’*André Walter* : certes la musique transcende toujours le monde des contingences, mais ce n’est pas ici l’unique harmonie des âmes qu’elle représente. Elle manifeste déjà quelque chose de plus déchaîné, de plus sauvage, de plus immoral.

### *La Porte Etroite*

Nous nous étonnons peut-être de voir la métaphore musicale si peu en évidence dans certains Récits. En effet, les rapports entre Jérôme et Alissa ne sont pas sans nous rappeler ceux que nous avons lus dans *André Walter*; mais il semble que Gide a voulu diminuer le côté

symbolique et ésotérique de son nouveau livre en insistant moins sur le rôle de la musique. Si toutefois le piano de Jérôme a permis aux deux jeunes gens de créer une sympathie affective (Alissa renoncera en fin de compte à l'instrument), ce n'est qu'au cours de la méditation du pasteur sur l'Évangile ("*Car étroite est la voie qui conduit à la vie*") que Gide met en valeur la musique. Jérôme poursuit : "*Et par delà toute macération, toute tristesse, j'imaginai, je pressentais une autre joie, pure, mystique, séraphique et dont mon âme déjà s'assouffait. Je l'imaginai, cette joie, comme un chant de violon à la fois strident et tendre, comme une flamme aiguë où le cœur d'Alissa et le mien s'épuisaient*"<sup>57</sup>. C'est ici que se trouve la seule image musicale importante du livre. Doit-on en conclure que seul ce moment d'extase puisse exister dans l'imagination du héros, car l'histoire de son amour est véritablement celle du refus de cette harmonie ? Si Gide renonce aux théories de Schopenhauer, ne veut-il pas au moins refléter ici l'austérité du culte et celle des personnages ?

### *La Symphonie Pastorale*

Outre son titre symbolique, ce livre nous retient à cause de l'importance accordée à la musique dans la vie de l'aveugle Gertrude. Puisqu'il est faux de croire que "par compensation" tous les aveugles naissent musiciens, écartons tout d'abord l'aspect quasi scientifique de ce motif. Nous ne savons, d'ailleurs, si Gide lui-même y croyait. Dans le récit, Gertrude a "le bonheur d'entendre", et, par conséquent, voit son Idéal à travers le monde sonore<sup>58</sup>. C'est un monde qui existe au-delà de la réalité sordide et contingente : "*Ces harmonies ineffables peignaient [...] le monde [...] tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché.*" Ce n'est plus pourtant le paradis harmonieux du *Narcisse* : il s'agit plutôt de la représentation d'un monde moral. Mais, physiquement, Gertrude ne peut pas choisir entre l'être et le paraître — et tout choix implique connaissance. Pour elle le monde réel existe moins impérieusement que l'imaginaire — de là naît sa tragédie. Ceci n'influe pourtant pas sur la nature de la musique. Le contraste s'établit donc entre le monde cruel du vice d'une part, et le paradis (musique) de l'autre. La Symphonie Pastorale permettra à Gertrude de "*rester encore silencieuse et noyée dans l'extase*". Gide

fera un deuxième appel à l'immatérialité de la musique pour que le pasteur puisse expliquer à l'aveugle les couleurs. Elles ressemblent aux "couleurs" instrumentales de l'orchestre. Ce détail nous paraît naître d'un souci réaliste de la part de l'auteur; il lui permet également de faire avancer son récit. Nous voyons donc que dans *La Symphonie Pastorale* Gide reste toujours fidèle à une interprétation métaphysique de la musique.

### *Les Faux-Monnayeurs*

"Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro"<sup>59</sup>. Le roman nous offre donc un mode à la fois sérieux et saugrenu. Mais pour nous le problème est également de savoir à quel point tel personnage représente dans le monde sérieux la pensée de l'auteur. Edouard n'est pas Gide, mais son opinion coïncide souvent avec celle de son auteur. Y a-t-il pareille coïncidence entre La Pérouse et la réalité biographique ? On sait que Gide s'est inspiré du personnage de son ancien professeur de musique, mais ce détail reste anecdotique. Ce qui nous importe ici c'est le rôle "littéraire" de La Pérouse; nous devons analyser la position morale qu'il occupe dans le monde contrefait du roman. C'est ainsi que nous pourrions établir une symbolique musicale.

"[La Pérouse] reprit sous un ton plus calme : «Avez-vous remarqué que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ?»" Nous rencontrons la même idée dans le *Journal* du 28 février 1928<sup>60</sup>. Si nous l'avons d'abord compris comme la simple constatation par Gide du progrès actuel de la musique — progrès regrettable, certes, mais qui n'a qu'un très faible lien avec la moralité — nous verrons qu'ici encore Gide nous renvoie, par le moyen de son personnage inventé, à la philosophie schopenhaurienne. Le texte se poursuit : "— Précisément, ripostai-je; tout doit enfin se rendre et se réduire à l'harmonie. — A l'harmonie ! répéta-t-il en haussant les épaules. Je ne vois là qu'une accoutumance au mal, au péché. [...] — Vous ne prétendez pourtant pas restreindre la musique à la seule expression de la sincérité ? Dans ce cas, un seul accord

suffirait : un accord parfait continu. Il me prit les deux mains et, comme en extase [...] répéta plusieurs fois : — Un accord parfait continu; [...] Mais tout notre univers est en proie à la discordance, a-t-il ajouté tristement”<sup>61</sup> Ici encore l'exemple se relie au thème principal du livre — le mal, le démon, le manque de vérité, la discordance morale du monde. Là où La Pérouse diffère d'André Walter et de Narcisse, c'est précisément dans la qualité réaliste de son désespoir. Dans ce roman un portrait authentique du vice se dessine, mais le musicien n'est pas le seul à vouloir parler du pouvoir affectif — et donc moral — de la musique. La musique y fonctionne comme une pierre de touche. Voudrait-on connaître la véritable qualité de l'âme de Sophroniska ? “[Elle] ripostait que la musique est un art mathématique, et qu'au surplus, à n'en considérer exceptionnellement plus que le chiffre, à en bannir ce pathos et l'humanité, Bach avait réussi le chef-d'oeuvre abstrait de l'ennui, une sorte de temple astronomique, où ne pouvaient pénétrer que de rares initiés. Edouard protestait aussitôt, qu'il trouvait ce temple admirable, qu'il y voyait l'aboutissement et le sommet de toute la carrière de Bach”<sup>62</sup>. A mesure que Sophroniska s'éloigne d'une véritable sympathie musicale, elle s'approche du monde des faux-monnayeurs. C'est Gide qui écrivait déjà dans son *Journal* à propos de l'Art de la fugue : “Cela n'a presque plus rien d'humain, et ce n'est plus le sentiment ou la passion qu'il éveille, mais l'adoration. Quel calme ! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur à l'homme ! Quel dédain de la chair ! Quelle paix ! Voici ce que Sophroniska méconnaît”<sup>63</sup>.

## LE STYLE

A la date du 28 juillet 1931, nous lisons dans le *Journal* : “La musique de la phrase... j'y attache aujourd'hui moins de prix qu'à sa netteté, son exactitude et cette force de persuasion compagne de son animation profonde”. Mais dans ses premières oeuvres Gide prêtait souvent à sa phrase un rythme, une sonorité, et même parfois une langueur qui ensemble devaient exprimer l'imprécision de la pensée. Telle phrase d'André Walter échappera à toute définition stricte et laissera rêver le lecteur; plus tard, dans les *Nourritures Terrestres*, elle exprimera les bercements du désir et de l'image exotique. Gide était

pleinement conscient du mouvement musical de la poésie, basée — comme il dit dans ses *Conversations* avec Jean Amrouche — sur la poésie allemande et anglaise. Sa lecture à haute voix nous le prouve suffisamment. Citons, pour terminer, un parallèle très important relevé par Mouret dans un article récent<sup>64</sup> : “Analyse que Gide aime à faire de son propre style : «Je repousse de plus en plus tout faire-valoir inutile, toute virtuosité, et tends à une expression toujours plus pure, plus simple et plus dénuée d’artifices de mes sentiments et de ma pensée»<sup>65</sup> — est celle-là même qu’il fera de Chopin : litote, rigueur, antipathétisme. Ce classicisme qui «tend tout entier vers la litote»<sup>66</sup> et que Gide découvre dans Chopin, bannit tous les effets propres à la virtuosité.” Voici ce qui s’applique précisément aux ouvrages où Gide cesse de promener ses “ferveurs éternelles”.

## QUELQUES OPINIONS

### Chopin

“Celui que je veux opposer à Wagner, ce n’est point Bizet, comme Nietzsche se plaisait à faire et non sans malignité, mais Chopin”<sup>67</sup>. Sans vouloir entrer ici dans le détail technique de l’interprétation musicale des oeuvres de Chopin, retenons simplement les raisons les plus importantes qui faisaient de Gide son admirateur — et amateur — fervent. Si pour certains à la fin du siècle dernier — y compris la mère de Gide — Chopin est un compositeur “malsain”, pour Gide il révèle “la plus pure des musiques”. Le Père Abbé sera également de cet avis. Il n’est pas notre propos de rappeler ici au lecteur les détails de la composition des *Notes sur Chopin*. Il suffit de lui dire que Gide les avait annoncées dès 1892 sous le titre *Notes sur Schumann et Chopin*, et qu’il y revint à plusieurs reprises<sup>68</sup>. La rédaction n’en commencera qu’en 1929 lorsque Gide proteste contre l’interprétation des *Préludes* par Cortot. C’est en 1931 que le livre paraît; il sera de nouveau imprimé en 1948 avec des notes et des “feuillets” supplémentaires. Mais si Gide à chaque époque essaie de circonscrire une méthode d’exécution lorsqu’il voudrait expliquer l’essentiel de ces mélodies,

c'est sur la qualité diaphane qu'il insiste. Comment le rendre ? ce ne sera pas tant par la lenteur, mais par l'incertitude. La vérité qu'elle recèle ne se veut pas traduite "ouvertement"<sup>69</sup>. "*Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade; il n'affirme presque jamais*"<sup>70</sup>. Mais Chopin n'est-il pas aussi aux yeux de Gide un terrain de rencontre, un déraciné, le "résultat d'hybridation" comme tant de génies ? Et ainsi pourra se nouer le débat avec Barrès et la nationalisme<sup>71</sup>. Ceci permet à Chopin — tout comme à Gide — de ne rien résoudre. Et Chopin se montrera capable de réunir les deux versants opposés de sa nature : "*Je crois que la première erreur vient de ce qu'ils [les virtuoses] cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique*"<sup>72</sup>. Or, c'est justement le côté excessivement "romantique" de certains musiciens qui répugne à Gide. Gide revient souvent aux comparaisons entre Baudelaire et Chopin : il lui semble que le formalisme nécessaire du poète maîtrise souvent l'âme que l'on sent frémir. Et encore : "*Ce que j'aime et dont je le loue, c'est qu'à travers et par delà cette tristesse, il parvient pourtant à la joie [...] une félicité qui rejoint celle de Mozart, mais plus humaine, participant à la nature, et aussi incorporée dans le paysage que le peut être l'ineffable sourire de la scène au bord du ruisseau dans la Pastorale de Beethoven*"<sup>73</sup>.

Aux yeux de Gide, les "*propositions musicales de Chopin sont simples*"<sup>74</sup>. Ses précurseurs (à l'exclusion de Bach) partaient "*d'une émotion comme un poète qui cherche ensuite les mots pour l'exprimer*". Chopin "*en parfait artiste, part des notes [...], il laisse aussitôt une émotion toute humaine envahir cette très simple donnée, qu'il élargit jusqu'à la magnificence.*" "*Il se laisse conduire et conseiller par les notes*"<sup>75</sup>. Tout comme Debussy, sa musique, pour Gide, est lumineuse. Nous voilà donc loin de la polyphonie wagnérienne et de la rhétorique orchestrale.

### **Wagner**

Gide ne participe que pendant très peu de temps à l'enthousiasme de ses contemporains pour l'oeuvre de Wagner. Nous lisons déjà dans les *Cahiers d'André Walter* : "*Musique : Schumann et Bach*

seulement. — (Wagner accable trop)<sup>76</sup>, et dans *Paludes* : “[Angèle] aidait Hubert à chanter le grand duo de Lohengrin, que j’étais heureux d’interrompre”. Ces deux phrases semblent montrer peu de sympathie de la part de l’auteur.

Gide se trouve entouré de bonne heure de wagnéromanes fervents. C’est ainsi que Valéry, Louÿs, Mockel — et plus tard Claudel et J.-É. Blanche — lui font part de leur enthousiasme. Gide assiste lui-même à *Tristan* le 11 mars 1892 (il y assistera de nouveau en mai), à *Tannhäuser* (dont il ne voit que les 1er et 2ème actes) le 22 mars, et au *Vaisseau Fantôme* en mai de la même année<sup>77</sup>. Mais il décrit déjà à Mockel un problème — et révèle par là son véritable sentiment : “*Mon embêtement de trouver pourtant Wagner plus grand que Schumann*”<sup>78</sup>. Et Schumann lui-même ne sera accueilli sans réserve que pendant la jeunesse de Gide. Encore en 1898, Gide écrit à Valéry qu’il a l’intention de s’arrêter à Munich pour y écouter du Wagner<sup>79</sup>. L’année suivante, sa critique se précise : “*La musique de Wagner m’apparaît d’un art terriblement grossier. A vouloir préjuger la volupté, ses sens s’étaient désaffinés*”<sup>80</sup>. Ce sentiment est à rapprocher de l’idée exprimée dans la préface au *Roi Candaule*. Celui qui révèle les mystères les profane, est-il dit dans le *Narcisse*. La volupté, tout comme nous prévient l’exemple de Louÿs, ne gagne pas à être montrée toute nue sur la scène. Si certains disent que l’on se retient par discrétion, Gide leur répondra qu’il y voit une nécessité esthétique.

En 1907, et encore en 1908, Gide revient à la charge. En parlant de Wagner et de Strauss : “*cet art-là, c’est vraiment l’ennemi*”<sup>81</sup>; quand l’enquête du *Berliner Tageblatt* reprend l’idée de la grandeur accablante de Wagner et la lie cette fois à celle du nationalisme musical, Gide écrit : “*J’ai la personne et l’œuvre de Wagner en horreur; mon aversion passionnée n’a fait que croître depuis mon enfance. Ce prodigieux génie n’exalte pas tant qu’il n’écrase [...]. L’Allemagne n’a peut-être jamais rien produit à la fois d’aussi grand ni d’aussi barbare*”<sup>82</sup>. Ce barbarisme n’est pas de la même qualité que le “*barbarisme*” des Ballets Russes : Gide ne voulait-il pas plutôt dire “*grossier*”? Ce sera de nouveau Strauss et Wagner que Gide réunira afin de les dénoncer dans une lettre à J.-É. Blanche, écrite le 19 mai 1916 : “*Cher ami, j’ai horreur de la musique allemande — y compris le colossal Wagner, que je suis bien forcé tout de même d’admirer —*

*mais y compris surtout Brahms (dans le temps vous m'avez fait acheter l'oeuvre complète pour piano) que je tiens pour le pire rhéteur artistique des temps modernes — et Strauss, dont les partitions sans cesse ouvertes sur votre piano m'ont parfois gonflé d'indignation [...]. Je suis infiniment sensible à tout ce qui, dans la musique, rompt avec le germanisme; et même plus communément avec le pathos, l'amplification des sentiments*". Gide semble donc rempli à la fois d'admiration et de dégoût, et s'il réagit contre Wagner c'est en partie par une sorte de puritanisme esthétique. Aussi n'est-il pas contre l'oeuvre de tout musicien allemand — Bach et Beethoven en sont témoins — mais contre cette emphase qu'il remarque chez certains. C'est ainsi que le *Journal* porte en septembre 1893 un jugement qui devrait nous intéresser. La joie de Mozart y est représentée comme durable, *"faite de sérénité [...] sa simplicité n'est que de la pureté"*, tandis que celle de Schumann est *"fébrile [...], entre deux sanglots."* Une comparaison de Schumann et de Wagner nous éclaire encore en 1928 où l'on retrouve dans le *Journal* l'ombre d'un jugement porté jadis par André Walter : *"Je revois les Nouvelles de Schumann [...]. Il est vrai, cette musique est d'une absence d'art presque totale [...] mais qui laisse paraître une inspiration vraiment jaillissante et une ferveur très authentique. La qualité de l'âme est un peu vulgaire, mais l'âme est malgré tout charmante, profondément ouverte à la sympathie et d'une sincérité parfaite. Wagner prend l'air de faiseur, près de lui"*<sup>83</sup>. En effet, Wagner a beau être *"colossal"*, — l'important aux yeux de Gide, c'est la sincérité... et la ferveur.

Autre réquisitoire : *"Second point : après le génie allemand, c'est certainement le génie espagnol pour lequel je me sens le plus réfractaire. Une des grandes surprises de ma vie, c'est le goût extrêmement vif — que j'ai pu prendre pour Albeniz [1860-1909] — ou, précisons — pour les quatre cahiers d'Iberia, à quoi je crains bien que ne se réduise sa musique. Quant à celle de Granados<sup>84</sup>, il ne suffit pas de dire qu'elle est inégale. Je n'en connais que très peu : Les premiers cahiers que j'avais vus de lui sont inexistant; mais soudain il y a dans le premier cahier des Goyescas 2 ou 3 pièces d'une expression si juste, si exquise et d'une si habile composition que je donnerais pour elles tous les oratorios de Strauss. Depuis que je vous ai vu, je me suis procuré le 2ème cahier des Goyescas, qui, je l'avoue, m'est à peu près*

*insupportable [...]. Le salut doit venir de nous — je veux dire de la France. Mais tandis que dans Strauss je sens l'ennemi<sup>85</sup>; dans Granados, c'est un allié (impuissant, hélas) ! que je vois<sup>86</sup>.*

Pour marquer le contraste avec Chopin, Gide mettra en relief le côté "germanique" de Wagner : "*C'est par l'énormité que l'œuvre de Wagner me paraît le plus germanique. Cette énormité, je la sens non seulement dans la longueur inhumaine de chaque œuvre, mais dans les excès de tous genres, dans l'insistance, dans le nombre des instruments, dans le surmenage des voix, dans le pathos*"<sup>87</sup>. "Enormité", "excès de tous genres", "pathos" — voici le réquisitoire qui semble de nouveau prendre élan sur l'idée du contrôle classique et du *μηδεν αργον* si cher à l'esthétique gidienne<sup>88</sup>. Même dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide n'épargnera pas le compositeur : il le cite en contre-exemple lorsqu'il déclare vouloir créer un ouvrage "pur". *Les Faux-Monnayeurs* n'incluront rien qui n'appartienne spécifiquement au roman. Chez Wagner justement, il voit une faillite, car voulant tout inclure, tout exprimer, le compositeur était tombé dans cet excès que Gide abhorre : "*On n'obtient rien de bon par le mélange. J'ai toujours eu horreur de ce que l'on a appelé "la synthèse des arts", qui devait, suivant Wagner, se réaliser sur le théâtre*"<sup>89</sup>.

### QUELQUES RAPPORTS

*"Et cela [le mélange des genres] m'a donné l'horreur du théâtre — et de Wagner [...]. Le seul théâtre que je puisse supporter est un théâtre qui se donne simplement pour ce qu'il est, et ne prétende être que du théâtre"*<sup>90</sup>.

#### *Raymond Bonheur (1851-1939)*

L'on connaît l'amical portrait de Bonheur que Gide dessina en manière de préface à l'édition du *Retour* en 1946. Nous y sommes témoins de l'amitié qui lia les deux hommes dès juin 1896 et qui provoqua de la part de Bonheur, si nous en croyons Gide, l'idée d'écrire une oeuvre "*de collaboration*". Après avoir peiné sur un premier projet tiré de la *Duchesse de Langeais* de Balzac, le musicien fait part à Gide de son "*anxiété particulière*", d'une vie "*tout à coup*

*sans objet*”, résultat de la mort de son ami intime Albert Samain<sup>91</sup>. Ce fut Gide qui remplit cette lacune en lui reparlant d’un autre projet, *Le Retour*, dont Gide n’écrira finalement que le premier acte. “*Pourquoi cette collaboration ne fut-elle pas poussée plus avant ?*”, s’interroge-t-il dans sa préface; “*Je ne sais plus [...]. Je crois que Bonheur perdit vite tout espoir de représentation [...] et qu’il me fit savoir qu’il renonçait*”. Or, dans les lettres, on verra que Gide s’excuse avec un tel sentiment d’humilité qu’il était peut-être lui-même loin d’être innocent. Nous saisissons plus loin l’ombre d’un différend dans cette même préface lorsque Gide écrit : “*Est-il besoin de faire remarquer que la profession de foi artistique de Bonheur collait beaucoup plus avec l’esthétique de Jammes qu’avec la mienne ?*” Le premier quartier du *Retour* sera donc envoyé à Bonheur le 30 juillet 1899. Les deux amis se réuniront pour discuter le scénario; d’autres lettres reprendront critiques et commentaires (19 octobre 1899). Dès le 22 juillet, pourtant, Gide confie à son dossier *De me ipse*<sup>92</sup> ses projets pour l’été : après avoir terminé *Le Roi Candaule*, acte Ier, “*le livret de Bonheur peut attendre, puisque lui-même n’a pas commencé*”. Gide relève un mot de Jammes, “*ce grand touche-à-tout*”, et en éprouve un peu d’amertume : “*Bonheur m’a dit qu’il n’y avait pas moyen de mettre [les vers de Gide] en musique*”. Ceci n’est pas sans rappeler l’opinion de Stravinski que nous verrons plus loin. Le 12 mars 1900, c’est Gide lui-même qui avoue qu’il est trop affairé pour qu’il puisse donner le temps nécessaire à son drame. Il s’expliquera — et s’en excusera plus longuement dans la lettre du 30 août 1901 où il avouera son abandon définitif. Il apparaît qu’un gouffre esthétique sépare maintenant les deux amis : en réponse à l’article de Gide sur “*Les limites de l’art*” publié dans *l’Ermitage* en août 1901, Bonheur répondra qu’il ne peut croire “*que l’œuvre d’art soit oeuvre volontaire, qu’elle soit oeuvre de raison*.” Le compositeur revient sur le projet de créer la *Duchesse* le 15 avril 1901, en même temps que Gide assiste aux répétitions du *Roi Candaule*. Il en sera de nouveau question le 6 février 1902, et Gide lui adressera ses remerciements lorsqu’il recevra la musique le 6 mars. Intervient alors un troisième projet : *Malva*, dont les deux amis ont déjà parlé<sup>93</sup> et que Gide promet d’étudier “*avant toute autre chose [...], mais après avoir mis au net mes épreuves*”<sup>94</sup>. Il s’agit d’une nouvelle sur laquelle Gide donne son avis. Mais il ne

promet rien dans la lettre du 10 mai 1903. Bonheur y travaillera encore le 1er février 1905, mais sans la coopération de Gide. D'autres lettres parlent de la présentation du *Polyphème* de Samain, avec la musique de Bonheur, où Gide, sans doute pour plaire à son correspondant, se montre enthousiaste<sup>95</sup>. Mais une distance se crée entre les correspondants : pour sa part, Bonheur se retire et se replie dans une solitude où l'amitié chrétienne de Jammes le soutient. Gide se dégage de ces rapports musicaux et émotionnels : s'il fréquente beaucoup Bonheur à l'époque de *Candaule*, ce sera bientôt l'heure où s'épanouira son amitié avec Ghéon... et le moment des Ballets Russes.

### *Florent Schmitt (1870-1958)*

Nous ne savons pas ce qui suscite les premiers rapports de Gide et Schmitt. Pendant les premières années du siècle, Schmitt fait paraître son *Psaume XLVII* (op. 38, 1904), ses *Chansons à quatre voix* (op. 39, 1903-5), ainsi que ses *Danses des Devadasis* (op. 47, 1900-8). Gide avait-il pris connaissance d'un ballet, *La Tragédie de Salomé* (op. 50, 1907) ? ou bien connaissait-il les chansons de Schmitt, notamment la *Sémiramis* (op. 14) de 1900, ou la *Musique sur l'eau* écrite sur des paroles de Samain, ami de Bonheur, (op. 33) en 1898 ? Ce sera en 1909 que Gide prendra contact avec Schmitt et qu'il ira le voir à Argelès. Il en parle dans une lettre du 11 août 1909 à Jammes<sup>96</sup> : c'est le compositeur "avec qui je prépare une sorte d'opéra". Mais nous ne savons si ces conversations se développent sur un plan plus détaillé : Schmitt enverra enfin une lettre amicale, mais négative<sup>97</sup>. La date de ce refus est difficile à circonscrire, mais il nous paraît vraisemblable de la placer en 1909. Un silence s'établit entre les deux hommes, et qui durera jusqu'au 7 mars 1913. A cette date Gide s'étonne de voir annoncé au théâtre Astruc un *Mystère de Proserpine* de Schmitt, et il lui écrit pour demander s'il y a des rapports entre cette oeuvre et le projet de *Proserpine* qu'il avait soumis jadis au compositeur. La réponse négative du 13 mars suffit pour mettre Gide à son aise et lui permet d'écrire à Sert : il poursuivra donc une proposition qu'il avait déjà faite à Diaghilev, et que nous verrons plus loin. Quant à Schmitt, il ne semble pas que ce contretemps ait nui à l'amitié avec Gide, et nous rencontrons de nouveau le compositeur lorsqu'il écrit la musique pour

l'adaptation d'*Antoine et Cléopâtre* à l'Opéra de Paris en juin 1920. Gide écrit à Gosse le 26 octobre 1917 qu'il poursuit "*la traduction d'Antoine et Cléopâtre que veut jouer Ida Rubinstein aussitôt après la fin de la guerre*", et l'ouvrage est terminé le 22 novembre 1917<sup>98</sup>. Gide en fait lecture à Ida Rubinstein chez Bakst; après une lettre d'affaires<sup>99</sup>, le contrat est enfin signé le 10 février 1918. Commencé dès 1915, *Antoine et Cléopâtre* est un "*livret d'opéra*" plutôt qu'une traduction fidèle du texte de Shakespeare<sup>100</sup>. Gide s'en défend dans sa préface : "*les quelques modifications que j'ai dû apporter au texte de Shakespeare [...] en vue d'une simplification de la mise en scène et une réduction du nombre des décors, ne prétendirent jamais être une amélioration littéraire*". L'important pour Gide est de retenir la "*musicalité*" de la phrase shakespearienne. Il s'en explique dans une lettre à Arnold Bennett du 26 janvier 1921 : "*J'estime que l'on n'a rien fait, ou que fort peu, tant que, traducteur, l'on n'a donné que le sens d'un vers. C'est le rythme, la chaleur, la poésie même de Shakespeare que ma traduction s'efforce de rendre — et je crois qu'elle y parvient parfois*".

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici les endroits où Gide indiquera dans son texte imprimé une musique de scène :

Gide : III (i) Pompée [etc.] précédés de tambours et de trompettes

(= Shakespeare II (vi) *Flourish with drum and trumpet*);

Gide : III (ii) Symphonie qu'on entend derrière le rideau

(= Shakespeare II (vii) *Music plays*. Gide omet *A sennet sounded* [etc.];

Gide : III (ii) Un enfant chante ("Monarque du vin, etc., Choeur")

(= Shakespeare II (vii) *Music plays*, sans indication de chœur);

Gide : IV (ii) Symphonie nautique

(= Shakespeare III (vi et viii), avec de longues coupures. Il n'y a pas de musique);

Gide : V (ii) [scène de bataille :] Symphonie héroïque

(= Shakespeare IV (vii) sans musique);

Gide : V (ii) Musique triomphale

(= Shakespeare IV (viii) sans indication de musique, mais le texte l'exige).

Si nous faisons appel, pourtant, à la partition musicale<sup>101</sup>, nous n'y verrons que les six épisodes que Schmitt rappelle dans la lettre du 23 octobre 1922 :

- “1 *Antoine et Cléopâtre (le prologue)*  
*Lutte entre l'honneur militaire du guerrier et la sensualité qui naturellement triomphe.*
- 2 *Le camp de Pompée.*
- 3 *Bataille d'Actium (au milieu Antoine songe encore à son désir — rêve désespéré car il sait qu'il sera vaincu et que tout est fini).*
- 4 *Nuit au palais de la Reine (derniers sursauts de l'amour).*
- 5 *Orgie et danse (finissant en une berceuse farouche).*
- 6 *Le tombeau de Cléopâtre”.*

En plus donc des différences entre le texte de Shakespeare et celui de Gide, il est difficile de concilier les indications musicales de Gide avec celles de son collaborateur. Malheureusement, nous ne sommes pas témoins des conversations au cours desquelles le projet s'élabore. A la première répétition, Gide est mécontent : “*Le monotone débit des acteurs égalise le texte et le ponce pour ainsi dire [...]. Au demeurant chacun d'eux est charmant, et manifestement fait de son mieux. Mais je me persuade une fois de plus de l'impossibilité de faire d'une pièce de théâtre une œuvre d'art*”<sup>102</sup>. Malgré cette déception, Gide s'obstinera plus tard auprès de Stravinski pour monter sa *Perséphone*. Le *Journal* de Roger Martin du Gard nous offre une description plus vive : “*Gala princier à l'Opéra [...]. Lamentable exhibition de music-hall. Le texte disparaissait sous un luxe oriental. Gide [...] riant comme un fou, gloussant, les deux mains sur son gilet : «Mais je ne reconnais plus la pièce ! Mais je ne reconnais pas un mot de tout ce qu'ils psalmodient là»*”<sup>103</sup>. C'est donc à l'exécution qu'il en veut (et rappelons que c'est Ida Rubinstein qui en est responsable...). Ce qui enlève à toute production théâtrale sa qualité d'œuvre d'art, c'est sans doute la participation autonome de gens qui échappent au contrôle de Gide. S'il est satisfait de l'harmonie de son texte, il l'est également quand il s'agit de la musique de Schmitt. En effet, la lettre du 15 février 1920 félicite le compositeur “*de cette sorte d'éloquence musicale [...] qui semble*

*les parties qui manquent encore*". D'après la publication par Jean Claude des lettres de Schmitt<sup>104</sup>, il semble que Gide ait poursuivi l'idée de créer une deuxième œuvre — *Antoine et Cléopâtre* en mimodrame. Ceci nous étonne pour trois raisons : Gide avait jusque-là voulu se montrer scrupuleux à l'égard du texte original; de son propre aveu, il n'aimait pas "*le mélange des genres*"; enfin, le public de 1920 n'avait pas accueilli la pièce avec enthousiasme — il était donc peu probable qu'une deuxième version connût un succès d'estime. Pourquoi s'y prêtait-il ? On doit y voir sans doute un désir de plaire à Ida Rubinstein. Les lettres échangées pendant 1922-24, si l'on accepte les dates qui leur ont été attribuées, suffisent à indiquer que cette nouvelle collaboration n'aboutit pas. Gide y voyait d'abord plusieurs difficultés; ensuite il s'est montré plus enthousiaste, mais il lui manquait la coopération de Rouché et d'Ida Rubinstein.

### *Paul Dukas (1865-1935)*

Gide revient souvent à la musique pour piano de Dukas : "*Sans Franck, Bach, Mozart et Dukas*", écrit-il à Ghéon le 19 juillet 1901, son roman "*serait bientôt achevé*". Il en parle également dans le *Journal*. L'année 1912 marque pourtant un contact plus important : c'est à ce moment que les projets musicaux de Gide avec Schmitt et Dukas se chevauchent. Le 21 juin, J.-É. Blanche, tout wagnérien qu'il était, écrit à Gide sur un ton ironique : "*Et votre Dukas ? Cette Péri, rien à dire*". Et c'est pour parler d'une collaboration éventuelle que Gide et Dukas se fréquentent au cours de cette année<sup>105</sup>. Il s'agit encore une fois d'écrire une musique pour Proserpine, mais le compositeur ne se laissera pas tenter<sup>106</sup>. Comme nous l'avons suggéré dans notre édition du mélodrame, il y a des liens importants qui *a priori* rattachent *Proserpine* à l'*Ariane et Barbe-Bleu* de Maeterlinck et Dukas<sup>107</sup>. Il est donc permis de croire que ce fut pour cette raison que Gide aborda le compositeur. Dukas s'y refuse. Gide fera de nouveau appel à lui, lorsqu'en 1918 il lui demandera de composer la musique de scène pour l'adaptation d'*Antoine et Cléopâtre*. Le 23 juillet 1918, nouveau refus de la part de Dukas, mais dans des termes les plus courtois.

### *Les SIX*

Aux environs de 1919, nous savons que Gide a assisté à certaines manifestations organisées par Cocteau où figuraient les membres du Groupe des Six : Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre, Durey et Poulenc. Or, il n'y aucune trace de Durey dans les écrits de Gide; quant à Poulenc, nous ne connaissons que deux lettres envoyées en 1940<sup>108</sup> — les réponses de Gide n'ont pas été retrouvées. Ce ne sera que plus tard — en 1941 plus précisément — qu'il parlera à Valéry de Germaine Tailleferre. Elle vient en effet à Cabris, et lui joue sa musique pour le *Narcisse* de Valéry<sup>109</sup>.

### *Darius Milhaud (1892-1974)*

Ce fut Claudel qui semble avoir d'abord parlé à Gide au sujet de Milhaud. Le 9 octobre 1913 il lui écrit : "*Il y a un jeune juif d'Aix nommé Darius Milhaud qui désire vivement faire votre connaissance. Il fait des mélodies sur des poèmes de Jammes et de moi et il voudrait en faire sur les vôtres. C'est un garçon très doué, plein de force, de rythme et de virilité, ce qui est rare chez les musiciens d'aujourd'hui*"<sup>110</sup>. En effet, Milhaud collabora souvent avec Claudel : une douzaine de morceaux en témoignent<sup>111</sup>. En novembre 1913, Claudel écrit à Gide au sujet de son *Protée* dont Milhaud avait déjà composé la musique<sup>112</sup>, tandis que pendant la période 1910-15 Milhaud écrira, sur un livret de Francis Jammes, un opéra, *La Brebis Egarée*, qui ne sera produit qu'en 1923. Un lien d'amitié s'établit également entre Milhaud, Claudel et Cocteau qui se rencontrent dans le salon de Madame Alphonse Daudet<sup>113</sup>. Cocteau sera témoin au mariage de Milhaud. Quant à Gide, son amitié pour Milhaud s'établit plus fermement dans le cadre du Foyer Franco-Belge, et l'on relève dans le *Journal* d'autres indications que les deux hommes se fréquentaient<sup>114</sup>. Mais nous ne savons pas comment Gide réagissait à la "*nouvelle*" musique de Milhaud où le jazz se déclare un élément si important. S'il s'agit ici de textes de Gide avec une mise en musique, ce ne seront pas des collaborations véritables.

Milhaud s'inspirera de *La Porte Etroite* pour écrire en 1913 son *Alissa* : c'est après avoir écouté l'interprétation de Jane Bathori que

Gide remercie le compositeur d'avoir "fait sentir si belle ma prose". Comme l'a fait remarquer Milhaud : "L'appréciation était pour la prose plutôt que pour la musique"<sup>115</sup>. C'est au cours de l'été 1914 que Gide travaille à sa traduction d'*Amal et La Lettre du Roi* de Tagore<sup>116</sup>. La pièce ne sera montée que le 24 février 1937 au Théâtre des Mathurins, avec une mise en scène de Pitoëff et la musique de Milhaud<sup>117</sup>. Bien avant cette date, pourtant, il est évident que Milhaud a su profiter de l'appui de Claudel, car nous lisons dans le *Journal* de Gide à la date du 28 septembre 1915 : "*Darius Milhaud est venu hier, vers la fin du jour, jouer le poème symphonique qu'il vient de composer sur un des poèmes de Tagore que j'ai traduits*"<sup>118</sup>. Où je n'ai entendu que du bruit." Ce n'était pas l'exécution musicale qui faisait défaut, car Gide continue : "*Ensuite il nous a joué d'une manière exquise d'assez médiocres mélodies de Mendelssohn*". Gide n'est point enthousiaste : le fait qu'il reviendra plus tard à cette musique aventureuse doit nous frapper.

Au cours de 1916, Milhaud voudra faire une cantate basée sur *Le Retour de l'Enfant Prodigue*. Le *Journal* du 8 février 1916 nous rapporte un dîner au cours duquel il en parlera avec Gide. L'oeuvre terminée, elle sera divisée en cinq épisodes où, tour à tour, dialogueront avec l'Enfant Prodigue, Le Père (II), Le Frère Aîné (III), La Mère (IV), et le Frère Puîné (V). La Cantate (1917) sera composée à Rio pendant les deux années passées en Amérique du Sud comme secrétaire de Claudel. Nous ne savons pas ce qu'en pensait Gide. Rappelons enfin que *Saül* sera monté après la mort de l'écrivain avec une musique de Milhaud (op. 334, 1954).

### **Arthur Honegger (1892-1955)**

Le 16 juin 1922 *Saül* est monté au Vieux Colombier par Jacques Copeau : c'est Honegger qui en compose la musique, mais on ne la jouera qu'en partie<sup>119</sup>. Malheureusement, les détails de cette collaboration nous échappent, mais nous connaissons assez les rapports artistiques d'Ida Rubinstein et de son cercle pour nous en faire une idée sommaire. La même année, Cocteau mène à terme sa collaboration avec Honegger pour l'*Antigone*<sup>120</sup>, pièce qui provoque une critique sévère de la part de Gide<sup>121</sup>. Plus tard, ce sera Valéry qui écrira avec

le compositeur un *Amphion* qui sera monté à l'Opéra le 23 avril 1931, ainsi qu'un *Sémiramis* qui y sera porté le 11 mai 1934<sup>122</sup>. Devons-nous voir dans cette activité musicale chez les amis de Gide, des forces qui l'encouragent à reprendre ses projets théâtraux ?

Ce sera en novembre 1946 que la traduction de *Hamlet* sera donnée au Théâtre Marigny avec une mise en scène de J.-L. Barrault et la musique de Honegger. Il semble en effet que Barrault lui-même soit responsable de cette collaboration, car il a déjà travaillé avec le compositeur pour assurer la représentation du *Soulier de Satin* qui eut lieu le 27 novembre 1943 à la Comédie Française<sup>123</sup>.

### *Georges Auric (1899-1983)*

Ami de Satie, de Milhaud et de Honegger, Auric fait partie des Six; ami de Stravinski, il deviendra pendant les années 20 associé aux Ballets Russes et intime de Diaghilev et de Cocteau. Il écrira la musique pour plusieurs films de celui-ci<sup>124</sup>, et pour le ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1920). Nous lui devons également la musique d'autres films, notamment du *Lac-aux-dames* (direction : Marc Allégret) en 1934, et de *La Symphonie Pastorale* (direction : Jean Delannoy) en 1946. C'est en effet Cocteau qui cette fois tisse les liens entre l'auteur et le compositeur. Au mois de juillet 1922 Cocteau en parle déjà à Gide, mais ce ne sera que dans le *Journal* du 3 janvier 1930 que nous en aurons un bref aperçu. Ce sera chez les Noailles que Gide ira rencontrer Auric, Cocteau — et Marc Allégret. Au mois de décembre 1932 cette situation d'amis, donc, amènera Gide dans la loge d'Auric le soir où il écouterait avec enthousiasme l'opéra pour enfants de Kurt Weill *Der Yasager*. "Il est certain [...] qu'hier en entendant ce petit opéra scolaire, j'ai pensé que j'aurais bien voulu avoir écrit ça; Auric aussi avait été très remué et m'a brusquement proposé de faire avec moi une chose du même ordre"<sup>125</sup>. Gide ne se laisse pas entraîner par cet enthousiasme sentimental : la proposition d'Auric n'aura pas de suite.

*Autres compositeurs français modernes**Claude Debussy (1862-1918)*

C'est Delage<sup>126</sup> qui nous aide à faire le point en ce qui concerne les rapports entre Debussy et Gide : il attire notre attention sur le lien entre Yvonne Lerolle, future épouse d'Eugène Rouart, ami de Gide, et le compositeur. C'est elle qui a reçu de Debussy la dédicace des *Images* pour piano et de la *Toccata*. Nous constatons des jugements divers sous la plume de Gide au sujet de la musique de Debussy. D'une part le *Journal* nous apprend à plusieurs reprises le plaisir qu'éprouvait Gide à jouer certains morceaux; dans ses *Notes sur Chopin* Gide le complimente d'avoir inventé une musique lumineuse : "*Avant Debussy et certains Russes, je ne pense pas que la musique ait encore jamais été aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmures d'eau, de vent, de feuillages*"<sup>127</sup>. D'autre part il écrivait à Ghéon le 14 octobre 1900, après avoir joué à quatre mains avec Yvonne Lerolle les symphonies de Borodine et l'*Antar* de Rimsky-Korsakov, que cette même musique russe "*diminue étrangement Debussy*". Nous connaissons en effet l'enthousiasme de Gide lorsqu'il assiste aux représentations de la musique sauvage des Ballets Russes au Châtelet. Mais Gide avait été également parmi les premiers amateurs de *Pelléas*, dont la première représentation eut lieu à Paris le 30 avril 1902. Ce sera en octobre de la même année que Gide demandera à J.-É. Blanche s'il le reverra à une représentation<sup>128</sup>; il avait déjà écrit à Bonheur le 8 mai 1902 : "*Certes ! je veux entendre et réentendre Méliande. J'ai besoin de sentir notre ciel artistique changer. Je ne vis plus sous celui qui nous pèse*"<sup>129</sup>. L'on pourrait douter un peu de sa sincérité, car le 11 mai il écrit à Ghéon qu'il "*attend de le réentendre*" avec lui "*pour savoir si j'ose trouver cela admirable*". Plus tard<sup>130</sup>, il lui écrira de nouveau pour lui dire qu'il n'est pas resté jusqu'à la fin : "*Je ne fais plus la part de l'admiration et celle de la critique, mais je sais qu'à présent Pelléas n'a plus rien à m'apprendre; et quant à y chercher simplement une émotion agréable...*"

A la première représentation de *Pelléas* le public était dans sa majorité hostile; l'histoire des rapports antérieurs entre Gide et Debussy ne laisse pas prévoir l'enthousiasme de l'écrivain. Debussy, protégé d'Ernest Chausson, avait fait en toute probabilité la connaissance de Pierre Louÿs au courant de l'année 1893. Un cercle d'amis s'établit, et Louÿs écrit à Debussy le 13 juillet 1894 au sujet d'un Gide qui revient de Biskra "*comme un fou*". Au courant de ce même mois Debussy dîne avec Gide et Valéry<sup>131</sup>, tandis que l'année suivante Louÿs tiendra Gide au courant des débuts de *Daphnis et Khloé*<sup>132</sup>. Une lettre du 23 juin 1901 marque pourtant par son ton ironique et peu amical une rencontre entre Gide et Debussy : celui-ci n'en a pas éprouvé un plaisir très vif...<sup>133</sup>. Ce changement ne doit pas nous étonner, car Louÿs a définitivement rompu à cette date avec Gide. L'amitié entre Louÿs et Debussy reste très chaleureuse. La lettre du 24 novembre 1913 fera réponse à une proposition de Gide : Debussy est trop occupé pour qu'il puisse collaborer à la critique musicale de *La N.R.F.*

#### *Ernest Chausson (1855-1899)*

Il sera question de Chausson lorsqu'en février 1894 Gide lui demande de contribuer au sauvetage de Bailly<sup>134</sup>. Plus tard, le 24 mars 1914, ce sera Jammes qui parlera à Gide d'un dîner chez Madame Veuve Chausson car il la fréquente toujours<sup>135</sup>. Mouret relève les détails d'un concert où l'on jouait la musique de Chausson : Gide y fait allusion le 6 mars 1907<sup>136</sup>, et Mouret note : "*[Gide] restera avare de commentaires sur l'ensemble de l'oeuvre musicale d'Ernest Chausson : comprenons qu'il la goûtait peu*"<sup>137</sup>.

