



**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

N° 109
XXIX^e ANNÉE — VOL. XXIV
JANVIER 1996

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

REVUE TRIMESTRIELLE
publiée par le
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
avec l'aide du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES

pour
L'ASSOCIATION
DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE

1996

VOL. XXIV

ASSOCIATION DES
Amis d'André Gide

COMITÉ D'HONNEUR

Président d'honneur : ÉTIEMBLE.
Maurice RHEIMS, de l'Académie française,
Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR,
Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET,
Jean MEYER, Roger VRIGNY.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Claude MARTIN.
Vice-Président : Daniel MOUTOTE.
Secrétaire général : Henri HEINEMANN.
Trésorier : Jean CLAUDE.
Conseillers : Madeleine AMIOT-PÉAN, Daniel DUROSAY, Alain GOULET,
Pierre LENFANT, Pierre MASSON, Pascal MERCIER, Bernard MÉTAYER,
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)

SERVICE DES PUBLICATIONS

Responsable : Claude MARTIN
(La Grange Berthière, 69420 Tupin et Semons,
Tél. 74.87.84.33, Fax : même n°)

*Bulletin
des Amis
d'André Gide*

N° 109

JANVIER 1996

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 de Nantes

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-NEUVIÈME ANNÉE - VOL. XXIV, N° 109 - JANVIER 1996

Gide et la Musique

Elaine D. CANCALON : Présentation.	7
Elaine D. CANCALON : L'écriture gidienne ou comment mettre la musique sous-rature.	9
Walter PUTNAM : <i>Si le grain ne meurt</i> : une vie réglée comme du papier à musique.	15
Antoine SPACAGNA : Présence de la musique dans <i>Les Nourri- tures terrestres</i>	21
Andrew OLIVER : Son, sonorité, musique dans <i>L'Immoraliste</i> . Musique et symbolisme.	29
Yvon LE BRAS : Musique et écriture dans <i>La Symphonie pasto- rale</i>	41
James T. DAY : Gide, Stendhal et la sensibilité musicale.	47
Jocelyn VAN TUYL : Ce « bal » qui n'en est pas un : le discours musical dans le <i>Voyage au Congo</i> et <i>Le Retour du Tchad</i>	57
Frédéric BOULESTEIX : Définies, différées ou différentes. Lec- ture flottante de quelques musiques gidiennes.	69
*	
Robert LEVESQUE : Journal inédit. Carnets XXVII (12 juin — 13 octobre 1942) et XXVIII (20 octobre 1942 — 25 janvier 1943).	87
Le Dossier de presse de <i>Voyage au Congo</i> (VI) : Richard Huelsen- beck.	121
Le Dossier de presse des <i>Nourritures terrestres</i> (I) : Henri Ghéon — François Lattard.	123
Lectures gidiennes : Marianne Mercier-Campiche, <i>Retouches au portrait d'André Gide jeune</i> [Alain GOULET et Sidonie RIVA- LIN]. — Pamela Antonia Genova, <i>André Gide dans le laby- rinthe de la mythotextualité</i> [Pierre MASSON].	127
Cl. M. : Chronique bibliographique.	138
VARIA.	142
Avis important.	146
Cotisations et abonnements 1996.	147

Ce numéro a été préparé
(comme celui de janvier 1992, premier de la série)
au nom de la

SECTION AMÉRICAINE
DE L'AAAG

par

ELAINE D. CANCELON
(Florida State University)

avec les contributions de

FRÉDÉRIC BOULESTEIX
(Hankuk University)

ELAINE D. CANCELON
(Florida State University)

JAMES T. DAY
(University of South Carolina)

YVON LE BRAS
(Brigham Young University)

ANDREW OLIVER
(University of Toronto)

WALTER PUTNAM
(University of New Mexico)

ANTOINE SPACAGNA
(Florida State University)

JOCELYN VAN TUYL
(New College, University of South Florida)

Gide et la Musique

Voici le deuxième numéro du *BAAG* préparé par la Section américaine de l'AAAG. Le premier, qui avait comme sujet « Gide, lecteur et critique » (n° 93), sortait lui aussi du colloque annuel de la Modern Language Association. L'AAAG jouit depuis une dizaine d'années du statut de « société alliée » de la MLA, ce qui nous permet d'organiser tous les ans une session sur l'œuvre de Gide. La Section américaine est fière de pouvoir ainsi faire reconnaître des études de haute qualité faites par des professeurs de littérature française aux États-Unis et au Canada.

