



**BULLETIN  
DES AMIS  
D'ANDRÉ GIDE**

*Hommage à  
Marcel Drouin  
pour le cinquantenaire  
de sa mort (1943-1993)*

**XXVI<sup>e</sup> ANNÉE — VOL. XXI  
N<sup>o</sup> 99  
JUILLET 1993**



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

N° 99

JUILLET 1993

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

revue trimestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,  
dirigée par Claude Martin (1968-1985),  
puis par Daniel Moutote (1985-1988),  
Daniel Durosay (1989-1991)

et

Pierre Masson (1992 → ),

publiée avec l'aide du

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES  
de l'Université Lumière (Lyon)

et le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES,

paraissant en janvier, avril, juillet et octobre,  
est principalement diffusé 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.

\*

Comité de lecture :

Elaine D. CANCALON, Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY,  
Alain GOULET, Henri HEINEMANN, Robert MALLET,  
Claude MARTIN, Pierre MASSON, Daniel MOUTOTE

\*

Toute correspondance doit être adressée

relative au BAAG, à

PIERRE MASSON, directeur responsable de la Revue,  
92, rue du Grand Douzillé, 49000 Angers (tél. 41.66.72.51)

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-SIXIÈME ANNÉE — VOL. XXI, N° 99 — JUILLET 1993

---

## HOMMAGE À MARCEL DROUIN (1871-1943)

David ROE : Marcel Drouin, « Michel Arnauld » et Charles-Louis Philippe. ....	383
F. L'HUILLIER : Marcel Drouin et Maurice Barrès. ....	409
Éric MARTY : Michel Arnauld, lecteur de <i>L'Immoraliste</i> . Fragments. ....	419
Marcel Drouin et le groupe de la NRF à Pontigny (1912) : la décade dévoilée, <i>présenté par</i> Pascal MERCIER. ....	423
Marc SORIANO : Souvenirs concernant Marcel Drouin. ....	445
Claude FOUCART : <i>La Sagesse de Goethe</i> , « lumineux mystère ». ....	449
Patrick POLLARD : Marcel Drouin et André Gide : à propos d'Oscar Wilde. ....	463
*	
François WALTER : Gide et la peinture. ....	473
Hilary HUTCHINSON : L'œuvre rétroagissante d'André Gide. ...	491
Robert LEVESQUE : Journal inédit. Carnet XXII (mai — septembre 1937). ....	503
Lectures gidiennes : Walter Geerts, <i>Le Silence sonore. La poésie du premier Gide</i> [Pierre MASSON]. ....	523
Chronique bibliographique. ....	527
Varia. ....	536
L'Assemblée Générale 1993 de l'AAAG. ....	541
Cotisations et abonnements. ....	542

---

# ASSOCIATION DES Amis d'André Gide

## COMITÉ D'HONNEUR

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

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

*Président d'honneur* : ÉTIEMBLE

*Président* : Claude MARTIN

*Vice-Président* : Daniel MOUTOTE

*Secrétaire général* : Henri HEINEMANN

*Trésorier* : Jean CLAUDE

*Conseillers* : Claude ABELÈS, Irène de BONSTETTEN, Daniel DUROSAY,  
Alain GOULET, Pierre MASSON, Pascal MERCIER, Bernard MÉTAYER,  
Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK

*Représentant du Comité américain* : Elaine D. CANCALON

## COMITÉ AMÉRICAIN

Catharine S. BROSMAN, Elaine D. CANCALON,  
N. David KEYPOUR, Walter C. PUTNAM

*Responsable* : Elaine D. CANCALON

(Department of Modern Languages, The Florida State University, Tallahassee,  
Fla. 32306, États-Unis)

## CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

*Directeur* : Claude MARTIN

(3, rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon,  
Tél. 78.59.16.05, Fax : même n°)

*Hommage à*  
*Marcel Drouin*  
*(1871-1943)*

DOSSIER RASSEMBLÉ  
PAR MICHEL DROUIN

*Le BAAG présente à tous ses lecteurs et abonnés ses plus vives excuses pour l'important retard avec lequel paraît ce numéro, retard dû au fait qu'il devait comporter une notice bio-bibliographique sur Marcel Drouin et un ensemble d'illustrations photographiques que, en fin de compte, M. Michel Drouin n'a malheureusement pas été en mesure de nous donner.*

# Marcel Drouin, « Michel Arnauld » et Charles-Louis Philippe

par

DAVID ROE

La figure de Gide est, à certains égards, si bien documentée par ses milliers de lettres, des journaux « croisés », des souvenirs et autobiographies, que le chercheur est parfois surpris de rencontrer dans son entourage telles relations personnelles et littéraires, telle amitié qui, quoique largement reconnue, n'a laissé aucun document de première main. C'est malheureusement le cas pour une amitié qui aurait pu avoir un caractère révélateur et même exemplaire : celle entre cet ami déjà un peu inattendu que fut l'auteur de *Bubu de Montparnasse* et son beau-frère, professeur de philosophie et, par intermittences, critique littéraire. Nous reproduisons plus loin quelques lettres échangées par Gide et Philippe où il est question de Drouin ; d'autres allusions recueillies par-ci par-là permettront de dresser un récit schématique de leurs relations, qui s'étendent de 1900 à la mort du romancier en 1909. L'absence de documents de caractère personnel est en partie compensée, du côté de Drouin, par plusieurs textes de critique littéraire signés Michel Arnauld, qui sont parmi les plus beaux et les plus perspicaces qu'on ait consacrés à Philippe.

Il n'est pas dans notre propos, au fond, de mettre en question les conclusions magistrales d'Auguste Anglès, soutenues par Claude Martin et inspirées par Gide lui-même, sur le cas Michel Arnauld<sup>1</sup>. Ce fut un

---

1. Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, t. I, Gallimard, 1978 ; Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Klincksieck, 1977 ; André Gide, préface à Michel Arnauld, *La Sagesse de Gæthe*, Gallimard, 1949. — Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de Ch.-L. Philippe, nous renvoyons à notre étude qui constitue le premier volume des *Œuvres complètes*, éd. Ipoméée, Moulins, 1986, et au *Bulletin* annuel des Amis de

homme qui, malgré l'atmosphère d'intense activité littéraire où il vécut, surtout entre 1895 et 1914, ne donna jamais sa pleine mesure. Aucun livre publié de son vivant et, à part les travaux épisodiques sur Gœthe, aucun essai de longue haleine paru en revue. Pourtant, à certaines périodes, surtout autour de 1900 et 1910, son travail de chroniqueur des livres fut intense. Qui plus est, ces chroniques se lisent — pour qui peut y trouver accès ! — avec profit et plaisir aujourd'hui. Nous saisissons l'occasion qui nous est offerte de tirer cette œuvre de circonstance un peu de l'oubli, en remettant les pages sur Philippe dans le contexte général de ces chroniques autant que dans celui de l'évolution de leur amitié.

\*

D'abord, quelques remarques biographiques.

Drouin et Philippe ont dû se connaître par l'intermédiaire de Gide. Philippe correspondait avec des amis belges de Gide — Ruyters, Van-deputte — dès 1896, et avec des amis français — Jammes, Ghéon — dès 1897. C'est après une intervention de Jammes qu'il commença à écrire à Gide à la fin de cet été de 1898 qui fut si important dans la formation du groupe des amis de la maturité de Gide<sup>2</sup>. Quelques lettres, quelques livres avaient été échangés en 1899, sans que les deux hommes se soient vus, semble-t-il. Les amis parisiens de Philippe étaient alors le groupe un peu anarchisant de *L'Enclos*, revue d'art social, des « naturistes » comme Eugène Montfort, et des collègues de bureau dans les services de l'Hôtel de Ville, où il travaillait depuis son arrivée de son village natal de Cérilly (Allier). *La Plume* avait publié, à compte d'auteur, ses deux premiers volumes de contes, remarqués surtout par d'autres jeunes des mêmes tendances. Mais son troisième livre, *La Mère et l'Enfant*, qui parut en avril 1900, eut plus de retentissement. C'est la peinture à la fois réaliste et lyrique d'une enfance et adolescence provinciales marquées par la pauvreté, la maladie, la malchance — et victime d'une société hiérarchisée où les fils des pauvres, même bacheliers, ont peu de chances de faire leur chemin.

C'est à propos de ce petit livre que les noms de Philippe et de Drouin se rencontrent pour la première fois (Lettre I). Drouin semble avoir proposé d'en faire le compte rendu pour *L'Ermitage*. Trop tard : un ami parisien de Gide, Charles Chanvin, s'en était saisi. Le livre lui avait beaucoup plu, malgré une tendance à la résignation qui semblait dangereuse à

Charles-Louis Philippe (1936 →).

2. *La Correspondance Gide-Philippe*, éditée par Martine Sagaert, doit paraître au Centre d'Études Gidiennes.

ce lecteur de Nietzsche, et il s'empressa de faire la connaissance de l'auteur dont il devint, en l'espace de quelques mois, l'un des amis les plus intimes. Par lui Philippe connut Jules Iehl et Marguerite Audoux, et autour d'eux se constitua le noyau des grands amis de sa maturité. Cercle qui avait beaucoup de points de contact avec le groupe de Gide, sans jamais s'y fondre tout à fait.

Drouin lui-même, vraisemblablement en avril aussi, reçut un exemplaire dédié<sup>3</sup>

À Marcel Drouin  
premières sympathies  
Charles-Louis Philippe

Lorrain de naissance, ancien de la rue d'Ulm, il enseignait alors au Prytanée de La Flèche et ne passait que peu de temps à Paris. On ne trouve plus de trace de lui dans la documentation philippienne jusqu'à la fin de 1901. Mais Philippe se rapprochait alors de Gide, le voyait, sortait avec lui et fut introduit dans les revues où il avait de l'influence : *L'Ermitage* et *La Revue Blanche*. Drouin y écrivait dès le début de 1900, donnant à la première des fragments sur Goethe et à la seconde des comptes rendus de livres.

En 1900, il était surtout chroniqueur des idées. C'est le mot-clé de son tout premier article, le 1<sup>er</sup> février, « Sur quelques idées de M. Paul Bourget », où il laisse de côté le romancier pour considérer le jeune critique des *Essais* de 1883, puis la formation de l'idéologie de sa maturité<sup>4</sup>. Drouin s'opposait à l'aristocratie de Bourget comme quelques mois plus tard au nationalisme de Barrès, indiquant sa sympathie pour les idées démocratiques sinon pour un socialisme trop égalitaire.

Il démarra tout doucement, avec des notes dans huit numéros, rendant compte de 26 livres. En décembre il prit la rubrique « Romans », et jusqu'à la fin de la revue, fut un des principaux critiques des livres, à côté de Jarry, Kahn et quelques autres. Il avait écrit à Gide en décembre 1899, à propos de Bourget :

J'aurais là-dessus de bonnes choses à dire. Mais où ? J'écrirais tout le temps, si j'avais une revue à moi, comme Signoret.

(Cl. Martin, *La Maturité...*, p. 469.)

En mars ou avril 1900, toujours à Gide :

---

3. Archives de la famille Drouin.

4. Un article de 1902 sur Bourget a été repris dans le livre *La Revue Blanche* éd. par O. Barrot et P. Ory (Paris : Christian Bourgois, 1989), pp. 108-17, avec une note assez inexacte sur M. Arnauld.

À ce travail, j'apprends à lire un livre en une heure, en une demi-heure, en un quart d'heure même selon ce qu'il vaut. (*Ibid.*)

Attitude de professionnel, ce qu'il était devenu. En 1901 il figurait dans 21 des 24 numéros et rendit compte de quelque 75 ouvrages, presque tous romanesques. À travers ses notes plus ou moins longues (selon ce que vaut le livre...) on perçoit non seulement une personnalité et des goûts, mais aussi comme des éléments d'une esthétique de la fiction.

La personnalité du critique est bien celle de l'ami, dont Gide écrivait à Ghéon dès 1898 :

Demain Drouin vient, et pour deux jours ; j'espère m'assagir un peu auprès de lui... (*Corr.*, I, 172.)

Dans le groupe effervescent et parfois déluré, Drouin représentait l'élément modérateur. Sagesse dans les deux sens du mot, car on appréciait son savoir, son intelligence critique, sa méticulosité. Comme lecteur de manuscrits « en cours », il est « de bon conseil » mais, selon Gide, « chiche d'éloges ou d'encouragements » (*ibid.*, 349). Les goûts du chroniqueur sont modérés, lucides, leur expression raisonnée et pondérée. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir des « favoris » assez divers. Il admire autant les Rosny ou les Margueritte, Sienkiewicz ou Wells qu'Anatole France et Jules Renard, et prend fort au sérieux les Évangiles de Zola. Préfigurant le classicisme de la première NRF, il cherche un parfait équilibre des trois éléments essentiels que sont la Vie, les Idées, et l'Art. Sans transformer ses comptes rendus en « prétextes », il se laisse aller souvent à des réflexions générales sur cette recherche.

Devant un romancier à idées comme Édouard Rod, il se pose la question de savoir si l'art doit être moral, et conclut qu'elle n'a pas de sens du moment où l'œuvre est belle. Dans la même note du 1<sup>er</sup> janvier, il cite la « capacité négative » que Keats louait chez Shakespeare, et que Flaubert a su acquérir :

Son « objectivité » ne supprime pas les problèmes et les émotions de l'âme moderne ; seulement les émotions et les problèmes existent pour les personnages, et non pour lui ; elles convergent vers l'œuvre, au lieu de diverger vers la vie. [...] *Le roman psychologique* mourra de s'être posé trop de questions, d'être devenu le roman *moral*. (*La Revue Blanche*, 1.1.1901, p. 71.)

À propos de H. G. Wells :

On ne lui souhaite pas plus de talent mais plus de conscience littéraire, une plus haute et constante ambition. (15.4.01, p. 626.)

D'où sa prédilection pour France ou Renard, maîtres de la forme, et son regret de ne pas trouver le même souci chez beaucoup des écrivains qu'il lit. Si en 1901 il préfère Tchekhov novelliste à Gorki, qu'on vient de découvrir, c'est parce que le premier possède un art consommé, un talent sobre et classique, alors que le second n'a pas réussi à donner, à la vie

nouvelle — et intéressante — qu'il nous apporte, son « innocente sauvagerie », une forme originale (15.7.01). Mais la qualité de cette vie en elle-même est importante, face à l'abstraction de tant de romans français. À propos de *L'Élué* de Cl. Lorris, il déclare :

Nous avons aujourd'hui trop d'idées, avec trop peu d'instincts pour les rendre vivantes. Et la littérature en souffre. (1.5.01, p. 71.)

Accueillant la première édition de *Lucien Leuwen*, il rappelle que « le fond demier de Stendhal est encore la saine vigueur et le joyeux amour de la vie » (1.4.01, p. 552). Et longtemps avant Rivière, il admire les « romans d'aventures » des Anglais Stevenson ou A. Hope (15.8. et 15.4). Une des notes les plus longues est consacrée à *L'Arbre* de Claudel, où il constate que le poète « nous impose la vision concrète d'êtres, de choses et de rêves » (15.9., p. 148). S'il lâche à la fin le mot rare sous sa plume de « génie », son goût classique est choqué par un excès de lyrisme dans les dernières pièces, et il trouve certains dénouements « arbitraires ».

« Transposer en art la matière de la vie quotidienne » pose des problèmes particuliers pour le romancier de tradition réaliste — celui-ci, par exemple, suggéré par un certain *Marie de Garnison* :

Maintenir un équilibre exact entre les détails physiques et la vie intérieure, et par là donner au moindre geste son plein sens, sans le déformer [...], M. Roanne y excelle. (1.12.1900, p. 538.)

La réponse la plus complète lui semble être proposée par Claude Anet dans *Petite Ville*, un de ces ouvrages qu'on se prend à vouloir lire pour en avoir lu « Michel Arnauld » les louer ainsi :

C'est, pour une œuvre réaliste, un signe de médiocrité, que de provoquer sans cesse, comme une description scientifique, une comparaison avec les faits réels. Je reconnais au contraire l'excellence de *Petite Ville* à ce que le livre porte en soi sa raison d'être, sa vérité, son harmonie. J'y vois d'abord une œuvre d'art, et si j'y vois ensuite une œuvre *réaliste*, ce n'est pas qu'elle soit construite par un procédé d'exacte copie ; mais c'est qu'elle tend à suggérer de préférence l'émotion particulière que nous appelons *sentiment du réel*.

(1.9.01, p. 76.)

Toute la page serait à citer. Pour Arnauld le livre est un chef-d'œuvre ; de plus c'est classique, et laisse voir toute la tradition littéraire du pays.

Revenons à Philippe. *Bubu de Montparnasse* est le seul roman traité le 1<sup>er</sup> mars, ce qui peut avoir été le fait du hasard. Il a droit à plus d'une page, ce qui est relativement rare. Comme d'autres généralement moins perspicaces que lui, Arnauld se laisse influencer par ses souvenirs de *La Mère et l'Enfant*, dont il dit avoir aimé « une exquise fraîcheur d'enfance, un sens aigu de la douleur, une tendresse délicatement penchée vers toute

chose humble et meurtrie ». Il avait moins goûté « certaine mièvrerie malade, et ce culte du pauvre qui ressemble assez mal au viril amour de la pauvreté ». Il met l'accent d'abord sur la pitié que Philippe promène « dans l'enfer des souteneurs et des filles », mais il y note « une espèce de conscience étrange qui a ses scrupules et ses devoirs ». Après des citations pertinentes, il « ose » dire que Philippe est un excellent écrivain, puisqu'il a su y éviter l'amertume ou le cynisme. Il poursuit en citant quelques généralisations, glanées dans le texte, qu'il présente comme « la philosophie de l'auteur ». Mais si les maximes qu'il choisit — « les hommes qui ont connu le plaisir l'appellent éternellement », par exemple — expriment des idées du romancier, et si cet effet de style est frappant dans le roman, le critique n'a pas saisi la stratégie du romancier. La maxime est d'habitude attribuable à un personnage, dans sa formulation généralisante comme dans son fond : la plupart de celles citées par Arnauld viennent de Louis Buisson. Ce qui nous ramène à la « capacité négative » et à l'art objectif de Flaubert...

Les dernières lignes de l'article avancent deux critiques pertinentes qui illustrent la volonté d'équilibre et de modération en toutes choses d'Arnauld :

Mais le dénouement ne nous déchire point le cœur : nous n'avons pas assez cru que Berthe pût être sauvée. Peut-être aussi que, vers la fin, notre sympathie est glacée par trop d'élangs de charité et d'invocations au Seigneur. Cher poète, les faits parlent assez d'eux-mêmes, ne nous faites pas douter de ce que nous avons vu. On devrait aujourd'hui retourner le vieux précepte d'Horace : « Pour m'arracher des pleurs il faut ne pas pleurer... » (1.3.01, p. 394.)

Serait-ce douter du sérieux du chroniqueur que de conclure de cet accueil attentif mais assez mixte que les relations personnelles entre les deux hommes n'étaient pas encore très intimes ?

C'est en effet seulement à la fin de 1901 que nous trouvons une première trace de contact direct. Le 27 décembre, Philippe écrit à sa maîtresse, Mme Mackenty :

Il ne m'est rien arrivé depuis que je t'ai vue. Hier, je suis allé au café où un ami, professeur de philosophie au Prytanée de La Flèche, est venu me voir, et nous avons longuement causé de choses sérieuses, avec une gravité d'hommes mûrs qui se permettent tout au plus de fumer une pipe. Il n'y a pas un mot, pas un geste que tu eusses pu gronder, ma petite moralisatrice [...].

(*Bulletin Philippe*, n° 2, 1937, p. 115.)

Même en tenant compte de la destinataire — femme accaparante, mais que Philippe aimait bien et voulait ménager, — cette image est sans doute exacte. Le romancier aimait bien rire et boire, mais il se plaisait aussi à discuter littérature et idées, comme le Louis Buisson de *Bubu*. À en juger

par d'autres amitiés de Philippe, ce qui dut lui rendre intéressant un homme comme Drouin, ce serait ce qui les différenciait. D'un côté le brillant élève de Normale Sup', professeur agrégé de philo, germaniste (comme un autre ami, Marcel Ray) — et bourgeois. De l'autre le fils de sabotier, boursier, bachelier en sciences et maths, ayant échoué à Polytechnique et Centrale en partie parce qu'il s'était passionné pour la poésie moderne au lycée de Moulins, autodidacte en littérature, idées et culture générale, admirateur à tour de rôle de Mallarmé, René Ghil, Francis Jammes, Dostoïevski, et enfin, depuis un an, de Nietzsche, qu'il lisait en romancier mais aussi en homme qui avait besoin de se fortifier, de se défaire des sentimentalités et de la résignation de sa jeunesse. Or Drouin avait montré dans son article nécrologique sur ce dernier qu'il savait le lire non seulement en professionnel mais aussi en littéraire et même en chroniqueur politique (*La Revue Blanche*, 15.9.1900). Toutefois le message que Philippe tirait alors de sa propre lecture n'était pas sans choquer son nouvel ami, comme nous allons voir.

Le romancier venait de rejoindre Arnauld dans l'équipe de *La Revue Blanche* et de *L'Ermitage*, où il donnait des chroniques d'actualité, s'attachant surtout aux faits divers, mais aussi au rôle de l'artiste<sup>5</sup>. Arnauld restait un pilier de *La Revue Blanche*, présent dans 18 des numéros de 1902, avec les comptes rendus de 80 livres et un solide article nécrologique sur Zola. Sans abandonner les fictions — une cinquantaine de titres, — il traitait aussi l'histoire, la philosophie, et même quelques poétesses et du théâtre imprimé. Des allusions passagères à Philippe indiquent une conscience accrue de sa figure, et sont comme des échos de discussions privées.

Le 1er janvier, rendant compte d'un recueil de contes de Gorki, au titre révélateur — *Les Déchus* — il ajoute à sa lecture de *Bubu* l'idée d'énergie :

Les truands réunis dans le bouge du capitaine Kouvalda ont chacun sa façon de bassesse, sa façon de sagesse, et sa façon d'orgueil ; dans leurs boutades, dans leurs défis, dans leurs discours ricanants et grondants, éclate ce même sentiment de l'énergie dont M. Ch.-L. Philippe sut animer les violences de son terrible *Bubu*. (p. 22.)

Le 15 mars, un nouveau volume lui donne l'occasion de réfléchir sur ce « problème de morale esthétique » qu'est « la question Gorki ». Ghéon, dans un autre compte rendu, avait trouvé les contes du Russe trop « Mau-

---

5. Entre novembre 1901 et le 15 février 1902, Philippe publia onze articles, dont dix « faits divers ». Ces derniers sont recueillis dans la dernière partie du volume posthume *Chroniques du Canard Sauvage* (Gallimard, réédité en 1980).

passant », alors que pour lui ils ne l'étaient pas assez, comme nous l'avons déjà vu. L'idylle sauvage que Gorki proposait à une culture « surchauffée » et « molle » était la bienvenue, mais il fallait la vêtir autrement pour la naturaliser :

Ce n'est pas trop de toute notre science, de toute notre intelligence, pour recréer des états d'âme rudimentaires et brutaux [...]. Pareillement, le poème d'une simple vie en liberté réclame toutes les complications, tous les artifices de l'art [...]. Que Ch.-L. Philippe se rassure, le rôle des Flaubert n'est pas fini. Il y a encore de beaux jours pour le romancier en chambre, pour le littéraire assis. Si sa nature est assez riche, s'il porte en lui toutes les puissances, même celles de la révolte et du vice et du crime, il saura les manifester mieux qu'un autre, non par des actes, mais par des formes. À condition qu'il aime la vie, on peut le dispenser de la vivre ; son rôle est de nous la faire sentir. (p. 393.)

Lignes qui n'auraient certainement pas rassuré le romancier, car elles prennent la contrepartie d'un article que Philippe avait eu l'audace de publier dans *L'Ermitage*, revue on ne peut plus « littéraire », dans le sens d'Arnauld, on ne peut plus mallarméenne, même : article portant le titre-programme « La Nouvelle Vie des Lettres <sup>6</sup> ». En voici quelques lignes caractéristiques :

Vivons ! le temps des études est passé. Vivons ! et quand tu auras vécu, tu sauras prendre en toi la chair vivante, couler comme un sang dans les livres et donner au monde ce qui roule en ton cœur. [...]

« La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres. » La chair n'est triste qu'au sédentaire et les livres, ce n'est pas nous qui les lirons. Tu parcourras le monde, à la découverte. [...]

Il y a Flaubert s'entourant de ses pensées en rampant comme dans un souterrain. Tout un passé vient de finir, qui contenait les hommes entre deux murs et les poussait à écrire *Madame Bovary*. [...]

Il y a deux sortes d'écrivains, les bons et les mauvais, ceux qui ont tout fait et tout vu et ceux qui n'ont rien vu ni rien fait.

(*L'Ermitage*, janv. 1902, pp. 55-6.)

Le Journal de Gide, pour les premiers mois de 1902, contient des reflets de discussions analogues avec Philippe. Ainsi le 20 janvier, Gide lui montre ce passage du *Journal* des Goncourt, à la date du 17 mai 1857 :

On ne conçoit que dans le repos et comme dans le sommeil de l'activité morale. Les émotions sont contraires à la gestion des livres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. [...] les gens qui se dépensent trop dans la passion ou dans le tressautement d'une existence nerveuse, ne feront pas d'œuvres et auront épuisé leur vie à vivre.

---

6. Repris dans le *Bulletin Philippe* n° 25, 1967, pp. 20-2. Dans le manuscrit, Philippe avait écrit à la fin : « ceux qui vadrouillent et ceux qui n'ont pas vadrouillé ».

Et Philippe de répondre : « Oui, c'est exactement le contraire de ce que nous pensons. » (*Journal*, p. 122). Le lendemain, Gide notait :

Ce matin, lettre de M. Drouin qui proteste contre les deux derniers articles de Philippe. Il a raison. Mais chacun de de nous, et même inconsciemment, travaille au piédestal de son buste presque autant qu'au buste lui-même. Il s'agit de se placer « sous un bon jour ». (*Ibid.*, p. 123.)

En parallèle avec son article de *L'Ermitage* Philippe publiait une double chronique dans les pages nettement moins « sages » de *La Revue Blanche* (15.1.02). « L'Éducation hypnotique » relevait un entrefilet du *Daily Mail* racontant une expérience de socialisation par l'hypnotisme sur « des enfants nés de parents vicieux ». À quoi Philippe oppose la valeur des « vices » dans la seule science qui compte, « la science de soi-même », avec des échos de Nietzsche tel que lui l'a lu :

Car tout ce qui fait mal est l'arbre de la science du mal et du bien. [...]

Nous voulons une humanité plus consciente. Et la conscience naît au lendemain des jours d'ivresse, dans une vie désordonnée que l'on organise en pleurant, car toute chose est forte de son contraire. (p. 145.)

Citant en exemple des écrivains de Rousseau à Gorki, et égratignant la tradition française à nouveau :

Il a manqué à M. Émile Zola de grands vices pour faire une grande œuvre. Phrase qui ne sera pas reprise par Arnauld dans son article nécrologique, mais qui s'est avérée à la fois inexacte et prémonitoire, à en juger par la critique zolienne plus récente, prête à faire naître les qualités de l'œuvre dans les « vices » de l'homme ! Arnauld lui-même, dans ses pages remarquables sur *L'Immoraliste*, allait écrire, le 15 novembre, que « les valeurs nouvelles toujours s'élaborent en des cerveaux malades, en des êtres d'exception » — en somme, le roman de Gide est pour lui le drame de la conscience bien plus que la leçon philosophique de Nietzsche ou qui que ce soit.

Le second volet de l'article de Philippe est consacré à « La Bande des Épinettes » — il suivait alors les récits de certains crimes qui semblaient répondre à son culte de l'énergie et de l'action tout autant qu'à sa sympathie pour les pauvres luttant contre une société de riches. Non seulement il en faisait des héros, mais par sa technique de la généralisation et de « point de vue », il mettait le lecteur à la place du criminel : beau détournement de cette intériorisation que le critique Arnauld prisait tant dans les meilleurs romans de l'époque ! Par exemple :

Soudain on perd la tête ; et c'est une rafale qui vous saute à la nuque. On regarde : trois sergents de ville à coups de poing vous tiennent et vous courbent. Tu t'attendais pourtant à la liberté des beaux jours, tu croyais qu'au coin d'une rue l'homme fort la prend à la gorge. (p. 143.)

Il est vrai qu'Arnauld recherchait cette qualité romanesque plutôt dans un

livre comme *L'Adultère sentimental* de Gustave Kahn, dont son compte rendu contient ces lignes :

Nous exigeons de plus en plus qu'un roman nous donne tout ensemble ces deux faces de la vie, l'illusion intérieure et l'illusion des sens, l'apparence de liberté propre aux sentiments en devenir, l'apparence de nécessité commune aux actes accomplis. (15.1.02, p. 156.)

D'ailleurs Philippe abandonna ses collaborations provocatrices dès le mois de février pour se consacrer à la rédaction de son prochain roman. *Le Père Perdrix*, dont il avait lu les derniers chapitres à Gide en janvier, attendait d'être publié dans *La Revue Blanche*. Philippe voyait beaucoup Gide et Ghéon, et conseillait ce dernier dans ses pourparlers avec les Natanson, à qui il espérait vendre un roman. En mai, nouvelle lecture à Gide, du début du roman nouveau, dont celui-ci écrivit longuement à Ghéon (*Corr.*, I, p. 434). Or Drouin, dont Gide ne parle pas, devait être de la partie, à en juger par cette lettre de Philippe à Mme Mackenty, vraisemblablement du 16 mai :

Chère Emma, j'irai chez toi demain soir vers 6 h. Je pense qu'il n'y aura pas d'empêchement. Si pourtant, comme c'est possible, Gide et son beau-frère qui doivent me donner rendez-vous demain ou après-demain venaient me voir, je n'irais pas chez toi parce qu'ils ne sont que de passage à Paris et que je dois leur lire les deux chapitres de mon livre, ce qui, pour moi, est très important. (*Bulletin Philippe*, n° 3, 1938, p. 179.)

Signe d'un rapprochement certain entre le romancier et le critique qui, même s'il n'a pas eu à cette occasion les prémices du livre en cours, a sans doute assisté à d'autres lectures. À partir du 1<sup>er</sup> mai on peut supposer qu'il aura profité de la publication du *Père Perdrix* en feuilleton, souvent à côté de ses propres articles, pour prendre la mesure de l'évolution du romancier.

Cette double familiarité n'explique qu'en partie, nous semble-t-il, la nature — et la qualité — exceptionnelles du compte rendu de ce roman avec lequel Arnauld termine, ou presque, sa collaboration à la revue pour l'année 1902. Compte rendu qu'il transforme, à sa manière, qui n'est pas celle de Gide, en « prétexte », lui permettant de dresser un bilan non seulement de l'œuvre de Philippe, mais aussi de ses propres idées sur la forme romanesque. Et nous permettant de saisir en deux pages son propre talent de critique littéraire, et même d'écrivain tout court.

Charles-Louis Philippe : *Le Père Perdrix* (Fasquelle, in-18 de 276 pp., 3 fr. 50). — Tous ceux qui liront *Le Père Perdrix* en garderont l'impression d'une force tranquille et sûre : Désormais Charles-Louis Philippe sait ce qu'il veut, et fait ce qu'il veut. Et ce qu'il veut apparaissait déjà dans son premier livre, *La Mère et*

*l'Enfant* : c'est de nous faire voir la vie avec les yeux des pauvres et de nous la faire sentir avec les yeux des pauvres. Mais la vision, sans rien perdre de sa finesse, est devenue plus directe et plus large ; le sentiment, qui parfois tournait à la sensiblerie, a pris un accent plus viril. *Bubu de Montparnasse*, qui parut l'an dernier, était comme une œuvre de transition ; je me reproche de n'en avoir pas fait assez valoir la vigueur et la nouveauté. Ce n'est pas que le sujet me gênât ; mais il ne me semblait pas traité avec une franchise entière. À ne trouver chez le souteneur Bubu qu'une saine brutalité, sans rien de fuyant ni de louche, je soupçonnais un parti pris de simplification et d'embellissement. De plus je me laissais agacer par quelques attendrissements trop faciles. Certainement *Bubu* m'est plus cher, maintenant que je connais *Le Père Perdrix*.

Un vieux forgeron, aux yeux malades, est forcé de renoncer au travail de la forge. Il tombe à la charge de la commune, à la charge de sa vieille, et se traîne en des repos coupés d'humbles besognes où s'usent lentement sa force et son courage. Son neveu, le fils du charron, a contenté l'ambition paternelle en devenant un ingénieur, presque un bourgeois. Mais pour s'être senti du peuple au contact des ouvriers, il lâche son patron, se brouille avec son père, et, réfugié chez le vieux, il partage ses repas, son lit, ses flâneries. Il trouve enfin une petite place à Paris, et garde avec lui son vieil enfant, jusqu'à ce que le père Perdrix, ahuri par la grande ville et las d'une vie qui « devient le pain des autres », sorte un soir pour se jeter dans la Seine, où il tombe comme par hasard, ses lunettes sur le nez... Un tel argument ne se distingue pas de maint sujet de roman réaliste ; c'est, une fois de plus, l'histoire d'une « âme simple ». Si pourtant ce livre ne ressemble à nul autre, c'est que les événements n'y sont plus montrés du dehors, mais *du dedans*.

Faut-il rappeler les lignes où Flaubert déclare qu'il voit la vie « transposée comme pour l'emploi d'une illusion à décrire » ? Naguère M. Hugues Rebell, en sa sincère et clairvoyante injustice, ne reprochait rien tant à Flaubert que son indifférence, ou plutôt sa répugnance morose pour les sujets par lui-même choisis. Les plus chauds admirateurs de *Bouvard et Pécuchet* accepteraient cette critique, si M. Rebell ne semblait par ailleurs en rétrécir le sens, en ne cherchant de pâture à son amour de la vie qu'en des cas exceptionnels de luxure et de cruauté. Qu'après les romans de Flaubert on ouvre ceux de Zola : ce n'est plus le même dédain ni

le même détachement d'artiste, la même distance entre l'auteur et son sujet ; la vie du peuple se révèle plus proche de nous, est plus familière. Encore la saisissons-nous moins dans les individus que dans les masses ; et non point par une participation immédiate, mais par l'obsession qui se forme de mille détails accumulés. En somme, M. Brunetière, dans son livre sur *Le Roman réaliste*, n'avait point tort de regretter, chez les réalistes français, certaine absence d'intelligence et de sympathie. Ces dons précieux éclatent dans *Le Père Perdrix* ; mais je gage que le critique ne les y reconnaîtra pas.

Il ne les y reconnaîtra pas parce qu'il a peine à les concevoir séparés d'une façon d'idéalisme moralisant et raisonneur. C'est en un tel alliage qu'ils se présentent dans les meilleurs romans de George Sand, dans ceux encore de George Eliot, dont vous ne me ferez point dire de mal. Le propre de ces écrivains est de peindre la vie inculte du point de vue d'une culture supérieure ; ce qui ne va pas sans la dénaturer. Pour eux, s'intéresser aux pauvres, les comprendre, c'est discerner en eux l'ébauche de notre âme, l'image rudimentaire de nos faiblesses et de nos vertus ; c'est les faire semblables à nous, au lieu de nous faire semblables à eux. Au mépris succède une condescendance affable, et souvent exquise ; la *distance* subsiste toujours... Charles-Louis Philippe se couche dans les draps sales du père Perdrix, boit le vin bleu dans son gros verre, casse avec lui les cailloux de la route, puis avec lui s'acagarde, au soleil, sur le vieux banc ; partage avec lui sa misère, ses rhumatismes, sa paresse, son labeur, sa courte sagesse, ses préjugés et ses étonnements, comme on partage un morceau de pain bis. Il sait qu'en art l'amour exclut toute apparence de charité, et se confond avec la justice dans une simple et totale sympathie. Sympathiser, c'est s'identifier à autrui, se perdre en lui, vivre en lui, ne plus aimer que ce qu'il aime, ne plus sentir que ce qu'il sent. Qu'il s'agisse de peindre des êtres humains ou les fauves chers à Kipling, cette substitution de personne permet seule un réalisme authentique, un art vraiment impersonnel.

Drouin continua à remplir sa fonction en 1903, jusqu'à la disparition de la revue en avril, avec des notes dans 4 des 8 numéros. Il revenait un peu à ses débuts, car les livres à idées l'emportent de justesse sur les romans. Il y avait toutefois un Gorki, dont *Vaska le Rouge* « mérite d'être rangé auprès de notre *Bubu de Montparnasse* » (notez bien le possessif), et surtout Frapié, de dix ans l'aîné de Philippe, mais pas encore prix Gon-

court, qui sortait *Marcellin Gaillard* :

J'ai trop loué naguère, chez Ch.-L. Philippe, une franche peinture de la vie populaire, pour ne pas signaler avec plaisir, chez M. Léon Frapié, des qualités de même aloi. *Le Père Perdrix* l'emporte sur *Marcellin Gaillard* par l'unité de ton, par la nouveauté des images, par la divination des âmes frustes, par la transposition précise des idées en sensations et des sentiments en instincts. Les tableaux parisiens de M. Frapié sont plus riches et plus nuancés.

(14.1903, p. 557.)

La disparition de la revue aurait pu donner à Drouin le temps de se consacrer à ses travaux plus importants, comme son *Gæthe*. Pourtant Gide — qui lui-même entrait en une période relativement stérile, mais malgré lui, — avait déjà constaté à plusieurs reprises que son beau-frère ne travaillait pas assez ou ne pouvait pas s'y mettre. À quoi s'ajoutaient bientôt des difficultés personnelles et familiales. Bien que *L'Ermitage* lui restât ouvert, il en profita peu : sa collaboration entre avril 1903 et mars 1905 se réduit à un article sur Barrès et deux extraits de son *Gæthe*. Il s'éloignait donc plus de la critique de la fiction « pure ». Nous sommes privés ainsi de son opinion sur le roman dont Philippe lui avait lu peut-être des fragments en manuscrit, *Marie Donadieu*, publié fin 1904. Philippe y abandonnait son terrain habituel de la pauvreté pour traiter l'amour sous diverses formes, et pour donner une tournure plus que sexiste à son nietzschéisme. Roman poétique, aussi, « impressionniste » pour les contemporains, dont les excès stylistiques auraient choqué Arnauld, qui avait trouvé excessif le lyrisme des dernières pièces de *L'Arbre* — et le langage du premier Claudel a marqué celui de Philippe.

L'occasion se présenta de donner une réaction de vive voix quand, aux vacances de Noël 1904, Gide invita le romancier à passer une soirée avec les Drouin et Copeau, qui, lui, allait écrire sur ses romans. Philippe répondit (Lettre 2) :

[...] je serai ravi de nous voir réunis avec Drouin qui me manque beaucoup.

Réunion qui eut lieu le 4 janvier 1905, à en juger par ce billet inédit à Mme Mackenty, daté du 3 janvier :

Chère Emma, je suis invité à déjeuner demain chez Gide et je suis obligé d'accepter parce qu'il y a son beau-frère qui est un de mes amis et qui quitte Paris demain soir. (Bibl. de Vichy.)

En ce début de 1905, *L'Ermitage* se réorganisa pour survivre : Gide en devint l'un des rédacteurs principaux. Dans un article de politique générale — de la revue — en janvier, il annonçait un raffermissement et une redéfinition du rôle des chroniqueurs, qui donneraient désormais un article semestriel plus réfléchi que les notes de lecture habituelles. Arnauld avait pris pour lui « la philosophie et ce qu'il lui plaira d'adjoin-

dre » (p. 58). La revue vécut encore deux années, mais la structure annoncée ne tint que le premier semestre, car dès le second semestre Copeau fit défaut. Arnauld ne donna en tout que trois textes, mais profita de sa liberté relative quant aux sujets. Le dernier, en avril 1906, examina l'évolution de Barrès. Le second, en octobre 1905, étudia Chamfort, inspiré par une lecture des *Plus Belles Pages* parues au Mercure de France : il n'a pas plus vieilli que ce moraliste qui écrivait : « Il faut recommencer la société humaine. » Paradoxalement, le premier, en avril 1905, s'ouvre sur des « Réflexions » sur cette critique vraiment littéraire que, semble-t-il, Arnauld n'allait plus faire, suivi par des notes sur sa lecture d'une série d'études représentatives de tendances diverses allant de la biographique à l'objective en passant par la comparative. À première vue, c'est l'illustration de cette note de la même époque où Gide rapporte Drouin lui disant que

ce qui le retient d'écrire, c'est aussi l'intérêt presque égal qu'il prend à tout, l'absence de préférence à parler de ceci plutôt que de cela, de parti pris qu'il chercherait à imposer. (*Journal*, 22.8.05, p. 174.)

D'autant plus qu'Arnauld se cache volontiers derrière des citations, de La Bruyère à Wilde. Mais des préférences et des partis-pris ne manquent pas de ressortir. Défense de la critique :

Un commentaire original vaut mieux qu'une adoite copie [...]. Comprendre, aider à comprendre, sûrement vaut mieux qu'imiter.

(*L'Ermitage*, avril 1905, p. 242.)

Illustration, aussi, avec deux pages de Wilde sur *Le Critique comme Artiste* :

La création est toujours en arrière de l'époque. C'est la critique qui nous guide. (p. 249.)

Quelle critique ?

Le rôle du critique est-il d'expliquer l'œuvre ?

— Oui, si l'on entend par là la déplier, la déployer, l'éclairer sur toutes ses faces. (p. 245.)

Mais pas à la manière de Taine, externe et « scientifique ». « Assurément, l'impressionnisme vaut mieux. » Pourvu que ce soit « l'impression d'une sensibilité réfléchie » consciente des qualités intrinsèques de l'œuvre. Une étude érudite rassemblant les différentes lectures de *Faust* ne semble pas à Arnauld de la vraie critique :

[...] il faut bien pourtant qu'il y ait une perspective, un ordre qui toujours manifestera l'action d'une personnalité. (p. 254.)

Perspective personnelle : ce sera, jusque dans ses souvenirs assez intimes parfois, un trait caractéristique des principaux articles dès lors. Celui sur Barrès contient des pages de confessions sur le rôle que Barrès a joué dans sa propre jeunesse, la séduction qu'il continue d'exercer mal-

gré des profondes différences idéologiques. Plus largement, le parti-pris d'Arnauld sera ce qu'Angès a si bien appelé « la critique des attitudes morales » (p. 30). Dès les comptes rendus de 1905 son attention se fixe sur le portrait moral, dans le sens classique du terme, que les auteurs proposent de Sainte-Beuve ou Novalis. Classique aussi, son insistance sur l'importance de la culture. Regrettant que la France ait peu reconnu des figures comme Goethe, il péroré :

Tâchons seulement qu'un peu de son influence se répande sur tous ceux qui, sans le savoir, en ont besoin ; avant tout, sur tels jeunes écrivains dont les riches facultés se dispersent en œuvres vaines, tant qu'une ferme culture ne les a pas disciplinées... (p. 253.)

On se demande si Ch.-L. Philippe, depuis la publication de *Marie Donadieu*, entrait dans cette catégorie. Lui aussi collabora trois fois à *L'Ermitage* en 1905-06, avec trois extraits de son roman *Croquignole*, histoire d'employés de bureau, d'héritage, d'énergies gaspillées, mais aussi de pauvreté et de résignation. Roman écrit dans un style qui n'a pas plu à tous ses amis, comme l'indique discrètement la lettre 3 de Gide. Mais retenons surtout de cette lettre une autre qualité de Drouin, l'œil scrupuleux qu'il pouvait porter sur les manuscrits de ses amis pour dépister les incorrections de toutes sortes, jointes à une modestie et une compréhension qui leur laissaient toute liberté d'en faire ce qu'ils voulaient. On ne sait pas si Philippe en profita, car les étapes de la publication, tant des fragments que du livre, sont mal documentées. Il parut à la rentrée 1906.

On peut être sûr qu'à partir de la rentrée Philippe et Drouin se sont vus plus souvent, car le professeur avait enfin été nommé à Paris. Ainsi le 2 décembre (Lettre 4), Philippe espère le voir chez Gide bientôt.

Avant la fin de l'année Drouin se laissa entraîner, vraisemblablement par Philippe, dans une petite querelle à propos de l'attribution du prix Goncourt aux frères Tharaud. Avec Montfort, autre candidat malheureux, Philippe avait publié dans le *Gil-Blas* du 16 décembre un article féroce contre le jury et son choix, ce qui attira sur eux les feux croisés de divers journaux et revues. Sollicité, Gide donna son opinion, nuancée, dans le *Gil-Blas* même (31 décembre). D'autres amis, comme Ghéon, restèrent silencieux. Drouin envoya une lettre (perdue) au rédacteur des *Pages Libres*, Maurice Kahn, pour protester contre plusieurs de ses articles sur l'attribution du Prix et sur la querelle. Les archives Drouin conservent une copie de la longue réponse justificative de Kahn, datée du 25 janvier 1907, d'où il paraît que Drouin avait critiqué l'absence du nom de Philippe comme candidat dans des articles autour de l'attribution, et le langage sévère utilisé par Kahn pour condamner l'article Philippe-

Montfort. Ensuite, comme d'autres défenseurs de Philippe en d'autres années depuis 1903, Drouin eut la maladresse d'avancer les qualités diverses des quatre romans publiés depuis 1901. Finalement, il accusa Kahn de viser surtout Philippe dans ses remarques. À toutes ces critiques Kahn répondit avec fermeté et courtoisie, ayant noté dès le début le « ton cordial » que revêtaient les « reproches sévères » de son correspondant.

Après cet aperçu d'un côté inhabituellement « combatif » de Drouin, revenons un instant à l'automne de 1906. Pour lui la montée à Paris avait réveillé des forces et un engagement nouveaux. Il écrit à Ghéon :

C'est l'établissement définitif, c'est le milieu excitant, ce sont les occasions fécondes, c'est la nécessité du bon travail. (Anglès, p. 79.)

Mais *L'Ermitage* mourut en décembre. Et si la revue belge *Antée* se félicita dès janvier 1907 d'avoir engagé toute l'équipe de ses critiques, Arnauld n'y fit qu'une apparition passagère, mais de qualité, avec des *Notes sur Brunetière* toutes aussi personnelles que celles sur Barrès, car il avait été son élève, et beaucoup apprécié sa méthode pédagogique, nettement plus ouverte que l'on n'aurait pu penser d'après l'entêtement de ses prises de position publiques. Anglès a loué le portrait de l'homme. On se demande si Arnauld ne faisait pas en même temps un autoportrait, quand il parlait du mouvement d'une pensée non sans hésitations ni retours, de sensibilité souffrante, de doute, d'inquiétude, d'une croyance élaborée lentement, à grand effort et sans cesse retouchée. Et sans admirer les opinions précises de Brunetière, peut-être Arnauld lui enviait-il le fait même d'en avoir. Sur la littérature des siècles classiques, ils étaient d'accord :

Grâce à lui, nous connaissons mieux, sous leurs formes spécialement françaises, ces conceptions irréductibles de la vie entre lesquelles, coûte que coûte, il faut opter. [...] Et ce qui fait enfin la marque d'un siècle, c'est bien l'attitude des plus fortes âmes, la tenue morale qu'il leur a plu d'adopter. (*Antée*, févr. 1907, p. 894.)

Curieuse rencontre — ou signe indirect de discussions entre les deux hommes, — un mois plus tard Philippe mit en tête d'un article sur son vieil ami le poète belge Max Elskamp, son unique collaboration à *Antée*, cette phrase d'un autre membre du groupe, moraliste lui aussi, André Ruyters :

Plus je vais et plus j'estime que dans un livre la valeur littéraire est secondaire : ce qui importe avant tout, c'est la communication morale, l'échange... (Mars, p. 973.)

Ruyters vivait maintenant à Paris et était plus intimement lié au groupe de Gide, et aux étapes diverses par lesquelles *Antée* devint *La Nouvelle Revue Française*. Cette histoire n'est plus à faire, mais rappelons qu'en 1908 c'est Drouin qui est au cœur des fondateurs, Gide un peu à l'écart. Ainsi Drouin annonce à son beau-frère le 17 mars :

Sache que Montfort-Philippe-Ghéon-Ruyters, etc. — nous tous ont décidé de fonder une revue ; plutôt que de te tourmenter à l'avance, on a résolu de te réserver une bonne petite surprise. (Anglès, p. 105.)

Son rôle pratique, comme celui de Philippe, fut sans doute secondaire, les plus actifs étant Montfort et Ruyters, qui s'y connaissaient en matière de direction de revues. Drouin attendait avec une certaine impatience de reprendre sa plume de critique, à en juger par une lettre envoyée en août au jeune Valéry Larbaud. À la fin d'une série de remarques assez fines sur son *Barnabooth*, que l'auteur lui avait adressé, peut-être à la suggestion de Philippe qui le connaissait depuis un an ou deux, il écrit :

Quelque jour j'espère bien vous en dire plus en un article ; pour le moment, je ne suis nulle part chez moi. (Voir Appendice.)

En novembre, il avait son « chez soi », et le premier numéro de *La NRF* s'ouvrait sur un article de Michel Arnauld à propos d'une de ses anciennes préférences, Anatole France, dont il se distançait maintenant. « Jeanne d'Arc et les Pingouins » s'élevait contre un « vide sans angoisse » et le travestissement de l'affaire Dreyfus. Le même numéro contenait des réflexions sensibles de Philippe sur les maladies, qu'il appelait « les maladies des pauvres ». Ils durent envisager de paraître souvent côte à côte, car Arnauld se chargeait de la rubrique critique « La Philosophie », et Philippe promettait son prochain roman, l'histoire de l'enfance de son père. La revue mourut pour renaître avec, entre autres changements, des *Notes* moins catégorisées. Les critiques durent se diversifier, et Arnauld revint à d'anciennes préoccupations comme le roman, et à des écrivains familiers comme Renard ou Estaunié ; ce dernier lui suggérant cette maxime caractéristique : « une idée n'est jamais un sujet de roman » (avril 1909, p. 304).

Philippe n'était pas parti avec son très vieil ami Montfort, mais entre son roman qu'il n'arrivait pas à terminer et les contes hebdomadaires qu'il donnait au *Matin*, son soutien n'était que moral et indirect — il apportait des textes d'amis originaires du Centre comme Larbaud et Giraudoux. Arnauld fut présent dans sept des onze numéros de 1909, avec deux articles et une dizaine de notes. Tantôt il défendait « L'Image de la Grèce » comme pays créateur d'une culture d'importance capitale (février) ; tantôt il présentait avec chaleur et perspicacité « Les Cahiers de Charles Péguy », un autre ami d'origines modestes <sup>7</sup> :

7. Drouin critique avait été loué par Péguy dès novembre 1902 dans un passage introduit à la dernière minute dans son *Cahier De Jean Coste*, avec deux longues citations tirées des comptes rendus du 1<sup>er</sup> novembre. Il écrivait même : « Il est temps que lui-même fasse une œuvre, et nous donne un cahier. » (*Œuvres en prose complètes*, t. I, Bibl. Pléiade, 1987, pp. 1025-6). Or dans une note sur le

Son père mort, il a grandi sous les mêmes influences de tendresse et de pauvreté qu'évoque si bien Ch.-L. Philippe dans son petit livre *La Mère et l'Enfant...* (Novembre, p. 259.)

Tantôt revenait le grand ouvrage, avec un fragment sur « Le Lyrisme de Goethe » en septembre. Une remarque dans ce dernier sur les composantes du vers français — la rime, les césures et le nombre des syllabes, selon lui — le plongea dans une dispute avec un chroniqueur de *La Phalange*, haut lieu du vers libre, et son ami Ghéon. D'où en janvier 1910 un article sur le sujet inhabituel, « Du Vers français » ; son radicalisme modéré le fit défendre un vers libre organisé — après tout, *versus* implique un retour régulier. Dans le même numéro, Philippe faisait paraître le premier chapitre de ce qu'il avait pu sauver du livre sur son père, *Charles Blanchard* : retour en plus noir au milieu et aux thèmes de son premier roman. Pour une fois, lui aussi n'avait pas pu mener à bien un projet et l'abandonnait. Sans le succès enfin de Gide avec *La Porte étroite*, ce serait à croire que la maladie de l'inachèvement gagnait tout le groupe !