***Vincent d'Indy (1851-1931)***

Gide rend souvent visite à la Schola Cantorum, fondée par d'Indy en 1894. Là il découvre des chefs-d'oeuvre alors inconnus de Monteverdi, de Rameau et d'autres maîtres. Nous sommes témoins d'une amitié chaleureuse qui s'établit au courant de l'année 1915 et qui lie Ghéon et Gide au compositeur; la première rencontre eut lieu très probablement chez les Van Rysselberghe<sup>138</sup>. Il existe à la Bibliothèque Doucet une lettre de d'Indy à Gide qui porte la date du 28 septembre 1909<sup>139</sup>, mais qui n'est pas d'un très grand intérêt. Nous ne connaissons pas le jugement de Gide sur la musique de d'Indy.

***Maurice Ravel (1875-1937)***

Un silence s'établit autour du nom de Ravel. Gide l'a sans doute rencontré dans le salon de Sert. On peut penser également que Gide avait parfois l'occasion de jouer certains morceaux de sa musique. Mais Gide n'en fait mention ni dans son *Journal* ni dans les lettres qui ont été publiées.

***Erik Satie (1866-1925)***

Malgré l'amitié qui groupa autour de Sert les amateurs du modernisme et des Ballets Russes, Satie se montra trop fermement du côté de Cocteau pour que son esthétique pût plaire à Gide. Il ne connaissait pas non plus un très grand succès public avant cette époque, malgré l'amitié qu'il noua dès 1890 avec Debussy. C'est à la suite d'une présentation de *Trois Morceaux* avec Viñes en avril 1915 que Cocteau s'intéresse vivement à lui. Le 8 avril 1917, donc, Cocteau écrit à Gide qu'il travaille avec Picasso chez Diaghilev — et qu'il prépare *Parade* avec Massine et Satie. Gide réservera son commentaire pour le *Journal* : "Parade — dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : prétention ou pauvreté"<sup>140</sup>. Ce jugement rappelle celui que porta Gide sur l'*Antigone* de Cocteau.

***Henri Sauguet (1901-1989)***

Aux environs de 1923 Milhaud encourage Sauguet (de son vrai nom Jean-Pierre Poupard) à venir s'installer à Paris. C'est ainsi qu'il fera la connaissance de Satie et de Cocteau lors du premier concert donné par l'École d'Arcueil. On retiendra également son second ballet : *La Chatte* (1927), avec une chorégraphie de Balanchine, qui fut un des succès marquants de Diaghilev. Peu de temps après il écrira son *David* à la demande d'Ida Rubinstein. Le compositeur est connu pour sa musique de théâtre, de cinéma et de télévision. Nous lui devons la musique de scène du *Retour de l'Enfant Prodigue*, lorsque la pièce fut représentée pour la première fois par le Rideau, sur la scène du Théâtre de l'Avenue le 23 février 1933, avec une mise en scène de Marcel Herrand.

***César Franck et Gabriel Fauré***

Si les noms de Franck et de Fauré reviennent sous la plume de Gide, ce sera pour en parler à Ghéon qui, de son propre aveu, avait révélé à Gide les œuvres de Franck. Gide marque son enthousiasme en gardant ses cahiers souvent ouverts sur son piano<sup>141</sup>. Quant à Fauré, nous savons que tout en étant plus sévère à son endroit, Gide joue certains de ses morceaux "avec délices"<sup>142</sup>. Nous ne lui connaissons pas de rapports directs avec ces compositeurs.

\*

***Igor Stravinski (1882-1971)***

Pour décrire les rapports entre Gide et Stravinski, il nous est nécessaire de remonter d'abord aux premières représentations des Ballets Russes. *Le Journal* du 1er juillet 1910 nous apprend que Gide assiste aux répétitions des Ballets à l'Opéra, tandis que le 1er juillet de l'année précédente Gide a fait paraître dans *La N.R.F.* son article sur les représentations russes au Châtelet. Dans cet article, Gide reprend ses idées sur l'effet néfaste du réalisme au théâtre, et, tout en louant la musique ravissante du *Prince Igor*, décrit son ennui habituel lorsqu'il

se trouve spectateur à l'Opéra. Ce qui retient maintenant son attention, ce sont "*les six sveltes gaillards*" : nous le remarquerons dans sa correspondance avec Ghéon : "*Oui, Nijynski... Moi aussi j'ai été dans sa loge ! Avant de quitter Paris, je ne t'ai pas raconté ça... et j'ai pu entendre et voir Schéhérazade : à la dernière répétition quelques figurants du ballet étaient restés paresseusement en veston et pantalons longs, ce qui donnait un prodigieux caractère à la grande scène d'orgie !*"<sup>143</sup>. Quelques jours plus tard il lui écrira de nouveau qu'il a de "*vrais remords de n'en avoir pas profité*"<sup>144</sup>. Le cercle donc s'établit : le 13 mai 1912, Nijynski travaille avec Cocteau pour son ballet *Dieu Bleu*<sup>145</sup>; le 21 juin 1913, Gide écrit à Ghéon : "*Si, je savais que Stravinski venait d'être gravement malade; la veille de mon départ j'avais été à l'hôtel Meurice où se trouvaient rassemblés autour de Missia [sic] : Kessler, Sert, Diaghilev et Nijynski. Sert m'a pris à part, pour me faire mille reproches de partir précisément au moment où Diaghilev, délivré de ses préoccupations, allait pouvoir prêter l'oreille à ma lecture [de Proserpine]. "Si Gide n'est plus là, Ghéon pourra peut-être lire à sa place, a dit Misia"*"<sup>146</sup>. Le 5 juin 1914, Gide parle à Ghéon de *Petrouchka* et de *Midas*, et raconte qu'il s'est trouvé dans la loge de Misia Sert avec Kessler, Cocteau, Stravinski, Hermant et Massine. C'est le 5 janvier 1912 que Cocteau pense à Nijynski pour interpréter son ballet *David* : après le *Sacre* du 29 mai 1913 il fera appel à Stravinski qui y ajoutera sa musique. En effet, pendant toute cette période la trame de ces vies s'enchevêtre et se noue dans le salon de Misia Sert<sup>147</sup>.

Le 25 mai 1901 Ghéon parlait déjà à Gide d'un déjeuner avec Copet et le peintre espagnol "*Certe*"<sup>148</sup>, tandis qu'en 1903 il le rencontre au cours d'une réunion d' "*amateurs*" dont il décrit les allures alléchantes...<sup>149</sup>. J.-É. Blanche dessinera le portrait de Misia en 1911, et ce sera Blanche qui ajoutera en post-scriptum à sa lettre du 23 mai 1913 : "*Stravinski me disait : «c'est de la liturgie qu'il nous faut»*". Pendant toute la période 1916-1927, Gide fréquentera beaucoup la maison des Godebski, la famille de Misia. En effet Misia se marie d'abord avec Thadée Natanson, co-fondateur de la *Revue Blanche* (ce qui explique ses premiers liens avec Gide), puis avec Alfred Edwards, éditeur du *Matin*, pour épouser enfin le peintre José Maria Sert. Arnold Bennett est grand ami de Sert et des Godebski<sup>150</sup>; Ravel

fréquente ce salon. Mais il y a également le salon de Henry Lerolle où Gide et Sert se rencontrent<sup>151</sup>.

Le 12 juin 1917 Léon Bakst, décorateur associé aux Ballets Russes, écrit à Stravinski pour le mettre au courant d'un "nouveau projet" d'Ida Rubinstein<sup>152</sup> : il s'agit de la mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* dont il dessinera les costumes et le décor. Le 26 juin Charles Pequin, homme d'affaires d'Ida Rubinstein, écrit à Stravinski pour lui demander s'il veut accepter cette collaboration. Ida Rubinstein, après avoir demandé à Gide de fournir une traduction littérale du texte, s'adresse maintenant à Stravinski par l'intermédiaire de Bakst. Ce qu'elle lui propose, c'est surtout une introduction musicale et une musique de scène : il jouira d'une "liberté totale" — mais on lui recommande, si possible, de ne pas écrire pour des voix. Bref, les rapports entre le maestro et l'impresario seraient les mêmes qu'Ida Rubinstein avait maintenus avec Debussy lors de la réalisation de *Saint Sébastien*. La musique devra être prête en décembre 1917.

La réponse de Stravinski est brusque : un télégramme annonce qu'en principe, il y donne son accord, mais qu'il ne peut rien décider sans en avoir parlé avec Bakst. Il ne peut pas quitter Morges; Bakst doit rester à Paris. Voici un problème : Ida Rubinstein, selon Bakst, a l'habitude de tout faire par écrit. Ceci n'entre pourtant pas dans les habitudes de Stravinski. Un deuxième télégramme refuse catégoriquement toute discussion épistolaire (5 juillet 1917). A celui-ci répond un télégramme de Bakst qui annonce l'arrivée "dans trois semaines" de Gide chez Stravinski. Le 11 juillet Stravinski écrit à Bakst qui s'est chargé de toute l'affaire : "Votre premier télégramme me dit que la musique doit être terminée dans six mois. Or, Gide ne viendra me voir qu'en août". Il y fait preuve d'une certaine impatience, car il considère que son rôle doit être précisé : il faut absolument qu'il en parle sérieusement avec Bakst, dit-il, — ou bien avec Gide. S'ils veulent monter Shakespeare, dit-il, de la manière qu'il suppose — c'est-à-dire dans l'esprit léger et avec les décors somptueux de *Saint Sébastien* ou d'*Hélène de Sparte*<sup>153</sup> — il ne voit absolument aucun lien possible entre une telle présentation et la musique qu'il envisage. Il ne se sent pas capable de composer une musique comme celle de Debussy dont le seul objet est de créer une ambiance théâtrale : il a surtout besoin de bien comprendre le caractère général de la production.

Bakst lui répond par télégramme (30 juillet 1917) : ils disposent de huit mois; la mise en scène sera à la fois “réaliste et synthétique”. Mais Stravinski ne peut pas se faire une idée d’une telle production : c’est trop vague — notions du réalisme et synthétisme pour la mise en scène, dit-il, ne m’expliquent rien. Le mieux, c’est d’attendre les réponses que Gide pourra lui fournir lors de sa visite. Mais Bakst, tout en essayant de calmer les doutes du compositeur, se montre inquiet du modernisme de Stravinski : si le chef-d’oeuvre de Shakespeare est présenté d’une manière “progressiste”, il doit se refuser “l’honneur et le plaisir” de cette collaboration. En d’autres termes, si Stravinski aime le modernisme des *Contes Russes* de Seriozha, il trouvera que Bakst a une conception d’*Antoine et Cléopâtre* trop historique. Bakst croit qu’il faudra faire valoir l’idée de l’auteur, tout en respectant le contexte historique — “même si on agit ainsi à contre-cœur”. Dans la lettre importante du 25 octobre 1917, Bakst fait mention d’une rencontre avec Ida Rubinstein et Gide. Il en ressort qu’il leur a parlé longuement de la mise en scène de la pièce, et que Gide est pleinement d’accord avec lui. Quant à Stravinski, dit Bakst, s’ils ne peuvent pas se mettre d’accord par écrit (car Bakst est toujours retenu à Paris et ne pourra pas le rejoindre en Suisse), il faudra renoncer au projet. C’est vraiment dommage, ajoute-t-il, que Stravinski n’ait pas pu en parler plus longuement avec Gide. Il rappelle ainsi la conversation qui a eu lieu vers la fin de l’été 1917, au cours de laquelle Gide, avec l’aide de Stravinski et d’Edmond Gilliard, a dressé une liste d’une dizaine de morceaux musicaux. La liste comporte les éléments suivants :

1. L’ouverture
2. L’hymne aux Césars [*sic*]
3. Glorification de Cléopâtre
4. Chant des hautbois
5. 1<sup>er</sup> entr’acte
6. Fanfares
7. Entrée triomphale de César
8. Marche dans le camp de César
9. 2<sup>ème</sup> entr’acte
10. Musique pour la mort de Cléopâtre.

Voici donc le point précis sur lequel Stravinski se sépare de ses collaborateurs. Sa proposition d'en faire une interprétation moderne a été rejetée à l'unanimité. Bakst en précise les raisons : le conflit avec l'élément historique de la pièce qui en résulterait ne manquerait pas de provoquer le rire du public. Il renchérit : imaginer De Max habillé en général italien, Cléopâtre comme la femme d'un cheikh égyptien, le palais de la reine meublé dans le goût moderne ayant l'air d'un appartement de danseuse du ventre... Non : c'en est trop — et Gide y fera fortement objection (ce qu'il n'a pas manqué de faire dans son *Journal*, le 16 janvier 1923). Mais Bakst envisage déjà une solution : il se peut que Stravinski ne veuille pas en faire un succès de scandale moderniste... S'il se contente d'écrire une musique qui crée fidèlement les deux mondes de l'Égypte voluptueuse et de la Rome victorieuse, il ne trahira pas l'esprit de la production. Bakst ne prétend pas parler en archéologue : c'est l'esprit humain qu'il veut représenter dans sa mise en scène. Il termine sa lettre en faisant vigoureusement appel à la collaboration de Stravinski : qu'il lui communique sa décision, avec les détails de l'orchestre dont il voudra disposer. Le 31 octobre, Stravinski lui répond : puisqu'il jouit d'une liberté totale, il y donne son accord — et il ajoute des précisions sur le contrat éventuel.

Rappelons que ce fut chez Bakst que Gide lut à Ida Rubinstein le 22 novembre 1917 sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre*<sup>154</sup>. Le 3 décembre Stravinski envoie à Bakst un télégramme pour lui dire qu'il attend toujours la réponse d'Ida. A quelques mois de distance, le 2 mars 1918, Valéry écrit amicalement à Gide : "*Je parle du tien [id est Antoine et Cléopâtre*<sup>155</sup>. *J.-É. [Blanche] déclare impossible maintenant à cause des Russes, une pièce avec Bakst, Ida [Rubinstein], Stravinski, etc.*"

Nous apercevons encore un autre projet avorté : Ida Rubinstein et Stravinski n'ont pu se mettre d'accord sur des questions d'argent (7 avril 1918). Selon Gide, Stravinski aurait dit qu'il collaborerait volontiers à *Antoine et Cléopâtre*, mais seulement si l'on donnait à Antoine l'uniforme d'un bersagliere italien<sup>156</sup>. Mais cette hostilité se dissipera vite lorsqu'il sera question de porter à la scène une nouvelle oeuvre, *Perséphone*. Stravinski lui-même raconte (mais il se trompe)<sup>157</sup> que plusieurs mois après le *Sacre* Gide lui parla d'une collaboration musicale et lui demanda de faire la musique d'*Antoine et Cléopâtre*.

Stravinski lui aurait répondu que le style musical dépendrait du style de la mise en scène mais Gide n'avait pas compris ce qu'il avait voulu dire. La suggestion que la pièce soit montée en habit moderne choqua Gide, mais Stravinski nous rappelle que la distance entre Shakespeare et le monde antique d'*Antoine et Cléopâtre* est néanmoins plus grande que la distance entre une production "*shakespearienne*" et une mise en scène moderne. La musique pour une pièce de Shakespeare doit être résolument "*de l'époque*" selon Stravinski : la seule exception pourra se faire lorsqu'il s'agira d'une version "*moderne*" (Stravinski parle ici du style musical, non pas des effets sonores).

Mais les problèmes de finance et d'esthétique se renouvellent. Quand Stravinski écrit à Pequin le 6 décembre 1917, il se montre toujours soucieux de continuer ce projet; le 16 décembre il propose quelques modifications à la répartition des frais. Ida Rubinstein n'acceptera pas ces nouvelles propositions. Gide ne sera pas mis au courant : il écrira encore le 8 mars 1918 pour éclaircir quelques problèmes soulevés par la bataille d'Actium<sup>158</sup>, et recevra finalement le refus de Stravinski (le 7 avril 1918)<sup>159</sup>.

Copeau, responsable de la représentation de *Perséphone* en 1934, avait déjà écouté en 1912 les fragments de la version primitive de ce drame<sup>160</sup>. Nous savons également que René Piot, envoyé par Dukas, vint en 1922 parler à Gide au sujet d'un ballet sur le thème de *Proserpine*<sup>161</sup>. La Petite Dame nous apprend, pourtant, que ce ne fut qu'en 1932 qu'Ida Rubinstein prit connaissance du texte que Gide lui avait soumis. Elle voulait y associer Stravinski et Sert :

*"Vous ai-je dit que j'avais ces jours-ci revu Ida Rubinstein ? [...] Je ne sais plus comment j'ai été amené à lui dire que j'avais un petit ballet qui dormait depuis trente ans, Proserpine; elle a demandé à le voir, et la voilà qui s'emballe ! Elle voudrait décider Stravinski à faire la musique, Sert les décors, et donner ça pour son chant du cygne. Moi, ça m'est égal, je crois de moins en moins au théâtre, je n'y attache aucune importance, mais la tentative m'amuserait, ça me donnerait un mois de travail pour mettre la chose au point; peu de texte, du reste, des prétextes à gestes et à danses"*<sup>162</sup>. Quand on suggère donc à Stravinski d'écrire la musique de *Perséphone*, il accueille la proposition avec "enthousiasme" — ce qui nous fait goûter une ironie rapportée par la Petite Dame : «Je m'entends tout à fait avec vous

[dit-il], mais jamais je ne collaborerais avec Valéry, c'est un athée !!!» *Bypeed très amusé du malentendu, pense que la collaboration pourrait bien ne pas durer !*<sup>163</sup>. L'écrivain et le compositeur se rencontrent en janvier 1933 à Wiesbaden où Stravinski prendra connaissance du texte de *Proserpine* pour la première fois<sup>164</sup>. A la suite de cette discussion Gide va revoir son livret : le poème sera divisé en trois parties afin de mieux faire ressortir la qualité liturgique du texte, car Stravinski le considère "*comme la célébration d'un mystère*". Mais Pluton, selon le compositeur, ne devait pas chanter — la danse, et non pas la parole, est le propre des habitants des Enfers. Or, Gide avait justement proposé le contraire<sup>165</sup>. Stravinski écrit donc sur sa copie au moment de l'entrée en scène de ce personnage "*Silence*". De même il avait d'abord proposé de donner les paroles de Pluton au chœur, avant de les donner au prêtre Eumolpe. En effet, les rôles muets seront éventuellement ceux de Mercure (*Perséphone*, v. 154) et de Pluton (Gide avait envisagé le Roi des Enfers "*comme une grande ombre [...], soudain on entend sa voix très grave*" v. 139). Le rôle parlé sera d'abord celui d'Eumolpe, avant d'être celui de Perséphone : ce sera le grand prêtre d'Eleusis qui indiquera par son chant les étapes de la renaissance mystique de la "*déesse*" Perséphone. D'autres discussions entameront la question du chœur des nymphes dont Stravinski veut donner le chant dans le dernier tableau au chœur des hommes. Gide se rendra chez Ida Rubinstein à Saint-Louis des Invalides pour écouter une chorale d'enfants, mais leur choix tombera enfin sur le chœur Zanglust d'Amsterdam pour la présentation parisienne<sup>166</sup>. Gide se montre en général très enthousiaste, mais regrette un peu qu'il soit nécessaire de supprimer entièrement le rôle d'Eurydice (le 24 février 1933).

Au courant de cette collaboration Stravinski propose bien des changements — Gide ne lui avait-il pas donné son autorisation ? "*Je ne considère le texte comme définitif, que dans la mesure où il vous convient*"<sup>167</sup>. C'est ainsi qu'Eumolpe ne chantera pas son *introït* avant le lever du rideau et pendant le changement de scène des tableaux 2 et 3 (comme l'avait prévu Gide), mais après la symphonie qui marque chaque fois la transition qui s'effectue entre le monde des vivants et celui des morts. De même, le 28 mars 1933 Gide envoie deux morceaux qui se placeront à la fin du premier tableau : "*Nymphes*,

*mes soeurs...*" (v. 82-88, paroles de Perséphone), et "*Perséphone, un peuple t'attend...*" (v. 71-81, vers d'Eumolpe). Il y ajoute une note pour indiquer que la musique d'Eumolpe pourra précéder celle de Perséphone : le compositeur agrée à cette suggestion mais n'accepte pas la suite — Gide avait voulu que *Perséphone* déclamât son rôle au cours de ce que Stravinski envisage comme une marche funèbre. Il y aura au cours des discussions d'autres transpositions, changements, suppressions... Le "*geste inachevé de la vie*" des Danaïdes (v. 128 ce qui cadre bien avec la logique du texte de Gide), deviendra "*insensé*" sous la plume de Stravinski. Quant au Retour de Perséphone dans le troisième tableau, le compositeur note en marge de sa copie qu'à mesure que Perséphone s'avance vers Triptolème une "*musique pure*" doit terminer la danse.

De toute évidence — et malgré l'apport du librettiste — c'est à Stravinski que revient le mérite d'avoir fait vivre le texte de Gide par l'emploi varié des temps et des coloris orchestraux. Il voulait un texte fortement rythmé : Gide le lui donne, mais pour éviter les malentendus précise parfois le nombre exact de syllabes — "*s'épanouit*" 4, "*fiance*" 2 (Stravinski écrit "merci" en marge de sa copie). Gide se plaint auprès de la Petite Dame : "*C'est tout de même gênant de donner des vers à mettre en musique à un musicien russe [...], il prend les vers à rimes féminines pour des vers à treize pieds et a une tendance à mettre l'accent sur la muette. Ça c'est du reste fait souvent, et tant pis.*"<sup>168</sup> Gide insiste auprès de Stravinski sur le fait que le public doit pouvoir *comprendre* les (ses) paroles.

Musique, ou parole ? certes, l'importance relative de ces deux éléments reste toujours difficile à déterminer. Stravinski note dans sa copie au début du deuxième tableau que le mélodrame se définit par sa forme musicale, et qu'il faut en conséquence éviter que la musique soit l'esclave du dialogue. Mais Gide était en somme disposé à toutes les concessions afin de plaire à Stravinski. Celui-ci trouvait que Gide manquait d'entrain. En effet, l'accentuation musicale de la pièce surprend Gide et lui déplaît. Selon Stravinski, Gide ne comprenait point son langage musical. Il est donc piquant de remarquer que lorsque le compositeur lui parle en mars 1933 de sa musique "*monument [...], organisme musical indépendant*"<sup>169</sup>, c'est plutôt le malaise d'Ida Rubinstein qu'il prévoit — non pas celui de Gide. Si

Gide n'apprécie pas la musique de Stravinski, le compositeur n'épargnera pas le livret : le rythme des vers lui déplaisent (des vers à mastiquer, rythmes de chemin de fer, dira-t-il); et il relève l'idée fâcheuse d'une déesse "*ivre de nuit*" et "*encore mal réveillée*". Il semble que Gide n'a assisté ni aux répétitions, ni aux représentations de *Perséphone*, s'étant décidé le 30 avril d'assister à une réunion communiste<sup>170</sup>... L'amitié de Gide et de Stravinski s'éteint.

Si l'on confronte les indications musicales de Gide et celles de la partition, nous remarquerons d'abord les endroits où celles-ci répondent à l'intention de l'écrivain :

v. 65 : Perséphone se penche sur le narcisse : "*une inquiétude nouvelle s'est glissée dans l'orchestre*" [Partition de Stravinski : *allargando* (mais dans sa copie Stravinski ajoute des points d'exclamation et d'interrogation pour marquer sa surprise en face de cette phrase)].

v. 70 : Perséphone cueille la fleur : "*une grande plainte envahit l'orchestre*" [Partition : *alle breve* [blanche]= 50 — *glissando*].

v. 139 : Dialogue entre Perséphone et le chœur : "*Silence dans l'orchestre*" [Partition : *pizzicato* suivi de *diminuendo con sordini*. Le manuscrit porte à la suite : "*Perséphone... compatissante... La musique peu à peu se fait plus tendre, moins plaintive, et comme doucement rassérée*" — c'est une suggestion de la part de Gide].

Ceci ne doit pas nous étonner, car nous sommes témoins de l'entente des deux collaborateurs. Mais une différence très nette s'établira dans trois endroits où Stravinski cherchera de son côté des effets dramatiques :

v. 179 : "*Rythme accéléré* [Partition : *lungo colla parte pp. diminuendo*] *de la musique, ironique et stridente au moment où Mercure... bondit pour s'emparer de la grenade*".

v. 220 : A la suite de la vision de Perséphone : "*C'est à partir d'ici que la musique commence le long crescendo* [La partition ne montre pas de *crescendo*], *ou éclaircissement, enfin la montée qui doit se poursuivre jusqu'à la fin de ce tableau...*"

v. 320/322 : Les chœurs interrogent Perséphone : "*Silence dans l'orchestre*" [à deux reprises. Dans la partition le silence n'est pas absolu].

Dans l'ensemble du texte imprimé nous constatons en effet que les indications de Gide sont beaucoup moins fréquentes qu'elles ne l'étaient pour *Proserpine*. Certaines suggestions de la version primitive ont survécu dans cette nouvelle version (p. ex. v. 179), et semblent parfois ne pas répondre aux souhaits de Stravinski. C'est à croire que Gide les retient *malgré* son collaborateur, et qu'il les offre au *lecteur* de son œuvre. Qui plus est, Gide fait encore preuve d'une volonté de donner à son texte une coloration à la fois émotionnelle et intellectuelle, d'où l'usage de termes affectifs ("*ironique*", etc.) Ce souci est beaucoup plus en évidence dans *Proserpine*, où Gide crée des images sans doute pour rendre son projet plus vivant aux yeux d'un collaborateur éventuel. Dans la version B nous lisons, par exemple :

v. 12 : "*La musique, jusqu'alors idyllique, se pénètre d'une inquiétude inconnue*". [L'inquiétude revient souvent].

v. 135 : "*La vision de Proserpine... c'est avant tout affaire à la musique de l'exprimer; tout ce qui est des Enfers relevant d'un mode spécial, et réservant le pathétique humain et "de plein air" à ce qui appartient à la terre...*"

v. 171 : le chant pathétique d'Orphée.

v. 189 : reprise de motifs divers, avec une musique purifiée, solennelle, etc.

Dans la version A il s'agissait encore de souligner certains effets qui, à leur tour, venaient s'ajouter à l'élément philosophique du texte. C'est ainsi que dans la version A, il y aura en plus des danses et des rondes l'indication de l'orchestre qui "*rit malignement*" avec Mercure (A v.143), du déchaînement pathétique de l'orchestre (A v.159), du "*pianissimo*" au moment où le narcisse est cueilli (A v.31), du "*crescendo*" quand Proserpine s'avance vers les Enfers, du "*grand éclat sombre*" qui "*atteste la prise de possession de Pluton*" (A v.51). Mais, comme nous l'avons fait remarquer, certaines de ces indications sont reprises dans *Perséphone*. Nous verrons, donc, qu'elles se proposent sur deux niveaux : d'une part il s'agit de mouvements chorégraphiques, d'autre part la musique révèle l'émotion des personnages. Nous retrouvons la même volonté de permettre au simple lecteur d'"*écouter*" la musique de scène que nous présente le texte d'*Antoine et Cléopâtre*.

### CONCLUSION

Pendant toute sa vie Gide préfère la musique de piano, et celle de Chopin en particulier. Si l'on peut parler d'une "première période" dans son expérience musicale, ce sera celle de la "métaphysique" de la musique : là se rencontrent sous sa plume la notion de suprématie de l'Idée et celle de l'Harmonie universelle exprimées par — et à travers — la musique. La "deuxième période" sera marquée par les Ballets Russes. Ce sera l'époque où Gide se liera d'amitié avec les membres de ce cercle d'artistes; c'est alors qu'il fréquentera assidûment le salon de Misia Sert. Ainsi sera-t-il tenté, nous semble-t-il, de faire figure dans le monde des auteurs de mélodrames et d'œuvres musicales présentées sur la scène, notamment sous le patronage d'Ida Rubinstein. Ce sera donc après les tentatives entreprises avec Bonheur qu'on le verra en quête de collaborations nouvelles. *Proserpine* fera l'objet de démarches auprès de Florent Schmitt en 1909, de Dukas en 1912, de Diaghilev (et de Stravinski qui à l'époque ne prend pas connaissance du texte) en 1913. *Perséphone* renaîtra en 1933 grâce à l'entremise d'Ida Rubinstein, avec une nouvelle musique de Stravinski. Quant à la première version (abrégée et modifiée, avec danses, d'après Shakespeare) d'*Antoine et Cléopâtre*, ce sera d'abord à Stravinski qu'il fera appel en 1917, puis, en 1918, à Dukas. La pièce sera montée en 1920, avec la musique de Florent Schmitt, ce qui donnera vraisemblablement lieu au désir d'en créer un "mimodrame" sur la même musique en 1922-24. D'autres compositeurs viendront illustrer l'œuvre théâtrale de Gide.

Nous remarquons plusieurs constantes : la préférence pour Chopin *contra* Wagner; le sentiment que la meilleure musique est celle qui reste discrète, classique mais pleine d'émotion; l'horreur du pathos; l'antipathie à l'égard du théâtre musical; la pensée que la musique se suffit, et qu'elle ne fait qu'un mariage peu commode avec les paroles. Chose donc curieuse : nous verrons que Gide avec ses propres projets cherche à dépasser ces limites qu'il a établies — et, tout en critiquant allégrement certaines tendances dans la musique moderne, il fera lui-même appel à quelques-uns de ces compositeurs "barbares". Sa position reste avant tout contradictoire à bien des égards...

## NOTES

1. Virgile, *Eglogue VIII* 55.
2. *Œuvres complètes*, XII p.9.
3. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. C. Martin. Paris : Gallimard, 1986, p. 75. De même (p.78) : "De la musique, — de la musique : en les plaintes de l'harmonie, ton âme étonnée reconnaîtra les siennes et les sanglots jailliront, si longtemps contenus. Mais, quand je commence à jouer, aussitôt tu t'enfuis, craintive."
4. *Œuvres complètes*, IX, p. 108 (texte écrit quelques années avant 1919).
5. *Notes sur Chopin* (1948), p. 53-4. On relève pourtant une combinaison curieuse dans le *Journal* : "lire [...] Euripide aux sons de la musique de Chopin" (? 1888, inédit)..
6. *Journal* 28 septembre 1915.
7. *Notes sur Chopin* (1948), p. 109.
8. *Journal* 17 janvier 1902; voir également le *Journal* 1916 p. 543, éd. Pléiade : Romain Rolland "crée en Jean-Christophe, abstraitement, un être non plus allemand que français, un musicien", un être vague, à qui il prête toutes les sensations, les émotions qu'il veut. \*«Comme un musicien qu'il était.» (Platon)" [La note\* ne se trouve que dans les *Œuvres complètes*, VIII p. 223.]. Gide, qui ne goûte pas l'opéra en général, fait parfois preuve d'une curiosité à son égard : par exemple, le 24 février 1918, en écrivant à J.-É. Blanche "J'aimerais bien aller entendre avec vous Castor et Pollux" de Rameau.
9. *Œuvres complètes*, X, p. 316.
10. *Œuvres complètes*, XII p. 565 (Journal - lettres). Voir la liste de morceaux appris par coeur dans laquelle figurent notamment Bach, Schumann, Chopin (*Cahier bleu : notes de lecture 1889-1902*, inédit). De même l'on retrouve dans le *Journal* inédit ces trois noms parmi "les personnalités dont s'est formée la mienne".
11. *Conversations radiophoniques avec J. Amrouche; Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (voir le commentaire de Claude Martin, 1986).
12. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 62. Gide fait allusion à Schopenhauer à la page 96.
13. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français pour la première fois par J.A. Cantacuzène. Leipzig : F.A. Brockhaus; Paris : Didier, Perrin et Cie., 1886, II, p. 682. Voir plus loin l'opinion de la Pérouse.
14. *Le monde comme volonté...*, p. 410.
15. *Le monde comme volonté...*, p. 677.
16. *Le monde comme volonté...*, II p. 678.
17. *Le monde comme volonté...*, II p. 679.
18. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 151.
19. *ibid.* p. 51.
20. *ibid.* p. 51.
21. *ibid.* p. 56.
22. *ibid.* p. 73.
23. p. ex. *ibid.* pp. 142, 149-150; et encore : "Il réfléchit sous quelle FORME IMMATERIELLE (mélodie) elle peut être PERCEPTIBLE INTUITIVEMENT à son âme. (Berlioz). --- ! --- ! Je t'aurai bien aimée ! (Ritardando). Il faudrait trois syllabes — le sentiment est alors d'une tristesse infinie." (p. 152).
24. *ibid.* p. 129.
25. *ibid.*, p. 93 (Le Cahier Noir); cf. dans *Proserpine* "Non, Koré, tu sais bien qu'Eurydice est la strophe même de la lyre, et qu'Orphée... etc..." (version B v. 64). Gide disait plus tard à Amrouche qu'il croyait avoir écrit André Walter en belge... (*Conversations radiophoniques*, 1949).
26. Feuillet c. 1896. Méditation II p. 98, éd. Pléiade.
27. Comme plus loin, Philoctète.
28. P. 184-6, éd. Pléiade.
29. *Perséphone*, éd. Pollard, p. 36 (où se trouve une analyse plus approfondie).
30. Nous avons réservé pour plus loin la question de la présentation du personnage de Perséphone. Dans le mélodrame on notera avec intérêt qu'elle sera la seule personne à avoir un rôle parlé.
31. P. 21, éd. Pléiade.

32. Gide se proposait d'écrire le roman qui manquait à l'école symboliste (*Conversations radiophoniques*, 1949).
33. P. 53-54, éd. Pléiade.
34. Lettre à Drouin citée dans Delay, *La Jeunesse d'A. Gide*, II, p. 364. *Proserpine* date vraisemblablement de la même époque.
35. *Théâtre*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1947, I p. 161.
36. Livre I : p. 156, éd. Pléiade.
37. Livre IV : p. 187, éd. Pléiade.
38. P. 199-200, éd. Pléiade.
39. Livre VI : p. 221, éd. Pléiade.
40. Livre VI : p. 217, éd. Pléiade.
41. P. 226, éd. Pléiade.
42. P. 193-196, éd. Pléiade.
43. P. 197-8, éd. Pléiade. Ce sentiment religieux n'est pas sans faire penser à l'appel lancé dans *La Tentative Amoureuse* : "Eté! Eté! Il faudrait chanter cela comme un cantique." (p. 77, éd. Pléiade).
44. P. 198, éd. Pléiade.
45. P. 199, éd. Pléiade : cf. Ménélaque.
46. P. 201-2, éd. Pléiade.
47. P. 160, éd. Pléiade.
48. P. 163, éd. Pléiade.
49. P. 169, éd. Pléiade.
50. P. 166, 174, 176, 197 (chants religieux), 199, 200, 207, 210 (le fermier), 222 (les marins), 245 (le roseau), éd. Pléiade.
51. P. 167, 178; 86; 200-1, 204, éd. Pléiade.
52. P. 225, 230, 231, éd. Pléiade. Amateur de musique nègre et de musique arabe (*Journal* [1896] p. 82 et suiv.; *Retour du Tchad* (dans *Œuvres complètes*, XIV p. 44), Gide semble néanmoins plus réceptif à la musique occidentale qui, "de sa façon sinieuse, répand sur notre âme sa caressante langue".
53. P. 178, éd. Pléiade.
54. A Venise les altos et les flûtes s'associent à l'amour (p. 188); même chose à Côme (p. 190).
55. P. 188, éd. Pléiade.
56. P. 189, éd. Pléiade.
57. P. 505-6, éd. Pléiade.
58. P. 895, éd. Pléiade : cf. *Journal* 29 juillet 1929 où s'exprime une idée pareille.
59. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII p. 5-6. Relevons une autre comparaison (réapparition dans la deuxième partie de certaines idées exprimées dans le journal d'Edouard) : "Il serait dès lors d'autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps — comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach" (*Journal*, 3 octobre 1924). On retient également le style fugué des premiers chapitres des *Faux-Monnayeurs* — présentation et enchevêtrement des "voix".
60. P. 1064, éd. Pléiade. *Journal* : "Ne prétendant plus à la consonance et à l'harmonie, vers quoi s'achemine la musique ? Vers une sorte de barbarie..."
61. P. 1064, éd. Pléiade.
62. P. 1084, éd. Pléiade.
63. *Journal*, 1er décembre 1921. Par contre, nous lisons dans le *Journal*, 7 décembre 1921 : "Kunster Fugue. Rien de ce que j'en ai dit l'autre jour ne me paraît plus bien exact. Non, l'on ne sent plus là, souvent, ni sérénité ni beauté; mais tourment d'esprit [etc.]"
64. F. Mouret, *Six lettres inédites d'A. Gide à G. Jean-Aubry* dans *Interférence* n°3, janv.-juin 1981, p. 108 n.5.
65. Lettre de Gide à Dabit, le 4 septembre 1929 dans *E. Dabit et A. Gide*, [éd.] par M. Dubourg, Paris : Permette, 1953.
66. *Incidences*, Paris, 1924, p. 40.
67. *Notes sur Chopin* (1948) p. v.
68. Notamment dans le *Journal* 15 juin 1914 (p. 420, éd. Pléiade), et 5 mars 1916 (p. 546). Gide y revient en 1919, 1923, 1927 (voir *Les Cahiers de la Petite Dame*).

69. P. 21, éd. 1948.  
 70. P. 24, éd. 1948.  
 71. P. 105, éd. 1948.  
 72. *Journal*, 8 janvier 1939.  
 73. P. 30, éd. 1948.  
 74. P. 31, éd. 1948.  
 75. P. 31, éd. 1948.  
 76. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 141.  
 77. A. Gide et A. Mockel. *Correspondance*, éd. G. Vanwelkenhuyzen. Genève : Droz, 1975, p. 71 (note); ms Doucet y 1552 (Gide assiste à une représentation du *Manfred* de Schumann le 25 mars 1892).  
 78. Lettre de Gide à Mockel du 9 mars 1892 : "*Tristan et Isolde. J'ai failli m'y embêter — mais c'était si sublime, que je n'ai pas osé.*"  
 79. Lettre de Gide à Valéry, 1898 (éd. Mallet p. 317).  
 80. Lettre à Valéry du 19 octobre 1899. Voir également la réponse de Valéry du 25 octobre 1899.  
 81. *Journal*, 22 mai 1907.  
 82. *Journal*, 25 janvier 1908.  
 83. *Journal*, 25 septembre 1928. Voir également la lettre à Mockel du 9 mars 1892.  
 84. Cf. également, "*bonne étude de piano*" : *Granados [1867-1916] précisément, dont la mort dans la catastrophe du Sussex est si désolante* (*Correspondance Gide-Copeau*, II, éd. J. Claude, p. 123, le 29 mars 1916).  
 85. Gide n'a "*pas le coeur*" d'assister à une représentation de *La légende de Joseph* (texte par Hoffmannsthal et Kessler, musique de R. Strauss) malgré les instances du comte Kessler (juin 1914 : voir C. Foucart, *D'un monde à l'autre. La Correspondance André Gide-Harry Kessler*. Lyon : Centre d'études gidienne, 1985, p. 74). Le 22 mai 1907 il note dans son *Journal* : "*Salomé de Strauss [...] Exécration musicale romantique, d'une rhétorique orchestrale à vous faire aimer Bellini. Seules les parties de pittoresque comique (les mages) ou morbide, réticences de Salomé quand Hérode veut la faire danser — le rôle de Hérode presque entier, attestent un remarquable «savoir faire»*" [etc].  
 86. Lettre de Gide à Blanche du 19 mai 1916 (*Correspondance*, éd. G.P. Collet).  
 87. *Notes sur Chopin* (1948) p. vi. Voir la suite de la citation du *Journal* 22 mai 1907 : "*[Pierre] Lasserre remarque de même l'excellence de la truculence comique chez Hugo; — de même les Maîtres-Chanteurs — mêmes causes. Et mêmes causes des défauts : indiscretion des moyens et monotonie des effets, fastidieuses insistances, insincérité flagrante; mobilisation indiscontinue de toutes les ressources [...]. Amplification systématique, etc... [...] Mieux vaut condamner l'œuvre en bloc.*"  
 88. Le 23 janvier 1936, Gide écrivit à Alibert au sujet de son livre *Dissonances* : "*Parfait, tout ce que tu dis de la musique de Wagner, et de Weber, et de Schumann...*"  
 89. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII, p. 40.  
 90. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII, p. 40.  
 91. La mort de Samain est survenue le 24 août 1900.  
 92. C. Martin, *La Maturité d'A. Gide*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 388 (texte inédit).  
 93. Lettre du 3 mars 1903.  
 94. Lettre du 3/4 mai 1903.  
 95. Lettres du 12 et 20 janvier 1905 et du 10 octobre 1906.  
 96. Voir également la lettre à Ghéon du 12 août 1909.  
 97. [Août 1909] : Schmitt reste indécis devant le projet de collaborer avec Gide — d'une part il doute de pouvoir "*pénétrer dignement*" sa pensée; d'autre part, il aurait souhaité un sujet "*plus vivant, plus humain*" (in *BAAG* n°54 (1982) lettre VII).  
 98. *Journal*, 30 novembre 1917. Gide s'en explique à Copeau le 30 avril 1917 (*Correspondance*, II, éd. J. Claude, p. 173). Ida Rubinstein (1885-1960) : voir également plus loin, les rapports avec Stravinski.  
 99. *Journal*, 21 septembre 1917.  
 100. Les lacunes en sont remplies et les erreurs se sont purgées à partir du 9 septembre 1937 en vue d'une traduction complète (voir P. Pollard, "*Antoine et Cléopâtre : une belle infidèle*", in A. Gide et l'Angleterre, London : Birkbeck College, 1986, p. 47-59).  
 101. *Antoine et Cléopâtre. Six épisodes symphoniques en deux suites d'après le drame de Shakespeare par Florent Schmitt*. Paris : A. Durand et fils, [1921-2]. Op. 69.