Les articles du présent numéro sont des versions remaniées des communications présentées à la session « Gide et la Musique » à San Diego le 27 décembre 1994. Tous les auteurs enseignent dans des universités américaines ou canadiennes à l'exception de Frédéric Boulesteix, professeur en Corée. Pendant notre session à San Diego, Frédéric Boulesteix était dans l'assistance. Ses questions et ses commentaires intelligents ont provoqué une discussion très vive. J'ai donc pris la liberté de l'inviter à se joindre à nous en mettant ses commentaires par écrit. Son article est donc le dernier de ce numéro car il relie les thèmes traités par tous les participants.

Le Comité américain tient à remercier très chaleureusement Pierre Masson, rédacteur en chef du *BAAG*, pour son encouragement et son amitié. Il va sans dire que sans son soutien ce numéro n'aurait pas vu le jour. Nous remercions aussi Claude Martin pour le travail considérable que représente la mise en page de textes préparés selon des logiciels divers.

N.B. Le lecteur remarquera que le style dit « MLA » est utilisé. Le nom de l'auteur et le numéro de page qui se trouvent entre parenthèses dans le texte des articles renvoient à la liste des *Œuvres citées* qui se trouve à la fin de chaque article.

Elaine D. CANCALON.

Les auteurs

Frédéric BOULESTEIX, professeur associé à l'Université Hankuk des Études Étrangères (Séoul, Corée) ; spécialisé dans l'étude des images de la Corée dans les textes français depuis le XIII^e siècle et dans l'analyse des fonctions symboliques de l'espace coréen traditionnel (architecture, jardins, peinture) ; travaille en littérature sur Pierre Loti et les écrivains voyageurs en Extrême-Orient et dans le Pacifique.

Elaine D. CANCELON, professeur à l'Université de l'État de Floride ; responsable du Comité américain de l'AAAG, auteur d'ouvrages sur André Gide et sur Alain-Fournier et de nombreux articles sur Gide ; enseigne et publie aussi sur la littérature québécoise.

James T. DAY, professeur associé à l'Université de la Caroline du Sud, auteur de *Stendhal's Paper Mirror* (Peter Lang, 1987) et de plusieurs articles sur Stendhal ainsi que d'articles et de communications sur Gide ; responsable depuis 1990 d'une bibliographie critique annuelle sur le romantisme.

Yvon LE BRAS, professeur associé à l'Université Brigham Young (Utah) ; auteur d'un livre et d'articles portant sur la littérature de voyage au XVII^e siècle et le genre romanesque en général ; s'intéresse également à la littérature québécoise.

Andrew OLIVER, professeur à l'Université de Toronto ; auteur de nombreux livres et articles dont un certain nombre consacrés à Gide (y compris l'édition critique de la trilogie de *L'École des femmes*, sous presse). Avec Jacques Cotnam et C.D.E. Tolton il a organisé en 1975 le Colloque André Gide de Toronto. Il est le co-fondateur de la revue *Texte* qu'il dirige toujours avec Brian T. Fitch. Il a récemment publié l'édition critique du *Bal du Comte d'Orgel* de Raymond Radiguet (Lettres Modernes, sous presse).

Walter PUTNAM, professeur associé à l'Université du Nouveau Mexique (Albuquerque), auteur d'ouvrages sur la littérature du XX^e siècle (*L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, Paul Valéry Revisited*), membre du Comité américain de l'AAAG.