Avant que ce numéro ne parût, maladie et inachèvement bien plus graves avaient frappé Philippe. Le 21 décembre 1909, il devait dîner avec les Copeau, les Drouin, les Rivière, enfin toutes les « familles » de la revue ; mais il mourait de typhoïde dans une clinique, malgré les soins du frère d'un autre ami, Élie Faure. On connaît les pages de Gide, on commence à connaître celles de Copeau, sur cette mort. On peut admirer le beau buste de Bourdelle, à Paris ou dans le cimetière de Cérilly. Hélas, seuls ceux qui ont accès à une bonne bibliothèque peuvent apprécier à sa juste valeur l'hommage encore plus riche et révélateur que constitue le numéro spécial de *La NRF* du 15 février 1910, modèle de tous les autres que la revue devait consacrer aux siens<sup>8</sup>.

La contribution d'Arnauld fut des plus nourries : un essai de vingt pages sur « L'Œuvre de Charles-Louis Philippe ». Comme la plupart des autres collaborateurs, Arnauld y incorpora quelques souvenirs et une image personnelle de son ami disparu qui servent de points d'appui pour l'étude critique. Voici, dès les premières lignes, le double portrait :

Songeant au pauvre et cher Philippe, je revois bien, et sans effort, ses

roman *Jean Coste*, sujet-prétexte de ce Cahier, Arnauld s'était avoué, en juin, un peu déçu : « L'éditeur sûrement s'exagère la valeur d'art de ce roman. [...] la fiction laisse voir de façon trop directe la part des souvenirs personnels et du plaisir... » (1.6.1902, p. 231).

8. Voir à ce sujet Bruno Vercier, « Ch.-L. Philippe en 1910 : l'hommage de *La NRF* », dans *Rencontre autour de Ch.-L. Philippe*, actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis par P. Couderc (Clermont-Ferrand, 1992), pp. 121-34.

aspects de vigueur paysanne que la vie de bureau n'avait pas affadis : le corps « petit, mais costaud », le visage plein et coloré, où même la cicatrice creusée dans la mâchoire paraissait moins signe de maladie que de quelque ancienne blessure ; je revois aussi ses airs décidés, presque rageurs, quand l'irritaient les actes des méchants ou les jugements des sots. Mais plus facilement et plus volontiers j'évoque ses rougeurs timides, son regard de rêve et de malice ingénue, le sourire enfantin de sa bouche gourmande, et cette voix posée et douce, que représente fidèlement son écriture toujours égale et bien formée. — Pareillement, dans ses livres, le réalisme délibéré, la volonté d'âpre franchise, jamais ne supprime et jamais ne cache le fonds premier de son talent : une âme de pitié, de tendresse, de frémissante poésie. Cette âme spiritualise les sujets les plus vulgaires, transfigure les plus incultes héros, et, non contente d'animer le dialogue et le récit, s'échappe tout à coup en effusions lyriques, dont la complication naïve atteste la sincérité. « Brutal et doux, irascible et bon », — comme il s'est qualifié lui-même, Philippe a vite épuisé ses colères ; c'est dans la bonté qu'il s'attarde. Il reste bien ce même enfant têtue, modeste, ombrageux, tendre et sage, qui jadis au retour de l'école, dans la petite maison de Cérilly, rêvait sur un livre près de l'établi où son père creusait des sabots.

Arnauld s'appuyait aussi dans une certaine mesure sur des détails recoltés ailleurs dans le numéro, auquel son texte, publié en tête (après le poème de Claudel) servait à la fois d'introduction et de synthèse. Allusions précises à l'enfance, à Mallarmé, à Jammes (qui après sa dispute avec Gide sur sa propre note risquait d'être occulté), à Dostoïevski et Nietzsche, au prix Goncourt, à Guillaumin, à Lucien Jean, à d'autres influences, ou plutôt des incitations idéologiques récentes, comme le traditionalisme (lire : Valois et C<sup>ie</sup>) ou le catholicisme (lire : Claudel). Il y a même une référence discrète à des tourments et orages (une liaison) qui avaient déstabilisé les derniers mois de sa vie ; et une réaction ferme contre des tentatives de récupérer Philippe pour la gauche ou la droite, publiées ailleurs — position caractéristique du critique et de la revue qui ne nous semble pas fausser celle du romancier.

La lecture double ou plutôt synthétique de la vie et de l'œuvre montre les qualités d'Arnauld critique en même temps qu'elle éclaire son sujet. Lucide malgré son deuil, ouvert aux qualités esthétiques comme à la communication morale des livres, il n'hésite pas à évaluer en décrivant. Au niveau de la pensée ou de l'expérience, tous les textes avaient de la valeur, y compris les contes maladroits du début, qui avaient lancé l'écrivain sur son grand thème double de la pauvreté exprimée par la pitié. Au passage, une remarque juste sur les limitations linguistiques par rapport à Jammes, ou la louange non moins juste de la nouveauté de *La Mère et l'Enfant* dans la peinture de la maladie infantine. Le lien entre les débuts parisiens de Philippe et le décor de *Bubu* est établi avant l'arrivée des

lettres à Vandeputte ; ce qui ne l'empêche pas d'apprécier la création de caractères vivants avec « leurs idées courtes et leurs sentiments obscurs » (p. 145), ou la « franchise d'attaque » du style. Il s'est ravisé sur les « faits divers », où il reconnaît maintenant la faculté du chroniqueur de se loger dans le crâne de ses criminels, et de profiter de la brièveté de la forme pour s'exprimer avec une vigueur qui s'amortit dans les romans par scrupule de composition. Si en 1902 *Le Père Perdrix* avait suggéré des réflexions sur l'évolution du roman réaliste, ici il sert surtout à introduire une analyse perspicace du thème-clé de la pauvreté, et le style d'Arnauld prend la couleur de Philippe : « les pauvres seuls devinent l'héroïsme des pauvres » (p. 148). Mais surtout il laisse parler son ami, avec des citations de divers romans qui éclairent la nature psychologique et morale de la pauvreté, le véritable complexe qu'elle devient pour lui qui n'est plus matériellement pauvre et qui partage la vie de riches comme Gide ou Larbaud, sans cesser de parler au nom des misérables. Arnauld rejoint Philippe lui-même<sup>9</sup> lorsqu'il trouve ses personnages riches des fautes d'art, des caricatures, et croit deviner un déterminisme dans leur facile supériorité sur les pauvres.

Les deux romans suivants sont écrits pour sortir de « cette philosophie désolée » (p. 153). Arnauld n'est pas plus convaincu par *Marie Donadieu* que beaucoup des critiques de la première heure<sup>10</sup>, surtout pour des incohérences dans le rôle et la présentation de l'héroïne, dont il offre une esquisse très pertinente, mais sans s'enflammer malgré tous les efforts techniques et stylistiques du romancier. Il a plus de sympathie pour *Croquignole*, à la fois pour le personnage et pour le message de fatalité qui l'innocente ; mais plus encore pour celui de son ami Félicien avec son idée plus simple et plus calme de la vraie force (p. 156). Il note avec raison que Félicien préfigure le message de sagesse que Philippe avait fini par reconnaître dans la vie de son père :

Plutôt qu'à se plaindre et qu'à maudire, n'y a-t-il pas quelque grandeur à vivre la vie ouvrière, simplement, courageusement, et, ne pouvant racheter le monde, à sauver soi-même et les siens ? (p. 158).

Devant l'abandon de cette œuvre, dont Philippe lui avait parlé avec tant d'enthousiasme, et dont Gide avait recueilli trois versions et de nombreux fragments, le critique était aussi perplexe que nous aujourd'hui, et ses

9. Lettre de Philippe à Adrien Mithouard, *Bulletin Philippe* n° 13, 1955, p. 92.

10. Voir notre article « Pages d'autrefois sur *Marie Donadieu* », *Bulletin Philippe* n° 42, 1984, et pour une lecture moderne notre « Ch.-L. Philippe misogyne ? Le cas *Marie Donadieu* », dans *Rencontre...*, op. cit., pp. 23-36.

hypothèses restent valables, qu'il s'agisse d'un malaise de Philippe mûr et plus cultivé devant la nécessité d'exclure « tous soucis intellectuels » de son livre, ou d'un trouble suscité par de fortes personnalités dans son entourage, sapant sa certitude.

C'est surtout la recherche de certitudes qu'Arnauld tient à souligner à la fin, dans la vie comme dans les œuvres :

[...] ce besoin de réflexion, cette assiduité, cette méditation patiente, ce souci d'unité intérieure qu'il souhaitait d'imposer à sa vie et à son art.

S'il avait proclamé son goût du sauvage, on savait aussi qu'il avait une vraie culture — « il lisait peu mais il lisait bien » — et ses méthodes de travail étaient un vrai « labeur » de « retouches » et « lents progrès ». Et les lettres sont là pour confirmer qu'Arnauld ne trahit pas son ami quand il termine, très « Drouin » et très « *NRF* 1910 », en parlant de son « désir croissant d'équilibre, de recueillement et de sérénité », de sa recherche de l'ordre, qu'il n'avait pas encore trouvé. Et nous signerions volontiers sa dernière phrase :

Seulement, personne n'est en droit de dire de quel côté Philippe l'aurait enfin trouvé. (p. 161).

Il y a un post-scriptum à cette remarquable étude, qui avait négligé l'incontestable réussite littéraire des quinze derniers mois de la vie du romancier, les contes composés au rythme de un par semaine pour *Le Matin*, qui ne fut sans doute pas le journal que lisait un professeur de philosophie ! Un volume posthume recueille les meilleurs de ceux qui se passait *Dans la Petite Ville*. Arnauld en prend bien la mesure, par rapport aux thèmes analogues des romans :

Ce sont, encore et toujours, des pauvres ; ce n'est plus l'obsession perpétuelle et l'écrasement de la pauvreté. Au lieu de regarder ses personnages à travers ses propres besoins de justice et de pitié, Philippe consent à les voir tels qu'ils se voient eux-mêmes, tels qu'ils vivent leur simple vie. [...] Tout le récit est direct ; les faits parlent par eux-mêmes, et l'émotion à travers eux ; l'art se reconnaît seulement à l'infailible choix des détails nécessaires...

(*NRF*, juillet 1910, pp. 114-5).

Tout de suite après, une note plus longue cherche à dégager la leçon de vie du grand ami et conseiller de Philippe, mort dix-huit mois avant lui, Lucien Jean, dont il loue les talents de conteur et de critique, mais surtout d'esprit libre, pour qui « la critique n'est après tout qu'une préparation à la Vie » (p. 117). Il avait accepté quelques « réalités modestes », comme sa santé, sa classe, sa famille, « en respectant les liens que l'expérience lui découvre entre elles et l'ordre universel ».

On est tenté de dire que petit à petit Drouin se préparait à faire la même chose, ou, comme il avait écrit du père de Philippe, de « vivre la vie... simplement, courageusement », de « sauver soi-même et les siens »,

en abandonnant ses aspirations littéraires. Après avoir donné cinq articles et une dizaine de notes en 1910, il ne donna que quelques pages en 1911, sur la nouvelle Sorbonne, dont l'esprit trop scientifique lui semblait poser « un problème de mesure et d'équilibre » (mai 1911, p. 762), et ne revint en 1912 que pour traiter quelques auteurs longtemps préférés, Rosny, Wells, Kipling et Gœthe. En 1913, un article sur Proudhon et deux notes sur Cazamian, dont les idées sur le goût lui suggèrent, par contraste, « “la volonté de barbarie” qu'affirmait un jour Ch.-L. Philippe » (nov., p. 803). En 1914, sa présence commençait à se réaffirmer<sup>11</sup> lorsque la guerre interrompit la publication : mais seulement dans les notes critiques, où son éclectisme rappelle le bon vieux temps de 1900-02. André Spire, Raymond Schwab (autre Lorrain), Barrès, Pierre Mille, Gabriel Marcel, Lafcadio Hearn... et Henri Bachelin, ce Nivernais monté de sa petite ville à Paris, et dont le dernier héros était un poète de province qui ne réussit pas sa montée à la capitale et se laisse aigrir par l'envie devant les écrivains riches. Sentiment qui vaut d'être peint, selon Arnauld ; mais moins que « la protestation d'une classe entière » qu'on trouve dans les romans de Philippe (mai 1914, p. 900). Toujours survit chez Arnauld lecteur de romans cette chasse au trop biographique, au réel mal digéré. En juin, il trouvait le même défaut dans un roman de Jean Renaud :

Jamais l'aveu direct d'une émotion, jamais les mots qui la nomment, l'exclamation qui les souligne, ne tiendront lieu des faits, des objets, des images propres à la suggérer... (p. 1063.)

La guerre rompit ce nouvel élan. Germaniste, Drouin trouva des moyens de servir sa patrie qui le menaient plus près du front que Gide. Il put même appliquer ses capacités de lecteur critique, car en 1916 on lui demanda d'analyser la presse allemande et de « fournir chaque jour, pour le grand état-major — un “état” de l'opinion tudesque<sup>12</sup> ».

Dans *La NRF* de l'après-guerre, Arnauld fera presque figure d'invité de marque : une dizaine de collaborations, seulement, s'étendent sur six ans. Peut-être se sentait-il moins en sympathie avec la revue sous Rivière, qui dans ses pages liminaires du premier numéro avait annoncé que « l'âge a besoin de gratuité », avant de reprendre le vocabulaire d'avant-guerre : « tendances », « œuvre critique », « renaissance classique », « neutralité » mais non « dilettantisme » (juin 1919, pp. 1-12). À quoi Arnauld répondit par des « Explications » en juillet. La guerre avait un

11. C'est à cette époque, selon Anglès, qu'il prépara un choix d'articles littéraires pour un livre de critique comme ceux de Gide ou de Ghéon (p. 377). Il ne vit pas le jour.

12. Lettre de Gide à Ghéon du 16 juin 1916, *Correspondance*, t. II, p. 910.

peu durci le parti-pris moral. L'art n'est pas indépendant mais « autonome » ; distinguons la sincérité de l'art de la sincérité tout court. « Pour simplement se connaître, faudrait-il donc ne tendre à rien, ne rien vouloir ? » Il refuse l'idée qu'il y aurait d'un côté l'art, de l'autre « problèmes, discussions » : « cette revue ne confondra point l'art avec le civisme ». Alors que Rivière croyait que la guerre, en obligeant à avoir un but — gagner, avait dévié les esprits du véritable chemin artistique, Arnauld considérait cette concentration un bon préparatif au retour à l'art. Il voulait aussi que les artistes traitent le thème de la guerre tout de suite (pp. 204-11). Lui-même n'allait pas en parler, cependant, sauf une fois, en rendant compte de *Mars ou la Guerre jugée* d'Alain (déc.1921, pp. 733-40). Ses trois grands textes sont sur de vieilles préférences. Une longue étude de la *Clio* de Péguy croit enfin discerner la continuité de la pensée de son ami dans le retour à la foi devant le Bonheur impossible et le constat du Vieillessement (août 1919, pp. 440-55). Une analyse encore plus longue du *Système des Beaux Arts* d'Alain lui donne une dernière chance de se situer par rapport à la tradition de la critique « scientifique ». Il préfère Alain à Taine et Cie parce qu'il part toujours de l'œuvre et insiste sur la spécificité de chaque mode. Il aime son côté « classique » et le fait que son esthétique repose sur une éthique, sur des sens bien réglés et une volonté de sagesse. Les forces d'Alain lui semblent être dans ses pages sur le Dessin, le Théâtre et le Roman (genre que lui-même appelle « le poème du libre arbitre »). À propos de la Poésie il est moins convaincu, car il voit dans la poésie moderne « la rencontre à jamais unique d'une conscience avec la vie » (juin 1920, pp. 842-64).

Cette rencontre est en somme le sujet du troisième texte, une critique, dans le sens fort du terme, du *Dostoïevsky* de Gide, dont il approuve la lecture au niveau psychologique mais non aux niveaux moral et métaphysique<sup>13</sup>. « On connaît mal l'homme, si l'on ne tient pas compte de ses passions innommées », et dans le cas des personnages cela veut dire la recherche de Dieu mais la haine de l'autre et le refus de l'amour. « Ce ne seront pas les tièdes qui seront sauvés. » La conclusion de Gide, qui réunit Blake, Nietzsche, Browning et Dostoïevski, lui est inacceptable. Blake est plus abstrait, Nietzsche voit très différemment les idées de péché, humiliation ou repentir, et quant à l'optimisme qui est censé lier le Russe et Browning... Seul Dostoïevski « refuse d'être un sage pour mieux garder ses chances de devenir un saint ». En un mot, « gardons le senti-

13. Arnauld avait donné une analyse très fine de *L'Adolescent* dans *La Revue Blanche* (1.9.1902, pp. 69-72) : l'une des plus longues de ses critiques d'un seul livre.

ment des différences » (août 1923, pp. 151-9).

C'est bien le sentiment des différences — et non des différends — qui règne dans les toutes dernières pages de Michel Arnauld, qui comme les premières après la guerre sont consacrées — cette fois dès le titre — à « Jacques Rivière et la vocation de sincérité ». Coïncidence symbolique, car il s'agit d'un de ces « numéros d'hommage » dont depuis le 15 février 1910 *La NRF* n'a jamais jusqu'à nos jours perdu le secret (avril 1925, pp. 511-7). Pages aussi émues mais moins nourries que celles sur Philippe, un peu hésitantes quand il cherche à fixer une image de Rivière, regrettant de ne pas l'avoir mieux connu, invoquant l'écart d'âge. Pourtant il réussit une dernière fois un portrait « moral » convaincant d'une âme « complexe... transparente », d'un homme « discret, non secret », d'un éternel adolescent que distinguait « l'effervescence simultanée des idées et des désirs » et peut-être un certain « retard du sentiment sur la pensée ». Ce dont on ne pouvait guère soupçonner Marcel Drouin ni cet alter ego qui tirait ainsi, discrètement, sa révérence en parlant, comme autrefois à propos de Philippe, d'une recherche inachevée de l'ordre, et en renvoyant son lecteur à des textes anciens de Rivière intitulés « De la sincérité envers soi-même » et « De la Foi ». Malgré le constat des différences, le lecteur d'aujourd'hui résistera difficilement à la tentation d'arracher quelques lignes à cet article pour les appliquer à leur auteur. Contentons-nous de celles-ci :

Dès le début marqué pour les lettres, il ne peut se libérer des livres ni se confiner dans les livres ; par eux il s'ouvre un chemin vers la vie : « Je n'estime rien au-dessus de vivre, et ce dont d'abord je ne veux rien laisser échapper c'est de vivre. » (p. 513).

### Appendice

#### LETTRE INÉDITE DE MARCEL DROUIN À VALÉRY LARBAUD

Nous publions la seule lettre connue de Drouin à Larbaud à titre d'exemple d'une autre face, encore plus obscure aujourd'hui, de son travail de critique : le commentaire spontané qu'il a pu parfois envoyer directement à un auteur lui soumettant son livre personnellement. Elle nous semble aussi constituer un complément intéressant au début de la correspondance bien connue de Larbaud avec Gide (*Cahiers André Gide 14*, 1989, édité par Françoise Lioure). Larbaud avait fait tirer ses *Poèmes par un Riche Amateur* à peu d'exemplaires en 1908, les destinant surtout à des amis et aux critiques de la presse. Une première tentative d'entrer en

contact avec Gide en 1905 n'avait vraiment pas réussi, mais depuis Larbaud était devenu un ami de Philippe grâce à Marcel Ray ; et Philippe avait annoncé cette publication à Gide qui, dans sa lettre du 30 juillet, donne l'impression d'avoir tardé à la recevoir (p. 34). À en juger par la carte de Larbaud du 7 août, le poète avait même écrit à Gide pour s'assurer qu'il l'avait bien reçue, ce qui pourrait expliquer la formule curieuse au début de la lettre de Drouin : « Oui, Monsieur, j'ai bien reçu votre livre... ». Si l'ex-critique a fait attendre son nouvel interlocuteur un mois pour sa réponse, au moins, une fois arrivée, elle ne dut pas laisser l'auteur sur sa faim comme la lettre de Gide, étrangement sommaire et vague quant à l'impression que lui avait donnée cette œuvre originale. Pour qui connaît le premier *Barnabooth* et l'évolution ultérieure de Larbaud écrivain, les remarques de Drouin se passent de commentaires, même si le poète devait en fait supprimer le quart des poèmes en 1913, « réussis » ou non ! Mais le lecteur de Michel Arnauld saisira au vol telle expression typique de toute son esthétique : « ce mélange de sauvagerie et de supraculture », et regrettera que dans ses articles il n'ait pas eu plus de tournures frappantes comme « ce vertige de cinématographe »...

Deux autres précisions. La lettre a eu des suites dans l'immédiat, car Anglès rapporte que Drouin rend compte à Gide le 19 octobre d'une visite que Larbaud lui a faite : malheureusement il n'y a pas de traces de contacts entre les deux hommes dans les correspondances publiées de Larbaud (Anglès, p. 116). Quant à l'article, ce fut Gide qui fit la note pour *La NRF*, dès le début de l'automne (Anglès, p. 118), bien qu'elle ne parût qu'avec la reprise en février 1909 (pp. 101-3). On peut le regretter, car s'il nous offre quelques remarques intéressantes, Gide semble surtout médusé par le nom du préfacier fictif, qu'il répète cinq fois en moins d'une page : il est vrai que « X. M. Tournier de Zamble » est déjà tout un poème... Arnauld, malgré ses réserves de principe sur le vers libre, aurait été beaucoup plus... sage : dans les deux sens du mot.

Cuverville en Caux  
27 août 1908

Oui, Monsieur, j'ai bien reçu votre livre, tout de suite avant de quitter Paris. Puis je l'ai lu ici, dans l'exemplaire de Gide. Mon opinion longtemps différée n'a pas dû vous manquer beaucoup ; mais je tiens à vous assurer de mon plaisir, et de l'intérêt que je vais mettre à suivre tout ce qui paraîtra sous votre nom. Ce n'est pas le personnage de Barnabooth que je préfère : Il amuse, il laisse dans la mémoire une empreinte assez nette ; mais tout de

même on y regrette du trop et du pas assez. On dirait que vous lui avez refusé l'histoire, le roman où il se serait développé tout entier, tandis qu'une partie des mots et anecdotes mis à son compte peuvent <sup>14</sup> être, sans y perdre, détachés de son caractère, et par suite gênent le plaisant travail de le reconstruire en son unité. Mais presque tous les poèmes me paraissent très réussis. J'aime ce vertige de cinématographe, cette largeur de panorama, ce <sup>15</sup> mélange de sauvagerie et de supraculture, cette négligence qui touche si juste et rarement tourne à l'à peu près. Vous me rendez les délices du voyage et ma conscience de bon Européen. Et je ne réclame pas plus de concentration, une fusion plus parfaite, plus d'oubli des multiples influences, sachant que tout cela viendra bien en <sup>16</sup> son temps. Que la passion et l'ironie seront un jour chez vous ou plus nettement séparées ou plus intimement unies ce sera autre chose, ce ne sera pas mieux. Ce n'est pas souvent qu'un <sup>17</sup> début d'une nouveauté si rare laisse espérer après lui d'autres surprises.

Quelque jour j'espère bien vous dire plus en un article ; pour le moment, je ne suis nulle part chez moi. Mais tenez-moi dès maintenant pour votre amateur dévoué.

M. Drouin.

*Cette lettre, ainsi que le billet inédit de Ch.-L. Philippe à Mme Mackenty cité dans le corps de l'article, sont publiés avec l'aimable autorisation du Maire de Vichy. Ils appartiennent aux fonds manuscrits de la Bibliothèque de la ville. Cotes Larbaud D 121 et Philippe Ph 185.*

D. R.

---

14. *Variante biffée* : « pourraient ».

15. « le ».

16. « à ».

17. « une ».

# Marcel Drouin et Maurice Barrès

par

F. L'HUILLIER \*

Drouin et Barrès ont entretenu, entre 1889 et 1921, voire 1923, par intermittences, sans tapage, sans complaisance non plus, des relations contrastées dans le temps, parfois tendues, mais toujours empreintes d'estime, qui les honorent également et que l'histoire littéraire ne peut négliger.

Brillant élève de Janson, Marcel Drouin tenait entre 1888 et 1891 un cahier de lectures qui porte le témoignage d'une curiosité passablement éclectique, allant de Goethe à Rimbaud, de Verlaine à Bourget. Barrès y figure, vraisemblablement pour le deuxième livre du *Culte du moi*, c'est-à-dire *Un homme libre*, paru en avril 1889, qu'il invoquera avec une sympathie particulière en 1900. Jetant un regard sur le passé, en 1906, il écrira que Barrès avait toujours représenté « une part, non la moindre, de sa jeunesse » : « Il était mon premier choix, la première aventure de mon goût personnel, une merveille..., que j'avais devinée, préférée. » Avec pudeur, il évoque ces « causeries » parisiennes auxquelles il avait participé, autour du maître, de Barrès assiégé par des « néophytes jaloux », lui-même, Drouin, « collégien timide » prenant tout au sérieux (déjà), touché par la « séduction » du maître de maison. Le « charme », au sens fort du terme, et « l'irritation », tel est le binôme du sentiment éprouvé par Drouin, et qui perdurera. Comment Drouin était-il entré dans ce cercle privilégié ? Rien ne permet d'invoquer la communauté d'origine — la Lorraine, le lycée de Nancy. Sans doute est-ce Maurice Quillot qui a conduit chez Barrès ses camarades Drouin et Le-grand (le futur Franc-Nohain).

Ce trio, responsable d'abord de *Potache-Revue*, ensuite de *La Conque*, obtint facilement de Barrès un encouragement, une dédicace. Tout de

---

\* Professeur honoraire à l'Université de Strasbourg.

suite Drouin s'est senti responsable de cette tentative littéraire. Au lendemain du naufrage de *Potache-Revue*, il a été rue Chaptal remercier Barrès (printemps 1889) et, avec la témérité ou la franchise de la jeunesse, il a saisi l'occasion de donner son sentiment sur les critiques divergentes de Sarcey, de Lemaitre et de Bourget provoquées par *Un homme libre*. Cela dans une lettre finissant par l'assurance des « amitiés fort respectueuses de deux apprentis de lettres ». Peu de temps après, il a présenté à distance l'idée d'une « revue pour de bon » — *La Conque* — pour laquelle il voudrait plaider de vive voix auprès du « cher maître », qu'il assure de sa « très respectueuse amitié ». Avec une sorte d'autocritique : « Ces camarades... très jeunes... prétendent tout bouleverser ; sans trop y croire, je souhaite leur succès. » Survient l'élection de Barrès comme député de Nancy (septembre 1889). Drouin prolonge une correspondance essentiellement littéraire, mais tout en se montrant sensible et ouvert à certains des aspects nouveaux — et explosifs — de la vie politique. Si, dans la ligne suivie jusqu'alors, il défend, contre Lemaitre et *Le Figaro*, l'égotisme barrésien, il attend du nouvel élu un discours à la Chambre — le soir de la Saint-Charlemagne, « le seul jour où j'y puisse aller », et il signe « un peu socialiste et tout à vous ». Le lendemain, il récrit sa lettre en concluant : « Prêchez-moi le socialisme, le vôtre j'entends. Je ne demande qu'à vous écouter. » En fait, il s'absorbe dans sa préparation à l'École Normale, où il est reçu premier en 1891. Barrès le félicite en des termes dont nous connaissons l'esprit par la lettre de remerciement qu'elle appelait. « Mon cher aîné... je suis fier de votre haute amitié... votre patronage m'est acquis, dont je n'abuserai pas. » Barrès lui avait reconnu, dans son compliment, une « puissance » à exploiter. Drouin, déjà philosophe et critique, doute de « l'harmonie » des « facultés » qui doit la supporter. Il ajoute : « La visite d'André Gide a suivi de près votre lettre. L'homme fervent, comme nous aimons l'appeler... ; nous avons cinq jours parcouru les Vosges, moins attentifs à la beauté des sites qu'à celle de nos idées, de ses idées... »

Voici donc Drouin séduit toujours par Barrès, mais aussi par Gide, l'ami et le beau-frère demain <sup>1</sup>.

Suit un vide de plusieurs années. Drouin fait son année de service militaire (1891-92), retourne à l'École de la rue d'Ulm ; est reçu à l'agrégation de philosophie (1895), passe quelques mois à Berlin, entre un moment à la Fondation Thiers (1896-97), se marie et commence en province une

1. Le 18 août 1891, André Gide écrivait à Barrès qu'il venait de faire dans les Vosges un petit voyage à pied « avec mon ami Drouin, ce glorieux de Normale et que vous avez si bien félicité ».

carrière universitaire qui ne le ramènera à Paris qu'en 1906. Les rapports entre Drouin et Barrès se sont relâchés dès 1892, comme l'atteste le ton de deux lettres du mois d'août : « Si le sujet dont vous vouliez m'entretenir peut être traité par lettre, écrivez-moi..., mieux eût valu une conversation, mais c'est moi seul qui y perdrai. Veuillez me croire votre bien dévoué. »

Un nouveau chapitre va s'ouvrir, non plus sous le signe des enthousiasmes de l'égotisme, mais sous celui de la crise du dreyfusisme. Drouin prend position contre Barrès. En octobre 1898 il adresse à un nouveau journal, *La Volonté*, un article intitulé « Sur Kant et les droits de l'homme, contre Barrès, Maurras et Vogüé ». Il prend rang parmi des pétitionnaires, et sous son nom, à côté de Lucien Herr et de Péguy. Mais c'est sous le pseudonyme de Michel Arnauld et sur le terrain de la critique littéraire qu'il affronte son ancien grand ami. De *L'Appel au soldat* il écrit, dans *La Revue Blanche* du 15 juin 1900, un compte rendu rigoureux et sévère. « L'ambition de M. Barrès était grande », celle d'unir histoire, roman, programme, confession. Mais en réalité il fait d'abord « un geste de combat ». Il se présente comme un disciple du général cherchant à formuler une doctrine encore inexprimée et finalement il annonce un nationalisme qui ne s'inscrit pas dans la filiation boulangiste : un Sturel-Boulangier « n'aurait pas demandé comment une nation se conserve, mais comment elle se perfectionne et s'agrandit ». Il aurait repoussé l'alliance de Drumont. Ce nationalisme annoncé « ne regarde que le passé ». Le Lorrain Drouin suit le Lorrain Barrès dans ses voyages en Lotharingie et il estime « fastidieuse » l'interprétation barrésienne d'une inéluctable réparation, car « les populations mosellanes jouissent de la paix et de la sécurité sans souci des maîtres changeants qui leur garantissent ces biens ». À son tour Drouin peut aussi faire parler les morts, qui diraient : « Un idéal n'est pas héréditaire, la tradition l'ébauche sans l'achever. On ne comprend les morts qu'en les dépassant. Suivez la lumière vivante. N'interrogez pas les tombeaux ! » Telle est l'antithèse du nationalisme barrésien. Mais Drouin ne reste pas sur le terrain étroit de « l'adversaire » politique. Il signale les beautés de l'ouvrage, éclatantes dès le premier chapitre, des morceaux de bravoure comme le voyage de Sturel en Italie ou cette lettre d'Allemagne de Roemerspacher, dans laquelle celui qui vécut à Berlin cinq ans plus tôt trouve matière à réflexion sur Gœthe et la pensée allemande. Finalement sa conclusion évite l'outrance et la rupture : « Des milliers d'admirateurs vont acheter *L'Appel au soldat* pour admirer le titre. Nous, cependant, relisons *Un ennemi des lois* et *Le Regard sur la Prairie*. »

À la fin de 1901, *Le Drapeau* commence la publication de *Leurs Fi-*

gures, qui paraissent en librairie en février suivant. Le sage et méditatif Drouin réagit dès avril, dans *La Revue Blanche*, avec un compte rendu plutôt bref. À ses yeux, il s'agit d'une « histoire énergique, partielle et passionnée » de toute l'affaire du Panama, une suite des « cruels articles » du *Figaro*. « Il y a des gens [...] que la haine rend plus forts et plus lucides et qui savent en extraire quelque beauté. » Barrès est de ceux-là. Mais, « séparé de son sujet par quelques années [...] il le regarde d'un œil distant et d'une âme à moitié détachée ». En définitive, ce *Roman de l'Énergie nationale* avait été « gâté par une ambition trop pratique et [par] un souci d'action immédiate ». Arnauld-Drouin attend et souhaite autre chose. « Il a montré sa puissance, il a beaucoup appris et beaucoup gagné. Il ne peut plus retourner aux fantaisies de sa jeunesse. En quelle œuvre plus mûre saura-t-il allier sa vigueur nouvelle à ses grâces d'autrefois ? »

La réponse est décevante : les *Scènes et doctrines du nationalisme*, qui paraissent peu après, ne peuvent que choquer Drouin : d'où trois pages denses dans *La Revue Blanche* du 1<sup>er</sup> novembre 1902. Sans insister sur les « défauts de composition » et l'encombrement de chapitres hétéroclites dans un volume de plus de 500 pages, Arnauld combat la thèse barrésienne sur le plan le plus élevé — le plan philosophique, son domaine : on ne peut « fonder la société sur la logique », comme le tente Barrès, on ne peut « qu'ordonner la société selon la raison » en subordonnant les intérêts passagers à des conditions constantes et harmonieuses. Ne pas méconnaître les « nécessités antérieures », sans doute, mais « négliger d'abord les différences individuelles pour poser les principes... ce n'est pas nier ces différences ni refuser de leur faire ensuite une part ». Sur le plan de l'histoire nationale, « si le nationalisme est l'acceptation d'un déterminisme », il doit accepter « tout le déterminisme national » et ne pas opposer « la Terre et les Morts aux vivants ». Encore moins est-il acceptable pour « l'accomplissement de la tâche nationale » de faire appel à « tous ces bons Français » reconnus comme tels pour avoir « combattu contre le droit ». Ici l'Affaire ne lui permet aucun ménagement. Ce livre, écrit-il, « contient telles pages, telles taches de boue et de venin que ni le temps ni la gloire littéraire ne pourront jamais laver. On s'indigne. » Pourtant Arnauld surmonte sa propre violence. Il a concédé en exorde : « Il faut pourtant que j'en parle enfin, car il n'est pas sans mérite et ne sera pas sans influence. » Et en conclusion il cite longuement une lettre du « très libéral » Havet au « très catholique » Barbey d'Aurevilly : « Une thèse erronée peut être une occasion de penser très fortement... et c'est précisément ce que vous faites... Vous êtes à la fois puissant et impressionnant..., vous réussissez supérieurement à nous faire sentir que,

quand on a dit qu'on ne l'est plus [monarchique et catholique], tout n'est pas dit et qu'on n'a pas trouvé pour cela la solution de tous les problèmes. » Et revenant au livre en question, ce mot final : « Non, tout n'est pas dit quand on a dit qu'on n'est pas nationaliste. »

*Au service de l'Allemagne* paraît par fragments dans *La Revue des Deux Mondes* à partir du 1<sup>er</sup> novembre 1904, en livre en avril suivant. De Bordeaux, qu'il va quitter pour Paris à la rentrée prochaine, Drouin, visiblement surpris par un ouvrage si diffèrent, à tous égards, des précédents, se hâte (le 12 juin) de venir « en parler » à l'auteur, qui lui avait adressé un exemplaire. « En l'envoyant à Michel Arnauld, vous vous êtes souvenu, je suppose, que Marcel Drouin était un de vos lecteurs les plus anciens et les plus fidèles. » Confirmant sa position d'adversaire des dernières années, il précise : « Il faudrait vous figurer le malaise, les scrupules, la discorde intérieure où m'avait jeté chacun de vos derniers ouvrages pour comprendre ma joie d'en recevoir un que je puisse goûter sans réserve et tout entier. » Ce qui l'a touché surtout, c'est « la tenue morale, l'absence d'intention polémique et le sens des réalités... On n'imagine pas le volontaire Ehrmann agissant autrement que vous ne le faites agir. » Pour lui comme pour Barrès, « l'horreur d'une domination étrangère est assez prouvée par les luttes et le trouble d'une âme cultivée ». Sensible au mouvement d'émotion nationale qu'allait traduire son ami Péguy (*Notre Patrie*, octobre 1905), Drouin admettait ce qu'il avait éludé en 1900, à savoir qu'il existait un problème lorrain et un problème alsacien. « L'Alsace est demeurée un tout... et sous le joug allemand... tout de même réussit à vivre. » La Lorraine, elle, coupée en deux tronçons, « souffre », « languit », « se meurt ». Avec tact, le critique Arnauld exprime le souhait de retrouver la même perspective dans les ouvrages à venir « mettant d'accord la raison et le sentiment ». Alors « personne n'applaudira plus cordialement à leur succès que votre dévoué critique et admirateur ». Réponse de Barrès, dès le 30 juin : « Mon cher Drouin, je suis content que ce livre vous satisfasse et vous remercie de votre lettre. Souvenirs affectueux. » Réponse un peu courte et quelque peu distante. Barrès fit attendre la suite logique de son livre « alsacien ». *Colette Baudouche* se présente dans *La Revue des Deux Mondes* du 7 novembre 1908.

Mais dans l'intervalle il donne à la même revue, et à l'automne de 1905, un *Voyage à Sparte* dont la richesse incite Drouin à un nouvel examen non seulement de l'art littéraire de son illustre concitoyen, mais encore de sa place dans la pensée politique du temps. D'où le titre singulier de son compte rendu dans *L'Ermitage* du 15 avril 1906 : « Le Voyage de Sparte et Maurice Barrès ». C'est dans cette contribution que Drouin fait le rappel des moments qui rapprochèrent d'abord, puis de plus

en plus opposèrent les deux hommes. Il lui est pénible, mais nécessaire, de revenir sur le cycle de *l'Énergie nationale* : « Ces volumes [...] ne furent pas écrits pour moi ; je m'y heurte, je m'y meurtris à chaque ligne. Mais il faut bien que je les lise, que je les relise, que j'en parle, au risque d'en dire très mal tout le mal et plus mal le bien que j'en pense. Tout de même, il est temps que cela finisse. Est-ce la faute à Gide ou la faute à Ghéon ? *La Mort de Venise, Au service de l'Allemagne* ont paru sans qu'il me fût loisible d'inviter personne au partage des plaisirs qu'ils m'ont donnés. » Voilà une phrase grosse de sous-entendus ! Et ce philosophe qui pèse toujours ses mots écrit à la suite que *Le Voyage à Sparte* « suffirait à me presser de relire son œuvre entière... pour y retrouver une fois de plus les mêmes joies d'ivresse lucide ». Il me paraît secondaire de rappeler en quels termes heureux Drouin analyse les traits d'« atticisme », mais nécessaire de citer ce jugement : « je ne crois pas que Barrès ait jamais écrit mieux. »

Barrès continue de fasciner Drouin. Au terme de cette présentation aussi brillante qu'érudite, où interviennent les héros du monde grec aussi bien que Renan et Maurras, et en complément apparemment imprévu et pourtant logique, le critique revient sur la trajectoire suivie par l'écrivain du *Culte du moi* depuis qu'il se donna comme règle en 1888 : « Réalise, ou parais réaliser la formule entière ; acquiers toute la gloire que tu t'es ouvertement proposée. » La trilogie de l'Égotisme a subi dans l'esprit d'Arnauld une sorte de décanation : « Est-ce pour les avoir trop relus que je juge ces trois livres un peu longs et traînants ? », n'admettant toujours pas, en outre, ce qu'il y trouve « de froideur, de mépris et de dédain » ? Mais c'est à l'action et à la doctrine de Barrès qu'il revient. Certes, « ce n'est pas ici le lieu de réveiller une vieille querelle ». Et pas davantage il ne peut lui être reproché d'avoir pris parti. Mais — et ici le ton redevient vif — « ne pouvait-il pas [...] laisser à ces gens-là [Gyp, Rochefort, Drumont] la besogne courante d'outrage et d'invective ? » Il a décoché « des flèches empoisonnées » et la cicatrice des blessures brûle encore. Cette outrance, il l'a confessée parfois et encore dans ce *Voyage*, prenant à son compte le beau vers d'Antigone : « Je ne suis pas née pour partager la haine, mais pour partager l'amitié. » Elle constitue une faute « lourde à porter ». Quant au nationalisme, ses « fondations » sont « d'inégale solidité ». « Je ne découvre chez Barrès qu'une thèse vraiment venue à maturité : *Au service de l'Allemagne*, sans ôter aux Français d'Alsace une attitude viable, digne, efficace, à la portée du plus grand nombre. » En conclusion Drouin s'adresse aux « disciples » du maître et même, curieusement, à la jeunesse symbolisée par Philippe, le fils de Barrès (qui a dix ans) : qu'elle trouve dans « l'idéologie » barré-

sienne « un rêve fait d'élégance morale et de clairvoyance ».

Drouin espérait-il ouvrir un vrai dialogue ? On peut le supposer, en notant que Gide, dont l'influence était capitale, n'était pas disposé avant 1910 ou 1911 à envisager une collaboration littéraire avec Barrès. De son côté, Barrès n'aurait réagi à la magnifique étude d'Arnauld que par une note de ses *Cahiers* : « Article utile, "Le Voyage de Sparte" de Marcel Arnauld. » Pourtant une lettre non datée de Drouin à Barrès, d'un ton nouveau (« mon cher ami ») suit de près un « entretien » jugé « très profitable » et apparemment lié aux thèmes du *Voyage de Sparte* ou du moins à sa conclusion. Il renouvelle la mise en garde qu'il s'était autorisée concernant l'avenir du jeune Philippe. « Je ne suis pas sans inquiétude pour votre Philippe aux yeux clairvoyants. » Si « d'avance il se ferme à d'autres recours [que vos « croyances »], quel riche de troubles futurs... Tous ceux qui de trop bonne heure ont eu besoin d'un absolu ont su moins que d'autres s'y maintenir. »

Suit une nouvelle pause dans l'échange entre les deux hommes, jusqu'en 1909. La *Revue hebdomadaire* publie *Colette Baudoche* à partir de novembre 1908 — et Juven sous forme de livre en mars 1909. Barrès en dédicace un exemplaire d'auteur « à Marcel Drouin, à Michel Arnauld, amitiés de Maurice Barrès ». Drouin accuse réception aussitôt (25 février) par une lettre — « cher maître et ami » — où domine l'admiration. « Il aurait fallu lire trois fois votre livre avant de vous en dire un mot. Je n'ai pu le lire qu'une fois, en hâte, le soir même où je l'ai reçu. À le mieux savourer, saurai-je y découvrir rien de plus ? Non sans doute. » Au fait : « Tout ce que je sais de Metz et du pays de la Seille auquel je tiens par ma mère m'assure que vous ne vous êtes pas trompé. » Sur deux points seulement il croit que « le souci de concentration littéraire » a écarté l'auteur de « la simple vérité ». Il s'en expliquera de vive voix ou dans *La Nouvelle Revue Française*, après le voyage qu'il se propose de faire en Égypte aux vacances de Pâques. Barrès témoigne son amitié en demandant à *L'Écho de Paris* (en mars) d'accueillir les lettres que Drouin enverra de là-bas. Mais Drouin a horreur de la précipitation. Il gardera pour lui ses notes et ses souvenirs. Il s'en excuse par une lettre du 11 décembre à son « cher maître et ami », qui le gronde (« ne m'appellez pas cher maître ! ») et l'invite à déjeuner avec Quillot (17 décembre). Ainsi se retrouvent au propre et au figuré de vieux camarades...

C'est dans *La NRF* du 1<sup>er</sup> octobre 1910 que paraît le compte rendu de Michel Arnauld : « En relisant *Colette Baudoche* » — une lecture attentive et réfléchie. « On dirait que la grâce attique l'a touché tandis qu'il revenait à sa Lorraine. » Toutefois, pour conquis qu'il soit lui-même et accepte « l'essentiel du dessein » de Barrès, il entend « essayer de décou-

vrir quels moyens il a négligés, qui l'eussent fait accepter de tous ». L'essentiel du dessein : en une page Drouin rappelle ce que Barrès a montré et démontré dans son *Au service de l'Allemagne*, à savoir que l'avenir de l'Alsace est assuré par ces « jeunes hommes » qui se résignent à servir pour conserver. Tandis que « notre pauvre Lorraine »...! Elle est « plus écrasée que l'Alsace, médiocrement armée pour la lutte », — exposée à « la lente agonie » si elle abandonne le pouvoir aux immigrés ou à la mort si elle fait l'effort d'une transformation résolue et complète. « L'histoire de Colette est un symbole. » Contre ceux qui prétendraient que les thèses soutenues par le professeur allemand et ses collègues sont après tout les mêmes que celles de Barrès, Drouin proteste énergiquement. Il défend le nationalisme de Barrès, « quels que soient d'ailleurs ses défauts ». Mieux, il regrette que Barrès ait connu « trop peu » l'Allemagne pour « pénétrer jusqu'à l'essence de l'impérialisme allemand » et le « vieux fond mystique » qu'il a lui-même découvert. Ces réflexions ne l'empêchent pas de risquer une version personnelle du drame de Colette, sensiblement différente de celle de Barrès. Colette aurait été émue par les attentions d'Asmus, mais elle aurait fini par découvrir qu'« il était bien un étranger », que l'épouser serait devenir étrangère et qu'elle ne saurait être heureuse à ce prix. Alors seulement Colette aurait obéi à ses morts, non pour leur payer une dette, mais parce que leur cause était demeurée la sienne et qu'elle sentait leur âme mêlée à la sienne, malgré ses efforts pour l'en séparer.

Barrès lui répond longuement, le 15 octobre. « Non, non, non, mon cher Arnauld, le dénouement que vous me proposez est bien inférieur au mien... Colette pleure à la messe de la cathédrale, comme vous-même, Drouin, vous seriez tenté d'y pleurer... Quant à Asmus, je n'ai pas mis en lui toute la puissance du génie germain, bien sûr... Je suis resté dans ce foyer messin et j'y ai vu les Allemands qu'on y voit. C'était mon devoir de tenir bien droit le sillon que je voulais tracer. À vous de nous donner un Goethe... Merci, mon cher Drouin, de l'attention que vous donnez à ce petit livre. J'en suis fier et vous serre la main. »

Peu après, Drouin appréciera le *Pascal* de Barrès, « un raccourci pathétique » de la vie du philosophe (lettre du 15 janvier 1911).

Nous ne retrouvons rien sur les rapports de Drouin et de Barrès jusqu'à la « grande guerre ». Toutefois le voyage de Drouin à Strasbourg, au printemps de 1912, ne s'explique pas sans l'intermédiaire de Barrès, qui avait découvert le docteur Bucher dix ans plus tôt — le docteur Bucher qui accueillit Michel Arnauld pour une « causerie du soir » dont nous n'avons pas retrouvé la trace.

Relevons encore, comme signe d'entente intellectuelle entre les deux

hommes de lettres, le compte rendu de Michel Arnauld, dans *La NRF* du 1<sup>er</sup> août 1914, de l'opuscule de Barrès *L'Abdication du poète*. Bornons-nous à sa magnifique introduction : « Ni la décomposition de Venise, ni le délabrement des églises de France ne surpassent en pathétique la vieillisse désolée d'un Lamartine et l'on ne s'étonne pas que M. Barrès ait interrogé le mystère de cette grande âme... »

Août 1914. Voici les deux hommes, également patriotes, confrontés à l'action. Drouin félicite Barrès, le 6 août, de l'article de *L'Écho de Paris* qui inaugure cette « chronique de la Grande Guerre » qu'il commence par titrer « L'Âme française ». Lui-même regrette de ne plus appartenir à « la couverture » et ronge son frein. Mobilisé (mars 1915) — passons sur les épisodes, — il est affecté en avril 1916 au Bureau de la presse allemande de Réchésy. C'est là que le caporal Drouin se sentit utile, rejoignant le docteur Bucher — sur le sort duquel il avait dit à Barrès son inquiétude dès le 6 août 1914, — Jean Schlumberger, André Hallays. Il me semble que la rencontre de Barrès et de Drouin à Réchésy, précisément, en mai 1917, permet de faire le point de leurs rapports. Drouin écrit à sa femme : « Barrès est ici depuis trois jours, content [...] de causer avec abandon. Je ne l'ai jamais vu aussi parfaitement simple et gentil [...]. Plusieurs de ses compagnons, à le voir marqué par l'âge, regrettent le bel animal de combat [...]. Dès avant la guerre, j'avais remarqué chez lui un souci nouveau de comprendre l'adversaire et de lui rendre justice autant qu'on peut le faire sans désarmer. Je m'obstine à tenir cela non pour décadence, mais pour progrès intérieur. Il a travaillé, il s'est renseigné, il m'a consulté [...] sur le plan d'un petit discours qu'il doit tenir à Nancy. Il s'est aussi informé de la sagesse de Goethe... »

Drouin a été, de bout en bout, un lecteur passionné de Barrès. Disciple enthousiaste au temps de l'adolescence égotiste, il a dès les années 90 mûri une critique exceptionnellement intelligente, qui fut parfois une nette réfutation. Nous regrettons qu'il n'ait pu suivre systématiquement (pourquoi ?) l'œuvre entière de son concitoyen, mais cette forme incomplète de dialogue aide encore aujourd'hui à la compréhension de Barrès — et du « sage » de la NRF.

*Les éléments de la correspondance inédite entre Marcel Drouin et Maurice Barrès, en dehors de ceux qui appartiennent au Fonds Maurice Barrès de la Bibliothèque Nationale, ont été aimablement mis à ma disposition par M. Michel Drouin, qui les tient de son père.*



**Michel Arnauld,  
lecteur de L'Immoraliste  
(Fragments)**

par

ÉRIC MARTY

« Marcel Drouin est la personne que j'estime et peut-être que j'aime le plus au monde. Nous nous exaltons superbement sitôt ensemble ; nous nous faisons du bien. » (*Journal*, 30 juillet 1891).

« J'étais en Afrique du Nord lorsque j'appris qu'il avait cessé de vivre ; je compris soudain que, de tous les amis que j'avais laissés en France, il n'en était sans doute pas un que j'aurais plus souhaité revoir. » (Préface à *La Sagesse de Goethe*).

Il n'est pas envisageable ici d'examiner les relations complexes de Gide et de Marcel Drouin. Nous sommes encore trop démunis pour esquisser ce qui pourrait être une « psychologie de l'amitié contrariée ». On notera seulement pour commencer qu'au delà de toute psychologie, Drouin a été pour Gide le « super-lecteur » ; qu'il y a eu chez Gide le désir de *se faire lire* par Marcel Drouin et que ce désir, s'il a été parfois déçu (*Corydon*), a été parfois satisfait. Les reproches de Marcel Drouin à l'égard de *Corydon* mériteraient à eux seuls tout un article. Ce qui demeure, c'est peut-être que si Drouin est un lecteur décevant (pour Gide), ou plus exactement *frustrant*, Michel Arnauld, lui, a été le *bon* lecteur.

\*

En novembre 1902 paraît dans *La Revue Blanche* un compte rendu de *L'Immoraliste*, signé Michel Arnauld. Étrange initiative, puisque Mme Mardrus a déjà fait l'éloge de ce récit dans cette même revue <sup>1</sup>. Il ne

---

1. Le BAAG a reproduit le texte intégral de ces articles de Lucie Delarue-

s'agit donc pas d'un simple « compte rendu » ; c'est autre chose. Désir de Gide de recevoir une approbation supplémentaire ? Désir d'autre chose que l'enthousiasme féminin d'une dame trop complaisante ? Gide a souhaité cet article comme un rectificatif ou comme une caution, comme un antidote à une lecture trop simple.

\*

Drouin compare, dès la première ligne, *L'Immoraliste* de Gide au *Faust* de Nerval au travers d'un élément anodin : la « couverture bleue ». Prétexte : derrière Nerval, il y a Goethe, comme derrière Gide il y a Nietzsche.

\*

Drouin ne commente Gide qu'une fois la seconde édition parue : c'est-à-dire celle qui comprend la préface de Gide. L'enjeu sera moins celui de la fiction que celui de son interprétation.