102. *Journal* 1920 (p. 681, éd. Pléiade). Voir la lettre à Alibert du 13 juillet 1920 : "spectacle [...] fastueux [...]. Au demeurant, il ne restait plus grand-chose de la pièce elle-même, et le peu qui restait, on ne l'entendait pas".
103. Cité dans *Correspondance Gide-Martin du Gard*, I, p. 655-6.
104. *BAAG* n°54, 55 (1982).
105. Plusieurs références dans le *Journal*.
106. Voir *Les Cahiers de la Petite Dame*, I, p. 118 (14 avril 1922). C'est également Piot qui invite Gide à une représentation des *Troyens* à l'Opéra (*Journal*, 2 juin 1921). Dukas et Piot se rendirent ensemble chez Gide en 1912; c'est pour *La Péri* de Dukas que René Piot dessine les costumes.
107. Représentée à Paris pour la première fois le 10 mai 1907, la pièce a été publiée en 1901. Ghéon se montre très enthousiaste, mais Gide dut s'absenter de Paris sans avoir assisté à la représentation.
108. L'une le 5 août 1940 (The Humanities Research Center, Austin, Texas); l'autre, sans date, vraisemblablement de la même époque (Bibliothèque Doucet y 1369.1) — inédites.
109. Lettre à Valéry du 5 août 1941. Rappelons également le *Journal*, 11 septembre 1941 — visite chez Tailleferre.
110. Lettre de Claudel à Gide du 9 octobre 1913.
111. Voir la *Correspondance Claudel-Gide*, éd. Mallet, note p. 360 : Milhaud commence dès 1913 à mettre en musique la traduction d'Eschyle de Claudel, *L'Orestie*, dont *Les Euménides* dateront des années 1917-22.
112. Lettre de Claudel à Gide du 26 novembre 1913 : il y en aura trois versions dans la période 1913-1919.
113. *Correspondance Gide-Cocteau*, éd. J.-J. Kihm, note p. 52. Ce sera Cocteau qui écrira le livret du *Pauvre Matelot* de Milhaud (16 décembre 1927).
114. *Journal*, 23 janvier 1917, 14 mai 1921.
115. Anecdote rapportée par R. Delage dans *BAAG* n°39 (1978) p. 23. Il y en aura une nouvelle version en 1931.
116. Publiée en 1922. Il s'agit du *Post Office*. Voir le *Journal*, 27 juin 1914, 6 et 8 juillet 1914.
117. *Correspondance Gide-Bussy*, I, p. 452, note 2. Retenons un deuxième essai musical d'*Amal* par Louis Martin au Théâtre des Mathurins en juin 1949.
118. *Le Poème du Gitanjali*.
119. *Correspondance Gide-Copeau*, II, p. 234 (15 juillet 1922), et *Journal*, I, p. 732. Nous lui devons également *Le Dit des jeux du monde* (masque), donné au Vieux Colombier en décembre 1918.
120. Lettre de Cocteau à Gide, du 28 octobre 1922.
121. *Journal*, 16 janvier 1923.
122. *Amphion* : voir *Correspondance de Gide à Valéry*, le 15 septembre 1932. *Sémiramis* : Blanche fait part à Gide de sa critique sévère le 24 mai 1934 — Gide est du même avis, ajoutant qu'Ida Rubinstein "s'était fait nettement «emboîter» à la première" (lettre à Blanche du 25 mai 1934).
123. Rappelons que le premier acte de *Hamlet* fut publié dans *Echanges* en décembre 1929 : la traduction en sera complétée le 31 août 1942, suivant les conseils de Dorothy Bussy. Voir le *Journal*, 1er septembre 1942, et la *Correspondance Gide-Bussy*, III.
124. *Le sang d'un poète* (1930), *L'Eternel retour* (1943), *La Belle et la Bête* (1946).
125. Le livret, par Brecht, est d'après le japonais. Voir *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 269-270 (11 décembre 1932). Nous y relevons l'hostilité de la Petite Dame à l'égard de certains morceaux de *Mahagonny* — mais nous ne savons si elle reflète l'attitude de Gide. Gide s'enthousiasmera pour *l'Opéra de quat'sous* qu'il découvrira au cinéma, à Barcelone (*Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 285, 23 février 1933).
126. *A. Gide et la musique* dans *BAAG* n°39 (1978), p. 13-28.
127. *Notes sur Chopin* (1948) p. 30.
128. Lettre à Blanche oct.-nov. 1902, éd. G.-P. Collet (*Cahiers A. Gide* VIII) p. 134.
129. Gide à Bonheur (8 mai 1902), dans *Le Retour*, p. 69. Rappelons que Bonheur est l'ami intime de Debussy à partir de 1880, mais qu'un différend les sépare vers 1900. Bonheur fréquentera également la famille d'Ernest Chausson, notamment le beau-frère de celui-ci, le peintre Henri Lerolle.
130. Gide à Ghéon 10 janvier [1903] dans *Correspondance*, I, p. 492. Voir également les notes à la p. 416 du même tome.
131. Lettre de Debussy à Louÿs, 27 juillet 1894 dans *Correspondance C. Debussy-P. Louÿs (1893-1904)*, éd. H. Borgeaud, introd. de G. Jean-Aubry. Paris : J. Corti, 1945.

132. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici quelques collaborations de Debussy et Louÿs qui datent de ces années : *Amphion* (c. 1894) de Debussy; *Daphnis et Khloé* (ballet, 1895-8), *Aphrodite* (ballet, 1896-7), *Les Chansons de Bilitis* (chansons, 1897-8); *Le Voyage de Pausole* (suite symphonique, 1901).
133. Lettre de Debussy à Louÿs, 23 juin 1901 (*Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*, 1893-1904, recueillie... par H. Bourgeaud, Paris, 1945).
134. Voir la *Correspondance Régnier-Gide*, éd. D.-J. Niederauer. Genève : Droz, 1972, p. 65.
135. Voir la *Correspondance Claudel-Gide*, éd. Mallet, p. 226; *Correspondance Gide-Cocteau*, II, p. 16 (13 avril 1913) et p. 48 (22 décembre 1913).
136. F. Mouret, *Six lettres inédites d'A. Gide à G. Jean-Aubry* dans *Interférences* n°13, janv.-juin 1981, p. 88, n.28.
137. Voir A. Gide à E. Chausson. *Lettres autographes [inédites] 1895-8*. Vitrine XI n°7. E. Chausson. Exposition commémorant le 50<sup>ème</sup> anniversaire de sa mort. Musée de l'Opéra, 28 juin-16 juillet 1949. Paris : Bibliothèque Nationale, Dépt. de la Musique, 1949, p. 6 (cité par F. Mouret). Pour les rapports de Henri Lerolle (1848-1929), de Chausson, de la famille Rouart, et de "tout un cercle d'amis et de famille où Gide avait sa place" on consultera également Mouret, p. 93 n.35. Ajoutons le témoignage de J.-É. Blanche avec lequel Gide sympathisait peut-être : "[écouter]" *Slavité dans d'odieuses compositions de Chausson*" (lettre à Gide du 5 août 1902).
138. Voir lettre de Gide à Ghéon, 28 février 1918; *Journal*, 13 septembre 1934.
139. Fonds Gide gamma 1227.1 Mouret (*op. cit.* p. 115, n.74) apporte des précisions sur les programmes de la Schola. Le disciple de Vincent d'Indy, Déodat de Séverac (1873-1921) fréquente peu Gide mais se lie d'amitié avec F.P. Alibert, ami intime de Gide dès 1907 (voir *Correspondance Gide-Alibert*, 19 décembre 1907, avec la note de C. Martin *ad loc.*).
140. *Journal*, 1<sup>er</sup> janvier 1921.
141. Voir *Journal*, 1902, 1915, 1927...
142. Voir *Correspondance Gide-Mockel*, éd. G. Vanwelkenhuyzen, (1<sup>ère</sup> année 1899).
143. 15 juin 1910.
144. 5 juillet 1910.
145. *Correspondance Gide-Cocteau*, éd. J.-J. Kihm, introduction p. 18.
146. Lettre de Gide à Ghéon 21 juin 1913 (rappelons qu'un fragment du texte de *Proserpine* est écrit de la main de Ghéon [feuille y 892.21]). Il est évident que *Proserpine* sera destiné à Diaghilev et Sert (lettre de Ghéon à Gide du 26 juin 1913). Voir les lettres de Gide à Sert (18 mars 1913) et de Sert à Gide (22 septembre 1913) in *BAAG* n°54 (1982), lettres XII, XIII. En janvier 1914, Stravinski doit jouer *Le Rossignol* chez Misia Sert; en février de la même année il fréquente Cocteau, Rivière, Cocteau, Gallimard.... (*Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 109-110).
147. *Le Sacre du Printemps* : "oeuvre musicale la plus forte, la plus neuve, la plus drue qu'on ait donnée depuis longtemps". Dans le cadre des rapports entre Gide et les Ballets Russes, retenons également *Le Jardin Public*, ballet tiré des *Faux-Monnayeurs*, avec la musique de Vladimir Dukelsky. Ce spectacle fut réalisé par les Ballets Russes de Monte Carlo sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées en mai-juin 1934, avec la chorégraphie de L. Massine et D. Lichine. Citons également un événement lors du séjour anglais de Gide : "Je dinais à Hamstead avant-hier après avoir assisté à la première du Coq d'Or", lettre de Gide à J.-É. Blanche du 26 juillet 1918 (J.-É. Blanche : *Nouvelles lettres à A. Gide...* éd. G.P. Collet. Genève : Droz, 1982) — il s'agit de l'opéra de Rimsky-Korsakov (1844-1908), chorégraphie de Fokine. [La véritable première à Londres avait eu lieu le 15 juin 1914.] D'autres échos de la musique russe : Blanche écrit à Gide le 25 janvier 1905 : "Pourquoi n'étiez-vous au dernier Cortot ? Moussorgski [1839-1881] ravissant" et encore au même le 23 mai 1913 : "Je comptais vous rencontrer à Boris, hier" (Gide ne donne aucun avis dans ses réponses).
148. Lettre de Ghéon à Gide 25 mai 1901.
149. Lettre de Ghéon à Gide 1903, (*Correspondance*, I, p. 506). Voir le *Journal*, 20 octobre 1907 — Gide retrouve quatre fois Sert au Salon d'Automne.
150. Voir *Correspondance Gide-Bennett*, éd. L.F. Brugmans, 18 mars 1914.
151. C. Martin, *Maturité d'A. Gide*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 221 (16 juin 1897). Retenons également une lettre de Cocteau à Stravinski du 11 août 1916 (Stravinski, *Selected Correspondance*, I, New York : Knopf, 1982) : Gide emmène Cocteau écouter les 3 *Pieces for String Quartet*. (C'est le moment où Cocteau travaille avec Satie pour Diaghilev : *Parade* sera terminé au mois d'octobre.)
152. I. Stravinsky, *Selected Correspondance*, II, edited and with commentaries by R. Craft. London : Faber 1984.

153. *Le Martyre de Saint Sébastien*, musique de Debussy, texte de d'Annunzio, 1911; *Hélène de Sparte*, tragédie lyrique de Verhaeren représentée au Théâtre du Châtelet le 4 mai 1912, décors et costumes de Bakst, mise en scène d'Alexandre Savine, Ida Rubinstein dans le rôle d'Hélène (la critique juge l'atmosphère de la pièce plus slave que grecque). Au cours de la première saison des Ballets Russes au Châtelet en 1909 Ida Rubinstein joue dans *Cléopâtre* (le remaniement de *La Nuit d'Égypte* de Fokine par Diaghlev).
154. *Journal* 30 novembre 1917.
155. Ne confondons pas l'oeuvre de Gide avec une autre production : *Antoine et Cléopâtre*, ballet d'après Pouchkine, décor de Bakst, chorégraphie de Fokine (juin 1909). Valéry parle de l'*Antoine et Cléopâtre* (traduction de Népoty) qui venait d'être monté au Théâtre Antoine par Firmin Gémier.
156. *Journal*, 16 janvier 1923.
157. *Stravinsky in Conversation with R. Craft*. Hammondsworth : Penguin, 1962, p. 268.
158. Il propose à Stravinski de lui en envoyer une copie où il aura noté les endroits qui nécessiteront une musique — notamment la bataille d'Actium (en coulisse, mais sans que le rideau soit baissé). Plus loin, la seconde bataille doit être accompagnée d'une symphonie militaire.
159. En mai 1924, Stravinski refusera une invitation de la part de Rivière qui lui propose une collaboration à *La N.R.F.*
160. Fragments publiés dans *Vers et Prose* n°28, janvier-mars 1912. Voir *Journal* 1912 p. 373, éd. Pléiade. Pour la collaboration de Copeau, voir *Correspondance Gide-Copeau*, II, p. 401-433. Outre les jeux de scène (le "mystère" sera envisagé par Copeau, catholique, comme la célébration de la Messe — d'où le commentaire désobligeant de Gide), Copeau suggère des changements de texte qui ne seront pas retenus ("Non, décidément, le vers que vous incriminez n'est pas mauvais. Son rythme me plaît et prête à la musique", lettre de Gide à Copeau du 6 décembre 1933). Il envoie également à Gide une copie de *Perséphone* "relevée sur mon exemplaire où je sais que beaucoup d'inexactitudes ou de repentirs se trouvent" ainsi que quelques précisions sur les décors et la mise en scène (lettre de Copeau du 19 février 1934).
161. *Les Cahiers de la Petite Dame*, I, p. 118 (14 avril 1922). Voir *Perséphone*, éd. Pollard, p. 28.
162. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 283 (19 janvier 1933).
163. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 285 (février 1933).
164. Lettre de Gide à R. Martin du Gard du 4 février 1933; *Journal*, 8 février 1933.
165. I. Stravinski, *Selected Correspondence*, III (Appendix B, p. 475. Pour les variantes et les notes de Stravinski, voir les reproductions et le commentaire de R. Craft *ibid.*)
166. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, 31 mai 1933; *Journal*, 2 juin 1933. Dorothy Bussy apprend de Gide qu'au cours du mois de mars il a une série de rencontres avec Ida Rubinstein (qui s'y rend en avion pour des visites-éclair) et Stravinski. (Voir les *Cahiers de la Petite Dame*, 13-21 mars, 12 juin 1933. Le 5 novembre 1933 Ida Rubinstein mène de nouveau Gide chez Stravinski — *ibid.*)
167. 24 février 1933 (texte publié d'après le manuscrit original dans Stravinski et Craft, *Souvenirs et Commentaires*, trad. par F. Ledoux, p. 188-9).
168. *Les Cahiers de la Petite Dame*, LII, 3-12 août 1933, p. 322.
169. Lettre du 5 mars 1933 publiée en traduction anglaise dans I. Stravinski, *Selected Correspondence*, III, p. 189.
170. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, 10 mai 1934. Gide s'en explique à Copeau d'une façon différente : "L'idée d'assister à la lère de Perséphone, de devoir faire face aux compliments [etc.] me terrifie" (lettre du 3 avril 1934). Malgré ses expressions de bonne volonté — et pour des raisons diverses — Gide n'assistera à aucune des trois représentations (voir *Correspondance Gide-Copeau*, II, éd. J. Claude, p. 437-8 avec notes *ad loc.*). On retrouvera des documents iconographiques relatifs à la première représentation de *Perséphone* dans A. Schouvaloff et V. Borovsky, *Stravinsky on Stage*. Londres : Stainer and Bell, 1982, p. 149-155.

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

CAHIERS JEAN COCTEAU VII, "Avec les musiciens". Paris : Gallimard, 1978.

CLAUDE J., "Proserpine 1909" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°54 (1982), p. 251-268.

CLAUDE J., "Quand Gide consent à trahir Shakespeare" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°55 (1982), p. 323-334.

DELAGE R., "André Gide et la musique" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°39 (1978), p. 13-28.

FRANCESCHETTI G., "A. Gide esegeta di Chopin" in *Aevum*, janvier-avril 1963, p. 170-186.

GIDE A., "Notes sur Chopin" in *La Revue Musicale*, décembre 1931, p. 5-22 (*Oeuvres Complètes*, XV, p. 93-118).

GIDE A., *Notes sur Chopin*. Paris : l'Arche, 1948.

GIDE A., *Proserpine et Perséphone, textes éd. et présentés par P. Pollard*. Lyon, 1977.

GIDE A., *Le Retour*. Neuchatel : Ides et Calendes, 1946.

GIDE A. & BLANCHE J.-É., *Correspondance 1892-1939*, édition établie présentée et annotée par G.P. Collet. Paris : Gallimard, 1979.

GIDE A. & BLANCHE J.-E., *Nouvelles lettres à A. Gide (1891-1925) (avec une lettre inédite de Gide à Blanche)*. Textes recueillis, établis et présentés par G.P. Collet. Genève : Droz, 1982.

GIDE A & COPEAU J., *Correspondance*, édition établie et annotée par Jean Claude. Vol. II. Paris : Gallimard, 1988.

JEAN-AUBRY G., *André Gide et la Musique*. Paris : Ed. de la Revue Musicale, 1945.

[MARTIN C.], "Pour les quatre-vingts ans de Darius Milhaud" dans *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°16 (1972), p. 12-14.

MEYLAN P., "A. Gide pianiste" dans *Les Ecrivains et la Musique. II : Les Modernes Français*. Etudes de musique et de littérature comparées. Lausanne : Ed. du Cervin, 1952, p. 62-78.

MILHAUD D. [& GIDE A.], *Alissa d'André Gide pour chant et piano* [Paroles extraites de *La Porte Etroite*.] Paris : Au Ménestrel, [1947].

MOURET F., "Six lettres inédites d'A. Gide à Jean-Aubry sur la musique" dans *Interférences* "Littérature et musique" n°13, janvier-juin 1981, p. 73-142. (Publ. de l'Univ. de Haute Bretagne, Rennes II.)

O'BRIEN J., [compte rendu de G. Jean-Aubry : *Gide et la Musique*] in *Journal of the American Musicological Society*, printemps 1950, p. 50-52.

PALA BERDEJO D., "La experiencia musical de A. Gide" in *Revista de ideas estéticas*, avril-juin 1951, p. 121-145.

PALA BERDEJO D., "La musica a través de una prisma estetico (A. Gide)" in *Revista de ideas estéticas*, oct.-déc. 1951, p. 349-366.

PALA BERDEJO D., "Perfil musical de A. Gide" in *Revista de ideas estéticas*, avril-juin 1953, p. 117-135.

POLLARD P., "André Gide : a musical chronicle; soixante-deux lettres; Appendix" in *Adam*, 468-480 (1986), p. 27-82.

SAVAGE-BROSMAN C., "Gide and Mozart" in *Australian Journal of French Studies*, janvier-avril 1977, p. 72-87.

STRAVINSKI I., *Selected Correspondance*, edited and with commentaries by Robert Craft. Vol. III. London : Faber and Faber, 1985.

STRAVINSKI I. & CRAFT R., *Souvenirs et Commentaires*. Traduit de l'anglais par F. Ledoux. Paris : Gallimard, 1963.

STRAVINSKI V. & CRAFT R., *Stravinsky in Pictures and Documents*. London : Hutchinson, 1979.

## GIDE ET CHOPIN\*

par

Bernard MÉTAYER

### AVANT-PROPOS

Au premier abord, on peut se demander ce qui incite les Amis d'André Gide à rendre une visite à George Sand : on ne voit pas bien le lien. Aussi cela mérite-t-il quelques mots d'explication.

"*George Sand, on l'aime ou on la déteste*", nous dit André Lavagne, "*c'est affaire de tempérament*". Tantôt on en fait le vampire de Chopin, tantôt son terre-neuve<sup>1</sup>. André Gide n'a jamais pris parti dans cette querelle. Il ne considère jamais George Sand en tant que compagne de Chopin, mais seulement en tant qu'écrivain. Cet écrivain ne fait hélas pas partie du Panthéon littéraire gidien. Si l'on omet le célèbre passage de *Si le grain ne meurt* où Gide raconte comment la métamorphose de Gribouille l'a troublé, étant enfant, plus que "*nulle page d'Aphrodite*"<sup>2</sup>, il n'y a rien dans son oeuvre qui témoigne d'un grand intérêt pour la grand-mère de Nohant. Il ne voit en elle que la romancière obsédée par "*le bonheur parfait des parfaits amants*"<sup>3</sup> et Gide, cela l'assomme<sup>3</sup>.

Nous serions donc bien ennuyés s'il nous fallait étudier les rapports Gide/Sand. En revanche, les écrits de Gide sur Chopin et sur la musique en général nous intéressent depuis longtemps tant ils suscitent de réflexions, aussi bien sur Chopin que sur Gide lui-même, et où mieux évoquer la figure de Chopin, sinon chez George Sand ?

"*Il ne faut jamais oublier que (les) plus grands chefs-d'oeuvre (de Chopin) restent liés aux années passées près de cette femme, et cette seule raison, qui n'est pas une coïncidence, vaudrait à George Sand notre gratitude*"<sup>4</sup>. Bien que nous trouvons chez elle, nous ne parlerons

pas de la bonne dame de Nohant, mais à travers nos considérations sur Gide et Chopin, qu'il lui soit rendu une sorte d'hommage.

Les rapports de Gide avec la musique n'ont pas donné lieu à une bibliographie très abondante et cependant, malgré l'absence de documents et d'études, cette idée que Gide était un musicien de talent et un mélomane averti est répandue un peu partout, sans qu'elle soit jamais remise en question. Les rares témoignages que nous ayons sur le jeu de Gide ne nous renseignent que sur l'admiration que ses proches éprouvaient pour le grand homme. Les biographes parlent de l'excellent pianiste qu'aurait été Gide, mais sans tellement préciser. Les musicologues sont dans l'ensemble partagés quant il leur faut parler des écrits de Gide sur la musique, ou encore restent silencieux. Il y a bien des rumeurs murmurant qu'après tout, Gide n'était peut-être pas si musicien que cela, mais ces rumeurs ne s'écrivent pas, tant il est vrai qu'autour du piano de Gide s'est créée une sorte de légende, sinon même une sorte de mythe, au sens où l'entend Henri Meschonnic, c'est-à-dire de "*tromperie collective, consciente ou non*".

## PREMIÈRE PARTIE

### LE MYTHE EN QUESTION

#### 1. Gide au piano

Que Gide ait été un bon pianiste, il n'est pas permis d'en douter. Il aborde sans hésiter à peu près toutes les pièces du répertoire pianistique, même les plus difficiles et c'est donc de l'intérieur, en connaissance de cause, qu'il peut en parler, pour avoir lui-même travaillé ce répertoire. Cependant, méfions-nous de l'hyperbole, et n'allons pas jusqu'à qualifier Gide d'excellent pianiste sans y regarder d'un peu plus près.

En effet, l'étude du piano, ou de n'importe quel instrument, pour rapporter de bons fruits, doit être régulière. Or, toute sa vie durant, Gide ne cesse d'abandonner puis de reprendre l'étude du piano. Dès l'enfance, les empêchements commencent. Le piano fait partie intégrante de la bonne éducation bourgeoise de l'époque, mais les

professeurs choisis par Mme Gide n'étaient peut-être pas à la hauteur des dons de leur élève. Les professeurs passent et ne se ressemblent pas, et c'est plutôt à *Si le grain ne meurt* qu'à leur talent de pédagogue qu'ils doivent d'être passés à la postérité. Il faut attendre les cours de Marc de La Nux pour que la révélation d'une vocation s'opère en Gide. Mais Gide est déjà alors un jeune homme de 18 ans quand de La Nux le prend en main et Mme Gide songe pour lui à une carrière moins aventureuse que celle de concertiste. On voit comment s'amorce chez Gide le rêve d'une technicité de professionnel jamais acquise; le dénigrement de la virtuosité, qui est un des piliers de ses principes d'interprétation, pourrait bien avoir à sa source une grande frustration.

Cet enseignement musical que Gide a reçu porte aussi le désavantage d'avoir souvent été interrompu. On connaît la santé fragile de l'enfant André Gide, sa principale maladie étant la nervosité. Pas de meilleur remède que le changement d'air, et les voyages pour raisons de santé se succèdent. Le piano bien entendu, ne suit pas. Mais qu'importe. L'étude du piano est de toute façon néfaste aux nerfs du jeune garçon malade, est-il décidé, et même quand un piano se trouve à disposition, il n'est pas permis à Gide de s'y exercer. Dans ses souvenirs, Gide ne mâche pas sa rancune à l'égard de sa mère, la rendant responsable de sa vocation avortée de musicien. Mais nous avons quant à nous bien du mal à jeter la pierre à une mère à ce point soucieuse de la santé de son fils qu'elle n'hésite pas à se faire itinérante. Enfin, la manie des voyages a poursuivi Gide toute sa vie, et l'absence de piano dont souvent il se plaint n'a plus alors sa mère pour responsable. Certes, il lui arrive de louer un piano là où il s'installe, mais ce fait souvent cité pour montrer l'amour de Gide pour son instrument ne s'est produit que peu de fois et seulement au temps de la jeunesse. Par la suite, les déplacements deviennent trop fréquents et les séjours sur place trop courts pour qu'une location de piano soit envisageable. N'y voyons pas là un rapport strict de cause à effet, car nous ne sommes pas sûr que Gide soit empêché de jouer à cause de ses multiples voyages. Dans cette querelle de la valise et du piano, il est bien tentant de penser que Gide voyage — parmi d'autres raisons — afin de pouvoir se plaindre d'être empêché de jouer.

Le piano est en effet au centre d'un tiraillement constant quant à la manière d'utiliser son temps. Voyage-t-il, Gide regrette son piano;

joue-t-il du piano, il ressent le besoin de voyager. Cette concurrence des activités n'est d'ailleurs pas la seule. Entomologie, botanique, pédagogie, sont autant de vocations abandonnées. N'oublions pas non plus l'intérêt que Gide portait aux questions sociales et le temps qu'il y a consacré. Durant la période de l'engagement communiste, par exemple, on remarque que l'étude du piano n'a pas de place dans la vie de Gide. Nous ne sommes pas sûr, encore une fois, qu'il faille voir là un rapport de cause à conséquence. Enfin, il y a une activité en rivalité presque constante avec l'étude du piano : c'est bien entendu l'écriture. Constamment, l'écrivain se reproche de quitter sa table de travail pour le clavier. Le fonctionnement inverse est bien entendu possible. C'est à regret que souvent il quitte l'instrument pour écrire. L'étude du piano apparaît comme un contrepoids indispensable à la création littéraire, en même temps qu'un empêchement. En d'autres mots, Gide ne peut créer en toute liberté. On a l'impression qu'il se plaît à tisser autour de son geste littéraire tout un réseau d'obstacles imaginaires, comme s'il lui fallait se persuader que l'écriture ne peut naître qu'après un effort de la volonté. Le piano devient l'empêchement indispensable.

On ne compte pas les empêchements à l'étude du piano : présence des voisins ou d'un public, température, état de santé, qualité de l'instrument, manque de partitions, occupations diverses; tout concourt à éloigner Gide de son piano. Mais plutôt d'une coalition du monde qui voudrait empêcher Gide d'être un virtuose, nous préférons voir, dans la manière dont l'écrivain a organisé ou désorganisé sa vie, consciemment ou non, un souci d'éviter une confrontation trop directe avec les exigences et la rigueur de l'étude. Disons plus simplement : Gide se cherche des excuses. Pour toutes les raisons que nous avons évoquées, Gide ne pouvait pas être un excellent pianiste, ne pouvait pas être en possession d'une technique suffisamment sûre, à défaut d'être entretenue. Sans faire de la technique instrumentale la préoccupation principale de l'exécutant, on devine qu'elle est la condition *sine qua non* de toute interprétation. Aussi ne pouvons-nous considérer les affirmations concernant un Gide excellent pianiste qu'avec beaucoup de réserve. Il a pu sans aucun doute former son goût musical et détecter grâce à cela les critères qui font qu'une interprétation est bonne ou mauvaise à ses yeux, mais l'interprétation idéale appartient toujours au

domaine de l'imaginaire et du rêve. C'est la poursuite de ce rêve jamais réalisé qui nous a donné les Notes sur Chopin.

## 2. Le mélomane controversé

Le goût musical de Gide a pu se former, comme nous venons de le voir, grâce à l'étude même des textes musicaux. Gide connaît par les doigts une grande partie du répertoire pianistique, et même au-delà, du répertoire au général, puisqu'il jouait des transcriptions et des réductions de partitions d'orchestre pour le piano. Cette pratique, tout à fait courante avant l'apparition des puristes de la fidélité et des archéologues de la tradition, reste en effet un excellent moyen de parvenir à la connaissance des textes, à une époque où le disque n'existe pas encore. Le concert étant la négation même de l'idée de répétition, il ne permet pas à une idée musicale de se fixer aisément dans la mémoire, ce que permet au contraire le disque ou la répétition de phrases sur le clavier. Mais ce qui surprend chez Gide, c'est que bien souvent il préfère la version pour piano d'une œuvre à la version originale, qu'il s'agisse d'un aria de Glück ou d'une symphonie de Beethoven. Et pourtant, Gide n'aime pas que le piano se fasse orchestre. Il y a là une contradiction qui n'est qu'apparente.

Quand Gide n'admet pas que le piano se fasse orchestre, il s'oppose à une tradition fortement ancrée dans les esprits du XIX<sup>ème</sup> siècle, et même encore dans ceux d'aujourd'hui, dont les romantiques sont les principaux instigateurs. Le piano est le héros de toute la musique puisqu'il permet à peu près de tout jouer, mais à cause de cet aspect de caméléon gigantesque, il risque aussi de perdre son identité. Gide ne veut pas d'un piano-violon ou d'un piano-tambour, mais seulement d'un piano-piano, d'un piano qui ne ressemble qu'à lui-même, "*qui ne cherche point à se donner pour autre chose que ce qu'il est*"<sup>5</sup>. La tentation de céder au mimétisme est grande quand on connaît les énormes possibilités de l'instrument. Gide, lui-même sujet au mimétisme, nous met en garde contre cet éparpillement de la personnalité. Le piano, selon Gide, doit opérer sur lui-même une reconquête de sa personnalité, de ses multiples moi égarés, et l'on voit à quel point le piano fonctionne comme un véritable miroir pour l'écrivain protéiforme qu'est Gide. Tout comme s'il était issu du

monde des *Nourritures terrestres*, le piano doit pouvoir dire, "c'est à moi même que je me dois"<sup>6</sup>.

Tout à la fois, Gide affiche sa préférence pour les réductions d'orchestre pour piano. Il semble qu'il adhère mieux à la musique par la pratique que par l'écoute. Son propre jeu lui permet d'intervenir directement sur cette musique, de la manier, de la pétrir à son image. Gide préfère le rôle d'exécutant, et donc de créateur, à celui d'auditeur, témoin relativement passif de la production du son et non pas source même de l'émission du son. L'auditeur, cependant, est créateur à sa façon, puisque sans son essentielle participation, le concert ne peut avoir lieu. Une musique ne peut exister que si elle est entendue, tandis que pour Gide, elle existe d'abord si elle est jouée, c'est-à-dire que l'échange indispensable entre l'émission et la réception du son ne prend pas pour lui la forme d'un dialogue mais bien d'un monologue. L'aspect créateur de l'écoute échappe à Gide.

Gide va bien entendu au concert, mais certainement pas d'une manière assidue, comme certains ont pu le dire. Dans son enfance, il n'a pas de révélations musicales. Son goût se satisfait de la musique conventionnelle qu'on lui sert, mais sans éblouissement. Plus tard, avide de découverte, il fait montre d'une certaine boulimie musicale, et plus particulièrement autour des années 1900. Ses amis de la Libre Esthétique de Bruxelles sont pour beaucoup dans sa découverte de musiciens tels que Dukas, Fauré ou Franck. Il faut surtout noter le rôle de Ghéon dans cette débauche de musique. Les deux amis sont de tous les concerts, puis, après le concert, une sorte de rituel s'instaure : ils vont chasser ensemble sur les boulevards, à l'affût d'une débauche tout autre que musicale. Curieusement, la fréquentation des salles de concert cesse pratiquement quand l'amitié pour Ghéon s'est refroidie. Ghéon est un compagnon de sortie idéal, puisqu'il aime et la musique et les garçons. Les deux amis partagent ainsi toutes leurs émotions. Nous ne voulons pas dire que c'est la musique qui fait naître chez Gide l'excitation des sens, car nous savons qu'il n'a nul besoin de quelque quatuor ou symphonie pour connaître l'émoi sensuel, mais tout au moins peut-on avancer que l'appât du plaisir goûté en fin de soirée n'est pas étranger à sa curiosité musicale.

Après la période des sorties avec Ghéon, autour de 1900, il ne se trouve personne, parmi les amis de Gide, qui puisse remplacer l'idéal compagnon. L'activité musicale devient dès lors à peu près inexistante en dehors de la pratique solitaire du piano. Aucun dialogue n'est instauré puisque d'un côté Gide n'est pas auditeur, de l'autre il n'a pas d'auditeur. Il ne joue jamais que pour lui-même. Le piano est le lieu de prédilection de Narcisse. Mais comme Gide n'est que pianiste, il ne peut aimer que la musique de piano. Quand il joue au clavier des partitions d'orchestre, c'est en gommant justement ce qui fait leur aspect orchestral, en tentant de les réduire à une partition de piano pure, puisqu'il n'aime pas le piano-orchestre. Le défi étant ambitieux, Gide en reste le plus souvent à la musique écrite dès l'origine pour son instrument. Son goût musical aurait pu se développer en dehors des touches noires et blanches grâce au disque, qui aurait pu être une sorte de produit de remplacement des concerts. Mais Gide n'achètera jamais de gramophone. Même ce moyen si simple d'enrichir sa culture musicale ne trouve pas grâce à ses yeux. En revanche, une autre invention récente le tente : il fait l'acquisition d'un dictaphone. Grâce à cet instrument, Gide peut jouer à surprendre ses amis, mais surtout il peut enregistrer et écouter sa propre voix. Que n'a-t-il enregistré, hélas, son jeu au piano ! Gide fait preuve d'une assez surprenante incuriosité à l'égard de la musique. La seule musique qu'il apprécie vraiment, c'est celle qui sort de dessous ses doigts. La restriction n'est pas moindre, d'autant que Gide, comme tant de pianistes amateurs — et même certains professionnels — n'entretient qu'un répertoire assez restreint. D'un univers assez large, la curiosité de Gide en matière de musique s'est rétrécie peu à peu jusqu'à quasi s'éteindre, hormis de célèbres exceptions, comme Chopin.

## DEUXIÈME PARTIE

### GIDE ET CHOPIN

#### A- Aspect psychologique :

Les goûts de Gide, en matière de musique, ne se sont pas réduits au seul amour pour Chopin, sans qu'il y ait, à la source de cet amour exclusif, de profondes motivations d'ordre psychologique.

Il n'est pas possible de savoir d'une manière précise quand Gide prit connaissance de la musique de Chopin, à la fois par les oreilles et par les doigts. Nous savons seulement qu'en 1883, le grand Anton Rubinstein donne une série de concerts à Paris, auxquels Gide assiste, sauf précisément à celui qui est consacré à Chopin<sup>7</sup>. Mme Gide en a décidé ainsi : Chopin est une musique "*malsaine*" et dangereuse pour les nerfs de son enfant malade. A cette époque, Gide a 14 ans, période d'émois sensuels et de troubles s'il en est. Mme Gide a bien senti qu'avec ses accords arpégés, ses arabesques, ses sonorités troubles et ses contours mouvants, la musique de Chopin pouvait perturber le garçon en faisant trop directement appel à ses sens, et une sensualité trop bruyante comme celle qu'exprime la musique de Chopin doit être condamnée par une mère probe et puritaine. Mme Gide a bien flairé le danger puisque ce qu'elle voit de malsain dans Chopin, c'est justement ce qui va séduire André Gide. Cette séduction ne s'exercera d'ailleurs que plus tard. En 1883, la musique de Chopin, dans l'esprit du jeune protestant qu'est Gide, prend un goût de fruit défendu, un goût de péché, et probablement ne la joue-t-il pas quand sa mère est présente. En 1887 commencent les cours avec Marc de La Nux<sup>8</sup> de qui Gide nous a laissé un souvenir tellement émouvant. Mais c'est surtout du Bach qu'il travaille avec cet élève de Listz. Dans ses lettres à sa cousine Jeanne — du moins celles que nous connaissons — Gide énumère les pièces de son répertoire : multiples compositeurs sont présents, mais de Chopin, point de trace. Il faut attendre que Gide soit en âge de partir seul loin de Paris — et loin de sa mère — pour trouver dans ses textes le nom de Chopin, encore que, dans l'esprit du jeune romantique André Walter-Gide, Chopin soit associé à Schumann, qui ne sera mis à l'écart que plus tard. En 1892, 1893 et même 1894,

Chopin n'a pas encore acquis, dans le coeur d'André Gide, cette place exclusive qu'il lui réservera par la suite. Au début de 1894, Gide est à Biskra et joue du Chopin sur un piano de location. C'est là que nous situons sa découverte et le début de son amour pour Chopin. C'est aussi cette année-là qu'à Biskra il tombe dans les bras du bel Ali. En décidant de laisser parler sa sexualité particulière, Gide s'affranchit de la morale et fait du péché non pas seulement une nécessité, mais un besoin. Dès lors, ce qui avait réputation d'être malsain devient le fondement même de son équilibre. L'amour pour Chopin procède du même affranchissement : puisque cette musique est malsaine, Gide la fait sienne. Chopin devient une revanche contre la mère, une revanche contre ce récital de Rubinstein qui lui avait été interdit en 1883. Gide se pose désormais — et ce trait ira en s'accroissant avec l'âge — en spécialiste de Chopin, non pas tant, selon nous, en fonction de critères musicaux très définis, mais bien parce que la révélation de cette musique est liée à la révélation de son être propre, parce que cette musique est devenue l'emblème de sa prise de liberté en hiver 1893-1894. Son expérience de Chopin, en ce sens, est unique. De toutes les musiques que son propre répertoire lui propose, c'est justement celle que sa mère lui défendait qu'il charge de sa propre personnalité, de toutes ses émotions. Mme Gide sentait bien que la musique de Chopin laisse trop de place à l'individu : Gide s'y exprime en effet tout entier.

#### **B- Restrictions :**

Chopin et piano sont pour Gide indissociables. La musique de piano qu'il préfère, c'est celle de Chopin; la musique de Chopin qu'il préfère, c'est celle de piano. C'est-à-dire que toute la musique d'orchestre et toute la musique de chambre de Chopin sont passées sous silence dans les écrits de Gide : cela ne l'intéresse pas. On sait que la production de Chopin en matière de musique non destinée au piano solo est assez maigre, et pour la plus grande partie, ce sont des oeuvres de jeunesse. Aussi peut-on aisément comprendre l'amputation opérée par Gide. Il ne veut retenir de Chopin que l'essentiel, ou plutôt ce que lui considère comme l'essentiel, et ne doute pas que Chopin puisse être contenu tout entier dans sa musique de piano.

En ce qui concerne la musique de piano du seul Chopin, les restrictions de Gide ne sont pas moindres. Il ne veut entendre parler ni

de Polonaises, ni de Mazurkas, ni de Valses. Gide exclut de son étude, et en bloc, toutes les oeuvres d'inspiration héroïque, patriotique et folklorique. Après s'être débarrassé, en quelque sorte, dès le début des *Notes sur Chopin*, des aspects de l'oeuvre de Chopin qui le dérangent — aspects fondamentaux de la musique et de la personnalité du compositeur, cependant — Gide peut alors livrer sa conception de cette musique. Nous devons bien garder à l'esprit que cette conception ne porte que sur une partie de l'oeuvre même si Gide voudrait pouvoir y enfermer Chopin tout entier.

### 1. À la recherche d'une esthétique

#### a. Chopin français :

À travers sa conception de Chopin, Gide nous livre sa conception de l'art français en général, car pour lui, Chopin est d'abord un Français, et un merveilleux exemple, sinon la meilleure illustration, du génie de la race. L'affirmation n'est pas sans nous surprendre, mais nous avons vu que Gide avait pris la précaution d'écarter de ses *Notes* toutes les oeuvres d'inspiration franchement polonaise, qui desservent sa thèse. Certes, il ne nie pas complètement la source polonaise, ce qu'il appelle "*l'étoffe première*"<sup>9</sup>, mais cette matière brute disparaîtrait sous un revêtement, "*une coupe, une façon française*"<sup>9</sup>. N'oublions pas que Chopin est d'origine française par son père et d'origine polonaise par sa mère : cela ne peut que réjouir Gide dont on connaît le goût pour les bâtards. On sait que pour lui, l'être d'exception, le grand esprit, naît de deux cultures, est un "*produit d'hybridation*"<sup>9</sup>. Sans être un bâtard, comme le Lafcadio des *Caves* ou le Bernard des *Faux-Monnayeurs*, Chopin fait bien partie de cette fameuse caste privilégiée que sont, selon Gide, les "*déracinés*". Mais ne rallumons pas la querelle du peuplier. Ce qui est curieux, c'est cette contradiction qui se semble pas effleurer Gide : tout en soutenant que le mélange des cultures est un bien, voire une nécessité, il ne conçoit pas qu'on puisse parler d'art autrement qu'en opposant le génie français au génie allemand. Chopin polonais, c'est aussi, géographiquement, un Chopin proche de l'Allemagne, et cela, Gide ne le supporte pas : il est essentiel pour lui que Chopin soit "*antigermanique*"<sup>9</sup>. Chopin va servir de point de comparaison, pour Gide, entre la musique française et la musique

allemande. La conception de Gide de la musique allemande est d'ailleurs assez simpliste si l'on veut bien se rappeler qu'elle est pour lui incarnée dans la musique de Wagner, ou de Richard Strauss. D'un côté, l'Allemagne, le romantisme, le gigantisme et la barbarie, Wagner; de l'autre, la France, le classicisme, l'économie des moyens, l'élégance, Racine. On voit que par delà une conception d'un génie national s'amorce un système d'oppositions plus subtil qui montre bien à quel point Gide reste finalement très conservateur dans ses théories. Cette opposition entre génie français et génie allemand tient plus de la mythologie, comme l'a très bien montré Michel Faure<sup>10</sup>, et est plutôt le reflet de la peur de la société de la Belle Epoque devant l'écroulement de valeurs qu'elle croyait acquises. Gide n'échappe pas à cette psychose de l'identité nationale et même il contribue, avec ses *Notes sur Chopin*, à développer cette mythologie qu'on trouve encore chez nombre de musicologues d'après-guerre de 40<sup>11</sup>. Chopin est donc un Français, et par conséquent un classique, puisqu'il semble que les deux termes fonctionnent pour Gide en parfaite synonymie.