Antoine SPACAGNA, professeur associé à l'Université de l'État de Floride, auteur de *Entre le oui et le non, essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux* et d'articles sur Marivaux, Gide et des poètes québécois ; enseigne aussi la littérature francophone noire.

Jocelyn VAN TUYL, professeur associé à New College, Université de la Floride du Sud ; thèse de doctorat (Yale) sur *Voyage and Writing in Gide's Fictions* [la poétique du voyage littéraire] ; auteur d'un article (sous presse), « Figurations of the Voyage in *El Hadj* » ; boursière Mellon.

*L'écriture gidienne
ou
comment mettre la musique
sous-rature*

par

ELAINE D. CANCALON

La musique littérale est presque absente de l'œuvre de Gide, mais elle est en même temps omniprésente. Elle est absente dans sa matérialité : c'est-à-dire que les personnages jouent rarement d'un instrument, ne chantent pratiquement jamais, dansent très peu. Mais la musique est omniprésente dans sa fonction sémiotique. Elle imprègne les textes de ses structures, de ses rythmes, de ses associations sonores, de ses harmonies. Comment expliquer ce phénomène qui semble a priori paradoxal ?

Nous proposons que chez Gide la musique est mise sous-rature. Lorsque la musique se prête à autre chose, elle se barre provisoirement -- elle se diffère. Elle devient le signe d'un sens qu'elle voudrait exprimer mais tout en essayant de l'exprimer, elle le remplace, en évoque seulement la trace, diffère à jamais toute prise de possession et finit par prendre sa place comme pur signifiant dans la chaîne interminable.

Selon Derrida, mettre un signe sous rature indique en même temps sa nécessité et son inefficacité. Le signe est nécessaire car il est le seul outil de représentation que nous ayons ; mais il est inadéquat car il n'exprimera jamais pleinement un « sens » mais « seulement » (et pourquoi sentons-nous encore le besoin de dire « seulement » ?) une différe(a)nce (Atkins 17).

Les œuvres d'André Gide forment de multiples réseaux complexes où des chaînes de signifiants se courent après et s'enroulent dans un effort

interminable pour chercher du sens. La musique est une de ces chaînes.

Dans la première période de l'œuvre le texte ne signifie jamais directement ; il ne fait que « manifester » un sens autre que sa propre matérialité : « Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité, son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère » (*Narcisse* 8).

Dans tous ces textes symbolistes il y a un élément qui joue le rôle intermédiaire ou de « manifestant ». Il est intéressant de noter que le tout premier texte, *Les Cahiers d'André Walter*, présente justement la musique dans cette fonction. Toute la recherche de l'idéal et de la pureté menée par le jeune Walter (avatar du jeune Werther) passe par l'amour et la pratique de la musique. Pour Walter le piano est un chemin qui le relie à un univers idéal. Mais cet instrument joue aussi un rôle important dans les rapports entre le jeune homme et sa cousine. Walter, en fait, utilise l'émotion créée par son jeu pour déranger les sentiments de la jeune fille.

Si dans les *Cahiers* c'est la musique du piano qui manifeste un sens en dehors de sa littéralité, dans d'autres œuvres symbolistes la présence de la musique est déjà sous-jacente et existe à un degré second avant même de signifier « autre chose ». Dans *Le Voyage d'Urien* où la métaphore explicite est la nature, la musique de la phrase imite le roulis des bateaux qui passent par des régions aux climats divers. Or, ces régions diverses traduisent divers états d'esprit. La distance entre le référent et son manifestant est de plus en plus grande : l'état d'esprit (par exemple le calme) est traduit par une mer peu agitée, exprimé par un rythme de phrases aux consonnes fricatives ou bien aux longs adverbes reposants : « Nous avons perdu de vue les côtes et nous voguions depuis trois jours en mer pleine, lorsque nous rencontrâmes ces belles îles flottantes qu'un courant mystérieux longtemps a poussées près de nous. Et cette fuite parallèle au milieu des vagues éternellement agitées nous faisait croire d'abord l'Orion immobile... » (*Urien* 19).