\*

Le premier mot employé est celui de *tendresse*, mais tout aussitôt rectifié : « Ce que j'ai de tendresse pour ce livre, je ne le veux montrer qu'en l'expliquant. » Ce mot de tendresse est important : il n'est pas seulement amical et affectif. Il renvoie à un certain type d'attention et de lecture. La rectification est plus importante encore : il s'agit d'argumenter un sentiment et de le dissimuler par l'argumentation tout en le faisant vibrer auprès de l'autre (le lecteur : celui qui n'a rien compris).

\*

Le premier nom est celui de Nietzsche. « Nietzsche a dit : "Nous autres immoralistes..." ». Mais comme pour la *tendresse*, le nom n'est là que pour être déconstruit. C'est par un autre mot, subtil, que ce nom est gommé : celui de *nuances* : « un jeu de nuances savamment compensées... » et « Cette compensation des nuances, *L'Immoraliste* le permet. » Ce que voit tout aussitôt Drouin, c'est le grand thème gidien de la postulation simultanée des contraires : « L'antithèse y est auprès de la thèse, l'objection avec l'argument, non point séparés, mais unis dans la même âme et dans la même vie. » Le caractère univoque du titre *L'Immoraliste* est détruit par le texte. Il fallait le titre (« L'écarter alors qu'il s'offrait, c'eût été timidité vaine. ») mais le texte n'est véritablement lisible qu'à la condition d'admettre qu'un titre peut être contredit par lui.

\*

Cependant, Drouin ne cède pas à la facilité d'exonérer Gide de nietzschéisme, au contraire. Il reprend la question fondamentale de Nietz-

sche : « Que peut l'homme ? » et en fait la question gidienne. Il est bon que Drouin soit parti de la *question* nietzschéenne et non de l'*affirmation* nietzschéenne (« l'amen »), car la question est au delà de tout dogmatisme. Seule elle est capable d'engendrer la fiction, l'œuvre d'art et de préserver son autonomie : « *L'Immoraliste* est une œuvre d'art, complète en soi, née d'elle-même. » La question est un *germe*.

\*

Ce que je trouve juste chez Drouin, c'est qu'il pose très vite la question du *pathologique*. « Michel est d'abord un malade qui veut guérir, et pour cela nomme Bien, tout ce qui lui est salutaire, Mal, tout ce qui retarde sa guérison. » (Quel meilleur résumé du livre ?) Car tout aussitôt naît une conséquence fondamentale : ce livre est, au contraire de Nietzsche, un livre sans disciple. Tout est dans l'instinct d'un seul, d'un être singulier, d'un homme.

\*

Il y a autre chose. Drouin, sans détacher Gide de Nietzsche, mais en créant entre eux un *espace*, les fait dialoguer. C'est Nietzsche qui parle et qui demande : « Tu te nommes libre ? Je veux entendre ta pensée maîtresse, et non simplement que tu as secoué le joug — es-tu de ceux à qui il est permis de le secouer ? Je sais, plus d'un a rejeté sa dernière valeur, en rejetant sa sujétion... » Drouin-Nietzsche fait aller Gide jusqu'au bout de sa parole. Car, on le sait, depuis les *Nourritures*, la dernière parole gidienne ne peut être que « Jette mon livre »...

\*

Drouin comprend très bien que la parole d'affranchissement de Gide n'est pas un propos naïf (retour au vécu, à la sensation...) mais se construit (ou se déconstruit) à partir d'une surculture : détruire le livre alors ne serait pas tout à fait le dernier acte ; ou ce serait un acte en boucle, qui reviendrait perpétuellement au Livre, à l'écriture. Lafcadio se moque du « droit de retouche » de l'écrivain et lui oppose « la vie », « l'acte gratuit », mais Lafcadio est naïf : son acte gratuit pour réussir aura besoin d'être retouché par Protos (la marque du chapeau soigneusement découpée). Drouin conseille à ceux qui ont besoin d'émotions fortes de relire l'histoire de César Borgia et non de lire *L'Immoraliste*.

\*

Si Drouin désamorçe l'interprétation naïve de *L'Immoraliste*, c'est qu'il a deviné les « non-dupes », ceux qui voudront opposer à cette antimorale une morale plus forte : une loi nationaliste, une loi socialiste, bref une « idéologie », comme si Michel n'avait pas été inscrit dans le réel social. Ceux-là oublient la seconde partie du récit : l'épisode normand. Et c'est en soulignant l'importance de ce passage que Drouin éclaire véri-

tablement *L'Immoraliste*. Michel ne vient pas de nulle part, il n'est pas une abstraction manipulable par les idées. Son destin traverse aussi le monde réel, dans le feuilletage nuancé de l'expérience du monde.

\*

L'article de Drouin s'achève sur ces mots : « L'esprit de pesanteur est vaincu pour un jour... » Sans doute est-ce le plus beau compliment que l'on puisse faire à Gide alors, y compris dans l'apparente restriction du « pour un jour »... Car le propre des livres de Gide est d'être des livres « pour un jour ». Nullement des livres de la grande synthèse, comme c'est le cas pour Proust, mais des fragmentations de cette synthèse impossible et livresque. En écrivant « pour un jour », Drouin délivre Gide de la malédiction du livre.

\*

Michel Arnauld est un grand lecteur, Marcel Drouin est un lecteur plus rétif. Il ne se plie pas à la demande d'approbation. Il attend ; il prend un autre nom ; il écrit.

# *Marcel Drouin et le groupe de la NRF à Pontigny (1912) : la décade dévoilée*

présenté par

PASCAL MERCIER

Dans le courant de l'année 1965, alors qu'il avançait dans sa minutieuse histoire du premier groupe de *La Nouvelle Revue Française*, Auguste Anglès eut à résoudre un épineux problème à propos de la décade de Pontigny de 1912 consacrée au Roman. Comment, en effet, rapporter la teneur de cette réunion qui, à ses propres dires, « reflétait les préoccupations de la revue depuis environ deux ans », alors que de rares échos évoquaient seulement l'ambiance « trouble » du séjour et l'aspect « hybride » des débats, d'après Marcel Drouin et André Gide ? Ce contraste entre l'importance du sujet et le peu de place qui lui est réservé dans les lettres du groupe ne pouvait manquer de le frapper et d'incliner son jugement vers ce constat pessimiste : la rencontre ne pouvait qu'avoir déçu Gide et ses amis. L'affirmer sans autre preuve risquait pourtant de déformer la réalité d'entretiens aussi énigmatiques, il prit donc le parti de reconnaître qu'il lui était impossible de traiter directement des discussions en prévenant le lecteur qu'il « nous faut nous résoudre à entrevoir la chronique de la décade par les interstices des correspondances ». Ce faisant, il avait à construire un chapitre qui, dans l'agencement de sa chronique, est l'avant-dernier de l'été 1912.

Tout d'abord, il entreprit de restituer le contexte de cette décade, la première après la retentissante « affaire Variot » de la fin de 1911 au cours de laquelle *La NRF* avait pris la défense de Desjardins. Après s'être solidarisé publiquement avec le philosophe, nul doute pour Anglès que Gide entendait prendre discrètement ses distances. C'est la raison pour laquelle il narrait par le menu les subtiles manœuvres de celui-ci afin d'attirer Conrad, Gosse, Kassner, Rilke ou Vielé-Griffin aux « entretiens

d'été» tout en écrivant, dans le même temps, à Claudel « *comme s'il avait lui-même souhaité n'être plus compté parmi les hôtes de Pontigny* ».

Le dépouillement des lettres de Desjardins à Copeau, lui ayant donné une partie du programme de lectures qui devaient servir de points d'orgue aux discussions, Anglès le reproduit tel quel dans son texte assorti de ce commentaire : « *le schéma esquissé par Desjardins et organisé, semble-t-il, autour de l'opposition entre observation et fiction, ne répondait plus à l'évolution du groupe au cours des derniers mois : nous ne relevons, dans le projet préparatoire et lacunaire qui nous est parvenu, ni le nom de Dostoïevski ni l'expression roman d'aventures. On pouvait compter sur Copeau, sacré meneur de jeu et maître des lectures, pour introduire ces oubliés dans la ronde.* » Il insiste à plusieurs reprises sur le rôle qu'aurait tenu Copeau lors de la décade (hasardant même, en note, que Copeau avait « *peut-être été chargé du programme des cinq jours manquants* » dans le programme de Desjardins.). Il en profitait au passage pour prendre la température des relations entre Copeau et Rivière, le « *tandem* » qui, depuis le printemps 1912, était en charge de la revue.

Il restait aussi à Anglès à tenter d'identifier les présents et absents à cette réunion dont il souligne combien le « *recrutement semble avoir été laborieux* ». Il mentionne ainsi la défection de Jacques Rivière et signale l'effort particulier consenti pour un Camille Vettard, logé gratuitement à l'Abbaye, comme pour compenser l'absence de Thibaudet alors itinérant. Finalement, ayant mis en perspective des lettres de Mme Mayrisch et de Jacques Copeau, deux participants ayant vécu, entre Pontigny, Vézelay et Paris, un épisode « *dom juanesque* », il concluait : « *Le plus intéressant eût été de connaître ce que Paul Desjardins avait pu voir et penser du manège : c'est la dernière chose que nous pouvons prétendre découvrir.* » Ce même Desjardins, qu'il désigne ailleurs, avec une pointe d'ironie, comme un « *Abbé sans mitre (mais non sans crosse)* ».

Ayant intitulé ce chapitre de trente-quatre pages « *La décade déréglée* », Anglès l'avait soumis à Jean Schlumberger pour susciter ses observations. Or celui-ci, pour autant que l'on puisse en juger par les trois notes de sa main sur le manuscrit, ne fut pas d'un grand secours. Se contentant d'une confirmation de détail sur le nom d'un participant (l'auteur scandinave Johan Bojer) et d'un plaidoyer charitable pour ceux qui comme Rivière n'avaient qu'un mois de vacances, il avait tenu à relever l'interrogation finale d'Anglès et à y apporter cette laconique réponse : « *Il voyait très bien et avec appréhension pour l'avenir des décades* ». Inquiétude sans grand fondement, pour qui connaît la suite de l'histoire, mais qui ne contredisait pas l'impression de dérèglement qu'Anglès avait cru deviner dans le déroulement de la décade.

Alors qu'ils préparaient la publication posthume du manuscrit d'Anglès, les éditeurs chargés de réduire sa volumineuse chronique de l'année 1912 prirent le parti de ne reproduire *in extenso* que le programme lacunaire de Desjardins et les huit dernières pages du chapitre (celles où l'équipée de Copeau avec Mme Mayrisch, constituent l'amorce d'un roman dans le Roman). Ils sacrifièrent ainsi des fragments de lettres de Gide à Copeau, de Copeau à Rivière et de Gide à Schlumberger qui furent, par la suite, publiées.

Ce qu'ils ne pouvaient alors savoir, ce qu'Anglès aura toujours ignoré, c'est que cette décade avait eu un zélé secrétaire. Celui-ci avait consigné la quintessence des interventions pendant les neuf premières journées de la décade sur un cahier d'écolier (cahier « Scientia » du Bon Marché d'une quarantaine de pages réunies sous une couverture rouge). Ce scripteur consciencieux était aussi un modeste, car nous ne le voyons à aucun moment intervenir dans les entretiens, comme s'il avait été obnubilé par son travail d'enregistrement. Zélé, consciencieux et modeste, on aura probablement deviné que ce secrétaire des débats n'était autre que Jean Schlumberger.

C'est en dépouillant systématiquement, il y a déjà plusieurs mois, les documents rassemblés au sein du Fonds Schlumberger de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet que, en ouvrant le dossier « Roman », j'ai pu prendre connaissance de ce cahier manuscrit. Le premier étonnement passé, je me suis longuement interrogé sur le parti à tirer d'une telle découverte et sur l'utilité d'une divulgation publique. Peut-être, après tout, ne l'ayant jamais mise au net, Schlumberger l'avait-il sciemment mise aux oubliettes. Pourquoi l'en sortir ? Fallait-il considérer ce compte rendu analytique, comme l'on dit au parlement, comme une simple curiosité ou comme un véritable document ? Quel miel pouvait-on espérer tirer de ce pollen ?

La lecture plus attentive de ces pages m'a convaincu qu'une publication de ce cahier se justifiait dans le cadre d'un hommage à Marcel Drouin. Car l'un des points les plus saillants de ce procès-verbal est de conférer à celui-ci le rôle d'animateur principal, pour *La NRF*, dans la décade. C'est à lui qu'il revient d'introduire les débats. Parmi le groupe de la revue, il est le seul à intervenir tous les jours, le seul à débattre longuement avec Desjardins. En définitive, le rôle qu'Anglès assignait à Copeau, c'est Drouin qui le remplit, même si c'est Desjardins, le maître de cérémonie, qui donne le ton de ces entretiens.

On se gardera de faire grief aux deux philosophes de leurs interventions, même lorsqu'elles tournent au bavardage, mais l'on aurait pourtant aimé entendre plus longuement les écrivains qui se trouvaient réunis à

Pontigny. En premier lieu Gide, qui se contente épisodiquement de poser des questions toutes gidiennes et d'émettre quelques jugements aussi sommaires que peu définitifs (en particulier sur Meredith qui lui inspirera des sentiments plus contrastés). Faut-il interpréter sa discrétion comme le reliquat de cette timidité si éclatante dans ses lettres à Schlumberger de 1910 et 1911, lorsqu'ils préparaient ensemble les deux précédentes décades ?

Si l'on peut succinctement caractériser ces entretiens, tels qu'ils apparaissent dans cette transcription, ce ne serait pas tant l'aspect « hybride » du débat que son caractère parfois diffus qui nous semble manifeste. Il y avait grand risque d'arriver à ce résultat en prétendant embrasser un sujet d'une telle ampleur. Si l'on a l'impression de prendre, en compagnie de ces messieurs, un agréable « bouillon de culture », l'on peut aussi être décontenancé par tel ou tel raccourci ou tel intervention par trop elliptique. On aurait apprécié, en particulier, que l'un de ces romanciers daignât répondre à la question, posée par Desjardins au début de la deuxième journée : « Le roman n'est-il pas aujourd'hui dans l'impasse ? » Mais il est vrai que c'est Jacques Rivière qui, dans *La NRF* de mai à juillet 1913, allait proposer les moyens de l'en sortir.

Avec toute la facilité que nous offre le point de vue rétrospectif, on peut, enfin, regretter que, pour livrer une expérience de romancier, Desjardins ait songé au rustique Johan Bojer. D'après le programme, la dixième journée lui était entièrement allouée pour lui permettre d'évoquer « la façon dont il observe et invente ». Que n'a-t-il plutôt songé, et sur le même motif, à faire plancher l'un de ses anciens disciples (au temps où celui-ci préparait une licence en droit), celui-là même qui dans cet automne 1912 allait faire passer à une *NRF* plus que réticente un volumineux manuscrit ! Vous savez bien, le petit Proust ...

P. M.

[ Toutes les citations de notre présentation sont extraites du manuscrit original d'André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. Pour l'établissement du texte de Schlumberger, nous avons complété des abréviations, supprimé quelques phrases incomplètes et maintenu les passages raturés les plus significatifs, nous faisons figurer ceux-ci entre crochets. Par ailleurs, il ne nous a pas paru utile de faire une annotation systématique qui aurait rendu, par exemple, Henriette aux *Femmes savantes* ou Jean-Christophe à Romain Rolland.]

### Entretien du 22 août

DROUIN. — Complexité du roman au regard de la simplicité du drame. Roman monographique ; crise en un seul individu. Si nous allongeons la crise nous passons de *Werther* à *Dominique*. Les personnages secondaires restent de simples indications de décor. Roman qui peint un milieu. Roman de mœurs : toute la ville comme *L'Éducation sentimentale*, toute la vie d'un peuple comme *Guerre et Paix*. Nous nous contentons généralement en France d'une sorte de roman neutre, mélange de tous ces genres. L'élément le plus négligé est peut être celui-là même qui a donné naissance au roman, l'invention d'aventures.

GOSSE. — Quel est le rôle de l'imagination dans le roman ?

DESJARDINS. — *Le Roman d'un enfant* de Loti, est-ce un roman ? Non. Et les *Souvenirs d'enfance* de Tolstoï ? Ici nous faisons un pas. Il y a arrangement.

DROUIN. — Nous trouvons des libertés dans la disposition du sujet, mais il n'y a pas de liberté dans la disposition constructive. — Entre les *Souvenirs* de Tolstoï et *Louis Lambert* il y a une différence d'intentions ; l'un a voulu faire une autobiographie, l'autre un roman. Dans *David Copperfield*, le mélange est si intime qu'on ne peut démêler les éléments. Le dosage d'imagination et d'expérience est impossible à démêler.

DESJARDINS. — Prenons les *Souvenirs* de Renan, ceux de Chateaubriand, ceux de Tolstoï. Il y a une grande différence entre les deux premiers et le troisième. Renan et Chateaubriand expliquent psychologiquement des faits connus du public, Tolstoï avait au contraire la libre disposition de tout son sujet puisqu'il n'allait pas jusqu'à la publication de son premier volume. Quand il y a des éléments que l'auteur ne peut déplacer, l'activité du romancier cesse.

PEULEVÉ. — Il peut y avoir libre disposition des éléments accidentels conjointement à un complet réalisme intérieur.

DESJARDINS. — Le propre du romancier n'est-il pas en effet la combinaison de faits adventices et extérieurs avec des déductions psychologiques réelles ?

GOSSE. — Hardy m'a dit que tous ses romans avaient pour point de départ des faits divers. Même *Jude l'Obscur* a eu pour premier déclenchement un entrefilet de journal.

GIDE. — *Le Maire de Casterbrige* est-il de même nature ? Même point de départ, mais le développement est-il subjectif ? J'y voyais au contraire pure invention. Rien d'intellectuel chez le héros.

Mme DROUIN. — Le don d'amplifier une émotion d'une seconde.

Ceci touche au centre du sujet. Chez Tolstoï il n'y a pas un seul personnage de cette sorte. C'est le contraire pour Dickens et Dostoïevski.

DESJARDINS. — Chez Tolstoï tous les personnages non autobiographiques sont plus vivants que Lévine et Besoukov<sup>1</sup>. Ceux-ci sont les plus pleins mais les moins visibles.

COPEAU. — *Les Grandes Espérances* : le personnage central, celui qui fait le récit est le moins intéressant. Ne peut-on dire que le personnage est d'autant plus impressionnant que le romancier a des liens plus rapides et fugitifs avec la réalité et qu'il peint moins d'après nature ?

L'art de construire déductivement un caractère.

### Entretien du 23 août

DESJARDINS. — Notre situation a une analogie avec celle du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. D'une part la littérature savante, exsangue, le drame de Sénèque et de Lucien<sup>2</sup>, et d'autre part la foire, l'art le plus bas et le plus populaire. C'est de là qu'est sorti Molière. L'art de Rabelais est un art d'Almanach. Ces grands créateurs de vie ont admiré l'art savant. Dostoïevski a admiré [imité] Eugène Sue. Ils ont pris le moule mais il y ont mis leurs préoccupations, leur connaissance de la vie.

C'est en prenant la matière de leurs œuvres dans la farce et en l'approfondissant, mais sans préoccupation pédante qu'ont agi les grands créateurs. Le roman n'est-il pas aujourd'hui une impasse ?

GIDE. — Où est aujourd'hui cet art populaire ? Est-il dans nos romans feuilletons ?

DESJARDINS. — Oui. Ceux-ci ne sont rien par eux-mêmes, ce sont au bout de dix ans de vieux almanachs. Il y a à l'origine de toute œuvre grande et vivante quelques-unes de ces œuvres populaires éphémères, sans valeur littéraire, mais vivantes et dépourvues de tout élément livresque. C'est une question de dynamique, non d'esthétique.

DROUIN. — Il n'est pas certain que cette sorte de littérature populaire soit si éphémère que ça. Le peuple ne lit que ce qu'on lui propose. Mais les livres anciens du même ordre auraient toujours la même fortune. Ainsi pour Eugène Sue et pour Dumas père.

GOSSE. — Pourquoi parmi cinquante livres également médiocres, un seul a-t-il du succès ?

1. Ces personnages sont, le premier dans *Anna Karénine* et le second dans *Guerre et Paix*, ceux que préoccupe le plus leur vie intérieure.

2. Nom de lecture incertaine que nous conjecturons ainsi.

M. DESJARDINS répond qu'il l'attribue à la possibilité de résumer en une formule un tel livre, c'est la force de la tradition orale.

### *Entretien du 24 août*

DESJARDINS. — Je crois que le roman n'est pas un genre. Les genres littéraires n'existent plus. C'est parce qu'ils ont existé en Grèce que l'on continue d'en parler. Un genre est une sorte de monde liturgique où l'auteur trouve moyen d'exprimer tout ce qui lui tient à cœur. Du temps de l'épopée homérique tout, agriculture, politique, histoire, prend la forme de l'épopée. Tout prend la forme narrative, même les développements les plus didactiques. Plus tard tout prend la forme lyrique. Pindare.

Le roman n'a pas existé chez les Grecs. Les œuvres tardives que nous nommons ainsi n'ont rien à voir avec nos romans.

Sous la Renaissance, avec un Scaliger<sup>3</sup>, on a adopté la classification des genres comme une sorte de musée de vêtements historiques dont on se revêt tour à tour.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, un même auteur pratique plusieurs genres. Il est arbitraire de vouloir diviser une telle activité selon les genres. Ceux-ci sont irréels. Les hommes seuls existent. Les œuvres ne peuvent être classées naturellement et logiquement que si l'on prend pour point de départ le processus psychologique qui leur donna naissance. Qu'un Dumas père écrive des romans ou des drames, c'est un seul et même genre.

DROUIN. — Il existe peut-être deux façons de concevoir les genres. La façon grecque qui est un sorte de moule général des esprits. L'autre est une classification des matières littéraires. N'y en a-t-il pas qui ne peuvent convenir qu'à certaines formes définies qui sont proprement des genres ?

DESJARDINS. — L'histoire vous contredit. Chez les Grecs, la matière de l'épopée est la même que celle de la tragédie. Au XVI<sup>e</sup> siècle, vous avez la même matière dans la pastorale que dans le roman.

DROUIN. — Il y a malentendu sur le mot « matière ». Je n'entends pas par là : sujet, histoire. Je veux dire que la même histoire prise par un écrivain pour écrire un roman ou pour composer un drame est abordée différemment, sous un autre aspect humain.

DESJARDINS. — Ne choisissons pas, pour examiner ce que peut être un genre, le drame et le roman, car le premier dépend de trop de con-

---

3. Auteur d'une *Poétique*, Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) est un précurseur des Classiques.

sidérations qui n'appartiennent pas à la littérature. Prenons poèmes et roman. La thèse que je crois démontable, c'est que si vous décrivez le procédé mental du romancier dans tous ses éléments : goût du dénouement optimiste, goût des obstacles que vaincra le héros, prédilection pour les aventures d'amour, etc., si vous cinématographiez [sténographiez] le travail mental d'un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle, vous obtenez un cliché exactement superposable à celui d'un auteur du XIX<sup>e</sup>. Quand je décris le travail des romanciers du XVII<sup>e</sup> et des auteurs de tragi-comédies, je trouve exactement les mêmes éléments. Ce sont des familles d'esprits.

Il n'en est pas moins vrai qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle commence quelque chose de différent de la tradition, de la filiation qui régnait jusque-là. La tradition subsiste, mais se dégrade ; elle reste à côté, sans liens réels avec le genre analytique qui vient de naître et qui descend non de l'ancien roman mais des œuvres des moralistes comme La Bruyère. L'élimination de l'élément romanesque devenu fastidieux a lieu, d'une part, grâce aux hommes pleins de religion et de principes. Pour eux, l'apothéose d'un héros de roman est moins intéressante que les souffrances d'une Pamela<sup>4</sup> par exemple. D'autre part, certains esprits s'éprennent de la recherche du lien logique qui réunit les événements. Quelque chose naît, qui n'est pas le roman d'aventures mais qui peut en prendre la forme. Ce que je trouve chez Eliot, Tolstoï, souvent chez Dickens, c'est quelque chose qui ne correspond plus tout à fait à ce que je trouve chez une Sand, chez un Feuillet. Cela procède d'une tout autre inspiration. C'est de l'épique moderne. Le prolongement des actions humaines, ce lien avec l'ensemble qui leur donne leur majesté, je le retrouve dans ces tableaux de la vie que je ne puis considérer comme des romans. Je dirai que Balzac, pris d'ensemble, bien que sa nature soit ambiguë, me donne une impression du même genre.

DROUIN. — J'aurais envie de répondre à M. Desjardins que ce qu'il vient de nous démontrer, c'est comment naît un genre. Je ne vois pas pour cela s'évanouir la notion de genre.

DESJARDINS. — Il y a moyen de grouper les œuvres de l'esprit. Mais faut-il le faire d'après le titre ou d'après quelque chose d'interne, qui s'est passé dans l'auteur, quelquefois à son insu ? Ce que j'essaie de discerner, c'est la psychologie de la production. Entendez par roman toute œuvre narrative inventée et conçue selon un procédé constant, que je retrouve à toutes les époques sans qu'il y ait eu imitation d'une époque à l'autre. Dans toutes les œuvres de cette série vous découvrez un élément constant : l'attitude morale de l'auteur à l'égard de ses personnages

---

4. L'héroïne du roman de Samuel Richardson : *Pamela ou la Vertu récompensée*.

sympathiques ou antipathiques. [Ceci se retrouve dans le mélodrame.]

DROUIN. — Je propose qu'on discute demain du récit fictif en prose sans tendance romanesque (c'est-à-dire sans les éléments que nous nommons : illusion de puissance, intervention morale de l'auteur, optimisme général). Un des points que nous établirons, c'est que précisément ces tendances romanesques ne sont pas la même chose que la tendance à narrer des aventures abondantes.

DESJARDINS. — Ce que vous appelez le roman, c'est l'épique d'un âge de critique qui correspond exactement à l'épique d'un âge de crédulité et où la subordination de l'auteur à son sujet est la même que celle d'un poète antique à l'inspiration de sa Muse.

### *Entretien du 25 août*

DROUIN lit une page de Walter Pater<sup>5</sup> (*Essai sur le style*) qui, dit M. DESJARDINS, concerne notre sujet de façon parabolique. Non seulement les moyens d'expression, mais les cadres même de l'art ancien doivent être rompus. Les romantiques l'ont pressenti, mais l'ont oublié par la suite. Ce qu'il serait intéressant de voir aujourd'hui, c'est comment les éléments de l'antique épopée ont passé dans certaines œuvres modernes que nous nommons encore romans. Dickens fournit un exemple où les vieilles habitudes du public imposent à l'auteur certaines servitudes. Il est particulièrement révélateur à cet égard.

GOSSE. — Dickens n'est-il pas l'auteur le plus romantique ? Ses personnages ont peu de liens avec la réalité. Ils ont des relations les uns avec les autres, mais nous les regardons de l'extérieur, comme dans un aquarium.

COPEAU insiste sur le choc que la réalité donne à Dickens. Dickens ne copie pas la réalité, mais à l'origine de chacune de ses œuvres se trouve une observation, une émotion qui donne naissance à un personnage autour duquel il construit toute son œuvre. Aucune observation volontaire, aucun reportage, pas de portrait.

GIDE. — Pas de souci réel de la vérité. Il fausse assez volontairement la réalité.

GOSSE. — Ainsi, aucune représentation d'amour physique.

GIDE. — S'il peignait vrai, il ne pourrait peindre tous ses personnages sur le même plan. Or son principal souci est d'établir des rapports,

---

5. Critique et romancier, Walter Horatio Pater (1839-1894) est aussi l'auteur du fameux *Marius the Epicurian*.

des engrenages, entre ses personnages. Ceux-ci ont les uns sur les autres le maximum de prise ; tandis que chez Meredith, c'est tout le contraire. Et Dickens n'est pas dupe de cette déformation. De ci de là, il y a autre chose et c'est par respect de son public qu'il s'est interdit d'aller au delà. *Great Expectations* est caractéristique à cet égard avec sa conclusion postiche. Certaines remarques plus aiguës font comme des trous dans une psychologie plus banale dans laquelle Dickens se hâte de se réfugier. [Si les grands criminels disent.]

M. MORAVITZ. — N'accusons pas Dickens de complaisance servile avant de nous demander s'il n'y avait pas en lui une sorte d'ivresse morale qui le forçait à parler sans cesse du bien et du mal (*Aesthetisches Lustgefühl* <sup>6</sup>).

GOSSE. — Il avait le sentiment qu'il devait n'exprimer que ce qu'il y avait de meilleur dans l'homme, qu'il avait un apostolat social. Mais ceci appartient aux idées morales de Dickens. C'est sa facture qui est surtout intéressante.

GIDE. — Le désir d'atteindre un public populaire fait simplifier à Dickens sa psychologie, tandis qu'il incite Dostoïevski à creuser la sienne. Le peuple anglais avait déjà des traditions conventionnelles de psychologie, tandis que le peuple russe était plus brute, plus vierge.

CAHEN. — Y a-t-il eu simplification chez Dickens ? Les citations de psychologie aiguë se trouvent précisément dans ses dernières œuvres.

DROUIN lit un passage de Milsand <sup>7</sup> qui relève l'incompatibilité entre l'instinct d'invention et celui de causalité. Sans s'arrêter à un exemple comme celui de Bourget, celui de Flaubert n'illustrerait-il pas cette maxime ?

### *Entretien du 26 août*

GIDE propose de reprendre pour objet de discussion le rôle des idéologues [et de leur école] et des médecins sur le roman français, en commençant par Balzac.

CAHEN. — La nature d'esprit de Balzac était naturellement très romanesque. Ses premiers livres le prouvent, de même que les longues rêveries et les inventions [les échafaudages] que provoquaient en lui cer-

---

6. Plaisir esthétique. Le premier mot est de lecture incertaine, nous le conjecturons ainsi.

7. Peut-être Joseph Milsand, auteur d'une étude sur Ruskin (1872) et d'un livre de critique intitulé *Littérature anglaise et philosophie* (1893).

tains petits faits de sa vie. Il n'est arrivé à ses romans réalistes que par un gros effort. Si l'on recherche dans quelles conditions il a écrit chacun de ses livres, on s'aperçoit que tous les romans romanesques sont écrits dans des périodes de dépression, tandis que ses romans scientifiques réalistes correspondent à des époques de pleine santé. Il écrit : « Je suis malade, je fais de l'Eugène Sue <sup>8</sup>. » L'agrandissement du plan de *La Comédie humaine* a été progressif et, dans l'ensemble, de plus en plus réaliste. On ne saurait parler d'influence précise de Cabanis <sup>9</sup>. On constate surtout un effort de méditation.

COPEAU. — Que subsiste-t-il de romanesque dans les romans réalistes ?

CAHEN. — De nombreux éléments, les conspirations pour prendre un exemple. Mais il faut tenir compte que Balzac considérait ces sortes d'événements comme réels. Il a toujours eu le goût des événements singuliers et des personnages extraordinaires. À cet égard il y a des différences énormes entre les différentes parties de *La Comédie humaine*. [Les premiers romans ne contiennent que quelques éléments réalistes dans une gangue romanesque.]

DROUIN. — En fait de réalisme, le besoin de décrire les choses n'a-t-il pas précédé celui de décrire les gens ; ou, en d'autres termes, ce réalisme extérieur n'apparaît-il pas plus tôt que le déterminisme intérieur ? On pourrait voir là l'influence de Walter Scott. Les descriptions ont d'abord un intérêt de pittoresque qui achemine Balzac peu à peu vers un intérêt de vérité. Quand a-t-il commencé à décrire méticuleusement ses personnages ?

CAHEN. — Jusque vers 1842, nous avons au début des romans de longs portraits. Peu à peu Balzac se rend compte de ce que ce procédé a de factice appliqué à des personnages que nous apercevrons au cours du livre sous une série d'aspects différents. Dans les ouvrages postérieurs, on ne trouve plus de grands portraits que pour les personnages épisodiques qui ne doivent subir aucune modification au cours du récit.

VETTARD. — Balzac n'a-t-il pas été influencé par Cabanis, par Lavater et par Gall <sup>10</sup> ?

---

8. C'est le 31 mai 1843 que Balzac écrit à Madame Hanska : « (...) *ma fatigue est sans bornes, inquiétante, je fais du Sue tout pur.* »

9. Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), médecin et philosophe, membre des Idéologues.

10. Johann Kaspar Lavater (1741-1801), théologien suisse germanophone, vulgarisateur de la physiognomonie, et Franz Joseph Gall (1758-1828), médecin allemand, inventeur d'un système fondé sur la phrénologie.

CAHEN. — Balzac le laisse entendre, mais les avait-il jamais lus, ces auteurs ? Il lui plaisait d'en donner l'impression à son public.

[GIDE. — Passons au moral.

DROUIN. — et au social.]

À la suite de divers exemples qui semblent prouver chez Balzac un goût très vif du détail psychologique et de l'observation presque médicale, on parle des portraits d'après nature que peut contenir *La Comédie humaine*. Il y en a dans *Béatrix*. Balzac a passé un mois à Nohant avant de tenter le portrait de George Sand. Vautrin c'est Vidocq. L'histoire du jeune homme qui est forcé de composer des vers bachiques près du cercueil de sa maîtresse afin d'avoir de quoi l'enterrer, Balzac s'en est servi <sup>11</sup> vingt ans après l'avoir entendu.

DROUIN demande dans quel sens va l'idéalisation romanesque chez Balzac.

CAHEN répond en substance que pour Balzac le personnage romanesque doit être un personnage type.

GIDE. — Y a-t-il un personnage inconséquent chez Balzac ?

CAHEN. — On trouve un seul personnage de ce genre, dans Mme de la Chanterie <sup>12</sup>. Il semble appartenir à un roman de Huysmans, personnage hésitant, et qui se convertit. Mais c'est une transformation de caractère plus qu'une inconséquence. Mme de Mortsauif a des nuances plus que de l'inconséquence. On trouve toujours dans le développement de ces caractères une ligne directe.

GIDE. — C'est presque une esthétique qui supprime la surprise ou qui la relègue dans les événements. Plus ses personnages vont droit devant eux, plus ils satisfont et Balzac et ses lecteurs. Balzac a le goût des caractères massifs.

Les mots célèbres sont presque toujours ceux qui résument un personnage. Tel le cri de Balthazar Claës : « Les saints t'ont préservée <sup>13</sup> ? » C'est le mot, peut-être, le plus complexe qu'on trouve chez Balzac, et il pourrait être déduit.

CAHEN. — Balzac se rendait compte que dans la réalité les hommes

11. À la fin de la deuxième partie d'*Illusions perdues*, lorsque Lucien de Rubempré est contraint de solliciter ainsi sa veine poétique pour payer l'enterrement de Coralie.

12. Sic pour *L'Envers de l'histoire contemporaine*. Dans ce roman, le principal personnage, Godefroid, se convertit. Il est logé chez Madame de la Chanterie.

13. La phrase de Claës dans *La Recherche de l'absolu*, lorsque sa femme pénètre pour la première fois dans son laboratoire, est : « Les Saints t'ont préservée de la mort. »

étaient plus complexes qu'il ne les représentait. Cette correction et cette unité correspondaient à un besoin du métier autant qu'à un besoin de sa volonté et de son éthique personnelle. [Il est tour à tour ses différents personnages. Il se plaît à comparer son âme à un kaléidoscope.]

DROUIN. — Le besoin de créer des types et non des caractères va à l'encontre du réalisme. Un caractère, c'est un personnage dont nous sentons le rythme en même temps que la ligne directrice, il est individuel. Le type est plus général, plus abstrait. La littérature française a surtout créé des types. Tel Molière, chez qui les caractères comme Alceste ou Henriette sont des exceptions.

GOSSE. — Nous avons des excentriques et des normes.

GIDE. — Shakespeare a créé des caractères, Ben Johnson des types.

VETTARD. — Un type c'est surtout la peinture d'une passion artificiellement isolée.

Mme TERNIER. — De même qu'en histoire naturelle nous trouvons des animaux organisés pour une autre fonction, tout concourt à les rendre propres à la nage ou au vol, de même on trouve des hommes chez qui tout semble converger.

DESJARDINS. — Un caractère suppose un travail sur lui-même. David est à mes yeux un caractère. Je l'imagine vieillissant. Je ne vois pas vieillir Achille. Ulysse non plus.

Notre tradition nous habitue aux personnages faciles à formuler, aux personnages arguments. La Bible ou les Russes nous habituent aux personnages qui se font et se défont. Cette préoccupation apparaît de plus en plus impérieuse au XIX<sup>e</sup> siècle. L'absolu disparaît devant un besoin de mobilité et de complexité. Un personnage de Tolstoï ou de Dostoïevski se renouvelle sans cesse, tout les touche et les pénètre. Nous saisissons du vivant au lieu de saisir du cristallisé et quand nous revenons à un héros classique nous éprouvons le besoin de le prolonger en imagination, de le nuancer : « Qu'il soit jusqu'à la fin comme on l'a vu d'abord. » Ce mot de Boileau<sup>14</sup> est l'expression même du type.

DROUIN. — Nos romanciers nous montrent souvent avec succès un personnage subissant tous les petits chocs de la vie et s'émiettant peu à peu. Avons-nous un seul exemple de personnage qui réagisse et se rétablit ? Quelque opinion que nous ayons du déterminisme, on constate que dans la réalité il y a détermination et réponse. Or on ne nous montre que des personnages qui subissent un déterminisme extérieur. Jean-

14. Dans le Chant III de *L'Art Poétique*. Ce mot n'est d'ailleurs qu'une paraphrase d'Horace. Voir P. V. Delaporte, *L'Art poétique de Boileau*, Slatkine, 1970, t. 2, p. 188.

Christophe est un des rares personnages qui se crée lui-même, grâce aux expériences qu'il subit. L'influence désastreuse de Taine s'est exercée fortement dans le sens que nous dénonçons. Il fait du ciselé au lieu de faire du refondé.

DESJARDINS. — Zola ne connaissait que Taine. Il se réclamait de Claude Bernard qu'il ne connaissait pas.

DROUIN. — Il faudrait parler de la tradition de nos moralistes, non pas de Montaigne mais de La Rochefoucauld en particulier.

GOSSE. — La Bruyère a-t-il peint des *Caractères* ?

### Entretien du 27 août

GOSSE. — À travers Addison<sup>15</sup>, La Bruyère a eu une grande influence sur le roman anglais. L'imitation directe de Théophraste était resté stérile.

*Lecture d'une lettre de Stendhal à M. Stritch*<sup>16</sup> du 28 novembre 1836.

DROUIN fait remarquer que Stendhal semble faire allusion à certains romans allemands à tendances sataniques. Le héros d'*Armance* semble y faire également allusion. S'agirait-il de Jean-Paul ?

Stendhal parle de vérité mais n'entend-il pas surtout par ce mot tout ce qui s'opposait aux conventions sociales ? Dans son analyse du roman de M. Frémy, ce qu'il loue le plus c'est précisément ce qu'il y a de plus romanesque.

*Lecture d'une lettre de Stendhal à Balzac*<sup>17</sup> du 30 octobre 1840.

CAHEN. — Stendhal avait l'intention de refaire *la Chartreuse* en collaboration avec Balzac, ainsi que le prouvent plusieurs lettres de Bal-

15. Joseph Addison (1672-1719), poète, dramaturge, essayiste.

16. Traducteur, d'origine irlandaise, des articles que Stendhal faisait paraître dans la presse londonienne. Cette lettre à Stritch figure dans le tome I du *Courrier anglais* de Stendhal établi par H. Martineau (Le Divan, 1935, pp. 251-65). Les remarques subséquentes de Drouin découlent de cette lettre toute consacrée au roman d'Arnould Frémy, *Une Fée de Salon*. Dans *Armance*, l'oncle, la mère et la tante d'Octave de Malivert se demandent, chacun à leur tour, si son difficile caractère ne peut s'expliquer par quelque influence luciférienne.

17. Cette correspondance entre Beyle et Balzac suit les louanges que ce dernier avait adressés à *La Chartreuse de Parme*, dans *La Revue Parisienne* du 25 septembre 1840. En novembre 1946, dans son « En relisant Amiel », Gide reviendra sur ce projet de réécriture de la *Chartreuse*, qui ne put aboutir en raison de la mort de Beyle en 1842, en indiquant simplement qu'il était la conséquence d'un « article dithyrambique de Balzac ».

zac. « Nous allons porter la serpe dans *la Chartreuse*. »

DROUIN. — A la fois contenter son âme en rappelant des temps de bonheur et peindre des petits faits véritables.

DESJARDINS. — N'est-il pas bizarre que cet analyste passionné ait fait des romans ? Cela ne s'explique-t-il pas par son goût de l'énergie et de la violence ?

DROUIN. — Il y aurait beaucoup à dire sur les différentes espèces d'analyse. Qu'on se rappelle les pages des *Nouvelles Conversations de Goethe et d'Eckermann*, où Léon Blum conteste à Bourget qu'on puisse jamais faire œuvre de création avec de l'analyse<sup>18</sup>. Il faut distinguer l'analyse par petits fragments séparés et immobiles, et d'autre part l'analyse en mouvement. Bourget pourrait se réclamer de Balzac plus que de Stendhal.

GIDE. — Stendhal au fond déteste tout ce qui est art. Il n'aime que ce qui est expression. De là tous ces goûts en peinture comme en littérature.

DESJARDINS. — C'est un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Ses critiques sur Chateaubriand sont bien les mêmes que celles de l'abbé Morellet<sup>19</sup>. Ses antipathies allaient bien plus loin et plus juste que les motifs qu'il en a donnés. Pour lui, Chateaubriand n'aime pas assez la vie.

DROUIN. — Quel beau travail on ferait sur les mensonges de Chateaubriand comparés à ceux de Stendhal ! Les mensonges de Chateaubriand sont des mensonges d'art. Quels sont ceux de Stendhal ?

GIDE. — Ce sont ceux de l'homme qui se cache.

DROUIN. — Et ceux de l'homme qui veut se faire valoir.

Mlle STREICHER. — Et mystifier.

GIDE. — À quel besoin obéissait Stendhal en écrivant des romans au lieu de simples chroniques ?

DROUIN. — Désir de retracer une époque heureuse. Désir de trouver plus d'énergie et d'esprit que dans la vie qu'il menait à Civita Vecchia.

GIDE. — L'ennui a joué un grand rôle dans son activité créatrice. On peut hasarder ce paradoxe que, nommé consul autre part qu'à Civita Vecchia, il n'aurait pas affabulé les notes qu'il avait le goût de rédiger. Com-

18. Pages que l'on peut lire dans le tome de *L'Œuvre de Léon Blum : Critique littéraire — Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann — Premiers essais politiques, 1891-1905*, pp. 216-7.

19. Tout comme l'abbé André Morellet qui l'avait condamné sans appel dans un article, Stendhal n'aimait pas *Atala*. Voir de V. Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal* (P.U.F., 2<sup>e</sup> éd., 1962, p. 36) et l'étude de Ph. Berthier, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie* (Droz, 1987).

ment se fait-il que se peignant lui-même Stendhal ait créé des personnages passionnément intéressants, tandis que Dickens, chaque fois qu'il se met en scène, ne crée que les personnages les plus neutres. C'est que Stendhal ne se peint pas lui-même, il peint ce qu'il aurait voulu être.

DESJARDINS. — Ses personnages ont du volume, ils offrent de la résistance. Mais existe-t-il chez eux de l'inexpliqué ; y découvre-t-on du nouveau à chaque fois qu'on y revient ?

GIDE. — Non. Il me font l'effet de ces préparations microscopiques qui ne sont visibles qu'à condition d'être très minces. Les héros de Stendhal se livrent en entier à chaque moment de leur vie.

DROUIN. — Ils n'ont pas de réserves.

GIDE. — Même impression que devant un portrait d'Ingres, où la couche de peinture est un peu maigre pour l'excellence du dessin. « Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte. »

DESJARDINS. — Ce qui compléterait l'intelligence de Stendhal, ce serait l'étude de ceux qui se sont découverts eux-mêmes en Stendhal. Bourget, Taine et même Zola [son article baroque<sup>20</sup>]. Il est certain que ce qui frappait Mérimée n'est pas ce qui frappait Tolstoï. L'étude de ceux qui n'ont pas compris Stendhal serait également significative : Hugo, Flaubert, surtout.

### Entretien du 28 août

DESJARDINS. — L'attitude naïve et convaincue de la veille paraît ironique le lendemain. « Ils aiment » est du roman sentimental, « ils aimèrent » est du roman rose. L'emploi du passé défini suffit à faire d'une phrase de Flaubert quelque chose de périmé, de mort.

DROUIN. — La première *Éducation sentimentale* nous montre combien rapidement s'est fait chez Flaubert ce retrait de la vie dont nous pouvions croire qu'il s'était plus lentement accompli.

GIDE. — Quelques courtes années d'expérience et de passion semblent avoir épuisé son goût de la vie. Il croit pouvoir, dès l'âge de 25 ans, se borner [réduire] à un rôle de pur témoin. Au fond, la haine de la bêtise, est chez Flaubert une sorte de haine de la vie. Du moins s'il aime la vie, il ne l'aime que dans l'avenir ou dans le passé. À partir de 25 ans, il se refuse à la vie présente.

---

20. C'est dans le n° de mai 1880 du *Messenger de l'Europe* que Zola avait annexé Stendhal au clan des *Romanciers naturalistes*... Voir ses *Œuvres complètes*, t. XI, pp. 67-95.

VIELÉ-GRIFFIN. — Il y a pourtant dans ce pessimisme foncier une sorte de stimulant dynamique dans sa tristesse.

COPEAU. — L'accent que prend la correspondance au moment de la guerre ou des désastres de famille montre quelles disponibilités de vie et de sympathie il y avait chez Flaubert. De même pour les lettres qu'il écrit d'Égypte ou chaque fois qu'il voyage. Et c'est parce qu'il se sent trop repris par la vie qu'il se refuse désormais au voyage.

GHEON. — Il avait un amour profond de la vie mais il la trouvait insuffisante, sans quoi il ne créerait pas.

VIELÉ-GRIFFIN. — On finirait par lui reprocher de ne pas assez aimer Bouvard et Pécuchet.

X... — Il semble que ce peu de goût pour la vie ne soit pas la condition la meilleure pour un romancier. De là la soif que nous laisse la lecture de ses romans.

GIDE. — Flaubert est une nature généreuse qui s'est toujours restreinte. Il a eu l'impression que la vie était rivale de l'art et qu'il échapperait à l'art en se donnant à la vie. [C'était un écrivain foncièrement mal doué.]

[DROUIN. — Quand Philippe se moquait de Flaubert.]

[VETTARD. — Le dégoût qu'avait Flaubert pour la matière même de *Madame Bovary*.]

DESJARDINS. — J'accorde qu'il n'a pas épousé la réalité, mais que ce fût un homme vivant, un homme fort, j'en suis convaincu. Je suis très frappé des marques que cet homme donne de sa force dans la façon dont il trouve son point d'appui en lui-même. Il sentait la vie avec plénitude. Ses œuvres me donnent l'aspect de « livres crucifiés ». Sa carrière est un exemple unique qui n'est ni romantique, ni réaliste. Sa conception et la réalisation sont de deux âges différents. Tous ses sujets il les avait conçus à 25 ans. Cela prouve une indigence extraordinaire de conception. Ces sujets refroidis, il ne les reconnaissait plus lui-même. De là cette impression que dans les lettres il y a du génie, mais que dans les romans, il n'y a plus que de la cendre. [Dans *Madame Bovary* toutes les parties qui regardent la critique du romantisme, de Lamartine, datent de la jeunesse.]

DROUIN. — C'est un homme qui vit avec de vieux rêves et qui les réalise à un état différent de décomposition. Homme merveilleusement vivant, mais qui a été distancé par la vie. Flaubert n'a aucune curiosité.

DESJARDINS. — Il n'a pas le don de sympathie. Mais ce qu'il y a de grêle dans ses livres, n'est pas un manque de fécondité. [C'est le ton] Il jouissait de ce qu'il y a de bien fait chez les autres avec puissance et générosité. C'est un excellent critique. Mais il n'a pas eu foi en son génie de fiction et il l'a remplacé par de l'information. Mais c'est un héros. Un

Gautier était mieux doué, mais il manquait d'héroïsme. Dans la correspondance de Flaubert et de George Sand, où l'on sent le dialogue de deux générations et de deux formes d'art, c'est toujours du côté de Flaubert que nous nous sentons. Il n'a pas eu le sentiment de Gœthe que l'art est l'introduction à la nature et qu'il en est l'explication. Il fait de la vie un tableau à la façon d'un maître hollandais. On peut imiter Flaubert tandis qu'en George Eliot et en Tolstoï il n'y a rien qui puisse former une école. Dans le 27<sup>e</sup> chapitre de la première *Éducation sentimentale*, on trouve une définition du roman qui semble annoncer le roman de Tolstoï beaucoup plus que celui de Flaubert <sup>21</sup>. Il y a là toute une dialectique de la libération du jugement.

DROUIN. — Je trouve dans ces pages quelque chose qui dépasse en effet ce qu'a réalisé Flaubert. Mais si Flaubert n'a pas accompli un programme aussi complexe que celui qu'il se proposait, alors cela ne vient-il pas précisément de sa rupture avec la vie réelle ? Il n'est pas resté en communication avec elle. Je dis cela très mal.

### Entretien du 29 août

DESJARDINS. — Comme conclusion à notre entretien d'hier, je voudrais poser la question suivante : Avez-vous le sentiment que les œuvres de Flaubert sont manquées *quoique* parfaites ou *parce que* parfaites ?

GIDE. — En d'autres termes : le roman peut-il être une œuvre parfaite ?

DESJARDINS. — Il faudrait d'abord définir le mot « parfait ».

[GIDE cite le mot de Stendhal : « Il n'y a rien à en rabattre » ]

X... — Je crois qu'il convient de le prendre dans un sens technique, un sens d'artisan. Il s'agit d'un objet poli, *ne varietur*. Un roman ne doit pas donner le sentiment de l'écrit, bien moins encore, comme fait Flaubert, celui du *récrit*.

VIELÉ-GRIFFIN. — On n'a pas le sentiment de profondeur en art sans une certaine ambiguïté qui laisse le choix d'une inclination.

GIDE. — C'est pour cela que le Parnasse n'a jamais produit de romancier [de roman, *Salammbô* est la seule exception].

GHÉON. — Si. Il en a produit un, Flaubert, qui a précisément appliqué au roman l'esthétique parnassienne.

---

21. Dans ce 27<sup>e</sup> chapitre, publié pour la première fois dans les appendices de l'édition Conard (1909-12), Jules — le poète — expose longuement les principes de son esthétique, en rupture avec celle du Romantisme.

[DROUIN. — Flaubert ne donne pas de mouvement à l'ensemble de son œuvre. J'ai toujours lu *Madame Bovary* par chapitres ou par phrases.]

DESJARDINS. — Il y a lieu de chercher pourquoi le roman trop poussé, trop absolu, décourage.

DROUIN. — Flaubert l'a senti. Le dépouillement du style entre *Madame Bovary* et la seconde *Éducation sentimentale* le prouve. La seconde *Éducation sentimentale* nous entraîne, tandis que *Madame Bovary* ne le fait pas. Je ne puis lire ce dernier livre que par chapitres ou par phrases. Flaubert n'imprime pas à son livre de mouvement général.

GHÉON. — Je ne trouve pas un morceau à quoi me raccrocher dans *L'Éducation sentimentale*. Le livre est égal, lent, il ne m'emporte pas, mais je ne peux pas m'arrêter. C'est un voyage très morne, mais que je ne peux pas m'empêcher de faire.

GIDE. — Ce dépouillement est un désir d'adaptation plus parfaite au sujet. Le style même, si je puis dire, devient plus pessimiste.

DESJARDINS. — Flaubert a été très agacé que *Madame Bovary* ait pu être considéré comme une anthologie. Il n'a pas voulu qu'on pût en détacher des morceaux. Mais en fin de compte, malgré tout son effort, Flaubert ne rejoint pas la spontanéité et il dégage de l'azote.

GIDE. — On sent que des passages pathétiques, comme la vente du piano de Mme Arnoux<sup>22</sup>, Flaubert a essayé de les rendre aussi peu pathétiques, aussi peu attendrissants que possible.

VIELÉ-GRIFFIN. — *L'Éducation sentimentale* est un roman qui s'étend comme la vie même et il reste sans résolution, au sens musical du mot.