#### **b. Chopin classique :**

Chopin classique ou romantique : voilà une controverse qui n'a pas cessé de susciter bien des commentaires, d'aucuns penchant pour l'un, d'autres penchant pour l'autre. C'est que ces deux termes, dans l'esprit de la plupart des musicologues, ne peuvent fonctionner que dans un étroit système d'oppositions, et Gide n'échappe pas à ce travers : il ne conçoit l'un qu'en tant qu'exact contraire de l'autre. Il serait plus sain, pour éviter d'inutiles polémiques, de se placer du seul point de vue historique et de constater que Chopin appartient bel et bien à cette période qu'on appelle le romantisme. Si au sein de cette période se trouve un compositeur qui ne correspond pas aux critères qui la définissent, c'est que ces critères sont faux. En voulant à tout prix faire de Chopin un classique, Gide tente de l'exclure d'une période définie pour le transplanter dans une autre plus conforme, idéalement, à ses propres principes esthétiques, ce qui est un désaveu de l'histoire dont, on le sait, Gide n'était pas friand. Gide procède par exclusion : il donne une définition du romantisme tellement étroite que, de toute évidence, Chopin ne peut qu'être en dehors de cette catégorie. Il est bien évident que Chopin n'est pas Wagner, ce qui n'implique pas que

Chopin ne soit pas un romantique. En fait, Gide oublie qu'il y a plusieurs manières d'être romantique, qu'il n'y a pas qu'un seul romantisme défini par le seul Wagner, mais au contraire par l'apport d'éléments divers propres à chaque compositeur.

Gide n'a d'ailleurs pas eu la conviction du classicisme de Chopin d'emblée. C'est une conviction qu'il s'est peu à peu construite. C'est bien le romantisme qu'il perçoit d'abord chez Chopin, au moment où il écrit sont très romantique *André Walter*. On sait par ailleurs que Gide tiendra en peu d'estime cette oeuvre de jeunesse<sup>12</sup>. Il lui reprochera justement son manque de classicisme. On peut dire que la constitution d'un Chopin classique va de pair avec cet effort de Gide pour se constituer lui-même en tant qu'écrivain classique, ce qui se ressent à travers toute son oeuvre. Gide est à la recherche d'une sérénité et d'une perfection de son écriture et ce n'est pas sans justesse que Karin Ciholas voit dans *Les Faux-Monnayeurs* un équivalent de *L'Art de la fugue*<sup>13</sup>, aboutissement de toute une oeuvre et accomplissement d'une sérénité. Il y a une très grande distance entre la mélodie romantique d'*André Walter* et l'harmonie classique des *Faux-Monnayeurs*. Si Gide nie le rôle fondamental de la mélodie dans *Chopin*, c'est bien parce qu'à tout prix il veut que ce qu'il aime lui ressemble. On connaît la formule de Gide pour définir le classicisme : c'est l'art de la litote. C'est ce qu'il développe en écrivant :

*Chopin propose, suppose, insinue, séduit,  
persuade; il n'affirme jamais*<sup>14</sup>.

Insinuer : voilà bien la clef de la séduction qu'exerce Chopin sur Gide. Gide n'est-il pas lui-même, comme l'écrit Jean Delay, "*le virtuose du style insinuant*"<sup>15</sup> ? Si les termes qu'applique Gide à Chopin sont ceux dont on se sert pour parler de Gide, c'est que l'adéquation est parfaite. Les deux hommes, les deux oeuvres, se confondent dans un même vocabulaire.

## 2. Caractérisation

Une des règles fondamentales du classicisme, selon Gide, c'est l'économie des moyens. Prenons sa critique de la *Salomé* de Richard Strauss :

*indiscrétion des moyens et monotonie des effets, fastidieuses insinances, insincérité flagrante; mobilisation indiscontinue de toutes les ressources [...] Amplification systématique, etc...*<sup>16</sup>.

Il suffit de prendre le contraire de chacun des termes de cette proposition pour obtenir une sorte de définition de l'art de Chopin :

*Chopin [...] bannit [...] tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir ses limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression*<sup>17</sup>.

Cette économie de moyens se caractérise de plusieurs manières dont une des plus essentielles, pour ce qui touche à la composition, est la simplicité relative de l'écriture de Chopin : "*Que les propositions musicales de Chopin sont simples...*" écrit Gide, en étayant cette assertion avec l'exemple suivant :

*Tel nocturne, un des plus beaux, en ut dièze mineur, montre d'abord tout simplement la tierce mineure devenant, en atteignant le demi-ton supérieur, sensible, tandis que la tonique s'affaissant devient sous-dominante du ton relatif où l'on entre*<sup>18</sup>.

On voit que parler de simplicité n'est pas si simple et que chez Gide, comme chez tant d'autres, les mots, la littérature, sont impropres à traduire une analyse musicale. L'analyse de Gide est d'ailleurs fautive et complexe, du fait qu'il n'envisage qu'une explication *harmonique*, alors que d'un point de vue mélodique, il ne s'agit que d'une altération d'un note "en passant". "*La tonique s'affaissant*" appartient déjà au monde littéraire gidien plutôt qu'à un commentaire musical strict. Il y a d'ailleurs peu de commentaires musicaux dans les *Notes sur Chopin*, mais surtout des traductions littéraires d'états d'âme suscités par différentes interprétations, les mauvaises et les bonnes. Même si Jean-Aubry nous assure que ces *Notes* "*sont fort éloignées de n'être que de la littérature*"<sup>19</sup>, on aurait aimé que, dans sa petite plaquette sur Gide, il nous expliquât qu'elles étaient les "*vives clartés*"<sup>20</sup> que Gide jetait sur la question Chopin.

Toute la critique de Gide, en fait, se fonde sur les principes classiques de l'économie et de la discrétion. L'exact contrepied de ce principe est, selon lui, la virtuosité. Il est difficile pour Gide de parler de Chopin sans parler des virtuoses. Il leur reproche de trop s'adonner à la recherche de l'effet. L'effet peut être produit grâce à plusieurs procédés qui ont en commun de mettre en valeur tel élément par

rapport à tel autre, de favoriser un aspect plutôt qu'un autre. Gide, au contraire, prône une relation d'égalité entre les différents éléments et l'absence de vedette.

**Critique des effets : 1) la mélodie-vedette :**

La mélodie ne doit pas avoir le rôle d'une diva accompagnée par d'anonymes tutti : Gide hésite même à lui donner le nom de chant, préférant nommer "*partie supérieure*"<sup>21</sup>, "*ce que l'on n'ose plus appeler mélodie*"<sup>22</sup> :

*Souvent, il n'y a pas, à proprement parler, de voix dans Chopin; il n'écrit pas pour le chant, mais bien exactement pour le piano*<sup>23</sup>.

et Gide donne en exemple un passage (mesures 19 à 22) du 7ème nocturne en ut dièse mineur :

*Le morceau paraît mal composé si le pianiste soucieux de souligner trop la mélodie évoquait deux instruments*<sup>24</sup>.

L'exemple proposé par Gide pour nous dire son "*horreur*" de cette "*mélodie-vedette [qu'il sent] des plus contraires à l'esthétique de Chopin*"<sup>25</sup> n'est pas tout à fait convaincant, ou plutôt, fait preuve d'une certaine mauvaise foi. A ce moment du nocturne apparaît bien un "*contrepoint inférieur qui [...] accompagne la répétition du motif initial*"<sup>26</sup>, et ce serait une erreur grossière que de ne pas le faire entendre, à l'avantage de la mélodie, mais Gide souligne ici une évidence. Comment aurait-il expliqué son horreur de la mélodie s'il avait considéré les dix-huit premières mesures de ce même nocturne où la mélodie est tellement évidente ? Gide a parfaitement raison d'insister sur le fait que les éléments qui n'appartiennent pas strictement au chant ne doivent pas pour autant être relégués au plan de vague fond musical, mais en resserrant trop l'étroitesse de ces principes, il tombe dans certaines exagérations qui deviennent des erreurs, tel son refus de la mélodie :

*Exception faite de quelques cantabile à la Bellini, je tiens que, du haut en bas du clavier, tout doit être d'une homogénéité parfaite*<sup>27</sup>.

thèse qui ne tient pas du tout pour le quatrième nocturne par exemple. Gide a beau dire, le goût de Chopin pour le chant ne se trouve pas que dans "*quelques cantabile*". Chopin n'écrivait pas pour la voix, le fait est

entendu, mais contrairement à Gide qui n'aimait pas la voix humaine<sup>28</sup> et avait horreur du chant à la Bellini<sup>29</sup>, Chopin était un grand admirateur du *bel canto* et conseillait même à ses élèves d'apprendre le chant avant d'apprendre le piano<sup>30</sup>. Le conseil était à l'époque une coutume<sup>31</sup>, mais ce goût de Chopin pour l'italianisme est bien plus visible que Gide ne veut bien l'admettre. Il se manifeste notamment dans ces arabesques écrites en petites notes, le plus souvent, qui sont tout droit inspirées de la vocalise et de l'ornement à la mode italienne, et qui demandent une grande virtuosité<sup>32</sup>. Elles abondent d'ailleurs dans les Nocturnes, comme dans le cinquième. Mais sur ce point précis, Gide demeure silencieux.

#### **Critique des effets : 2) le volume sonore :**

La recherche d'une forme d'équilibre et d'harmonie, et la critique du vedettariat sont également perceptibles dans le goût de Gide pour un volume sonore constant au sein d'une même séquence musicale donnée. Il cherche à conserver une unité de son, *forte* ou *piano*, et à supprimer les *crescendos* et les *diminuendos*<sup>33</sup>. Selon lui, seule la *qualité* du son importe dans la musique de Chopin, tandis que la *quantité* est réservée à celle de Beethoven<sup>34</sup>. Jouer de l'augmentation et de la diminution progressives du son est encore pour Gide un effet, un "truc" pour créer des émotions factices et un certain pathos. Cet effet est réservé aux romantiques parmi lesquels Gide range Beethoven sans hésiter<sup>35</sup>. Il n'y a pas de sa part remise en question de la musique de Beethoven, pas plus que celle d'autres compositeurs, hormis Chopin, telle que la tradition du piano romantique pouvait la lui présenter. Gide oublie que le piano de Beethoven et celui de Chopin ne sont pas de même facture et qu'ils n'offrent pas les mêmes possibilités. Les exagérations en matière de nuance auxquelles la musique de Beethoven a pu donner lieu sont en fait beaucoup moins légitimes, historiquement parlant, qu'elles ne le sont pour la musique de Chopin. Le culte exclusif de Gide pour Chopin tend à l'entraîner vers l'erreur historique et vers l'incompréhension des autres compositeurs.

La nuance sonore que Gide préfère pour Chopin est adaptée aux dimensions du lieu où cette musique est jouée. La demi-teinte est en effet mieux adaptée au salon qu'au concert. On sait que Gide jouait

chez lui, pour lui-même, et c'est là une des raisons qui font qu'il ne retient de Chopin que le côté intimiste, à l'exclusion de tout autre :

*[...] cette musique de Chopin, presque toujours, j'aime qu'elle nous soit dite à demi-voix, presque à voix basse [...] C'est ainsi que jouait Chopin (qui) presque jamais ne faisait rendre au piano son plein son*<sup>36</sup>.

Que Chopin ait toujours joué "à voix basse", cela est possible bien que discutable (la fin de la I<sup>ère</sup> ballade, par exemple, est bien notée *fff*). De nombreux auditeurs se sont plaints de la faiblesse du son de Chopin, mais il s'agissait là d'auditeurs de concerts dont on sait que Chopin n'était ni friand, ni coutumier. D'autre part, on sait que Chopin, sans aller jusqu'à supprimer les *crescendos* et les *diminuendos*, comme le voudrait Gide, aimait à ce que les gradations ne fussent sensibles que progressivement<sup>37</sup>. Gide, sans aucun doute, a l'intuition de ce jeu particulier, mais tout Chopin, encore une fois, n'est pas contenu dans "ce «ton de confessionnal» que Laforgue louait chez Baudelaire"<sup>38</sup>.

### Critique des effets : 3) "le Chopin des jeunes filles" :

Gide a d'ailleurs bien senti les excès auxquels pouvait porter une conception trop "salonnarde" de la musique de Chopin, ce qu'il appelle "le Chopin des jeunes filles"<sup>39</sup>. Il ne veut "aucune préciosité ou afféterie"<sup>40</sup>. A ce propos, il est amusant de rappeler le témoignage de la Petite Dame sur l'attitude de Gide au piano :

*[...] la passion le soulève tout entier, la grâce le fait rire de plaisir, la tendresse le ramasse sur lui-même*<sup>41</sup>.

ou encore

*[...] lui dont le jeu est si contenu, ne peut empêcher son visage d'avoir les expressions les plus excessives tandis qu'il joue [...] cela devient une sorte de grimace [...]*<sup>42</sup>

De nombreux professeurs de musique empêchent, avec raison, les élèves de se livrer à une démonstration trop physique de leurs sentiments en jouant, pensant que cette énergie dépensée en balancements et en mimiques se fait au détriment de la musique. Bien souvent, les coups de mèche d'un violoniste ou les sursauts d'un pianiste ne sont que des mouvements qui se voudraient expressifs pour suppléer à l'absence d'une émotion que les doigts ne rendent pas. Gide

précieux, il pouvait l'être, et l'on veut espérer, comme l'affirme la Petite Dame, que cela ne se ressentait pas dans son jeu. En tout cas, la "mélancolie nostalgique"<sup>43</sup> dont on voudrait affubler la musique de Chopin est un état d'âme trop féminin et trop artificiel aux yeux de Gide. Il veut qu'on parle plutôt de "sombre désespoir" et de "plainte déchirante"<sup>43</sup>, comme pour les mesures 68-69 du 24ème prélude.

Au rebours, Gide ne consent pas à parler de charme ou d'attrait de Chopin. Ce sont là des termes qu'il faut réserver aux mondains des salons. Gide préfère parler de joie :

*Ce que j'aime (chez Chopin) et dont je le loue, c'est qu'à travers et par delà (la) tristesse, il parvient pourtant à la joie; c'est que la joie en lui domine<sup>44</sup>*

Gide concède que Chopin puisse être mélancolique, sentimental et charmant, mais ce qu'il aime avant tout, chez un compositeur, c'est qu'il lui fasse entrevoir une métaphysique de la sérénité. Ainsi Gide parle-t-il de musique sereine pour Bach<sup>45</sup>, pour Mozart<sup>46</sup>, et aussi pour Chopin<sup>47</sup>. Le terme de "serein" s'applique certainement très inégalement à ces trois compositeurs, et certainement pas à l'intégralité de leur musique. En fait, c'est Gide qui projette dans son amour d'une musique sa propre recherche de la sérénité. Il faut qu'il trouve dans ce qu'il aime ce qu'il cherche lui-même pour se donner des raisons personnelles de l'aimer. Avouons que pour Chopin, "serein" n'est pas le premier qualificatif qui nous vient à l'esprit. Sérénité s'associe d'ailleurs à spiritualité. Gide a critiqué qu'on puisse jouer Chopin comme quelque chose de mondain et de "profane"<sup>48</sup>. Nous parlions de culte pour Chopin parce que pour Gide cette musique devient une musique sacrée qui célèbre la religion de la sérénité. La musique est transcendée dans le sens où elle n'est plus seulement une matière artistique mais aussi une manifestation de l'âme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Gide a voulu placer ses *Notes sur Chopin* sous l'arbitrage "de toute l'autorité d'un dignitaire religieux"<sup>48</sup>.

#### **Critique des effets : 4) vitesse et rubato :**

##### a) vitesse vs clarté :

Une des critiques les plus constantes que fait Gide à l'égard des virtuoses, c'est de jouer beaucoup trop vite, jusqu'à doubler le mouvement, ou tout au moins le mouvement que Gide préconise. Le

ier prélude est un bon exemple<sup>49</sup>. Cortot se fixe la durée à une demi-minute<sup>50</sup>. On sait que pour Gide, Cortot fait partie de la cohorte des virtuoses malfaisants<sup>51</sup>, hypnotisés par la vitesse<sup>52</sup>, ce qui permet de fixer la durée de ce prélude, selon des indications de Gide, à une minute, lui donnant alors immanquablement l'aspect d'un simple exercice. L'effet de la vitesse est bien connu, et Gide le perçoit très bien, l'auditeur a l'impression d'entendre un pianiste qui possède parfaitement son instrument<sup>53</sup>, mais la vitesse, bien souvent, quand elle n'est pas le but recherché par le compositeur, tend à nuire à la clarté. Or, pour Gide, la clarté, la signification de chaque note, sont fondamentales<sup>54</sup>. Cette signification doit prendre le temps d'être exprimée, or il semble qu'il y ait chez Gide une rivalité entre mouvement rapide et signification, ce dont nous ne sommes pas convaincu. La vitesse peut être porteuse de sens sans nuire à la clarté à la condition que les difficultés techniques soient parfaitement dominées par l'exécutant. Nous savons que Gide ne surmontait pas ce problème de vitesse, faute d'une pratique régulière, et devait donc, de fait, perdre l'expression de chaque note en courant après ses doigts. Tout professeur de musique sait que l'illusion de calme peut être plus grande dans un mouvement rapide contrôlé que dans un mouvement plus lent non surmonté techniquement. Le rêve d'une technicité de professionnel pourrait bien être à la source de ce mépris de la vitesse. Gide en fait d'ailleurs le demi-aveu :

*[...] je hais la virtuosité mais toujours elle m'en impose et je voudrais pour la bien mépriser en être d'abord capable; je voudrais être sûr de n'être point le renard de la fable<sup>55</sup>*

pour se reprendre aussitôt : "j'y parviens (je me laisse beaucoup trop intimider par le brio des autres)"<sup>56</sup>. Même s'il peut, à force de répétition, augmenter la vitesse de la *Barcarolle*, par exemple<sup>57</sup>, il préfère un mouvement plus lent parce qu'il s'y sent plus à l'aise. Les "vérités" que voudrait donner Gide sur l'interprétation de Chopin sont tout objectives et personnelles et conviennent surtout à Gide lui-même.

b) le rubato :

Pour les mêmes raisons de clarté, Gide n'aime pas que l'on montre les effets de *rubato* si particuliers cependant à la musique de Chopin, ce qu'il appelle la "*manière artiste*"<sup>58</sup>, et de fait, le *rubato* est

l'aspect de Chopin qui a suscité le plus de controverses. Gide a dû souvent entendre des pianistes qui confondaient *rubato* et manque de mesure, victimes d'une tradition qui a sévi "*dès avant le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'à l'entre-deux-guerres*"<sup>59</sup>, et visible même encore aujourd'hui chez certains pianistes contemporains. Cette tradition qui vise à faire subir à la musique de Chopin de perpétuelles "*distorsions agogiques*"<sup>60</sup>, ou à lui donner un rythme instable, voire une absence de rythme, repose sur une mauvaise compréhension du *rubato* de Chopin, mauvaise compréhension que Gide a parfaitement sentie, par intuition. Chopin n'a pas inventé le *rubato*, mais a continué, comme ses prédécesseurs, à donner un caractère improvisé à la main droite tandis que le mouvement de basse reste imperturbable<sup>61</sup>, technique que Mozart déjà regrette de ne plus trouver correctement exécutée chez ses contemporains<sup>62</sup>. Il y a bien sûr le *rubato* inspiré par le *bel canto* et le chant bellinien, qu'on trouve le plus souvent écrit en petites notes en forme de vocalise, mais que Gide ignore, comme nous l'avons vu. Il existe aussi chez Chopin un autre type de *rubato* de type national qui prend sa source dans la mazurka<sup>63</sup>, mais nous savons que Gide ignore presque complètement l'aspect polonais. Nous voyons que tout se tient, dans ces *Notes sur Chopin*. Il ne faut donc pas bannir totalement le *rubato* de la musique de Chopin, comme aurait tendance à le faire Gide, mais certainement ne pas en faire un effet systématique et exagéré, ou encore déplacé. A propos du *Premier Prélude*, Gide a raison de critiquer "*tous les exécutants sans aucune exception (du moins à [sa] connaissance) qui se lancent ici dans un mouvement frénétique et désordonné*"<sup>64</sup> mais tort dans sa vision du même prélude "*joué tout aisément (où l'on ne) doit sentir nulle contention, nul effort*"<sup>65</sup>.

Dans son souci de caractérisation et d'anti-traditionnalisme, Gide va comme toujours un peu trop loin, et nous ne pouvons plus le suivre quand il compare le premier prélude de Chopin aux premiers préludes Bach, souhaitant pour celui-là le même calme que dans celui-ci.

*Oui, ce morceau n'est tout entier que comme une belle vague tranquille [...] précédée [sic : en fait, suivie] d'une autre vague plus petite, et tout vient s'achever sur un remous tendrement exténué*<sup>66</sup>..

Il n'y a alors plus trace de l'indication "*agitato*" et en tout cas un grand risque d'affadissement.

On peut craindre que, par souci de lutter contre l'image d'Epinal d'un Chopin romantique échevelé, ou contre cette autre d'un Chopin alangui et féminin, contre le mythe de Chopin, en quelque sorte, Gide ne soit tenté de réduire Chopin à une caractérisation trop personnelle, trop classique, dont les éléments saillants seraient érodés. La recherche de l'équilibre et de l'harmonie peut conduire à une suppression de tous les éléments passionnels qui sont pourtant fondamentaux chez Chopin et, finalement, chez tout être profondément original. Gide a dans l'ensemble bien vu et bien critiqué les défauts et les excès de bon nombre de pianistes qui étaient ses contemporains, mais en s'appropriant Chopin, en combattant le mythe, il finit par en créer un autre qui est son mythe personnel. Comme Flaubert pour Mme Bovary, Gide peut dire du compositeur polonais, qui est devenu dans les *Notes sur Chopin* un héros de roman, "Chopin, c'est moi".

### TROISIÈME PARTIE

#### CHOPIN RÉVÉLÉ

Les *Notes sur Chopin* laissent apparaître, entre autres intentions, une intention didactique. Gide se pose en spécialiste et en maître. Il semble bien qu'il y ait en effet pour Gide d'un côté ceux qui n'ont pas compris Chopin, les virtuoses tous genres confondus (c'est-à-dire à peu près tous les pianistes, en passant par Cortot et Rubinstein) et de l'autre, celui qui a compris Chopin, c'est-à-dire lui-même, André Gide :

*D'autres, et en grand nombre, jouent et joueront Bach aussi bien que moi et même beaucoup mieux que moi. Il n'y faut pas tant de malice. Pour Chopin, c'est une autre affaire, il y fallait une compréhension particulière que je ne vois pas que puisse avoir un musicien qui ne serait pas surtout un artiste*<sup>67</sup>.

Gide reproche à la virtuosité de "*faire valoir le tempérament de l'exécutant (plutôt) que l'excellence du morceau*"<sup>68</sup>, au virtuose de se mettre en avant pour faire valoir ses dons et ses possibilités techniques au détriment du sens de la pièce. Il faudrait au contraire que le pianiste

s'efface, oublie sa propre personnalité, en quelque sorte, pour se faire le messenger, le véhicule, d'un sens caché et secret. *"Toute bonne exécution doit être une explication du morceau"* dit Gide<sup>69</sup>, approche beaucoup plus littéraire que musicale, alors que le *sens* du morceau échappe aux virtuoses :

*Quant au secret de ce poème, quant au mystère, au problème d'art qui préside à la composition et à la genèse du morceau, il semble qu'ils (les virtuoses) ne l'aient pas entrevu.*<sup>70</sup>

L'exécutant prend donc un rôle de révélateur de sens, à la manière dont Baudelaire — sans cesse mis en parallèle avec Chopin par Gide — conçoit le rôle du poète.

Gide est l'élu privilégié dont le devoir est de nous révéler la musique de Chopin. Il considère sa propre vie comme un long combat contre l'interprétation traditionnelle de Chopin<sup>71</sup> : *"Ah ! qu'il est donc difficile de lutter contre une fausse image [de Chopin]"* se lamente-t-il<sup>72</sup>. Gide se sent seul contre tous pour mener cette croisade pour Chopin, et en conformité encore une fois à cette révélation qu'il eut dès son enfance : *"Je ne suis pas pareil aux autres"*<sup>73</sup>. D'un état de différence, on arrive très vite à celui du "seul contre tous", position qui, à l'instar du Clérambault de Romain Rolland, est celle de la vertu et du courage :

*L'exécutant qui, enfin, pour la première fois, oserait (car il y faut un certain courage) jouer la musique de Chopin sur le tempo qui lui convient [...] le ferait pour la première fois comprendre*<sup>74</sup>.

Il semble même que Gide ait reçu, de l'autre monde, ce message de Chopin lui-même :

*Ne les écoutez pas (les virtuoses). A travers eux, vous ne pouvez plus rien dire. Et je souffre bien plus que vous de ce qu'ils ont fait de moi. Plutôt être ignoré que pris pour ce que je ne suis pas*<sup>75</sup>..

C'est Chopin qui est censé parler ici, mais n'avons-nous pas l'impression d'entendre Gide lui-même parler de son oeuvre d'écrivain. Comparons, par exemple, avec ce passage du *Journal* :

*Par moments, lorsque je songe à l'importance de ce que j'ai à dire, [...] et même à mon livre sur Chopin, [...] je me dis que je suis fou de tarder et de temporiser ainsi. Je mourrais à présent que je ne laisserais de moi qu'une figure borgne ou sans yeux*<sup>76</sup>.

On sait que Gide a toujours eu la hantise de mourir avant d'avoir achevé son oeuvre, la hantise d'être incompris ou pris pour ce qu'il n'était pas, et l'on voit par cette citation que son livre sur Chopin a pour lui autant d'importance que n'importe laquelle de ses oeuvres. Les *Notes sur Chopin* est un livre fondamental pour la connaissance de Gide, car c'est un de ceux où il exprime le mieux son moi profond.

Nul ne niera que Chopin ait un sens particulier, qui est la marque de son génie, mais la remarque peut s'appliquer à d'autres compositeurs. Or, selon Gide, Chopin est le seul musicien dont le sens puisse être altéré par une mauvaise interprétation. Ainsi, il écrit :

*On peut interpréter plus ou moins bien Bach, Scarlatti, Beethoven, Schuman, Liszt ou Fauré. On ne fausse point leur signification en gauchissant leur allure. Il n'y a que Chopin qu'on trahisse*<sup>77</sup>.

ou encore :

*Jouez du Beethoven ou du Schuman même, sur un chaudron, il en restera toujours quelque chose. Ne jouez Chopin que sur un excellent piano*<sup>78</sup>.

Pour les autres compositeurs donc, la "signification" serait étrangère à la forme, comme s'il existait d'une part, un signifié, mal déterminé mais toujours perceptible, ou en d'autres mots, un "fond", et d'autre part un signifiant indépendant du signifié qui serait, en quelque sorte, la "forme". Chez Chopin, il y aurait interdépendance entre le fond et la forme, entre le signifiant et le signifié. Il existerait un signe, une signification, créée par l'indissociabilité de ces deux éléments et qui serait ce secret, ce mystère, que Gide veut nous révéler. Il nous explique bien que chaque note a une signification propre<sup>79</sup>, et par conséquent qu'il en est de la phrase de Chopin comme de la phrase de Gide, à savoir qu'on ne peut y changer une seule virgule sans en fausser le sens. Cette négation du fond et de la forme, cette alliance absolue entre signifiant et signifié, le fonctionnement de la signification musicale et du signe artistique ont été fort bien ressentis par Gide, mais il est troublant que seul Chopin ait eu la faveur de cette compréhension. C'est qu'en fait, Gide est incapable de percevoir une signification étrangère à la sienne, sinon en la faisant sienne, en se l'accaparant. Expliquer le fonctionnement artistique du signe musical

chez Chopin, c'est en même temps donner la clef du signe gidien. En face d'une autre musique, Gide se trouve en face d'une autre signification extérieure à lui-même, et, partant, qui ne peut procéder selon lui du même fonctionnement. C'est cette incapacité à saisir une signification dont il n'est pas lui-même le porteur qui nous fait répéter que Gide n'est pas mélomane, sinon même qu'il est le contraire du mélomane.

## CONCLUSION

### UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE

*“On souhaiterait que ces Notes sur Chopin pussent être [...] mises sous les yeux d'exécutants”*, écrit Jean-Aubry. *“Aucune lecture ne pourrait leur être plus salutaire”*<sup>80</sup>. Son souhait a été exaucé puisque les *Notes sur Chopin* sont éditées aujourd'hui même en format de poche. Elles ont souvent été citées sur des pochettes de disques. Elles figurent dans la plupart des bibliographies sur Chopin. Pourtant, il ne leur a guère été accordé d'étude. Serait-ce un manque de crédit ? Quelles leçons un pianiste pourra-t-il tirer de ce petit livre ? Les *Notes* de Gide portent bien leur nom : elles ne sont pas un cours d'interprétation et l'élève qui y chercherait des commentaires précis serait bien en peine. De plus, quand Gide quitte la généralité et l'état d'âme pour se rapprocher du texte de Chopin, il s'égaré en comparaisons et en métaphores qui ne sont pas précisément des éclaircissements. Ainsi, à propos de la note supérieure de l'accompagnement, dans le 8ème Nocturne, il écrit :

*Fais qu'elle soit pareille à cette goutte de cristal que la rainette (ou le crapaud peut-être) laisse tomber au coeur des plus pures nuits de l'été*<sup>81</sup>.

Nous imaginons que devant un tel conseil, l'élève doit rester perplexe. En fait, il ne faut pas voir dans la comparaison une explication, mais une intention littéraire. Si Chopin peut faire penser Gide à une rainette ou un crapaud, c'est peut-être qu'un crapaud, un soir d'avril 1926, au Tchad, l'avait fait penser à Chopin :

*Nuit admirable. Dans les ficus, est-ce une rainette qui jette inlassablement la même petite note perlée ? Sans doute*<sup>82</sup>.

Finalement, est-ce tellement important ? Ce qu'il faut noter, c'est que Chopin permet à Gide de faire de la littérature. On peut trouver d'autres exemples d'intertextualité. A propos de la voix supérieure, dans le 2ème prélude, en la mineur, Gide écrit :

Lorsqu'elle reprendra tout à l'heure, ce sera solitaire et comme lassée<sup>83</sup>.

“Solitaire et [...] lassée” vient tout droit du Voyage d'Urien :

*[...] mon âme qui depuis le soir brûlait solitaire et fidèle [...] s'éveilla distraite et lassée*<sup>84</sup>.

Gide n'a pas expliqué Chopin : il l'a senti, et l'absence de précision de son commentaire vient aussi du fait qu'il s'est heurté à cette difficulté de traduire en mots le mystère de la composition musicale. Avec les mots, Gide ne sait pas instruire, ne sait pas tenir un discours autre que littéraire. En même temps, le discours littéraire permet à Gide de masquer l'inconsistance de son commentaire musical. Il lui suffit d'être persuadé qu'il détient la vérité, la vraie signification de Chopin, pour en être pénétré. Il n'y a pas, chez lui, de vraie critique musicale mais surtout de justes intuitions. C'est en faisant de Chopin, pendant un demi-siècle, son objet personnel et en répétant qu'il en possédait la connaissance que Gide a pu créer ce mythe de Chopin à lui seul révélé. Le fait de posséder cette révélation devient d'ailleurs plus important que la révélation elle-même, comme le dit la Petite Dame :

*[...] je songe à l'absence de contours des propos de Gide qui commence toujours et naturellement par vouloir impressionner par le mystère et l'importance de qu'il a à vous apprendre, oubliant presque, dans son émoi d'éclairer la matière qui l'a suscité et les questions précises qu'on lui pose fatalement l'irritent un peu, le gênent et finalement le paralysent*<sup>85</sup>.

Gide nous a-t-il révélé un Chopin nouveau ? Certainement. Un Chopin qui n'est pas celui de la virtuosité ou du sentimentalisme, qu'il fallait tenter de détruire, mais qui n'est pas non plus celui de la vérité, car en interprétation, il n'y a guère de vérité. Chaque pianiste joue son propre Chopin. Le tort de Gide est de croire que le sien seul est le bon et que sa vérité est universelle. Le refus de toute autre interprétation que la sienne devient un principe tellement étroit que Gide finit par n'aimer que la musique de piano, et surtout de Chopin, que si c'est lui-même qui la joue :

[...] je n'aime pas les pianistes ! Toute la joie qu'ils me donnent n'est rien auprès de celle que je me donne en jouant moi-même<sup>86</sup>.

[...] après quelques heures d'étude, j'arrive encore à jouer de manière à me satisfaire, et même à être charmé comme je le suis rarement au concert<sup>87</sup>.

Gide musicien ? Gide mélomane ? Il est permis de se poser des questions, on assiste à un tel rétrécissement de l'univers musical. A travers Chopin, objet musical ou littéraire, c'est encore Gide qui se raconte et se mire. *Les Notes sur Chopin* est une oeuvre profondément gidienne, un peu oubliée au demeurant, par les littéraires, et souvent dédaignées par les musicologues. Oeuvre individualiste et contradictoire, les *Notes sur Chopin*, oeuvre littéraire s'il en est, reste une vaste et poétique méditation.

## NOTES

### Abréviations utilisées :

- I : *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1939, 1378 p.  
 II : *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 1280 p.  
 III : *Romans, récits, soties et oeuvres lyriques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, 1614 p.  
*Chopin : Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1948, 133 p.

\* Causerie-concert prononcée en l'église de Nohant, lors d'une journée "Gide et Chopin chez George Sand", le 7 juin 1986, avec le concours de l'Office du Tourisme de l'Indre. Le piano était tenu par Bernard COMMANDEUR, professeur au Conservatoire de Châteauroux et à l'École Normale de Musique de Paris.

1. André LAVAGNE, *Chopin*, Paris, Hachette, 1969, p. 42.
2. *Si le grain ne meurt*, II, p. 387.
3. "Le Subjectif d'André Gide", 2-5 février 1891, in *Cahiers André Gide* n°1, (Paris), Gallimard, 1969, p. 92.
4. André LAVAGNE, *op. cit.*, p. 42-44.
5. *Chopin*, p. 110.
6. *Thésée*, III, p. 1429.
7. II, 465.
8. Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, I, p. 354.
9. *Chopin*, p. 103-109.

10. Michel FAURE, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Flammarion, Paris, 1985, 424 p.
11. Je pense notamment à Robert Bernard.
12. André GIDE, "Préface à l'édition définitive de André Walter, Cahiers et Poésies" in *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, (Paris), Gallimard, 1952, p. 9.
13. Karin N. CIHOLAS, *Gide's Art of Fugue; a thematic Study of "Les Faux-Monnayeurs"*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974, 125 p.
14. Chopin, p. 24.
15. Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, (Paris) Gallimard, I, p. 468, 1956.
16. I, p. 245-6.
17. Chopin, p. VI.
18. *Ibid.*, p. 113
19. G.JEAN-AUBRY, *André Gide et la musique*, Paris, Editions de *La Revue musicale*, (1945), p. 13.
20. *Ibid.*, p. 113.
21. Chopin, p. 43.
22. *Ibid.*, p. 54.
23. *Ibid.*, p.39.
24. *Ibid.*, p.40.
25. *Ibid.*, p. 76-7 ou I, p. 892-3.
26. Alfred CORTOT, Edition de travail des oeuvres de Chopin, *Nocturnes*, Paris, Salabert, 1945,p.41.
27. Chopin, p. 76-7 ou I, p. 892-3.
28. v. Maria VAN RYSELBERGHE, *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris) Gallimard 1974, t.2, p. 54 ou encore *ibid.*, p.121.
29. I, p. 245
30. André Lavagne, *Chopin*, Paris, Hachette, 1969,p.12.
31. Camille BOURNIQUEL, *Chopin*, Paris, Seuil, 1957, p. 178.
32. v. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, éditions de la Bâconnière, 1979, p. 178-9.
33. Chopin, p.88 ou I, p. 988.
34. I, p. 395.
35. v. I, p.623;624; ou II, p.121.
36. Chopin, p. 23.
37. Jean-Jacques EIGELDINGER *op. cit.*, p. 89.
38. Chopin, p. 24.
39. *Ibid.*, p. 29
40. *Ibid.*, p. 53.
41. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.2, p. 56-7.
42. *Ibid.*, t.3, p. 335.
43. Chopin, p. 48.
44. *Ibid.*, p. 30.
45. I, p.704 mais aussi p.705-6.
46. I, p. 44.
47. Chopin, p. 45 et 33.
48. *Ibid.*, p. IV.
49. *Ibid.*, p. 36.

50. Alfred CORTOT, édition de travail des oeuvres de Chopin, *24 Préludes*, Paris, Salabert, copyright Maurice Sénart, 1926, p. 4.
51. I, p. 949 ou *Chopin*, p. 82.
52. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.2, p. 57-8.
53. *Chopin*, p.36.
54. *Ibid.*, p. 68 ou I, 695-6.
55. *Ibid.*, p. 67 ou I, 692.
56. *Ibid.*, p. 68 ou I, 695-6.
57. *ibid.*
58. I, p.618.
59. Jean-Jacques EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 171.
60. *Ibid.*, p. 170.
61. v. *Ibid.*, p. 171.
62. cité in *ibid.*, p. 172.
63. *Ibid.*, p. 175.
64. *Chopin*, p. 33.
65. *Ibid.*, p. 35.
66. *Ibid.*, p. 36.
67. *Ibid.*, p.89 ou I, p.1196.
68. I, p.618.
69. *Ibid.*, I,695.
70. *Ibid.*, I, p.1330 ou *Chopin*, p. 96.
71. *Chopin*, p. 36.
72. *Ibid.*, p. 29.
73. II, p. 439.
74. *Chopin*, p. 36.
75. *Ibid.*, p. 24.
76. I, p.420.
77. *Chopin*, p. 20.
78. *Ibid.*, p. 110.
79. *Ibid.*, p. 68.
80. Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 10.
81. *Ibid.*, p. 94-5.
82. *Le Retour du Tchad* in II, p.972.
83. *Chopin*, p. 44-45.
84. *Le Voyage d'Urien* in III, p. 15.
85. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.3, p. 227.
86. I, p. 692-3.
87. I, p.878.



## GIDE OU LA RÉVOLUTION

par

Norbert DODILLE

Gide ne se déplace pas sans emporter dans ses poches de petits jeux d'adresse. En voyage, particulièrement, en Egypte ou en Russie. Les jeux, dit-il, lui servent à lier connaissance avec les enfants du cru dont il ne parle pas la langue. On peut ainsi communiquer sans phrase, par le geste, par le regard ou le rire. Et puis ces jeux, outre leur côté pragmatique, ont une valeur pour ainsi dire ethnographique. Grâce à eux, on peut juger de l'intelligence d'un peuple, de son habileté, de sa capacité à se prêter à un effort désintéressé. Ce sont des "tests". Les Russes y réussissent. Les enfants de Delphes moins bien que ceux d'Olympie. A partir de ces jeux, on peut construire une typologie. Du ludisme comparatif.

A Pontigny, Claude Mauriac en est agacé. Un peu de dépit, de jalousie, peut-être, à voir Gide exciter les adolescents de la décade sur ses petits clous tordus. Ils s'y essaient, mais lui seul, le maître, parvient, d'un coup de main habile, à la solution. Les mauvaises langues disent qu'il occupe ainsi les filles pour qu'elles laissent les garçons tranquilles. Stratégie de diversion, polyvalence de l'objet. Mais surtout, ces jeux transposent, métaphorisent en action les relations que Gide entretient avec son jeune public. Gageons qu'à voir les joueurs s'empêtrer, le visage de l'écrivain doit s'empreindre d'un masque satanique. Ce même masque que Claude lui découvre un jour, lorsque Gide lui lit à haute voix un passage trop significatif des *Chants de Maldoror*.

Dans le train, entre Moscou et Ordjonikidze, les petits jeux passent de main en main. Entêtement à trouver des jeunes Komsomols, qui ne veulent pas se tenir pour battus. Il fait chaud dans le wagon, on s'entasse, on est bien. Quarante ans auparavant, dans un autre train,

entre Biskra et Alger, la main de Gide s'affolait, à travers la fenêtre, à toucher des bras d'écoliers. Autre temps, jeux de mains, sans adresse. Quelle trouvaille, donc, que ces petits jeux qu'il emporte maintenant !

En URSS, pourtant, on se demande si ces jeux sont marxistes, en quoi ils servent, si peu que ce soit, la Révolution. Le jeu, dans sa gratuité fondamentale, peut être regardé comme inapte à faire progresser l'histoire dans le bon sens. Quand les lendemains chanteront, peut-être.

A Gide évidemment la question paraît incongrue. En raison de la disproportion qui existe entre ce que peut avoir d'importance un jeu d'adresse manipulé par des enfants et une Révolution perçue non seulement comme celle d'un très grand pays, mais susceptible de gagner le monde à sa cause. Pourtant, cette incongruité même est significative. Elle accuse un trait particulier du révolutionnaire qui, dans son obsession d'agir sur le monde, pense que rien de ce qui est du monde ne peut être étranger à la Révolution. Tel est, dit Gide, l'envoûtement des esprits.

Quoi qu'aient pu en penser cependant les guides russes de l'écrivain, on se doute bien qu'aucun d'entre eux n'a tenté de l'empêcher de se livrer à ses jeux d'adresse, et d'y entraîner quelque spécimen de la jeunesse soviétique. Interdire relève d'une pratique soumise à la dialectique des moyens et des fins. Et aussi bien interdire à (Gide en l'occurrence).

On peut se demander maintenant en quoi l'œuvre de Gide elle-même a pu paraître ou non révolutionnaire. Et la question n'est ni plus ni moins incongrue que la précédente. Il n'y a pas altérité radicale, on le sait, de l'œuvre d'art au jeu, même d'adresse, — l'adresse n'étant pas la moindre des qualités de l'écrivain.

Contemporains de Gide, tant d'écrivains amorcent le grand virage du XX<sup>ème</sup> siècle au terme duquel, et pour un temps assez long tout de même, les littérateurs, après la flamboyante déliquescence de la fin du siècle, entendent régénérer leur statut, se coller à l'action, prononcer enfin les noces toujours manquées avant eux de la fiction et de la réalité, rentrer en force dans le siècle, renouer d'une nouvelle façon avec

le romantisme, quitter la blouse blanche de Zola pour le treillis de Malraux ou la croix de Claudel... A cette époque, il paraît inévitable que l'écrivain optera pour l'extrême, l'adhésion, le lieu où le plus violemment la fiction pourra lever le réel, s'y confondre, l'imprégner. Donc, tous azimuts, des engagements, des conversions, la volonté partout répandue que le livre ne reflète plus le monde, ne s'en sépare pas, mais y provoque des transformations. Nécessairement, toute cette littérature est révolutionnaire, nécessairement révolutionnaire est l'écrivain qui entend que le verbe se fasse chair, et d'autant plus que, l'amorce ayant pris, le monde bouge.