Le rythme de la phrase est la matière même de l'œuvre qui est le lien entre l'époque symboliste et les récits « réalistes » qui suivent : *Les Nourritures terrestres* constituent dans leur ensemble un chant lyrique, un hymne à la beauté de la nature et une célébration de la ferveur de l'âme humaine qui entre en contact avec cette beauté. La musique de la phrase dans les *Nourritures* est primordiale, car comme pour André Walter la musique permet l'entrée dans un monde idéal, pour Nathanaël et son mentor le lyrisme forme le lien qui leur permet de jouir des délices de la nature : « Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi ; eaux du petit matin glacés ; souffles au bord des flots ; golfes encombrés de mâtures ; tiédeur des rives cadencées... » (*Nourritures* 166). *Les Nourritures* sont un poème, même pas en prose ; ses rythmes, ses rappels, ses

notes graves et aiguës démontrent combien le jeune Gide était loin de ce classicisme restreint qui définit parfois son style ultérieur.

Le début des récits « réalistes » remet en question la fonction de la musique littérale. Dans *L'Immoraliste* la séduction de l'oasis et de ses jeunes habitants est indiquée par la présence de la flûte. Le rapport musique-nature est toujours présent car les jeunes Arabes sont autant de Pan qui séduisent un Michel malade et l'aident à retrouver ses forces. Ce rapport est renforcé par les bruits de la nature nord-africaine (vents, pluies) aussi bien que par les chants des paysans normands qui créent un fond sonore contre lequel l'esprit de Michel ne peut lutter : « Des chants que j'entendais depuis quelques instants se rapprochèrent ; c'étaient des faneurs qui rentraient, la fourche ou le rateau sur l'épaule » (*L'Imm.* 440). « Heurtevent [...] il chantait ou plutôt gueulait une espèce de chant bizarre et tel que je n'en avais jamais ouï dans le pays » (*L'Imm.* 445). Dans *L'Immoraliste*, comme dans les *Nourritures*, la musique est associée à la sensualité dont elle devient souvent le langage.

Bientôt les récits vont présenter deux rôles opposants de la musique : sensualité vs pureté idéaliste. Nous avons déjà remarqué cette dualité dans *Les Cahiers d'André Walter* et nous la retrouverons dans son récit-sœur *La Porte étroite*. Dans les deux histoires, un jeune être (Walter ou Alissa) rejette l'amour sensuel en faveur d'une tentative de sainteté. Dans les deux cas la musique joue un double rôle. Pour Alissa le piano est d'abord l'instrument qui la relie à son cousin Jérôme et qui donne du goût à leurs soirées. Mais très vite elle prend en horreur cet élément trop sensuel de leurs rapports et pour éloigner son cousin, pour le repousser, elle bannit de la maison cet instrument de leur plaisir.

La même lutte est présente dans *La Symphonie pastorale*. Le Pasteur utilise la musique pour développer l'ouïe de son élève aveugle dans l'espoir d'établir des correspondances entre les sons et les couleurs. Mais il complique son éducation en associant la musique avec la nature, car il choisit d'emmener Gertrude écouter la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Il renforce ainsi le rapport musique/sensation de la même façon qu'il incite Gertrude à jouir de certaines fleurs. Le Pasteur espère que ces sensations se convertiront en sentiment, et surtout en sentiment amoureux : Gertrude humera les fleurs, écouterait amoureusement la peinture sonore de la nature et aimerait celui qui lui procure ces plaisirs. Mais la méthode se retourne contre lui lorsque Gertrude partage son amour de la musique avec Jacques (fils du Pasteur) et par conséquent tombe amoureux de lui. La littéralité de la musique dans *La Symphonie pastorale* (la symphonie elle-même et l'harmonium de l'église) est transformée par le Pasteur pour qui elle est le signifiant du plaisir amoureux ; son fils suit de près la mé-

thode de son père et n'est pas moins hypocrite malgré ses prétentions à la pureté. Gertrude ne pourra jamais aimer la musique pour elle-même car ce plaisir n'existe pour elle que par l'intermédiaire des deux hommes qui la lui apprennent.