DROUIN. — Peut-être cette absence de résolution nous toucherait davantage si les personnages avaient été moins distants. [Davantage à lutter avec le destin s'ils nous émouvaient davantage.]

DESJARDINS. — Nous sommes sur la voie d'une question intéressante : celle des antipathies et des impossibilités que rencontrent certaines œuvres d'art. Quand un roman [un roman d'oisif] me donne l'impression de me distraire de ma vie d'homme occupé, de me sortir de moi-même, je ne dis pas qu'il m'ennuie, mais je le quitte à la moindre distraction. Il agit sur moi sans force. Il ne me retient pas. D'autres livres, au contraire, me donnent l'impression que j'entre dans la vie réelle et que c'est ma vie réelle qui devient le rêve. Je ne suis pas distrait de la réalité, je m'échappe de mes épreuves réelles, mais j'en trouve en quelque sorte la clef. En des circonstances douloureuses un livre qui renfermerait un

---

22. Épisode qui se situe vers la fin du chapitre V de la troisième partie de *L'Éducation sentimentale*.

élément anecdotique ou didactique me serait intolérable.

[GIDE. — À côté de cette peinture équitable, impartiale, de la vie, seules une lecture religieuse ou une lecture de philosophie paraissent acceptables en de telles circonstances. Et c'est la peinture de la vie qui vous a paru préférable.]

DESJARDINS. — La part de l'exceptionnel, de l'individuel m'eussent rebuté [de l'anecdote me rebuteraient] en tout autre livre. L'émotion que donne *Guerre et Paix* n'est pas de la curiosité. C'est la vie individuelle replacée dans l'ensemble de la vie, comme une partie dans un tout. Tolstoï n'essaie pas d'apporter de la consolation, de l'illusion. Il est comme absent de son récit.

DROUIN. — La question que vous posez est intéressante pour l'artiste aussi, car ce qu'il lui importe c'est de savoir comment il peut toucher. Qui sait si, contrairement à ce que prévoit M. Desjardins, nous n'approchons pas d'une époque de travail [production] moins intense, qui promettra à tous un certain loisir. Mais comme, tout de même, l'époque d'intensification du travail se prolonge, il faut en tenir compte. Or l'homme n'a pas besoin seulement de retrouver de la force, mais aussi de la souplesse. Je n'entends point par là justifier le mensonge d'une fiction romanesque ; mais n'est-il pas légitime, pour l'homme que restreint une vie laborieuse, d'essayer d'atteindre une vie qu'il n'aura pas et qui complète la sienne ? Ce n'est pas s'évader dans le rêve, c'est exercer certaines facultés que le labeur de chaque jour n'exerce pas. Et je vois dans cet exercice la justification de nombreuses productions auxquelles nous pouvons prendre un légitime plaisir.

DESJARDINS. — Il y a tout de même une sorte de courbature et de déformation à chercher un alibi hors de la réalité.

VIELÉ-GRIFFIN. — Le merveilleux est né chez les peuples feignants, ce qui appuie votre remarque. Peut-être est-ce pour cela que la France n'a pas de littérature merveilleuse.

DROUIN. — Est-ce que *Résurrection* ne produit pas une impression différente de *Guerre et Paix* ? Le livre empoigne plus, mais il a une direction plus volontaire, une thèse sous-jacente ...

DESJARDINS. — Je considère Tolstoï comme plus grand que George Eliot parce qu'il a la mort. Eliot ne l'a pas. Il donne l'impression de patience. Nous sentons surtout que Tolstoï n'y met rien du sien, que tout y est chez lui rattaché à l'universel. La lecture de *Guerre et Paix* a changé ma vision de la vie.

PEULEVÉ<sup>23</sup> cite un mot de Tolstoï : « Je ne vois que ce qu'il y a, je

---

23. MM. Peulevé, Moravitz, Mme Ternier et Mlle Streicher nous sont tota-

ne vois pas au delà par l'amour. »

GIDE. — Précisément, Tolstoï associe le don poétique au don de sympathie et ceci m'amène à me poser une question : D'où vient qu'aucun personnage de Tolstoï ne pourrait habiter un roman de Dostoïevski et qu'aucun personnage de Dostoïevski, également réel, également sincère, ne pourrait habiter un roman de Tolstoï et qu'il y paraîtrait mensonger ?

DROUIN. — N'est-ce pas parce que le désir de bonheur est à la naissance de toute la religion et de toute l'esthétique de Tolstoï, tandis qu'à la naissance de celle de Dostoïevski c'est le désir de communion ?

GIDE. — Sent-on de l'orgueil intellectuel chez George Eliot ?

DESJARDINS. — Elle a eu à mortifier un orgueil de pédant qui peu à peu comprend qu'il y a plus de vie chez des êtres moins intellectualisés.

GIDE. — C'est ce sentiment d'orgueil, dans le sens le plus dur du mot, qui me rend illisibles Thackeray et Meredith.

DROUIN. — Il me semble que Meredith, quoiqu'il nous donne le sentiment de sans cesse dominer ses personnages, éprouve un sentiment de sympathie pour l'impulsion la plus jeune, pour l'instinct le plus frais.

X... — Vous nous parlez de ces romanciers qui nous installent dans la vie réelle, les autres nous paraissant vains. Ce serait vrai d'un D'Annunzio. Mais éprouvons-nous une gêne de cette sorte devant Stevenson ?

DESJARDINS. — Le véritable artiste sent toujours la réalité plus grande que la représentation qu'il en donne.

### *Entretien du 30 août*

DESJARDINS. — Je voudrais savoir si dans une représentation de la vie telle que Tolstoï, Eliot ou Dostoïevski nous la donne, il n'y a pas une mise en place du récit qui suppose une culture philosophique comme celle qu'avait Eliot ou une capacité géniale de réflexion. Ces œuvres étaient-elles possibles avant le grand mouvement philosophique de notre époque ? Une humanité neuve pourrait-elle en concevoir de pareilles ? Tolstoï a une expérience profonde qui vient de ce qu'il a joué « tous les personnages de la danse macabre ». Ne sont-ce pas des fruits tardifs ? Ne faut-il pas cette diffusion dans le public d'une science d'observation ?

---

lement inconnus. M. Cahen était probablement un élève de Desjardins : après sa disparition en février 1916 lors des combats dans l'Argonne, le *Bulletin de l'Union pour la Vérité* de juin 1916 publiera d'émouvantes lettres qu'il avait adressées, depuis le front, à sa famille.

GIDE. — Je crois que la science a été absorbée par ces romanciers, puis renoncée. C'est le cas pour Eliot.

DROUIN. — Tous les imaginatifs qui ont cru que l'homme tenait dans la science faite ont faussé leur matière. C'est le cas de Zola. [Ce n'est pas la même chose dans la philosophie allemande.] La philosophie d'un Hegel ou d'un Fichte ne sont pas négatrices du roman. Le cas de Goethe est à mettre à part. Il a trouvé le roman à l'état de pleine liberté. Nulle part il n'a davantage mis [*mot illisible*] le besoin de concentration artistique. Taine oppose à Byron le roman de Goethe en tant que roman scientifique. Il faut tenir compte chez Goethe d'une puissante poussée humaine qui subsiste malgré tout son effort de motivation psychologique. Son effort de culture l'emporte toujours sur son effort scientifique.

DESJARDINS. — Peut-être pourrait-on poser ma question d'une autre façon. Ne pensez-vous pas que le sentiment d'insatisfaction que nous éprouvons à relire certaines œuvres qui [nous] ont enchantés autrefois tient à ces exigences scientifiques nouvelles ? Ce qui nous gêne et nous paraît puéril, impensable dans des fictions romanesques, trouve à s'employer dans des fictions qui nous donnent le sentiment que ce qui est est. Un roman de pure fantaisie, un roman qui prétend après trois heures de lecture nous laisser en présence de quelque chose de trop peu scientifique. Bref, nous voulons découvrir et non pas inventer. Quand je compare Homère à Tolstoï, je suis frappé de l'expulsion du miraculeux qui le sacre moderne.

DROUIN. — C'est le même sentiment qui nous arme contre les réductions trop rigoureuses. Il y a dans l'art un pressentiment du réel qui dépasse la science faite. Ceci pour le public. Quant aux artistes, je trouve chez eux une vive prétention contre la culture scientifique.

GIDE. — Ma plus grande reconnaissance à certains romanciers vient de ce qu'ils m'apportent non seulement une nouvelle vision de la vie, mais une nouvelle évaluation morale.

DESJARDINS. — Peut-être, pour donner une idée forte de la vie, faut-il avoir une idée de derrière la tête sur ce qui fait la valeur de la vie. Et il faut que l'auteur n'essaie pas de nous l'imposer.

DROUIN. — Cela ne veut pas dire que l'auteur ne la cherche pas pour lui-même. Il y a deux écueils. Celui de l'artiste racontant une leçon toute faite, et celui qui redoute.

DESJARDINS. — Ce sentiment que nous ne pouvons pas découper de la réalité un fragment qui aurait sa signification en soi, je crois que cette idée, même pour le drame, nous fait demander une notion d'illimité, de panthéisme scientifique.

# *Souvenirs concernant Marcel Drouin*

par

MARC SORIANO

J'ai été son élève pendant l'année scolaire 1935-1936 au lycée Janson-de-Sailly. Élève de Math-élem', je ne l'avais que trois heures par semaine, alors que mes camarades de philo l'écoutaient pendant neuf heures, mais il m'intéressait et me passionnait tellement que ces trois heures dominaient la semaine. Un camarade de philo me passait ses cours, si bien que j'ai l'impression que j'ai fait ma philo à part entière.

Quel âge pouvait-il avoir à l'époque ? Difficile à estimer pour le gamin de dix-sept ans que j'étais. Il parlait doucement d'une voix étouffée, un peu altérée par le tabac me semblait-il, mais qui savait se reprendre et accentuer fortement les mots qui lui paraissaient essentiels. Il se vouïait parfois et se redressait brusquement. Une extraordinaire autorité émanait de ses yeux très bleus. Il s'arrêtait de parler, réfléchissait et toute la classe restait silencieuse, comme suspendue à sa pensée et à sa parole.

Cette autorité était d'autant plus saisissante qu'à l'époque les « matheux » n'étaient pas tendres pour les philosophes et que, dans la classe d'à côté, on entendait la clameur d'un incroyable chahut que ne parvenait pas à maîtriser un malheureux professeur dont j'ai oublié le nom et qui avait écrit un gros livre sur l'autorité.

Son cours destiné aux philosophes était très classique. Il suivait le programme de l'époque : définition de la philosophie, psychologie, logique, morale, métaphysique. Pour nous, en Math-élem', son cours se limitait (si l'on peut dire !) à la morale et à la métaphysique.

Je savais par mes camarades de philo que son cours était plein d'anecdotes, de renseignements concernant William James, le behaviorisme,

etc. Chez nous, il était métaphysicien ; il nous apprenait à prendre de la hauteur, à poser les problèmes du statut de la science et là, il était fascinant. Il avait des accents extraordinaires de sincérité en nous parlant de Maine de Biran, de Jules Lachelier et de Jules Lagneau. C'est grâce à lui que j'ai eu envie de lire ces trois grands philosophes. Et bien sûr, il m'avait révélé auparavant Platon, Aristote, Descartes, Spinoza, Kant, bref tous les grands philosophes de la tradition « idéaliste ». Je crois que mes camarades — pourtant hostiles à la « philo » — ont été comme moi émus par sa sincérité et ont découvert, grâce à lui, la réflexion philosophique.

Il ne nous a jamais parlé ni de Marx ni de Freud <sup>1</sup>. Un soir, après la classe, je l'ai pris à part et lui ai demandé pourquoi. Il a grommelé, m'a répondu que ce n'était pas au programme. Ce n'est pas une réponse, lui ai-je dit. Il a bougonné, puis il m'a répondu je ne sais quoi d'aussi peu convaincant par lettre. Il y a eu entre nous un échange de correspondance. Je vous enverrai les lettres si je les retrouve.

J'étais à l'époque très attiré par la littérature et sympathisant de l'union de la Gauche. J'écrivais même quelques articles pour l'hebdomadaire *Vendredi*. Je lisais aussi *La Nouvelle Revue Française*. Je savais, je ne sais plus comment, qu'il était le beau-frère d'André Gide et j'avais lu (dans les fragments du *Journal* publiés ici et là) qu'il avait été reçu premier à l'agrég. de philo. J'admirais beaucoup Gide en ce temps, mais j'avais été déconcerté par le *Retour d'URSS*. Je l'avais interrogé là-dessus. Sa réponse — rapide et ambiguë — m'avait déconcerté. J'ai eu la vague impression qu'il admirait Gide moins que moi. En revanche, il redevenait très éloquent si j'abordais un problème métaphysique.

Au début de l'année suivante, je suis entré en hypotaube, à Condorcet, je crois (j'étais de famille très pauvre et boursier), puis, après un an d'exercices qui me paraissaient stériles, j'ai bifurqué et suis entré en hypokhâgne pour préparer l'E.N.S. de la rue d'Ulm — où j'ai été reçu en 1939, afin de préparer l'agrég. de philo plutôt que celle de mathématiques. Ce changement de cap a certainement pour origine l'influence de Marcel Drouin, que je n'ai pas revu dans l'intervalle. J'ai découvert *La Sagesse de Goethe* au moment de sa parution et j'y ai retrouvé son ton et sa voix. Je serai heureux de lire ce livre dans sa version intégrale <sup>2</sup>.

---

1. D'après les cours de la classe de *Philosophie*, transcrits par des élèves, Marcel Drouin ne laissait ignorer à son auditoire ni l'œuvre de Marx ni celle de Freud. Il en allait autrement en *Mathématiques élémentaires*. [Note de Michel D.]

2. L'édition de 1949, préfacée par André Gide, chez Gallimard, ne contient pas — hélas ! — tous les chapitres rédigés et publiés par Marcel Drouin de son

Ces notes en vrac, en premier jet et que je ne relirai pas, ne disent pas assez l'impression de culture, de « distance » et de réflexion que je ressentais à chaque instant auprès de lui. L'idéaliste qu'il était ne m'a pas pour autant fait devenir idéaliste, mais m'a inspiré pour toujours le respect des idéalistes et des croyants sincères.

1991.



# La Sagesse de Goethe : « lumineux mystère \* »

par

CLAUDE FOUCART

Tout d'abord les simples faits : c'est entre 1900 et 1905 que paraissent dans *L'Ermitage* ces « pages » que Marcel Drouin, sous le pseudonyme de Michel Arnauld, consacre à l'écrivain allemand<sup>1</sup>. Elles seront réunies dans un volume qui paraîtra en 1949 chez Gallimard sous le titre de *La Sagesse de Goethe*, avec une préface d'André Gide qui sera, elle-même, publiée dans le numéro de mai 1949 de *La Table ronde*<sup>2</sup>.

Ce court historique laisse pressentir que le travail de Marcel Drouin va s'insérer tout naturellement dans la réflexion qu'André Gide mène sur le même sujet, réflexion que Marcel Drouin ne pouvait que partager, étant donné le constant échange intellectuel entre les deux hommes en ce début de siècle. En fait il suffit de s'en référer à la préface d'André Gide à *La Sagesse de Goethe* pour voir se dégager ce qui est bien une communauté d'intérêt et de pensée. Dans son étude sur les relations franco-allemandes au regard de *La Nouvelle Revue Française*, Manfred Schmeling souligne avec raison la complexité de ces relations avec Goethe. Et l'entreprise de Marcel Drouin attire alors l'attention. « Nous attendions, dit Jean Schlumberger dans *Éveils*<sup>3</sup>, cette *Sagesse de Goethe*, autour de laquelle se concentraient les recherches de Drouin. » Et Auguste Anglès précise que

---

\* André Gide, préface à *La Sagesse de Goethe* (Paris : Gallimard, 1949), p. 11.

1. *Ibid.*, p. 10. Les articles de Marcel Drouin sur Goethe parurent dans *L'Ermitage* en septembre, octobre 1900, mars 1901, février et juin 1903, janvier 1905.

2. Claude Martin, *La Maturité d'André Gide* (Paris : Klincksieck, 1977), p. 469.

3. Manfred Schmeling : « Auf der Suche nach dem undeutschen Deutschen, die deutsch-französischen Beziehungen im Spiegel der *Nouvelle Revue Française* (1908-1943) », in *Médiations / Vermittlungen*, Berne : Lang, 1992, p. 329.

ce travail tant attendu est une thèse que Marcel Drouin « débita en tranches » à *L'Ermitage* <sup>4</sup>.

Que les critiques qui accompagnèrent l'inachèvement de sa thèse sur Goethe correspondent à une déception d'autant plus grande que nombre des amis de Marcel Drouin voyaient en lui un intellectuel de valeur et que Gide lui-même rêvait « pour lui du destin d'un Leibniz », n'est point niabile. Et, encore une fois, la préface d'André Gide à *La Sagesse de Gœthe* nous apporte des renseignements qui recourent ceux que nous venons de donner. Certes Gide consacre une partie de son propos à regretter ce qui lui paraît être l'échec d'une « intelligence supérieure <sup>5</sup> », échec qui lui est d'autant plus pénible que l'entreprise de Marcel Drouin est un peu la sienne : « Sa présence, son commerce exaltait ce que j'avais et sentais en moi de meilleur. »

Mais ce qui est, aux yeux de Gide, une « faillite <sup>6</sup> » devient d'autant plus pénible qu'il reste essentiel de publier ce témoignage d'une pensée qui sut rendre présente la figure de Goethe, « éclairer le visage de Goethe de telle sorte que son regard ne portât point dans le vague, mais parût s'adresser particulièrement à chacun <sup>7</sup> ». Et le fait de parler, dans cette préface, plus de Marcel Drouin que de Goethe, n'est pas simple hasard, mais désir de révéler au public de 1949 l'importance d'un texte qu'il fallait « sauver d'un fatal oubli <sup>8</sup> ». Derrière ce qui pourrait ne sembler qu'une bonne action, il y a la volonté de faire revivre un moment capital dans la compréhension que Gide et Marcel Drouin ont acquise de Goethe et, par ce biais, du monde germanique, à un moment de leur évolution intellectuelle qui va se terminer, en partie, par le voyage à Weimar en 1903 et ce qu'Auguste Anglès décrit comme une étape pénible dans les relations de Gide avec son beau-frère : l'apparition de ce « silence défensif » qui créa entre les deux hommes un fossé <sup>9</sup>.

Ce que Gide nous rapporte de la préparation et de la maturation de ce qui deviendra *La Sagesse de Gœthe* remonte à l'année 1895, c'est-à-dire

---

4. Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, t. I (Paris : Gallimard, 1978), p. 29. Notons l'intérêt qu'André Gide attache à cet « important travail » de Marcel Drouin (lettre du 20 septembre à André Ruyters, *Correspondance*, t. I, Lyon : P.U.L., 1990, p. 128). C'est dans le même sens qu'il s'adresse à Albert Mockel (*Correspondance*, Genève : Droz, 1975, p. 239, lettre de septembre 1900).

5. Gide, *op. cit.*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 17.

7. *Ibid.*, p. 10.

8. *Ibid.*

9. Anglès, *op. cit.*, p. 31.

au séjour de Marcel Drouin à Berlin. Mais il suffit de s'en référer aux lettres connues que s'adressèrent les deux amis pour s'apercevoir que, dès 1893, Goethe est l'objet de nombreux échanges d'idées. Marcel Drouin restera à Berlin du 25 octobre 1895 au 4 août 1896. Pourtant c'est bien avant ce séjour en Allemagne qu'il signale à Gide des lectures capitales, lui parle des *Élégies latines* qui, à ses yeux, ne sont point simplement de la « littérature », mais bien des « vers où s'affirme un bonheur, cette joie de faire tout vivre et que rien de soi ne s'étiolle, chacun de ses vers, c'est, dit-il, un souhait que chaque jour je soupire <sup>10</sup> ». Et ces préoccupations rejoignent celles de Gide qui avait lu les *Élégies latines* à la fin de septembre 1892, et noté qu'elles « auront été, dit-il, de toute cette année ma plus grande influence ». En mars 1893, il continue cette lecture : « Toujours les *Élégies latines* <sup>11</sup>. » Yvonne Davet rappelle très justement le texte d'André Gide publié dans *La Nouvelle Revue Française* du 1<sup>er</sup> mars 1932 dans lequel l'écrivain met en valeur « les liens » de « fraternité profonde » qui l'unissaient dès le « début » de sa vie à Goethe. Mais encore faut-il ici tenir compte de la réalité historique, du moment où fut écrit ce texte. Tout d'abord Gide reparle bien des *Élégies romaines*, et cela à propos d'un commentaire sur *La Sagesse de Goethe*. À y regarder de plus près, l'intérêt qu'attache Gide aux *Élégies romaines* n'est point simplement, comme l'affirme Yvonne Davet, « l'amour de la vie en ses multiples formes », mais bien ce que Gide souligne en parlant de la volonté de se « délivrer des entraves d'une morale puritaine qui, pour un temps, avait bien pu, nous dit Gide, me raidir et m'enseigner la résistance <sup>12</sup> ». Et c'est au sujet des *Élégies romaines* qu'est évoquée cette libération. L'entreprise gidienne s'inscrit tout naturellement dans l'analyse tentée par Marcel Drouin. L'un rejoint l'autre dans son effort pour affirmer « le bonheur », pour découvrir la « joie de faire tout vivre », si l'on reprend les expressions employées par Marcel Drouin lui-même dans sa lettre à Gide du 18 mars 1893 <sup>13</sup>. Et si l'on se tourne vers le texte même de *La Sagesse de Goethe*, on s'aperçoit que les *Élégies romaines* n'y jouent pratiquement aucun rôle et que « la légitimité du plaisir » que Gide met en avant dans le texte de 1932 est une vision du monde que les deux

---

10. Yvonne Davet, *Autour des "Nourritures terrestres"*. Histoire d'un livre (Paris : Gallimard, 1948), p. 45 (lettre du 18 mars 1893).

11. Jacques Cotnam, « Le Subjectif, ou les lectures d'André Walter (1889-1893) » (*Cahiers André Gide 1*, Paris : Gallimard, 1969), p. 73. Texte cité par Y. Davet, *op. cit.*, p. 45, n. 1.

12. Gide, « Goethe », *La NRF*, 1<sup>er</sup> mars 1932, p. 373.

13. Davet, *op. cit.*, p. 45.

amis, André Gide et Marcel Drouin, découvrent dans « les lois de l'univers sensible <sup>14</sup> » et qui n'est point présente dans la préface de Gide où « l'universalité de l'enseignement » gœthéen apparaît comme la règle de cet univers admiré au début du siècle. Mais rappelons-le, il s'agit de textes écrits à des dates différentes. Entre le culte du plaisir de 1932 qui semble être le rappel des idées émises dans les lettres de 1893 et l'affirmation générale contenue dans la préface de 1949, il existe des différences qui dépassent le cadre des simples nuances. *La Sagesse de Goethe* est un ouvrage qui s'inscrit dans une longue réflexion sur la place de Goethe dans les idées du temps et plus spécifiquement sur l'intérêt culturel que Gide et celui qui allait devenir son beau-frère en septembre 1897 découvrent en lui.

Dès la lettre du 26 mars 1895 s'affirme cette concordance d'opinion entre les deux hommes. Marcel Drouin parle, à la suite du cours du germaniste berlinois Eric Schmidt sur les *Épigrammes vénitiennes* <sup>15</sup>, « des enfantillages que je ne puis comprendre qu'un pareil homme ait écrits, même pour lui-même ». Et la critique culmine en cette exclamation : « [...] pour une fois, Goethe m'a dégoûté. » Certes la critique est de poids et Marcel Drouin reproche en fait à Goethe de n'avoir pas cru qu'il « fût possible de vivre *comme* la nature, aussi grand, aussi fort qu'elle, par l'autorité de l'esprit ». Dans le texte de 1932, Gide gardera, en le nuanciant, le jugement émis par Marcel Drouin que, de toute évidence, il ne partageait pas en 1895 et, définissant la « longanimité de Goethe <sup>16</sup> », il prendra soin de prononcer certaines réserves :

Tant qu'il ouvre son intelligence et son cœur par grand besoin de tout comprendre, tout va bien ; mais si c'est par souci de tranquillité, de confort, voici qui grandit d'autant, à mes yeux, l'attitude incisive de Nietzsche.

L'ancienne discussion soulevée par les romantiques allemands sur l'esprit bourgeois de Goethe refait ici surface.

Mais, même si Gide réagit aux critiques de Drouin et s'empresse de le sermonner (« Tu as une façon terriblement déplaisante de me parler de Goethe <sup>17</sup> ») et s'il s'attache à mettre en parallèle l'attitude de Drouin et celle d'un Novalis, « ennemi » de Goethe, il se dégage une évidente similitude de pensée entre les deux hommes dans la mesure où l'on compare ce qui est à comparer, c'est-à-dire la lettre de Marcel Drouin datée du 26 mars 1895 et la conférence sur *les Limites de l'Art* écrite par André Gide

---

14. Gide, *op. cit.*, p. 371.

15. Drouin, *La Sagesse de Goethe*, p. 26.

16. Gide, *op. cit.*, p. 375.

17. Claude Martin, *op. cit.*, p. 97.

pour la « Petite Collection de *L'Ermitage* » en 1901. En effet, le grand débat est d'abord celui qui porte sur les « limites de l'art ». Or, dans *La Sagesse de Gœthe*, la question même de la « nature », pour reprendre le vocabulaire employé par Marcel Drouin, n'est pas évoquée à propos des *Élégies romaines* absentes de ce livre. Elle fait son apparition justement lorsqu'il s'agit de fournir un cadre précis à ce qui est à la fois le développement de l'homme et les « époques du perfectionnement universel ». La critique contenue dans la lettre de 1895 est ici gommée : « l'existant lui a caché le possible <sup>18</sup>. » Ce que Drouin découvre, c'est avant tout cette capacité à suivre « en son progrès » la vie de l'écrivain sans tomber dans le piège d'une critique qui négligerait cet accord entre « le perfectionnement universel » et les aléas de la vie individuelle <sup>19</sup>.

Et le premier point important dans cette vie, celui qui permet à la sagesse de s'affirmer n'est point la santé de Gœthe, mais au contraire le « grave ébranlement physique » qui accompagna les « rudes épreuves que Gœthe eut à traverser <sup>20</sup> ». Marcel Drouin insiste sur « le vertige, l'abattement, l'excitation des nerfs poussée jusqu'à l'angoisse », en un mot « la maladie » avec laquelle « il paie [...] un trop intense effort de production <sup>21</sup> ». Or, sur ce point, Marcel Drouin se trouve en parfait accord avec Gide. Il ne s'agit plus de présenter Gœthe comme un exemple de sérénité, mais bien un Gœthe dont Gide nous dit, dans les « Feuillettes » du *Journal*, qu'il a su tirer parti et « profiter » de cette maladie. Et de citer le dialogue avec Chiron dans *Faust*. La maladie s'explique par « le système des compensations », c'est-à-dire, ajoute Gide, que « la maladie propose à l'homme une inquiétude nouvelle qu'il s'agit de légitimer <sup>22</sup> ». Ce « système des compensations », dont Gide avoue qu'il a souvent été mal compris, se retrouve chez Marcel Drouin. Mais il en fournit une tout autre interprétation, en s'en tenant à la cause générale que Gide lui-même proposait au sujet de ce mal : « l'absence de ». Marcel Drouin voit dans cette « compensation » ce qu'il appelle « un détour tout à fait indispensable » pour mener l'individu « au but ». C'est « en développant nos ver-

---

18. Drouin, *op. cit.*, p. 29.

19. *Ibid.*, p. 53.

20. *Ibid.*, p. 59.

21. *Ibid.*, pp. 59-60.

22. Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibl. Pléiade, 1951), pp. 89-99. Dans la « Lettre à Angèle » du 10 décembre 1899, Gide revient sur ce thème de la maladie et celui du « superuomo » chez Nietzsche. Il cite le vers 1754 du *Second Faust* : « Geheilt will ich nicht sein, mein Sinn ist mächtig » (« Guéri ! je ne veux pas l'être ! Mon esprit est puissant »).

tus » que « nous développons nos erreurs <sup>23</sup> ». Et de s'en référer à l'essai d'Emerson intitulé *Compensation* dont Marcel Drouin nous résume l'idée principale :

Emerson [...] corrige la même doctrine par une conclusion que Goethe eût approuvée : « L'âme n'est pas une compensation, mais une vie ; l'âme EST... Il n'y a aucune pénalité imposée à la vertu, à la sagesse ; ce sont des additions d'être, à proprement parler... » <sup>24</sup>

Gide avait pris soin non seulement d'inverser la réflexion sur l'idée émise par Emerson, de mettre l'accent sur « l'absence », mais aussi de proposer une définition qui, en fait, se trouve au centre de l'analyse même de la personnalité goethéenne. On peut s'étonner de lui voir accorder une place de choix, dans son texte de 1932, à une relecture de *La Sagesse de Goethe* qui aboutit à une conclusion sur cette « absence de ». Pourtant cette conclusion prend tout son sens si l'on tient compte de la discussion au début du siècle. En 1932, Gide résume ses impressions : « Il fallait Goethe pour permettre à Nietzsche de s'élever, non point contre lui, mais sur lui. Lorsque je relis Goethe, j'y vois déjà Nietzsche en puissance <sup>25</sup>. » Mais encore faut-il voir quelle est cette réalité qui préside à une interprétation des faits culturels que nous allons retrouver chez Marcel Drouin. En effet ce que Gide propose, en 1932, comme définition de cette communauté de destin littéraire entre Goethe et Nietzsche peut paraître surprenant. Dans son texte de 1932, Gide voit dans le *Faust* « jaillir le Surhomme » et, dans *Les Dieux, les Héros et Wieland*, il découvre *La Naissance de la Tragédie*, c'est-à-dire une certaine vision de l'homme « en révolte contre les dieux <sup>26</sup> ».

Or le texte du *Journal*, lui, ne voit en Nietzsche que le représentant d'une « inquiétude nouvelle », celle de la maladie qui est « utilité <sup>27</sup> ». Et, dans *La Sagesse de Goethe*, c'est en fait cette réflexion qui s'impose. Marcel Drouin développe deux idées qui permettent de reconsidérer le bilan du « développement de Goethe », au moment où il est « achevé », « après le voyage en Italie <sup>28</sup> ». Et ce bilan est résumé en une formule qui est reprise par deux fois dans *La Sagesse de Goethe*. Dans un premier temps, Marcel Drouin affirme : « Goethe n'a pas trouvé le bonheur <sup>29</sup>. » Ensuite, il précise son jugement : « L'aboutissement d'un si long travail

23. Drouin, *op. cit.*, p. 54.

24. *Ibid.*, p. 54.

25. Gide, « Goethe », art. cité, p. 375.

26. *Ibid.*, pp. 375-6.

27. Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 98.

28. Drouin, *op. cit.*, p. 104.

29. *Ibid.*, p. 109.

serait donc une banqueroute, si Gœthe s'était donné pour but soit la paix, soit le bonheur <sup>30</sup>. » Et de rejoindre la réflexion menée par Gide, ce qui aboutit à donner une définition de la culture : « Et si la culture ne détruit pas la joie, si même elle la rend plus intense et plus pure, en revanche elle enfante un excès de souffrances. Souffrance et joie sont à leur comble <sup>31</sup>. » C'est à cette occasion que Marcel Drouin introduit en note la réflexion qui permet de rapprocher la définition de la culture chez Gœthe de cet enfantement dans un « excès de souffrance » qui débouche sur la description des « penchants opposés qui se disputent l'âme <sup>32</sup> ».

Or cette définition de la culture comme « guerre continuelle <sup>33</sup> » ne fait point seulement appel aux idées défendues par Gœthe, mais elle se comprend, pour Marcel Drouin, à partir de remarques puisées dans l'œuvre de Nietzsche selon lesquelles la culture ne peut être « une moisson de tranquillité » selon *Humain trop humain* <sup>34</sup>. Car, toujours selon l'interprétation fournie par Marcel Drouin et dans laquelle on découvre la juxtaposition d'idées puisées chez Gœthe et chez Nietzsche, « on a renoncé à la grande vie lorsqu'on renonce à la guerre <sup>35</sup> ». Ainsi « la haute sagesse » ne se trouve qu'au sein de « la sûreté dans la bataille <sup>36</sup> ». Et ce n'est point par hasard que Gide lui-même va choisir chez le « type de l'homme *bien portant* », chez Gœthe, l'exemple même de cette « inquiétude » qui est à la source de cette « exaltation de l'individu » capable de créer un ordre nouveau <sup>37</sup>. Il s'agit alors de *Torquato Tasso*.

Marcel Drouin définira, de manière simple, le lien existant entre Gœthe et Nietzsche : « Par son dédain des fictions et des rêves, Gœthe mérite l'éloge de Nietzsche <sup>38</sup>. » Cette affirmation est la conclusion d'une longue démonstration dans laquelle Marcel Drouin prend soin de mettre en valeur ce qui est essentiel dans cette communauté culturelle entre Gœthe et Nietzsche.

La définition même de la culture passe par cet aspect du problème, par la vision que Nietzsche nous offre de Gœthe ou tout au moins ce que Marcel Drouin en retient. Dès qu'il s'agit de saisir l'essence de la cultu-

---

30. *Ibid.*, p. 111.

31. *Ibid.*, p. 113.

32. *Ibid.*, p. 114.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 113.

35. *Ibid.*, p. 114 (texte tiré du *Crépuscule des Idoles*).

36. *Ibid.*, p. 119.

37. Gide, *Journal*, p. 99.

38. Drouin, *op. cit.*, p. 146.

re, c'est toujours à partir de la notion de souffrance que s'affirme la nature des relations pouvant exister entre les deux penseurs. André Gide développe ce dialogue et il n'est pas étonnant de voir les réflexions tant de ce dernier que de Marcel Drouin tourner autour des mêmes questions dans la mesure où Gide fait la connaissance de Nietzsche en partie grâce à l'aide de Drouin, dès 1895. À cette date il est évident que Marcel Drouin reste l'intermédiaire principal entre Gide et ce courant de la pensée allemande moderne. En 1898, Gide rappelle d'ailleurs qu'au retour de Berlin Marcel Drouin lui expliqua « toute la théorie des valeurs <sup>39</sup> ». Dans cette même lettre du 30 mars 1898, Gide ne néglige pas de souligner ce qu'il appelle le « tempérament très maladif » de Nietzsche qui est « une disposition physiologique » caractéristique de « l'état nietzschéen <sup>40</sup> ». Dans la suite de cette lettre, il rappelle à Marcel Drouin leur conversation au retour de Berlin <sup>41</sup>. Et durant la discussion qui se développe durant ces années, à un moment où les publications sur Nietzsche se multiplient et aboutissent à « une mode nietzschéenne <sup>42</sup> » au sein de laquelle il est question du « libérateur de l'esprit <sup>43</sup> », Marcel Drouin s'engage dans une comparaison qui n'est point sans retrouver ses retombées dans le texte de Gide en 1932. À la fin de son étude, Gide abordait, à côté du thème de la maladie, celui des rapports directs qui peuvent exister entre la pensée et l'action des deux grands hommes et il affirmait, rejoignant en cela les remarques faites par Marcel Drouin, qu'« il fallait Goethe pour permettre à Nietzsche de s'élever, non point contre lui, mais sur lui <sup>44</sup> ». Et de souligner que « Goethe rejoint Nietzsche, ou plutôt le précède » sur un point important, celui du « Titan révolté », du *Prometheus*. Mais Marcel Drouin, comme André Gide, continue à tenter de définir le rapport existant entre Goethe et Nietzsche, ce qui est au centre de sa réflexion. Et la question du *superuomo* est un sujet de discussion. En effet, pour Marcel Drouin, le rôle de l'action est certes essentiel chez Goethe et, de ce fait, les rapprochements avec Nietzsche sont de prime abord, en dehors du problème de la maladie et de « l'absence de » décrite par Gide, possibles. Car « la réalité seule » compte, si l'on entend

---

39. Davet, *op. cit.*, p. 62.

40. *Ibid.*, p. 61.

41. *Ibid.*, p. 62.

42. Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française 1870-1919* (Paris : P.U.F., 1959), p. 455.

43. *Ibid.*, p. 456.

44. Gide, « Goethe », p. 376.

par là « tout ce qui relève de l'action <sup>45</sup> », idée que l'on retrouve sans difficulté chez Gide lorsque, dans son article de 1932, il résume la question en ne voyant « dans la vie entière de Goethe » que l'action ou plutôt cet « antagonisme qu'il maintenait en lui savamment, qui invitait à ne trouver satisfaction que dans la lutte même, à ne point aspirer au repos <sup>46</sup> ».

Or Marcel Drouin part d'une idée semblable en affirmant, à partir de citations puisées dans les *Maximes et réflexions*, que « la volonté ne devient efficace qu'en adhérant à la réalité » et que, « dans l'action, l'idéal coïncide avec le réel <sup>47</sup> ». De même que Gide prend la précaution de ne point faire de cette « lutte <sup>48</sup> » autre chose que le fait de « simplement vivre le plus possible », en donnant ainsi à la pensée goethéenne des reflets qui sont proches des préoccupations de sa pensée, la position de Marcel Drouin n'est pas exempte d'intérêts personnels pour ce que devrait être la culture. Gide rappelle non seulement ses conversations avec Marcel Drouin, mais aussi ses propres expériences du monde lors de son séjour à Biskra en 1895, date à laquelle il eut « une sorte de révélation <sup>49</sup> », celle de la « résistance » à tout ce qui est « restriction » et « gêne <sup>50</sup> ». Or Marcel Drouin est aussi confronté à cette question et il fournit une analyse qui, sans s'éloigner de celle de Goethe, s'enferme dans une définition de la culture qui ne peut être dissociée du « déterminisme à la liberté <sup>51</sup> ». Pour lui, la culture « lie ainsi le réel à l'idéal <sup>52</sup> », elle s'affirme comme la jouissance du « naturel ».

Mais qu'en est-il alors des grandes divisions présentées dans *La Nais-sance de la Tragédie* ? Qu'en est-il de l'image de Dionysos qui hante la réflexion tant de Gide que de Drouin ? Pour Gide, la réponse est simple. Il ne peut être question de renoncer à ce qui est, chez Goethe, la « modération » lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est la culture : « Goethe se méfie un peu de l'ivresse et préfère laisser dominer Apollon <sup>53</sup>. » Et Marcel Drouin d'aboutir à une conclusion qui n'est guère éloignée de celle présentée par Gide. En effet il ne fait aucun doute, aux yeux de Marcel

---

45. Drouin, *op. cit.*, p. 146.

46. Gide, art. cité, p. 372.

47. Drouin, *op. cit.*, p. 148.

48. Gide, art. cité, p. 371.

49. *Ibid.*, p. 373.

50. *Ibid.*

51. Drouin, *op. cit.*, p. 150.

52. *Ibid.*, p. 150.

53. Gide, art. cité, p. 377.

Drouin, que Goethe « n'a pas eu cette *foi* entière », qu'il n'est point proche de l'esprit « libéré » prôné par Nietzsche : « il recule devant l'ivresse <sup>54</sup> ». Et Marcel Drouin fournit une définition qui est au cœur de celle développée par Gide bien que ce dernier ne prononce, pour sa part, jamais le mot essentiel : « Goethe s'arrête à la culture. Nietzsche prétend la dépasser <sup>55</sup>. »

Et c'est alors qu'il devient nécessaire de saisir ce que Marcel Drouin se décide à appeler culture. Car le terme est, de toute évidence, celui qu'il a choisi de donner à la vision goethéenne de l'existence pour lui offrir son unité. Or ce terme de « culture » est constamment présent dans *La Sagesse de Goethe*. Un des importants chapitres du livre porte même le titre : « Culture ». Et ce qui est bien l'essentiel de la définition que Marcel Drouin veut nous donner de cette valeur telle que Goethe la conçoit, se laisse résumer dans le lien qui existe entre « le réel » et « l'idéal <sup>56</sup> ». À plusieurs reprises, il insiste sur cette harmonie entre l'action, ce qu'il appelle « l'activité <sup>57</sup> » et qui est aspiration à la vie, et justement « l'idéal » qui ne se laisse cerner que dans la mesure où l'on accepte de prendre comme point de repère le *Torquato Tasso*. André Gide y fait allusion dans son article de 1932 et se contente pourtant de rappeler la « profondeur métaphysique » qui apparaît « sous les répliques du dialogue entre le poète et l'homme d'action <sup>58</sup> ». Il y voit « l'antagonisme » entre « le rêve » et « l'action <sup>59</sup> ». Marcel Drouin renvoie, pour sa part, à un passage précis du texte de Goethe. Il s'agit de la scène où justement, au second acte, la princesse rappelle au poète que « rien n'est permis que ce qui sied <sup>60</sup> ». Marcel Drouin tire de ces paroles une certaine vision des rapports entre « le réel » et « l'idéal <sup>61</sup> ». Ce qui, chez Gide, prenait la forme d'une lutte qui ne débouche que sur la mort <sup>62</sup> devient, chez Marcel Drouin, le combat du « naturel » face à la « contrainte ». Il n'est donc pas étonnant de le voir puiser dans le *Torquato Tasso* la définition même de la culture. En effet à l'affirmation du Tasse selon lequel « est permis, ce qui plaît <sup>63</sup> », s'oppose l'« exactitude » de « ce qui se doit <sup>64</sup> », la «

54. Drouin, *op. cit.*, p. 154.

55. *Ibid.*, p. 155.

56. *Ibid.*, p. 150.

57. *Ibid.*, p. 126.

58. Gide, art. cité, p. 371.

59. *Ibid.*, p. 372.

60. Drouin, *op. cit.*, p. 150.

61. *Ibid.*

62. Gide, art. cité, p. 372.

63. Goethe, *Torquato Tasso* (Paris : Aubier, 1930), p. 33 : « Erlaubt ist,

bienséance <sup>65</sup> » que Marcel Drouin transforme ici en affirmation du « sentiment moral <sup>66</sup> ». La culture était au centre de bien des discussions, et l'écrivain Rudolf Kassner, que Marcel Drouin avait rencontré durant l'hiver 1895 <sup>67</sup>, s'attacha lui aussi à cette définition qui devait échapper à ce qu'il considère tout d'abord comme de la nature telle que Rousseau la concevait <sup>68</sup> pour déboucher sur l'affirmation suivant laquelle la culture est avant tout expression de notre « courage <sup>69</sup> ». Marcel Drouin apporte sa contribution à cet effort pour saisir la notion de culture dans sa réalité morale. Et c'est alors aux *Maximen und Reflexionen* de Goethe qu'il fait appel pour aboutir à la négation même de cette règle du « devoir » : « Le devoir est là où l'aime ce qu'on se commande à soi-même <sup>70</sup>. » Et de revenir sur les pas de Rudolf Kassner, de retrouver la grande méditation de Nietzsche sur celui qui est le penseur. Rudolf Kassner parlait alors de « Denker <sup>71</sup> ». Et loin de s'en tenir à ce qui fait, sur ce point, l'originalité de sa pensée par rapport aux idées d'André Gide sur « le rêve » et « l'action », Marcel Drouin, passant par les réflexions de Nietzsche sur Goethe dans *Le Crépuscule des Idoles*, par l'idée que se fait le philosophe d'une Goethe s'efforçant de « vaincre le XVIII<sup>e</sup> siècle » pour revenir à « l'état de nature <sup>72</sup> », découvre alors un nouvel aspect de la culture qui n'est plus fuite devant l'âge d'or décrit par le Tasse dans la pièce de Goethe, mais bien affirmation, glorification de l'être « se tenant lui-même bien en main » et pouvant ainsi « se risquer à jouir pleinement du naturel <sup>73</sup> ». Ce qui avait été le point de départ de la méditation propre à Rudolf Kassner devient ainsi l'aboutissement d'une analyse qui mène Marcel Drouin de la « bienséance » de la Princesse, de ce nouvel ordre du monde dans lequel la femme aura le premier rôle à jouer, à une conception de la culture qui repose sur un équilibre entre les « passions »,

---

was gefällt. »

64. *Ibid.*, p. 34 : « Willst du genau erfahren, was sich ziemt. »

65. *Ibid.*, p. 34 : « Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer... »

66. Drouin, *op. cit.*, p. 151.

67. Klaus Bohnenkamp & Claude Foucart, « Rudolf Kassners Briefe an André Gide », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, XXX, 1986, p. 92.

68. *Ibid.*, p. 107 (lettre à Gide du 3 mai 1902).

69. *Ibid.*

70. Goethe, *Werke*, t. 12 (Munich : C. H. Beck, 1989), p. 518 : « Pflicht : wo man liebt, was man sich selbst befiehlt. »

71. Bohnenkamp & Foucart, *art. cité*, p. 87.

72. Drouin, *op. cit.*, p. 152.

73. *Ibid.*, p. 153.

« l'instinct » et « la contrainte ». La culture est ainsi le point final d'une expérience dans laquelle l'artiste et l'écrivain tentent de donner au naturel la forme d'un fragile équilibre entre le mouvement et la « sécurité <sup>74</sup> ». Gide, en 1932, va en fin de compte reprendre le chemin qui mena Marcel Drouin à cette définition de la culture comme équilibre, arrêt dans le tourment des sensations. Il parlera, lui aussi, d'« équilibre » dans lequel l'écrivain « maintient ses facultés ». Il complètera cette notion à partir de celle de « modération » et de « tempérance », analyse qui ne pouvait déboucher que sur un jugement qui résume en lui-même la part d'admiration que contient l'observation gidienne. La culture est en fait un « équilibre heureux <sup>75</sup> ». André Gide et Marcel Drouin se rejoignent lorsqu'il s'agit d'établir une comparaison entre la culture telle que Goethe la conçoit et les idées développées à ce sujet par Nietzsche. Gide déclare sans ambiguïté que le philosophe allemand « se refuse » à partager une vision de la culture qui reposerait sur la « modération <sup>76</sup> », ce que Marcel Drouin affirmait déjà en soulignant que Nietzsche prétend « dépasser » la culture. Il n'est plus question de concevoir une transition entre la pensée du Sage de Weimar et Nietzsche, de voir dans l'entreprise philosophique le développement de l'idéal goethéen. Il ne s'agit plus de s'élever « sur lui » et non « contre lui ». C'est au niveau de la culture qu'apparaît la rupture entre les deux hommes. Et Marcel Drouin résume parfaitement la situation : « Goethe s'arrête à la Culture. Nietzsche prétend la dépasser <sup>77</sup>. » Pour lui, comme pour Gide, c'est « l'état dionysien » qui marque la ligne de partage entre ces deux visions de l'homme. Gide parle en 1932, lui aussi, de la rupture qui est présente dans ce tableau de la culture européenne et il établit une distinction entre le monde dionysien qui s'affirme chez Nietzsche et l'univers apollinien qui se retrouve dans l'attachement de Goethe à l'équilibre moral et esthétique.

Marcel Drouin avait adopté la même voie et la culture apollinienne est dépendante d'un accord entre le « dedans » et le « dehors <sup>78</sup> », l'« harmonie » de l'individu « avec le monde ». Et il devenait alors inévitable de tenir compte dans cette approche de l'œuvre goethéenne de l'« admiration » ressentie par Goethe et Nietzsche pour les Grecs. Alors que Gide passe sous silence, dans son article de 1932, cet aspect de l'esthétique goethéenne, Marcel Drouin insiste sur l'importance de cette réflexion sur

---

74. *Ibid.*, p. 154.

75. Gide, art. cité, p. 377.

76. *Ibid.*

77. Drouin, *op. cit.*, p. 155.

78. *Ibid.*, p. 128.

la redécouverte de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle et compare l'attitude de Goethe à celle de Nietzsche. Dans le *Traité sur Winckelmann*, Goethe avait bien pris soin, comme le souligne Marcel Drouin, de décrire un modèle de l'esprit antique qui est capable non seulement de « jouir de la prospérité » (Goethe parle de « bonheur <sup>79</sup> »), « mais autant, ou davantage », de « supporter le malheur <sup>80</sup> ». Et c'est ici que la culture, telle que Marcel Drouin et André Gide la percevaient chez Goethe, n'est plus celle qui unissait le Sage de Weimar à Nietzsche. Le critique est passé d'un éloge de la maladie comme valeur esthétique à celui de « la santé des Grecs », tandis qu'il perçoit chez Nietzsche l'attachement à « la décadence du temps <sup>81</sup> ».

Il y a en fait rupture dans le rapprochement décrit entre les deux penseurs allemands, passage à une vision de l'héritage goethéen qui s'éloigne de la conception propre à Nietzsche de la Grèce. La culture considérée comme effort pour « préserver la citadelle de la sagesse » et découvrir « le centre d'équilibre moral » est le critère essentiel qui donne à l'analyse de Marcel Drouin la tonalité qui permettra à André Gide de publier *La Sagesse de Goethe* en 1949. Il n'est point seulement question de présenter au public un livre sur Goethe, mais livre de Drouin « en fonction de Goethe <sup>82</sup> », ce qui nous amène à considérer *La Sagesse de Goethe* par rapport à la date de parution, en 1949. Gide n'hésite d'ailleurs pas à rappeler qu'à son avis « nombre de phrases » pourraient « être écrites, ou du moins pensées, par nombre de jeunes intellectuels d'aujourd'hui ».

Le livre de Marcel Drouin est un antidote capable de permettre aux intellectuels de 1949 de retrouver une série de valeurs fondamentales dont les caractéristiques peuvent se résumer tout d'abord dans l'effroi face à une barbarie qui était celle du national-socialisme telle qu'André Gide la perçoit à la fin de la deuxième guerre mondiale. Dans son *Journal*, l'écrivain parle « avec un intérêt des plus vifs <sup>83</sup> » d'un autre journal, celui de Gœbbels paru en 1948 aux Éditions du Cheval Ailé. Et il relève deux affirmations du ministre de la Propagande allemande qui définissent au mieux l'intention première du national-socialisme : créer

---

79. Goethe, *op. cit.*, p. 99 : « Aber nicht allein das Glück zu geniessen, sondern auch das Unglück zu ertragen, waren jene Naturen höchlich geschickt. »

80. Drouin, *op. cit.*, p. 156.

81. *Ibid.*, p. 157.

82. *Ibid.*, p. 43 (préface de Gide).

83. Gide, *Journal 1939-1949* (Paris : Gallimard, Bibl. Pléiade, 1954), p. 339.

une nouvelle culture dans laquelle « les bases légales » feront défaut et seront remplacées par l'arbitraire<sup>84</sup>. À cette culture de la terreur s'oppose l'entreprise de Marcel Drouin au début du siècle, celle du bonheur, l'art de la santé face à la morbidité.

---

84. *Ibid.*

# *Marcel Drouin et André Gide : à propos d'Oscar Wilde*

par

PATRICK POLLARD

Oscar Wilde meurt le 30 novembre 1900 à l'hôtel d'Alsace, rue des Beaux-Arts à Paris. Sa réputation de brillant causeur et d'esthète ayant succombé au scandale de sa condamnation en 1895, il ne connaissait plus que la défaite. Au cours des années suivantes, André Gide et Michel Arnauld lui consacrent chacun deux articles : en juin 1902 paraît le curieux éloge gidien de l'écrivain irlandais ; en avril 1905 Michel Arnauld fait imprimer de judicieuses pensées sur la critique en général et s'appuie sur la toute récente traduction par Joseph Renaud des *Intentions* de Wilde ; en août 1905 paraît le deuxième article de Gide qui offre un commentaire sur le *De Profundis*, car, comme il dit peut-être trop élogieusement, Michel Arnauld avait écrit « trop excellemment » à propos d'*Intentions* pour qu'il pût s'en tenir à son projet original d'écrire des deux ouvrages, découvrant « le souvenir du premier dans le second, et, surtout, les promesses du second dans le premier ». Le quatrième et dernier article est celui que Michel Arnauld consacre à « L'Œuvre d'Oscar Wilde » en mai 1907, au cours duquel, avec des références aux opinions de Gide, il se montre souvent admirateur de la critique de son beau-frère sans toutefois perdre sa propre originalité. Dans leurs articles, les deux auteurs passent en revue la vie et l'œuvre du « King of Life ». Ils posent la question des rapports entre la biographie et les écrits de Wilde : il avait connu la gloire et l'opprobre, la joie et la souffrance. Il avait écrit des histoires et des pièces spirituellement provocantes ; il avait crié du fond de sa détresse son désespoir. « Wilde, conclut Michel Arnauld, survivra pour [les] esprits curieux de la *vérité des masques* ».