Comment l'auteur resterait-il insensible au fait qu'un texte, le texte de Marx, ait pu soulever le monde ? C'est cela, peut-être, plus encore que son contenu même, qui est une Révolution. Et Gide l'a bien vu qui, au delà de l'assimilation du converti catholique au converti communiste, rapproche de l'Evangile le texte marxiste, pour les effets qu'il produit. Et en effet, pendant longtemps, la mégalomanie de bien des écrivains s'alimentera à cette brutale remontée du marché de l'écrit, qui a de nouveau cours dans le monde de l'action, — à l'idée que leur texte puisse être parole d'Evangile. Le commentaire de texte n'est plus un passe-temps d'érudits, c'est le fondement des Etats, comme ça a été celui des églises. Et Gide, tellement sensible aux gloses, toujours alerté et actif pour réagir à l'interminable commentaire qui s'écrit sur lui, de rappeler d'une part que le Christ était révolutionnaire et de l'autre que Marx n'est pas marxiste, c'est-à-dire que le sujet vivant du texte est toujours en deçà ou au-delà du Livre.

Dans une ambiance pareille, Gide, fortement intimidé (il n'ose plus écrire pendant trois ans, de 33 à 36, tant il craint de ne pas être dans la ligne), y va cependant de son volume de "Littérature engagée", et prononce une conférence (en octobre 34) sur "Littérature et révolution". Dans laquelle il précise que ce n'est pas l'intention qui fait le caractère révolutionnaire d'une œuvre, que celle-ci doit toujours l'être dès qu'elle combat les conventions, et qu'il faut prendre garde qu'il pourrait y avoir des conventions communistes. En sorte que l'artiste fait en somme de la Révolution comme Jourdain de la prose, et qu'il faut préserver l'inconscience et la gratuité initiale à partir desquelles seulement peuvent se développer des effets révolutionnaires.

Le texte précède et ne suit pas, crée les trouées au lieu de s'engager sur des voies déjà tracées. On pourrait dire pour l'œuvre qu'il faut faire la part du jeu. D'ailleurs, dans une Russie plus tard enfin libérée, qui aurait accompli son destin, on verra naître une littérature joyeuse, puisqu'elle n'aura pas à prendre en charge la pénible représentation des misères qui n'existeront plus. L'art, ainsi, redeviendrait ludique, qui serait délesté de la tristesse, de la culpabilité, de la misère, et, dirions-nous, de la mélancolie qu'engendre son toujours incertain rapport au réel. Les lendemains, eux, n'auront plus qu'à chanter.

Revenons à dire que l'œuvre elle-même de Gide n'est pas sans présenter cet aspect ludique : les livres ironiques qu'à l'en croire il écrit, jeux d'adresse à l'égard des formes et des courants de la littérature, les *Poésies d'André Walter*, avant *Paludes*, se jouant déjà du symbolisme, la *Porte étroite* d'un certain mysticisme, *Isabelle* du romantisme, la *Symphonie pastorale* de la bonne conscience religieuse, l'*Immoraliste* de l'individualisme mal compris, etc. Soties, comme les *Caves du Vatican*, jeux romanesques à la manière des *Faux-Monnayeurs*, — ce truc de la mise en abyme imaginé depuis les *Cahiers*, rôdé dans *Paludes*, et auquel Gide aurait encore sans doute recouru pour un *Œdipe*, si la Petite Dame ne lui avait fait remarquer que cette fois, cela faisait par trop ficelle. Le tour trop joué, si Gide ne s'en lasse, n'étonne plus les partenaires.

Mais d'un autre côté, l'œuvre a son côté grave, que l'on sait. Sa dénonciation du colonialisme par quoi surtout on le connaît en URSS, qui entraîne des débats à la Chambre, et même, aurait dit Poincaré, influença des décisions, de toute manière alerta l'opinion et fit à Gide quelques sérieux ennemis. C'est le côté Dreyfus. Puis, les pages du *Journal*, au début des années trente, affirmant une adhésion scandaleuse au communisme de l'un des plus grands, du plus grand peut-être, des écrivains français — car c'est bien cela, ce statut officiel qu'il jette dans la balance, déjà officiellement mandaté au Congo, bientôt officiellement invité en URSS. Encore, plus près que jamais sans doute du danger, la publication du *Retour*, contre quoi conspire, pour l'empêcher, et par toutes sortes de moyens, une bonne partie de

l'intelligence française. Aragon ruse, et, la partie perdue, versera dans la haine.

Donc, ces deux tendances à travers lesquelles la question est de savoir si elles équilibrent une œuvre. Schématiquement s'applique le programme gidien dès longtemps énoncé opposant l'enfant qui s'amuse au pasteur ennuyeux. Dualité. Tout ce qu'a de gratuit l'écriture gidienne, — et à commencer par le fait qu'il n'en vit pas, ou moins que de ses rentes, qu'elle est socialement parlant pour lui moins un métier qu'un loisir — cette gratuité que semble avant tout illustrer l'acte de Lafcadio, se rachète, tâche à se racheter, dans les missions que l'écrivain s'assigne. Gide qui d'une main bâtit des contes, de l'autre dénonce, fait justice ; la primauté tantôt de la musique sur le sens de la phrase, tantôt de la pensée sur la forme. Un jour les *Nouvelles nourritures* pour compenser ce qu'ont de trop singulièrement heureux les premières.

De là les symétries que l'auteur se plaît à souligner dans son œuvre, entre les destinataires des textes (Madeleine ou Marc), les objets qu'ils visent, et par exemple entre ces livres publiés au retour de voyages. L'*Amyntas* d'après l'Algérie, le *Voyage au Congo*, le *Retour de l'URSS*. Au point que, Gide nous l'affirme, *Amyntas* et le *Voyage* auraient pu s'échanger, les circonstances seules, et, en quelque sorte, la nécessaire unité de ton ayant fait que l'auteur au retour d'Algérie a préféré chanter la libération du corps plutôt que l'affaire des phosphates de Gafsa — comme il aurait pu tout aussi bien, il est vrai s'ils avaient été plus beaux, décrire poétiquement les paysages du Congo au lieu de calculer le prix de la journée d'un Noir. Même symétrie, tout aussi nettement soulignée, gardez vous à gauche comme à droite, entre la dénonciation du régime soviétique et de l'exploitation coloniale, d'autant que la manière dont le voyageur va déjouer ses guides est tout à fait semblable. Le même geste aussi, et la même volonté de ne pas céder aux pressions les plus affectueuses, préside à la publication du *Retour de l'URSS* et de *Corydon*. Etc. Ce que l'on peut commenter de deux façons :

Soit en disant, n'est-ce pas, qu'au fond, ces œuvres militantes pourraient être dites amovibles, échangeables dans l'architecture des œuvres complètes ; que, dans l'univers gidien, la gravité des textes est

soumise à des lois quasi physiques d'équilibre, de symétrie, et pour tout dire qu'elle est à l'origine de ce qui pourrait être une forme de révolution opusculaire.

Ou bien, ce qui revient au même, que tout voyage gidien, lorsqu'il est repris par l'écriture, est en réalité constitué en révolution. Le retour est un retournement. Prise au pied de la lettre, la trajectoire gidienne implique qu'on change de direction. Très clairement, Gide dispose ses livres du retour comme autant de manifestes à chaque fois exactement contraires à ce qu'on aurait pu attendre qu'il écrive au départ. Invitez le chantre de l'exotisme, de la chaleur et de la sensualité sous les palmes à un voyage au Congo, et il vous écrit un rapport sur les chemins de fer, la sueur et le sang des Noirs ; emmenez en Russie le grand écrivain déclaré communiste, faites-le banqueter, prononcer des discours à des cérémonies, et il revient clamer que le paradis est un enfer. Ce qui est révolutionnaire, c'est donc ceci, que l'auteur et son texte refusent de se fixer dans une direction, que l'auteur et le texte, —

Gide assez souvent l'a dit — opèrent une série de retournements, de rotations, de contournements l'un par rapport à l'autre. En pratiquant ces aller-retour, c'est vous qu'il roule. Mais c'est qu'il y a aussi une fonction euristique du voyage ; la révolution exploratoire aura consisté à partir de l'erreur pour revenir à la vérité.

L'œuvre, donc, semble tourner autour de l'auteur, l'auteur autour de l'œuvre. Satellites l'un à l'autre, indécidablement. Le voyage est l'occasion de faire le tour, d'un problème chaque fois nouveau. Il ne fait que mimer dans l'espace, soulager Gide dans son mouvement même d'une disposition fondamentale.

A propos de soi, Gide s'est toujours montré tout aussi capable de fabriquer des formules lapidaires, qui constituent des sortes de clés, susceptibles de donner à comprendre immédiatement son œuvre et (ou) son personnage, que de produire des textes déléterés destinés précisément à déconstruire toute formulation qui lui parût trop rapide, trop sommaire, toujours inapte à résumer l'être complexe et irréductible qu'il tient à promouvoir.

Quand Gide écrit une phrase comme celle du pasteur protestant, il frappe en quelque sorte une monnaie, avers et revers, susceptible de circuler (une telle phrase, Gide ne peut l'ignorer en l'écrivant, est déjà une citation, et elle va servir) et d'engendrer d'infinis développements. Gide invite à essayer cette phrase sur son texte, provoque les exercices de glose. Plus une phrase est courte, et plus elle a de chances de susciter l'interminable commentaire, de faire lever la masse inachevable des textes explicatifs.

Mais voilà, Gide n'entend pas que jamais le commentaire lui échappe, quitte l'orbite, prenne la tangente, interrompe la révolution. Il faut que le commentaire tourne autour de l'œuvre, parce que déjà l'œuvre est un commentaire (Gide quand il écrit dit qu'il baratte, en somme tourne la sauce, et voyez le premier texte, prélude au *Traité du Narcisse*, il n'y a rien à dire, tout est déjà dit, il ne faut que reprendre, recommencer, faire tourner la parole. Vertigo). J'aime que Martin du Gard s'extasie, à propos de l'*Œdipe* dont nous parlions, que Gide non seulement écrive, mais montre comment il écrit et fasse le tour de ce qui se dira sur lui après sa mort. Il lui faut, *Interviews imaginaires*, non seulement les réponses, mais les questions. Ce que Gide fait tourner, c'est aussi ce autour de quoi il veut tourner. Pas d'interruption possible, pas de coup d'arrêt, justement, c'est la mort, et il faut qu'après la mort ça tourne encore selon la loi de sa propre gravité. L'être gidien ne se veut tant fluctuant et retors à la définition que dans la mesure même où il se tient en deça, rebelle à l'image, à tout discours qui veuille le contraindre. L'horreur de Gide pour cette fausse image qu'on colporte de lui, qui se substitue à sa personne, n'est que l'horreur de l'image arrêtée, la face illuminée qui ferait croire à la présence immobile, tandis qu'il évolue. Gide est son Galilée, et pourtant je tourne.

Dès lors, à quoi s'arrêtent les œuvres complètes, qu'est-ce qui délimite le texte gidien ? Ne dites pas le *Journal des Faux-Monnayeurs*, puis le *Journal*, et les *Feuillets*, ajoutez le journal de Claude Mauriac, le Journal de Du Bos, de Martin, de Lévêque, ajoutez les correspondances, et Claudel, et Bussy, et Simenon, et ajoutez les articles, et tous les livres sur lui, et les *Hommages* de la NRF, n'oubliez pas la Petite Dame (allez, gageons qu'il savait), ajoutez, ajoutez encore, faites tourner, il est toujours autour. Le texte gidien, ce n'est pas seulement

celui qu'il écrit, c'est généralement celui qu'il suscite, celui qu'il parle, et s'il se répète tant, c'est forcément, dans ses révolutions, qu'il repasse souvent au même endroit, comète de Halley. Comme disait Claude Mauriac, on lit Gide, il est à côté, on converse, on note après ses paroles, on ne sort pas de Gide, ça vous donne le tournis. La Gide. De sorte qu'il faut redéfinir le lecteur de Gide, le texte gidien. Fait partie du texte gidien tout ce qui gravite autour de Gide (et Gide lui-même tourne, bien sûr). Claude Martin nous dit qu'il faut lire les *Cahiers de la Petite Dame* avec sur sa table les journaux de Gide et des autres, et la correspondance de l'époque, et des textes divers, si l'on veut suivre la chronologie. Impossible donc de lire Gide en promenade. Il vous faut votre bibliothèque. Et une énorme table, s'il se peut, s'il en existe d'assez grande. Non pas lire assis, mais debout, partir en expédition, lecteur lilliputien, parmi les monceaux de pages répandues. Ne pas prendre des périodes trop longues, une année, par exemple, vous manquerez de souffle, descendez au mois, à la journée. On arrivera bientôt au paradoxe de Sterne. Il vous faudra plus de temps pour lire que vous n'en avez pour vivre. Le lecteur boulimique dévoré. Fantasma de critique, certes. Mais qui figure assez bien que Gide vous fait tourner.

Enfance reconstituée. Gide se lève, une nuit, et voici que se révèle à sa vue une fête dont il ignorait l'existence. Beauté des fards, costumes étranges, lumières, tournoiement des couples qui dansent, chatolement d'une nuit qu'il n'avait pas rêvée. Il y a donc, dit-il, une autre réalité. Un décor est planté, devant lequel on passe, et si cependant on savait faire un détour, aller voir derrière, de l'autre côté. Voir de l'autre côté, contourner le décor, devient une obsession gidienne. Dans les ruelles d'Alger, les devantures des bordels ont des coulisses délicieuses. Dans le désert, passer derrière la dune, ou plutôt la gravir, tomber dans l'entonnoir qu'elle forme et découvrir, crucifiée, la nudité fulgurante d'Ali (ils s'appellent tous Ali, autre répétition). Et les voyages, toujours, seront l'occasion non pas de découvrir de nouveaux décors, mais bien plutôt de les surprendre, d'aller voir ce qui se passe derrière. Derrière l'exotisme du Congo, les réalités terribles ; derrière l'accueil des soviétiques, l'horreur d'un régime policier. Comme l'on

cachait à l'enfant les splendeurs du bal nocturne, on dissimule inversement au grand homme (ce sont tous de grands enfants) les petites misères de la vie. L'enfant vit de rêve et de non-savoir, et l'écrivain se nourrit et nourrit de fictions. Gide tout enrobé de l'épaisseur de ses textes, de ce qu'il secrète de textes autour de lui, ne saurait, croit-on, toucher, ce qui s'appelle toucher, l'âpre texture du réel.

Mais c'est peut-être tout le contraire. C'est au centre du système gidien, soleil noir, qu'est la Fiction. Gide remontant le Logone en lisant *le Barbier de Séville*, ce n'est pas l'écrivain en vacances que nous décrit Barthes. Gide n'est jamais en vacances. Gide lit, en toutes circonstances et tout son réel en est imprégné. Ses amis, il les lit, les écoute lire à haute voix, ils sont ses lecteurs, ses auditeurs attentifs. Attendez, je vais vous lire, asseyez-vous, lisez, ou encore, disons des vers. Mauriac (François) et Gide récitent ensemble, s'aidant l'un l'autre, des poèmes enchaînés. Jusqu'à la plus grande vieillesse, Gide entraîne sa mémoire à retenir, par cœur, des vers qui hanteront peut-être encore son crâne dans le cercueil. Rien de plus quotidien, de plus réel que du texte interminablement énoncé dans le vivant de l'écrivain. Comme les jeux d'adresse, les *Chants de Maldoror* peuvent servir à la séduction. Aussi la publication n'est-elle jamais pour Gide la conséquence indifférente à l'écriture. Il est une stratégie gidienne de la publication, soucieuse de l'effet à produire, conçue comme un acte qui construit, avant tout autre, la personne de l'écrivain. Que les *Faux Monnayeurs* sortent en son absence, alors qu'il est en Afrique où échoue justement l'un de ses héros. Choisir le moment de lâcher *Si le grain ne meurt*. Plus tard, il s'inquiète de ses traductions en Allemagne, où on le découvre. Eviter de passer pour l'homme de *Corydon*. Veiller à faire publier en même temps les *Nourritures*. De Gide à ses paroles, à ses textes, pas de solution de continuité. Nous vivons pour manifester, dit-il très tôt, non pour vivre. Cette déstabilisation du réel, qu'il dit parfois éprouver, il la constitue en mode d'existence. S'il dit approuver le mot de Marx, selon lequel il faut transformer le monde, non le décrire, c'est à partir d'un faux mal entendu. Comme ses contemporains, Gide n'entend pas constater le divorce du réel et de l'écriture. Mais lui renverse la

primauté communément admise, ou plutôt sait faire en sorte qu'il n'y ait pas de primauté. Gravitations.

Gide s'intéresse beaucoup à ses personnages. Ceux-ci ne sont pas, comme chez Mauriac, des constructions, des transpositions du réel, soumis aux lois particulières d'un monde romanesque différent et autonome. Gide y insiste, approuvant Thibaudet et le tirant à soi, ses personnages sont l'aboutissement de ses propres virtualités. La réalisation d'expériences qu'il n'a pas menées jusqu'au bout. En somme, des possibles biographiques. Allain vit au lieu d'André Walter qui a substitué son destin à celui d'André Gide. Comme la biographie gidienne se constitue de la suite de ses publications, dans lesquelles il se donne à lire et à voir, de la même façon que le personnage de Gide se construit au moyen de textes qu'il veut contradictoires, opérant des volte-face, suscitant des surprises, provoquant toujours l'inattendu, les personnages de fiction sont inséparables de sa biographie. L'œuvre ne reflète pas l'homme, n'en procède pas seulement, elle s'engage avec lui dans le même mouvement giratoire.

Ainsi du héros autobiographique. L'enfant et protestant, du Nord et du Midi, ne pose pas dans cette formulation clivée son personnage afin de l'y construire en dialectique. Il ne pense pas dépasser jamais le conflit de la chair et de l'esprit, et généralement toute opposition qu'il désigne en lui-même. Il entend bien passer tout entier du côté qui l'accable, et adopter les positions successives du zodiaque.

Que les textes soient substituables les uns aux autres, placés sur autant d'orbites qui pourraient s'échanger, n'est pas une caractéristique valable seulement à l'intérieur d'un genre. Si Gide a été communiste, au fond, c'est simplement qu'il n'a pas eu l'idée d'inventer un personnage susceptible de s'engager à sa place. Il n'aime pas la politique, s'y ennuie, s'y fourvoie, et il aurait fallu imaginer une fiction dans laquelle il eût fait endosser à un héros son engouement pour la jeune URSS, — qui sait, l'envoyer à sa place à Moscou. Les fictions gidiennes le purgent. Ainsi l'*Immoraliste* des idées nietzschéennes. Mais il n'y avait rien de disponible dans le magasin de son imagination, du moins de valable (il rate *Geneviève*, *Robert ou l'intérêt général* est mauvais) et puis la chose était trop dans l'air, les pressions des

contemporains si fortes, trop belle l'occasion de faire la nique aux catholiques, d'autres raisons encore, sans doute. Gide, donc, assume lui-même, se campe en personnage de communiste, ce qui lui permettra de retoucher, voire, dans la foulée du *Voyage au Congo*, de conforter une image d'anti-immoraliste. Et d'affirmer qu'il y a un temps pour la littérature, un temps pour l'action, que l'on ne peut songer à écrire des romans quand le monde tremble sur ses bases, que l'horizon s'éclaire d'une aurore jamais vue, que vraiment le soleil se lève à l'Est, que l'on ne peut goûter seul ses Nourritures et qu'il en faut de nouvelles, tout cela peut-être fait partie justement du personnage.

La technique existentielle de Gide consiste à faire le tour (nous dit-il) d'un problème, d'une idée, d'une psychologie, en les traitant par personnage interposé. Sûr ainsi que partout où l'on va, l'on pourra toujours revenir, le retour étant d'avance compris en forfait dans l'aller, s'agissant d'un périple.

Aussi bien, on pourrait, nous suggère Gide, inventer un écrivain, écrire sa biographie, des interviews, commenter son œuvre. Repartir à zéro, n'être plus le Gide contraint par ses publications antérieures, marqué par *Corydon*, le Congo, mais un auteur neuf, disponible pour de nouveaux engagements. Goût de la supercherie littéraire, mais goût qu'il ne satisfait pas vraiment, peut-être parce que la supercherie n'est qu'un avatar un peu trop superficiel, un geste ponctuel, et si tout était supercherie ?

Gide au Congo, Gide chez les Soviets, valent bien Lafcadio en Italie. Autant d'aventures. Impossible de repérer, à l'instar du monde balzacien, un espace romanesque gidien. Ses personnages sont aussi bien et peut-être davantage Claudel, Martin du Gard, Schlumberger, et les autres, tant il aime qu'ils soient différents de lui, complétant, pour le faire exister, son propre personnage, par contraste. Comme l'écriture gidienne a besoin d'arrière-fonds qui la fasse ressortir, écriture en repoussé (Gide ne veut pas écrire en rouge sur fond rouge, refaire de l'exotisme ou de l'apologie), le héros biographique s'entoure d'indispensables comparses. Autres créations, Catherine, secret de polichinelle qu'il tient pourtant à ménager, et la scène si boulevard de la révélation. Et Madeleine, qu'il fascine, qu'il façonne, qu'il rebaptise plusieurs fois, la faisant passer par tous les noms. Madeleine dont, à la

manière d'un personnage de roman, il peut accélérer en somme l'existence, en narratologie, on parle de sommaire, tant que ces marques de vieillesse si précocement apparues sont son œuvre, et ces mains crevassées. Madeleine Gervaise, épuisée à tenter inutilement à blanchir les souillures. Madeleine exact contre-poids du drame qu'il ne veut assumer, lui cerf-volant tournant léger autour et au-dessus de sa créature terrestre (et sans le fil qui le retient, qui assure la rotation, centre de gravité, il se dit perdu, égaré dans un espace où ça ne tournerait plus. On comprend qu'il écrive que la rencontre de Madeleine ait été la révolution de sa biographie).

Dernier tour (vous savez à qui pense Claudel, lorsqu'il fait des crêpes ? Il les retourne, les fait flamber et dit : c'est ainsi que Gide brûlera en enfer). On ne va pas épiloguer sur la sincérité gidienne, sujet d'exposés, de thèses, s'il en est. Mais se laisser tout de même aller à entendre, dans les journaux et les témoignages, inséparablement dans les derniers textes gidiens, la voix du vieil homme. Et celui-ci, si souvent nous dit des choses qui sonnent comme des "après tout", "au fond", à partir, vous savez, de ce regard lucide à qui on ne la fait pas, surtout soi-même. Non qu'il cesse de tourner, au contraire, il s'agit seulement de montrer par où ça passe, toute trajectoire circulaire, orbitale, impliquant des nadir, des zéniths, des foyers ... Et voici que dans ces lieux si bien faits pour cela, les journaux, les feuillets, et même, dans des textes comme *Ainsi soit-il*, ou *Carnets d'Egypte*, *Et nunc manet in te*, dans ces textes qu'il a voulu séparer de l'esthétique et du genre du journal, et aussi dans les conversations privées, s'il y avait jamais du privé chez Gide, c'est-à-dire dans les propos qu'il tient et qu'il sait qu'on enregistre, qu'on transcrit, qu'on publiera, toute prise de parole chez Gide étant devenue une continuation de l'interview qu'il donne continûment, autobiographie ininterrompue, autoportrait permanent, sur scène, sur bande, sur film, sans entracte, une fois pour toute abolie la distance de la représentation ou la représentation ayant définitivement pris la forme de la répétition, éternel retour du Gide, repassant sur ses traces sidérales, ravivant les marques de ses passages — et voici donc, que le vieux Gide parfois ricane, ou soupire, tape sur

l'épaule de son interlocuteur, descend une marche, nous le dit entre nous. Au fond ...

Non pas qu'il soit gâteux, certes un peu, c'est de son âge, mais la répétition étant de son système, il n'est pas toujours facile de faire la part ... Et puis il faut de toute façon, à un moment ou à un autre qu'on passe au fond. Et que Gide avoue à Claude Mauriac qu'en somme, le diable, il n'y a jamais cru. Tout ce qu'on a pu dire du diable dans l'œuvre de Gide, somme toute, au diable ! Ça n'enlève rien au génie de la construction, à l'efficacité diabolique de cette instance discursive, narrative, idéologique, selon. Mais que diable, il faut passer à la lumière à un moment donné, non plus rasante, ou clair-obscur, mais comme on dit crue, de plein fouet. Au fond...

On arriverait, non pas à une théorie, mais à une pratique de la relativité. Et par exemple, parlons-en, pas d'allusions, de fausse pudeur, pas de jeux de mots, de mots en coin, comme inévitablement à propos de Gide, mais directement, comme il fait, je veux dire crûment, dans les *Carnets d'Égypte*, et dans ses conversations, surtout des derniers temps, de l'homosexualité. Claude Mauriac s'interroge, Gide fait semblant de prendre cela à la légère, mais en réalité, il ne peut, c'est trop grave. Grave ou pas ? Est-ce une question ? Grave d'écrire *Corydon*, ou *Si le grain*, pas le moindre doute, cela vous grave en effet un portrait dans l'histoire de la littérature, difficile aux manuels d'éviter la question, que devient l'explication de texte ? Grave sur le plan de l'engagement, si l'on devient un militant, mais Gide a compris qu'il vaut beaucoup mieux être un militant communiste, on s'en sort mieux, ça laisse moins de traces, ça n'est jamais qu'une erreur. Dès lors qu'on est différent des autres, que l'on a une pratique qui s'oppose à un ordre communément établi, on est nécessairement révolutionnaire. Et en particulier, rien de plus révolutionnaire que l'homosexualité dès lors qu'elle remet en cause tout le système de l'hypocrisie sociale, touche aux questions fondamentales de la famille, de l'éducation, du statut de la femme, de la procréation. De là que la Russie cesse d'être révolutionnaire au moment où elle condamne l'homosexualité, rejette l'homosexuel du projet des lendemains qui chantent, mais qui pratiquent l'amour triste. Sur ce terrain pourtant, Gide ne s'aventure pas. Il n'entend surtout pas entamer une polémique ou même une

réflexion sur l'homosexualité et la révolution, qu'on ne compte pas sur lui, il en a déjà assez dit, ne pas être l'homme de *Corydon*. Non qu'à aucun moment Gide renie ou seulement veuille mettre la sourdine sur ses mœurs, seulement il ne sera pas un militant. Communiste, soit, anti-colonial aussi, mais leader d'un mouvement pédéraste, sûrement pas. Comme le Congo et l'URSS viennent justement après les œuvres déclaratives, révélatrices, on pourrait dire peut-être que Gide milite frénétiquement ailleurs pour qu'on ne vienne pas le chercher ici. Il prend la tangente, poursuit sa course autour de lui-même, occupe le plus possible de lieux éloignés dans la constellation littéraire. On pourrait dire, si Gide n'avait trouvé encore une fois la bonne formule : qu'il ne s'engage pas, mais qu'il se compromet. Ce n'est pas du tout la même chose, et pourtant les effets sont parfois semblables. Se compromettre n'arrête en rien, ne freine pas le mouvement. On l'y a vu ne voudra pas dire qu'il s'y trouve toujours.

Mais c'est que Mauriac, semble-t-il très inquiet, et objet de séduction, et qui sait ce qui se passe dans tout cela qu'il ignore, en quoi, au fond, Gide le déçoit-il ?, Claude, donc, parle d'homosexualité, or, c'est ici où nous parvenons, simplement de sexualité qu'il s'agit, quelle qu'en soient les avatars les buts et les réalisations. La sexualité de Gide, tout bonnement, le côté du cerf-volant, Madeleine étant à l'autre bout de la ficelle. La sexualité toute crue, pas le côté du cœur, mais bien séparée, ramassant toute la force du désir, concentrant tout le pouvoir de jouissance, étant, selon la logique de l'ellipse, un foyer, et le foyer où ça brûle. La sexualité à partir de quoi on pourrait poser la question, mais qu'est-ce donc qui fait courir (tourner) Gide ?

Ecoutez-le nous dire, qu'en somme, s'il a été communiste, c'est à cause d'un beau marin hollandais. Ça remet les choses en place, Jef Last quand même plus efficace que Lénine.

Et les voyages ? Ce qui intéresse Gide, dans un pays qu'il découvre, ce sont les possibilités qui s'offrent de forniquer. Un atlas de géographie gidienne pourrait s'orner de nuances plus ou moins roses, ou plutôt bleues. Là où c'est le plus facile, les occasions les plus nombreuses, les plus agréables. Très bleue, la Russie, dont Gide garde d'excellents souvenirs. Ce qui prouve, selon lui, que ces choses n'ont rien à voir avec le caractère plus ou moins révolutionnaire de l'Etat,

plus ou moins policier. Et les contacts, naturellement faciles, lui ont été offerts avec prodigalité. Cela faisait partie de l'accueil, comme les réceptions somptueuses et les bons repas. Gide, dans le fond, s'est bien plu en Russie, et la *Pravda* a vraiment mauvaise grâce à dénoncer après coup le corrupteur d'enfants qui a écrit le *Retour*. Ça n'est pas de bonne guerre.

Qu'allez-vous chercher là-bas ? se demandait Gide au début du journal de voyage au Congo. Ce genre de question, combien souvent il se la pose, on la lui pose. Et combien de réponses différentes, possibles et imaginables, ce qui est bien normal, tant de trajectoires étant possibles du moment qu'on sait revenir au même point. Un jour qu'il voulait retourner au Tchad, il évoquait que tout de même, là-bas, l'amour est si facile. Et dans une période où il travaille mal, ce serait de quoi repartir d'un bon pied.

Les amants des prostituées sont heureux, dispos et repus. Gide ne semble pas s'aviser combien les deux derniers termes sont contradictoires et cependant bien venus ensemble, ajustant seulement deux métaphores qui proviennent de champs différents. La métaphore alimentaire, ce qu'on dévore, ce qu'on consomme de chair (à quoi s'oppose l'abstinence) et la métaphore énergétique, ce qu'on libère de surplus d'énergie, de fluides oppressants, d'angoisse (à quoi s'oppose la sublimation). L'écriture gidienne présuppose cette double disposition. Il y a un équilibre homéostatique requis pour assurer le bon fonctionnement de la machine. Assurée ainsi de bien tourner.

Université de La Réunion.



## GIDE ET LA QUESTION EUROPÉENNE

par

Pascal DETHURENS

“*Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles*”, écrit Valéry dans la célèbre “Première Lettre” de “La crise de l'esprit” qui ouvre *Variété 1*. A la même époque en 1919, que pense Gide de notre civilisation occidentale, agonisante après la déliquescence de l'Histoire qui suit la première Guerre Mondiale ? Interrogation curieuse : soumettre à Gide, au milieu de ses contemporains, autrement plus investis que lui en apparence dans celle-ci, la question du statut et du devenir de l'Europe ! L'Europe ? Mais, au lendemain de la Grande Guerre, elle forme le centre de gravité des réflexions d'un Valéry dans ses *Variété 1, 2 et 3* ainsi que dans ses *Regards sur le monde actuel*<sup>1</sup>, d'un Claudel méditant à la lumière double des Saintes Ecritures et de sa propre expérience au Japon et en Amérique dans *Contacts et circonstances*, d'un Malraux qui dans *La Tentation de l'Occident* considère le dépérissement de la civilisation européenne, ou encore d'un Cendrars, d'un Artaud ou d'un Paul Morand qui eurent tôt fait de déceler les tremblements sismographiques ébranlant l'Europe depuis la guerre. Or, se peut-il que Gide se soit tu sur la question européenne ? Ce serait une grossière erreur que de n'envisager la quête idéologique gidienne qu'à partir de sa polémique *Littérature engagée*. Car dès avant la chose africaine (la condamnation des grandes compagnies coloniales dans *Voyage au Congo* et dans *Retour du Tchad* en 1927 et 1928) et la chose soviétique (la fascination suivie de la terrible déception que lui inspira la Russie dans *Retour de l'URSS*, en 1936 et 1937<sup>2</sup>), l'interrogation européenne présidait largement, quoique de façon moins spectaculaire et moins connue semble-t-il, aux réflexions politiques de Gide. Le Maghreb constituant une oasis de bonheur à part dans l'univers gidien, ni l'Afrique ni la

Russie ne semblent pouvoir s'ériger en lieux du sens aux yeux de Gide. Qu'en est-il alors de l'Europe ?

\*

La voix de Gide ne s'est peut-être pas élevée aussi haut que celle de ses contemporains pour interroger la civilisation européenne, sortie ruinée des désastres de la guerre. Et pourtant ! Et pourtant, deux textes fondamentaux cristallisent en leur écriture tous les courants de pensée qui irriguèrent la réflexion de ses contemporains : *Incidences*, paru en 1924, et le *Journal*, évidemment. Y sont confrontés les deux mouvements à sens contraire qui scindent l'Europe politique dès avant les années 1920 : le mouvement centripète, si l'on peut dire, que constitue selon Gide le nationalisme barrésien, et le mouvement inverse, centrifuge, que dessinent avec Gide lui-même les partisans d'une politique de rapprochement avec l'Allemagne : et l'on songe ici à Thomas Mann qui, en 1922, dans les *Exigences du jour* fait l'éloge de Gide dans sa position vis-à-vis du problème des rapports franco-allemands<sup>3</sup>, c'est-à-dire face à la question européenne.

Ni sa correspondance, pourtant ouverte aux sujets les plus vastes, entretenue tant avec Valéry qu'avec Claudel, ni ses autres récits parus après la première Guerre n'offrent à la lecture de quoi tenter d'analyser la problématique européenne dans le parcours intellectuel gidien. Cependant, en réponse à une enquête de la *Revue de Genève* en 1923 Gide publie un article capital, ramassé en une dizaine de pages uniquement et qui tente à lui seul d'envisager "L'Avenir de l'Europe"<sup>4</sup>. "L'Avenir de l'Europe" constitue un moment unique dans l'œuvre gidienne : il s'agit là d'une analyse ponctuelle, parfaitement datée historiquement, synchronique, de l'Europe, tandis que dans ses sinuosités et ses méandres le *Journal* montre que l'Europe a agi de façon diachronique, génétique, en accompagnant sans cesse Gide dans sa quête à la fois morale et idéologique<sup>5</sup>.

Ce titre, "L'Avenir de l'Europe", qui est une affirmation et non pas une interrogation (celle-ci détournerait, orienterait le sens), laisse supposer déjà qu'après la tourmente de l'Histoire espoir et perspectives sont choses acquises pour Gide. Ce n'est pas là rien : dans son impressionnant ouvrage philosophico-historique *Le Déclin de*

*l'Occident* (1920), Oswald Spengler condamne la civilisation européenne à la privation d'avenir et de sens; à la même époque, Malraux est bien pessimiste quant au devenir de l'Europe, et Valéry sceptique également. Or, Gide, peu après la guerre, songe déjà au contraire à l'épanouissement de l'Europe dans la ferveur : on ne saurait trop insister ici sur l'étroite coalescence, dans le génie gidien, entre morale et politique.

Relativisme est sans doute le terme qui convient le mieux pour qualifier la place occupée par l'Europe dans le monde selon Gide, qui expose "quel peu de place" elle occupe "sur le globe terrestre". Seulement, malgré ou par-delà la somptuosité que revêt chez l'auteur des *Nourritures terrestres* et de *l'Immoraliste* l'Afrique du Nord, l'Europe est d'abord pensée comme lieu du sens : initialement, elle est un don du ciel : "*Sur ce globe enfin telle heureuse proportion de terre et d'eau, tel écartement du soleil entre tous continents surent favoriser notre Europe...*". Une précision s'impose d'entrée de jeu sur la désignation par Gide du lieu qu'il analyse : "*Lorsqu'on parle aujourd'hui de civilisation occidentale, ce n'est pas tel pays en particulier, mais l'Europe entière qu'il s'agit de considérer*". Si la sphère de ce regard est globalisante, encore relègue-t-elle hors de son champ le monde américain.

Geste réducteur ? Non pas, puisqu'à l'origine est le mouvement, la marche vers la découverte, qui spécifie ce que Sartre appelle la génération de voyageurs des années 1910-1920<sup>6</sup>. Et Gide d'historiciser son propos : "*La génération dont je fais partie était casanière, elle ignorait beaucoup l'étranger, et loin de souffrir de cette ignorance, était prête à s'en glorifier*". Quelle est donc cette "génération" ? Sans doute pas celle des diplomates, amis et/ou contemporains de Gide, Claudel, Giraudoux, Valéry, Saint-John Perse, Paul Morand. Sans doute pas non plus celle, plus tard, des passionnés de l'espace que sont Cendrars ou Malraux. A qui précisément ici Gide fait-il allusion, qui sont ces Européens casaniers qui, de ce fait, n'avaient au dire de Gide pas suffisamment de recul pour juger du statut de l'Europe ?

Songons à la sotie *Paludes*, récit d'un voyage avorté, qui consacre en même temps la mort de l'exotisme et l'étouffement européen et qui rappelle dans *A Rebours* le refus de voyager de Des Esseintes. Mais trouvons surtout l'explication de cette constatation chez Gide lui-même,

lorsque dans son Journal il s'exclame : *"Ah ! lever l'ancre, et pour n'importe où ! Pourquoi, comment me suis-je laissé retenir si longtemps, durant ma jeunesse ! Que n'ai-je rencontré, vers vingt ans, celui qui m'aurait entraîné ! que j'aurais accompagné jusqu'au bout du monde. Mais en ce temps (c'est-à-dire vers 1890-1900) personne ne parlait de voyage; et c'est déjà beaucoup d'avoir poussé jusqu'en Algérie. Qu'eussent été mes Nourritures, si j'avais su promener ma faim jusqu'aux tropiques !"*<sup>7</sup>. Parallèlement, quelques années auparavant, cet esprit petit-européen avait déjà frappé Gide dans ses *Feuillets* de 1918 dans lesquels il déplore cette sanctification par la culture occidentale des *"Mots spécifiquement français : "tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos, dans une chambre", "désormais je ne bouge, et ferai cent fois mieux", "que diable allait-il faire dans cette galère ?" "cultivons notre jardin", "comment peut-on être Persan ?" ... "La terre et les morts", "Fallait pas qu'il y aille", etc"*.

L'après-guerre, les années 1920 marquent donc un bouleversement prodigieux du jugement de l'Europe sur elle-même, selon Gide, renversement qui va dans le sens d'un élargissement spatial et qui, partant, permet une plus juste définition de la civilisation européenne. Voilà pourquoi, dans *"L'Avenir de l'Europe"*, Gide fustige par une brève allusion biblique, la pétrification à laquelle le nationalisme de Barrès menace de mener la France et, par extrapolation, l'Europe; dès 1920, *"l'histoire de la femme de Loth"* permet de comprendre *"qu'à reporter ses regards en arrière, à contempler sans cesse "la Terre et les Morts", on devient une statue de sel"*. Aussi, loin de sombrer dans l'immobilité et de voir bloquées ses énergies, l'Europe selon Gide se présente comme un élément dynamique, une force motrice de propulsion. A tel point, ajoute Gide en citant son convive et interlocuteur chinois, que *"La jeune Chine qui s'agite se soulève et se désemmaillotte de son passé, a été préalablement réveillée par les idées occidentales"*. Signe de la bonne santé de l'Europe dont Gide fait la radioscopie.

Diagnostic étrange, néanmoins, de la part de Gide qui, une dizaine d'années auparavant, lors de son voyage en Turquie, avait beau écrire que *"notre civilisation occidentale — j'allais dire : française — est non point seulement la plus belle; je crois je sais qu'elle est la seule"*<sup>8</sup>,

n'envisageait pas moins, sous forme d'hypothèse, "*la fin d'une civilisation*"<sup>9</sup>. En d'autres termes, l'Europe peut-elle avoir encore un avenir à l'orée des années 1920, comme le souligne le titre de son article, si à peine quelques années plus tôt Gide décelait son déclin, sa sénescence et son effondrement ? Problème épineux que cette quasi concomitance, dans l'oeuvre gidienne, du discours catastrophiste et du discours utopiste ! En effet, en même temps que dans "*L'Avenir de l'Europe*", Gide avance que l'irrespect et la destruction sont l'appréhension spécifiquement européenne du monde, il renforce cette idée par le constat d'un alanguissement moral général sévissant en Europe : "*il était surtout sensible, en Europe, à l'expression de fatigue, de tristesse et de souci de tous les visages, et il lui semblait que nous connaissions tous les arts hormis celui, si simple, d'être heureux*"<sup>10</sup>.

Et de même, faisant écho à ces remarques, le Journal fait le recensement de tous les signes qui menacent de mort la culture occidentale. C'est ainsi par exemple que "*Le pays plonge dans le deuil, la dévastation, l'horreur*" (10); que notre temps est "*celui où tout est remis en question*"<sup>11</sup>; que "*Copeau parle de Florence, de Fra Angelico... Tout cela existe donc encore ?*"<sup>12</sup> ; que la France semble "*une race sur le déclin*"<sup>13</sup>; que "*l'on s'aperçoit, à l'heure du danger, que l'édifice entier, du haut en bas, est vermoulu*"<sup>14</sup>; que la France subit une "*lente décomposition*"<sup>15</sup>; que Gide prédisait "*l'abominable déchéance où reculait peu à peu notre pays*"<sup>16</sup>; et que "depuis longtemps, et bien avant la guerre, j'étais obsédé par l'idée abominable que notre pays se mourait."<sup>17</sup> Surenchérissant sur ce paysage idéologique du chaos européen, Gide parsème tout le long de son *Journal* des remarques qu'on croirait issues de l'*Apocalypse* : "*Tout me montrait son épuisement (de la France), sa décadence; je les voyais partout; il me semblait qu'il fallait être aveugle pour ne pas les voir. Si quelque chose peut nous sauver, pensais-je, ce ne peut être qu'une crise immense, comme en a déjà traversé notre histoire, un grand danger, la guerre...*"<sup>18</sup>

Pourtant, la fin de la guerre ne marque pas dans l'itinéraire gidien la régénérescence tant souhaitée de la culture européenne. Comme il en fait part à Valéry dans sa *Correspondance* avec le poète, c'est le 28 mars 1922 que Gide écrit son fameux article "Sur l'état actuel de l'Europe", qui deviendra "*L'Avenir de l'Europe*"<sup>19</sup>, dont le projet

remonte initialement dans son *Journal* à la suite d'un dîner avec Rathenau dont le leitmotiv est que "*L'Europe entière court à sa ruine*"<sup>20</sup>. Malgré l'absence de commentaires sur cet incessant refrain de son interlocuteur, Gide poursuit cependant la même ligne directrice catastrophiste qui caractérise aussi la structure dominante de la pensée de Valéry à la même époque, en constatant avec dépit que "*malgré toute résolution d'optimisme, la tristesse, par instants, l'emporte : l'homme a décidément par trop saboté la planète*"<sup>21</sup> et que, par conséquent, "*nous commençons à entrevoir la fin de l'époque mythologique*"<sup>22</sup>. La mort des signes et la mort des mythes : tout se passe comme si pour Gide le travail de l'Histoire sur l'Europe avait consisté à anéantir les plus belles réalisations, à détruire les ambitions les plus prometteuses — à meurtrir sa ferveur. Bref, l'Europe de la Guerre et des années 1920 est l'Histoire sinistre d'un suprême gâchis.