Il est intéressant de noter que la musique littérale et même métaphorique semble être totalement absente des ouvrages satiriques que sont *Isabelle* et *Les Caves du Vatican*. On pourrait risquer l'hypothèse selon laquelle la musique aurait été trop importante pour Gide, aurait constitué un élément trop sensible pour qu'il la soumette au ton ironique qui régit ces deux récits. Mais il me semble que la réponse se trouve plutôt dans l'interprétation de la technique utilisée. La satire s'appuie souvent sur la caricature qui est un procédé surtout visuel. Pour en rire, le lecteur doit pouvoir imaginer des figures exagérées ; certaines scènes dans *Isabelle* (la description de la baronne, l'arrivée au château) et dans les *Caves* (les déguisements de Protos, la croisade d'Amédée) sont des exemples parfaits de cette méthode. Ici l'ouïe a moins de place que la vue. Gide fait appel à l'imagination visuelle du lecteur plutôt qu'à son oreille.

Avec *Les Faux-Monnayeurs*, on pourrait dire que l'auteur réussit à perfectionner et moderniser le procédé symboliste du *Voyage d'Urien*. Comme il a été démontré déjà en 1974 par Karin Nodenhang Ciholas, le roman peut être lu comme une manifestation écrite de l'art de la fugue : les thèmes du roman sont orchestrés dans une continue reprise et rencontre de variations « musicales ». Mais *Les Faux-Monnayeurs* sont le summum de l'art gidien et étant tels combinent les arts pour créer une œuvre totale. Wylie Sypher avait déjà écrit son étude sur « Gide's Cubist Novel ». Dans son dernier vrai roman Gide fait appel aux facultés visuelles et auditives du lecteur et grâce à ces perspectives multiples annonce le Nouveau Roman.

Les communications que vous allez écouter parleront très peu d'une présence matérielle de la musique dans l'œuvre de Gide. Il y a pourtant des scènes où apparaissent certains instruments : le piano surtout, quelques flûtes (surtout en Afrique du Nord), un sifflet. Il y a aussi quelques chants (surtout des bergers) et des danses africaines. On pourrait mentionner aussi les bruits de la nature : oiseaux, ruisseaux, feuillages et brises, mais vous voyez bien que nous sortons déjà du domaine du littéral (ou de la musique *sans* rature).

Il y a d'abord le signe musical qui évoque un équivalent quasi parallèle. Andrew Oliver nous parlera des danses dont le rythme imite l'acte sexuel, du symbolisme phallique du sifflet du petit Bachir, de la séduction

créée par la flûte qui invite à « pénétrer » dans l'oasis. Ici « musique » est le signifiant qui diffère son propre signifié en faveur du sème « sexualité ».

Yvon Le Bras montrera la *fusion* que le Pasteur tente de créer entre musique et écriture. Ne peut-on pas parler d'un chassé-croisé entre signifiant et signifié qui réussit à semer la *confusion* dans l'esprit de Gertrude ? Comment parvenir à une signification religieuse alors que musique (le concert de Neuchâtel) et écriture sont des arts qui inventent des beautés nouvelles, qui évoquent une pureté illusoire, différant le signifié rigoureux qu'est la foi traditionnelle ? Le langage de Gertrude imitera les sonorités musicales des textes de son mentor ; elle s'éloignera de plus en plus de la rigueur des textes sacrés.

Mais le procédé fonctionne aussi d'une façon plus abstraite. Walter Putnam va nous démontrer que l'éducation musicale du jeune André a pu donner une structure à sa vie personnelle : l'harmonie sera acquise malgré le dualisme sexuel, la discipline des exercices au piano se transformera en appréciation esthétique et le plaisir solitaire du jeu cèdera parfois le pas à l'acceptation de l'autre, grâce au jeu à quatre mains. Pareillement, James Day parlera du développement de la sensibilité que permet le contact continu de la musique.