Une première notice nécrologique paraît en effet dans le *Mercure de France* en janvier 1901 (pp. 199-202) et réunit les souvenirs de Stuart Merrill et les opinions d'Ernest Lajeunesse. Celui-ci avait déjà fait impri-

mer l'article qui est repris en partie ici dans *La Revue Blanche*, le 15 décembre 1900. Selon l'éditeur du *Mercure*, Lajeunesse nous offre une image exacte et qui renseigne sur la sensibilité de l'auteur. Michel Arnauld l'appelle « courageux » — puis il gomme l'épithète lorsqu'il corrige ses épreuves. « La Ballade [...] la plus pathétique et la plus parfaite beauté ; c'est le sceau du génie », — ce sont les paroles de Lajeunesse. Stuart Merrill est cité à propos d'*Intentions* : « ce livre impertinent et paradoxal », et il présente Wilde, ce « spirituel iconoclaste », « qui se débattit toute sa vie contre sa folie [et] mourut victime [des] moralistes ». Victime de l'Angleterre puritaine, ou de sa propre fatalité intérieure ? — nous y reviendrons.

Autre point contentieux : on met en question la qualité de la traduction et de la préface d'*Intentions* qui est publiée chez P.-V. Stock par J. Joseph Renaud. Déjà Henry-D. Davray l'attaque dans les pages du *Mercure* le 15 août 1905 (pp. 634-8 : « Oscar Wilde posthume : une réponse »). Traducteur lui-même du *De Profundis*, Davray a été critiqué à son tour par Renaud qui prétend avoir trouvé dans sa traduction des erreurs importantes. « On m'a assuré, écrit Davray, que [Renaud] est un grand sportsman et, à ses moments perdus, un grand écrivain. » Et il ajoute une liste de bévues. Dans le *Mercure* du 1<sup>er</sup> novembre (pp. 156-9), Renaud revient à la charge et relève d'autres erreurs commises par Davray dans sa « petite préface insignifiante », tout en prenant àurement sa propre défense. « M. Davray, écrit Michel Arnauld dans une note de son article de 1907, m'avertit que la date de naissance doit être rectifiée » — et il loue « sa remarquable traduction du *De Profundis* ». Il passe sous silence tout autre problème de la fidélité au texte. Quant à Renaud, Michel Arnauld s'y montre pareillement bienveillant : il note en 1905 que sa traduction d'*Intentions* est « fidèle et nuancée ». Gide, encore qu'il regrette le fait que Davray ne traduit que le texte incomplet que donnait l'édition anglaise, loue cette « fidèle et bonne traduction ». (Le texte de Berlin, auquel Gide fait allusion et dont il traduit plusieurs extraits, est plus complet que celui-ci : l'ouvrage ne fut publié dans sa totalité qu'en 1962 dans *The Letters of Oscar Wilde*, ed. by R. Hart-Davis, pp. 423-511.)

Mais Gide ne peut pas retenir « une certaine irritation » à la lecture de la préface de Renaud. « Sans doute, ajoute-t-il, ces gentillesse sont dites dans la meilleure intention du monde » — mais elles sont mensongères. En effet, en voulant séparer l'homme et l'œuvre (« Si quelqu'un révélait que Flaubert et Balzac commirent des crimes, faudrait-il brûler *Salammô* et *La Cousine Bette* ? »), Renaud repousse les faits que Wilde lui-même admettait. « Ces faits, d'ailleurs mal établis, dit Renaud, qui jetèrent soudain au bain un écrivain glorieux par le poème, le roman et le

théâtre, riche, estimé de tous, ne prouvent rien contre son œuvre splendide et chaste. » Gide ne relève pas ici le mot « chaste », qui ne peut guère s'appliquer au *Portrait de Dorian Gray*. De son propre aveu, pourtant, Renaud connaissait ce « merveilleux roman » depuis l'époque même en 1891 lorsqu'il rencontra Wilde pour la première fois. Sa préface, qui reste pour la plupart sur le niveau anecdotique, ne creuse pas la vérité troublante que cache le masque wildien. Il ne semble y voir qu'un aspect de l'esthétique de l'auteur — la volonté d'étonner le public (comme le fera plus tard Diaghilev) : « Quand certaine réputation lui vint, peut-être imméritée, il la laissa s'étendre, grandir ; plus tard, pouvant fuir, il accepta le bain : le scandale est de tous les étonnements le plus intense, le plus cher au public. » Michel Arnauld n'aborde pas de cette façon l'attitude de Wilde ; Gide nous donne un conseil plus ouvert : « Pour mieux lire son œuvre [...], ne feignons pas d'ignorer le drame de celui qui, sachant qu'elle blesse, voulut néanmoins s'adresser à la vie. »

Mais Gide et Michel Arnauld se séparent de façon plus marquante sur la valeur qui sera donnée à la pitié et à l'humilité. En effet, Wilde au désespoir ne provoque pas la sympathie de Gide : « Il tapisse le seul siège qu'il lui reste, avec tous les sophismes qu'il peut » ; en citant des phrases de Wilde (« Il n'est pas une seule dégradation du corps qui ne doive contribuer à spiritualiser l'âme »), Gide rejette un piétisme qui est à son avis malsain. « De telles paroles restent douteusement pénibles [...], cette *humilité* n'était qu'un nom pompeux qu'il donnait à son impuissance. » Déçu peut-être d'avoir constaté que Ménalque portait les marques du galérien qui l'empêchaient à tout jamais de créer de nouveaux ouvrages littéraires, Gide reste fidèle à la doctrine des hommes forts. « C'est par défaut d'individualisme, non par excès d'individualisme, qu'il avait succombé. » Et quand Wilde intente le procès en diffamation qui mènera au deuxième et au troisième procès sinistres et tragiques, Gide n'y voit que « fausse audace, inconscience, folie ». Comme Gide écrira dans *Corydon* aux environs de 1908 : « Je souhaite à cette cause [celle de l'accueil de la pédérasie] des martyrs [...]. Quelqu'un qui irait au-devant de l'attaque ; qui, sans forfanterie, sans bravade, supporterait la réprobation, l'insulte ; ou mieux, qui serait de valeur, de probité, de droiture si reconnue que la réprobation hésiterait d'abord... » (*Corydon*, 1947, pp. 23-4). Or Wilde, étant aux yeux de Gide victime plutôt que martyr, a perdu sa valeur. Et pourtant : « [Je me tiens] pour satisfait si j'ai pu, ne fût-ce qu'un peu, servir une triste et glorieuse mémoire, pour laquelle il est temps de cesser de n'avoir que mépris, indulgence insolente, ou pitié plus insultante encore que le mépris. » Le ton du discours de Gide est négatif, mais il admet qu'il existait avant l'épreuve de Reading un autre personnage : « Ceux

qui n'ont approché Wilde que dans les derniers temps de sa vie imaginent mal, d'après l'être affaibli, défait, que nous avait rendu la prison, l'être prodigieux qu'il fut d'abord. » C'est ailleurs que Gide le compare à Apollon, à Héliogabale..., aux images de joie, de beauté et de luxure.

Michel Arnauld n'a pas connu Wilde, et ses opinions s'appuient sur celles de Gide : « Au dire de tous ceux qui l'ont connu, ses pages les plus subtiles sont l'image vulgaire, le reflet amorti de ses prestigieux monologues. » Mais bien plus volontiers que ne le fait Gide, il reconnaît l'importance de la pitié comme moyen de survie. Wilde en donne l'apologie dans son *De Profundis* ; Gide en cite plusieurs extraits marquants — mais Michel Arnauld se rend de façon plus chrétienne à l'évidence d'une âme en peine. « Ici, écrit-il, nous assistons à l'effort de Wilde pour extraire, de la conscience même de son malheur, une nouvelle attitude viable [...]. Il crie son humiliation. » Et tout en citant le texte : « Il méditera donc l'enseignement de la douleur. » Michel Arnauld fait ainsi ressortir la part que Wilde donne dans sa nouvelle esthétique à la souffrance et à la pitié compatissante. À son avis, Wilde projette donc une *Vie nouvelle* qui sera l'ultime réalisation de sa vie artistique. Là où Gide ne voit que faillite, Michel Arnauld en évoquant le texte de Dante fait entendre sa sympathie pour le pécheur. La médaille a pourtant son revers qu'il ne peut pas passer sous silence : son jugement se tamise par l'observation (d'ailleurs apocryphe) qu'il « faut que [Wilde] coure à Paris se replonger dans des plaisirs douteux ». Il veut bien admettre que les « mots sonores » de *De Profundis* couvrent bien quelque sincérité, et même quelque sagesse [...]. La souple et tendre humilité d'un Verlaine a pu, au fond de la souffrance, remonter vers une seconde jeunesse. Mais un Wilde, comment garderait-il longtemps sa complaisance à la douleur ? [...] Et bientôt, contre son attente, il sent que la faculté créatrice lui fait défaut. » N'oublions pas pour autant que c'est à Berneval en 1898 que Wilde écrit la *Ballade de la Geôle de Reading*...

Quant au caractère de Wilde, Michel Arnauld reprend l'idée de Gide : « Une fatalité le menait. » Et il relève le témoignage de Wilde lui-même : « Las d'être dans les hauteurs, je descendis délibérément dans les profondeurs, à la recherche de sensations nouvelles » (méfions-nous : ce sont des mots de confessionnal qui sans doute ne représentent pas ses motifs véritables — la vie n'est pas aussi simple). Perdant l'équilibre, Wilde cède à son démon intérieur... Combien évocatrices sont ces paroles qui nous rappellent celles du héros de *L'Immoraliste*. Mais Michel Arnauld ajoute : « Ce n'est pas la basse débauche qui le perdit. Il périt par la tête [...], par son plus nécessaire orgueil. » Pourtant, à force de ne considérer que le « drame » d'Oscar Wilde, nous risquons de rester dans

l'anecdotique.

« N'avions-nous pas passé sur [les écrits de Wilde], en ratifiant les paroles de l'auteur lui-même : J'ai mis tout mon génie dans ma vie ; je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres », — et de ce fait Michel Arnauld s'adresse au problème des rapports entre la vie (« la Nature ») et l'œuvre (« l'Art »). « Ce qu'on demande le moins aux critiques, aujourd'hui, écrit Michel Arnauld, c'est de juger. » Et il voit dans son propre système esthétique la même importance que Wilde voulait accorder à la critique — une volonté qui s'efforce d'élargir la signification de l'œuvre d'art. Des deux essais les plus importants que comporte le recueil *Intentions*, « La Décadence du mensonge » et « Le Critique comme artiste », Michel Arnauld cite les idées marquantes — l'indépendance de l'art à l'égard de la vie, la dépendance de la vie par rapport à l'art. « C'est l'esprit critique qui invente des formes neuves. La création tend à se répéter » : « On devine, ajoute-il, que Wilde ne dessine la figure d'un critique idéal que pour l'opposer à la faiblesse de tous les critiques vivants. » Mais la véritable signification de ce paradoxe semble lui échapper : Wilde vise la banalité qui est trop souvent offerte au public par des artistes dits « créateurs », et qui ne sont que des copistes. *Le Portrait de Dorian Gray* — l'ouvrage où Michel Arnauld voit la plus belle réussite de Wilde — nous offre un jeu de masques et de reflets de miroir où la part de la morale destructrice et celle de l'art s'entrecroisent. Selon Michel Arnauld, le thème principal du livre est celui du « rêve d'un impossible dédoublement moral ». Pour lui, l'ouvrage rappelle « invinciblement » *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R. L. Stevenson. Mais le conte de Wilde est moins réussi que celui-ci, car Stevenson « sacrifie tous les détails à la progression du drame et du symbole » tandis que Wilde, « par l'abondance des hors-d'œuvre, laisse le drame faiblir et le symbole s'évaporer ». L'on rencontre un pareil jugement chez Gide qui, tout en reconnaissant dans *Dorian Gray* la beauté et la profondeur de l'idée première, trouve que « le développement des parties se fait de manière factice [...] et quand, après, Wilde travaille ses phrases [...], c'est par une prodigieuse surcharge de concrets, de menues inventions plaisantes et bizarres où l'émotion s'arrête, de sorte que le chatoisement de la surface fait perdre de vue et d'esprit la profonde émotion centrale ».

Et quelle est cette « émotion centrale » ? Michel Arnauld la reconnaît avec raison dans les paroles de Lord Henry Wotton « qui vont loin » : « Oui, Dorian, vous m'aimez toujours. Je représente pour vous tous les péchés que vous n'avez pas osé commettre. » Telle est en effet la pensée qu'adresse Ménalque à Michel. Mais la force en est amoindrie chez Wilde par une surcharge de « paradoxes de salon » et par « les gammes et les

parfums de Des Esseintes ». En voulant critiquer l'usage que fait Wilde du livre de Huysmans, Michel Arnauld nous semblera peut-être moins fin que Gide, car celui-ci est très sensible à l'élément de perversité satanique que le texte recèle. Et encore : À *Rebours* figure dans le texte de *Dorian Gray* comme symbole de la corruption et comme représentation de la valeur de l'artificiel. Ce n'est que dans un livre qu'un reflet de miroirs puisse recréer la vie. Et la préface du *Portrait de Dorian Gray* nous en donne la mesure : « Tout art est absolument inutile » ; « Tout art est à la fois surface et symbole. Malheur à ceux qui pénètrent la surface. Malheur à ceux qui lisent le symbole. »

Dans son article de 1905 Michel Arnauld estime qu'un résumé d'*Intentions* déformerait les théories de Wilde. Il avait sans doute raison. Il préfère en détacher quelques aphorismes « qui par cet isolement artificiel, laisseront la pensée librement se jouer dans leurs intervalles ». Certes les paradoxes wildiens deviennent ainsi plus inquiétants : « C'est justement parce qu'un homme ne peut créer une chose qu'il est bon juge », et : « La création limite la vision, tandis que la contemplation l'élargit ». Cette même observation sera reprise par Gide dans son *Journal*, le 15 décembre 1937, lorsqu'il la loue : « De tous les aphorismes de Wilde, il n'en est pas qui paraisse d'abord plus paradoxal et moins digne d'être pris en considération. [...] Ma joie, de retrouver [...] cette même profonde et féconde vérité [...] dans les *Œuvres complètes* de Diderot (Salon de 1767). »

Gide est pleinement conscient des valeurs relatives que Wilde accorde paradoxalement à l'artiste et au critique. Mais lorsqu'il offre à son public un portrait de Wilde, ce n'est pas sur cet aspect de l'esthétique wildienne qu'il insiste. Il préfère mettre en lumière la moralité de l'art, et de ce fait sa critique se distingue nettement de celle de Michel Arnauld. Son article de 1902 rapporte les paraboles où Wilde projette par ses nombreux paradoxes l'image de démoralisateur. Les lire, c'est entrer dans un monde inattendu où toute valeur est renversée. Pour les avoir créés, Gide lui rend pleinement hommage. Il relève aussi l'apophtegme sur l'art : « L'œuvre d'art est toujours *unique*. La nature, qui ne fait rien de durable, se répète toujours. » D'où la valeur essentielle de ce qui se fait par art. Mais cette pensée permet à Gide d'aller plus loin et d'entrevoir un pareil débat entre la culture et la nature qui se tient au cœur même de *L'Immoraliste*. « Dieu invente l'homme, et l'homme invente l'œuvre d'art » — ces paroles de Wilde, rapportées par Gide, sont à rapprocher de celles de la conférence que Gide prépare en 1901 sur « Les Limites de l'art » : « Dieu propose : c'est le naturalisme, l'objectivisme [...]. L'homme dispose : c'est l'a-priorisme, l'idéalisme... Dieu propose et l'homme dispose : c'est l'œuvre d'art. » (« *Nam homo proponit, sed Deus disponit* »,

Thomas à Kempis, *Imitation*, XIX, 2.) Ainsi, pour Gide, toute œuvre d'art possède un aspect moral. Mais Gide insiste : « Le miracle païen, c'est l'œuvre d'art : le Christianisme empiétait. » N'y a-t-il pas ici contradiction ? Les apologues de Wilde, selon Gide, « les plus ingénieux, ses plus inquiétantes ironies étaient pour confronter les deux morales, je veux dire le naturalisme païen et l'idéalisme chrétien, et décontenancer celui-ci de tout sens. » Voici donc en vérité la part du diable que Michel Arnauld place en arrière plan — mais il écrit pourtant : « C'est bien une joie de profanation qui se décèle ici, chez Wilde, au lieu du franc paganisme. »

À Paris, en 1891, écrit Gide, « Wilde avait su créer, par devant son vrai personnage, un amusant fantôme dont il jouait avec esprit. » Le masque que portait Wilde faisait partie intégrante de son personnage et de son art. Paradoxe vivant, le vrai se contrefaisait et devenait son double. Michel Arnauld cite les propos d'Arthur Symonds pour expliquer ce phénomène : « L'intelligence de Wilde était dramatique. » En d'autres termes, il ne voulait jamais n'être que l'image terne d'une réalité banale. Si le public n'y voit qu'une pose, ajoute Michel Arnauld, il faut comprendre qu'une telle *attitude* « agisse à la façon de ces parures qui assurent aux mâles des oiseaux le triomphe dans la sélection sexuelle, son premier rôle est pourtant de conservation et de protection. » Il est curieux de rencontrer ici une apologie pour la « différence » pareille à celle dont se servira Corydon. Mais Michel Arnauld la déploie à d'autres fins. Qui dit masque dit souvent mensonge. Ainsi la critique que portera Gide dans son *Journal* le 1<sup>er</sup> octobre 1927 à propos du théâtre de Wilde paraît plus drue : « Pour moi j'ai toujours préféré la franchise. Mais Wilde prit le parti de faire du mensonge une œuvre d'art. Rien n'est plus spécieux, plus tentant, plus flatteur, que de voir dans l'œuvre d'art un mensonge et, réciproquement, de considérer le mensonge comme une œuvre d'art. [...] Mais jamais il n'a voulu dire par là : soyez "objectif". Toujours il s'arrangeait de manière que le lecteur averti pût soulever le masque et entrevoir, sous le masque, le vrai visage. » Si Gide ajoute : « De même, du reste, pour Proust, ce grand maître en dissimulation », on comprendra sans difficulté qu'il s'agit plus particulièrement du domaine de l'homosexualité. Là où l'élément uraniste se cache dans le texte de *Dorian Gray*, Michel Arnauld l'avait sans doute déjà senti : « Cette seule fois la fiction, se prêtant à ses pensées les plus intimes, l'a engagé à soulever son masque, sinon à se livrer tout entier. » Ici nous relevons l'aphorisme diabolique que Wilde offrit à Gide et auquel Michel Arnauld fait allusion : « Je n'aime pas vos lèvres ; elles sont droites comme celles de quelqu'un qui n'a jamais menti. Je veux vous apprendre à mentir, pour que vos lèvres deviennent bel-

les et tordues comme celles d'un masque antique. » Dans un certain sens, ce masque est pareil à celui qui est porté dans *L'Immoraliste*.

Selon Michel Arnauld, « l'attitude » de Wilde dérive en premier lieu « de cet *esthéticisme* anglais [qui] suppose d'abord cet amour de la beauté antique », et qui ne ressemble pas à « la distinction languissante des peintres préraphaélites ». Viendront s'y ajouter les influences diverses de Shelley, de Keats, de Swinburne, de Gautier et de Flaubert. Même s'il méconnaît ce qu'il appelle « la quintessence de l'esprit d'Oxford », Michel Arnauld en retient une image élégante et idéale. Rappelons-nous qu'après un séjour au Trinity College de Dublin, pendant les années 1871-74, Wilde poursuit ses études au Magdalen College d'Oxford, jusqu'en 1878. Dès cette époque, écrit Michel Arnauld, Wilde est moins poète que dandy. Sous sa brillante surface, s'imaginerait-il, « s'agitait un irrépressible instinct de caprice et de bohème, un goût pour les plaisirs louches et les êtres irréguliers. » Le portrait qu'il esquisse est volontairement romantique.

Wilde, était-il Maître ? « Un apologiste, écrit Michel Arnauld, affirme que jamais [Wilde] ne voulut exercer une influence sur les amis ; de son propre avis, l'influence va contre le but de la vie, qui est le développement de la personnalité. » Une pensée contraire, mais nuancée, constitue le propos de la conférence « De l'Influence en littérature » que Gide prononce à La Libre Esthétique à Bruxelles en 1900. Mais si Michel Arnauld présente Wilde comme « ce remueur d'âmes [qui] était bien, et tâchait d'être, un *démoralisateur* », c'est pour nous conseiller de ne pas trop nous fier aux apparences. Gide, lui aussi, ne présentait-il pas Wilde comme personnage satanique dans *Si le grain ne meurt* ? Et ne se donnait-il pas lui-même à son tour le but d'*inquiéter* son public ? La preuve de l'influence qu'exerça Wilde sur Gide se lit dans la page du *Journal* du 1<sup>er</sup> janvier 1892. Que Wilde et Gide en étaient sensibles ressort clairement de l'histoire de Narcisse telle que Gide nous la redonne dans son article de 1902. Gide nous offre sciemment le plaisir de la relire : « "Si je l'aimais, répondit la rivière, c'est que, lorsqu'il penchait sur mes eaux, je voyais le reflet de mes eaux dans ses yeux." Puis Wilde, se rengorgeant avec un bizarre éclat de rire, ajoutait : "Cela s'appelle : *Le Disciple*." » C'est ainsi que l'élève reconnaît — sans doute à contre-cœur — le Maître.

Il nous reste à considérer les rapports entre la maladie, l'homosexualité, et le génie créateur. « Les plus indulgents, écrit Michel Arnauld, voyaient moins de passion que de vice. » Le nom de Wilde est indéniablement lié au scandale. On pardonne moins facilement à un homme son péché que sa disgrâce. Mais sur ce chapitre nos deux critiques, tout en admettant le fait de l'homosexualité de Wilde, la présentent sous une lu-

mière différente. À cette époque, comme on le sait, le discours médical le plus répandu veut que l'uranisme soit un vice de nature ou bien une passion malsaine acquise par l'effort de la volonté corrompue. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une maladie. Même parle-t-on des « maladies morales ». Dans *Corydon*, Gide, par l'intermédiaire de son protagoniste, rejette ce classement : pour lui, « guérir » signifie la capacité de l'individu de faire face à son anomalie et de vivre honnêtement. Mais au cours des années précédentes, Gide loue les avantages de la maladie et veut en tirer une autre leçon. « Je préfère que vous regardiez la santé comme un manque de maladies » — ce sont les paroles de Valentin Knox dans *Paludes* (éd. Pléiade, p. 120). Le paradoxe est presque digne de Wilde. « L'idiosyncrasie est notre maladie de valeur. [...] Ce qui importe en nous, c'est [...] ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre *homme normal*, donc ce que vous appelez maladie. » En effet, le discours de Knox doit se lire symboliquement, et nous ne sommes pas obligés à comprendre qu'il s'agit littéralement d'une maladie physique. De même la « Méditation II », imprimée dans le *Journal* parmi les feuillets à la suite de l'année 1896, reprend une pensée similaire : « La maladie source d'inquiétude. Rien à attendre des "satisfaits". » Or, aux yeux de Gide, Wilde n'était pas physiquement malade — mais c'était son anomalie sexuelle qui lui assurait sa valeur.

L'opinion de Michel Arnauld se place dans un cadre d'idées moins paradoxal. Mais en faisant sentir dans ce domaine ses doutes sur le conformisme de la critique il reste plus discret — et moins affirmatif. À la fin de son article d'avril 1905, il écrit dans *L'Ermitage* à propos de Novalis et de sa maladie : « Pourtant, avant de citer Krafft-Ebing, avant de ranger sous une catégorie clinique un poète qui n'est pas mort fou, il faudrait être plus éclairé que nous ne sommes sur la réciproque influence de la névrose et du génie. »

#### RÉFÉRENCES

Marcel Drouin [Michel Arnauld], « La Critique », *L'Ermitage*, XVI (1), 15 avril 1905, pp. 242-55 ; « L'Œuvre d'Oscar Wilde », *La Grande Revue*, 10 mai 1907, pp. 480-96.

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londres : Hamish Hamilton, 1987.

André Gide, « De l'Influence en littérature », *L'Ermitage*, mai 1900, pp. 325-47 ; « Le *De Profundis* d'Oscar Wilde », *L'Ermitage*, août 1905, pp. 65-73 ; « Oscar Wilde », *L'Ermitage*, juin 1902, pp. 401-29.

Oscar Wilde, *Intentions*. Traduction, préface et notes de J. Joseph Renaud. Paris : P.-V. Stock, 1905.

Je tiens à remercier M. Michel Drouin d'avoir eu la gentillesse de me communiquer les épreuves des articles de Marcel Drouin.



# Gide et la peinture

par

FRANÇOIS WALTER \*

## I

« Ce qu'on a nommé critique d'art est de tous les genres d'écrits le plus risqué, et restent des plus rares les gens de lettres qui purent y réussir, s'aventurant sur un terrain qui n'était pas proprement le leur. Si je m'y hasarde, c'est [...] pleinement conscient du danger. Car [...] les qualités de métier restent d'importance primordiale et le littérateur n'y entend rien. »

Ainsi commence le texte d'André Gide sur « L'Enseignement de Poussin <sup>1</sup> ».

Ce danger, pourtant, de grands contemporains l'ont affronté : Alain philosophant, Focillon épousant « la vie des formes », Fénéon révélant le génie, Proust en des pages illustres, Claudel et Valéry en de puissantes, Apollinaire leur cadet en d'audacieuses, plus tard Malraux en son Musée imaginaire, Paulhan le paradoxal, et près de nous Ponge, Tardieu, pour ne nommer que des Français, et cette liste n'est pas exhaustive. Tous ces successeurs de Baudelaire font preuve d'une intime et pénétrante compré-

---

\* Avec la courtoise autorisation du Musée d'Uzès, nous publions ici le texte (revu et corrigé) de la préface du catalogue de l'exposition *André Gide et ses peintres* (25 juin - 29 août 1993).

1. Une lettre de Gide à Martin du Gard, de « Biskra, 5 avril 1945 », nous apprend qu'il venait d'écrire son « *Nicolas Poussin* » (*Correspondance Gide-Martin du Gard*, Gallimard, 1968, t. II, pp. 317-8). Le texte parut au début d'un livre d'art « achevé d'imprimer le 30 septembre 1945 », titre : *POUSSIN. Texte d'André Gide*, qui est un peu trompeur, Gide n'ayant écrit que la préface. Elle est reproduite dans ses *Feuillets d'automne* (Mercure de France, 1949, pp. 157-73).

hension de l'art de peindre. Gide, dans son œuvre si étendue, si diverse, lui fait une moindre part, et celle que l'on a surtout retenue est plus limitée encore<sup>2</sup>. Il s'agit de ces pages sur Poussin. L'éloge du peintre y est beau.

Dès son second paragraphe s'annonce une analyse à deux thèmes ; et au troisième s'esquisse leur réconciliation.

D'abord : « *De tous ceux qui firent "profession des choses muettes", il n'en est point dont les œuvres, autant que celles de Poussin, débordent l'intérêt seul de la peinture et qui, pour leur insigne réussite, aient fait appel à des qualités et à des vertus dominant de plus haut les mérites exclusifs du pinceau. Aussi bien du temps de Poussin, et longtemps ensuite, l'on ne signalait pour louer ses toiles [...] que leurs mérites intellectuels [...].* » [Deuxième paragraphe.]

Puis [même paragraphe] : « [...] nous savons que ces mérites, quelque extraordinaires qu'ils fussent, n'eussent point suffi pour assurer à Poussin une durable gloire [...]. Dans le grand naufrage du temps, c'est par la peau que les chefs-d'œuvre flottent<sup>3</sup>. »

[Troisième paragraphe :] « [...] Le miracle est ici que Poussin ait été assez peintre, assez grand peintre [...] pour que la pensée triomphante ait su s'assujettir la matière tout en glorifiant celle-ci. Et c'est qu'en lui la pensée se faisait aussitôt image, naissait plastique [...]. »

Les développements sont riches de méandres et contrastes. Tantôt l'on se demande si Gide ne tire pas trop vers Descartes Nicolas Poussin, « le plus français de nos grands peintres », « le plus conscient ». « La pensée préside à la naissance de chacun de ses tableaux. » C'est à la pensée qu'il « subordonne couleur et trait ». Mais d'autre part : « Ses idées ne nous importent guère [...]. Les idées d'un peintre, ce n'est qu'en s'informant qu'elles nous atteignent, comme celles d'un musicien, alors

2. « On a accordé peu d'attention à Gide critique de la peinture », déclare dans le BAAG (n° de janvier 1992) Mme Brosman (Tulane University, New Orleans), qui fait exception. « À ma connaissance, » ajoute-t-elle, « un seul article a été consacré à ce sujet : Thomas P. Carter [...] (*Criticism V*, 1973). » À quoi il faut pourtant ajouter la thèse de doctorat de Bernard Gentil (Université de Lyon II, 1988), ouvrage d'érudition abondante et touffue dont nous n'avons eu connaissance que tardivement.

3. Selon un aphorisme de Valéry, que Gide fit sien : « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau. » Paradoxe qui laisse perplexe si pour « peau » on ne lit pas « style » (ou du moins « apparence ») — avec l'inconvénient de suggérer, vu le sens net du mot « peau », que le style est superficiel, et donc le contraire de ce que l'on affirme. Buffon (« Le style est l'homme même ») n'avait-il pas visé plus juste ?

*seulement qu'elles prennent existence sonore. [...] La pensée de Poussin ne prend de valeur que plastique et que lorsqu'il nous la transmet imagée.* » (Cette dernière assertion s'accompagne aussitôt d'un « *Mais ceci dit* »...)

Par bonheur ce balancement aboutit à une préconclusion à la fois enthousiaste et apaisée (après laquelle un ajout traitera des tableaux religieux) : « *C'est moins à mon intelligence qu'il s'adresse qu'à ce que j'ai de plus intime en moi [...]. Il m'invite à une contemplation très particulière [...]; à ce que Poussin lui-même appelle la "délectation". Et je voudrais ajouter [...] une délectation au sortir de laquelle ma vision du monde extérieur et mon comportement même se reconnaissent modifiés. [...] Je n'ai que faire des idées de Poussin, écrivais-je; toutefois ma raison est ici touchée elle aussi, qui prête assentiment à ma joie, à la réconciliation de l'âme et des sens dans une suprême harmonie.* »

Cette préconclusion répond à la promesse du préambule, troisième paragraphe, avec cette légère différence qu'à « *la pensée triomphante* » se substitue une « *raison* » compagne. Mais puisque nous savions qu'en Poussin « *la pensée se faisait aussitôt image, naissait plastique* », l'harmonie était assurée.

\*

Il reste à dire qu'au sein de l'éloge s'est insérée une diatribe inattendue contre la peinture contemporaine. Qu'on en juge :

« *Ce qui ne me plaît pas, c'est d'entendre déclarer péremptoirement : ceci est de la vraie peinture, en raison de l'absence même du sujet; c'est de voir dépouiller la peinture de toute valeur spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités du métier; c'est de voir nos plus grands peintres d'aujourd'hui [...] n'être plus qu'œil et pinceau [...]. C'est à leur insignifiance que les œuvres peintes à notre époque se reconnaîtront.* »

Selon Gide, « *les impressionnistes* », Monet en tête (Manet, plus loin, ne sera pas épargné), « *nous proposent des œuvres délibérément décentrées* ». Quant à « *Seurat, puis, de nos jours, Matisse, Picasso, quantité d'autres encore et des plus importants* », ils « *parlent volontiers de composition, de volumes, etc.; mais la savante ordonnance de leurs toiles reste parfaitement gratuite, indépendante de tout sujet. Nous avons vu Matisse [...] revenant sans répit à la modification des contours, au savant équilibre de masses... Rien pourtant ne présidait à leur choix que l'exigence de l'espace à remplir. Aucune motivation spirituelle ou émotionnelle. L'œuvre pour rester de la vraie peinture se gardait de rien signifier. Que l'idée et le sentiment aient été bannis délibérément des arts plastiques, que la peinture ait résigné cet immense domaine de l'expres-*

*sion qui pourtant était le sien propre et ne pouvait être que le sien, c'est ce qui ne laissera pas d'étonner plus tard. Et peu m'importe si dès lors ce domaine n'est plus habité que par les peintres les plus médiocres et pour des œuvres exécrables. [...] Au surplus cette peinture décérébrée répond aux exigences d'un public impatient et de marchands spéculateurs. Tout cela marche de conserve. »*

Quelle algarade ! du coup sans nuances.

Quel réquisitoire ! accablant « *de conserve* » le meilleur et l'« *exécra-*  
*ble* » (qui certes abonda).

Jugement définitif ? Un recours en appel est un instant envisagé (« *À l'encontre de ce que j'écris, vingt exemples viennent aussitôt à mon esprit, infirmant mes assertions* »), pour s'en débarrasser (« *Dessiner c'est choisir. Ai-je mal dessiné ? je ne crois pas [...], c'est Poussin qui m'in-*  
 *vite [...].* »).

L'esprit du lecteur aussi est assailli d'objections et contre-exemples. Plus de vingt. Seurat sans idée (ni émotion) ? *Guernica* sans sujet ? et *La Danse*, *L'Exécution de Maximilien*, *La Parade*, et tant d'autres tableaux « *des plus importants* » ? « *Le sujet* » condition du spirituel et de l'émotionnel ? Le plus humble comme le plus noble sujet peut donner lieu à croûte ou à merveille. Et qu'entend-il par « *sujet* » ? Il ne peut penser que son champ se limite aux scènes historiques, religieuses ou légendaires, à l'événement et à l'anecdote. S'étend-il aux paysages, en particulier à ceux des impressionnistes ? Ils eurent pour le moins motifs et motivations. Qu'entend-il par « *métier* » ? Peut-on dire que le métier soit dans l'art contemporain l'objet d'un culte exclusif ? Dans les ateliers où le terme était plutôt décrié, il désignait des habiletés qui s'apprennent ; et s'il désigne « *œil et pinceau* », « *couleur et trait* », qualités « *primordiales* » par lesquelles le peintre survit au «  *naufrage du temps*  », il ne s'agit pas d'une parure des œuvres, mais de leur substance, de leur vie. Et puis, « *décérébrée* » la peinture de notre siècle ? Il a beaucoup réfléchi sur elle. Non sans modes porteuses de courtes théories logiciennes qui l'une après l'autre régnèrent sur la foule des suiveurs (et parfois touchèrent, quand ils fléchissaient, les maîtres). Elles induiraient plutôt à diagnostiquer une crise de cérébralisme.

D'un bout à l'autre de la condamnation sommaire prononcée par Gide, je ne vois que méconnaissance, confusion, injustice ; et dans sa transcendante conclusion sur Poussin, je ne vois rien qui ne convienne aux grands artistes qu'il lui sacrifie. Nous n'en sommes plus à déprécier Shakespeare pour exalter Racine.

Gide, on l'a vue, avait averti qu'il allait prendre des risques. En cours de route, il a prévu qu'on le traiterait de « *Vandale* ». Cependant son

exécution des modernes (sans un mot pour Cézanne, Gauguin, Van Gogh) ne fit pas, si je ne me trompe, scandale. Elle ne suscita pas une de ces belles querelles que l'étranger nous envie. La réaction fut plutôt de dire (nous l'avons entendu souvent) que pour la peinture Gide en était resté à Poussin. De là à suggérer qu'à la peinture il s'intéressait peu, et qu'il ne s'y connaissait point, il n'y avait qu'un pas à franchir. Un faux pas.

## II

Si le souvenir du texte sur Poussin n'est pas éteint, d'autres où la peinture est en jeu ont été négligés, et c'est dommage. Leur intérêt n'est pas moindre et ils ont plus de jeunesse. Ils ont gardé leur saveur. Ils tracent un itinéraire. Je dois ajouter qu'il m'aurait été difficile de les retrouver sans le secours décisif de M. Daniel Durosay, gidien savant et généreux.

Le hasard peut servir aussi. J'ouvre le *Journal* et je lis : « *J'ai ce matin [...] un appétit des yeux qui joint à chaque regard une jouissance. Ce que je vois me porte à la tête aussitôt. J'ai dansé devant les Houdon, pleuré devant les Rude, trépigé devant les Carpeaux.* » Ces lignes d'al-légresse sont de 1902.

Parmi les textes de plus d'ampleur, le plus ancien (à ma connaissance) est de 1889<sup>4</sup>. En ses *Notes d'un voyage en Bretagne*<sup>5</sup>, Gide écrit : « *J'aurais voulu peindre pour moi seul, pas de dessin presque, des teintes, et surtout ces fugitives apparences que jamais, presque jamais je n'ai vu reproduites, peut-être parce qu'elles ne peuvent pas se redire, des miroitements d'eaux où se confondent, indistinctes, les berges réfléchies et les algues de fond, des transparences de vapeur, des mystères d'ombre [...].*

» *Et hier enfin (car depuis trois jours déjà quand je marche seul cette idée me poursuit) l'idée de peindre était devenue obsédante [...]; il me semblait que si j'avais eu des couleurs, j'aurais trouvé comme d'instinct,*

4. Gide est né le 22 novembre 1869. *Les Cahiers d'André Walter* ont été écrits en 1889-90. En 1889 aussi Gide exprimait dans une lettre à Élie Allégret (inédiée) son admiration pour *L'Angélu* de Millet. En 1889-91, il collectionnait des gravures de Rops.

5. *Œuvres complètes* [C.E.C.], t. I, pp. 7-22. Gide a raconté dans *Si le grain ne meurt* un épisode de ce voyage. Seul dans une salle d'auberge du Pouldu, il voit rangés contre le mur des chassis et des toiles qu'il retourne et contemple. « *Il me parut qu'il n'y avait là que d'enfantins bariolages, mais aux tons si vifs, si particuliers, si joyeux que je [...] souhaitai connaître les artistes capables de ces amusantes folies.* » C'est ainsi qu'il dîna avec Gauguin et Sérurier.

les mélanges et les harmonies qui révèlent au dehors ce quelque chose que nous croyons incommunicable, lorsqu'il frissonne si profondément dans notre âme.

» Pendant le retour, j'ai senti ce trouble étrange qui précède la création. [...] Alors, cessant de lire pour regarder [...] il me semblait que le paysage n'était plus qu'une émanation de moi-même projetée [...] ou plutôt il dormait avant ma venue [...] et je le créais pas à pas en percevant ses harmonies ; j'en étais la conscience même. »

Trois ans après cette rêverie impressionniste, c'est la rencontre avec Maurice Denis, début d'une longue amitié<sup>6</sup> entre l'écrivain et le peintre, qui dans les années suivantes s'influenceront mutuellement, faisant route ensemble à partir du symbolisme qui les avait d'abord réunis.

À Florence, en décembre 1895, au début d'un voyage en Italie, Gide commençant ses *Feuilles de route*<sup>7</sup> alterne descriptions de paysages et réflexions sur des œuvres d'art. « Toute la ville fondait dans une étuve d'or [...]. » Plus loin : « J'aime au bord de l'Arno regarder longtemps la puissante vague que fait l'eau roulant du barrage ; le barrage est oblique dans le fleuve, de sorte que l'eau s'amasse un peu d'un côté ; c'est contre le mur un bourrelet qui creuse d'autant sa lisière ; l'eau roule alors sur elle-même en hélice, immobilisant la forme d'une vague. Admirable à regarder cette forme fixée, que traverse une fugace et fluide matière. » Les descriptions de l'Arno sont ensuite multipliées<sup>8</sup>.

De l'Angelico qu'il avait, dit-il, « mal compris » l'année précédente (« Je pensais ne trouver en lui qu'une beauté toute pieuse, morale »), il aime la suavité des couleurs, leur « naïf arrangement », tout en maintenant une réserve : « La ligne était pour lui par trop subordonnée à la figure, la figure au moyen d'exprimer l'âme, et l'âme une louange à son Dieu — et la couleur un ajout. » (Reproche qui s'inversera en 1945, adressé alors avec plus de véhémence aux maîtres modernes.)

Avec amour, il regarde Donatello (« Étonnante préférence du corps de l'homme et compréhension bizarre du corps de l'enfant. [...] Nudité

6. « Elle ne devait se relâcher qu'après la guerre de 1914. » (Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Klincksieck, 1977, p. 262.)

7. *Journal*, t. I, pp. 58-87 (Mercure de France, 1897) ; mais après les pages consacrées à Florence (et très brièvement à Rome que Gide n'aime pas encore), le voyage se continue en Italie, puis en Tunisie, et les réflexions sur des œuvres d'art s'interrompent, les descriptions de paysages restant nombreuses.

8. C'est plus tard que Gide, voulant alors que l'importance fût « dans ton regard plutôt que dans la chose regardée », condamnera dans une formule qu'on peut trouver trop symétrique « la littérature descriptive » aussi bien que la « peinture littéraire ».

*ornée de son David [...]. Y retourner comme à l'étude.* » Y retournant en effet, il décrit l'œuvre avec une voluptueuse précision.

C'est en 1897, à Rome, que rencontrant par hasard Maurice Denis <sup>9</sup> « *dégoûté de tout, même de Raphaël* <sup>10</sup> », Gide lui découvre la beauté de la Ville éternelle et lui communique sa conviction classique déjà formée. Denis, malgré sa morosité initiale, était prêt à la comprendre, la partager. Dès l'année suivante, il en publia la théorie <sup>11</sup>.

En 1904, préfaçant le catalogue de la première exposition personnelle de son ami <sup>12</sup>, Gide évoquait Rome « *dont nous attendons* », écrit-il, « *l'exaltation et la discipline de notre sensualité. À sa fortifiante école (mais qui ne fortifie que les forts) Maurice Denis délibérément se soumit ; et [...] tous les dons robustes que nous aimons en lui il les y apportait déjà.* »

Autre approche, autre facette de la perception gidienne, dans la *Promenade au Salon d'Automne* de 1905 <sup>13</sup>. De jeunes artistes l'ont placé, ce Salon, sous le patronage d'Ingres et de Manet, et Gide imagine Manet plaidant leur cause auprès d'Ingres. « *Doucement il l'amènerait jusqu'à Cézanne, Ingres l'arrêterait devant Maillol.* » Ils viennent de voir « *d'inégales œuvres de Rodin, quelques-unes admirables, chacune pantelante, inquiète, signifiante, pleine de pathétique clameur* ». Au milieu d'une autre salle « *repose la grande femme assise de M. Maillol. Elle est belle ; elle ne signifie rien ; c'est une œuvre silencieuse [...].* » C'est que « *l'œuvre d'art n'est pas toujours le résultat d'une émotion qui s'extériorise. Ou du moins cette émotion peut naître de l'artiste lui-même [...]; la matière même de l'œuvre d'art — couleur, sonorités, mots et rythmes, pierre ou argile à modeler — peut suffire à plonger l'artiste dans le délire créateur.* » Ainsi Rodin, Beethoven. D'autres « *artistes tranquilles : un Bach, un Phidias, un Raphaël [...]* ne veulent rien précisément traduire [...]. Mais l'émotion vient, naturellement, habiter cette

9. Sur ce séjour à Rome, voir *La Maturité d'André Gide* de Claude Martin, pp. 262-74.

10. Lettre de Gide à Mme Maurice Denis, 29 mars 1945, reproduite dans Claude Martin, *La Correspondance générale d'André Gide*, 1991, p. 471. Le peintre était mort en 1943.

11. Denis était prompt à théoriser. Dès 1890, à vingt ans, dans le manifeste des Nabis, il déclarait qu'un tableau « est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Formule célèbre.

12. *Gazette des Beaux-Arts* (E.C., t. IV, pp. 417-20).

13. *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> décembre 1905. Texte reproduit dans les E.C., t. IV, pp. 423-31, avec une erreur de date (1904 au lieu de 1905), et la thèse de Bernard Gentil nous en informe, partiellement.

forme belle. »

Magnifiques formules !

De Maillol, dont l'éloge se prolonge, on passe à Vuillard. « *L'anarchie règne. Il faut devant chaque artiste nouveau se faire une nouvelle esthétique. Ce n'est pas à présent que j'examinerai si c'est tant pis ou tant mieux. Mais de quel intérêt est notre époque ! [...] je cherche sur quel plan les critiques futurs pourront à la fois situer d'aussi indépendantes personnalités que Gauguin, Cézanne<sup>14</sup>, Renoir, Degas et Monet.* » (Les voilà donc !)

Quant à Vuillard : « *Il se raconte intimement. [...] Il parle à voix presque basse comme il sied pour la confidence [...]. Il est d'une mélancolie point romantique, point hautaine, discrète, et qui garde un vêtement de tous les jours [...]. Par une entente à la fois intuitive et savante des rapports, chaque couleur explique inopinément sa voisine, obtient d'elle et réciproquement un aveu.* » Encore une fois, c'est à regret que j'abrège la citation.

Pour les toiles de Bonnard : « *Plus d'esprit, d'espièglerie même, que de raison, fait de la composition de chacune quelque chose de bizarrement neuf et d'excitant [...], qu'il peigne un omnibus, un chien, un chat, sa touche même est, s'il le veut, espiègle, tout indépendamment du sujet.* » Gide pourtant s'interroge sur des défauts, et nous déçoit un peu. Mais il l'aime, Bonnard<sup>15</sup>.

N'oublions pas ici un bel épisode<sup>16</sup>, où se manifesta la générosité de Gide. La chose s'est passée en 1907. À Berlin en janvier, Maurice Denis et lui visitent en voyageurs pressés une galerie — où ils découvrent au fond d'une salle un peu sombre des toiles qui à leurs yeux l'éclairent et qu'ils admirent. Elles sont d'un peintre polonais, Witold Wojtkiewicz, dont ils ne savent rien d'autre. Il leur paraît un peu isolé. De ces toiles, Gide d'emblée achète plusieurs ; il écrit au peintre, obtient pour lui une

14. Dans une lettre du 10 décembre 1920 à Marc Allégret (inédite) sur une exposition Cézanne (« *J'en reviens tout ivre* »), Gide dira son admiration pour le peintre.

15. La thèse susmentionnée de Bernard Gential nous apprend que Gide, dans la partie de son texte non reprise par les *Œ.C.*, fusillait Matisse, trop théorique : ses tableaux du Salon appliquaient des « *théorèmes* »... Les mérites de Van Gogh lui étaient opposés. — Notons ici que sur Matisse, Gide a varié : « *J'admire beaucoup nombre de ses toiles (sa dernière exposition, à Paris, en montrait de remarquables), mais aucune sympathie pour l'homme.* » (Lettre à Dorothy Bussy, 11 mars 1939, *Correspondance*, t. III, p. 129.)

16. Il serait oublié en France sans un article de Claude Martin dans le *BAAG* de juillet 1979, pp. 89-94.

exposition qui a lieu à Paris en mai et dont il préface le catalogue. Il y dit que les peintures de l'artiste l'ont frappé « *par leur surprenant accent [...], par la douloureuse fantaisie du dessin, par l'interprétation émue et quasi pathétique de la couleur* », et il l'apparente à « *notre jeune école française* ». « *Parmi les Daumier, les Degas, les Toulouse-Lautrec, les Bonnard*<sup>17</sup>, *Wojtkiewicz se reconnaîtra chez les siens.* » Cette exposition fut pour le peintre l'unique succès de sa carrière. Cardiaque, il mourut deux ans après. Il n'avait pas trente ans.

En 1909, Gide s'intéresse à un artiste plus scabreux : Rouveyre, qui a publié un recueil de dessins, *Le Gynécée*, préfacé par Remy de Gourmont<sup>18</sup>, lequel écrivait : « Le spectacle est prodigieux de ces corps tendus et écroulés, de ces membres délirants, de ces croupes bovines, de ces sexes éperdus à la fente démesurée. [...] C'est ici un livre de vie, et non un livre de rêve. »

À cette dernière phrase Gide objecte : « *C'est être bien tendancieux. J'espérais que nous n'en étions plus à prendre pour condition de réalisme l'atrocité, l'obscénité, la hideur. [...] À qui faut-il encore apprendre que l'idéalisation de l'art n'opère pas forcément dans le sens de ce que le public appelle ordinairement la beauté ? Qui dit suppression du neutre, du banal, de l'indifférent, au profit de ce que veut l'artiste, dit : idéalisation. [...] L'ennemi, ce n'est pas le laid ; c'est le médiocre.* »

Nous voilà loin de Poussin, dont en 1945 Gide dira qu'il n'est pas de peintre « *qui transporte l'humanité, plus résolument et spontanément à la fois, au-dessus d'elle-même* ». Une limite est atteinte, une porte s'ouvre que Gide ultérieurement ne franchira pas.

Entre les pages sur Rouveyre et celles sur Poussin, dans cet intervalle de trente-cinq ans, quels écrits de Gide sur la peinture ? Hormis de brèves insertions dans le *Journal* ou la correspondance, des encouragements à deux artistes de tendances classiques (Cornilleau et Simone Marye), et surtout, en 1937, un article dans la revue américaine *Verve* sur l'abandon du sujet dans l'œuvre d'art, thème qui sera repris dans le *Poussin* (article dont la petite Dame écrit qu'il « *laisse le lecteur dans une totale indéci-*

---

17. Autre liste de ce genre : dans une page de 1946 (revue *Labyrinthe*) sur la *Revue Blanche*, reprise dans les *Feuillets d'automne*, p. 140, Gide nommera « *Valloiton, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Roussel* » découverts et soutenus par Fénéon. Les grands absents restent Seurat (célébré lui aussi par Fénéon) et Van Gogh, nommé pourtant dans le *Journal*, t. I, p. 238 : Gide a vu « *de très beaux Gauguin, Van Gogh, Cézanne* ». Voir aussi note 15 ci-dessus.

18. *La N.R.F.*, mars 1909. Reproduction dans les *Nouveaux Prétextes* (Mercure de France, 1911 ; éd. 1947, pp. 256-8).

sion sur ce que Gide pense en réalité <sup>19</sup> », je n'en vois aucun. À partir de l'avènement du cubisme, environ, absorbé par la création littéraire, romancière ou autobiographique, engagée dans les grandes causes ou dégagee, Gide critique d'art décroche, ou peu s'en faut.

Il n'en est que plus remarquable que dans les dernières années de sa vie il ait pris parti pour trois peintres modernes et silencieux.

### III

Jean Vanden Eeckhoudt, sa fille Zoum Walter et leur ami Simon Bussy ont été en 1948 unis par Gide dans un même éloge <sup>20</sup> de « *l'oasis artistique de Roquebrune* » devenue pour lui « *une école de noblesse et d'indispensable vertu* ».

Pour les deux premiers, mieux vaut une autre plume que la mienne : je ne pourrais rien en dire qui ne soit inévitablement suspect de partialité et majoration. Je me bornerai donc au troisième, sur qui Gide s'est davantage expliqué, et qui est le plus négligé en France, sauf par « les Amis d'André Gide », le musée d'Uzès et quelques fervents. (En Angleterre il est plus largement reconnu.)

Simon Bussy : de taille brève, poil noir, rire éclatant, reparties brusques ; secret et sarcastique, simpliste en paroles, exquis dans ses choix ; intransigeant, retranché dans son art. Peintre et pastelliste ; portraitiste, paysagiste et animalier.

Le *Bestiaire*, livre d'art publié en 1927 <sup>21</sup>, a reproduit avec commentaires de Francis de Miomandre <sup>22</sup> d'étonnantes compositions picturales de Bussy, que lui-même a définies dans une déclaration, ou plutôt profession de foi, mise au net avec l'aide de Gide et publiée dans une plaquette de 1930 sur son œuvre <sup>23</sup>.

« Un jour des plus importants de ma vie artistique fut celui où j'entrevis de fondre dans une synthèse idéale mes précédentes études de pay-

19. *Les Cahiers de la petite Dame*, t. III, 6 octobre 1937, pp. 39-40.