Voilà pourquoi, conclut Gide en citant son interlocuteur chinois de "*L'Avenir de l'Europe*", le long dépérissement des civilisations à travers le temps n'a pas su épargner l'Europe : faire l'économie de ses potentialités et de ses énergies lui aurait paru hors nature, si bien que ce qui subsiste en 1923 de la civilisation occidentale, c'est un lieu usé : "*L'humanité, poursuivait-il (le Ministre chinois), pouvait se proposer de progresser avec usure, ou d'empêcher l'usure en se refusant au progrès*". Or, comme il est de l'essence de l'Europe de sacrifier au progrès, ce n'est pas un hasard si elle se voit réduite à l'ère de l'*après*. Ne nous méprenons pas : cette métaphore de l'usure européenne employée par Gide semble peu en harmonie avec le vitalisme et la fascination pour l'énergie de l'auteur des *Caves du Vatican*, mais elle est d'époque. C'est un tribut. La même idée du vieillissement de notre civilisation surgit partout dans l'écriture tant romanesque que philosophique des années vingt : pour avoir lu Hermann Hesse<sup>23</sup>, Thomas Mann<sup>24</sup>, Dos Passos<sup>25</sup>, Bounine<sup>26</sup>, pour avoir eu connaissance des essais théoriques de Valéry qui met en doute la solidité et la pertinence de nos valeurs européennes dans les années d'après-guerre, Gide a trouvé partout dans ses lectures le refrain obsessionnel et désenchanté de la fin du monde européen, de son obsolète, de son suranné. Ce n'est donc pas un hasard si Gide peut faire figurer dans les réflexions de son interlocuteur chinois cet aveu de surprise relatif à la culture européenne. Celui-ci, le "*Céleste*" s'étonne en effet de ce que

*“ce n'est point qu'au demi-sommeil vous ayez préféré la vie, et à la stagnation le progrès votre civilisation a sûrement élevé l'homme plus haut que nous n'avons jamais pensé qu'il pût atteindre — mécaniquement parlant, tout au moins — et vous pouvez penser que cela valait bien quelques rides”*. Paroxysme *versus* engourdissement : voilà les deux termes, les deux pôles extrêmes entre lesquels Gide circonscrit l'espace éminemment oscillant, dialectique, de la genèse européenne. C'est dire si dans la pensée gidienne l'Europe, hésitation peu prolongée entre la paralysie pétrifiante et la production exacerbée du sens, il ne saurait y avoir d'entre-deux ni de demi-mesures. L'Europe assure son existence au prix même de sa vie, recourt au tumulte pour éviter de sombrer dans l'apathie du chaos<sup>27</sup>. Au total, Gide pose le postulat suivant, qui frappe par son audace et sa modernité : L'Europe s'est usée à lutter non tant contre ses excès ou ses folies, que contre son propre dépérissement; partant, le travail fourni par l'Europe est en tous points semblable à un curieux corps malade, appliqué non tant à vivre qu'à sécréter soi-même sa propre faiblesse conséquente à sa lutte interne. Tout se passe comme si pour Gide il y avait dans la génétique historique de l'Europe constat absurde d'impuissance, cercle sans fin, mythe de l'éternelle circularité du mal sans que celui-ci, prenant la tangente, puisse dessiner la spirale libératrice. Donc, ce sont ses énergies, son vitalisme, son exacerbation, la consommation de toutes ses facultés qui ont fini par affaiblir et épuiser la civilisation européenne : et cette loi — ou plutôt cette hypothèse — s'érige en véritable paradigme dans l'herméneutique gidienne de l'Histoire.

Or, pourquoi ? sinon parce qu'au sein du système une faille est venue casser l'idyllique homogénéité du champ du réel européen. En effet, cette faille que décèle Gide et qui provoque la crise de l'esprit européen, pour reprendre en l'adaptant le mot de Valéry assez proche de Gide sur ce point, provient de l'incompatibilité entre elles des injonctions et des sollicitations de l'Europe. D'où l'interrogation du ministre chinois : *“Ne croyez-vous pas, reprit-il, que tout ce dont souffre aujourd'hui l'Europe vient de ce qu'ayant opté pour la civilisation, elle se rallie à une religion qui la nie ? Par quelles tricheries arrivez-vous à concilier l'un et l'autre ? Mais à vrai dire vous ne conciliez rien. Vous vivez dans un compromis”*. Tout se passe

comme si la règle du jeu de l'Europe fonctionnait à partir de l'impossible jonction de ses sphères. Le pacte du jeu européen, selon Gide, reposerait alors sur l'acceptation déroutante de l'hétérogénéité première. Aussi l'espace européen repose-t-il aux yeux de Gide sur un vaste leurre central. Le maître-mot est lâché : c'est bien la religion, autour de quoi tourne ici l'écriture gidienne, qui a brisé la tranquille et radieuse transparence de la chose européenne. Mais c'est seulement après avoir mis en relation ce postulat, repris par Gide à son compte et assumé comme tel, et deux fragments du *Journal* que nous le comprendrons plus à fond. Dans son *Journal* en effet Gide revient à deux occasions sur ce même problème, qui nous apparaissent comme autant d'éclaircissements, et chaque fois à propos du *Soulier de Satin* de Claudel — et pour cause : cette pièce est tout entière traversée par la question européenne. "Achévé le *Soulier de Satin*, écrit Gide<sup>28</sup>. *Consternant. On imagine malaisément que dans une autre religion, les défauts de Claudel eussent pu s'épanouir aussi à l'aise que dans le catholicisme. Dans le catholicisme, aucun de mes défauts ne trouverait encouragement*". D'autre part, continue Gide plus loin dans le *Journal*<sup>29</sup>, "*l'Espagne au Soulier de Satin brûle ses couvents plus féroce­ment que n'a jamais fait le pays de Voltaire. On peut bien dire qu'elle n'a pas volé ses excès et que son Inquisition de jadis lui préparait de longue main ses représailles (...) Hélas !*" Or, justement, que signifie politiquement ce drame claudélien sinon l'affirmation de la splendeur européenne rayonnant dans le monde entier ? Remarquons donc d'abord que c'est à travers les oeuvres littéraires, signes et témoins de la civilisation européenne, que Gide porte un regard sur l'actualité des idées. Mais surtout, les spasmes dont est ébranlée l'Europe sont mis sur le compte de la religion catholique, comme si en elle-même pour Gide elle ne servait politiquement qu'à engendrer trouble et inquiétude, c'est-à-dire à opérer une brisure ontologique entre les diverses strates du savoir européen. Voilà pourquoi "*vous (les Européens) ne conciliez rien*", puisque Gide vient de montrer que la catholicité est l'inassimilable, la perpétuelle inconciliation — la différence. Catholicité *versus* civilisation sont dès lors les deux forces qui déchirent le tissu jadis lisse et un de l'Europe. Au total, retenons provisoirement de la réflexion gidienne l'image de l'Europe perdue dans le labyrinthe de ses signes et de ses voies divergentes. A la même

époque, tant dans *Variété* que dans ses *Regards sur le monde actuel*, Valéry répond comme tacitement, silencieusement, à Gide, en posant semblablement que la crise de l'esprit occidental provient de l'antinomie des savoirs européens qui définissent l'homme chacun dans une sphère irréductible à toutes les autres, si bien que l'homme, égaré dans l'univers des codes occidentaux, a son centre partout et sa circonférence nulle part. L'Europe gidienne et valérienne offre comme spectacle le tableau d'un écartèlement de l'humain.

Aussi Gide peut-il reproduire sans les commenter les propos du diplomate chinois : *"J'ai beaucoup voyagé. J'ai vu des Musulmans, des Bouddhistes; j'ai vu partout les mœurs, les institutions, l'aspect même de la société, façonnés selon les croyances — oui, partout; excepté chez les peuples chrétiens"*. C'est que, contrairement aux civilisations orientales fondées sur la coalescence des structures sociales et philosophiques, la civilisation européenne tire son principe organisateur de leur déshérence et de leur arrachement. La pensée gidienne de l'Europe, en somme, est la pensée de la *séparation*<sup>30</sup>. Cette séparation, Valéry l'appelle *"l'incoordination"*, qualifie exclusivement la culture de l'Europe, et Gide la précise par une métaphore musicale. Par exemple, le *"malentendu"*, la *"duperie"* qui régissent la marche de l'Europe produisent, comme musicalement un accord imparfait ou raté, *"je ne sais quoi de discordant qui vous (les Européens) conduit à la faillite"*. C'est là souligner pour Gide que l'Europe ne tient pas toute seule, ne présente pas plus d'homogénéité — qui serait, par contrecoup, l'apanage de l'univers oriental — que d'autonomie significantes. Métaphore d'époque, elle aussi : Claudel l'emploie également dans le *Soulier de Satin*, mais dans une visée toute différente (qui explique la raison de la *"consternation"* que ressentait Gide à sa lecture), puisque dans le drame et la pensée de Claudel la discordance est chance de salut pour l'Europe<sup>31</sup>, en tant que tout *"accord"* réalise la totalité harmonique et musicale des *"discords"* perceptibles dans la civilisation. Cette audition radicalement opposée des accords et des discords de l'Europe par Gide et Claudel permet à son tour de comprendre pourquoi chez le poète-ambassadeur l'Europe ne souffre pas de la scission entre ses instances (sinon sous la forme du protestantisme, assimilé au satanisme et à la germanité), tandis que chez Gide la religion empêche la communion des instances et des savoirs de

l'Occident, comme il le fait observer au "Céleste" : "Sans en avoir l'air, la religion chrétienne, et la catholique à peine un peu moins que la protestante, est une école d'individualisme; peut-être la meilleure école d'individualisme que l'homme ait jusqu'à ce jour inventée". Comme on est loin de l'exclamation du Vice-Roi de Naples, qui dans le *Soulier* en 1924, soit au même moment que l'article de Gide, s'écrie : "L'Eglise en appelle à l'Univers !" <sup>32</sup>. De rassemblement passionné et offrant l'image d'une Europe conquérante et solide chez Claudel, la civilisation occidentale, sous la forme de la religion chrétienne, devient chez Gide puissance de fractionnement et de dissémination.

Seulement, s'arrêter sur ce constat étonnerait : l'apprentissage gidien n'est-il pas celui de la "ferveur" ? de la "disponibilité" ? Pourquoi alors l'Europe, à sa façon, ne saurait-elle profiter de ces atouts ? La mort des mythes et la décadence de la culture occidentale n'ont qu'un temps dans le parcours de la pensée gidienne. De même qu'à la satire destructrice des mythologies littéraires dans *Paludes* succèdent l'émancipation exaltée du moi dans les *Nourritures*, de même, un peu à la manière d'un palimpseste, à l'étiollement de la belle Europe de jadis fait suite dans l'itinéraire idéologique gidien sinon la glorification de la crise, du moins dialectiquement la mise à profit de la crise. Ce qui s'affiche ici, est l'application d'une des grandes lois de la pensée gidienne, ne progressant que par le miroitement l'un dans l'autre des contraires. C'est que dès le début même de la guerre, Gide se hasarde dans la croyance qu'"on entrevoit le commencement d'une ère nouvelle : les Etats-Unis d'Europe liés par un traité limitant leurs armements" <sup>33</sup>. L'hypothèse d'une confédération européenne, outre sa transhistoricité <sup>34</sup>, laisse envisager à son tour la possibilité d'un quelconque "avenir" à l'Europe. La crise, le "déclin de l'Occident" pour reprendre le mot-structure de Spengler, ont ceci de prodigieux pour Gide qu'ils offrent à la civilisation de se revivifier. Europe-Phénix que l'on voit ressurgir des décombres de la guerre, lorsque Gide dès 1915 ose cette prophétie : "Je vous dis que c'est une nouvelle civilisation qui commence. Celle d'hier s'était trop appuyée sur la latine, c'est-à-dire sur ce que la culture avait produit de plus artificiel et de plus vain" <sup>35</sup>. Et ce au point que notre temps est "celui où tout est remis en question" <sup>36</sup>. Aussitôt se dessine un parallélisme entre Gide et Valéry, qui met en évidence chez tous deux la réduction en poussière

de notre civilisation européenne au début du XX<sup>ème</sup> siècle, et la naissance, au-dessus des ruines de celle-ci, d'une autre civilisation. Mais tandis que Valéry fait de l'Occident actuel le lieu du trop-plein et de la surcharge sémantique dangereuse, et qu'il indexe la prédominance accrue dès 1918 de toutes les civilisations autres qu'européennes<sup>37</sup>, Gide pense que l'Occident est encore capable de se réédifier même sur son champ de cendres<sup>38</sup>.

D'autre part, ce qui fait la grande originalité de la réflexion de Gide sur l'Europe pendant l'entre-deux-guerres, c'est l'idée que si péril il y a pour le statut de l'Occident, c'est en tant que la civilisation s'auto-détruit, *sui generis* pourrait-on dire, comme par fait exprès, et non pas sous les coups ou la montée des autres civilisations<sup>39</sup>. Poursuivons : la spécificité de Gide réside en ce qu'il pense l'Europe en soi, et non dans un système de balancier avec les autres espaces culturels<sup>40</sup>. Bref, désespérer de l'Europe n'entre en aucune mesure dans la sphère idéologique gidienne, même au moment de l'effondrement le plus total : *"Et dès le début de celle-ci (la guerre de 1914-1918), je me suis laissé joyeusement envahir par l'espoir. La Patrie sembla se ressaisir. Nous eussions tous donné notre sang pour la sauver"*<sup>41</sup>.

C'est ainsi que *"toute cette triste comédie qui se jouait sur notre monde occidental portait pour titre : La recherche de l'individuel ou le sacrifice du bonheur"* : d'où la valorisation de la crise par Gide pour autant que celle-ci ait pour corollaire l'épanouissement des individualités. On touche du doigt ici, peut-être, ce qui forme le centre de la morale gidienne en matière de politique. Si l'Europe comme entité morale a à sacrifier la douceureuse béatitude de son alanguissement, de son confort, alors l'inquiétude aussitôt l'envahit et l'espoir d'une meilleure connaissance de soi peut renaître. En quoi le destin de l'Europe suit très exactement les fluctuations dialectiques (l'assoupissement — l'inquiétude — la lucidité) que l'éthique gidienne fait circuler chez le sujet moral. Aussi quand son interlocuteur demande à Gide *"de lui déclarer à (son) tour ce qu'(il) pensait de l'Europe, (Gide) lui répondait qu'(il) en pensait beaucoup de bien"*.

L'Europe gidienne ou la leçon d'optimisme. Certes, mais dans l'instabilité précaire et provisoire de toutes les assertions de l'auteur de la *Symphonie pastorale*, tout n'est pas aussi immédiat. Encore faut-il au préalable pour Gide régler leur compte à ceux qui malmènent

“L'Avenir de l'Europe” en minimisant l'apport de ses diversités, c'est-à-dire en restant en-deça de la nécessité de son hétérogénéité. C'est ainsi que *“je crois que nous assistons à la fin d'un monde, d'une culture, d'une civilisation... et que les partis conservateurs s'abusent s'ils estiment pouvoir loger l'avenir dans les institutions du passé, car les formes vieilles ne peuvent convenir aux forces jeunes”*. Or, qui donc est visé ? Là encore, la relecture du *Journal* s'avère indispensable. Par exemple, dans ses *“Feuillets”* de 1918, Gide écrit un article sur *“France et Allemagne”*, en s'élevant contre les partis nationalistes qui exagèrent les différences qui rendraient impossible toute entente entre les deux nations, et qui, partant, proscrivent l'hypothèse de l'union européenne. Car selon Gide, *“sur le terrain de la culture, aussi bien dans les sciences que dans les lettres et les arts, les défauts et qualités de part et d'autre (en France et en Allemagne) sont à ce point complémentaires qu'il ne peut y avoir de profit que dans une entente, que de préjudice dans un conflit. Un écrivain (...) a le droit et le devoir d'affirmer combien cette entente lui paraît souhaitable; disons plus : indispensable, dans la situation actuelle de l'Europe”*. L'europanisme au service de la revalorisation de l'Europe; le principe à l'aide de la cause. C'est là pour Gide former l'idée qu'il y a à gagner à s'assembler, pour autant que l'Europe soit morte dans l'isolement, chaque culture s'étant dissoute à ne pas considérer ses voisines. La différence n'isole pas, ne condamne pas, elle est moins une interdiction qu'une permission : cette croyance si gidienne en la libre-circulation souhaitable des cultures irrigue tout le *Journal* au lendemain de la guerre. Aussi Gide assimile-t-il les *“partis conservateurs”* aux nationalistes, au sujet desquels il écrit : *“Rien ne m'irrite plus que cette conviction où les nationalistes entretiennent le commun des lecteurs français, qu'ils sont à tout jamais incapables de comprendre les nationalités étrangères. Loin de chercher à reconnaître en elles ce qui, malgré les différences, reste humain et par quoi ils pourraient sympathiser, ils ne font état que de ces différences”*<sup>42</sup>. Partant en guerre contre le nationalisme d'un Barrès hostile à un commun dénominateur européen, Gide fait l'éloge de la transplantation, du dépassement indispensable à la santé de l'Europe. Et de citer en les admirant les phrases célèbres de Hawthorne : *“La nature humaine ne peut se développer heureusement lorsqu'elle est plantée et replantée de*

*génération en génération sur le même sol épuisé. Mes enfants (...) étendront leurs racines dans un nouveau sol*"<sup>43</sup>. *Incidences* présentent d'intéressantes similitudes avec le *Journal*, dès qu'il s'agit pour Gide dans ses "*Billets à Angèle*" d'analyser le cas Maurice Barrès. Soulignons surtout ce fragment : "*Barrès soutient que l'animal ou la plante ne prospèrent nulle part aussi bien que dans son lieu d'origine; cela peut paraître "logique", mais cela est faux*". Ou encore les réticences de Gide à l'égard de Maurras et de l'"*Action Française*"<sup>44</sup>.

Voilà pourquoi au déclin de l'Europe doivent succéder dans les exigences gidiennes la valorisation de l'échec et la sanctification de l'union dans la différence. L'exaltation qui retentit à travers tout le *Journal* comme dans les écrits politico-idéologiques des *Incidences* est la voix de Gide sollicitant en l'admirant le respect de l'idiosyncrasie de chaque culture au sein de la sphère européenne. Tout se passe comme si c'était au prix du respect de la culture de l'autre, de l'autre culture, que pouvait s'obtenir de la valeur pour sa propre culture; comme si c'était d'un système neuf de vases communicants entre les diverses nations européennes que devait être issue la régénérescence. Voilà donc où l'on retrouve la si célèbre "*ferveur*" gidienne à l'oeuvre dans la vision politique du monde : écoutons donc cet appel optimiste et lucide à la fois de la ferveur de la nouvelle harmonie européenne : "*Aucun pays d'Europe ne peut plus désormais prétendre à un progrès réel de sa propre culture en s'isolant, ni sans une indirecte collaboration des autres pays*", car "*tout aussi bien au point de vue politique, économique, industriel — enfin à quelque point de vue que ce soit, — l'Europe entière court à la ruine si chaque pays d'Europe ne consent à considérer que son salut particulier*". Le salut sera collectif ou ne sera pas : tel paraît être le credo gidien.

Encore faut-il lui conférer un statut solide, et ne pas verser le discours dans l'utopie<sup>45</sup>. Ce à quoi s'applique Gide en optant pour une forme synthétique du moi et de l'autre européens : "*Le véritable esprit européen s'oppose à l'infatuation isolante du nationalisme; il s'oppose également à cette dépersonnalisation que voudrait l'internationalisme*"<sup>46</sup>. C'est donc par le biais ou le prisme de la personnalité une et indivise, mais généreuse, que Gide formule le pacte du nouvel esprit européen<sup>47</sup>. Toutefois, une précision s'impose : si l'idiosyncrasie doit primer, tant dans la psychologie, la morale, que la

politique gidiennes, c'est parce que "il ne s'est jamais agi de "littérature européenne", ainsi que le prétend Gosse dans son article sur les rapports intellectuels franco-anglais paru dans la *Revue des Deux Mondes*, mais de "«culture européenne» qui comporte une participation des diverses littératures de notre vieux monde, chacune puissamment individualisée. Et seule la participation de chaque littérature, seule sa nationalisation, permettrait l'eupéanisation de la culture"<sup>48</sup>. C'est dire qu'il ne saurait y avoir d'esprit et de culture européens que *post operas*, si donc l'idée de l'Europe est à débusquer *a posteriori* de toute production littéraire ou esthétique. Chaque pays, pour Gide, par sa propre production artistique, peut participer à la réédification de l'Europe sans pour autant masquer ses origines. Synergie, coopération : Gide lui-même, d'ailleurs, ne considérerait-il pas, en citoyen archétypal de l'Europe que "tout livre est une collaboration"<sup>49</sup> ? Ceci correspond de surcroît à l'éloge que fait au même moment Thomas Mann<sup>50</sup> de la situation de Gide telle que ce dernier l'expose dans son article sur "Les Rapports intellectuels entre la France et l'Allemagne", paru en novembre 1921 dans la *Nouvelle Revue Française* : Thomas Mann loue Gide de penser que si l'internationalisme barbussien serait nuisible, l'entente européenne en revanche reposerait le mieux sur la coopération de chacun de ses membres sans sacrifier ainsi la profondeur de leurs âmes respectives. Voilà pourquoi, enfin, le lieu du sens reste la culture européenne qui pour Gide conserve intacts tous ses prestiges, pendant l'entre-deux-guerres. Et pour quelle raison, sinon parce que c'est dans les défauts, les imperfections, les rebellions, les non-sujétions, les refus, c'est aussi dans la diminution ou la différence que peut être produit le sens ? De même en va-t-il pour l'Europe gidienne, qui ne gagne qu'à proportion des ressources qu'elle saura tirer de son inquiétude : affaiblie et balbutiante, elle gagne en lucidité. Gide pousse même la "disponibilité" européenne jusqu'à reconnaître que c'est dans son infériorité morale que l'Europe se montre la plus apte à apprendre des autres civilisations. Ainsi de l'URSS : "J'aimerais vivre assez pour voir le plan de la Russie réussir, et les Etats d'Europe contraints de s'incliner devant ce qu'ils s'obstinaient à méconnaître"<sup>51</sup>. Alors qu'à la fin des années 1920 Valéry voit dans l'Amérique l'assomption accomplie des facultés européennes décrues, que Claudel considère la culture japonaise comme plus respirable et la culture

américaine comme plus dynamique que celle de l'Europe, ou que Cendrars fantasme sur les puissances inouïes de l'URSS<sup>52</sup> et du Brésil<sup>53</sup> comme étant les seuls lieux de l'avenir, Gide semble l'un des seuls à ne pas désespérer de l'Europe. Parce qu'il a su mieux peut-être que ses contemporains formuler le souhait, ou plutôt l'exigence, d'ordre éthique, d'une reconsidération de la disponibilité européenne et de sa propension au bonheur.

\*

Incontestablement, entre les deux guerres, l'Europe voit sa santé s'affaiblir : *"J'ai mal à l'Europe"*, se lamente l'homme à la banquettes de Claudel<sup>54</sup>. Or, dans ce mal-être seule la lucidité gidienne, semble-t-il, a su mettre au point ce qu'on pourrait appeler une homéopathie de la culture. Le mal au secours du mal, prescrit Gide en guise de thérapeutique : *"Je crois que souvent le mal (...) est d'une plus grande vertu éducative et initiatrice que ce que vous appelez le bien"*<sup>55</sup>. A l'Europe malade il ne s'agit pas pour Gide, contrairement à bon nombre de ses contemporains, de substituer, en la quittant, d'éventuels lieux du sens projeté dans l'ailleurs comme valeurs de remplacement, mais d'appliquer un remède adéquat<sup>56</sup>. C'est donc dans le bancal, la maladie et l'inquiétude que la civilisation européenne pourra trouver son sens et sa reformulation. Si donc dans la réflexion de Gide sur le statut de l'Europe nous avons cru pouvoir déceler trois moments (l'agonie des mythes occidentaux; la glorification de la cirse; l'appel optimiste à l'idiosyncrasie culturelle et à la ferveur de l'harmonie européenne), c'est parce qu'il nous a paru légitime, textes à l'appui, de considérer qu'en tous points les conditions politiques requises pour soigner la vieille Europe ressemblaient à celles, morales, pour veiller un être humain. C'est ainsi, peut conclure Gide, qu'*"à vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales."* Interroger l'Europe correspond à questionner l'homme — en vertu de quoi l'on est en droit de parler chez Gide de *"question européenne"*. Dans notre propre modernité européenne, retenons pour le moins de l'avertissement contenu dans *"l'Avenir de l'Europe"* que celui-ci dépendra de sa

disponibilité et de sa ferveur, inventions merveilleuses si gidiennes de l'âme aux aguets.

## NOTES

<sup>1</sup> Dont Gide lui-même fait le plus grand éloge, sous le rapport de la compréhension de la situation européenne par Valéry : "*Lorsqu'il (Valéry) reportait ses Regards sur le monde actuel, ses jugements, ses prédictions étaient d'une pertinence qui nous paraît aujourd'hui prophétique et je ne pense pas que personne, en ce temps, ait émis sur la situation de l'Europe et de la France des appréciations plus sensées*"; écrit Gide dans son article sur "Paul Valéry", recueilli dans *Feuillets d'automne*.

<sup>2</sup> Et même bien avant, l'espace américain, dont quelques fragments du *Journal*, au contraire de Valéry qui voyait à la même époque l'Amérique comme la projection des meilleures potentialités de l'Europe, laissent entrevoir qu'aux yeux de Gide l'Amérique n'est pas non plus le lieu du sens, le relais mélioratif de la vieille Europe. Cf *Journal*, 23 juin 1930 : "*Si l'américanisme triomphe et si, plus tard, après que l'américanisme aura triomphé, on reprend son livre [il s'agit des Scènes de la vie future de Duhamel], je crains qu'il ne paraisse puéril... Ce qu'il faut déplorer c'est que l'Amérique s'arrête à un premier palier*", car dans le ciel de l'Amérique, "*nous n'avons pas encore su découvrir les étoiles*".

<sup>3</sup> Th. Mann dans les *Exigences du jour*, Grasset 1976, au chapitre "Le problème des rapports franco-allemands" loue Gide d'opter comme lui pour une position nationale d'un cosmopolitisme qui préserve toutefois la pensée organique de l'Europe intellectuelle, ainsi que de souhaiter la régénérescence de l'Europe par le rapprochement des facultés culturelles que dispensent ses nations.

<sup>4</sup> "*L'Avenir de l'Europe*", paru dans le volume des *Incidences*.

<sup>5</sup> En ce qui concerne en effet l'interrogation européenne exclusivement, chez Gide, son *Journal* montre qu'elle se poursuit en un vaste spectre de 1914 à 1930 pour l'essentiel.

<sup>6</sup> Sartre, dans ses *Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, 1984), à propos de l'exotisme de *Barnabooth* de Valéry Larbaud, fait de Gide le modèle archétypal de l'époque.

<sup>7</sup> *Journal*, 30 décembre 1929. C'est nous qui soulignons pour mettre en évidence l'historicisation du phénomène : en 1890-1900, et non pas en 1920; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'exaltation de la mondialité dans les *Nourritures* n'a eu qu'un faible écho en 1897, puis un grand retentissement après la guerre. Il est intéressant de surprendre Gide, dans les années 1920, désirer d'avoir rencontré, à la même époque, un Rogovine et mené l'existence d'un Cendrars !

<sup>8</sup> "*La Marche Turque*", avril 1914.

<sup>9</sup> *Journal*, 15 novembre 1914.

<sup>10</sup> *Journal*, 8 octobre 1914.

<sup>11</sup> *Id.*, 25 septembre 1915.

<sup>12</sup> *Id.*, 27 septembre 1915.

<sup>13</sup> *Id.*, 26 octobre 1915.

<sup>14</sup> *Id.*, 16 novembre 1915.

<sup>15</sup> *Id.*, septembre 1916.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Journal*, 18 décembre 1917.

<sup>18</sup> *Ibid.*

- 19 Article sur lequel Gide reviendra dans le *Journal* le 21 septembre 1922 et le 8 octobre 1922.
- 20 Ce dîner apocalyptique est retracé dans le *Journal* le 3 janvier 1922.
- 21 *Journal*, 3 janvier 1928.
- 22 *Id.*, 25 octobre 1927.
- 23 *Journal*, 21 juin 1930, Gide écrit avoir lu *Demian* "avec grand appétit", dont le protagoniste annonce tragiquement le dépérissement de l'Occident.
- 24 *Id.*, 28 octobre 1929, Gide lit *La Montagne magique* et, début juillet 1931, entend la lecture faite par Th. Mann de *Joseph et ses frères* : or, que dégagent ces deux monuments romanesques que l'atmosphère envoûtante et la paralysie de toutes les structures mentales et idéologiques en Europe entre les deux guerres ?
- 25 *Id.*, 6 février 1934, Gide achève la lecture de *Manhattan Transfer*, roman-somme de Dos Passos au pessimisme apocalyptique.
- 26 *Journal*, 4 août 1922 : "J'ai vécu chez les Scythes avec *Bounine*. Son Village est admirable"; et précisément, en URSS le mouvement des Scythes se cristallise autour de l'angoisse que la civilisation occidentale ne subisse l'assaut et l'hégémonie de l'Orient, fussent-ils symboliques, métaphoriques ou mythologiques. Gide cite de même Mérejkowski, qui fit partie un temps des Scythes, dans son *Journal* du 16 janvier 1921.
- 27 *Journal*, 14 juin 1926 : "La culture doit comprendre qu'en cherchant à absorber le christianisme, elle absorbe quelque chose de mortel pour elle-même. Elle cherche à admettre quelque chose... qui la nie" : comme si pour Gide la culture, européenne suicidaire, s'était évertuée à choisir de tous les maux celui qui la maltraiterait le plus.
- 28 *Journal*, 30 octobre 1929.
- 29 *Id.*, 13 mai 1931.
- 30 Cette dichotomie inscrite au cœur de l'Europe constitue bien l'inquiétude (ce mot si gidien !) de la civilisation : "Notre malaise vient en effet de ce que la religion et la civilisation nous tiraillent en sens contraire, et que dans aucun sens nous ne réussissons rien de pur. Ne consentant à lâcher l'un ni l'autre, nous avons fait de l'Europe le lieu du mensonge et du compromis."
- 31 Cf. *Le Soulier de satin*, III, 1, le discours des Saints et de Dona Musique.
- 32 Cf. *Le Soulier*, II, 5.
- 33 *Journal*, 6 août 1914.
- 34 Puisqu'on la trouve déjà chez Goethe, Novalis ou Hugo.
- 35 *Journal*, 1915 (sans datation plus précise).
- 36 *Id.*, 25 septembre 1915.
- 37 Valéry, *Regards sur le monde actuel*, dans "Le Yalou" fait l'éloge de la puissance de la culture extrême-orientale, plus sage que notre Europe suicidaire; dans "L'Amérique, projection de l'esprit européen" offre une vision idyllique de l'Amérique comme relais des facultés éteintes de l'Europe; et dans "Sur les causes de la grandeur et la décadence de l'Europe" analyse la perte de vitesse de l'Europe au moment de l'ascension des autres cultures. Aucun écho, semble-t-il, de ce malheur valéryen chez Gide.
- 38 Gide reviendra sur cette même problématique du déclin et/ou de la santé de la culture européenne en 1937 dans sa "Préface à quelques écrits récents de Thomas Mann", recueillie dans le volume *Avertissement à l'Europe* et dans *Littérature engagée*; et Gide de citer Th. Mann : "La déchéance de la culture européenne n'est pas le fait de la guerre qui l'a seulement accélérée et rendue apparente", mais "Non, Th. Mann, non, notre monde n'est pas encore perdu."
- 39 Idée pourtant largement répandue, que ce soit chez H. von Kayserling, Malraux, Blok, Biély.

40 En quoi sur ce point aussi Gide diffère de Claudel quand celui-ci évalue les merveilles de la Chine, de l'Amérique, du Brésil et de l'Europe dans *Contacts et circonstances*.

41 *Journal*, 18 décembre 1917.

42 *Journal*, 7 janvier 1924.

43 *Id.*, 27 juillet 1924.

44 *Journal*, 3 mars 1918.

45 Ce que précise Gide dans le *Journal*, le 4 novembre 1929.

46 Dans "*L'Avenir de l'Europe*"; forme synthétique, par conséquent, du rien et du tout du sujet moral : de cette synthèse naît l'inquiétude requise.

47 On retrouve sous la plume de Gide cette même importance accordée à la personnalité et à l'individualité morales des nations en vue du salut de la culture européenne, dans sa préface au *Voyage en Orient* de H. Hesse (1930), recueillie dans *Feuillets d'automne* : "notre culture occidentale me paraissait en grand péril; assiégée de droite et de gauche par les doctrines totalitaires où toute individualité se fut résorbée".

48 *Journal*, 9 octobre 1916.

49 Dans l'avant-propos de *Paludes*.

50 Th. Mann "Le problème des rapports franco-allemands" (1922), dans *Les Exigences du jour*.

51 *Journal*, 13 mai 1931.

52 Cf. *Moravagine* (1925).

53 Cf. *Bourlinguer* (1946).

54 Cf. "*La banquettes avant et la banquettes arrière*", in *op. cit.*

55 *Journal*, 4 novembre 1929.

56 D'où la méfiance de Gide à l'endroit de l'orientalisme d'époque, cf *Journal*, 17 janvier 1918.

***CHRONIQUES GIDIENNES***

CAHIERS  
ANDRÉ GIDE

14

Correspondance  
André Gide  
Valéry Larbaud

1905-1938

INTRODUCTION  
DE FRANÇOISE LIOURE

Ce *Cahier André Gide* ne fait pas partie des publications servies par l'AAAG à ses adhérents au titre de leurs cotisations annuelles. Les membres de l'AAAG peuvent obtenir l'ouvrage en le commandant à notre Service Publications, 3 rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon, au prix, franco de port et d'emballage, de 120 FF. Chèque à l'ordre de l'AAAG accompagnant la commande ou demande de facture payable à réception.

*nrf*

Gallimard

Paul A. Fortier, *Décor et dualisme – “L’immoraliste” d’André Gide*. Stanford French and Italian Studies, vol. 56, ANMA Libri 1988, 220 p.

par Pierre MASSON

L’étude de P. Fortier s’organise à partir de deux constats :

— ce qui fait la valeur de *L’Immoraliste*, les critiques en conviennent et Gide l’affirme, ce sont ses qualités esthétiques, et plus précisément sa cohérence interne, tous les éléments du texte étant coordonnés “*pour viser un effet global*”.

— Cette unité est intimement liée à la structure narrative du roman : du narrateur théorique, ami de Michel qui rédige ce récit à l’intention de son frère, on passe très vite à Michel lui-même qui, cumulant les fonctions de fabulateur, d’acteur et de témoin, enlève toute garantie objective, tout repère externe, à son propos. Analysant les relations de Michel à son récit et à autrui, P. Fortier conclut :

*“Inapte à se comprendre lui-même et tout aussi peu susceptible de comprendre les autres, Michel semble le personnage le moins qualifié imaginable pour jouer le rôle de témoin de sa propre aventure, si on accepte les normes du roman réaliste”* (p. 41).

Le principe de cohérence du roman débouche donc sur un principe d’incertitude : c’est Michel, ou plutôt sa conscience, qui déploie autour de lui une vision du monde préétablie, et transforme ce monde en reflet de ses propres préoccupations.

C’est le décor qui va donc servir à P. Fortier de révélateur, ce sont les descriptions, surabondantes dans ce récit, qui vont lui servir de principal terrain d’étude, afin d’y découvrir la projection dans l’espace de la subjectivité du narrateur. Gide ne disait-il pas, parlant de lui-même à Jammes : “*Ménalque a déployé devant lui l’Italie*” ?

Pour cette entreprise, P. Fortier dispose de deux outils :

— le premier est l’informatique, qu’il utilise avec autant de compétence que de discrétion, et dont l’évocation ne doit point ici effaroucher le lecteur. Disons simplement que, déterminé à procéder à des relevés thématiques qui mettent en évidence les schémas obsessionnels de Michel, il se livre à un labourage méthodique des champs lexicaux; si l’on peut contester le choix de certains thèmes, ou certains conséquences de cette culture extensive, on doit reconnaître qu’elle donne à l’aspect stylistique de cette analyse une réelle valeur scientifique.

— le second outil est le manuscrit de travail de *L'Immoraliste*, qui s'avère sensiblement plus prolixe que le texte définitif; or, d'une façon globale, les suppressions effectuées vont presque toutes dans le même sens : l'élimination des références réalistes ainsi que de tout ce qui pourrait valoriser les partenaires de Michel, des figures secondaires jusqu'à Marceline, dont la consistance psychologique est nettement atténuée. De cette manière, tout est suspendu à la subjectivité du narrateur-acteur, tout indique la formation, puis la domination, au sein de sa conscience et de l'univers qu'elle secrète, d'une idéologie d'abord conçue à usage personnel, puis étendue à tout et à tous, condamnant Michel à perdre progressivement prise sur le monde réel.

Toute l'histoire de Michel se propose ainsi, selon P. Fortier, comme le drame et l'écho d'un égocentrisme forcené, l'échec d'un esprit de système qui, parce qu'en un cas précis il s'est révélé salvateur, devient néfaste et désastreux à partir du moment où il est érigé en vérité absolue. Michel est un terroriste intellectuel, et pour Paul Fortier, la condamnation d'une telle attitude est ce que *L'Immoraliste* nous propose aujourd'hui de plus actuel, en un temps où sévissent des états totalitaires et des groupes politiques enfermés dans un esprit de système qui les coupe de la réalité.

Cette étude se présente donc comme une relecture, pas à pas, de l'itinéraire de Michel. A l'époque de son mariage, son univers intérieur se constitue autour des termes d'ennui, de faiblesse, de mort, et la maladie qui se déclare en Afrique ne fait que le concrétiser; autour de Michel, tout, alors, est morne, laid :

*“C'est en fonction des associations propres à l'univers de la maladie que Michel juge ce qu'il voit et ce qu'il lit. Il semble légitime de conclure que cet univers représente une structure mentale permanente chez le narrateur, structure à laquelle s'associe une forte émotion négative”* (p. 60).

Par opposition va alors se constituer le thème de la santé, “*groupe thématique comprenant la vie, la lumière, la joie, l'amour, Marceline, et une suggestion de l'eau et d'un décor ouvert*”, groupe qui prend ses origines autant et plus dans la volonté de Michel de se guérir, que dans l'environnement qui va servir de cadre à la guérison et qu'il va désormais considérer comme le seul critère de la santé et du bien. Paul Fortier illustre ce phénomène — et ses conséquences — avec l'épisode de Bachir, enfant dont Michel envie la santé, mais qui occasionne, par l'agitation qu'il suscite, une rechute de celui-ci :

*“Michel refuse de voir en Bachir la cause de sa rechute. [...] Puisque Bachir est intégré à l'univers de la santé, il ne peut pas — pour Michel — provoquer un événement qui se caractérise par la maladie et la laideur. [...] Ce n'est plus en fonction des faits [...] que*

*Michel comprend le monde extérieur, mais en fonction des univers symbolique.*" (p. 66).

A partir de là, tout se déroule comme une machinerie implacable : sa nouvelle conception de l'Histoire et de la société, par ses contradictions, révèle le solipsisme grandissant de Michel : lui qui assimile santé et violence se considère, dans ses recherches ou dans l'administration de son domaine, comme animé par un souci d'harmonie intellectuelle. Tout en s'enfermant dans l'univers de la santé, "*duquel le thème de l'ordre vient d'être exclu, Michel continue à croire que l'amour de l'ordre est le principe organisateur de sa vie*" (p. 98). D'où le malaise et le malentendu avec la société parisienne; d'où également l'amorce d'un problème en la personne de Marceline, enceinte :

*"Rattachée à la fois à l'univers de la santé et à celui de la maladie, à cause de sa grossesse, Marceline ne peut s'intégrer à la mythologie personnelle de Michel. Elle a une valeur thématique ambivalente"* (p. 103).

Aussi, lorsque celle-ci va effectivement tomber malade, "*ce n'est pas seulement une maladie, mais l'univers de la maladie qui s'empare d'elle*".

On voit clairement ce principe à l'oeuvre lors du second séjour en Normandie, grâce à l'analyse du manuscrit : échappé dans la nuit, Michel contemplant "*la lampe de [sa] chambre d'étude*"; dans la version définitive, c'est "*la lampe de la chambre de Marceline*"; l'opposition entre la nature et la culture, la santé et la mort, englobe aussi la personne de Marceline à qui s'applique l'horreur que Michel affirme éprouver pour ce monde endormi.

Mais alors le second voyage vers le Sud va apporter un démenti à Michel, autour de qui le décor va se faire ambigu, avant de reprendre des contours définitifs en face desquels le héros se sentira exclus :

*"Dans le chapitre final du roman, le décalage entre l'univers de la maladie et celui de la santé disparaît progressivement des évocations du décor, qui reprend alors un aspect normal, non orienté par l'idéologie du narrateur. [...] Michel perd alors son idéologie personnelle pour sombrer dans l'immobilité et l'apathie"* (p. 163).

Toute sa méthode pour tenter de guérir Marceline témoigne de son aveuglement et de son obsession : voulant combattre la laideur en général, et non la maladie de sa femme en particulier, il la déplace de décor en décor, comme si elle allait pouvoir assimiler la santé qui s'en dégage. Mais en vain, puisque Marceline est génératrice de l'univers de la maladie, et qu'elle contamine ainsi, aux yeux de Michel, ce décor qu'il faut alors renouveler.

Cette étude, par son homogénéité, par la cohérence qu'elle confère à *L'Immoraliste*, est impressionnante. Cela ne signifie pas qu'elle soit

toujours convaincante, et un système de lecture qui prétend rendre compte de la signification totale d'une oeuvre, en particulier d'une oeuvre de Gide, éveille un peu notre méfiance. Certes, Paul Fortier en est conscient qui, par le titre donné à son livre, souligne sa volonté d'analyser un seul aspect de ce roman. Mais comme il fait de cet aspect — la description du décor en l'occurrence — le révélateur constant et indubitable de la pensée profonde du héros, et par conséquent de la portée du récit, c'est tout de même bien une interprétation globale qu'il nous propose, et l'on pourrait à la limite lui reprocher d'adopter la même attitude que celle qu'il dénonce en la personne de Michel.