Si la musique peut fournir une structure sémantique qui aide à construire un comportement personnel, elle peut aussi servir de grille pour l'interprétation de la vie sociale et politique. Jocelyn Van Tuyl, dans son analyse du *Voyage au Congo*, découvrira le contrepoint d'une œuvre qui fait entendre diverses voix (indigènes, colons, administrateurs). Ne pourrait-on pas dire que la musique chorale du *Voyage* en fait une œuvre bakhtinienne ? Mais la musique peut aussi participer au pouvoir (ne pourrait-on pas parler de Foucault ?) car certaines métaphores « euphémistiques » atténuent la violence des conquérants et (je cite ma collègue) « jouent un rôle capital dans le discours de l'hégémonie ».

Vie personnelle, vie socio-politique — il reste à découvrir un rôle métaphysique. Antoine Spacagna nous dit que la jeune œuvre lyrique que sont *Les Nourritures terrestres* rejoint par ses rythmes la musique essentielle des grandes œuvres gnostiques. *Les Nourritures terrestres* reprennent la litanie des psaumes et du *Coran* psalmodié.

En avril 1994 lorsque nous avons organisé cette session, je ne pouvais

pas prévoir où mèneraient les titres schématiques de mes collègues. J'avais donc suivi l'ordre chronologique dans la présentation du programme. Mais les liens entre les analyses diffèrent de ceux que j'avais identifiés dans ma vue d'ensemble. J'ai donc essayé de procéder, dans l'introduction de mes collègues, non selon l'ordre des communications, mais des métaphores musicales « lisibles » à celles qui sont les plus « scriptibles » (Barthes 10-11). L'ouverture de ces dernières me pousse à finir sur une question. Dans l'effort pour comprendre la fonction de la musique de l'œuvre gidienne j'avais parlé d'une chaîne de signifiants, chacun se référant toujours à l'autre. Mais lorsque la structure entière d'un texte imite la musique (ou *est* musique) est-il toujours valable de parler de chaîne ? N'avons-nous pas un autre exemple dans la technique symboliste du *Voyage d'Urien* où le voyage semble « manifester » la pensée dans sa totalité ? Or les œuvres n'existent pas dans un vide et si le texte se réfère à une trace de lui-même (par exemple *Les Nourritures terrestres* au *Coran*) une autre œuvre en passant par la musique aussi portera un code de Référence à la voix du colonialisme. Grâce à la musique, les renvois se rencontrent, se croisent, regroupent d'autres chaînes avec d'autres traces.

La musique, comme d'autres catégories sémantiques (la nature, l'art plastique) restera sous rature, éternellement flottante. Elle est constamment en fonction, jamais pleine de sens.

Écoutons à présent l'explication de ses divers flottements.

ŒUVRES CONSULTÉES

Atkins, G. Douglas. *Reading Deconstruction, Deconstructive Reading*. Lexington : University Press of Kentucky, 1983.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Ciholas, Karin Nordenhang. *Gide's art of the fugue : a thematic study of Les Faux-Monnayeurs*. Chapel Hill, N.C. : University of N. C. Press, 1974.

Delage, Roger. « André Gide et la musique ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, VI (juillet 1978), 13-28.

Gide, André. *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*. Paris : Gallimard, 1952.

—. *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

Sypher, Wylie. « Gide's Cubist Novel ». *Kenyon Review* XI (1949).

Si le grain ne meurt : *une vie réglée comme du papier à musique*

par

WALTER PUTNAM

« Je ne compose pas ; je transcris mes souvenirs », déclare André Gide à la fin du chapitre II de *Si le grain ne meurt* (57). Mais nous savons, surtout depuis Philippe Lejeune, que toute autobiographie suppose un pacte, et que l'ambiguïté chez Gide répond à une stratégie de la « différ(e/a)nce ». Dans ce contexte, Gide diffère à plus tard, à tout jamais, le dévoilement et la signification de sa différence, minant son propre récit en prétendant que ce ne sont que quelques souvenirs dictés par le destin et transcrits par la main de l'auteur. Nous aimerions suggérer ici comment l'ordonnance de ces souvenirs résulte d'une volonté de la part de Gide de composer à son tour. Mais lorsque Gide compose, c'est avec le diable, et cette composition obéit à une structure musicale aussi bien que littéraire, psychique ou métaphysique. C'est l'art de transformer un passé composé en passé simple, comme le fait Gide dès la première phrase de son récit : « Je naquis le 22 novembre 1869. » Mais les choses ne sont jamais aussi simples qu'elles n'en ont l'air.