20. Écrit en 1947, publié en 1948 dans un livre d'hommage à Jean Vanden Eeckhoudt mort en 1946 (Éd. de la Connaissance, Bruxelles). Ce texte a été reproduit dans le BAAG de juillet 1979, p. 96.

21. La plupart des exemplaires ont été détruits pendant la guerre.

22. Écrivain trop oublié aujourd'hui, dont Gide fit l'éloge dans ses *Nouveaux Prétextes*, éd. 1947, p. 260.

23. Éd. Gallimard, coll. « Peintres nouveaux ». Le texte, médiocre et perfide, était de François Fosca.

sages et celles que je faisais à ce moment d'après les oiseaux, les reptiles et autres animaux du zoo [de Londres en 1912]. C'est alors que je commençai mes premières compositions, m'engageant dans une voie [...] que je n'ai plus quittée depuis lors, encore qu'elle me forçât de tourner résolument le dos au succès. » Assemblant à son gré les éléments qui avaient fait l'objet de patientes études au pastel, il cessa de peindre d'après nature <sup>24</sup>.

Ces études et ces compositions où des formes animales stylisées s'inscrivent en des décors de prince persan, parfois auprès du clocher de Menton ou du château et rocher de Roquebrune, n'appartiennent qu'à lui. À notre époque, je n'en vois pas d'analogues ; où donc d'ailleurs ?

Gide et Roger Martin du Gard <sup>25</sup> obtinrent en 1948 de la Galerie Charpentier une exposition Bussy. Gide la préfaça. Parce que l'amitié l'en pressait, sans doute, mais pour lequel de ses amis peintres <sup>26</sup> Gide s'est-il pareillement engagé ? Le risque était cette fois plus grand que pour Maurice Denis (et la partie ne fut pas gagnée). Sans doute encore l'approche gidienne fut celle d'un moraliste. « *L'art n'a que faire de la morale, nous le savons, mais certains artistes m'apparaissent comme des*

24. Le texte intégral de cette déclaration a été reproduit dans le *BAAG* d'avril 1980, p. 164 (article de Claude Martin sur « L'Oasis artistique de Roquebrune », pp. 159-94), et d'octobre 1989 (article de Philippe Loisel, « Simon Bussy, peintre », pp. 434-6).

25. Grand admirateur, lui aussi, de Simon Bussy, cf. *BAAG* d'octobre 1989, p. 463, et *Correspondance générale* de R.M.G., t. VII, Gallimard, 1992, p. 409.

26. On en compterait aisément une douzaine. Amitiés d'importance inégale. Avec Paul-Albert Laurens et Théo Van Rysselberghe, elles furent intimes. Leurs noms apparaissent souvent dans le *Journal*, mais les insertions sont décevantes : il n'y est que très rarement question de peinture. Il faut bien pourtant que Gide ait aimé la leur pour s'être si volontiers laissé ou fait peindre par eux. Pour Jacques-Émile Blanche cependant ce critère serait trompeur. Cette amitié-là tourna mal ; mais notons que c'est par Blanche que Gide connut le peintre anglais Walter Sickert dont il acquit plusieurs œuvres (cf. *Journal*, t. I, p. 233 : « *Nous allons revoir des moroses et puissants Sickert.* »). Il semble que l'ami préféré fut Jacques Raverat (1885-1925). Pour la qualité de sa pensée (*Journal*, t. I, pp. 606-10 et 683-4) et la force de son caractère. Pour sa peinture ? Une maladie implacable ne permit pas à Raverat le plein accomplissement de ses dons ; mais en 1921, dans une lettre à Marc Allégret, Gide a écrit : « *Grande joie de pouvoir aimer sa peinture ; plus rien de la sécheresse et pauvreté de ses premières toiles ; il m'a montré des choses que vraiment j'aurais eu plaisir à avoir.* » On en saura plus à ce sujet quand M. David Steel, universitaire anglais, auteur de plusieurs études sur Jacques Raverat (et sa femme Gwen) aura publié sa correspondance avec Gide.

*saints, à la manière de Flaubert ou Mallarmé.* » Le propos sur l'homme touche l'œuvre aussi : « *Ma plus haute estime et ma prédilection vont à ceux qui naviguent à contre-courant* », et : « *L'œuvre de Simon Bussy ne parle qu'à celui qui l'interroge, mais puis, aussi longtemps qu'on la contemple, ne cesse pas de se livrer.* »

#### IV

C'est en somme un livre digne de renom que formeraient, rassemblés sans omission, les textes de Gide sur la peinture, qu'il a laissés dispersés dans un couloir de son édifice.

On le sait, la musique fut mieux lotie (hormis l'opéra). Il la pratiquait, s'y mouvait à l'aise ; il n'avait pas besoin, quand il en parlait, d'observer qu'en tant que littérateur il était hors jeu. Ses réflexions sur Poussin tiennent en quelques pages, ses *Notes sur Chopin* font un livre. Encore un lecteur averti et sévère de cet ouvrage <sup>27</sup> n'y a-t-il pas trouvé « *de vraie critique musicale, mais surtout de justes intuitions* ».

L'une de ces institutions, signalée par un autre commentateur <sup>28</sup>, nous concerne ici. Gide a parlé dans *Si le grain ne meurt* (1924) de sa passion pour « *ce que j'appelais la musique pure, c'est-à-dire celle qui prétend ne rien signifier* » ; et dans ses *Notes sur Chopin* (1948) il déclare qu'il se « *préoccupe fort peu de la signification d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi [...] me plaît par-dessus tout une musique sans paroles.* » Voilà qui nous rappelle l'assertion de Gide en 1905 devant une statue de Maillol : « *Elle est belle ; elle ne signifie rien.* »

Comment comprendre alors le reproche d'*insignifiance* accablant la peinture depuis Manet ? Inséré dans l'éloge de Poussin, il nous a surpris. Dans l'ensemble des écrits rencontrés sur notre parcours, il détonne, il fait énigme. Il dément la bienveillance du classicisme que Gide opposait à celui de Maurras. Il ne s'accorde ni avec le préambule du texte, annonçant que « *les qualités essentiellement picturales* » de Poussin rejoignent « *certaines de nos plus hardis pionniers d'aujourd'hui* », ni avec des passages antérieurs du *Journal* comme celui du 28 août 1937 où, parlant d'une visite d'exposition, Gide s'étend sur des tableaux de Poussin (pour qui son admiration est déjà ancienne), et ajoute pour les salles modernes : « *J'ai pu éprouver avec joie une force d'attraction, de contemplation,*

27. Bernard Métayer, *BAAG* de janvier 1990, p. 88.

28. Patrick Pollard, *ibid.*, pp. 19 et 18.

*d'absorption, ainsi qu'au meilleur temps de ma jeunesse. »*

Que signifiait donc pour Gide esthéticien le terme « signifier » ? Tout s'éclaire — et une ombre se projette — dès que l'on s'avise qu'il s'agit de signification exprimable en paroles (comme se définit le sujet d'un tableau). Signification pour écrivain, pour prosateur, pour narrateur. Signification absente de la musique pure, d'une forme admirée de Maillol, de l'émotion initiale « *d'un Bach, d'un Phidias, d'un Raphaël, qui ne veulent rien précisément traduire* ». Disciple précoce de Mallarmé, ami fidèlement enthousiaste de Valéry, Gide méconnaît en 1945 la valeur de l'aspiration à la peinture pure qui anima l'art de notre temps (non sans une masse de déchets, bien sûr, mais ce sont les phares qui sont ici en cause). Cet art, affirmait-il — en termes déjà cités, dont nous pouvons maintenant prendre mieux la mesure — s'est privé de « *toute motivation spirituelle ou émotionnelle* ». Il a banni « *l'idée et le sentiment* ». L'avenir s'étonnera « *que la peinture ait résigné cet immense domaine de l'expression, qui pourtant était le sien propre et ne pouvait être que le sien* ». Mais non ! le *sien propre*, ce n'est pas l'idée formulable en mots, ni le sentiment que prétendraient communiquer des mots, ce n'est pas ce qui pourrait aussi bien ou mieux s'énoncer par discours — c'est l'indicible évoqué au-delà des mots par dessin et couleur. « *Le beau tableau est irréductible au verbal*<sup>29</sup>. »

Cela, Gide l'avait auparavant déchiffré, en particulier dans sa *Promenade au Salon d'Automne*. Quarante ans après, il s'y refuse. Pourquoi cet aveuglement, alors que sa vigueur intellectuelle est intacte et le restera, les *Feuillets d'automne* l'attesteront<sup>30</sup> ? Serait-ce donc par emportement d'humeur, d'éloquence sous l'empire de Poussin, ou de combativité contre les basses cabales qui l'avaient dénoncé comme un des auteurs du déclin français ? Leur répond-il, sans leur faire l'honneur d'une référence à leur propos, en glorifiant « *le plus français de nos grands peintres* » ? On peut se rattacher à quelque chose de plus durable, dont Gide avait de bonne heure averti.

Dans une de ses conférences de 1900<sup>31</sup>, il disait que « *la personnalité des plus grands hommes est faite aussi de leurs incompréhensions. L'accentuation même de leurs traits exige une limitation violente.* » Dans une

29. Zoom Walter, en réponse à une interview de 1965, reproduite dans le livre consacré à l'artiste, pp. 20 et 21.

30. Lettre ultime à Mitsuo Nakamura, de 1951 (BAAG de juillet 1973, pp. 5-7).

31. À Bruxelles. Texte reproduit en tête de *Prétextes* (Mercure de France, 1903 ; éd. 1910, p. 18).

autre conférence, de 1903<sup>32</sup>, la même idée reparaît, plus explicite, à la louange des « grandes époques d'altière création artistique » qui « se sont appuyées sur une critique outrancièrement dogmatique ».

« Que Louis XIV lorsqu'on lui présente des tableaux de Téniers s'écrie : "Écartez ces magots", — c'est une très intelligente étroitesse », et « ce mot aurait toujours raison d'être [...] quand même il se fût agi de Rubens ou de Vélasquez. [...] C'est pour pouvoir produire Poussin que la société française se refusait à comprendre Téniers, et [...] la société capable de comprendre Téniers — ou Rubens — devait méconnaître Poussin. »

La différence en 1945, c'est que Gide, en répudiant les maîtres modernes ne défend pas une actuelle époque d'« altière création artistique », mais celle qu'il appelle de ses vœux et propose à la France en ruine.

Ce n'est plus le langage de Gide protéen, de « l'esprit non prévenu » qu'il a incarné et auquel d'emblée on le reconnaît. C'est celui de la prévention décidée. Ce coûteux retranchement se situe au pôle de la fermeté, de « l'indispensable vertu », de la « volonté tendue » qu'il a honorée chez d'autres contemporains<sup>33</sup> et dont il avait lui-même fait preuve dans son opposition au colonialisme, au totalitarisme, dans l'apologie de l'homosexualité, et surtout, constamment, dans l'affirmation de ses convictions religieuses, de son hérétique christianisme.

Tout de même on est content qu'en pleine indépendance de goût il ait pris le parti de jeunes grands artistes non encore consacrés, fait confiance à Roquebrune, gardé dans sa collection personnelle un Roussel, un Braque...

---

32. À Weimar. Texte reproduit dans les *Nouveaux Prétextes*, éd. 1947, pp. 33-4.

33. Dans les *Feuillets d'automne* : Saint-Exupéry, pp. 209-12 ; Thomas Mann, pp. 214-8 ; Jean Lacaze, pp. 227-31.

## NOTICE COMPLÉMENTAIRE

Puisqu'au moment de parler du peintre belge Jean Vanden Eeckhoudt et de sa fille Zoum Walter le préfacier s'est récusé, il nous reste à donner des renseignements sur les deux peintres.

*Jean Vanden Eeckhoudt (1875-1946).*

Gide l'a bien défini dans la page d'hommage qu'il écrivit après la mort de l'artiste :

*« Tout son être aspirait à la joie, à la libre exaltation des sens ; mais l'habitait une secrète exigence qui lui faisait prendre en dédain les conquêtes faciles et les vains avantages de la virtuosité. Ce tourment, cette volonté toujours tendue, ce mépris du succès, cette vertu quelque peu froncée, cette sensualité un peu austère se lisaient aussi bien dans les traits de son beau visage que dans ses meilleures toiles et nous le faisaient à la fois aimer et respecter, presque craindre. »*

Farouche en effet au point de ne faire, lui qui travailla pendant une trentaine d'années en France, qu'une seule exposition personnelle à Paris, en 1922 — encore fallut-il que son compagnon Théo Van Rysselberghe en prît l'initiative, — « Vanden », comme on l'appelait familièrement, était pourtant doué pour l'amitié ; et il montrait à ses hôtes l'aménité souriante que Gide a signalée aussi. En dehors d'eux et des écrivains et artistes (dont Matisse) sympathiquement rencontrés chez les Bussy, il tend à l'isolement, non sans souffrir intimement de l'incompréhension d'une époque à laquelle il refusait toute concession.

Aujourd'hui, il est regardé comme l'un des maîtres de l'école belge de son temps. Lors de la réouverture du Musée d'art moderne de Bruxelles une salle entière lui fut consacrée. Il est représenté dans dix musées, dont l'un à Indianapolis, et dans les collections privées de maints pays, mais en France, il n'a qu'à peine pénétré. C'est depuis peu qu'est distribué chez nous le livre monumental qui porte son nom, contenant un répertoire intégral de son œuvre, établi par son fils Jean-Pierre.

Ce livre distingue « une période impressionniste et post-impressionniste » (1920-1926), suivie « de ce que l'on pourrait appeler la phase de synthèse contemplative des deux périodes précédentes », formule qui indique assez que son style supporterait mal une étiquette. En tout cas, c'est la découverte fulgurante en 1905 de la lumière méridionale qui libéra le pinceau flamand de l'artiste, le portant à une exubérance qui dut composer ensuite avec un souci grandissant, puis dominateur, de la forme architecturale.

*Zoum Walter née Vanden Eeckhoudt (1902-1974).*

« Il me serait très douloureux d'être méjugé par Zoum. » — « Ce qu'elle n'aura pu vous dire, c'est combien elle était exquise. Mais je m'épouvante de la sentir si passionnée [...]. » « J'ai eu le plus grand plaisir à revoir une Zoum radieuse DE BEAUTÉ (pas pu m'empêcher de le lui dire). » (Lettres de Gide à Dorothy Bussy, 2 juin et 30 novembre 1922, et 27 février 1928). Cf. dans le « Journal intermittent » de Zoum, par exemple :

« A. G. est dans ma vie un événement extraordinaire. J'approche et j'aime un grand esprit [...]. » (11 mars 1925).

« C'est Gide que j'appelle directement à mon secours pour me défendre de Valéry [...] Gide si humain [...] si plein, exaltant si fort les vertus et les vices qui ne sont en nous qu'à l'était médiocre. Oui Gide, pour cette raison qu'il est un homme déchiré, douloureux, sublime et misérable. » (1<sup>er</sup> avril 1925, lors d'une visite de Valéry à Roquebrune).

Cf. aussi, dans *Les Cahiers de la Petite Dame*, 22 avril 1948 : « Il a été visiter l'exposition de Zoum Walter, où il achète un petit pastel qui l'a séduit. »

Extrait d'un écrit autobiographique de Z. W., vers 1965 :

« Fille, petite-fille, arrière-petite-fille de peintres, je suis née dans la peinture à Bruxelles en 1902. Après une enfance passée dans l'atelier de mon père dont je fus le petit modèle dès ma naissance, puis aussi la partenaire dans un dialogue toujours repris sur l'art, [...] je pris tout naturellement à l'âge de 19 ans la palette qu'il me tendait et j'utilisai encore aujourd'hui quelques-unes des boîtes de pastel qu'il me légua.

» [...] Je n'eus pour maître — je devrais dire pour exemple, car le respect de la personnalité était total chez eux — que mon père et le peintre français Simon Bussy.

» [...] Mariée en 1928 [avec François Walter], je vins habiter Paris, sans abandonner pour autant mes amis, mes goûts, mon atavisme belge, les profondes résonances du pays natal. [...] J'ai suivi mon père dans son indépendance [...], mais quand j'ai commencé à peindre j'aimais les primitifs, le ton local, "la beauté des choses distinctes" et de leur au-delà, tandis que mon père faisait exploser les richesses de sa palette.

» Depuis, j'ai suivi, lentement d'abord puis avec plus de confiance, les chemins où m'amenaient mes propres recherches. »

Ces derniers mots désignent un constant renouvellement qui, d'un traitement naturiste (et qu'on a dit « post-cubiste ») des « choses distinctes », la conduisit à une transfiguration lyrique des formes, et à leur disparition dans ses ciels où elle « peignait l'air ».

Au lendemain de la mort de l'artiste, *Le Monde* (26 juin 1974) publia

ces lignes de Jacques Michel :

« Zoum Walter laisse une œuvre qui s'étend sur près d'un demi-siècle. Elle déborde de vie intérieure et de subtilité, qu'elle représente un thème figuratif ou développe un thème abstrait. C'était tout un pour ce peintre dont le sujet était plutôt un élan mystique qui devenait peinture. »

Zoum jeune avait écrit (le 1<sup>er</sup> janvier 1928, à F. W.) : « Je jure que, sans me dérober aux petits gestes — envois et expositions que tout le monde doit faire — je ne rechercherai jamais le succès. » Elle est représentée aujourd'hui en Musées et Fonds nationaux par 21 pastels et peintures. Son œuvre est l'objet d'une littérature assez importante<sup>34</sup>.

---

34. Voir en particulier *Le Miroir ébloui* de Jean Tardieu (Gallimard, 1993).



# L'Œuvre rétroagissante d'André Gide

par

HILARY HUTCHINSON

D'après Max Marchand <sup>1</sup>, Jean Hytier a peut-être trop tendance à croire André Gide sur parole, en prenant la phrase suivante pour argent comptant : « *Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.* » Hytier compte parmi un petit nombre de critiques qui optent pour la méthode esthétique lorsqu'ils abordent l'œuvre gidienne. Leland H. Chambers <sup>2</sup> note en effet la répugnance de la plupart des critiques de Gide à séparer son œuvre de fiction de sa vie elle-même. Ils ne désirent pas en général s'éloigner trop des aspects biographiques de son œuvre <sup>3</sup>. Cela ne veut pas dire que pour eux l'importance de l'esthétique de Gide soit subordonnée à celle des éléments biographiques ; mais ils reconnaissent plutôt que l'une s'est nourrie de l'autre d'une manière inséparable. Gide est d'abord considéré comme un écrivain égotiste <sup>4</sup> dont la personnalité imprègne son œuvre entière et, de plus, il est généralement accepté qu'il utilise ses écrits pour apprendre à

---

1. Max Marchand, *Le Complexe pédagogique et didactique d'André Gide* (Oran : L. Fouque, 1954), pp. 20-1.

2. Leland H. Chambers, « Gide's fictional journals », *Criticism*, vol. 10, 1968, p. 300.

3. Claude Martin va jusqu'à dire : « En vérité, il n'est probablement pas d'autre écrivain dont on puisse dire à ce point, que l'œuvre et l'existence constituent une indissociable totalité vivante. » (« Toujours vivant, toujours secret... », *Études littéraires*, t. II, déc. 1969, p. 291). Martin cite aussi dans *La Maturité d'André Gide* (Paris : Klincksieck, 1977, p. 13) le brouillon d'une lettre d'André Gide à Madeleine, septembre-octobre 1894, qui semble donner à la critique l'autorisation d'associer étroitement la vie et l'œuvre de Gide : « *la vie n'est pas séparable des œuvres ; répète-le-toi chaque soir et chaque matin.* »

4. Daniel Moutote, *Égotisme français moderne* (Paris : S.E.D.E.S., 1980).

se connaître et à se développer pour finalement « passer outre ». En effet, par le moyen d'un procédé lent et laborieux, il se transforme complètement. C'est-à-dire qu'au début il fait preuve d'une certaine inquiétude névrotique, mais il finit par éprouver une confiance sereine. Dans cet article, il est dans notre intention de souligner le rôle critique que joue l'influence par rétroaction dans ce processus et, ce faisant, d'essayer de mettre en lumière l'importance de cette influence pour notre auteur.

Il nous semble fort significatif que l'influence par rétroaction est mentionnée par Gide dès le début même de sa carrière littéraire. En 1893, il écrit dans son *Journal* :

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction. « Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles », dit George Eliot<sup>5</sup>.

L'influence par rétroaction indique donc une influence en deux sens : l'écrivain s'exprime en écrivant, mais il est en même temps en train d'être formé par ce qu'il écrit. Gide précise ce phénomène comme suit :

Nulla action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là<sup>6</sup>.

Il ne s'agit donc pas pour Gide de la simple imitation de la vie par l'art, mais plutôt d'une rétroaction de l'art sur la vie de l'écrivain. En d'autres termes, l'art imite la vie, ce qui mène à la situation où la vie est influencée par l'art. Et il insiste sur le fait que ce phénomène s'applique à n'importe quel écrivain, c'est-à-dire que tout écrivain est un « influencé » grâce à l'influence qu'il subit pendant ou après la création de n'importe quel ouvrage, lequel rétroagit sur lui<sup>7</sup>.

Or, bien que Gide cite *La Tentative amoureuse* pour indiquer l'influ-

5. André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1939), p. 40. (Par commodité, nous donnerons à ce tome le titre de *Journal I.*)

6. *Ibid.*, pp. 40-1.

7. T. S. Eliot, du moins, semble corroborer ce point de vue, en constatant qu'il ne faut pas « find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past ». Voir « Tradition and the individual talent (1919) », *Selected Essays* (Londres : Faber & Faber, 1951), p. 15.

ence d'un livre sur celui qui l'écrit, il est clair que l'influence par rétroaction ne se borne pas à cet ouvrage, étant donné qu'en 1922 il réaffirme ses idées à ce propos<sup>8</sup>, mais qu'elle s'exerce pendant ou après la composition de son œuvre entière. Pour Gide, la création littéraire n'est donc pas un divertissement, éprouvé en marge de l'existence. Au contraire. Elle fait partie de sa vie intime. L'œuvre et la vie sont, d'ailleurs, si étroitement entremêlées que tout ce qui touche à l'une affecte forcément l'autre, grâce à leur influence réciproque. Chaque création littéraire est donc une expérience révélatrice de lui-même, qui peut transformer ses idées ou influencer sa vie future<sup>9</sup>.

James C. McLaren<sup>10</sup> affirme, à juste titre, que « art provides an outlet for extreme elements in the inner psychological drama » de Gide, car c'est en délivrant ses diverses possibilités dans ses livres et en projetant hors de lui ses personnages contradictoires qui l'habitent qu'il réussit en partie à ne plus être inquiet<sup>11</sup>. Cela indique, bien entendu, principalement un mouvement à sens unique, depuis l'écrivain jusqu'à la création artistique, une sorte d'expulsion de la part de Gide pour se débarrasser de ses problèmes, comme de ses pensées effrayantes<sup>12</sup>. Mais il ne faut pas oublier que le procédé ne se limite pas à cela. Après l'achèvement d'un ouvrage, il existe aussi un mouvement contraire, par le moyen d'une influence par rétroaction, qui est probablement encore plus important que le premier mouvement, puisqu'il renseigne l'écrivain sur lui-même d'une façon ou d'une autre, lui permettant après de s'avancer dans un certain do-

---

8. Gide, *Journal I*, 22 juillet 1922, p. 737.

9. Il n'est donc guère surprenant que la critique ait quelquefois souligné, comme le fait George Strauss, « l'étrange tendance de son œuvre à devenir une préfiguration de sa vie » (*La Part du Diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes, 1985, coll. « Archives André Gide », p. 149), mais cette tendance ne reste pas « étrange », si on tient compte de ses idées sur l'influence par rétroaction.

10. James C. McLaren, « Art and Moral Synthesis : Gide's Central Focus », *L'Esprit Créateur*, I, printemps 1961, p. 6.

11. Gide, « Feuilletts », 1928, *Journal I*, p. 901 : « Ils m'ont longtemps reproché ce qu'ils appelaient mon inquiétude ; [...] cette inquiétude n'était point la mienne, mais celle des êtres que je peignais et [...] je ne les pouvais peindre inquiets qu'en cessant d'être inquiet moi-même. »

12. *Ibid.*, p. 900 : « Mais on eût dit que ma propre pensée me faisait peur et de là vint ce besoin que j'eus de la prêter aux héros de mes livres pour la mieux écarter de moi. Certains, qui refusent de voir en moi un romancier, ont peut-être raison, car c'est plutôt là ce qui me conseille le roman, que de raconter des histoires. »

maine. Parfois, ces avances ne sont que des petits pas timides et incertains ; mais parfois aussi elles sont énormes. L'important, cependant, c'est qu'il s'agit toujours d'une progression, c'est-à-dire que cette influence par rétroaction a des conséquences dynamiques et actives. En ce qui concerne la transformation progressive d'André Gide par le biais de ses créations littéraires, il paraîtrait donc que l'influence par rétroaction joue un rôle significatif. Examinons de plus près certains aspects de la créativité artistique de Gide pour essayer de préciser ce rôle.

D'après Vioni Rossi<sup>13</sup> et Pierre Herbart<sup>14</sup>, la créativité gidienne provient d'un sentiment de l'absence de la notion du réel, qui l'incite à faire des expériences personnelles dans son œuvre, dans le but de s'approcher plus facilement de la réalité : « Je ne colle pas, je n'ai jamais pu parfaitement *coller* avec la réalité », proclame-t-il vers la fin de sa vie<sup>15</sup>. Comme Freud ne le savait que trop bien, « l'art sert de salut pour ceux qui se trouvent plus à l'aise dans le monde de l'imagination que dans celui de la réalité<sup>16</sup> ». Gide, pour sa part, en vient à reconnaître que ce qui mène à sa créativité littéraire<sup>17</sup>, c'est le malaise ou le déséquilibre intérieur qu'éprouve tout créateur dont l'œuvre « n'est qu'un essai de réorganisation selon sa raison, sa logique, du désordre qu'il sent en lui<sup>18</sup> ». Il met donc dans son œuvre des problèmes à résoudre, d'ordre psychologique, moral, religieux et sexuel<sup>19</sup>. Il s'agit aussi d'une distillation : « L'œuvre d'art est

13. Vinio Rossi, *André Gide : The Evolution of an Aesthetic* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1967), pp. 4-14.

14. Avant-propos et commentaires par Pierre Herbart, in Claude Mahias, *La Vie d'André Gide* (Paris : Gallimard, 1955, coll. « Les Albums photographiques »), p. 9.

15. André Gide, *Ainsi soit-il (Journal 1939-1949 — Souvenirs*, Paris : Gallimard, 1954, « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1226. (Par commodité, nous donnerons à ce tome le titre de *Journal II*.)

16. Sigmund Freud, « Formulations regarding the Two Principles in Mental Functioning », *Collected Papers*, IV (Londres : Hogarth, 1948), p. 19.

17. Voir son étude sur *Dostoïevsky, Œuvres complètes* (éd. établie par Louis Martin-Chauffier, Paris : Éd. de la NRF, t. IX), où il cite à l'appui de sa croyance les noms de Rousseau, Nietzsche et Dostoïevsky, pp. 234 et 292-4. (Par commodité, nous donnerons à ces 15 tomes le titre de *EC*, I-XV.)

18. Gide, « Feuillettes », *Journal I*, p. 665.

19. On sait que, pendant longtemps, Gide fait la critique dans ses œuvres de ses tendances extrêmes dans le but de résoudre les problèmes qu'elles posent : « À la seule exception de mes *Nourritures*, tous mes livres sont des livres *ironiques* ; ce sont des livres de critique. *La Porte étroite* est la critique d'une certaine tendance mystique ; *Isabelle*, la critique d'une certaine forme de l'imagination romantique ; *La Symphonie pastorale*, d'une forme de mensonge à soi-même ;

une œuvre de distillation. L'artiste est un bouilleur de cru. Pour une goutte de ce fin alcool, il faut une somme énorme de vie qui s'y concentre <sup>20</sup>, avant d'arriver à la résolution du problème particulier : « Chacun de mes livres a été, jusqu'à présent, écrit-il en 1932, la mise en valeur d'une incertitude <sup>21</sup> ». Gide souscrit à la théorie aristotélicienne de la catharsis, théorie selon laquelle les tragédies mènent à la purgation de la passion en question. Avec ses propres compositions, Gide réalise une espèce de catharsis, qu'il éprouve par le moyen d'une influence par rétroaction. Ses œuvres illuminent pour lui ses pensées incertaines ou perplexes, au cours d'une rétroaction sur lui ; et ce faisant, elles le libèrent du problème qui le préoccupe et lui donnent une certaine tranquillité. Le *Journal* de Gide abonde en références à une telle conséquence des influences par rétroaction, et il importe de constater que, sans cette influence, sans ce mouvement depuis l'ouvrage jusqu'à l'écrivain, il aurait trouvé impossible d'atteindre cet état de calme. Immédiatement après la rédaction de *L'Immoraliste*, par exemple, il écrit :

Je prévoyais qu'il me serait *indispensable* de sortir. Je ne suis pas sorti [...] même j'ai passé une nuit assez bonne. Il m'eût fallu, voici deux ans, ne rentrer qu'à trois heures du matin, après avoir rôdé depuis 10 heures sur les boulevards. J'ai l'air plus sage <sup>22</sup>.

Il paraîtrait que l'achèvement de cet ouvrage le calme <sup>23</sup>, car l'influence par rétroaction lui apprend à faire des progrès dans la compréhension et l'accommodement de certains problèmes personnels, en particulier l'homosexualité et l'impuissance. Cependant, c'est la composition de *Corydon* qui mène à la délivrance plus complète de son angoisse en ce qui concerne la question sexuelle :

*L'Immoraliste*, d'une forme de l'individualisme. » (« Feuilletts », *ŒC*, XIII, p. 439.)

20. Gide, *ŒC*, III, p. 197.

21. Gide, *Journal I*, 19 juillet 1932, p. 1139. D. H. Lawrence s'est servi d'une méthode pareille dans ses œuvres à lui : « One sheds one's seckness in books, repeats and presents again one's emotions, to be master of them. » (*Letters 1913-1916*, éd. George Zytank et James Boulton, Cambridge, 1981, p. 90).

22. Gide, *Journal I*, 8 janvier 1902, p. 111.

23. Voir aussi la lettre d'André Gide à Francis Jammes, mai 1902 (*Correspondance 1893-1938*, Paris : Gallimard, 1948, p. 189) : « Qu'est-ce que tu vas penser de mon livre ? Je l'ai vécu pendant 4 ans, et je l'écris pour passer outre. Je fais des livres comme on fait des maladies. Je n'estime plus que les livres dont l'auteur a failli claquer. »

Elle a cessé de m'importuner du jour où j'ai pris le parti de la considérer bien en face, de m'en occuper vraiment. *Corydon*, loin d'être le témoignage d'une obsession [...] est le gage d'une délivrance <sup>24</sup>.

De nouveau, il faut insister sur le rôle que joue l'influence par rétroaction dans le procédé qui vise la clarification non seulement de ses instincts homosexuels, mais aussi de toutes ses inquiétudes ou incertitudes. C'est François Porché <sup>25</sup> qui précise l'évolution de Gide dans le domaine homosexuel, depuis la prudence dans *L'Immoraliste* et *Amyntas*, en passant par l'audace dans *Corydon*, jusqu'à la témérité dans *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-Monnayeurs*. En effet, Porché nous donne un excellent exemple de l'influence par rétroaction en tant que procédé à retardement <sup>26</sup>, en affirmant :

Quand il croyait agir librement, en littérature [dans *L'Immoraliste*], il préfigurait déjà l'instant où lui-même, jetant le masque, parlerait, non plus à 3 auditeurs de songe, à l'heure du crépuscule, mais à ses contemporains, et cette fois en pleine lumière <sup>27</sup>.

En 1902, Gide était loin de pouvoir proclamer hautement les particularités de son instinct, mais la rédaction de *L'Immoraliste* lui a permis, grâce en partie à l'influence par rétroaction, de progresser lentement, non pas

24. Gide, *Journal I*, 27 décembre 1932, p. 1149.

25. François Porché, *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (Paris : Grasset, 1927).

26. Dans le cas de Gide, il est important de noter que l'influence par rétroaction peut aussi impliquer un procédé à retardement. C'est-à-dire que les répercussions de cette influence ne sont pas nécessairement immédiates, qu'elles ne se font forcément sentir ni pendant la composition d'un ouvrage, ni directement après sa rédaction. Henri Freyburger souligne cet aspect du phénomène, en indiquant les rapports rétroactifs entre le Ménalque des *Nourritures terrestres* et Gide : « Par une coïncidence bizarre, ce n'est plus ici le personnage qui ressemble à son auteur, mais le romancier qui, trente ans plus tard, identifiera sa conduite à celle qu'il avait imaginée pour son héros. » (Henri Freyburger, *L'Évolution de la disponibilité gidiennne*, Paris : Nizet, 1970, p. 58. Freyburger se rapporte à l'occasion où Gide cède à la passion du « dénuement » en vendant sa bibliothèque, sa maison d'Auteuil et son domaine de La Roque avant de partir pour l'Afrique noire avec Marc Allégret.) Mais ce n'est pas « une coïncidence bizarre » lorsqu'on tient compte de la théorie gidiennne au sujet de l'influence par rétroaction. On sait aussi que le ménage à Cuverville devait imiter de plus en plus celui de *La Porte étroite*, et que la mort même de Madeleine rappelle à s'y méprendre celle d'Alissa. Dans les deux cas, il existe d'abord un mouvement depuis la vie jusqu'à l'œuvre en question, puis un mouvement inverse, et finalement les conséquences de cette influence « par rétroaction » bien des années plus tard.

27. Fr. Porché, *op. cit.*, p. 177.

dans la connaissance de son penchant, mais dans l'idée de l'avouer plus tard à ses lecteurs.

Nous commençons à comprendre, alors, pourquoi Gide voit dans ces vers de Baudelaire

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté

la parfaite définition de l'œuvre d'art<sup>28</sup>. Il prendrait volontiers, écrit-il, pour titres des chapitres successifs d'un traité d'esthétique, chacun de ces mots, comme suit :

- 1° Ordre (Logique, disposition raisonnable des parties)
- 2° Beauté (Ligne, élan, profil de l'œuvre)
- 3° Luxe (Abondance disciplinée)
- 4° Calme (Tranquillisation du tumulte)
- 5° Volupté (Sensualité, charme adorable de la matière, attrait)

Il est donc évident qu'il envisage l'œuvre d'art comme une espèce de classicisme personnel qui mène, en fin de compte, au calme. Et le calme de l'écrivain, la « tranquillisation du tumulte » sont atteints, nous semble-t-il, grâce à l'influence par rétroaction. Se débarrasser de certaines inquiétudes n'est que le commencement du calme final. Ce qui est plus important, c'est de pouvoir extraire d'une œuvre, qui est logiquement construite et parfaitement exprimée, la résolution d'un problème par le moyen de l'influence par rétroaction. Ce faisant, l'écrivain éprouve du soulagement, soit petit et temporaire, soit énorme et durable, qui lui donne du calme.

Il est clair que l'influence par rétroaction n'est qu'un élément du procédé complexe qui permet à Gide d'atteindre la compréhension personnelle par le moyen de ses œuvres. La critique reconnaît l'importance de ce procédé entier<sup>29</sup>, et surtout de ses conséquences<sup>30</sup>, mais nous voulons signaler l'aspect critique de l'influence par rétroaction en particulier, au milieu de cette complexité. Après l'achèvement de chaque ouvrage, Gide dresse un bilan personnel, pour s'informer de sa nouvelle position, par le moyen de l'influence par rétroaction. C'est-à-dire qu'il crée l'ouvrage, mais l'ouvrage, à son tour, le crée, l'autorisant à faire un pas en avant. C'est une influence des plus dynamiques qui finit par illuminer sa vraie

28. Gide, « Feuilletts », *Journal I*, p. 664.

29. L'importance de ce but chez Gide est bien reconnue. Voir Germaine Brée, « Form and Content in Gide », *French Review*, vol. 30, 1957, p. 424 : « Essentially, each of Gide's tales, whatever its form, is an adventure in psychological awareness and to this adventure, Gide subordinates all other elements. »

30. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II (Paris : Gallimard, 1956), pp. 641-8.

situation. De plus, l'influence par rétroaction peut le transformer d'une manière tellement significative qu'il finit même par croire que « chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration <sup>31</sup> ». Évidemment cette sorte d'influence est profonde et durable, employée consciemment et stratégiquement par Gide dans la poursuite de la connaissance de soi.

Il est évident que Gide s'intéresse beaucoup à la question de l'influence par rétroaction car, en plus de ses idées théoriques à ce sujet, formulées en 1893, il examine plus tard l'apparent paradoxe wildien que « la nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose <sup>32</sup> ». Son examen est d'abord limité au domaine de la peinture :

Dès qu'un peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect nouveau de la nature qu'il nous propose nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux. Puis, bientôt, nous nous accoutumons à regarder la nature comme en faveur de cette nouvelle œuvre d'art, et nous y reconnaissons ce que le peintre nous montrait. C'est ainsi que, pour l'œil nouvellement et différemment averti, la nature semble « imiter » l'œuvre d'art <sup>33</sup>.

Mais il conclut que « ce que je dis ici pour la peinture est également vrai pour le roman ». D'après Gide, chaque œuvre d'art rétroagit, soit sur son créateur, soit sur ses observateurs détachés, et les avertit de ce qu'ils n'avaient pas reconnu avant d'aborder cette création artistique. L'œuvre d'art peut donc « ouvrir les yeux sur certains phénomènes, qui peut-être ne sont même plus rares — mais que simplement nous n'avions pas su remarquer <sup>34</sup> ». C'est précisément ce que font ses propres œuvres pour lui, grâce aux influences par rétroaction. Au moment de la rédaction, Gide est confus, mais ses œuvres dispersent la perplexité, en rebondissant sur lui et en le renseignant sur sa véritable situation personnelle. Les personnages gidien sont, en effet, des sortes de boucs émissaires <sup>35</sup> qui lui parlent au fur et à mesure que l'influence par rétroaction s'opère, que ce soit au cours ou à la fin de la rédaction d'une œuvre, voire longtemps après sa composition :

31. Gide, « Dostoïevsky », *ŒC*, XI, pp. 230-1.

32. Gide, *Journal I*, 10 février 1929, p. 913 : « Et je crois, avec Wilde, que les plus importants artistes ne copient tant la nature qu'ils ne la précèdent, de sorte que c'est eux au contraire que la nature semble imiter. »

33. Gide, « Dostoïevsky », *ŒC*, XI, pp. 230-1.

34. *Ibid.*

35. Léon Pierre-Quint, *André Gide* (Paris : Stock, 1952), p. 348.

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont <sup>36</sup>.

En effet, l'influence par rétroaction transforme Gide en autodidacte. Grâce à cette influence, il apprend le message de ses personnages, ou la position prise par eux :

Ce n'est point que, sur bien des points, je n'aie pris position, ou mieux, que cette position, on ne m'ait forcé de la prendre. Mais, dès que m'habite un personnage [...], je me dois à lui et ne suis plus d'aucun parti. Je suis avec lui. Je suis lui. Je me laisse entraîner par lui là où je n'aurais pas été de moi-même <sup>37</sup>.

Et ce afin de se débarrasser de son moi précédent, qui le gêne, car il choisit ce qui le gêne le plus à un moment donné quand il aborde une nouvelle création <sup>38</sup>.

Or, il serait impossible de cataloguer ici tous les exemples de l'influence par rétroaction émanant de l'œuvre d'André Gide, mais essayons de mettre en lumière quelques-uns d'entre eux pour renforcer notre argument qu'elle occupe le premier plan de sa créativité artistique. Dès sa première composition, il est possible de voir s'exercer l'influence par rétroaction. La perte d'André Walter, par exemple, avertit son créateur et, en se renseignant ainsi sur certains dangers, il éprouve, en conséquence, le sentiment d'une délivrance :

... bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il sombrait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis

---

36. André Gide, *Journal des Faux-Mondayeurs* (*ŒC*, XIII), 27 mai 1924, p. 54.

37. Gide, *Journal I*, 30 mai 1930, pp. 984-5.

38. L'on comprend mieux maintenant pourquoi il utilise le procédé suivant dans la création de ses héros littéraires : « Que de bourgeois nous portons en nous, qui n'écloront jamais que dans nos livres ! Ce sont des "œils dormants" comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! Comme aussitôt il s'empare de la sève ! Pour créer un héros, ma recette est bien simple : Prendre un de ces bourgeois, le mettre en pot — tout seul — on arrive à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence (s'il est bien vrai qu'on puisse choisir) le bourgeois qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelait Aristote la purgation des passions. » (Lettre à Robert Scheffer, juillet 1902, *ŒC*, IV, pp. 616-7.) Gide peut ainsi faire des expériences, systématiquement, l'une après l'autre, avec ses problèmes personnels, pour en arriver à la connaissance de soi, par le moyen des influences par rétroaction.

trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses <sup>39</sup>.

Le comportement d'Alissa dans *La Porte étroite* permet à Gide de renoncer pour le moment au mysticisme de sa jeunesse et de se tourner avec plus de confiance vers le paganisme ; *Isabelle* le renseigne sur la nécessité de pousser les choses jusqu'au bout pour arriver à la vérité d'une situation, comme le fait exactement le personnage de Gérard Lacase, et comme le fera de plus en plus à partir de cette époque son créateur <sup>40</sup>. Dans *La Symphonie pastorale*, W. G. Moore <sup>41</sup> et Charles Parnell <sup>42</sup> montrent la manière dont Gide illumine sa position vis-à-vis du débat entre le catholicisme et le protestantisme, et Antoine Adam et Alain Goulet y ajoutent la perspective sentimentale : la demi-rupture avec Amélie éclaircit la situation de Gide à cette époque-là <sup>43</sup>. *Œdipe* lui apprend à être insoumis pour réaffirmer sa croyance en l'homme car, à la différence du héros du mythe ancien, le héros gidien n'est pas vaincu par le destin mais reconnaît sa situation dans le monde, d'où il pourra agir dans le sens d'une promotion de la liberté. Chose significative, c'est exactement la position future de Gide qui devait écrire plus tard :

Mais l'homme ne peut-il pas apprendre à exiger de soi, par vertu, ce qu'il croit exigé de Dieu ? Il faudra bien pourtant qu'il y parvienne ; que quelques-uns de nous, d'abord ; faute de quoi, la partie sera perdue. Elle ne sera gagnée, cette étrange partie, que voici que nous jouons sur terre... que si c'est à la vertu que l'idée de Dieu, en se retirant, cède la place ; que si c'est la vertu de l'homme, sa dignité, qui remplace et supplante Dieu <sup>44</sup>.

39. Gide, *Si le grain ne meurt* (*Journal II*), p. 522. Voir aussi, p. 529 : « L'inquiétude que j'y peignais, pour l'avoir peinte, il semblait que j'en fusse quitte. »

40. Gérard est le premier personnage gidien à faire preuve de ce trait de caractère particulier. Dans *L'Immoraliste*, Michel, bien que lui aussi pousse les choses jusqu'au bout, n'arrive cependant pas à voir clair. Dans *La Porte étroite*, Jérôme, pour sa part, arrive à voir clair mais seulement par hasard, grâce à sa découverte du journal d'Alissa. Il ne contrôle pas son propre destin. Et l'Enfant prodigue voit clair, lui aussi, mais renonce à ses projets par faiblesse. Il est incapable de pousser les choses jusqu'au bout, bien qu'il révèle nettement qu'il ne croit pas qu'il ait eu tort d'essayer de le faire.

41. W. G. Moore, « André Gide's *Symphonie pastorale* », *French Studies*, vol. IV, janv. 1950, pp. 16-26.

42. Charles Parnell, « André Gide and his *Symphonie pastorale* », *Yale French Studies*, n° 7, 1951, pp. 60-71.

43. Antoine Adam, « Quelques années dans la vie d'André Gide », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 17, 1952, pp. 267-70 ; Alain Goulet, « L'ironie pastorale en jeu », *BAAG*, n° 78-79, avril-juillet 1988, pp. 41-57.

44. Gide, *Feuillets d'automne* (Paris : Mercure de France, 1949), pp. 271-2.

L'influence par rétroaction est utilisée aussi quand Gide fait de la politique dans les années trente. Il apprend à travers ses écrits son incapacité à s'engager dans le communisme, et il est significatif de noter que ses actions même dans le domaine de la politique rétroagissent sur lui, comme le reconnaît Jean Guéhenno, éditeur de l'hebdomadaire *Vendredi*, qui affirme : « Tout donne à penser, cher André Gide, que vous avez fait de la politique comme on fait de la littérature. Pour la découverte de vous-même <sup>45</sup> ». Et Roland Barthes de souligner les rapports entre l'œuvre de fiction gidienne et son *Journal*, celle-là rétroagissant sur celui-ci :

Si l'on admet que l'œuvre est une expression du vouloir de Gide (vie de Lafcadio, de Michel, d'Édouard) le *Journal* est vraiment l'inverse de l'œuvre, son complément opposé. L'œuvre : Gide tel qu'il devrait (voudrait) être. Le *Journal* : Gide tel qu'il est, ou plus exactement : tel que l'ont fait Édouard, Michel et Lafcadio <sup>46</sup>.

Barthes comprend bien l'importance de l'influence par rétroaction : « bien que le trait de Gide soit toujours d'une grande acuité, il n'a de valeur que par sa force de réflexion, de retour de Gide sur lui-même <sup>47</sup> ». Qu'il s'agisse donc de ses œuvres de fiction, de ses autobiographies <sup>48</sup>, et même de sa correspondance <sup>49</sup>, l'importance de l'influence par rétroaction reste primordiale. C'est seulement dans *Ainsi soit-il* qu'elle ne s'opère plus car, pour la première fois dans toute son œuvre, il n'y ajoute aucun trait nouveau <sup>50</sup>. Gide n'a rien de nouveau à apprendre sur lui-même ; il a déjà tout découvert et il en est satisfait. Il n'est donc plus nécessaire

45. Jean Guéhenno, « Lettre ouverte à André Gide », in Gide, *Littérature engagée* (Textes réunis et présentés par Yvonne Davet, Paris : Gallimard, 1950), pp. 204 sqq.

46. Roland Barthes, « André Gide et son *Journal* », *BAAG*, n° 67, juillet 1985, p. 87.

47. *Ibid.* Voir aussi Jacques Vier, *Gide* (Paris : Desclée de Brouwer, 1970), p. 93, qui décrit cette influence d'une manière plus approximative : « L'artiste retouchant son œuvre, mais aussi retouché par elle, voilà l'important car, se sachant vulnérable, et justement pour cela, il s'expose et ce sont les fluctuations de la vulnérabilité qui deviennent l'objet de la curiosité passionnée de l'écrivain. »

48. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris : Éd. du Seuil, 1975), p. 182.

49. *Ibid.*, p. 170. « On retrouve au niveau des grandes correspondances de Gide le même système qu'au niveau de ses récits : un "essai" au cours duquel on exprime et on développe un côté de son être, quitte à le dépasser ensuite. » À nous d'ajouter : « par le moyen d'une influence par rétroaction ».

50. Maurice Nadeau, « André Gide et ses témoins », *Les Temps modernes*, vol. 7, 1951-52, p. 1886.

d'interroger le futur et de le créer, en créant son œuvre.

Il est clair que l'influence par rétroaction est indispensable pour Gide dans la poursuite de la connaissance de soi, poursuite qui est désespérée au début mais, petit à petit, méthodique et assidue. Ses œuvres abondent en exemples de cette influence instructive, qui révèle la vérité gidienne au moment de l'écriture même, immédiatement après l'achèvement d'un ouvrage ou longtemps après<sup>51</sup>. Gide croyait que ce phénomène s'appliquait à tout écrivain<sup>52</sup>, comme nous l'avons déjà dit, mais nous insistons sur le fait que, pour lui, c'était particulièrement instructif, puisqu'il en était conscient dès le début même de sa carrière littéraire, qu'il s'en servait constamment avec tout ce qu'il avait jamais écrit (à l'exception d'*Ainsi soit-il*), et qu'il en avait besoin probablement plus que tout autre pour se découvrir authentiquement. Cette réflexion gidienne sur la création artistique tranche la question, nous paraît-il : « Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre. » Tel est le rôle, justement, de l'influence par rétroaction.

---

51. Burleigh Taylor Wilkins cite l'exemple d'une telle influence à retardement lorsqu'il compare Gide, l'incroyant après la première guerre mondiale, avec Michel, l'incroyant dans *L'Immoraliste*, la vie de Gide imitant ainsi celle d'un de ses personnages longtemps après la création de ce personnage. (B. T. Wilkins, « *L'Immoraliste revisited* », *Romanic Review*, vol. 53, avril 1962, p. 126.)

52. Surtout aux grands artistes. Voir *Journal I*, 10 février 1922, p. 730 : « Il faut d'abord chercher à se connaître », lis-je dans l'interview de Henri Bordeaux (*Annales*). Curieux conseil ! Se connaître ; c'est bien la dernière chose à laquelle l'artiste doit prétendre ; et il n'y peut arriver que par ses œuvres, qu'en les produisant. C'est du moins le cas de tous les grands artistes. Et ceci explique la froideur de certaines œuvres : lorsque l'artiste "se connaissait". »

ROBERT LEVESQUE

## Journal inédit

CARNET XXII<sup>1</sup>

(21 mai — 2 septembre 1937)

*Commencé à Moscou le 21 mai 1937.*

Vacances de Pentecôte en bateau sur la Volga. Jours bénis. Je n'avais pas, depuis mon premier séjour au Maroc, aspiré plus violemment la vie et la beauté des inconnus. Jamais surtout je n'avais trouvé tant de réponse à mon amour. Ce qui est rare, vraiment, ce n'est pas d'aimer, j'en fais mon pain quotidien, mais de trouver chez autrui la réciprocité. Le désir de mon cœur enfin et longuement trouva satisfaction ; les Russes sont toujours prêts à recevoir comme je le suis à donner ; pas un regard de sympathie jeté sur eux ne saurait être perdu. Je recueillis au centuple la joie et la tendresse que je tâchais de répandre.

Départ à minuit pour Jaroslav. Nous sommes cinq, Mme Payart et Loulou, M. et Mme A., jeunes Allemands, et moi. J'entrevois la salle d'attente où sont parqués des gens en haillons accroupis sur leurs sacs ; certains sont debout près des portes, maintenus par des agents de police qui font la chaîne. Impression de misère, d'hébétude... et cependant c'est de la vie. Je ne sais quoi de jeune bouillonne là-dessous. Le mystère dans ces vies qui s'offrent sans défense au sommeil, à l'attente... Dieu merci, mes compagnons parlent russe et je n'aurai aucune difficulté. Mais la place qu'on m'a retenue dans le train est éloignée. Sur le quai, un homme à l'air de messie portant des roses, est entouré d'admirateurs minables. Il monte avec ses fleurs. Quelle odeur dans le wagon, et quelle

---

1. Les cahiers I à XXI ont été publiés dans les n<sup>os</sup> 59 à 66, 72, 73, 76, 81, 94, 95, 96 et 98 du BAAG.

absence de lumière ! Une ampoule médiocre éclaire les quatre lits du coupé (il faut donner un supplément pour avoir draps et couvertures..., au demeurant le prix de ces lits est raisonnable). Mes compagnons, en uniformes fatigués ou portant des costumes lustrés, sont sans doute de petits fonctionnaires ; ils ne louent pas de couverture (cinq roubles). Pas une femme dans ce wagon.

Je m'inquiétais un peu de l'odeur. Comment la définir ? pain noir, sueur, touloupe, cuir, chou et tabac, je ne sais trop. Impossible d'ouvrir les fenêtres (c'est défendu), mais en la respirant (l'odeur affreuse) je savais qu'un jour — et bientôt — je la regretterais. Être en Russie, partir vers la Volga me plongeait dans la joie.