Sans évoquer tous les passages où vous voudrions infléchir son analyse, nous pouvons dire qu'elle tend à gommer un aspect majeur du texte gidien, son ambiguïté, telle qu'elle permet, au delà d'une parole ironique qui consiste visiblement à dénoncer la mauvaise foi de Michel, de laisser se développer une parole seconde, celle d'un Gide chuchotant sa foi incertaine. Considérer toute description de *L'Immoraliste* comme produits par la subjectivité de Michel, c'est oublier la fascination effective que certains paysages exercent sur l'auteur, fascination dont celui-ci ne sait plus, au moment d'écrire son livre, si elle est pour lui un bienfait ou un maléfice. Lorsque Michel parlant de l'Afrique, s'exclame : "*Terre en vacance d'oeuvres d'art*", Paul Fortier juge qu'il méconnaît la très riche tradition artistique de ces pays, et produit en fait un jugement qui "*dérive clairement de sa mythologie dualiste*". Or, cette exclamation, nous la retrouvons presque identique dans *Amyntas*. Bien sûr, P. Fortier objectera qu'on n'explique pas une oeuvre par son auteur, surtout lorsqu'il s'agit d'y découvrir une cohérence interne. Mais cohérence n'implique pas monosémie, et ce que nous rapportons d'information extérieure n'est là que pour nous inciter à trouver au récit une autre cohérence : s'il est visible que Michel, par son obsession du Sud, fait le malheur de sa femme, ce Sud n'en a pas moins une réelle force d'attraction, que Marceline éprouve également, mais pour son malheur, comme plus tard Alissa; et les amis de Michel l'éprouvent aussi, au point de devoir à leur tour appeler au secours pour s'arracher à l'enchantement que ce pays leur impose.

L'aventure de Michel est un drame, mais il n'est pas sûr que tout y soit négatif, et c'est pourquoi il ne faut considérer celui-ci ni comme la victime qu'il voudrait paraître, ni comme l'unique responsable que dénonce Paul Fortier. *L'Immoraliste*, sinon, devient un livre bien naïvement moralisateur :

*"Par le truchement de ce qui arrive à Marceline, le texte juge et condamne le comportement de Michel. Clairement, une idéologie qui détruit un mariage, désespérant l'un des partenaires et occasionnant sa mort, est tout simplement inacceptable"* (p. 169).

Certes, mais s'agit-il pour Gide de démontrer, de concevoir son texte comme une thèse, ou bien d'explorer un certain nombre de comportements qu'il peut, en les réalisant sur le papier, maintenir en lui à l'état de virtualité inoffensive ? Gide condamne Michel, assurément, mais combien il participe à ses élans et à son drame, drame qui tient en partie au fait qu'il existe autour de Michel, et indépendamment de lui, des choses bien réelles et qu'il a raison de désirer !

De plus, poser en principe la totale subjectivité du décor, c'est en faire un pur miroir sur lequel rien de significatif ne peut s'inscrire : Michel, avançant dans un paysage qu'il secrète lui-même, semble faire du sur-place, à la fois immuable et immobile. Or, il est au contraire peu de personnages qui soient aussi mouvants, à la fois comme conscience en formation, voyageant dans le souvenir, et comme héros en devenir, franchissant les étapes de son initiation. Ramener, par exemple, le séjour en Suisse à l'opposition maladie-santé, c'est négliger la progression qui organise ce passage et qui, des courses en traîneau jusqu'au blotissement des pensées, traduit une plongée dans l'intériorité, où éclot alors, talisman bien réel dans la mémoire de Michel, l'image du petit lac pur.

De même, on ne peut considérer le voyage de Michel de Sousse à Biskra comme le simple développement du thème de la maladie, mais comme une véritable descente aux enfers, chaque élément du décor en devenant la figuration symbolique.

Si l'esprit de Michel est enclin à produire des images, le monde sensible en a également à lui proposer, dont la signification ne peut être reçue comme univoque. C'est tout le débat sur la réalité du monde, débat cher à Gide, qui est ici engagé. Que Michel s'intéresse plus à son regard qu'à la chose regardée, c'est ce qui fait de lui un aveugle, mais il n'en résulte pas nécessairement qu'il n'y avait rien à voir, et que son expérience n'a eu de sens que pour lui. Ce qui est vraiment tragique, ce n'est pas que Marceline soit morte, mais que le processus qui mène à cette mort a tout de même un sens, et que Michel, au bout du compte, se demande s'il n'y a pas là une valeur. Plutôt que d'un aveuglement, *L'Immoraliste* raconte l'histoire de la perversion d'un regard : c'est la faute de Michel s'il est passé du culte d'Apollon à la soumission à un "dieu ténébreux", mais l'expérimentation de cette nuit et du souterrain qui y mène a, comme chez Dostoïevski, une portée initiatique.

Cependant, par tous les rapprochements qu'il suggère, tous les recoupements qu'il établit, le livre de Paul Fortier est une mine, et l'on se doit désormais de le lire, avant de relire *L'Immoraliste*.

**UNIVERSITE DE LYON  
CENTRE D'ETUDE GIDIENNES**

**HENRI GHEON  
JACQUES RIVIERE**

**CORRESPONDANCE  
1910 - 1925**

**EDITION ETABLIE, PRESENTEE ET ANNOTEE  
PAR  
JEAN-PIERRE CAP**

Les membres de l'AAAG peuvent obtenir l'ouvrage en le commandant à notre Service Publications, 3 rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon, au prix, franco de port et d'emballage, de 63 FF. Chèque à l'ordre de l'AAAG accompagnant la commande ou demande de facture payable à réception.

**LYON - 1988**

Henri Ghéon - Jacques Rivière, *Correspondance 1910-1925*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Cap, Lyon : Centre d'Etudes Gidiennes, Université de Lyon II, 1988, 276 pages.

par Jean CLAUDE

Après avoir donné une édition de la Correspondance échangée par Jacques Rivière et Jean Schlumberger, Jean-Pierre Cap propose la Correspondance entre Jacques Rivière et Henri Ghéon : 116 lettres qui s'échelonnent entre 1910 et 1925, mais qui se répartissent très inégalement sur ces années.

Une première série de lettres ou de billets en 1912 et 1913 a trait à la vie de *La N.R.F.* Ce sont les lettres de Rivière qui sont surtout conservées, les réponses de Ghéon devant être les notes que lui demandait le tout nouveau «secrétaire» de la revue sur un ton d'une concision tout autoritaire, des lettres souvent écrites *au galop* (p. 49) avec une abondance d'impératifs. On y retrouve de nouveau, comme dans d'autres correspondances, *La N.R.F.* au quotidien : les sommaires à préparer, les notes qu'il faut solliciter ou répartir, les épreuves à corriger, les délais à tenir, bref, toute l'agitation propre à la conduite d'une revue désormais solidement implantée dans la vie intellectuelle française. Cependant les relations restent assez superficielles entre les deux hommes. *On se voit mal à Paris*, écrit Ghéon à Rivière (p. 67), après quelques heures fort cordiales passées à Maisonneuve.

Quelques lettres de guerre sont émouvantes. Rivière est prisonnier en Allemagne, puis à résidence en Suisse, Ghéon est au front (p. 85 : *j'écris au fond d'un trou entièrement occupé par ma couche, à l'abri de six rangées de rondins, mais éclaboussé d'eau boueuse par l'orage qui ruisselle de l'escalier.*) Ghéon se persuade que sa conversion qui l'éloigne de certains de ses amis dont Gide va le rapprocher de Rivière. *Par la grâce de Dieu, nous voici de plain-pied et pour toujours*, lui écrit-il le 20 octobre 1916 (p. 81). Mais il sera bien forcé de se rendre compte que, sur le plan spirituel, Rivière n'a pas parcouru le même chemin que lui. Au lieu de *la communion de pensée* qu'espérait sa foi toute neuve, il ne rencontrera que divergences. Notons au passage que tout un chapitre serait à écrire sur l'influence des préoccupations religieuses dans l'évolution des liens entre les hommes de *La N.R.F.*

Mais plus que l'engagement religieux, c'est l'engagement politique qui va séparer Ghéon de Rivière et de *La N.R.F.* Un important débat s'instaure, qui nous vaut un échange de lettres très serré au cours de

l'année 1919, plus du tiers des lettres échangées en 15 ans. Toute l'orientation de la revue à sa reprise est en cause. Rivière et Ghéon sont les acteurs de premier plan d'un débat qui divise en deux camps, aux contours d'ailleurs mal dessinés, l'équipe de *La N.R.F.*, et dont l'issue, après plusieurs péripéties, sera l'éloignement définitif de Ghéon. Tout dispose les deux protagonistes aux malentendus, et en particulier ce qu'écrivit Ghéon à Rivière le 21 juin 1919 : *Tu cherches et j'ai trouvé. Ta pensée court l'aventure, la mienne affirme et propage sa vérité* (p. 118). On approche à plusieurs reprises cette situation délicate où l'on ne sait plus s'il s'agit de *discussions d'idées* ou d'*attaques contre les personnes* (p. 147).

A la volonté de Rivière de n'accueillir que *les manifestations proprement littéraires* des collaborateurs de la revue, et d'empêcher *la mutuelle incompatibilité* des opinions politiques et religieuses qui serait *trop déconcertante pour le public* (pp. 99-100), répond l'affirmation de Ghéon, *L'homme né de la guerre, que désormais l'utile prime tout* (p. 101). Au fervent nationalisme de Ghéon, à son adhésion à L'Action Française, puis au Parti de l'Intelligence créé en juillet 1919 par Henri Massis, s'oppose la méfiance instinctive de Rivière, sa certitude d'une contradiction entre Nationalisme intégral et Catholicisme, sa conviction que Maurras fait appel aux catholiques uniquement pour faire progresser ses idées politiques, ainsi que son désir d'une réconciliation avec l'Allemagne.

Là est le principal intérêt de cette correspondance : apporter une importante contribution à l'histoire - qui reste à écrire - de la reprise de *La N.R.F.* en 1919 et de son orientation. Ce précieux éclairage vient s'ajouter aux articles de Daniel Durosay et de Lionel Richard (voir p. 29) et aux informations qu'apportaient les correspondances Rivière-Schlumberger et Gide - Ghéon. L'essentiel de l'introduction de Jean-Pierre Cap est consacré à délimiter avec soin et clarté le conflit qui a opposé Rivière et Ghéon. On lui saura gré également d'avoir donné en notes ou en appendices les textes, dont certains inédits (notamment trois lettres de Jacques à Isabelle Rivière et les notes qu'avait préparées Rivière pour l'importante réunion d'explication du 3 juillet 1919), qui se rapportent à cette querelle, documents indispensables pour saisir les allusions polémiques que contiennent les lettres de 1919. Jean-Pierre Cap montre bien combien les positions étaient difficilement conciliables, combien ferme et intransigeant l'engagement de l'un et de l'autre, comment le débat rejaillissait sur toute l'équipe de *La N.R.F.*, enfin combien la rupture était inévitable.

L'édition est judicieusement complétée par quelques lettres de Ghéon à Isabelle Rivière; pour toutes les correspondances de Rivière, il est intéressant de voir comment le souvenir du secrétaire de *La N.R.F.* a survécu dans les relations entre sa veuve et ses amis.

La conclusion, on peut la laisser à Ghéon qui écrit dans *l'Hommage à Jacques Rivière, La N.R.F.*, avril 1925 : *Que ne pouvais-je être en tout son ami ! Notre amitié devait se résigner à vivre sous un régime de séparation... ou de défiance intellectuelle.* Jean-Pierre Cap n'a pas tort de nuancer (p. 246) : [...] *leur amitié ou du moins l'estime qu'ils avaient l'un pour l'autre.*

Il faut enfin être reconnaissant au Centre d'Etudes Gidiennes de nous procurer de tels ouvrages qui, s'ils ne concernent pas directement Gide, sont tout de même riches d'informations sur l'homme et sur certaines de ses activités, ici son rôle dans la reprise de *La N.R.F.* Il convient en particulier de relire (pp. 243-4) la lettre de Gide à Maurice Denis qui figurait au tome IX des *Oeuvres complètes* et qui peut apparaître comme la difficile synthèse de ses positions parfois indécises dans le débat qui opposait Ghéon et Rivière.



Jean-Jacques THIERRY, *André Gide*. Paris : Hachette, 1986,  
210 p., 89 F.

par Henri HEINEMANN

Notre *Bulletin* a signalé, lors de sa publication, le livre que Jean-Jacques Thierry a consacré à André Gide. Il convenait assurément d'en dire plus, et c'est à quoi nous nous emploierons aujourd'hui.

L'auteur est un gidien de longue date, puisque, dès 1958, il avait établi, avec Yvonne Davet, l'appareil critique des *Romans* pour l'édition de la Pléiade, et publié, en 1962, à la N.R.F. une étude critique, intitulée déjà *André Gide*. Si l'on ajoute son adaptation d'*Isabelle* pour la télévision, on aura suffisamment démontré l'intérêt constant porté à l'écrivain dont une très belle photographie orne la couverture de la présente biographie. Biographie sérieuse, s'appuyant sur une solide documentation, qui s'efforce non seulement de suivre l'homme pas à pas, mais également, mais surtout, de le comprendre au travers de son oeuvre. Il est probable qu'aucun lecteur du *Bulletin* ne fera de réelle découverte. L'enfant aux deux pays — Uzès, Normandie — qui ne s'enracinera pas, l'écolier solitaire au parcours initiatique peu conventionnel, le semi-orphelin sur qui veille une mère assez austère, le jeune homme tôt s'éveillant à la littérature, l'époux si peu époux d'une cousine acceptant le *modus vivendi* que l'on sait — mais saura-t-on jamais de quel coeur elle l'accepte — le voyageur infatigable, celui qui goûte aux fruits de ce monde et pourtant s'interdit toute facilité d'écriture, le contemporain capital qui s'engage, qui ose, au point que que, bousculant les conventions, il se désengage et dénonce, le vieillard extraordinairement lucide et serein devant que de mourir, tout cela, Jean-Jacques Thierry l'exprime bien, sans négliger parfois le pittoresque et l'humoristique, quand par exemple on voit le sort qu'il fait au célèbre verbe *naper* (p. 101).

On lui saura gré de ne s'être pas borné à énumérer des faits : il tient à pénétrer la pensée de Gide, à analyser une démarche qui, sans être toujours ambiguë comme on l'a trop souvent décrite, n'est cependant pas simple. Ni, on l'a dit, sur le plan sentimental, ni sur le plan spirituel. Faut-il, dans le premier cas, parler d'un Gide à jamais immature, dans le second, souligner à quel point le protestantisme natif et les grands thèmes mythologiques sans cesse repris, ont joué dans l'élaboration de la pensée gidienne ?

Jean-Jacques Thierry juge sans ambages une oeuvre qu'il admire. *Le Prométhée mal enchaîné* est un récit alerte et allusif, *Amyntas* d'une

qualité littéraire certainement supérieure à celle des *Nourritures*; le *Voyage au Congo* et le *Retour du Tchad* montrent un Gide au mieux de sa forme; la Révolution russe a tourmenté son génie égoïste mais foncièrement épris de justice, etc... On pourra peut-être contester le tableau quelque peu idyllique qui est brossé de l'époque de Gide, où l'on prenait le temps de vivre : c'est affaire de goût personnel.

Si le livre, ça et là, laisse soupçonner la rapidité de rédaction de certaines pages, il est cependant fort bien écrit. Par la rigueur de son découpage, la clarté de son style, il mérite de figurer sur un rayonnage de bibliothèque. En deux cents pages, faire mieux eût été difficile.

## LES PARALLÈLES SE REJOIGNENT RAREMENT

par Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCSIECK

Dans le domaine de la musique, si important pour André Gide, il semblait intéressant de rechercher, parmi les multiples relations qu'il avait en commun avec Nadia Boulanger, cette autre "*contemporaine capitale*" dans le domaine musical, laquelle d'entre elles avait pu les réunir.

C'eût très bien pu être Stravinski, puisqu'il était, d'une part, l'un des meilleurs amis de "Mademoiselle" et qu'il avait, d'autre part, composé la musique de la *Perséphone* d'André Gide. Mais outre que ce dernier n'avait commenté cette musique que d'un : "*C'est curieux...*", Stravinski, lui, avait été bien sévère pour Gide, allant jusqu'à dire : "*Il n'y a qu'à lire ses Notes sur Chopin pour se rendre compte qu'il ne connaît rien à la musique...*". Mais ce ne fut pas lui l'instigateur de la rencontre.

Aucune trace non plus de cette réunion dans le salon de la Princesse Edmond de Polignac (née Winnaretta Singer) dont les soirées musico-littéraires étaient célèbres, qui avait pourtant financé cette musique de Stravinski pour le texte de Gide, et qui confiait la plupart du temps l'organisation musicale de ses manifestations à "Mademoiselle". Il est vrai que *Perséphone* fut créée en avril 1934 chez la Princesse E. de Polignac et que Gide se "*renfrognait un peu plus à chaque note*"<sup>1</sup>.

C'est dans les *Cahiers de la Petite Dame* en date du 27 novembre 1938, que nous trouvons enfin trace de l'entrevue : "*Dimanche pluvieux, chacun de nous travaille en silence dans son coin. Le soir, Gide dine chez Valéry pour rencontrer Nadia Boulanger, cette étonnante musicienne, dont je viens justement de faire la connaissance à Bruxelles. Elle désirait beaucoup rencontrer Gide à cause des pages qu'il a écrites sur Chopin, qu'elle déclare d'un grand musicien*".

Et dans son *Journal* Gide décrit le 8 janvier 1939, c'est-à-dire plus d'un mois plus tard, une seconde (ou la même ?) rencontre : "*Quelle joie, à ce déjeuner si charmant chez les Paul Valéry, de savoir Nadia Boulanger parfaitement d'accord avec moi au sujet de l'exécution des Préludes et de ce que j'en avais écrit (bien insuffisamment, hélas !) dans mes Notes sur Chopin. J'aurais voulu causer davantage avec elle*".

Nous voilà donc sûrs que c'est par Paul Valéry que se fit cette rencontre : N. Boulanger avait une cinquantaine d'années et Gide autour de 70 ans. Mais rien ne nous laisse supposer que ces échanges de

propos se soient renouvelés après la guerre et le retour des Etats-Unis de N. Boulanger, quelqu'enthousiasme qu'en ait éprouvé, aussi, cette dernière, qui conservait, je l'ai souvent vue dans son petit salon, la photo dédicacée de Gide faisant pendant à celle de P. Valéry.

En conclusion, adoptons cette note de Gide sur Chopin figurant dans son *Journal* au 7 janvier 1939, date à laquelle il ne jouait plus de piano à cause de la déformation de ses mains : "*Quand je songe à cet adieu que j'ai dit à la musique,*

A peu que le cœur ne me fend  
*et il ne paraît pas que la mort puisse m'enlever rien, à présent, à quoi j'aurai tenu davantage*". Cette note est celle d'un passionné de la musique et le met sur un plan comparable à celui où Nadia Boulanger s'est maintenue toute sa vie "*à un point de noblesse*", jugeait Cocteau, "*qui rend (son nom) invisible au médiocre*".

1. COSSART, *La Princesse Edmond de Polignac et son salon (1865-1943)*, 1979, Plon, p. 207.

## CHRONIQUE THÉÂTRALE

*Notes en Duo* : adaptation et mise en scène de Philippe Ferran, avec  
Françoise Morel et Stephen Paulello au piano.

par Bernard MÉTAYER

On nous a signalé que la pièce de Philippe Ferran, *Notes en Duo*, d'après les *Notes sur Chopin* de Gide, avait été reprise l'été dernier au festival d'Avignon. Nos amis gidiens avaient déjà pu la voir à la salle Chopin-Pleyel en novembre 1987 ainsi qu'en octobre 1988 au Café de la Danse.

L'idée de mettre en scène les *Notes sur Chopin* m'avait d'abord semblé assez spécieuse, ce texte ne donnant, à première vue, aucune prise à une dramatisation, mais, comme souvent, ma curiosité a été la plus forte, et fut d'ailleurs récompensée.

Malgré la mise en garde préalable, à savoir que l'actrice, Françoise Morel, n'incarne pas Gide, mais se dit à travers lui, il est bien difficile d'oublier que ce sont les phrases de Gide qui sont dites, très fidèlement d'ailleurs. Aussi, au début de la pièce étais-je un peu agacé qu'on ridiculise ainsi l'écrivain, comme s'il n'avait jamais su jouer du piano du tout, et conséquemment, ne pouvait prétendre à la parole. Mais peu à peu, ce sentiment s'estompe, grâce essentiellement au jeu de la séduction. Séduction de la phrase de Gide d'une part : le pianiste d'abord parfaitement irrité d'être sans cesse interrompu, peu à peu s'apaise et devient attentif aux remarques, mais séduction physique également, et en même temps. L'actrice un peu trop institutrice revêche se défait de son chapeau, de son manteau, pour devenir féminine, agréable, belle et séduisante. C'est à ce moment que la pièce est au plus près de Gide et des *Notes sur Chopin*. En effet l'hégémonie gidienne est très bien rendue. D'un côté nous avons un texte d'une beauté admirable, des positions sur Chopin très justes, et de l'autre une certaine raideur dans la diction, appliquée et appuyée et des prises de positions sur Chopin souvent erronées à cause de leur exagération. Tout cela est très bien équilibré et dosé dans ce qui est devenu un dialogue entre le pianiste et le texte dit, et non plus seulement un discours didactique. Le pianiste, d'ailleurs, tout au long de la pièce, ne se prive pas de belles envolées de virtuosité, qui laisse l'actrice jalouse. Mais à la fin, grâce peut-être aux *Nocturnes*, on assiste à une réconciliation entre Gide et le virtuose, entre l'actrice et le pianiste, comme si, par osmose, l'un avait cédé un peu le pas sur l'autorité, et l'autre sur la virtuosité.

Au bout du compte, c'est un assez bel hommage à Gide et aux *Notes sur Chopin* qui est rendu là, et si ce spectacle devait se redonner prochainement, j'encourage ceux qui ne l'auraient pas vu à aller le voir, en ayant bien soin de relire au préalable les *Notes sur Chopin*.

## CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

sous la direction de Claude MARTIN  
avec la collaboration de Daniel DUROSAY

### TRADUCTIONS.

André GIDE, *Reis naar Congo*. Vertaald door Leonard Nolens. Ingeleid door Louise O. Fresco. Louvain : Kritak, 1987 (coll. "Passages"). Vol. br., 21 x 13,5 cm, 225 pp., ISBN 90-6303-214-5, fl. 17,50. [Trad. néerlandaise de *Voyage au Congo* par Leonard Nolens, pp. 12-225, précédée d'une préface de Louise O. Fresco, pp. 7-11.]

André GIDE, *Autobiographisches*. Band 1 : *Stirb und Werde*. [*Si le grain ne meurt* traduit par Johanna BOREK]. *Tagebuch 1889-1902* [*Journal* traduit par Maria SCHÄFER-RÜMELIN et Johanna BOREK]. Préface par Hans HINTERHÄUSER. Présentation, chronologie et notes par Raimund THEIS. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, *Gesammelte Werke I*, 1989, 592 p. avec index. des noms et des œuvres. ISBN 3-421-06461-X.

[Premier volume de la grande édition prévue en 12 tomes chez l'éditeur de Stuttgart, à laquelle notre ami Raimund THEIS, professeur aux Universités de Duisburg et de Cologne, apporte une contribution de première importance. Plan général : tomes 1 à 4 : œuvres autobiographiques; tomes 5 et 6 : voyages et textes politiques; tomes 7 à 10 : œuvres de fiction; tome 11 : poésies et théâtre; tome 12 : essais.]

### BIBLIOGRAPHIE GIDIENNE.

#### Ouvrages :

*Cahiers André Gide 14 : Correspondance André Gide-Valéry Larbaud (1905-1938)*. Édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure. Paris : Gallimard, 1989. Vol. br., 20,5 x 14, cm, 343 p., ach. d'impr. 2 novembre 1989, ISBN 2-07-071679-1, 150 FF.

[Rappelons que ce *Cahier André Gide* ne fait pas partie des publications servies par l'AAAG à ses adhérents au titre de leurs cotisations annuelles, mais les membres de l'AAAG peuvent obtenir l'ouvrage à prix préférentiel. Conditions p. 128.]

André GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, avec introduction, des notes et un dossier sur l'œuvre par Alain GOULET. Paris : Larousse, col. "Les Grands classiques", 1989, 391 p.

[Histoire d'une vie, avec iconographie. Texte des *Faux-Monnayeurs* repris des *Œuvres complètes*, NRF, t.XII. Notes. Parcours d'une œuvre; résumé chronologique de la vie d'André Gide; situation de l'œuvre; faux-monnayeurs et fausse monnaie; narration et points de vue narratifs; du roman d'aventure au roman d'idées; documentation thématique et critique. Bibliographie.— Notre ami regrette que ses notes et son dossier d'étude aient été amputés de références bibliographiques et de plusieurs éléments importants, à savoir : "L'accueil des contemporains" et "Eventail critique"; et que, de la bibliographie, aient disparu les rubriques suivantes : "Principales éditions des *FM*", "Réception des *FM*" et "Articles sur les *FM*". Il déplore en outre que, dans un premier temps, l'ouvrage ne soit distribué que par courtage, moyennant une souscription à l'ensemble des quinze volumes de la collection des "Grands classiques Larousse". Information auprès de : Larousse Diffusion France, 21 rue Carvès, 92120 MONTRouGE].

### Articles :

FOUCART (Claude), "André Gide face à Paul Nizan : la nouvelle critique gidienne", in *Paul Nizan écrivain*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 91-104.

### Comptes rendus

— de Axel PLATHE, *Klaus Mann und André Gide. Zur Wirkungsgeschichte französischer Literatur in Deutschland*. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1987, 224 p., par :

Claude FOUCART, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n°225, vol. 140, 1988, p. 442-3.

— d'André Gide 8 : Sur "*Les Faux-Monnayeurs*", par :

Emanuele KANCEFF, *Studi Francesi*, n° 97, janvier-avril 1989, p. 181.

— du *Cahier André Gide 12, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome I, par :

Daniel DUROSAY, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 89<sup>e</sup> année n° 4, juillet-août 1989, p. 745-6.

— de Jean LEFEBVRE, «*Isabelle*» von André Gide oder die *Überwindung des verräumlichten Lebens*. Essen : Die Blaue Eule, 1987, 274 p., par :

Claude Foucart, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 226. Band 141, 1989-1, p.212.

### TRAVAUX UNIVERSITAIRES

#### Soutenances:

Notre amie Mademoiselle Christine RENKÈS, adhérente de l'AAG, a soutenu, à l'Université de Nancy II, un mémoire de maîtrise, dirigé par le professeur Guy Borrelli, sur "*Les Personnages féminins dans les Faux-Monnayeurs*".

### AUTOUR DE GIDE

*CAHIERS ROGER MARTIN DU GARD*. — Une nouvelle série de "cahiers", publiée chez Gallimard par le Centre International de recherches sur Roger Martin du Gard (Université de Nice). Le premier numéro (215 pp., 80 FF, ISBN 2-07-071557-4), présenté par notre ami André Daspre, publie trois inédits de RMG (un fragment de *L'Appareillage*, le texte du discours prononcé à Stockholm en 1937 sur *Jean Barois* et une "saynète" écrite en 1914 ou 15 pour le Vieux-Colombier, *Dissonance*), huit études sur divers aspects de son œuvre, des comptes rendus et une bibliographie 1981-87.

*CAHIERS JEAN PAULHAN*. — L'épais n° 5 des *Cahiers Jean Paulhan* (Gallimard, 707 pp., 160 FF, ISBN 2-07-071665-1) publie les 488 lettres (1921-1968) de la *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti*. On y rencontrera Gide une cinquantaine de fois. On se rappelle que, dans l'*Hommage à Gide de La NRF* (1951), le poète italien avait brièvement évoqué le mois de 1935 où, à Rome, il avait passé chaque jour de longues heures avec Gide, alors épris du Caravage...

## ***TABLES ET INDEX 1987-1988***

\*

Les tables et index des années 1987 et 1988 du *Bulletin des Amis d'André Gide* (vol. XV & XVI, n<sup>os</sup> à ) prennent la suite des tables et index antérieurs :

années 1968-1980 dans le *BAAG* n°48 d'octobre 1980  
et pour les *Varia* : n°50 d'avril 1981;  
années 1981-1982 (n°56, octobre 1982);  
années 1983-1984 (n°64, octobre 1984);  
années 1985-1986 (n°73, janvier 1987).

La présente contribution est due, comme les précédentes, au patient travail de Pierre MASSON, à qui vont nos remerciements les plus vifs.

\*

|   |     |
|---|-----|
| Liste chronologique des sommaires :             | 149 |
| Textes inédits de Gide :                        | 154 |
| Articles originaux, textes inédits d'auteurs :  | 155 |
| Index des articles par sujets traités :         | 158 |
| Dossiers de presse des livres d'André Gide :    | 161 |
| Lectures gidiennes - comptes-rendus critiques : | 162 |
| Revue des autographes :                         | 163 |
| Recherche universitaire :                       | 164 |
| Entre nous :                                    | 164 |
| Chronique bibliographique :                     | 165 |
| Index des Varia :                               | 168 |
| Notices nécrologiques :                         | 169 |
| Table des illustrations :                       | 169 |
| Vie de l'association :                          | 170 |

**LISTE CHRONOLOGIQUE  
DES SOMMAIRES**

VOL. XV, N° 73 — JANVIER 1987

|  |         |
|--|---------|
| ETIEMBLE : Avec Gide en Egypte                                     | 5       |
| Jean CLAUDE : Autour de <i>Perséphone</i>                          | 23      |
| Nouveaux abonnés   | 56      |
| Daniel DUROSAY : Les images du voyage au Congo : l'oeil d'Allégret | 57      |
| Robert LEVESQUE Journal inédit. Carnet XVII (fin)                  | 82      |
| Henri HEINEMANN : Han Ryner et André Gide                          | 102     |
| Adieu à Nicolas Lambert  | 103     |
| Assemblée générale du 15 novembre 1986. Compte rendu               | 104     |
| Claude COUROUVE : Contribution à l'Index du <i>Journal de Gide</i> | 106     |
| Claude Martin : chronique bibliographique                          | 108     |
| <i>Varia</i>   | 111     |
| Cotisations et abonnements   | 113     |
| illustrations :  |         |
| André Gide et Igor Stravinsky                                      | 22      |
| Images du <i>Voyage au Congo</i>                                   | 69 à 81 |
| Errata des n°s 70 et 72  | 55      |
| Excuses à "Lafcadio" : Auguste Martin                              | 102     |

VOL. XV, N° 74/75 — AVRIL/JUILLET 1987

|   |    |
|---|----|
| Lettre inédite d'André Gide (19 mars 1941)    | 4  |
| Notice généalogique                           | 6  |
| Robert ANDRÉ : Le <i>Journal</i> d'André Gide | 7  |
| Robert ABS : Le texte de <i>Thésée</i>        | 11 |

|   |     |
|---|-----|
| Harald EMEIS : La Morsure                             | 24  |
| Claude COUROUVE : "L'amiant près de l'aimé se repose" | 34  |
| Hilary HUTCHINSON : Le Grand Meaulnes immoraliste ?   | 35  |
| Le dossier de presse du <i>Journal</i>                | 51  |
| Le dossier de presse de <i>Corydon</i>                | 63  |
| Daniel MOUTOTE : A propos de...                       | 65  |
| TABLES ET INDEX 1985-1986                             | 71  |
| Marie-Hélène DASTÉ : La NRF en taupés et lodens       | 98  |
| <i>Varia</i>  | 102 |
| Notice nécrologique                                   | 102 |
| Campagne d'adhésion                                   | 105 |
| illustrations : vignettes de Chas Lagarde             | 53  |

## VOL.XV, N°76 — OCTOBRE 1987

|   |     |
|---|-----|
| Hommage au Professeur JEAN DELAY  | 5   |
| Claude PICHOS : Un "formidable" contresens  | 8   |
| Elaine D. CANCALON : Le discours gidien : un performatif cyclique                         | 12  |
| Antoine SPACAGNA : La parole et la Parole<br>dans <i>La Symphonie pastorale</i>           | 17  |
| David KEYPOUR : Romans à thèse ou romans d'idées  | 27  |
| Raymond MAHIEU : Réticences et ruptures dans le récit gidien                              | 37  |
| Gérald PRINCE : Commentaire   | 48  |
| Robert LEVESQUE : Journal inédit. Carnet XVIII  | 52  |
| Aleksander MILECKI : A propos des lettres (?) d'André Gide à Witold Wojtkiewicz           | 71  |
| Guy DUGAS : André Gide-Isabelle Eberthardt-Biskra : Le Maghreb dans l'imaginaire français | 79  |
| Claude MARTIN : chronique bibliographique   | 83  |
| Peter SCHNYDER : Le Petite Dame en Allemagne  | 85  |
| Jean LEFEBVRE : <i>Isabelle</i> von André Gide  | 91  |
| Appel à nos lecteurs  | 93  |
| Peter SCHNYDER : Gide critique dramatique des années 1900                                 | 94  |
| DEFENSE DE LA LANGUE FRANCAISE par André Gide   | 102 |

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Tables et Index 1987-1988 | 151 |
|---------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Varia</i>                                | 105 |
| Lucie HEYMANN : Quelques souvenirs sur Gide | 107 |
| L'AAAG à Uzès (8-10 mai 1987)               | 108 |
| Projets pour 1988                           | 108 |

illustrations :

|  |    |
|--|----|
| Le Professeur Jean Delay   | 4  |
| Affiche du <i>Roi Candaule</i> à Cracovie (1907)                       | 76 |
| Couverture de l'édition allemande des <i>Cahiers de la Petite Dame</i> | 88 |

VOL. XVI, N°77 — JANVIER 1988

RETOUR A PALUDES

|   |    |
|---|----|
| Paul d'HERS : Tour des marais                                     | 5  |
| Alain GOULET : Jeux de miroirs paludéens. L'inversion généralisée | 13 |
| Alice MEYNARD : <i>Paludes</i> et le protestantisme               | 52 |
| Walter PUTNAM : Relecture de <i>Paludes</i>                       | 71 |

GIDE CRITIQUE

|  |    |
|--|----|
| Peter SCHNYDER : Gide critique et ses premiers critiques | 83 |
|--|----|

ACTUALITES GIDIENNES

|  |     |
|--|-----|
| Inauguration de la rue André Gide à Paris                              | 97  |
| Allocution de M. Edouard BALLADUR, Ministre d'Etat                     | 101 |
| Centenaire du <i>Journal</i> et quarantième anniversaire du prix Nobel | 104 |
| Le Colloque du 18 mars 1988 : 1918 dans l'itinéraire d'André Gide      | 107 |
| Bernard MÉTAYER : Gide et mes trente ans                               | 108 |
| Henri HEINEMANN : Trois jours à Uzès avec les Amis d'André Gide        | 109 |
| <i>Varia</i>   | 110 |
| illustrations : le ruban de Moebius et le vase de Klein                | 28  |



## VOL. XVI, N° 78-79 — AVRIL-JUILLET 1988

## 1918 DANS L'ITINÉRAIRE D'ANDRÉ GIDE

|   |        |
|---|--------|
| Présentation et programme   | 7      |
| Daniel MOUTOTE : <i>Corydon</i> en 1918   | 9      |
| David STEEL : Thésée à Cambridge - 1918   | 25     |
| Alain GOULET : L'ironie pastorale en jeu  | 41     |
| Raymond MAHIEU : <i>La Symphonie pastorale</i> et la lutte des tropes                                       | 58     |
| Pierre MASSON : Les lettres brûlées - le chef-d'oeuvre inconnu<br>d'André Gide                              | 71     |
| Pierre LACHASSE : "Le point de vue esthétique"  | 87     |
| Eric MARTY : Considérations sur la mythologie.<br>Croyance et assentiment                                   | 107    |
| Peter SCHNYDER : <i>Les Cahiers de la Petite Dame</i> . Notes pour<br>une histoire authentique d'André Gide | 115    |
| Interventions à la séance du matin (présidence Michel DROUIN)   | 124    |
| Interventions à la séance de l'après-midi (prés. Raimund THEIS)   | 137    |
| *   |        |
| Un mot de Madame de Bonstetten  | 143    |
| Claude COUROUVE : Note sur la dernière réimpression de <i>Corydon</i>                                       | 144    |
| Henri HEINEMANN : Compte rendu financier 1987   | 147    |
| Cotisations et abonnements 1988   | 149    |
| illustrations :   |        |
| Cambridge : les "Backs", par Gwen Raverat   | 26 bis |
| Colloque de Paris : séance de l'après-midi  | 138    |

## VOL. XVI, N°80 — OCTOBRE 1988

## TÉMOINS

|  |   |
|--|---|
| Un appel du Secrétaire Général de l'AAAG | 5 |
|--|---|

## VOYAGE AU CONGO

|   |    |
|---|----|
| Daniel DUROSAY : Images et imaginaires dans le <i>Voyage au Congo</i>             | 9  |
| André GIDE : Conférence de Bruxelles  | 31 |
| Marc ALLÉGRET : <i>Voyage au Congo</i>  | 37 |
| Daniel DUROSAY : Analyse thématique du <i>Voyage du Congo</i><br>de Marc Allégret | 41 |
| La famille Allégret : fiche généalogique  | 48 |
| Alain GOULET : sur les <i>Carnets du Congo</i> de M. Allégret                     | 49 |
| Daniel DUROSAY : Présentation des <i>Carnets du Congo</i>                         | 54 |
| David STEEL : D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret                          | 57 |
| Walter C. PUTNAM : Conrad, Gide et le Congo                                       | 63 |

## ANDRÉ GIDE — ERNST ROBERT CURTIUS

|   |    |
|---|----|
| Raimund THEIS : A la recherche de la meilleure France | 83 |
|---|----|

## Chronique bibliographique

|  |     |
|--|-----|
| autographes  | 133 |
| livres, revues, journaux, traductions                    | 134 |
| Pierre MASSON : lectures gidiennes                       | 141 |
| Henri HEINEMANN : comptes rendus                         | 149 |
| Jacques DROUIN : Sur l'inauguration de la rue André-Gide | 152 |
| <i>Varia</i>   | 154 |
| Cotisations et abonnements                               | 159 |

## illustrations :

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| André Gide avec Eric et Marc Allégret | 16  |
| Marc Allégret en train de filmer      | 17  |
| Jean Cocteau et André Gide            | 135 |

*TEXTES INÉDITS DE GIDE*

Lettre à Madame Francis Jaulmes du 19 mars 1941

n°74, p.4

**ARTICLES ORIGINAUX.  
TEXTES INÉDITS D'AUTEURS**

ABS (Robert)

Le texte de *Thésée* . (n°74/75, p. 11).

ALLÉGRET (Marc)

Voyage au Congo. (n°80, p. 37).

ANDRÉ (Robert)

Le *Journal* d'André Gide. (n° 74/75, p. 7).

BALLADUR (Edouard)

Discours d'inauguration de la rue André-Gide à Paris (n°77, p. 101).

CANCALON (Elaine D.)

Le discours gidien : un performatif cyclique. (n°76, p. 12).

CLAUDE (Jean)

Autour de *Perséphone*. (n°73, p. 23).

DASTÉ (Marie-Hélène)

La NRF en taupés et lodens. (n°74/75, p. 98).

DUGAS (Guy)

André Gide-Isabelle Eberhardt-Biskra : le Maghreb dans l'imaginaire français. (n°76, p. 79).

DUROSAY (Daniel)

Les images du voyage au Congo : l'oeil d'Allégret. (n°73, p. 57).

Images et imaginaire dans le *Voyage au Congo* .(n°80, p. 9).

Analyse thématique du *Voyage au Congo*.(n°80, p. 41).

Présentation des *Carnets du Congo*. (n°80, p. 54).

EMEIS (Harald)

La Morsure. (n°74/75, p. 24).

ETIEMBLE

Avec Gide en Egypte. (n°73, p. 5).

GOULET (Alain)

Jeux de miroirs paludéens. L'inversion généralisée. (n°77, p. 13).

L'ironie pastorale en jeu. (n°78/79, p. 41).

HEINEMANN (Henri)

Han Ryner et André Gide. (n°73, p. 102).

HERS (Paul d')

Tour des marais. (n°77, p. 5).

HUTCHINSON (Hilary)

Le Grand Meaulnes immoraliste ? (n°74/75, p. 35).

KEYPOUR (David)

Romans à thèse ou romans d'idées. (n°76, p. 27).

LACHASSE (Pierre)

"Le point de vue esthétique". (n°78/79, p. 87).

LEVESQUE (Robert)

Journal inédit. Carnet XVII fin. (n°73, p. 82).

Carnet XVIII. (n°76, p. 52).

MAHIEU (Raymond)

Réticences et ruptures dans le récit gidien. (n°76, p. 37).

*La Symphonie pastorale* et la lutte des tropes. (n°78/79, p. 58).

MARTY (Eric)

Considérations sur la mythologie. Croyance et assentiment.  
(n°78/79, p.107)

MASSON (Pierre)

Les lettres brûlées ou Le chef-d'oeuvre inconnu d'André Gide.  
(n°78/79, p.71).

MEYNARD (Alice)

*Paludes* et le protestantisme. (n°77, p. 52).

MILECKI (Aleksander)

A propos des lettres (?) d'André Gide à Witold Wojtkiewicz.  
(n°76, p.71).

MOUTOTE (Daniel)

*Corydon* en 1918. (n°78/79, p. 9).

PICHOIS (Claude)

Un formidable contresens. (n°76, p. 8).

PRINCE (Gerald)

Commentaire. (n°76, p. 48).

PUTNAM (Walter C.)

Relecture de *Paludes*. (n°77, p. 71).

Conrad, Gide et le Congo. (n°80, p. 63).

SCHNYDER (Peter)

La Petite Dame en Allemagne. (n°75, p. 85).

Gide critique et ses premiers critiques. (n°77, p. 83).

*Les Cahiers de la Petite Dame*. (n°78/79, p. 115).

SPACAGNA (Antoine)

La parole et la Parole dans *La Symphonie pastorale*. (n°76, p. 17).

STEEL (David)

Thésée à Cambridge - 1918. (n°78/79, p. 25).

D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret. (n°80, p. 57).

THEIS (Raimund)

Gide, Curtius et l'Europe. (n°80, p. 83).

**INDEX DES ARTICLES  
PAR SUJETS TRAITÉS**

**ALLÉGRET (Marc)**

Daniel Durosay : L'oeil d'Allégret. (n°73, p. 57).

David Steel : D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret. (n°80, p. 57).

**ALLEMAGNE**

Peter Schnyder : Le Petite Dame en Allemagne. (n°76, p. 85).

Raimund Theis : Gide, Curtius et l'Europe. (n°80, p. 83).

**BIOGRAPHIE GIDIENNE (souvenirs, témoignages)**

Etiemble : avec Gide en Egypte. (n°73, p. 5).

Henri Heinemann : Han Ryner et André Gide. (n°73, p. 102).

Marie-Hélène Dasté : La NRF en taupés et lodens. (n°74/75, p.98).

Aleksander Milecki : À propos des lettres d'André Gide à Witold Wojtkiewicz. (n°76, p. 71).

Lucie Heyman : Quelques souvenirs sur Gide. (n°76, p. 107).

Robert Levesque : Journal inédit. (nos 73, p. 82 et 76, p. 52).

**CONGO**

Daniel Durosay : Les images du voyage au Congo. (n°73, p. 57).

Daniel Durosay : Images et imaginaire dans le *Voyage au Congo*. (n°80, p.9).

André Gide : Conférence de Bruxelles. (n°80, p. 31).

Marc Allégret : Voyage au Congo. (n°80, p. 37).

Daniel Durosay : Présentation des *Carnets du Congo*. (n°80, p. 54).

David Steel : D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret. (n°80, p 57).

Walter Putnam : Conrad, Gide et le Congo. (n°80, p. 63).

*Corydon*

Daniel Moutote : *Corydon* en 1918. (n°78/79, p. 9).

Claude Courouve : Note sur la dernière réimpression de *Corydon* (n°78/79, p. 144).

## CRITIQUE

Peter Schnyder : Gide critique et ses premiers critiques. (n°77, p 83).

*Faux-Monnayeurs (Les)*

Claude Pichois : Un formidable contresens. (n°76, p. 8).

Raymond Mahieu : Réticences et ruptures dans le récit gidien. (n°76, p.37).

## INFLUENCES GIDIENNES

Harald Emeis : La Morsure. (n°74/75, p. 24).

Hilary Hutchinson : Le Grand Meaulnes immoraliste ? (n°74/75, p 35).

*Isabelle*

Jean Lefebvre : *Isabelle* d'André Gide. (n°76, p. 91).

*Journal*

Claude Courouve : Contribution à l'index du *Journal* de Gide. (n°73, p.106).

Robert André : Le *Journal* d'André Gide. (n°74/75, p. 7).

## MAGHREB

Guy Dugas : Le Maghreb dans l'imaginaire français. (n°76, p. 79).

## MYTHOLOGIE

Eric Marty : Considérations sur la mythologie. (n°78/79, p. 107).

## NARRATOLOGIE

Elaine Cancalon : Le discours gidien, un performatif cyclique. (n°76, 12).

David Keypour : Romans à thèse ou romans d'idées. (n°76, p. 27).

Gerald Prince : Commentaire. (n°76, p. 48).

Pierre Masson : Le chef-d'oeuvre inconnu d'André Gide. (n°78/79, p. 71).

Pierre Lachasse : "Le point de vue esthétique". (n°78/79, p. 87).

### *Paludes*

Paul d'Hers : Tour des marais. (n°77, p. 5).

Alain Goulet : Jeux de miroirs paludéens. (n°77, p. 13).

Alice Meynard : *Paludes* et le protestantisme. (n°77, p. 52).

Walter Putnam : Relecture de *Paludes*. (n°77, p. 71).

### *Perséphone*

Jean Claude : Autour de *Perséphone*. (n°73, p. 23).

### PETITE DAME (1a)

Peter Schnyder : La Petite Dame en Allemagne. (n°76, p. 85).

Peter Schnyder : *Les Cahiers de la Petite Dame*. (n°78/79, p. 115).

### *Si le Grain ne meurt*

Harald Emeis : La morsure. (n°74/75, p. 24).

### *Symphonie pastorale (La)*

Antoine Spacagna : La parole et la Parole dans la *S.P.* (n°76, p. 17).

Alain Goulet : L'ironie pastorale en jeu. (n°78/79, p. 41).

Raymond Mahieu : La *S.P.* et la lutte des tropes. (n°78/79, p. 58).

### TÉMOIGNAGES

Bernard Métayer : Gide et mes 30 ans. (n°77, p. 108).

### *Thésée*

Robert Abs : Le texte de *Thésée*. (n°74/75, p. 11).

David Steel : *Thésée* à Cambridge - 1918. (n°78/79, p. 25).

### VIE DE L'ASSOCIATION

Edouard Balladur : inauguration de la rue André-Gide. (n°77, p. 101).

Henri Heinemann : 3 jours à Uzès avec les Amis d'André Gide. (n°77, p.109).

## LES DOSSIERS DE PRESSE

### TABLE PAR DOSSIERS

#### XVIII. Le dossier de Presse du *Journal* (suite)

André Rousseaux : *Le Figaro* (n°74/75, p. 51).

Robert Brasillach : *L'Action française* (n°74/75, p. 53).

X : *La Revue de Paris* (n°74/75, p. 58).

#### XIV. Le dossier de presse de *Corydon* (suite)

L. Le Sidaner : *La Revue de l'Université* (n°74/75, p. 63).

Mansel Stimpson : *TLS* (n°74/75, p. 63).

### INDEX DES AUTEURS

Anonyme : n°74/75, p. 58.

Brasillach (Robert) n°74/75, p. 53.

Le Sidaner (L.) n°74/75, p. 63.

Rousseaux (André) n°74/75, p. 51.

Stimpson (Mansel) n°74/75, p. 63.

### INDEX DES PÉRIODIQUES

*Action française* (1') n°74/75, p. 53.

*Figaro* (1e) n°74/75, p. 51.

*Revue de l'Université* (1a) n°74/75, p. 63.

*Revue de Paris* (1a) n°74/75, p. 58.

*TLS* n°74/75, p. 63.

**LECTURES GIDIENNES**  
**COMPTES RENDUS CRITIQUES**

- ALLÉGRET (Marc), *Carnets du Congo* .(Alain Goulet) (n°80,p.49).  
CLAUDE Jean, *Correspondance Gide-Copeau*. (Pierre Masson) (n°80, p.145).  
ETIEMBLE, *L'Europe Chinoise; Lignes d'une vie*. (Henri Heinemann) (n°80, p. 150).  
GOULET (Alain), *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*.(Daniel Moutote) (n°74/75, p. 65).  
MALLET (Robert), *Cette plume qui tournoie* .(Henri Heinemann) (n°80, p.149).  
MARTY (Eric), *André Gide, Qui êtes-vous ?* (Daniel Moutote) (n°74/75, p.68)  
SCHNYDER (Peter), *André Gide et la tentation de la critique*. (Pierre Masson) (n°80, p. 141).

## REVUE DES AUTOGRAPHES

### I. MANUSCRITS DIVERS

*L'Avenir de l'Europe*, ms aut. signé, 16 p., 1923 (n°73, p. 108).

*Les Caves du Vatican*, ms aut., 1 p. (n°80, p. 134).

### II. LETTRES AUTOGRAPHES DE GIDE

#### 1. *Lettres datées*

1906, 31 décembre à X (73/109).

1907, 19 juillet à Alfred Vallette (76/83).

1909, décembre à "cher ami" (76/83).

1910, 25 septembre à Edouard Ducoté (80/133).

1914, 8 janvier à un éditeur (73/109).

1928, 28 février à Maurice Sachs (80/133).

1928, 21 mars à Maurice Sachs (80/133).

#### 2. *Lettres sans date*

à Alfred Vallette (décembre 1909) (73/109).

à Charles Péguy (janvier 1909 ?) (80/133).

**RECHERCHE UNIVERSITAIRE****DOCTORAT D'UNIVERSITÉ**

MOUTOMBI (Alphonse ), "Deux expériences, deux images de l'Afrique noire : André Gide et Ernest Hemingway", Univ. Paris III, 1983, dir. Cl. Pichois.

**ENTRE NOUS**

ARAKI (Shôtarô) André Gide lecteur des *Essais* (78-79/146).

COUROUVE (Claude) Note sur la dernière réimpression de *Corydon* (78-79/144).

DROUIN (Jacques) Sur l'inauguration de la rue André Gide (80/153).

FAITROP-PORTA (Anne-Christine) Sur *Les Caves du Vatican* (78-79/146).

## CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

### INDEX DES SUJETS TRAITÉS

- |                                       |                        |                                |                 |
|---------------------------------------|------------------------|--------------------------------|-----------------|
| Acte gratuit :                        | 73/110.                | <i>Ecriture du jour</i> (L') : | 73/110,         |
| Albert (Henri) :                      | 76/99.                 |                                | 76/94, 76/99.   |
| Allemagne (Gide et l') :              | 73/110,                | <i>Faux-Monnayeurs</i> (Les) : |                 |
| 76/85, 80/137.                        |                        |                                | 76/97, 76/101.  |
| <i>André Gide, Qui êtes-vous?</i> :   |                        | Ghéon (Henri) :                | 73/111.         |
|                                       | 76/99, 80/138.         | Gide vivant :                  | 76/93.          |
| <i>André Gide et le 1er groupe de</i> |                        | Giraudoux (Jean) :             | 76/105.         |
| <i>la NRF</i> , t.II :                | 73/110, 76/99.         | Guéhenno (Jean) :              | 76/91,          |
| Arland (Marcel) :                     | 76/105.                |                                | 80/134.         |
| <i>BAAG</i> :                         | 73/111, 76/99, 80/138. | <i>Isabelle</i> :              | 73/110, 76/91.  |
| Bibliographie gidienne :              | 76/90,                 | <i>Journal</i> :               | 76/97.          |
| 76/99.                                |                        | Jugements sur Gide :           | 76/97,          |
| Biographie gidienne :                 | 76/91,                 |                                | 80/137.         |
| 80/137.                               |                        | Larbaud (Valéry) :             | 76/101.         |
| <i>Cahiers de la Petite Dame</i>      |                        | Maghreb :                      | 76/105.         |
| (les) :                               | 76/87.                 | Martin du Gard (Roger) :       |                 |
| <i>Cahiers et Poésies d'André</i>     |                        |                                | 76/104.         |
| <i>Walter</i> :                       | 73/110, 76/98, 80/136, | <i>NRF</i> :                   | 73/110, 80/134. |
| 7, 8.                                 |                        | <i>Olivia</i> :                | 80/136.         |
| Claudiel (Paul) :                     | 80/134.                | <i>Paludes</i> :               | 76/94           |
| Congo :                               | 80/136-7.              | Papini (Giovanni) :            | 80/138.         |
| Correspondance                        |                        | <i>Porte étroite</i> (la) :    | 73/110,         |
| avec Jef Last :                       | 73/111.                |                                | 80/137-8.       |
| avec Viélé-Griffin :                  |                        | Portugal :                     | 73/110.         |
| 73/111.                               |                        | Présence de Gide :             | 76/100-101,     |
| avec Kassner :                        | 76/93.                 |                                | 80/136.         |
| avec Copeau :                         | 80/136-8.              | Radio (émissions de) :         | 80/138-         |
| <i>Corydon</i> :                      | 78-79/144.             |                                | 9.              |
| Critique (Gide) :                     | 76/94, 80/134.         | Recherche universitaire :      |                 |
| Dabit (Eugène) :                      | 76/99, 80/136.         |                                | 76/104.         |

|   |   |
|---|---|
| Romancier (Gide) : 73/110,<br>76/97, 80/136.    | Traductions des oeuvres de<br>Gide : 76/84, 80/136-8. |
| Signoret (Emmanuel) : 80/137.                   | Traductions (par Gide) : 76/97.                       |
| <i>Symphonie pastorale (La)</i> :<br>80/134.    | <i>Traité du Narcisse (Le)</i> :<br>73/110.           |
| Théâtre (Gide et le) : 73/110,<br>76/95, 76/98. |   |

## INDEX DES AUTEURS DES TEXTES RECENSÉS

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| AIRAL (Jean-Claude) : 76/104     | DRACHLINE (Pierre) : 80/136                     |
| ALLEGRET (Marc) : 80/136         | DUGAS (Guy) : 76/105                            |
| ANGLÈS (Auguste) : 73/110        | DUROSAY (Daniel) : 80/136                       |
| APTER (Emily) : 73/110           | FAITROP (Anne-Chr.) :<br>80/138                 |
| AUCOUTURIER (Michel) :<br>76/101 | FAWCETT (Peter) : 73/110                        |
| BACKÈS (Jean-Louis) : 73/110     | FERNANDEZ (Dominique) :<br>76/98                |
| BARROT (Olivier) : 76/99         | FOUCART (Claude) :73/110,<br>76/93              |
| BELL (W.M.L.) : 80/137           | FRANCA (José A.) : 73/110                       |
| BOHNENKAMP (Klaus) :<br>76/93    | FRANK (Bernard) : 76/101                        |
| BORGHEGGIANI (Pier) :<br>80/138  | GAUTIER (Jean-J.) : 76/102                      |
| BRENNER (Jacques) : 80/137,8     | GERIN (Louis) : 76/101                          |
| BRINCOURT (André) : 76/97        | GIRAUDOUX (Jean) : 76/105                       |
| BUNUEL (Luis) : 76/100           | GOULET (Alain) :73/106,<br>80/138               |
| CAMPAGNE (Michèle) :<br>73/110   | JARRETY (Michel) : 80/138                       |
| CESBRON (Georges) : 73/110       | KADISCH (Doris) : 73/110                        |
| CHARDAIRE (Nicole) : 80/137      | KANCEFF<br>(Emanuele) :73/111, 76/99,<br>80.138 |
| CHARLOT (Edmond) : 76/100        | KOPYLOV (Ch. et M.) :<br>76/105                 |
| CLAUDE (Jean) : 76/98            | LEFEBVRE (Jean) : 80/91                         |
| CORPET (Olivier) : 76/99         | LEGRAND (Yolande) : 76/93                       |
| COURNOT (Michel) : 80/137        | MAITRON (Jean) : 80/137                         |
| COUROUVE (Claude) : 73/106       |   |
| DE GORTER (Sadi) : 73/111        |   |
| DELARUE (Maurice) : 76/100       |   |

|                                  |               |  |                  |
|----------------------------------|---------------|--|------------------|
| MALLET (Robert) :                | 80/139        | ROBERT (Pierre-E.) :                                     | 76/99,<br>80/136 |
| MARTIN (Claude) :                | 76/90         | SAVAGE-BROSMAN (Cath.) :                                 | 80/134           |
| MARTY (Eric) :76/91,<br>80/136-7 |               | SCHNYDER (Peter) : 73/110,1,<br>76/85, 76/94, 80/134,138 |                  |
| MASSON (Pierre) :                | 76/97         | SCHOKENHOFF (Andreas) :                                  | 76/99            |
| MAURIAC (Claude) :               | 76/93         | SIEPE (Hans T.) :  | 80/137           |
| MÉTAYER (Bernard) :              | 76/98         | SIGNORET (Emmanuel) :                                    | 80/137           |
| MILLET (Richard) :               | 73/111        | SIMONE (Franco) :  | 76/91            |
| MOUTOTE (Daniel) : 80/138-9      |               | THENARD (Michel) :                                       | 76/105           |
| NESMY (C.-J.) :                  | 76/99         | TILBY (Michael) :  | 76/97            |
| NINOMIYA (Masayuki) :            | 80/139        | VOLPE (Sandro) :76/97,<br>80/136                         |                  |
| PHOCAS (Paul) : 76/91, 80/134    |               | WALKER (David) :   | 76/97,99         |
| POIROT-DELPECH<br>(Bertrand) :   | 76/99, 80/136 | WILDGEN (Kathryn) :                                      | 80/134           |
| POLLARD (Patrick) :              | 76/98         | ZWEIG (Stefan) :   | 73/111           |
| POULET (Robert) :                | 73/110        |  |                  |
| POYLO (Anne) :                   | 76/105        |  |                  |
| RACINE (Nicole) :                | 80/137        |  |                  |
| RENAUD (Philippe) :              | 76/94         |  |                  |
| RIEUNEAU (Maurice) :             | 76/104        |  |                  |

## INDEX DES PÉRIODIQUES CITÉS

|   |                |                                     |                              |
|---|----------------|-------------------------------------|------------------------------|
| <i>Bulletin de l'Association des<br/>Amis d'Alfred de Vigny</i> | 76/93          | <i>Impacts</i>                      | 73/110                       |
| <i>Cahiers Haut-Marnais</i>                                     | 76/105         | <i>International Fiction Review</i> | 73/110                       |
| <i>Cahiers Jean Giraudoux</i>                                   | 76/105         |                                     |                              |
| <i>Claudiel Studies</i>   | 80/134         | <i>Libération</i>                   | 76/99                        |
| <i>Critique</i>   | 80/138         | <i>Liberté de l'Est</i> (1a)        | 76/105                       |
| <i>Figaro littéraire</i> (le)                                   | 76/97          | <i>Lire</i>                         | 80/138                       |
| <i>Figaro Magazine</i> (le)                                     | 76/102         | <i>Littératures</i>                 | 73/110                       |
| <i>French Forum</i>   | 73/110, 80/134 | <i>Matin</i> (le)                   | 76/93                        |
| <i>French Studies</i>   | 76/97,9        | <i>Monde</i> (le)                   | 76/99, 76/100,101;<br>80/136 |
| <i>Germanisch-Romanische<br/>Monatschrift</i>                   | 76/94, 80/134  |                                     |                              |

|  |  |
|--|--|
| <i>Neue Zürcher Zeitung</i> 73/110,<br>76/94                   | <i>Revue d'Histoire littéraire de la<br/>France</i> 80/138         |
| <i>Nouvel Observateur</i> (le) 80/137                          | <i>Revue des Etudes italiennes</i>                                 |
| <i>Nouvelle Revue de<br/>Psychanalyse</i> 73/110               | 80/138   |
| <i>Nouvelle Revue française</i> (la)<br>73/111, 76/105, 80/138 | <i>Revue générale</i> (la) 76/99                                   |
| <i>Nuovi Annali dell'Università di<br/>Messina</i> 73/110      | <i>Romance Studies</i> 80/137                                      |
| <i>Phosphore</i> 80/137  | <i>Romanistisch Zetischrift für<br/>Literaturgeschichte</i> 73/110 |
| <i>Poétique</i> 80/137   | <i>Septentrion</i> 73/111  |
| <i>Présent</i> 73/110  | <i>Sprachkunst</i> 76/94   |
| <i>Quaderni del Circolo<br/>Semilogico Siciliano</i> 80/136    | <i>Stanford French Review</i> 73/110                               |
| <i>Quaderno</i> 76/97, 80/136                                  | <i>Studi Francesi</i> 73/111, 76/94, 99,<br>80/138                 |
| <i>Revue de Littérature comparée</i><br>76/97                  | <i>Studia Neophilologica</i> 73/110,<br>76/94                      |
|  | <i>Times Literary Supplement</i><br>73/110                         |
|  | <i>Vie en Champagne</i> (la) 76/105                                |

## INDEX DES «VARIA»

## INDEX DES NOMS CITÉS

|                                     |                               |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| ANDRÉ (Robert) 77/110,<br>80/154    | HEINEMANN (Henri) 80/154      |
| ARAKI (Shōtarō) 78-79/146           | HEYMANN (Lucie) 80/155        |
| COUROUVE (Claude) 80/154            | LEFEBVRE (Pierrette) 80/154   |
| DELARUE (Maurice) 73/111            | LELIÈVRE (Philippe) 80/157    |
| DEWEZ (Varvara) 77/111              | MORICE (Annik) 76/107         |
| ECKHOUD (Jean) 80/155               | MOUTOTE (Daniel) 80/154       |
| EPRON-DENEGRI (Madeleine)<br>76/106 | PASTERNAK (Boris) 73/111      |
| FERNANDEZ (Dominique)<br>77/111     | PETHITORY (Guy) 80/154        |
| FREYMOND (Jacques) 77/110           | PIZZI (Pier Luigi) 77/111     |
| GEHRI (Alfred) 80/156               | POIROT-DELPECH (B.)<br>77/111 |
| GFELLER (Michel) 76/106             | SCHNYDER (Peter) 80/154       |
|                                     | SILVE (Edith) 76/106          |

Tables et Index 1987-1988

171

VALLOTTON (Paul)74-  
75/102

WENZ (Paul)

80/155

## INDEX DES SUJETS TRAITÉS

|   |  |
|---|--|
| Amrouche (entretiens avec Jean)<br>76/106 | Martin du Gard (Roger) 77/111                        |
| Belgique (Gide et la) 80/155              | Mises en scène 77/111, 80/156                        |
| <i>Corydon</i> 73/106                     | Montaigne 78-79/146                                  |
| Domaines gidiens 77/111,<br>80/154,155    | <i>Oedipe</i> 80/156                                 |
| Gould (Florence) 76/106                   | <i>Perséphone</i> 77/111                             |
| Hommages à Gide 80/157                    | Publications des membres de<br>l'AAAG 77/110, 80/154 |
| Larbaud (Valery) 76/106                   | Recherches 80/154                                    |
| Léautaud (Paul) 76/106                    | Souvenirs sur Gide 74-75/102,<br>80/156              |
|   | URSS 73/111  |

## NOTICES NÉCROLOGIQUES

|                         |                           |
|-------------------------|---------------------------|
| ALLÉGRET (Yves) 76/106  | LAMBERT (Nicolas) 73/103  |
| ARLAND (Janine) 73/112  | LAPIE (Yolande) 74-75/103 |
| BERTAUX (Pierre) 76/106 | NAVILLE (Jacques) 73/111  |
| DELAY (Jean) 76/5       | PONSOT (Robert) 74-75/102 |
| HEITZ (Jean) 77/110     | TRAHARD (Pierre) 73/112   |

## ILLUSTRATIONS

|  |   |
|--|---|
| André Gide et Igor Stravinsky<br>(photo) 73/22               | garçon Foulbé du Nord<br>Cameroun 73/79   |
| Photos du voyage au Congo :<br>un sorcier de race Baya 73/62 | Gide en sphinx (dessin de Chas<br>Laborde) 74-75/53   |
| femme baya au bain 73/71                                     | Le professeur Jean Delay<br>(photo) 76/4  |
| Fort Archambault (dans la<br>ville indigène) 73/73           | Affiche de la première<br>représentation du <i>Roi Candaule</i><br>à Cracovie le 23 février 1907<br>76/76 |
| jeune fille de Fort-Lamy<br>73/75                            | Couverture de l'édition<br>allemande des <i>Cahiers de la</i><br><i>Petite Dame</i> 76/99                 |
| cour intérieure à<br>Moosgoum 73/77                          |   |

|   |  |
|---|--|
| Cambridge, "les Backs"<br>(gravure sur bois de Gwen<br>Raverat) 78-79/138 | André Gide avec Eric et Marc<br>Allégret en 1921 (photo) 80/16                 |
| Colloque du 18 mars 1988<br>(séance de l'après-midi) photo<br>78-79/138   | Marc Allégret en train de filmer<br>(photos) 80/17                             |
|   | Dessin de Jean Cocteau pour <i>Le<br/>Mystère de Jean l'Oiseleur</i><br>80/137 |

#### VIE DE L'ASSOCIATION

|   |  |
|---|--|
| Excursion à Uzès 73/5                                   | Le colloque du 18 mars 1988<br>77/107            |
| Nouveaux adhérents 73/56                                | Cotisations et abonnements<br>1988 77/113        |
| Assemblée générale du 15/11/86<br>(compte-rendu) 73/104 | Un mot de Mme de Bonstetten<br>78-79/143         |
| Cotisations et abonnements<br>1987 73/113               | Compte-rendu financier 1987<br>78-79/147         |
| Campagne d'adhésion 74-75/105                           | Cotisations et abonnements<br>1988 78-79/149     |
| Cotisations et abonnements<br>1987 74-75/107            | Un appel du Secrétaire général<br>de l'AAAG 80/5 |
| Appel aux lecteurs 76/93                                | Cotisations et abonnements<br>1988 80/159        |
| L'AAAG à Uzès (8-10 mai 87)<br>76/108                   |  |
| Projets pour 1988 76/108                                |  |
| Inauguration de la rue André-<br>Gide à Paris 77/97     |  |



***VARIA***

### NOS MEMBRES PUBLIENT

Flora GROULT, *Belle Ombre*. Paris : Flammarion, 1989, 298 p. 89 F.

L'auteur a derrière elle une belle oeuvre de romancière. Voici qu'elle nous ramène, avec *Belle Ombre*, aux heures de l'Occupation, celles de l'été 1943 où tout bascule. Encore faut-il, pour Judith, réussir son bac. Cependant l'on sait que l'adolescence n'est pas que scolaire, tant s'en faut. Il y a les milieux que l'on découvre, ici celui de charmants bourgeois, les Vène, d'où le jeu de mots évident des Pas-de-Vène que la suite justifie pour une part. Il y a la découverte que l'on fait de la vie, de l'amour en ses premiers émois, d'êtres énigmatiques, de drames. Ne déflorons pas le sujet : on a tant plaisir à se laisser porter par un texte à la fois alerte et d'une rare perspicacité. [Henri Heinemann]

Maurice DELARUE, *Maurice Couve de Murville, Le monde en face*. Paris : Plon, 1989, 323 p., 130 F.

Maurice Delarue a longtemps tenu au Monde la rubrique de politique étrangère. Il est donc orfèvre en la matière. Quant à Maurice Couve de Murville, ancien Premier Ministre certes, il est essentiellement connu pour les dix ans qu'il a passés, sous de Gaulle, au Ministère des Affaires étrangères. Le ministre et le Président étaient en parfaite harmonie. Comment aurait-il pu en être autrement lorsqu'on sait que ce secteur est, sous la Vème République, le domaine réservé du Chef de l'Etat. On ne résumera pas de tels entretiens, sauf à préciser qu'ils abordent tous les thèmes majeurs : relations avec l'Allemagne, avec les deux Grands, Marché commun, Europe politique, paix armée. Ainsi en arrive-t-on à l'ère Gorbatchev. On lira avec intérêt quelques pages prémonitoires sur ce qui se passe à l'Est, et les réflexions finales, qui donnent son titre au livre, étonneront par leur lucidité en se conjuguent scepticisme et raisons, pour la France, d'espérer. [H. H.]

Serge BRINDEAU, *Un rouge-gorge dans le froid*. Amiens : Editions Corps-Puce, 1989, 70 p. 50 F.

La poésie de Serge Brindeau est toute de suggestion, de sensations fortes et fulgurantes dont il ne retient que le trait essentiel, ce qui perdure et dont l'âme s'imprègne. Défilent, en cette forme subtilement ramassée qu'est le Haï-ku, des images, ciel; mer, fleurs d'hiver, fontaines entrevues, tout ce qui pourrait être futilité, grille, mur, sureau, mais que le poète transfigure. Le rien devient merveille. Ainsi, *Au bout du Monde /*

*Un homme dit je t'aime / A l'aube qu'il étreint.* Magiquement, dans le froid désespérant, chante toujours un rouge-gorge... [H. H.]

### NÉCROLOGIE.

MADELEINE DENEGRI (1902-1989). — Née le 5 octobre 1902, Madeleine Denegri vient de nous quitter, à quatre-vingt-sept ans. Membre fidèle et actif de l'AAAG depuis sa fondation en 1968, elle résidait depuis de nombreuses années en Yougoslavie, à Split, où elle était lectrice de français à l'université et où elle gardait vivant le souvenir de Gide, dont elle avait été la secrétaire entre 1931 et 1936 (elle était alors Mlle Epron et, entre autres travaux, fut chargée de recopier les premiers cahiers du *Journal*, pour l'édition des *Œuvres complètes*). Elle devait écrire quelques pages de souvenirs sur cette époque heureuse de sa vie, qui furent publiés dans *Le Figaro littéraire* des 3 et 17 décembre 1955 ; et nos lecteurs se rappellent l'entretien qu'elle avait accordé au BAAG (n° 18, avril 1973). La nouvelle de la mort de cette femme chaleureuse et dynamique nous a vivement attristés et l'AAAG exprime à son fils ses très sincères condoléances.

GUY LÉO (1907-1988). — Nous avons eu la tristesse d'apprendre le décès de notre sociétaire de Bélen (Var), M. Guy Léo. Né le 26 juin 1907, professeur en retraite, il était membre de l'AAAG depuis 1978.

### COMITÉ AMÉRICAIN

Les lecteurs du BAAG auront remarqué l'apparition, dans l'organigramme de notre association, d'un *Comité américain*, actuellement constitué de trois membres. La constitution de ce comité, qui répond à nos vœux, a pour objet de faire entendre dans nos instances la voix de nos amis américains, qui constituent l'un des groupes les plus nombreux à l'étranger. Les plus anciens avaient déjà constitué, au sein de la *Modern Language Association*, une section où l'œuvre de Gide était régulièrement mise en valeur, ainsi que les lecteurs du BAAG ont pu s'en rendre compte par le numéro de juillet dernier. C'est pourquoi dans l'avenir, et dans un esprit de large collaboration, nous leur offrirons périodiquement la possibilité d'élaborer quelques numéros complets de notre revue. De leur côté, nos amis américains veulent bien s'engager à promouvoir la diffusion du *Bulletin* de l'autre côté de l'Atlantique, notamment en recherchant de nouveaux abonnés, tant auprès des lecteurs individuels que des organismes auxquels ils ont affaire. Nul doute que ce Comité américain, dont nous saluons la naissance, n'entretienne désormais régulièrement les lecteurs du BAAG de ses réalisations et de ses projets.

Pour tout renseignement, s'adresser à :

Elaine D. CANCALON, The Florida State University,  
TALLAHASSEE, Florida 32306-1020, U.S.A.

David KEYPOUR, Département de Français, Huron College,  
LONDON Ontario, N6G 1H3, Canada

Catherine SAVAGE BROSMAN, Dept of French & Italian, Tulane  
University, NEW ORLEANS La 70118, U.S.A.

### CONCERT

Le samedi après-midi 23 septembre 1989, notre amie Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK, vice-présidente de l'*Association des concerts en hommage à Lili & Nadia Boulanger*, conviait les membres de cette association, fondée pour commémorer la mémoire des deux musiciennes, au concert annuel organisé sur les lieux mêmes où vécut Nadia Boulanger, en l'auditorium d'Hanneucourt, agreste village de la banlieue parisienne, situé non loin de Mantes.

Dans une première partie, l'assistance put entendre, interprétés avec maîtrise et ampleur par Mme Christiane EDA-PIERRE, lieder et mélodies de Mozart, Fauré, Duparc.

La deuxième partie fit entendre la *Sonate en La mineur op. 105* de Robert Schumann, exécutée avec intensité et acuité, par Olivier CHARLIER au violon, et Diane LEMOINE au piano. A ces oeuvres, et dans l'esprit spécifique de cette "Boulangerie" tournée vers la musique française de la fin du XIXe et du XXe siècles, s'ajoutèrent encore des mélodies et pièces de N. et L. Boulanger, E. Ysaye et F. Kreisler.

En fin d'après-midi, dans les jardins chargés de fruits, les libations d'usage permirent des entretiens informels avec les interprètes. Quand l'assistance — où se comptaient plusieurs membres de l'AAAG — se sépara, un car avait été prévu pour déposer et ramener les Parisiens sans véhicule. Renseignements pour le concert de 1990 à l'adresse de l'Association : Auditorium d'Hanneucourt, Les Maisonnettes, 78440 GARGENVILLE, tél. : 30.93.52.22. Cotisation annuelle : 150 F., tarif couple : 250 F. [D. DUROSAY]

## COLLOQUES

Notre ami Walter PUTNAM, professeur à l'Université de New-Mexico (U.S.A.), organise une session de la Modern Language Association, prévue à Chicago en 1990, sur le thème : "*Gide, critique et lecteur*". Les candidatures sont à faire parvenir — jusqu'au 15 janvier 1990, à : W. Putnam, The University of New Mexico, Department of Modern and Classical Languages, Ortega Hall 235, ALBUQUERQUE, NM 87131, U.S.A. Après cette date à : Université de Paris-X Nanterre, Département de Lettres Modernes, 200, avenue de la République, 92001 NANTERRE CÉDEX, France — où W. Putnam exercera temporairement les fonctions de professeur associé.

Le Centre d'Études littéraires du Luxembourg et le Ministère des Affaires culturelles du Grand-Duché ont organisé au Château de Mersch, le 14 octobre 1989, un *Hommage à Marie Delcourt* (1891-1979), amie de la famille Mayrisch, longtemps professeur à l'Université de Liège. Les communications — "Marie Delcourt, sa vie, son œuvre" par André MOTTE; "La collaboration de Marie Delcourt à la *Luxemburger Zeitung*" par Rosemarie KIEFFER; "Les lettres de Marie Delcourt à Aline Mayrisch de Saint-Hubert" par Cornel MEDER — seront publiées par la revue *Galerie* dans un prochain numéro.

## PROPOS

Notre amie M.-F. VAUQUELIN-KLINCKSIECK nous transmet une récente chronique du *Nouvel Observateur* — "Quelle joie !", n°1300 du 5 octobre 1989, p.164-5 — où Bernard Franck, au milieu d'un éloge de Jean Paulhan, dont il souhaite lire un jour les Œuvres complètes dans la Pléiade, s'interroge sur les relations de Gide avec l'auteur des *Fleurs de Tarbes*:

*"Il y a un cas Gide à propos de cette publication [La NRF] qui a dominé la vie littéraire de l'entre-deux-guerres. Il aurait bien voulu en être le directeur — ce que ne souhaitait pas Gaston Gallimard — et il se sentait en même temps trop important — l'écrivain capital —, trop occupé pour solliciter ouvertement le poste. Il aurait voulu qu'on le lui offre sans avoir l'air de le briguer, comme si ça allait de soi. À ce moment-là, il aurait pu, il aurait aimé le refuser, j'imagine. C'est un peu ce qui s'est passé au Figaro avec Raymond Aron. Si l'on consulte le Journal de Gide, l'on s'aperçoit que ce dernier est distant, presque froid quand il s'agit de Paulhan. Il le traite comme un employé supérieur qui servirait bien les intérêts de la maison. Il est vrai que pour les deux hommes cette maison se confondait avec la littérature. Dans l'édition Pléiade qui va jusqu'en 1939, Paulhan n'apparaît pour la première fois dans le Journal qu'à la*

*page 882, en 1928. Gide va proposer à Paulhan des fragments de la Correspondance de Pierre Louÿs, son ancien ami, qu'il juge d'ailleurs consternante. «Paulhan à qui je les présente [ces lettres] les ayant jugées trop insignifiantes pour la NRF, je vais les proposer au Mercure où Louÿs a sans doute plus d'admirateurs». Et ainsi de suite. Deux protestants qui se refusent à tout épanchement.»*

## ASSOCIATIONS AMIES

Notre ami Eric WALBECQ nous signale la création en mars 1987 de la *Société des études bloyennes*, destinée à rassembler les amis de Léon Bloy et les chercheurs travaillant sur son œuvre. Cette association a déjà publié 6 Bulletins et organisé un colloque sur la jeunesse de Léon Bloy à Périgueux en 1988; elle prépare un important *Cahier Léon Bloy* n°1, à paraître chez Nizet fin 1989. Adhésion : 120 F., étudiants : 60 F. Pour tout renseignements complémentaires, s'adresser au Vice-Président secrétaire : Eric Walbecq, 28 rue Tournefort, 75005 Paris.

## SOUSCRIPTION

La clôture de la souscription exceptionnelle, lancée pour le renouvellement de notre matériel de composition, devait s'achever quinze jours après réception du numéro d'octobre. La sortie de celui-ci ayant été retardée chez l'imprimeur, il nous est impossible de publier, comme nous l'avions annoncé, dans ce numéro la liste des donateurs — remise pour un prochain *Bulletin*. Nous espérons que les intéressés voudront bien comprendre et excuser ce délai.

## NOTRE NOUVEAU PRÉSIDENT

Le Conseil d'administration de notre association, réuni à l'occasion de l'assemblée générale annuelle, a, par un vote unanime, porté Claude MARTIN à la présidence de l'AAAG. La part éminente prise par notre ami dans la fondation, et l'extension de l'association, le développement du BAAG, qu'il a dirigé pendant 17 ans, ses publications, ses directions de collection, désignaient de longue date le directeur du Centre d'Études gidiennes à cette fonction, que sa discrétion a trop longtemps laissé vacante.

## CALEPIN

- La *Bibliothèque d'UZÈS* a naturellement participé aux journées de "La fureur de Lire" organisées les 21 et 22 octobre derniers. Le *Musée André Gide* s'y est associé. Dans le hall de la bibliothèque se tenait une exposition de photographies originales de Marc Allégret extraites de l'édition de luxe du *Voyage au Congo* parue en 1929 chez Gallimard, ainsi que d'objets africains; on pouvait prendre connaissance également de livres du Fonds Gide donnés par Mme de Bonstetten. Au musée même, on avait prévu une présentation de la salle Gide, que beaucoup de nos amis connaissent.
  
- Les "Rencontres JACQUES COPEAU" se sont tenues à Pernand-Vergelesses les 20, 21 et 22 octobre, véritable festival du théâtre, de la poésie, de la chanson et aussi... du bon vin de Pernand que certains de nos amis ont savouré au dernier printemps lors de leur excursion. Catherine DASTÉ a été une animatrice de tous les instants au cours de ces journées qui se déroulaient chez les *Copiaux*.
  
- En accord avec Madame Jacqueline Chaine, propriétaire des lieux et membre de notre association, l'excursion 1990 se fera à Cuverville, vraisemblablement le **16 juin 1990**. Toutes les personnes désireuses d'y participer sont invitées à se faire connaître de notre Secrétaire général.
  
- Henri HEINEMANN a reçu des mains du Recteur Robert Mallet le *Prix du Cerf-Volant*, pour l'ensemble de son oeuvre. La remise de ce prix s'est faite à la Galerie Katia Granoff. On notait la présence, dans l'assistance, de nos amis Serge Brindeau et Claire du Plessys.
  
- A la suite de la publication, par *Le Monde*, d'une information relative à notre précédent *Bulletin*, n° 82-83, de précieuses commandes nous sont parvenues. D'une façon générale, on peut dire que ce *BAAG* consacré au centenaire du *Journal* a été favorablement accueilli.
  
- Robert MALLET, dont on connaît l'intérêt de toujours pour la défense de l'environnement, vient de créer une association intitulée *Pour le littoral picard et la baie de Somme*; cela ne saurait étonner de la part d'un poète et d'un admirateur d'André Gide.

## A NOS COLLABORATEURS.

## PRÉSENTATION DES TEXTES

Le Centre d'Études gidiennes s'étant équipé d'un Macintosh associé à une imprimante laser, et l'évolution des techniques poussant vers l'impression informatisée du BAAG, nous saurions gré aux auteurs qui sont en mesure de le faire, de nous fournir, dès à présent, *en même temps que leur dactylogramme*, la disquette (compuscrit) de leur article.

En format **Macintosh**, tous les traitements de texte sont acceptés. Ils seront convertis en *Microsoft Word 4* — logiciel retenu pour le fonctionnement de notre système.

En format **PC et compatibles**, il y aurait lieu de faire figurer : 1) la version de l'article dans le traitement de texte utilisé, avec une préférence pour *MicrosoftWord*, qui présente l'avantage de fonctionner sur les deux systèmes (Mac & PC) 2) et *dans tous les cas*, à titre de précaution, le même texte enregistré sous la forme "texte pur", dite encore : "ASCII pur", récupérable en principe par tout traitement de texte quel qu'il soit.

Les notes sont à imprimer *en fin de document*.

Les références bibliographiques se conformeront, dans la mesure du possible, aux principes mis en oeuvre dans la "Chronique bibliographique". Pour les textes de Gide, elles renverront à des éditions françaises courantes. Dans le cas où, pour des raisons spécifiques, une édition étrangère serait mentionnée, une double référence (à cette édition étrangère et à l'édition française correspondante) sera demandée.

Le BAAG sera mentionné sous cette forme abrégée, sans points entre les lettres.

## PROJETS DU BAAG.

Dans ses prochains numéros, le BAAG entend traiter des sujets suivants: le n° double de 1990 sera consacré à *Isabelle* (juillet 1990), pour lequel déjà de nombreuses participations, françaises et étrangères, sont enregistrées; Gide en Grèce : le voyage de 1939 (automne 1990), avec publication des correspondances connues ou inédites, d'extraits de journaux d'écrivains grecs, et, si possible du *Journal* de R. Levesque se rapportant à l'épisode. Le n° de janvier 1991 sera délibérément non thématique. Pour la suite, deux projets à l'état d'ébauche attendent que se manifestent les concours : Gide épistolier; Gide dans le *Journal* des autres (il a été suggéré d'étendre le sujet aux oeuvres de fiction : Gide personnage, en somme. Les offres de collaboration sont à formuler à la

direction du *BAAG*, accompagnées d'une brève définition du projet.

Ces orientations thématiques ne détourneront pas le *BAAG* de publier, sans exclusive, toutes études relatives à Gide *et son milieu* qui lui seront proposées.

## ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

### COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1990

|   |        |
|---|--------|
| Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel numéroté | 250 F. |
| Titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel                 | 200 F. |
| Étudiant : <i>Bulletin</i>                                  | 110 F. |

Les cotisations donnent droit au service du *Bulletin* et du *Cahier annuel* en exemplaire numéroté (exemplaire de tête nominatif pour les Membres fondateurs). Pour l'envoi *par avion*, ajouter 100 F. à la somme ci-dessus.

Règlements : par virement ou versement postal au

CCP PARIS 25.172.76 A

ou par chèque bancaire à l'ordre de Association des Amis d'André Gide, c/o Mme Abélès, 1, rue de Courcelles, F. 75008 PARIS

**Tous paiements en francs français et stipulés "sans frais".**



### BULLETIN D'ADHÉSION

A détacher et adresser, avec le titre de paiement, au Secrétaire Général de l'Association :

NOM : ..... Prénom : .....

ADRESSE : .....

Membre : FONDATEUR, TITULAIRE, ÉTUDIANT (Rayer les mentions inutiles)

## ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

### COMITÉ D'HONNEUR

Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN, Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET, Jean MÉYER, Maurice RHEIMS de l'Académie française, Robert RICATTE, Roger VRIGNY.

### CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ASSOCIATION

Président d'honneur : René ETIEMBLE  
Vice-Président : Daniel MOUTOTE  
Secrétaire Général : Henri HEINEMANN  
Trésorière : Claude ABÉLES  
Antenne parisienne : Irène de BONSTETTEN

Membres : Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Robert MALLET, Pierre MASSON, Bernard MÉTAYER, Claude MOUZET, Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK.

Directeur du Centre d'Études Gidiennes : Claude MARTIN

### COMITÉ AMÉRICAIN DE L'AAAG

Elaine D. CANCALON, Catharine SAVAGE BROSMAN, David KEYPOUR.

### RUBRIQUES DU BAAG

Alain GOULET : Rubrique "*Entre nous...*"  
158, rue de la Délivrande, 14000 CAEN. Tél. : 31.94.58.78.

Pierre MASSON : Rubrique "*Lectures gidiennes*" et "*Gide et la critique universitaire*"  
92, Rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. : 41.66.72.51.

Claude MARTIN : Chronique bibliographique  
3, rue Alexis-Carrel, 69000 SAINTE-FOY-LES-LYON. Tél. : 78.59.16.05.











Achévé d'imprimer en janvier 1990  
sur les presses de l'imprimerie Bené,  
12c, rue Pradier, 30000 Nîmes

Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 1990





CENTRE DES SCIENCES  
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE  
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

Prix du numéro : 65 F

ISSN 0044-8133 — Comm. parit. 52103