À sept heures du matin, on arrive à Jaroslav, dont la gare est bien misérable. Nous piétinons sur la place boueuse devant une auto dont le chauffeur attend de voir pour nous charger s'il ne sortira pas du train un personnage. Des gens passent, mangeant un bout de pain. Des enfants partent déjà pour l'école. Enfin, entassés dans l'auto qui cahote, nous allons vers le port nous renseigner au sujet des bateaux. (Impossible à Moscou, malgré l'Intourist, d'avoir des précisions satisfaisantes.) Entrevoions la ville et le marché. Une église fort belle, isolée, entourée d'arbres. Voici la Volga aux eaux brunes (couleur de thé foncé, dit Gautier). Pas de bateau pour Gorki avant minuit. Faudra-t-il errer toute la journée dans cette petite ville ? Nous prenons le breakfast dans un bâtiment de planches surmontant le ponton. Près de nous s'asseyent deux hommes que je saluerai en partant (mais je serai tout étonné de les retrouver quelques heures plus tard sur le bateau... Ce sont des gens qui nous suivent, paraît-il, depuis Moscou. Ensuite, d'ailleurs, ils disparaîtront). Mme Payart négocie et obtient que nous prenions à 10 h un bateau remontant la Volga jusqu'à Ribinsk. Nous allons, attendant le départ, jeter un coup d'œil sur la ville... L'église de l'Assomption nous paraît grise, mais délabrée depuis qu'elle est désaffectée. Nous en faisons le tour et, par une porte basse, entrons chez une jeune femme qui nous montre sa cave remplie de sarcophages et sa cuisine, ancienne sacristie où un tombeau lui sert de table. Du linge de couleur sèche autour de l'église. Ce que nous voyons de Jaroslav en fait un marché de province où de bonne heure les paysans apportent leurs légumes. Point d'autos dans les rues, des passants lents ; un grand charme naïf. Enfin je vois la vraie Russie ; Moscou est trop trépidant (si l'on peut dire) pour être vraiment symbolique.

... L'amusant, c'est que nous trouvons au port l'ambassadeur d'Italie et celui d'Allemagne, avec plusieurs diplomates. Ils ont eu comme nous l'idée de faire un petit voyage, mais sont arrivés depuis trois heures du matin. Le bateau qu'ils comptaient prendre ne part que maintenant, à dix

heures. Nous montons avec eux et leur suite — compliquée elle-même d'une incroyable escorte d'agents de la Guépéou qui, sur le pont et dans les couloirs, ne nous lâcheront pas d'une semelle. Dans les première et deuxième classes, à peine six voyageurs, et dans les entreponts, moins d'une vingtaine, soigneusement parqués. Tout le bateau, en somme, ne semblait contenir que les ambassadeurs et leur nombreuse police. Dieu merci, à quatre heures de l'après-midi nous quittâmes le bateau pour visiter Ribinsk et en primes ensuite un autre (sans ambassadeurs...) que nous ne quittâmes plus de trois jours. Grand plaisir à regarder du pont les rives, les bois, l'horizon parfois immense avec soudain l'apparition d'une église ou d'un monastère. Je ne sais quel repos, agreste et pacifique, m'envahit sur ce fleuve majestueux ; c'est le premier mot qui me vient à l'esprit tant il est large, monumental, et paraît sûr de lui. Le sillage, derrière le bateau, ressemble à de la mousse de bière, dit Gautier ; pour moi, sous le soleil, je le jugeai couleur d'ambre.

Nous trouvons sans trop de peine une auto qui nous conduit à travers Ribinsk. Aspect misérable des gens, mauvais état des routes. Nous demandons au chauffeur de nous montrer des églises. Avisé, il répond : « Je n'en connais pas. Je ne suis pas depuis longtemps dans le pays. » Mais, dominant le port, voici une église importante, devenue un restaurant. Plus loin, un temple luthérien (?), transformé en boulangerie. À des maisons misérables succèdent des bâtisses sinon belles du moins récentes, bien éclairées, qu'encadrent des jardins. Un bâtiment énorme est une « fabrique de cuisines ». (Je suis frappé qu'on rencontre très peu d'uniformes, contrairement à Moscou. Personne, non plus, il me semble, n'est convenablement habillé.) Au milieu d'un cimetière, une église est ouverte, nous y entrons. On y célèbre un office, car c'est dimanche. On chante à voix basse ; il y a là de vieilles femmes, mais aussi de la jeunesse. Dehors, dans le cimetière, une vieille semonce deux jeunes pionniers qui bousculent les tombes. Pour remplacer les croix, on use maintenant d'obélisques de bois peint surmontés de l'étoile à cinq branches.

De retour au port, nous embarquons et assistons, du pont, à l'incroyable arrivée d'hommes et de femmes écrasés de sacs et de bissacs pleins de farine. Ce sont des paysans venus des environs se ravitailler aux moulins de Ribinsk. Je n'ai rien vu depuis le Maroc de plus lamentable que ces charges, cette précipitation, ces loques... (Surtout des femmes.) On embarquait les gens sans tendresse. Beaucoup n'ayant plus assez d'argent ne pouvaient payer leur retour et devaient rester — attendant quoi ? — dans le port. Enfin le bateau part, mais bientôt s'arrête pour faire son plein de mazout ; de l'appontement, un petit garçon se met à jouer à cache-cache avec moi et s'amuse follement. La fin du jour, au sommet

du bateau (on nous apporta aussitôt des fauteuils), est pénétrante de douceur et de couleurs atténuées. Nous glissons parmi la verdure et les villages sur le fleuve qui va toujours s'élargissant (nous retournons sur Jaroslav où nous devons passer la nuit). Toujours quelque église aux toits verts sur des murs peints à la chaux, parfois aux coupoles d'argent entourées de flèches comme de minarets, ou aux bulbes dorés, éclate dans les arbres et rend la descente du fleuve solennelle et riante. Nous avons le plaisir de manger à table un scarlet de la Volga assaisonné d'une salade de raifort, puis d'admirer les lueurs du couchant sur l'eau qui se font moirées, noir et or, bleu pâle et gris perle, jusqu'à la nuit complète où apparaît la lune...

Je n'ai pas fait de voyage plus varié, plus mouvementé que la calme descente de la Volga. Dès le matin, c'est une fête (après quel plantureux breakfast, nous avons des provisions) de voir défiler les pays, de courir aux bastingages quand le bateau s'arrête et de voir la foule en sortir, y monter. L'entrepont se remplit à chaque arrêt de gens chargés de paniers, de sacs, de lourdes caisses. Dans les paniers, en général il y a un pavé de pain noir et un gobelet d'émail pour le thé. Je n'ai guère vu manger autre chose que du pain (dont on ramassait scrupuleusement les miettes) et de petits poissons fumés sortis de papiers innommables. Le thé que l'on vendait aux gens de quatrième était à peine jaune, citron clair, et les soupes que j'ai vu manger dans des coins, il n'y nageait que quelques vermicelles. Certains voyageurs, que je connus ensuite, devaient descendre jusqu'à Perm (en Oural), d'autres se dirigeant vers Astrakhan devaient changer à Kazan. Bientôt, malgré la douceur de l'air, la fraîcheur du vent, la beauté des couleurs, tout ce que, privilégié, je pouvais goûter du pont des premières, je me sentis inquiet et obligé de descendre au sous-sol des quatrièmes où, je le sentais bien, vivait la vraie Russie, celle que l'étranger ne « doit » pas connaître. Sur cette prison flottante, de ville en ville renouvelée, quelle chance de réunion, quelle percée dans la foule ! Je fus comblé. Je donnai un coup d'œil aux troisièmes presque désertes : un pope, un ménage de paysans bien habillés... Les voyageurs couchent sur des planches, mais plus larges et longues que celles de quatrième, et séparées. Il m'a paru aussi qu'on leur louait des couvertures. (Des réservoirs d'eau chaude et d'eau froide sont placés dans l'entrepont.) Puis j'entrai dans les quatrièmes, me faisant un chemin parmi les gens couchés à terre ou assis sur leurs sacs. J'allai jusqu'au gaillard d'arrière, n'osant pas encore m'arrêter parmi les gens couchés, et là, au dehors, entourés de voyageurs assis en cercle sur des bancs, je fis mine de regarder le paysage. Ma présence passait presque inaperçue. Je n'en demandais pas davantage. Bientôt mes yeux tombèrent sur un garçon que j'appris ensuite

être tatar, singulièrement beau, avec des yeux de Chinois dans un visage plein et coloré. Je lui souris et il me répondit. Je distribuai peut-être dès ce matin quelques cigarettes, je ne sais plus, — mais je m'attardai peu parmi ces gens. J'étais timide encore et suffisamment saoulé pour une fois de ces contacts.

Après la sieste, assez tard, je retournai à l'entrepont. Je n'ai rien dit de son odeur. Ventilée par le large, elle était forte cependant, mais je trouvais trop de plaisir à vivre dans cette foule pour n'en pas tout aimer... Déjà, quand j'arrivai, quelques têtes se levèrent et me sourirent ; je m'étais fait sans le savoir des amis ; je n'étais plus un indifférent, encore moins avait-on peur de moi. Je ne sais quel bonheur se peignait sur une face dont je trouvais des reflets tout autour. Déjà beaucoup étaient prêts à m'accueillir, prêts à se ranger pour que je m'asseye à côté d'eux. Je me plaçai auprès d'un garçon qui lisait un livre de poèmes (sur les Komso-mols) imprimé à Kazan en caractères latins ; il me le mit dans les mains pensant que je comprendrais le tartare. On fit cercle ; beaucoup, étant tartares, étaient heureux de voir que je savais lire leur alphabet ; pour les Russes, au contraire, il était lettre morte. (Chacun faisait la différence nettement : Tatar ou Russky. Au visage d'ailleurs elle était visible. Mais certains étaient de sang mêlé, ou appartenaient à la tribu des Tchuvaches.)

Comment exprimer la joie lente et profonde qui m'emplissait, serré au milieu de ces gens naïfs suspendus à mes lèvres qui ne pouvaient donner que des sourires, — mais ils s'en contentaient, chacun s'appliquant par des gestes, par des mots répétés, à se faire comprendre. J'y mettais de la bonne volonté et, prenant mon parti d'ignorer tout de leur langue, il me semblait, sans paroles, m'entendre avec eux clairement. Ils s'en doutaient peut-être, car nos rapports devenaient toujours plus chaleureux. J'y joignais des cigarettes. Luxe inespéré. Les miennes, de marque américaine, contenaient trois fois plus de tabac que les russes... Et puis, quelle joie de fumer un tabac sain après la misérable poussière qu'ils sortaient de leur poche pour l'entortiller dans du papier journal, ce qu'ils appellent fumer à la Tatar ! Certains me tendirent gentiment leurs boîtes d'allumettes, dont la plupart étaient à demi brûlées. Je respectais cette économie que chacun exerçait tout naturellement et remettais dans la boîte mon allumette éteinte. Ils faisaient attention à ne pas jeter les cendres n'importe où, ni les mégots. Sans cesse on venait balayer. Je trouvai un plaisir si vif, allant de groupe en groupe, à voir mon charmant entourage, que je sacrifiai bien volontiers les pompes du couchant que je devinais au dehors. Je m'assurai une fois pour toutes que pour trouver l'amour (ou le répandre) il n'est rien à quoi je ne renoncerais.

Le matin, de bonne heure, j'étais descendu un moment à Kostroma, qui me parut une ville insignifiante, et l'après-midi, profitant d'un assez long arrêt, nous parcourûmes à pied une petite ville où nous fîmes des provisions. Malgré le dévouement du cuisinier et du maître d'hôtel, il manquait passablement de choses à bord (des voyageurs tels que vous sont rares, nous disait-on). Nous fûmes donc dans une épicerie, où je vis le poisson du voyage se vendre 3,50 le kg, puis dans une papeterie fort bien garnie, acheter des cartes postales. Un enfant pieds nus et paraissant abandonné vint acheter un livre d'arithmétique. Nous eûmes aussi la surprise de lire cette annonce d'un coiffeur : « Ici on teint les sourcils et les cils »... dans cette ville où chacun probablement n'a pas d'eau pour se laver. Mais la Russie est faite de contrastes de sorte qu'un seul instant de promenade, quand on sait voir, vous offre une diversité étonnante de splendeur et de misère ; où, sous je ne sais quelle apathie qui frappe au premier regard, on découvre bientôt une secrète émotion...

Après nous être reposés dans un bois de sapins, nous regagnons le bateau. Des paysannes misérables mais propres tiennent leur éventaire au marché, mais quelles pauvres marchandises ! (Ici se placent les heures passées dans l'entrepont jusqu'au dîner.)

Quand je pus, la nuit close, me libérer déceimment de la compagnie, je m'empressai de retrouver mes amis. Notre intimité se fit plus grande ; mon métier de professeur étonnait tout le monde (on le disait de bouche en bouche), on s'approchait de moi pour toucher un animal étrange et venu de Paris... Avais-je vu à Moscou Staline ? Comment s'appelait le Staline français ? Est-ce qu'on « mange » en France ? (On me faisait signe en ouvrant la bouche.) C'était même la première question qu'on me fit. Car ici la question du pain se pose tragiquement. Il fallait voir comment ceux qui en avaient tenaient serré leur pain. Et puis bientôt les Tatares m'enseignèrent quelques mots de leur langue : les yeux, le nez (*Gïrom*), les oreilles (*Claques*)... Ils me firent écrire mon nom ; ils regardèrent ma montre, la mirent à l'oreille. Tout les étonnait, et surtout mon habit, qu'ils palpaient avec admiration. Ils s'amusèrent comme des enfants, et je crois qu'ils étaient tout autant étonnés que je ne parlasse pas et que je les comprisse cependant. Ils m'expliquèrent la différence qui sépare les Tatares (de rite musulman) avec les Russes, qui ne sont pas circoncis. Aucun, malgré l'heure tardive (parmi les jeunes gens, s'entend) ne paraissait vouloir dormir. J'avais à mon côté le Tatar du matin ; je m'appuyai sur lui dans l'ombre et je trouvai plaisir à suivre des doigts les belles lignes larges de sa figure ; au-dessus de nous, sur une planche, son jeune frère ébouriffé, de temps en temps, passait la tête en riant et je le caressais. Tous, d'ailleurs, autour de moi, paraissaient attendre ma ca-

resse et mon sourire.

Le lendemain matin (18 mai), ce fut Gorki (l'ancienne Nijni-Novgorod), dont les églises, pour la plupart, et le marché situé sur l'Oka (Gorki est à un confluent) ont été détruits. La ville est devenue industrielle. Les usines de Ford s'y sont établies ; nous ne pouvons, n'étant pas annoncés, les visiter (il faudrait trop de formalités). Une voiture de l'Intourist nous conduit prendre à l'hôtel (neuf et bien tenu) notre thé, puis sous la conduite d'une jeune guide nous traversons la ville. Elle nous montre différentes maisons où vécut Gorki, et enfin un musée à lui consacré mais qui n'est pas encore ouvert au public. En insistant, nous y entrons, en traversant des pièces où des gens font la cuisine (le musée est établi dans l'ancien hôtel d'un commerçant). Tant bien que mal nous voyons des peintures représentant Sorrente et des sites décrits par Gorki ; surtout, plusieurs photographies de l'écrivain entre trente et quarante ans, qui sont fort émouvantes. (Enterrement.)

Elle nous conduit ensuite au Kremlin, dont les murs de brique viennent d'être peints à la chaux, ce qui leur donne un air banal ; au milieu du Kremlin, où jadis il y avait des églises, on a fait des maisons pour l'administration. Mme Payart se lamente : « Vous êtes religieuse, Madame, dit la jeune guide. — Mais non, je me place au point de vue de l'art. » Ces églises pouvaient être belles, en effet, car la seule qu'on a sauvée de la destruction est d'une proportion parfaite, ornée de motifs byzantins. Nous voudrions y entrer, mais on a logé des familles dans tous les coins de cette église. La vue sur la Volga depuis le boulevard qui la domine est belle. On a d'abord devant soi le fier mur du Kremlin, qui de ce côté a gardé sa couleur de vieille brique, et, plus loin, les deux fleuves, l'Oka et la Volga, se joignent. Un pont traverse l'Oka pour aller dans cette partie de la ville où se tenait jadis la foire ; au loin, on aperçoit les cheminées de l'usine Ford. Bien que cela ne plaise guère à notre guide, A. et moi nous retournons au port à pied (la ville est bâtie sur une hauteur), et nous rencontrons en route, parmi beaucoup de miséreux, de petits mendiants tristement assis. Dans la ville — c'est le jour libre —, qu'il était beau de voir les garçons (il faisait soleil) simplement vêtus d'un pantalon noir et d'une blouse bien blanche.

Quand je retournai parmi les voyageurs de quatrième, on me dit que les deux jeunes Tatares étaient descendus à Gorki.

Il y eut, l'après-midi, un arrêt imprévu pour charger des ancrs et des chaînes. Des bois de peupliers dorés par le printemps bordaient la rive ; nous fûmes nous promener jusqu'à un bras mort de la Volga, sur lequel s'étagéait un village. Tout était riant dans cette vallée. Des enfants pêchaient. L'un d'eux demanda si nous étions allemands (il y avait

discussion entre eux). « Non, nous sommes français. — Mais pourtant, dit l'un, vous avez parlé allemand. » Ce qui était vrai. Ce gosse de ce pays reculé n'avait pas dix ans... Toujours en Russie on a lieu de s'exclamer. Quelques enfants de costume presque misérable portaient de ces loques tartares, tissus d'or et d'argent qui semblent destinés à des princes.

Avant le dîner, — car on commençait à s'intéresser à mes amis de bas étage, — depuis la plage arrière Mme Payart leur lança des boîtes de cigarettes et du chocolat. Elle leur fit aussi distribuer de la vodka pour qu'ils chantent. Le succès fut mince, on aurait dû leur donner à boire après le chant. Ils se récusèrent, disant : Les uns sont tatares, les autres russes, on ne peut s'accorder... Enfin, un beau garçon, Fédor, tendre Tatar un peu rêveur dont je connaissais déjà la belle voix, se décida à chanter seul. Avant ce tour de chant, j'étais descendu sur le gaillard des quatrièmes. Soudain parut un admirable monastère fortifié, d'où s'élançaient des tours et des coupoles. Un vieillard, dans le silence, agita longuement son mouchoir et l'on vit que ses yeux étaient pleins de larmes. Un jeune officier, descendu comme moi en curieux, dit quelque chose qui fit rire tout le monde. J'eus pitié du vieillard..., mais, sans rancune, il vint bientôt se mêler aux autres et rire.

Il arriva une chose charmante, le soir, tandis que je faisais les cent pas sur le pont avec A. ; un jeune aspirant (pratiquant, disent-ils) auquel j'avais donné des cigarettes dans la journée (à qui n'en avais-je pas donné ?) nous croisa et, prenant mon signe amical pour une invitation, se mit à marcher près de nous... Il raconta très simplement qu'il gagnait soixante roubles par mois, avec lesquels il devait se nourrir (principalement de pain et de thé), mais qu'il était habillé : son uniforme noir à boutons dorés seyait à son air oriental. Impossible, disait-il, d'aider sa mère, veuve, ni ses jeunes frères (le capitaine gagnait cinq cents roubles, pas nourri non plus — et les matelots, cent quarante). Quand A. nous quitta pour aller se coucher, l'aspirant qui avait quartier libre resta près de moi sur le pont jusqu'à minuit, heure où il dut prendre le quart ; ce n'était qu'un enfant mélancolique et discret que je sentais bouleversé.

N'ayant pas encore sommeil, je retournai en quatrième. Les Russes n'ont point d'heure : certains mangeaient, d'autres dormaient, certains causaient à voix basse, — mais le silence dominait (comme toujours sur les foules russes). La conversation de nouveau fut charmante ; chacun me connaissait maintenant, les jeunes filles, les vieilles (mais les femmes demeuraient à distance). Le gaillard chanteur (qui à la fin du voyage avait l'air bien fatigué), me croyant médecin, me demanda de lui tâter le poulx au poignet et dans le col ; mais comme je ne sentais rien, je dus

mettre la main sur son cœur.

Il m'écrivit son nom sur un papier, puis transcrivit le mien en russe, en tartare et en arabe, et il m'appela par mon prénom tendrement. C'était un oudarnik, un stakhanoviste, il en portait les décorations étoilées et, dans son portefeuille, il me montra je ne sais quels billets de faveur. Je me croyais le plus vieux parmi mon entourage de jeunesse, mais un Tartare à l'air naïf, auquel j'aurais donné vingt ans, me montra par ses papiers qu'il en avait trente. Le pauvre carnet contenant son passeport renfermait un billet d'un rouble qui, je pense, était toute sa fortune — et ce garçon avait l'air moins misérable que beaucoup d'autres... (Il faut dire, d'ailleurs, que ces voyages sur la Volga sont relativement bon marché. Nous avons fait plus de 1000 km en première pour quarante roubles.)

À je ne sais quel port monte un gaillard en kaki coiffé d'un bonnet vert et suivi d'une femme ; il porte son bagage dans une couverture bariolée ; il est encombré d'un fusil, d'une guitare et d'un chien. Tout cela fait un bagage considérable. Il voit le groupe rassemblé autour de moi — je suis perché sur des planches — et il reste à distance. Le chanteur tartare fait les présentations : « C'est un professeur français qui voyage en première classe. » Aussitôt l'autre bondit... et revient avec son fusil. C'est un vieux modèle de carabine fabriqué en Amérique, sur lequel au siècle dernier son propriétaire grava quelques dates. Il voudrait à tout prix que je donne une traduction de ces lignes... Mais voici que le gars (genre Arlequin) est appelé par la femme qui geint : elle souffre d'une rage de dent ; à mon tour je bondis et rapporte, au milieu de l'admiration, de la rhoféine. J'aurais pu passer la nuit ainsi dans la tiède amitié de ces regards, de ces paroles, au milieu des dormeurs ; mais je partis enfin. Avant de gagner ma cabine, je passai un moment sur le pont. Le fleuve était alors divisé en deux bras par une île dont nous longions le bord ; les rossignols dans la nuit chantaient à cœur joie, et le vent m'apportait l'odeur des aubépines.

Mon ami l'aspirant Siméon me montra le matin la bibliothèque du bord. Cinquante livres bien choisis : des romanciers français, du Gorki, un Gide (hérésie !). Le garçon était heureux de me montrer nos auteurs, de me traduire les titres. Pour m'expliquer *L'Argent* de Zola, il sortit un billet qu'il n'avait pas accepté sans peine la veille. Aucun de ceux que je fréquentai ces jours ne me demanda d'argent, sinon l'un d'eux, un abruti, qui me poursuivit dans une écouteille, le dernier jour, pour me donner une lettre : Je n'ai pas mangé depuis quatre jours, etc... Quand on m'eut traduit le billet, j'allai naturellement lui glisser de l'argent. Dans la suite, je le vis fuir mon regard et je le surpris rôdant sur le pont des premières...

Ainsi ce sont toujours les moins dignes qui obtiennent des avantages.

Quand je revis le grand Tartare, son premier mot fut pour savoir si j'avais bien dormi, ce qui était d'une attention charmante, car il pensa sans doute : « Robert a dormi dans un vrai lit... » Il n'y avait pas trace d'envie dans sa question. Mme A., qui sait le russe, vient me surprendre encore au milieu de mes Tatares (elle avait peur que je prisse des poux). Aussitôt femmes, enfants, vieillards l'entourent pour lui parler de moi : « Quel dommage qu'il ne sache pas le russe, mais on l'aime bien quand même. » L'Arlequin jouait de la mandoline ; tout à coup il bondit sur son fusil et nous le tend. Je traduis l'anglais en français, et Mme A. le reproduit en russe, ce qui remplit le garçon de bonheur.

Après le déjeuner, une halte nous permit de descendre à terre. Nous devions arriver à 6 heures à Kazan, avec un retard de cinq heures qui nous empêcherait de bien voir la capitale des Tatares. Quand je rencontrai mon jeune aspirant dont je devinais la désolation, il baissait les yeux ; son teint avait pâli. Les femmes de chambre aussi étaient atterrées : « Ah ! des gens comme vous », disaient-elles à Mme Payart... L'une aurait voulu qu'on l'emmenât. Nous leur avions paru des nababs, et surtout des gens humains (la situation des domestiques dans ce pays est lamentable). Beaucoup avaient fait des confidences à mes amis, — même parmi les passagers, ce qui ne se fait ni à Léninegrad, ni à Moscou. Loin du centre, les gens sont plus détendus.

Il fallut écrire quelque chose sur le livre d'or. Nous avons été si bien traités, et avec un désir de bien faire si émouvant, que nos éloges furent grands ; le capitaine en était très touché, car dans ce pays de plan et de concours pareil témoignage devait impressionner ses supérieurs.

Mes dernières heures dans les quatrièmes ne furent pas les moins belles ; le garçon à la mandoline attirait bien des auditeurs, car il jouait avec grâce. Il me fit asseoir près de lui. Des quantités de gens se pressaient autour de nous, parfaitement à l'aise et s'entassant comme de vieilles connaissances. Tous paraissaient faire partie de la même famille. Non loin de moi, il y avait aussi un voyageur descendu de première, petit officier râblé au crâne tondu, avec les yeux brillants. Il venait faire la cour aux filles... Comme il était dans cette foule un des seuls qui mangeât à sa faim, il n'avait point de mal à paraître — et à être — plus excité que les autres. Au demeurant sans morgue aucune, s'asseyant parmi tous et riant, n'exigeant point de respect. Il racontait en s'amusant que je lui avais demandé s'il n'était pas capitaine ; il n'était que lieutenant ; le grade que je lui attribuais, au lieu de l'enorgueillir, lui paraissait comique, il ne s'en croyait pas digne. Au son de la mandoline, une main derrière le dos, l'autre élevée sur la tête, faisant sonner ses éperons, il commença une sor-

te de danse de coq, s'avançant avec des yeux fous vers les belles de la société... mais aucune n'osait répondre à son appel, c'est-à-dire entrer dans la danse. Enfin une se décida, en répondant par une moquerie puis esquissant des pas menus, les yeux fixés au loin. Cette réponse affole le danseur qui s'ébroue, s'accroupit, joint les talons, pirouette, etc... Rien de plus beau que cette danse du désir, où tous les gestes semblent fixés par la tradition, où le désir lui-même, réel, se stylisait. Pour clore la fête, le Tartare chanteur commença une triste mélodie sauvage et plaintive.

Nous dûmes attendre au port de Kazan l'auto annoncée par l'Intourist, et je pus ainsi regarder les débardeurs tartares aux courtes culottes flottantes sur lesquelles pend une ceinture rouge ; ils déchargeaient malgré leur air brutal avec beaucoup de douceur et de ménagements entre eux des caisses et des pneus d'auto embarqués à Jaroslav. Ils étaient silencieux. (Nous avons vu une équipe d'hommes, dans un petit port, tirant une lourde machine qu'ils débarquaient sur une planche qu'avec un faubert mouillé un homme rendait glissante. À chaque effort tous chantaient sur un ton mâle et plaintif quelques mots d'encouragement : encore un petit coup... Souvent aussi nous avons croisé sur le fleuve des remorqueurs traînant d'immenses radeaux faits d'arbres sur lesquels les mariniers établissent leur petite maison.)

Nous n'eûmes que peu d'instant, avant le train, dans Kazan. La ville est à huit kilomètres du port. Je sentais bien que l'Asie s'était transportée ici, et l'Islam, mais au galop je ne faisais que l'entrevoir, au voile des femmes descendant jusqu'au front, aux culottes bouffantes de certains garçons et à leurs yeux étranges... Quelques mosquées se voyaient au loin, avec leurs minarets rouges. Le Kremlin et sa tour à sept étages nous parurent beaux dans le jour tombant, et surtout une étrange église, au toit de faïence ouvragé comme celui d'une pagode, et dont les murs étaient baroquement fleuris de plâtres peints. Dans chaque rue, nous pûmes voir des sentinelles armées et, devant une boulangerie, une interminable queue surveillée par un homme en armes. Mme Payart entra dans un magasin pour faire quelques provisions de route, perçant la foule. Comme elle sortait deux billets de trente roubles, elle entendit des cris près d'elle : « Oh ! mon Dieu, que d'argent ! »

Il fallut renoncer au quartier tartare, à son bazar antique que cependant l'imagination me représentait assez bien (sur le bateau, beaucoup m'avaient vanté les femmes de Kazan), et gagner le train pour Moscou, dont le wagon-lit fut meilleur qu'à l'aller.

*30 mai.*

J'explique à Loulou la colère de Moïse qui brisa sur le dos des

Hébreux les Tables de la Loi. « Mais alors, me dit-il, on ne sait plus si les Commandements de Dieu sont les vrais... »

Visite au *Musée Dostoïewsky*... où personne ne va. Le quartier est lointain... En deux ans, je suis le seul Français après Malraux qui y soit allé. (Il a écrit sur le livre d'or une phrase que j'ai dû relire cinq ou six fois... Pour moi, je me suis abstenu.) Ce musée est véritablement un taudis, ce qui est un chef-d'œuvre : la misère, le délabrement y sont plus éloquents que la pompe. La maison donne sur un jardin assez inculte (deux ouvriers couchés l'un sur l'autre dans l'herbe dormaient). Dostoïewsky vécut dans les pièces qu'on montre (une petite chambre et une grande salle), de deux à dix-sept ans. C'est là, dans ce rez-de-chaussée, que son père était médecin (?). Les carreaux antiques n'ont pas été changés, ni le parquet à la peinture écaillée. Quelques meubles (un canapé, son bureau) sont parvenus au musée, qui contient surtout des photographies, des livres et quelques manuscrits. Tout est pieux dans le pauvre soin entourant ces reliques. La gardienne me montre la photographie d'un beau jeune homme, petit neveu du romancier, qui est venu dernièrement au musée, puis elle ouvre le bureau et sort d'une boîte le fameux Évangile, celui que les femmes des décabistes avaient remis à chaque déporté sur le chemin de Sibérie et que Dostoïewsky garda toute sa vie... C'est un assez gros livre, fatigué, jauni. Des pages ont été recollées, d'autres sont presque noircies. On y trouve des annotations, des feuilles mortes, des lettres, des pages d'écriture des enfants du poète et, marqué au crayon par sa femme, le verset qu'il demanda qu'elle lui lût à son lit de mort.

Toute ma journée fut illuminée par ce livre que je pus, par deux fois, serrer dans mes mains.

Je m'attache de plus en plus aux Russes, et lutte contre le regret de ne pas savoir leur langue. (Mais j'ai toujours pris mon parti de ce qui m'est impossible.) Ce n'est pas seulement les regards d'amitié qui sont faciles ici, mais les paroles. On s'aborde très facilement (plus même qu'en Italie, plus directement), en un clin d'œil on est ami... Combien, que je regarde en passant, se mettent à sourire aussitôt, tout réchauffés, et se retournent, et ceux à qui je souris, quand ils sont sur des bancs, ils me font signe de venir m'y asseoir. Une grande famille inconnue m'entoure.

La gardienne du musée, à qui je demande si Gide l'avait vu, me répond : « Non. » Je dis que c'est dommage. « C'était dommage, et ce n'est plus dommage », dit-elle avec un air de haine.

*5 juin.*

Selon V. : on paie aux paysans trois roubles les cent kilogs de blé, on

les revend trois cents. Le lait leur est payé 0,15, on le revend 1,50 et 2 roubles.

(Voici quelques années, on rencontrait des familles mourantes de paysans dans les rues de Moscou...)

L'extravagance des prix, en tout domaine, est incroyable. Une moto peut se vendre 14 000 roubles. Chez les antiquaires, on voit des bureaux (le meuble) à 4000 roubles ; je viens de voir un salon Directoire à 12 000 roubles. Nulle part la vie n'est plus chère, les prix plus illimités. Le prix des fourrures lui aussi est étonnant.

Les premières cerises, en ce moment, extraordinairement laides, se vendent huit roubles (ceci est pourtant un produit autochtone, elles viennent de Crimée). Mme P. a vu la plus médiocre étoffe se vendre 500 roubles (le coupon pour un complet). Un coupon venu de l'étranger se vendait 850.

Mais il y a une nouvelle bourgeoisie, fleurissant sur les millions de miséreux, pour qui rien n'est trop dispendieux. Examinant hier dans un magasin des perles, je vis une citoyenne déjà couverte de bijoux faire un choix de bagues.

Tout se vend ici et à n'importe quel prix car *il n'y a rien* ; un chou est un objet rare, et parfois de l'encre. Crise de papier ; mauvaise qualité de celui qui enveloppe les paquets. « Tout pour la datcha », affichait un grand magasin : une dame étrangère y va et, dans le pauvre rayon, ne voit que quelques balais et ustensiles de ménage, un fond de grenier.

Suicide du sous-chef de l'état-major (le second de Vorochiloff), disgrâce du maréchal T. Maintenant on s'en prend à l'armée, jusqu'à présent protégée. Jusqu'où ira-t-on ? Les communistes se tuent entre eux, ou bien se suicident. Combien en survivra-t-il ? Les hommes s'usent vite ici... Le désir d'avoir de nouvelles couches explique sans doute les arrestations, les exécutions.

Crédulité extrême du peuple... Aux soldats dont on accuse les chefs, on fait croire n'importe quoi...

Aurai-je assez vu, assez entendu ? Bientôt le désir me poindra de revoir ce pays. Sera-ce possible ? Resterai-je chez les P. ? Retourneront-ils, et avec moi, à Moscou ? La nostalgie sera inévitable. Ce grand empire, sans forme (sans système nerveux, dit Payart) et où pourtant l'âme affleure, me poursuivra... L'Italie passe au second plan, et pourtant je sens pour ma culture le besoin d'y retourner (maintenant que j'ai connu la tendresse russe qui me calme et m'enchanté, la fougue italienne, qu'en penserai-je ?).

À une heure du matin, hier, je sortais de voir au cinéma *Le Retour de Maxime*. Les passages de bagarre sont bons, mais quelle erreur de faire

du cinéma une tribune... Et puis maintenant je n'arrive plus à m'indigner quand on me montre la police du tzar, les injustices de jadis..., je sais trop que cela n'a pas changé. Je sortais donc du cinéma à une heure, dans un côté du ciel la nuit était assez noire, mais à l'orient le ciel était bleu pâle et laiteux. Le crépuscule se fondait dans l'aurore. Par une nuit si blanche, qu'il est difficile de rentrer chez soi... Les nuits de Fès, languides, chargées d'orage, je courais jusqu'à trois heures du matin. Ici, me semble-t-il, on ne saurait errer en vain. Cette facilité extraordinaire et qui garde toujours un semblant d'affection, qui même, selon moi, sauvegarde la noblesse, m'obsèdera longtemps. Combien de fois portai-je sur une Polynésie lointaine le désir d'une volupté calme et confiante, où la tendresse tempérât l'ardeur, où les rapports fussent humains... Inutile d'aller jusqu'au Pacifique (qui est lui-même une illusion). La « morbidezza » russe, dans l'amour, est un charme. Et leur curiosité, et aussi leur manque de volonté font qu'ils ne savent pas résister au désir qu'on leur montre ; ils se laissent griser.

J'avais du remords de n'être pas retourné chez ce vieillard (les nuits, j'aimais trop vagabonder et j'avais peur de le compromettre par mes visites). Il ne m'eût intéressé qu'en me disant des choses dangereuses... Je l'ai rencontré dans la rue. Il avançait péniblement, une serviette sous le bras, tenant un bouquet de muguet. Nous nous faisons une discrète inclination... Puis, comme je vois qu'il se retourne, je change de trottoir et reviens sur mes pas, je le devance et me poste devant notre porte, faisant mine de sonner (la rencontre avait lieu près de chez nous)... Il passe lentement devant moi et sans s'arrêter prononce : « Vous n'êtes pas encore parti ? » Je réponds : « Je pars dans huit jours. — Bon voyage », dit-il, déjà loin. (Des gens passaient autour de nous, des gens étaient à leur fenêtre... Ainsi j'eus la vision de la Terreur...)

Je revenais hier en autobus du lointain Musée Oriental ; deux femmes coiffées de mouchoirs paysans et portant des paniers parlaient le français le plus pur... Je demandai à l'une : « Vous êtes française ? — Non », dit-elle (peut-être naturalisée). Nous échangeâmes quelques mots... Mais il y avait des gens autour de nous... Bientôt les femmes se turent, puis descendirent de l'autobus sans me connaître...

*Anna Karénine* au théâtre, un des sommets de l'art. Difficulté d'avoir des places. Des gens font la queue depuis une heure du matin (et pas devant le théâtre, pour éviter la bousculade). On a arrêté des spéculateurs qui revendaient des billets deux cents roubles.

Salle nombreuse, émue. Pendant les entractes, on discutait fiévreusement l'interprétation des caractères. Anna était inouïe de passion et de crainte. Excellence des décors, habileté du découpage (très nombreuses

scènes, imprévues, variées). Il y eut un entracte après la scène où Anna monte un matin voir son enfant. Les lumières s'allumant montrèrent le public tout en larmes. Je ne compris pas un mot de la pièce (je connaissais le livret), et le spectacle dura cinq heures. Pas un instant d'ennui. Ce qui à soi seul est prodigieux.

J'appréhende le retour...

D'abord de retrouver la France, que j'aime surtout de loin, dont je n'ai pas le besoin physique (je sens la France en moi, nulle part je ne suis déraciné). Tout là-bas me paraîtra mesquin, et j'y trouverai le fanatisme accru... Je sais maintenant ce que les gens de parti nous préparent, que les gens, fascistes et communistes (frères ennemis), par leur surenchère, sont les ennemis de tout ce que j'aime...

Ce que je crains, ce sont ceux qui vont m'interroger. Les communistes me trouveront imbécile, peu importe, mais il y a surtout ceux qui seront trop heureux d'apprendre que ça va mal en Russie (terreur et misère), qui s'en autoriseront pour s'enfoncer dans leurs préjugés. Je parlerai le moins possible. J'aurai peu vu les choses qu'on montre, mais un peu celles qu'on cache (mais celles-ci, comment les exprimer ? Encore moins pourrai-je les écrire... et surtout si je caresse l'espoir de revenir ici).

*5 et 6 juin : séjour à Léningrad.*

*8 juin : Much ado...*

*9 juin : Tzar Saltan.*

*10 juin : départ de Moscou.*

*Savigny, le 24 juin.*

Départ pour Léningrad par un train de nuit. Je suis parqué dans un coupé avec trois Américains. L'Intourist répugne à nous mettre en contact avec ses nationaux... Mais l'un de mes compagnons, dans le couloir, entre en conversation avec un Russe. « J'ai vu, dit-il, le mausolée de Lénine et son corps embaumé. Quel visage ! On y sent une force, une force spirituelle. » (Je fus surpris, quant à moi, de ne pas voir sur la momie les bosses du front dont Duhamel parle dans son livre. Le bruit courut que la momie avait été noyée par la rupture d'un égout et que même on avait aussitôt fusillé les architectes du tombeau. Cela remonte à plusieurs années ; je ne sais si c'est une légende ; toujours est-il que les bosses manquent. Le masque, au demeurant, paraît beau.)

L'Américain dit encore qu'il eût aimé visiter le Kremlin, mais qu'il ne put en obtenir la permission. « C'est que, dit l'autre, on y fait en ce moment des réparations. — Quel dommage !... On m'a dit qu'en juillet le

public pourrait y entrer. » Le fonctionnaire regarde avec beaucoup d'ironie l'Américain... Mais soudain, surprenant dans mes yeux que je ne suis pas dupe, son regard se charge d'épouvante. Il essaiera dès lors de couper court, se contentant de parler de l'éloquence de Lénine. « Moi, je l'ai entendu parler une seule fois, voici bien des années. Depuis, j'ai entendu bien d'autres discours que j'ai oubliés, mais le sien, je pourrais le redire mot pour mot... »

Le lendemain, vient me chercher à la gare le jeune vice-consul d'Estonie (vingt-trois ans), crevé prétentieux. Je ne m'en aperçus pas aussitôt. (Ne connaissant rien de la ville si belle, il fut incapable de me montrer quoi que ce soit, ni d'organiser quelque chose... Du moins je pus prendre mes repas au consulat, ce qui me fit gagner du temps, vu la longueur du service à l'hôtel, et j'évitai ainsi d'être empoisonné.) Déjà la seule traversée de la ville en auto par la Perspective Nevsky me fait voir des canaux bordés de palais, des colonnades, une arche immense cloisonnée qui conduit au Palais d'Hiver. Après un breakfast remarquable au consulat, on me conduit à l'Astoria, où une chambre m'est retenue (pour l'ambassade). Cet ancien palace des tzars sent la décadence ; les tapis sont usés, les murs, les lavabos ont perdu leur fraîcheur. La douceur de vivre a fui ces lieux de luxe transformés en caserne, où la police veille. Aussitôt ma toilette finie, le consul me conduit à l'Ermitage. Nous voyons en passant Saint-Isaac (devant l'hôtel). Grosse coupole de cuivre flanquée de quatre dômes. C'est presque aussi énorme que le Panthéon et doré comme les Invalides. Puis, le long d'un square, les palais se succèdent : le Sénat et ses colonnes, l'Amirauté, immense bâtiment surmonté d'une flèche d'or. Les murs sont peints en jaune. On a trouvé de bon goût de dresser devant le palais un arc forain, tout bariolé, — reste du 1<sup>er</sup> Mai... Enfin, voici le Palais d'Hiver. Il est peint de rouge et orné de moulages et de stucs blancs. Pastrelli en est l'architecte, cet Italien auteur de Novovintche et du clocher baroque de Troïtsa, dont l'art m'a fort touché. Une place plus grande que la place Vendôme, avec au centre une colonne, se déploie en demi-cercle devant le palais, faite de bâtiments impériaux dont les ailes majestueuses laissent, par une voûte large et surbaissée, le passage d'une rue. Cette place immense, d'une grandeur et d'une majesté inhumaines, est absolument déserte. Le devant du palais est encore encombré des estrades placées pour la parade du 1<sup>er</sup> Mai. Le palais se déploie sur le quai de la Neva, suivi du musée de l'Ermitage, peint en bistre, qui lui est relié par une passerelle sous laquelle passe un canal. (Le charme du Palais et du Musée, c'est que des fenêtres on peut poser les yeux sur l'eau.) La suite du palais est immense (bientôt on rencontre l'ancienne ambassade de France, abandonnée). De l'autre côté du fleuve s'avance, placée en

pointe sur un bras de la Neva, la forteresse Pierre-et-Paul, le Pétersbourg primitif, dominée elle aussi par une flèche d'or. Au bout du pont jeté sur le fleuve (il est en partie de bois, on défend d'y fumer), se dressent deux colonnes rostrales, anciens phares.

J'entre dans l'Ermitage, où je passerai plusieurs heures (ainsi que le lendemain). J'ai un entraînement suffisant des musées pour ne pas m'y fatiguer trop vite et découvrir assez bien ce que je dois préférer. Mon inutile consul essaie en vain d'obtenir la permission de voir le Trésor des Scythes.

Je ne saurais détailler les richesses que j'ai vues. Je cite de mémoire : les Cranach ; une ahurissante suite de grandes natures mortes par Snyders (peut-être vingt), plus truculentes que des Jordaens, plus inouïes que les Paul de Voss du Louvre : chiens et gibier, chasses, marchés aux légumes, aux poissons, aux fruits ; ce ne sont qu'avalanches et cataractes ; Triton, par Adrien de Tries, bronze exquis (à rapprocher du Jonas de Raphaël) ; enfant joufflu jouant de la trompe, nu, cambré, replet, les jambes écartées sur son rocher ; petits Téniers ; petits Browns ; des Van Dyck, mélancoliques et soyeux ; un grand Charles I<sup>er</sup> en culotte rouge ; beaux enfants ; des portraits où se déploient le costume et le décor ; d'autres, dépouillés, sur fond noir ; salle entière de V. D. ; Rubens : scène de bergers, — la même au Louvre, mieux conservée ici, la couleur est plus belle, on voit mieux l'arc-en-ciel, etc. ; Bacchus, centaure brun, nymphe à l'écharpe flottante ; Persée et Andromède (beau Pégase blanc et marron), corps d'Andromède, cuirasse de Persée, chair lumineuse et rose ; Renoir : visage empourpré, cheveux fauves ; portrait de la Camériste, sobre, vivant, les yeux gris-jaune, collerette blanche, toilette blanche, femme lymphatique bien que rose.

Ruysdaël, plus fort que Corot, plus sauvage, la grande nature, ciel, marine, arbre. Gérard Dou, la vie intérieure de l'intérieur. Terburgh : femme en noir et satin lamé, presque Velasquez, une autre en soie blanche, de dos, table au tapis d'Orient. Miéris : scènes à la Vermeer. Tous les Hollandais ici sont beaux.

Deux Pierre de Hosch : la matinée d'un officier ; une femme à une table joue d'un instrument devant un homme au feutre blanc, aux manches d'or, qui est dans l'extase. Une servante dans l'ombre. Premier plan, fenêtre ouverte, une porte ouverte au fond. Femme et cuisinière : une femme assise dans sa cour carrelée avec petit jardin, puis le canal, puis la ville, une servante venant de la maison apporte un poisson sortant la tête d'un seau de cuivre.

Potter : fort taureau emplissant presque un petit tableau, paysage sous lui et autour.

Bassan. Pâris Bordone. Tintoret. Saint Sébastien du Titien, c'est du feu. Beau corps marbré de lumière et de sang. L'étoffe qui le ceint reçoit les rayons du couchant. Modelé de la poitrine (c'est de la fin du Titien). Véronèse : Saint-Esprit. Mise au tombeau. Le Rialto, par Canaletto (on pense à Léningrad). Tintoret : Triomphe d'empereur perché sur des éléphants. Nativité : des femmes de grâce et de soie entourent l'enfant, un vieillard dans un coin rend grâces (couleurs).

Greco : Pierre et Paul, hâves, couleurs étranges. Velasquez : rois.

Saint Laurent colossal de Zurbaran. Gros cheveux frisés, énorme main crispée sur la chape de velours brodé d'or, aube blanche passant, lourde.

Bronzino : jeune guerrier, armure gris pâle, nez de travers, cheveux bouclés (Florence n'a pas le même), dur et mélancolique. Série de Jean Bologne : enlèvements. Espace chez Tintoret, décoration, vie. Titien : Danaé. Très belle Madeleine au sein caché par la main et les tresses, portant un châle bariolé ; elle supplie, elle aime ; de belles larmes et des yeux un peu rouges.

Magnasco : des sortes de Piranèse ou d'Hubert (?) avec des personnages en bon état voltigeants. Caravage : femme brune avec nœud dans les cheveux, jouant de la viole, chemise blanche, peau brune, fleurs, musique, fruits. Tiepolo. Guardi : Sorto Portico, avec lumière au fond, exquisement touché, bleu, rose, ocre, etc. C'est le Delacroix du Maroc et c'est Corot.

Titien : Fuite en Égypte, paysage d'or.

Giorgione : Judith. Paysage divin, lointain ineffable et dessiné. Appuyée contre un mur bas, près d'un bel arbre sombre, la grande Judith aux yeux baissés qui tient un glaive porte une robe à couleur changeante, rose et rouge, à la fois plaquée et flottante ; sa jambe nue s'avance et le pied merveilleux se pose sur Holopherne.

Lorenzo Costa : femme couleur plate, forme solide, œil noir en amande, ressemblant à S. Beau Christ hâve de Borgognone. Raphaël voilée. Bartolomeo Venets : tête d'homme, brune, mystérieuse. Modelé. Pérugin, Saint Sébastien en buste, très jeune et doré. Bon. Même des Luini me paraissent assez bien. Léonard : Madonna hitta, donnant à téter, manteau bleu, enfant modelé, visage penché. Madone Beois, plus sobre, vieux vert, vieil or. Beauté de la ciselure, de la pâte. De bons Lippi, rappelant un peu Botticelli, me rappelant l'Ombrie. Une vierge de Gozzoli, fond d'or. Angelico : Vierge assise avec enfants. Deux saints dominicains, discrétion de la couleur, pureté. Manteau gris mauve de la Vierge.

Fabriano : Vierge entourée d'anges, fond d'or. Petite Vierge de Mar-

tini, fond de vieil or, manteau bleu de nuit, geste précieux de la main le fermant, mais on voit la doublure d'or et la robe rouge pointillée, rutilante, couleur de vitrail. Elle tient un livre rouge sur le genou. Elle est assise sur un coussin rouge et mordoré. Le visage est fait de vert et de rose.

Duccio : Christ en croix, élevé. Des deux côtés, groupes, figures penchées. Ils sont entassés et distincts. Beauté de ces groupes, solidité. Émotion qui s'en dégage, et par la masse.

Poussin : Rocher, Moïse. Style et mouvement. Ciel, arbres, rochers. Repos de la Fuite en Égypte.

Watteau : scènes champêtres, de comédie. Soie, arbres peignés, attitudes, grâce, étoffes, imprévu des tons, discrétion du chant.

Trois Watteau divins : scènes de nuit ou de crépuscule sous des arbres, les vieux roses, le grenat des habits, les rubans couleur de feu, la vie impossible et rêvée, la passion et le feuillage complice. C'est la fougue de Rubens, toujours du rouge, des soies, des cheveux éclatants.

Le Voltaire de Houdon. De beaux Chardin. Grande nature morte avec le Mercure de Pigalle. Un *Benedicite*, quelques scènes d'intérieur. On fait la lessive, femme au baquet, un enfant fait des bulles. Dans l'autre pièce, une femme étend le linge. Cires de Clodion. Fragonard. Salle de Vernet, souvent beaux.

Belle collection de vases grecs. Collection de Perse des plus remarquables. Armes. Argenterie. Plusieurs salles du palais sont d'un luxe un peu lourd mais charmant (l'une, aux stucs ciselés, blanc et or, je ne sais pourquoi rappelle l'Alhambra).

(À suivre.)



## Lectures gidiennes

Walter GEERTS, *Le Silence sonore. La Poétique du premier Gide. Entre intertexte et métatexte*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1992 (« Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, fasc. n° 68). Un vol. br., 22 x 15 cm, 280 pp., ach. d'impr. nov. 1992, 995 FB / 170 FF (ISBN 2-87037-102-0).

Longtemps considérés, à l'instigation de leur auteur, comme une œuvre de jeunesse, c'est-à-dire imparfaite et maladroite, *Les Cahiers d'André Walter* commencent à conquérir, aux yeux de la critique contemporaine, leur vraie place, considérable à la fois au sein du parcours gidien et de l'histoire du roman français. Dans cet effort de réévaluation, le travail de Walter Geerts constitue, après la ré-édition des *Cahiers* par Claude Martin, un élément décisif.

Cette étude, dont le titre un peu énigmatique est à nos yeux le seul défaut, procède selon deux démarches complémentaires : une lecture centripète se charge d'exprimer toute la signification des données liminaires du roman, et d'en découvrir les échos dans l'ensemble de ce livre. Une lecture centrifuge révèle, derrière les mots de Walter, toutes sortes de discours contemporains, de Verlaine à Schopenhauer en passant par Mallarmé, Novalis, Goethe et quelques autres, convoqués par Gide qui, pour son coup d'essai, se risquait déjà dans cette entreprise un peu folle de cerner la nature de la création romanesque.

Partant donc des premières phrases des *Cahiers*, Walter Geerts nous le montre à la recherche d'une forme nouvelle, conformément aux préoccupations littéraires de l'époque pour qui la prose, ainsi que sa syntaxe, tout comme la versification traditionnelle, étaient devenues impropres à exprimer l'idéal vers lequel l'art doit tendre.

D'emblée, Walter se place sous la protection de Verlaine, cherchant, par des phrases inachevées, une musique ouvrant sur le silence, afin d'écrire ce qu'*Allain* ne doit que suggérer. À partir de là s'enclenche un processus que W. Geerts éclaire à la perfection, qui fait d'*Allain* un roman impossible, et des *Cahiers*, trente ans avant *Les Faux-Monnayeurs*, un roman sur l'impossibilité du roman : « Le sort d'*Allain* coïncide avec celui que les *Cahiers* réservent à la musique : *Allain* sera musical, au sens strict, littéral. Or, la musique se révélera un triple piège : elle ne

saurait donner accès au "roman", elle est menaçante et refuse d'accueillir Walter, et elle se désintègre elle-même, enfin. » (p. 44).

Nous sont alors proposés le relevé et l'analyse de tous les facteurs de destruction de l'écriture romanesque, avec, sous-jacente et sans réponse possible, cette question : est-ce l'ambition mallarméenne de Gide qui rend son roman impossible, ou n'est-ce pas un parti-pris de démontrer l'impossibilité du roman qui le conduit à l'organiser ainsi ? Quand on sait qu'il s'agit pour lui, non d'un pur exercice formel, mais de l'œuvre qui est censée décider de ses relations avec Madeleine, on comprend qu'une telle question n'est pas secondaire.

Donc Verlaine, c'est-à-dire un maître qui propose lui-même la dissolution du vers en musique, ainsi qu'un modèle qui en induit d'autres et transforme le roman projeté en un labyrinthe de références : « S'il faut connaître Verlaine avant de pouvoir écrire *Allain*, c'est qu'*Allain* ne peut naître que dans la dépendance. Or, cette dépendance s'élargira jusqu'à comprendre "tous les autres" et sa leçon finale sera que l'intertextualité peut être meurtrière au point d'annuler le texte projeté, en complexité avec d'autres facteurs d'indétermination. » (p. 50).

Au désir de musique s'accorde le besoin de vérité ; Emmanuèle est, dans le sillage de Verlaine et de Dante, un être de lumière qui oriente la quête de Walter. Mais la vertu qu'elle exige le conduit à l'obtenir en la perdant puisque, pour qu'elle réponde à sa nature, « il faut qu'elle perde toute attache corporelle » (p. 70). D'abord effet esthétique inspiré de *La Bonne Chanson* de Verlaine, la vertu « finit par contaminer un aspect essentiel du roman, à savoir le personnage ».

Rejetant la prose brutale, Walter rêve d'une longue nouvelle, sans syntaxe, laissant les mots s'allier selon « une corrélation plus subtile », visant leur essence, renouant ainsi avec « le mythe romantique de l'unité intérieure et de la nature divine du langage » (p. 88). À côté de Verlaine, Stuart Mill, avec son *Système de la logique*, est une influence visible et tout aussi nuisible pour le projet d'André Walter ; en effet, détournés de la syntaxe, les mots retrouvent une richesse expressive qui les alourdit au lieu de les dépendérer : « Même enrichie, la langue en sort profondément entamée, et les *Cahiers* n'auront rien obtenu pour *Allain* ; une langue qui n'en est plus une et qui n'est toujours pas de la musique. » (p. 92).

Mais on retrouve encore Verlaine dans le chœur d'anges que Walter rêve comme le dispensateur de « notes pures » ; le symbolisme esquissé avec Mill se trouve à nouveau ruiné : « Le paradoxe fondamental apparaît : pour que la poésie soit, il faut que les mots disparaissent [...]. Ce sera le paradoxe destructeur d'*Allain* : pour qu'il puisse être ce que son essence exige qu'il soit, il est nécessaire qu'il ne soit pas. » (p. 97).

Dans un système de substitution, l'ange remplace l'âme à laquelle Walter s'adressait d'abord, l'âme remplace le roman, et l'un et l'autre, passant du chant et du dialogue au silence contemplatif, transforment le roman en virtualité. Le discours préparatoire des *Cahiers* finit par n'être que la substance de ceux-ci ; le legs de Verlaine, selon le mot de W. Geerts, est « piégé » ; *Allain* s'annule progressivement tandis que, faute de mieux, s'écrivent à sa place les *Cahiers*.

La figure de l'ange réapparaît au début du *Cahier noir*, placée, en opposition avec celle de la bête, sous l'invocation de Pascal. Si l'ange est porteur de la parole

idéale, la bête est alors dans les corps et même les mots, et Walter, en lutte avec la bestialité, se trouve aussi en conflit avec l'écriture, son projet devant mener à la destruction de l'un et de l'autre ; à la fin du *Cahier noir*, Walter fusionne avec Allain, l'auteur et son personnage courant au même anéantissement rédempteur.

« D'une métaphysique des âmes, le discours des *Cahiers* passe insensiblement à une poétique sous-jacente du roman. Si l'âme est "indifférente" à la mort, l'inexistence ne devrait pas affecter non plus le roman idéal projeté. Dégagée de la chair, l'âme d'Emmanuèle survit ; une indépendance analogue vis-à-vis du langage et de la prose devrait soustraire à la mort un Allain réduit à l'essence. Le paradoxe des *Cahiers* pourrait ainsi se résumer : Allain vit, même s'il n'existe pas. » (p. 129).

L'âme, l'ange et le roman idéal s'opposent ainsi au corps, à la bête et au romanesque conventionnel ; nous ne sommes plus dans le domaine du symbole, mais de l'allégorie, c'est-à-dire une image qui se commente elle-même, discours auto-réflexif où Walter Geerts montre l'influence de Mallarmé, mais aussi l'annonce du dédoublement que Gide théorisa un peu plus tard sous le nom de mise en abyme, le mettant en pratique dans *La Tentative amoureuse*.

Résumer les grandes lignes de cette analyse est peu de chose ; le principal mérite de Walter Geerts est de l'avoir appuyée sur une microlecture de ce texte obscur et complexe, qui l'éclaire et en montre la cohésion cachée.

La figure de l'ange, par exemple, réapparaît avec l'évocation de Jacob ; l'ange est l'idéal contre lequel s'épuisent la chair de Walter et les mots d'*Allain* ; mais au delà de l'intertexte biblique se profile l'œuvre de Balzac, avec *Séraphita* et surtout *Louis Lambert*, autre chasseur d'amour pur et d'ange féminin, qui rêvait d'écrire un *Traité de la volonté*, tout comme Walter projette *Allain*.

Ainsi posé comme roman de l'essence, aux personnages abstraits, *Allain* « aurait pu devenir le roman-type de la crise du roman aux lendemains du Naturalisme » (p. 198), tel que le rêvait un Barrès. Un ultime intertexte vient anéantir cette possibilité, c'est l'œuvre de Schopenhauer. Roman métaphysique de deux âmes amoureuses, *Allain* se désincarne encore davantage avec le renoncement au personnage individuel ; et selon le principe d'équivalence posé entre la volonté et la réalité par Schopenhauer, il suffit à Walter de vouloir *Allain* pour que ce livre existe.

Le livre de Gide ne peut plus être alors que le grand rendez-vous de tous les livres qu'il aurait voulu être, une pluie de références ne s'abattant que pour faire naître l'arc-en-ciel de l'insaisissable *Allain*.

Aux études gidiennes manquait la prise en compte des *Cahiers d'André Walter* ; l'étude de Walter Geerts comble cette lacune en enracinant ce projet gidien dans son contexte, rendant possible le lien avec les réalisations ultérieures. À en croire Gide, l'ensemble de son œuvre se donne comme une progression régulière vers une forme toujours plus accomplie. Mais si *Les Cahiers d'André Walter* étaient en fait le chef-d'œuvre initial, dont il ne va ensuite que moduler les problèmes en diverses fictions, avant d'y revenir, comme on clôt un périple, avec *Les Faux-Monnayeurs* ? De l'ange de Jacob à celui de Bernard Profitendieu, il n'y a

pas de différence ; sinon que c'est Boris qui meurt, tandis que Bernard, invaincu, survit. La poétique n'a pas changé, mais bien l'auteur lui-même, qui a fini par s'échapper de sa prison à force d'en décrire les barreaux.

PIERRE MASSON.

# Chronique bibliographique

## AUTOGRAPHES

Dans le *Bulletin d'autographes* de la maison Charavay (n° 805, mai 1993), sous le n° 43703 :

L. a. s., Le Mont-Dore, 1<sup>er</sup> août [1939], 4 pp. in-8°, enveloppe, 4500 F. Intéressante lettre sur Flaubert : « ... à propos de votre Flaubert... somme toute il me semble que vous restez dans une plus prudente réserve que ne fit Mauriac dans sa préface. La correspondance de Flaubert a été, pour moi, d'une extraordinaire importance et je m'en suis longtemps nourri. Ce qu'il apportait à ma ferveur ? une nouvelle forme de la sainteté ; devant l'art et devant la vie, une attitude exemplaire. Ce n'est pas sans quelque stupeur que j'ai vu assimiler sa sainteté, d'ordre tout laïque, à la sainteté chrétienne à laquelle, depuis ma jeunesse, je l'opposais... j'en viens aussitôt, pour plus de simplicité, à la conclusion de votre livre. Vous citez, de Flaubert, une phrase boîteuse, affreuse, propre à le faire rougir (et que vous êtes près de trouver admirable parce que, par imprudence, le nom du Christ y est prononcé... "le sang du Christ ; rien ne l'extirpera [...] ... il ne s'agit pas de le dessécher, mais de lui faire de nouveaux ruisseaux (!!!)" et ce que vous en déduisez, j'imagine Flaubert le lisant. Croyez-vous vraiment qu'il y souscrivait ? ... »

[Cette lettre eut évidemment pour destinataire Henri Guillemin, dont le *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, préfacé par Mauriac, parut chez Plon en 1939. Lequel Guillemin n'y fait pas allusion dans *Parcours* (Seuil, 1989), où il évoque pourtant une rencontre avec Gide à Bordeaux, antérieure de quelques jours à cette lettre, et où il fut question de cette préface (pp. 51-2)...]

Offertes à la vente aux enchères publiques du 2 juin dernier à l'hôtel Drouot-Richelieu (M<sup>es</sup> Ribeyre et Baron, comm.-priseurs ; Fr. et M. Castaing, experts) :

L. a. s., Lausanne, 10 déc. 1933, 1 p. in-4°. « ... je collaborerais bien volontiers aux Cahiers bleus, si seulement je recommençais vraiment à écrire, silen-

*cieux depuis bien des mois. »*

L. a. s. à Royère, s.l.n.d. (1906-1914), 2 pp. in-4°. Gide regrette de n'avoir pas reçu 24 heures plus tôt la lettre de Royère. Il a promis sa conférence, que *Vers et Prose* lui demandait également, à Rouché pour *La Grande Revue*, « ... croyez à mes vifs regrets car c'est à la Phalange certainement que j'aurais donné cette conférence, de préférence [sic] à *La Grande Revue* et à *Vers et Prose* où j'ai déjà collaboré... ».

L. a. s. à Marianne Oswald, Paris, s.d., 2 pp. in-8°, adresse gravée en tête (pièce fatiguée à la pliure, angle supérieur gauche réparé). « ... *Parlé de vous à Marc Allégret. Je le vois tout aussi convaincu que moi de votre "valeur" cinématographique ; mais le tout, dit-il, c'est de vous trouver un rôle à votre convenance. / Connaissez-vous mes Nourritures terrestres ? j'aurai plaisir à vous offrir ce petit volume, si vous ne l'avez pas encore. Il s'y trouve quelques "rondes" que j'imagine volontiers dites par vous... »*

C. a. s. de Maria Van Rysselberghe, s.d. (après 1951), 1 p. 1/2 in-12 oblong. Belle lettre sur Gide. « *J'ai failli écrire, Cher ami, tant votre article sur "André Gide vivant" m'a réconfortée, lavée de toutes les stupidités intéressées écrites sur lui depuis qu'il n'est plus... l'honnêteté éclairée de votre attitude devant sa vie l'eût satisfait comme un hommage qu'il se serait senti mériter... »*

Offerte dans une précédente vente (Hôtel Drouot, 26 mai, étude Couturier Nicolay), sous le n° 15 :

L. a. s. à Louis Fabulet, 3 janvier 1918, 2 pp. in-8°, avec envel. « *Pour vous, j'ai traversé douze bronchites et vingt-quatre pneumonies, embusquées derrière la porte de ma villa d'Auteuil ; mon courage méritait récompense ; mais hélas je n'ai pas retrouvé le texte de votre traduction... À tout hasard j'ai cherché dans tous les tiroirs et armoires de cette grotte marine qu'est devenue mon ex-résidence d'Auteuil, mais j'ai dû m'en retourner bredouille... Pour ce qui est de la place du nom de Laforgue au sommaire, je suis ENTièrement de votre avis ; il faut le faire rentrer dans le rang ».*

Au catalogue d'une autre vente (Drout-Richelieu, 4 mai, expert M. Thierry Bodin), sous le n° 143 :

L. a. s. et 3 cartes a. s., 1913-1914 et s.d., à Louis Fabulet, 1 p. in-8°, 2 pp. in-18 et 2 cartes post. ill. Il signale le livre de Jacob Burckardt sur *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Il part pour Cuverville où il donne son adresse. Il revient de Turquie, prêt à s'occuper de Walt Whitman.

Vendu par Sotheby à Londres, les 17-18 juin dernier (n° 356 du catalogue), nous signale Patrick Pollard : une lettre de Robert Levesque (sans date) à Camille Aboussouan (diplomate libanais, propriétaire de la très riche bibliothèque qu'on mettait aux enchères), accompagnant « un fragment inédit d'André Gide, destiné aux *Cahiers de l'Est* ». L'article en question (1 f. in-4°, dactylographié) commence ainsi : « *La littérature anglaise est incontestablement plus riche, plus abondante du moins que la nôtre, en poésie surtout [...]. Notre langue même est une école de logique. C'est par la gêne même qu'elle apporte à l'expression de*

*la pensée qu'elle fortifie celle-ci, qu'elle la guide [...]. »*

Fruit d'un travail long d'une douzaine d'années, effectué sous la direction de notre amie Florence CALLU, directeur du Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, et de Marie-Odile GERMAIN, conservateur, les Éditions de la B.N. viennent de publier un important catalogue : *Correspondance de Maurice Barrès, inventaire des lettres reçues (1874-1923)* (un vol. 00 x 00 cm, X-142 pp., ach. d'impr. 15 sept. 1992, ISBN 2-7177-1834-6, 165 F). Il s'agit de l'inventaire des quelque 100 000 lettres qu'avait reçues et conservées Barrès, et qui ont été données à la B.N. en 1978 par Mme Roselyne Bazin. Pour chaque correspondant, ce répertoire indique le nombre de lettres conservées et les dates extrêmes de la série. Ainsi apprend-on que le Fonds contient 10 lettres d'André Gide à Maurice Barrès, datant de la période 1891-1906, et 2 lettres de son oncle Charles, de 1914 et 1916. (Rappelons, pour mémoire, que sont connues à ce jour 11 lettres de Barrès à Gide, datées de 1891 à 1913.)

#### TEXTES DE GIDE

André GIDE — Jean SCHLUMBERGER, *Correspondance (1901-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Pascal Mercier et Peter Fawcett. Paris : Gallimard, 1993. Vol. br., 21,5 x 16,5 cm, XXX-1135 pp., ach. d'impr. 21 mai 1993, ISBN 2-07-073122-7, 320 F. [Exemplaire édition d'une grande correspondance : le BAAG, naturellement, y reviendra.]

On annonce la prochaine publication, chez Fata Morgana (qui nous a donné en février dernier l'édition d'*A Naples*, v. le BAAG n° 98, p. 360), d'un « conte » inédit de Gide — texte court mais important : *Le Grincheux*. Nous y reviendrons.

Neuf mois après la mort de son auteur (décédé le 7 novembre dernier, à quatre-vingt-cinq ans), la grande entreprise de Philip Kolb s'est achevée avec la publication de l'épais tome XXI de la *Correspondance* de Marcel Proust (Paris : Plon, 1993, 928 pp., 350 F, ISBN 2-259-02456-4), dont il avait toutefois pu corriger la quasi-totalité des épreuves. Se trouvent donc réunis dans cette édition monumentale 5 356 lettres, dont 4 334 de Proust et 1 022 reçues par lui ou le concernant. Dans ce dernier volume qui couvre l'ultime année de la vie de Proust, 1922 (et qui ne comporte pas d'index propre, mais un index général — de 175 pages — pour l'ensemble de la collection), on trouvera quatre lettres de Proust à Gide, déjà publiées par celui-ci en 1949, et six de Gide à Proust, dont quatre entièrement inédites jusqu'ici (des 5 et 13 avril, 16, 23 et 24 juin 1922). Telle qu'elle est aujourd'hui connue, la correspondance Gide-Proust comprend 39 lettres (19 de Gide, 20 de Proust, sans compter le billet de Céleste à Gide du 12 mai 1921) : on ne peut que regretter que le volume de la collection « Le Regard littéraire » (éd. Complexe, 1988, v. BAAG n° 82-83, p. 297) se soit borné à reproduire les 22 lettres de l'édition Ides et Calendes de 1949 — et souhaiter qu'une édition de ce petit ensemble, pertinemment présenté (les notes de l'édition Kolb sont indigen-

tes), nous soit un jour offerte.

La biographie d'Enrique Beck, écrivain et traducteur de Lorca, et qui fut le premier époux de Thea Sternheim, livre dû à l'historienne bâloise Sibylle RUDIN-BÜHLMANN, *Enrique Beck. Ein Leben für Garcia Lorca. Exil in Spanien und der Schweiz* (Zürich : Pendo-Verlag, 1993, vol. rel. toile rouge sous jaq. ill., 20,5 x 13 cm, 198 pp., ill., ISBN 3-85842-244-4), contient en annexe une abondante documentation (plus de 80 pp.) : on y trouvera — en traduction allemande seule — deux lettres inédites de Gide, en date du 13 novembre 1938, la première adressée à Ines Leuwen-Beck (dite « Nucky », fille d'Enrique Beck et Thea Sternheim : v. la *Correspondance* Gide-Thea Sternheim, publiée par Claude Foucart, Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1986, notamment p. 40), la seconde à la Police des étrangers (Fremdenpolizei). Voici le texte original français de ces deux lettres (autographes conservés au Heinrich Enrique Beck-Stiftung de Bâle) :

« Chère amie Nucky, / Puisse la lettre ci-jointe répondre à ce que vous attendiez de moi. Vous ou Henri Beck en ferez l'usage qui vous semblera le meilleur. / Bien inoubliablement votre / André Gide. »

« Monsieur, / Puissiez-vous ne pas trouver indiscrete mon intervention. Je sais par expérience, ayant eu à m'occuper de nombreux cas de réfugiés, toutes les difficultés que présentent certains cas et combien vite on risque de se trouver débordé par leur nombre. Mais je dois dire que le cas de Henri Beck me paraît particulièrement digne d'intérêt. C'est un jeune écrivain allemand de réelle valeur, qui s'est jusqu'à présent spécialisé dans des traductions de l'espagnol et dans des études sur les écrivains de langue espagnole. Je sais que Thomas Mann s'est intéressé à lui et a déjà cherché à favoriser son travail. Il aurait besoin de venir en France pour mener à bien des travaux entrepris, pour lesquels il doit consulter des documents qui ne se trouvent que dans certaines bibliothèques françaises. Malheureusement la validité des visas qu'il avait pu obtenir est expirée. Il appartient aux autorités suisses de la renouveler ou prolonger. / Permettez-moi, Monsieur, d'appeler ici votre attention et votre bienveillance et veuillez croire que je serai personnellement très sensible à ce que vous voudriez bien faire pour Henri Beck. Acceptez je vous prie l'assurance de mes sentiments les meilleurs. / André Gide. »

Notre ami Akio Yoshii a eu entre les mains (et a bien voulu nous en communiquer la photocopie) une plaquette fort rare et qui semble avoir échappé jusqu'ici aux bibliographes : André GIDE, *Huit lettres à Pierre Louÿs*, édition originale [présentée par Monique Casassus], Auteuil : Se trouve à la Villa Montmorency, 1986. Cet opuscule de 27 pp. en feuilles, 28,5 x 14,5 cm, 8 ff. pliés en deux sous couv. rempliée, ach. d'impr. le 7 novembre 1986 et tiré à 50 exemplaires sur velin d'Arches et « réservés aux Bibliophiles Protestants d'Uzès » contient deux lettres entièrement inédites (datées de Paris, 27 février 1892, et de La Brévine, 5 novembre 1894) et six autres déjà connues, au moins en partie : lettres des 23 juin 1890, 7 juillet 1890, mi-avril 1894, 28 juin 1894, 5 octobre 1894 et 8 octobre 1894. C'est l'édition (subreptice ?) des deux tiers du petit ensemble de douze

lettres, vendu par Charavay, que le *BAAG* n° 8, juillet 1970, p. 12, puis n° 40, octobre 1978, pp. 89-90, avait signalé.

### TRADUCTIONS

La grande entreprise de nos amis Raimund Theis et Peter Schnyder se poursuit : vient de paraître le tome IX des *Gesammelte Werke* d'André GIDE (Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1993, 463 pp., ISBN 3-421-06469-5, cf. *BAAG* n° 85, 89, 92, 93 et 95), vol. 3 des œuvres narratives (*Erzählende Werke*) qui contient la traduction des *Faux-Monnayeurs* et du *Journal des Faux-Monnayeurs* (*Die Falschmünzer, Tagebuch der Falschmünzer*, trad. par Christine STEMMER-MANN), précédée d'une préface (pp. 9-22) et d'un appendice documentaire et critique (pp. 425-60), dus à Raimund THEIS. Restent à voir le jour les tomes V et VI (*Reisen und Politik*), X (*Erzählende Werke*, vol. 4), XI (*Lyrische und szenische Dichtungen*) et XII (*Essays und Aufzeichnungen*).

André GIDE, *La Simfonia pastoral*. Traducció de Josep LOZANO. Alzira : Edicions Bromera, 1993, coll. « L'Eclèctica » n° 19, vol. br., 20,5 x 13 cm, 95 pp., ach. d'impr. février 1993 (ISBN 84-7660-144-1). [ Éd. originale de la première trad. catalane de *La Symphonie pastorale*, en un élégant petit volume sous couv. noire pelliculée et illustrée d'une vignette en couleurs de Enric Solbes. ]

MONTAIGNE, *A Tapasztalásról*. André Gide esszéjével. Réz ÁDÁM fordította. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1992, vol. rel. 19 x 11,5 cm, sous jaq. ill. d'un portrait de Montaigne, 140 pp. (ISBN 963-07-5449-5). [Trad. hongroise de l'essai « De l'Expérience » de Montaigne (livre III, chap. XIII), pp. 35-138, précédée de celle de la préface de Gide aux *Pages immortelles de Montaigne* (Corrêa, 1939), pp. 5-34.]

### GIDE AU JAPON

Comme nous l'a récemment confirmé la brassée d'informations que nous devons à l'obligeante vigilance de notre ami Akio Yoshii, l'œuvre de Gide reste très présente au Japon — lue, traduite, étudiée et commentée.

Ainsi sont parus en 1992 le premier des cinq tomes d'une nouvelle traduction japonaise du *Journal*, due à Yoshiakira SHINJŌ : *Années 1889-1911*, vol. cart. sous jaqu. blanche, 20,5 x 15 cm, 437 pp. (Tokyo : Ozawa Shoten, 1992, ISBN 0398-110406-0791, ¥ 4,944), ainsi que l'ouvrage de Mme Haruko MASUDA (membre de l'AAAG), *Bungaku no Kage : Gide to Sôseki* [L'Ombre de la littérature : Gide et Sôseki], Tokyo : Surugadai Shuppansha, vol. br. sous jaqu. ill., 21 x 15 cm, IV-215 pp. (ach. d'impr. 5 août 1992, ISBN 4-411-02057-2, ¥ 2,800) [Étude comparative. Natsumé Sôseki (1867-1916) est généralement considéré comme le plus grand romancier du Japon moderne ; mais, comme le précise elle-même Mme Masuda, il ne noua aucun rapport personnel avec Gide.]

Akio Yoshii nous décrit d'autre part deux livres plus anciens, que le *BAAG* n'avait pas signalés : la traduction, par Hideo Morimoto et Hiroyuki Tsugawa, du

*Gide* de Jacques VIER (Tokyo : Yorudansha, 1989, coll. ill. « L'Écrivain et l'Homme », 19,5 x 13,5 cm, 224 pp., ISBN 4-8428-0007-0, ¥ 2,600), et celle, par Chiyo Maruko, de la *Correspondance Curtius-Gide* (Tokyo : Hosei University Press, 1985, coll. « Universitas », 19,5 x 13,5 cm, 361 pp., ISBN 1398-11153-7710, ¥ 3,900).

(Voir aussi ci-après les références de quelques articles récemment publiés par notre sociétaire.)

### LIVRES

*Jean Guéhenno et Monsieur Gide*. Textes d'André Gide et de Jean Guéhenno, choisis, réunis et présentés par François MOURET et Paul PHOCAS, préfacés par Pascal ORY. Nantes : Ouest Éditions, 1993, vol. br., 21 x 13,5 cm, IV-80 pp., ach. d'impr. avril 1993 (ISBN 2-908261-75-5), 80 F. [ Il s'agit d'un très habile et vivant montage dramatique de textes qui, en un prologue, trois actes et un épilogue, met en scène la longue polémique des deux écrivains. Acte I : *L'Europe* ; acte II : *L'Homme* (Scène I : *Âme, ma belle âme*, scène II : *Monsieur Gide*, scène III : *La petite différence*) ; acte III : *Les Procès* (Scène I : *La révolution*, scène II : *L'Union soviétique*, scène III : *Vendredi mis en cause*). — Une première édition de ce volume, hors commerce et sans la préface de Pascal Ory, avait été tirée en décembre 1990. — On ne peut que souhaiter qu'un metteur en scène avisé « monte » cette originale et ingénieuse adaptation. — Rappelons que Paul Phocas a déjà publié, en 1987, une étude, *Gide et Guéhenno polémique* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, v. BAAG n° 76, octobre 1987, p. 91), et qu'il prépare, en collaboration avec François Mouret, l'édition complète de la correspondance échangée entre les deux écrivains. ]

Succès mérité pour le nouveau livre de Philippe LEJEUNE : *Le moi des demoiselles, En quête sur le journal de jeune fille* (Paris : Éd. du Seuil, 1993, 456 pp., 160 F, ISBN 2-02-019497-6). On y retrouvera un court extrait des Carnets de Madeleine Rondeaux, tels que les publia le BAAG en 1977 (n° 35 et 36 — numéros épuisés, précisons-le car ils nous ont été plusieurs fois demandés depuis la sortie du livre de Ph. Lejeune...).

Deux petits ouvrages de Maurice GOT parus dans la coll. « Balises » des éd. Nathan (Paris, vol. 18 x 11 cm), comportant le résumé analytique d'une œuvre, un commentaire critique et des documents complémentaires : *Les Faux-Monnayeurs* (1991, n° 32, 144 pp., ach. d'impr. juillet 1991, ISBN 2-09-180117-7) et *La Symphonie pastorale* (1993, n° 61, 96 pp., ach. d'impr. mars 1993, ISBN 2-09-180476-2).

Nous recevons, au moment d'imprimer le présent numéro, un livre annoncé pour paraître en octobre : Sarah AUSSEIL, *Madeleine Gide, ou De quel amour blessée*, Paris : Robert Laffont, coll. « Elle était une fois », 1993 (un vol. br., 21,5 x 13,5 cm, 324 pp. + 16 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. août 1993, ISBN 2-221-06415-1, 129 F). Il s'agit d'une biographie, écrite par l'auteur, professeuse agrégée de lettres modernes dont c'est le premier livre, d'après les souvenirs du neveu de

Madeleine, M. Jacques Drouin qui « a si bien connu et aimé la Madeleine des vingt dernières années qu'il peut se considérer à juste titre comme son fils spirituel ». Le BAAG rendra naturellement compte, dans un prochain numéro, de cet ouvrage qui paraît écrit avec une grande sensibilité et un profond respect pour son héroïne.

### ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Mario SOLDATI, « Metti una sera a cena con Gide. Nutrimenti terrestri, chi paga il conto ? », *Il Corriere della Sera*, 25 mai 1992, p. 12. [Souvenirs de l'écrivain italien sur un repas pris par Gide à Turin avec un jeune Italien...]

John C. DAVIES, « Gide's Robert and the Question of Sincerity », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXX, n° 1, janvier-avril 1993, pp. 63-83.

Pierre MERTENS, « Le véritable engagement : les livres de voyage d'André Gide », *Le Soir* [Bruxelles], 21 avril 1993, p. 15. [Sur l'éd. des *Voyages* de Gide dans la coll. « Biblos ».]

Judith KARAFIÁTH, « Pélerins au pays des Soviétis : illusions perdues et doutes confirmés (André Gide, Louis-Ferdinand Céline, Gyula Illyés, Lajos Nagy) », *Roman 20-50*, n° 15, mai 1993, pp. 71-8. [Ce numéro de la revue est en majeure partie consacré à un intéressant « Dossier critique » sur *La Belle Saison* et *L'Été 1914* de Roger Martin du Gard, avec des études de J.-Fr. Massol, M.-L. Leroy-Bédier, A. Daspre, D. Degraeve, Chr. Mesnil et B. Duchatelet. — Signalons que l'auteur de cet article, directrice du Centre inter-universitaire d'études françaises de Budapest, a donné le 18 mai dernier, au « Séminaire européen » que dirige le Prof. André Lorant à l'Université de Paris-Val de Marne, une conférence sur « Retour de l'URSS, André Gide et ses disciples hongrois ».]

Paul RENARD, « Quand André Gide et Julien Green vont au cinéma », *ibid.*, pp. 95-104.

Bernard FRANK a consacré la majeure partie de trois de ses chroniques du *Nouvel Observateur* (n° 1493 du 17 juin : « La NRF dans tous ses états », pp. 104-5, n° 1494 du 24 juin : « Il est fou, ce Gide », pp. 86-7, et n° 1495 du 1er juillet : « Histoires françaises », pp. 92-3) à l'« énorme pavé » dont il a tout de suite voulu « jusqu'à la fin du mois faire [s]a pitance, [s]es délices » : la *Correspondance* Gide-Schlumberger.

Jean LACOUTURE, « L'écrivain et son double », *Le Nouvel Observateur*, n° 1500, 5 août 1993, pp. 60-1. [Sur cette même *Correspondance*.]

Comptes rendus, par Emanuele KANCEFF dans les *Studi Francesi*, de l'André Gide, *homosexual moralist* de P. Pollard (n° 107, mai-août 1992, paru au début de 1993, p. 399), et de trois articles publiés dans le BAAG de janvier 1991 : Al. Goulet, « Madeleine au miroir », W. C. Putnam, « De *Typhoon* à *Typhon* » et N. V. Donjon, « Le thème de la mort » (n° 108, sept.-déc. 1992, paru en juin 1993, pp. 617-8).

Philippe DAGEN, « Gide et les peintres à Uzès. Amours de jeunesse. L'écrivain face à la peinture : un dialogue difficile », *Le Monde*, 10 août 1993, p. 10.

[Sur l'exposition du Musée d'Uzès.]

Claire PAULHAN, « L'amour déçu d'André Gide », *Le Monde des livres*, 27 août 1993, p. 26. [Sur *André Gide et le théâtre*, de Jean Claude.]

Signalons que M. Mirande LUCIEN, qui collabora à notre récent ensemble sur *André Gide et la Belgique*, vient de publier dans le n° 15 de *La Revue des Revues* une brève étude sur « *Le Coq rouge*, un boute-feu bruxellois » (pp. 43-52), revue dont on sait que Gide fut épisodiquement (grâce à son jeune ami André Ruyters) un collaborateur.

Publiés en japonais dans son pays, quelques récents articles d'Akio YOSHII, l'auteur de l'exemplaire édition critique du *Retour de l'Enfant prodigue* parue l'an dernier :

— « Essai d'une édition critique du *Retour* d'André Gide », *Bungaku Kenkyu* (bulletin annuel de la Faculté des Lettres de l'Université du Kyushu), n° 88, mars 1992, pp. 55-87 [Brève introduction à cette œuvre inachevée, suivie d'un relevé des variantes d'après les trois éditions connues] ;

— « État présent de la bibliographie gidienne », *Stella* (Société de Langue et de Littérature Françaises de l'Université du Kyushu), n° 11, juin 1992, pp. 139-59 ;

— « Gide vend ses livres. Autour de la vente partielle de sa bibliothèque en 1925 », *Ryuiki* (Kyoto, éd. Seizansha), n° 33, décembre 1992, pp. 14-21 ;

— « Gide et Tolstoï », *Stella*, n° 12, mars 1993, pp. 1-13 [autour de la lecture de *l'Enfant prodigue*, par l'intermédiaire d'Alphonse Charles Salomon, à Iasnaïa Poliana, avec plusieurs documents inédits] ;

— « Une édition inconnue de Gide : *Huit lettres à Pierre Louÿs* », *Ryuiki*, n° 34, mai 1993, pp. 38-43 [cf. *supra*].

#### TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Membre de l'AAAG, l'abbé Pierre Franck ZATULI IKWAL LOZA a soutenu publiquement le 3 juin dernier, à l'« Accademia Alfonsiana » de Rome, devant un jury composé des Prof. S. Cannon (président), N. Filippi et S. Maiorano, sa thèse pour le doctorat en théologie morale intitulée : *De la pédagogie morale au problème moral : actualité et enjeu de la problématique morale gidienne*.

Notre amie Julie MAILLARD a soutenu au début de juin, à l'Institut Catholique de Paris, le mémoire pour la Maîtrise de Lettres modernes qu'elle a préparé sous la direction de M. Soutet : *André Gide préfacier. Sur treize préfaces de Gide* (un vol. dactyl., 139 pp. non ch.) et qui a obtenu la mention Bien.

Mlle Elena MONDINO a soutenu sa « tesi di laurea » sur *André Gide et Dostoïevski* le 30 juin dernier, à l'Université de Savoie (Chambéry) mais sous le double sceau de cette université et de l'Université de Turin. Le jury, où siégeait son directeur de recherche le Prof. Lionello Sozzi, lui a décerné la mention « Très Bien ».

Notre amie Béatrice DELACOUR doit prochainement soutenir, à l'Université

de Caen, la thèse qu'elle a préparée sous la direction d'Alain Goulet, sur la correspondance et les relations de Gide avec la famille Laurens.

## V A R I A

**GIDE ET L'ALGÉRIE \*\*\*** Le 30 mars dernier, devant la section 16 de France du Centre de Documentation Historique de l'Algérie, notre ami Guy Dugas a donné une conférence sur *André Gide et l'Afrique du Nord : les écrivains d'Algérie face à la pensée gidiennne*. [ P. M. ]

**GIDE ET L'ALGÉRIE, ENCORE \*\*\*** À l'occasion de l'exposition *André Gide et l'Algérie*, que les Centres culturels français d'Algérie organisent tout au long de cette année 1993, le Centre d'Alger a édité une plaquette de cinquante pages, réalisée par Martine et Marc Sagaert ; elle comporte une introduction des auteurs, une anthologie des écrits « algériens » de Gide, une chronologie de ses voyages, une bibliographie et 28 reproductions de photos et documents rares ou inédits. On peut s'en procurer un exemplaire pour 35 F, frais de port inclus, en écrivant à Pierre Masson (chèque à son nom). — Cette exposition itinérante et les conférences qui l'accompagnent (v. BAAG n° 98, p. 371) ont suscité en Algérie de très nombreux articles, tous élogieux, dans la presse francophone. Bertrand Poirot-Delpech, de passage à Oran, a eu l'occasion de le constater, et de s'en faire

l'écho dans ses « Diagonales » du *Monde* du 28 avril (« Préférence », p. 10) : « Le tout récent Centre culturel français d'Oran attire 9000 adhérents (celui de Tlemcen, 6000), par ses cours de langue et d'informatique, sa bibliothèque de prêt, ses spectacles, ses expositions. La dernière en date évoque le centenaire de la découverte par Gide, à travers l'Algérie, d'une ferveur à vivre qu'avaient bridée sa nature et son éducation. Des centaines de jeunes sont venus feuilleter des pages d'*Amyntas* ou de *L'Immoraliste*. Cela vaut tous les arrangements entre gouvernements. Sur un présentoir : *Les Nourritures terrestres*, recouvertes du papier cristal dont les emballaient les adolescents d'autrefois ; dans la rue, beaucoup de jeunes parlant la langue joyeuse de toutes les sorties de lycée françaises ; et sur les toits, les antennes-paraboles orientées au nord, résolument. Telle apparaît, en 1993, la cité de Camus, où chacun sait que la peste n'a jamais sévi qu'en imagination. » [ P. M. ]

**PIERRE NAVILLE (1904-1993)**

\*\*\* Né le 1<sup>er</sup> février 1904, mort à Paris le 24 avril dernier, Pierre Naville avait été un des tout premiers membres de l'AAAG, dès avril 1968. Fils du

banquier genevois Arnold Naville, ami « fidélistime » de Gide et son célèbre bibliographe, il avait lui-même été un proche de l'écrivain et lui a consacré quarante pages de ses *Mémoires imparfaites* (Paris : La Découverte, 1987).

**CHARLES GAUTIER (1939-1993) \*\*\*** Nous avons appris avec tristesse le décès, survenu à Paris dans sa cinquante-quatrième année, de M. Charles Gautier. Né le 15 octobre 1939, agent technique, il était membre de l'AAAG depuis 1976.

**III<sup>es</sup> RENCONTRES JACQUES COPEAU \*\*\*** Les troisièmes *Rencontres Jacques Copeau* se tiendront les 22, 23 et 24 octobre 1993 à Pernand ; cette fête, placée sous le signe du théâtre, de la musique et du vin, comportera divers spectacles dans la rue et les jardins, dans la salle des fêtes et sous chapiteau. Programme détaillé sur demande : « Rencontres et Ateliers de Pernand, 21420 Pernand-Vergelesse, tél. 80 21 54 51. [J. C.]

**GIDE ET LE CHÔMAGE... \*\*\***

Les plus attentifs bibliographes de nos lecteurs devront-ils entrer la référence au texte (paru au *Journal Officiel* et qu'a bien voulu nous communiquer Mme Catherine Gide) de la *Décision du 5 mars 1993 concernant un traitement informatique de données nominatives relatives aux demandeurs d'emploi, rassemblées par l'A.N.P.E. et l'Unedic, dénommé Gide ?...* « Le conseil d'administration de l'Agence nationale pour l'emploi, Vu la loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique et aux libertés [...], Vu le code du travail, et notamment ses

articles L. 311-5 [...], [etc., etc.], Décide : Art. 1<sup>er</sup>. — L'Agence nationale pour l'emploi est autorisée à utiliser un traitement d'informations nominatives dénommé Gide, dont l'objet est : — de gérer la liste des demandeurs d'emploi (les y inscrire, prendre en compte les changements de situation, enregistrer les cessations d'inscription et les décisions de radiation prises au titre du contrôle de la recherche d'emploi) ; — de gérer les interventions de l'agence tendant à l'insertion des demandeurs d'emploi ; — de permettre l'établissement des statistiques du marché du travail »... Au fait, ce *Gide* suppose-t-il le choix, secrètement dû à quelque fonctionnaire, d'un héros appelé à protéger le système, ou n'est-il qu'un sigle hermétique ?

**GIDE, LE CONTEMPORAIN... ÉTERNEL ? \*\*\*** Sourions encore un peu. Est reproduite ici (p. 540) en *fac-similé* la lettre que reçut — il y a longtemps déjà, — en tant qu'ayant-droit de son père, Mme Catherine Gide, et qu'elle a bien voulu nous communiquer pour l'amusement de nos lecteurs... Afin de leur rappeler, si besoin était, que Gide, même malgré lui, était et reste actuel... voire éternel !

**ANNE GRUNER-SCHUMBERGER (1905-1993) \*\*\*** Née le 30 juillet 1905, morte à Paris le 2 juillet dernier, dans sa quatre-vingt-huitième année, Anne Gruner était membre fondateur de l'AAAG depuis 1974. Femme de fort caractère et de grande culture, elle a beaucoup fait pour la vie posthume de la figure et de l'œuvre de son oncle Jean Schlumberger, notamment grâce à la Fondation des « Treilles » qu'elle avait créée dans sa propriété de

Tourtour, où se tint un intéressant colloque en novembre dernier.... Mais « Annette », comme beaucoup l'appelaient affectueusement, était aussi attentive à tout ce qui concernait les amis de J. S. et, plus généralement, le groupe de la NRF ; nombre de chercheurs, de publications et d'associations ont bénéficié de son mécénat, et nous n'oublions pas le charmant et obligeant accueil qu'elle fit à tous les chercheurs gidiens auxquels elle ouvrait généreusement ses archives et ses riches collections....

**PHILIPPE LELIÈVRE (1938-1993) \*\*\*** À moins de 55 ans (il était né le 26 septembre 1938), Philippe Lelièvre nous a quittés le 15 juin dernier après une lutte acharnée contre le cancer qui le minait depuis plusieurs années. Il avait courageusement surmonté l'épreuve de perdre une grande partie de sa voix et, après l'opération, s'était remis à vivre avec un appétit et une joie étonnants. Mais l'année dernière, les inquiétudes ont repris et en janvier, son état s'aggravait considérablement. Début juin, il espérait encore malgré la douleur que seule la morphine pouvait soulager. Puis, très rapidement, il n'a plus été. La cérémonie a eu lieu dans l'intimité et ses cendres reposent à Carnac, selon son souhait. Chirurgien-dentiste, passionné par la littérature et surtout les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, il était un fidèle membre de l'AAAG depuis 1976. Nous avons tous apprécié sa grande culture, sa finesse, son humour et surtout la richesse qu'il apportait aux relations humaines à la qualité desquelles il attachait tant d'importance. À son ami, à sa famille, nous adressons nos plus sincères condoléances. [ B.M. ]

**NOS AMIS PUBLIENT... \*\*\***  
Mme Liliane THORN-PETIT, de Luxembourg, a fait paraître, aux Éditions Serpenoise à Metz, *Portraits d'artistes*. Ce beau volume, préfacé par Jacques Rigaud et enrichi de 98 illustrations, le troisième d'une série, reprend les propos tenus sur les écrans de la Compagnie Luxembourgeoise de Télédiffusion au cours d'émissions consacrées à de grands noms de la peinture et de la sculpture contemporaines. Un portrait est consacré à Jean Vanden Eeckhoudt, à qui Gide rendit un bref hommage après sa mort survenue en 1946. [ J. C. ] — Dans son second ensemble d'études consacrées à *La culture d'Anatole France*, la « revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques » *Littérature et Nation* (Faculté des Lettres de Tours, 3 rue des Tanneurs, 37000 Tours) publie un article de Claude FOU CART : « L'impressionnisme critique de France » (pp. 25-38).

« **PLAISIRS DE MÉMOIRE ET D'AVENIR** » \*\*\* Tel est le titre des cahiers de l'*Association culturelle André Beucler*, dont le dernier BAAG a annoncé la création. Riche n° 1 (juin 1993, 112 pp.), composé de façon originale et vivante, abondamment illustré et qui situe Beucler (1898-1985) au cœur de la « décennie flamboyante » des cinquante écrivains nés entre 1894 et 1903 : Céline, Éluard, Giono, Artaud, Breton, Montherlant, Aragon, Michaux, Green, Sarraute..., pour n'en citer que dix !

**GIDE À LA QUESTION DU GRAPHOLOGUE \*\*\*** Marc Laudelout, le dynamique directeur du *Bulle-*

*tin Célinien* de Bruxelles, qui nous envoie, spontanément et régulièrement, des informations gidiennes puisées dans la presse belge, a eu l'heureuse idée de nous communiquer une découpe du magazine *Vu*, n° 303 du 3 janvier 1934 (p. 8), où le « psychographologue » alors célèbre Raphaël Schermann analysait l'écriture de quelques contemporains illustres. Et voici ce que celle d'André Gide lui inspirait : « Un homme d'une formation particulière très accentuée, qui suit son propre chemin, d'une tendresse et d'une finesse surprenantes, sujet à de brusques explosions, mais se reprenant très vite. Il a une vie très inquiète, il a toujours été tiré à droite et à gauche, mais cependant il a une ligne clairement tracée qu'il a suivie toute sa vie et dont il ne s'éloignera plus. Ses nombreux disciples le sentent et lui sont fidèlement dévoués. Il a un cénacle à lui. Il manie un style tout à fait personnel, quelques lignes suffisent pour trahir l'intéressante originalité de son esprit. Si l'on essayait de copier son style, on réussirait difficilement parce qu'il a une note personnelle tellement forte qu'elle a atteint à la perfection et ne saurait être surpassée. Sa puissante personnalité semble de glace à l'extérieur. Il est difficilement abordable, malgré une grande bonté et une bienveillance innées. »

**JACQUES MADAULE (1898-1993) ET ANDRÉ GIDE \*\*\*** Des relations de Gide avec l'essayiste (surtout connu pour ses beaux travaux de pionnier sur Claudel) Jacques Madaule, mort le 19 mars dernier à quatre-vingt-quatorze ans (il était né le 11 octobre 1898, à Castelnaudary), nous ne savons rien. Mais ils échangèrent une

brève correspondance à l'automne 1942 (Gide résidait alors à Tunis) : la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet conserve trois lettres de Madaule à Gide (des 2 et 28 septembre et 14 octobre) ; nous n'avons à ce jour repéré aucune réponse de Gide à l'auteur du *Drame de Paul Claudel*.

**PETER HOY (1934-1993) \*\*\***

Il avait surmonté en 1980 une grave opération du cœur — un quadruple pontage —, mais il a fini par succomber : notre ami Peter C. Hoy est mort, à Oxford, le 16 juillet dernier, à 59 ans (il était né le 13 juin 1934, à Aldershot). Avec lui disparaît une grande figure de l'université, un des meilleurs spécialistes de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Sur Green (auquel il avait consacré sa thèse de doctorat, et dont il était l'ami, souvent cité dans le *Journal*), sur Gide (qu'il connaissait admirablement), entre quelques autres, on attendait de lui des livres majeurs, nourris de son immense érudition et de sa finesse critique : il ne les a pas écrits, il n'a été que leur bibliographe — mais, pour le XX<sup>e</sup> siècle français, le meilleur bibliographe du monde, qui non seulement a publié les inventaires les plus complets et les plus fiables sur Green, Gracq, Camus..., mais était capable, à la demande d'un « spécialiste » quelconque, de fournir immédiatement, tirée des centaines de milliers de fiches qui tapissaient son bureau de Merton College (collège qui, rappelons-le, possède une des plus importantes bibliothèques d'Europe, dont Peter Hoy avait été élu le « Fellow Librarian »), la plus complète des bibliographies. Directeur de tout le secteur bibliographique des éditions des Lettres Modernes à Paris, Peter Hoy

était l'auteur, entre autres, du « carnet bibliographique » de la série *André Gide*. Chargé de multiples fonctions universitaires et éditoriales, il ne fut membre de l'AAAG que de 1969 à 1973, mais est toujours resté attentif à tout ce qui se publiait concernant Gide, et nous envoyait régulièrement les informations qu'il glanait de tout côté. Quant à l'homme, c'est un ami chaleureux, fidèle, spirituel, profond dont nous déplorons aujourd'hui la disparition.

**ALEKSANDER MILECKI \*\*\***

Nous avons appris avec tristesse le décès, dans un accident de voiture le

1<sup>er</sup> juillet dernier, d'Aleksander Milecki, professeur de Littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université de Łódz (Pologne). On se rappelle le long article, synthèse très documentée, qu'il a donné au BAAG sur « André Gide en Pologne » (n<sup>os</sup> 72, octobre 1986, et 81, janvier 1989), ainsi que ses notes « À propos des lettres (?) d'André Gide à Witold Wojtkiewicz » (n<sup>o</sup> 76, octobre 1987) et son étude sur « Isabelle ou le refus du roman » (n<sup>o</sup> 86-87, avril-juillet 1990).

[ Notes rédigées par Jean Claude, Pierre Masson, Claude Martin et Bernard Métayer. ]

**S. D. R. M.**

SOCIÉTÉ POUR L'ADMINISTRATION  
DU DROIT DE REPRODUCTION MÉCANIQUE  
DES AUTEURS, COMPOSITEURS & ÉDITEURS  
(SOCIÉTÉ CIVILE)

TÉLÉPHONE : 874. 91-40  
TÉLÉGR. DRACEM PARIS. 0.84  
C.C.P. PARIS 1960-28

PARIS (IX<sup>e</sup>) LE  
28, RUE BALLU

3 Novembre 1986

Madame Catherine GIDE  
224, boulevard Saint-Germain

75 - PARIS (7<sup>e</sup>)

RÉF. A RAPPELER

**32678**

GM/CC Madame,

Nous vous prions de trouver, ci-joint, la (les) FICHE (S) de RENSEIGNEMENTS concernant l'(es) oeuvre (s) :

- LA BIBLE (André GIDE + 1951)

dont, selon les indications fournies par l'utilisateur, vous seriez l'auteur.

Afin de nous permettre d'éviter tout retard dans la répartition des redevances, nous vous prions de nous retourner ces documents le plus rapidement possible.

Nous vous rappelons qu'en vertu de l'ART. 15 de notre Règlement Général, ceux-ci doivent indiquer les pourcentages convenus entre collaborateurs et comporter la signature de tous les ayants-droit.

*Amis, prenez-en bonne note !*

**l'Assemblée Générale annuelle**  
de  
**l'Association des Amis d'André Gide**  
aura lieu le

**SAMEDI 11 DÉCEMBRE 1993**

de 15 h à 18 h 30

à

**l'École Alsacienne**

**109, rue Notre-Dame-des-Champs**  
**75006 PARIS**  
**(M° Port-Royal)**

**Rapport moral du Secrétaire général**  
**Rapport financier du Trésorier**  
**Questions diverses**  
**Discussion générale**  
**Pot**



MARC ALLEGRET



# *Carnets du Congo*

*Voyage avec André Gide*

CNRS LITTÉRATURE

CNRS EDITIONS



UNE NOUVELLE ÉDITION TRÈS ATTENDUE

# Carnets du Congo

## Voyage avec André Gide

MARC ALLÉGRET

*Introduction, notes et index par Daniel Durosay.*

D'une écriture spontanée, sans objectif littéraire, ce journal de voyage tenu par Marc Allégret durant son périple avec Gide à travers le Congo et le Tchad, renferme de multiples notations sur les péripéties vécues, les difficultés rencontrées et restitue l'ordinaire de la vie en Afrique Equatoriale Française. Ce journal de voyage est le complément essentiel – et parfois contrepoint – de celui du "maître". Cette édition est complétée d'une analyse thématique du film "Voyage au Congo", d'une nouvelle iconographie, et d'un index des noms propres et de lieux.

16 x 24 - 320 pages - illustrations noires - 120 F.

**B O N D E C O M M A N D E**

A compléter et à retourner à : CNRS EDITIONS - 2623, RUE SAINT-ANDRÉ - 75017 PARIS

NOM DU DESTINATAIRE \_\_\_\_\_

INDICATIONS

ORDRE  Particulier  Professionnelle

CODE POSTAL \_\_\_\_\_ VILLE \_\_\_\_\_

ISSN	TITRES	QUANTITE	PIRIX TTC	MONTANT
0304-8	Carnets du Congo		120,00 F	

PRÉCISIONS AUX BORDS DE POIES

Pour les envois : France (T) - étranger (E) Pour les envois : normal (N) - express (E)

TOUTES \_\_\_\_\_

QUANTITÉS DÉTERMINÉES DE \_\_\_\_\_ PIRIX À L'ORDRE DE CNRS EDITIONS SA

Je soussigné(e) déclare avoir compté cette somme sur le \_\_\_\_\_

Chèque bancaire  Chèque personnel  Espèces

Chèque \_\_\_\_\_

Chèque \_\_\_\_\_

Chèque \_\_\_\_\_

Chèque \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_ Signature obligatoire \_\_\_\_\_

alliance

## ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

**COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1993**

Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel (ex. nominatif)	300 F
Membre fondateur étranger (+ 50 F pour frais divers)	350 F
Membre titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel (ex. numéroté)	250 F
Membre titulaire étranger (+ 50 F pour frais divers)	300 F
Abonné au <i>Bulletin</i> seul	160 F
Abonné étranger (+ 50 F pour frais divers)	210 F

## Règlements :

par virement ou versement au  
**CCP PARIS 25.172.76 A**

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide et  
envoyé à notre Trésorier :

M. Jean Claude  
Association des Amis d'André Gide  
B. P. 3741  
54098 Nancy Cédex

**Tous paiements en francs français et stipulés SANS FRAIS**

Publication trimestrielle      Comm. paritaire : 52103      ISSN : 0044-8133  
Imprimerie de l'Université Lumière (Lyon II) — 14, rue Chevreul, 69007 Lyon

*Composition et mise en page : Claude Martin*

Directeur responsable : Pierre MASSON      Dépôt légal : Septembre 1993



**CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES**

**FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LUMIÈRE (LYON II)**

**18, quai Claude Bernard  
F 69365 LYON CÉDEX 07**