Si le grain ne meurt contient une richesse et une diversité de références à la musique, démontrant, si besoin est, l'importance de la musique dans la vie comme dans l'œuvre d'André Gide. La quête de l'harmonie à partir de son « dualisme discordant » (285) fait associer chez Gide les « joies musicales » (164) et les joies sexuelles (299), celles-là mêmes qui résultent de cette « rééducation de nos instincts » (308) qu'il prône. La

musique dans *Si le grain ne meurt* représente bien plus qu'une simple métaphore pour suggérer un domaine mystérieux et ineffable, comme c'est souvent le cas dans la littérature symboliste ; elle fait partie intégrante de la stratégie autobiographique de Gide et lui permet d'aborder à travers elle toutes les questions d'éducation, sentimentale ou autre, qui le préoccupent. La musique sert surtout à évoquer les problèmes de la mauvaise éducation dont Gide se croit victime et qu'il se plaît à attribuer à la morale puritaine de sa mère. Gide n'affirme-t-il pas que s'il devait gagner sa vie, ce serait en tant que professeur de piano car il a « la passion de l'enseignement » (236) ? L'enregistrement de la leçon de piano qu'il donna à Annick Morice exprime bien cette passion presque dévorante pour l'œuvre de Chopin qu'il essaye de transmettre à sa jeune étudiante. La musique et l'enseignement sont indissociables dans l'esprit de Gide dans la mesure où son propre apprentissage a été façonné par la musique qu'il a apprise, jouée, écoutée et enseignée.

Bien que la musique passe souvent pour l'expression d'un paysage intérieur, il existe aussi un aspect physique et matériel de cette production des sons : la fonction des mains qui sont évoquées à plusieurs endroits stratégiques du texte et la suggestion d'un rapport possible entre ces mains, la musique, l'écriture et la sexualité¹. La main est « symbole de l'action différenciatrice » selon le *Dictionnaire des Symboles* ; nous apprenons qu'elle représente une synthèse du masculin et du féminin, qu'elle sert d'arme et d'outil selon les instruments qu'elle manie, qu'elle différencie l'homme de tout animal et qu'elle sert à différencier les objets qu'elle touche et modèle (603). Elle joue également un rôle fondamental dans l'exécution d'une œuvre, qu'elle soit musicale ou littéraire, et il est évident qu'on passe facilement du clavier au bureau dans l'exécution d'une œuvre. Souvent associées au domaine du faire, les mains peuvent également révéler l'être lorsqu'elles permettent à l'individu de s'exprimer à travers la musique ou l'écriture.

La main sert également de moyen de caractérisation dans le récit de Gide, surtout en rapport avec son monde musical : nous apprenons, par exemple, que son professeur de piano, M. Gueroult, a des mains « puissantes » (77) tandis que son autre professeur, M. Schiffmacker, possède de « petites mains courtes et rouges » (159). Souvenons-nous que c'est M.

1. Après l'élaboration de cet essai, nous avons pris connaissance de l'étude très intéressante proposée par Raimund Theis, « Note sur la symbolique de la main », dans *Lectures d'André Gide : Hommage à Claude Martin*, Études rassemblées et présentées par J.-Y. Debreuille et P. Masson, Presses Universitaires de Lyon, 1994, pp. 49-62.

Gueroult qui relie musique et littérature en racontant une histoire pour chaque morceau qu'il fait étudier à son jeune élève. M. Schifmacker, quant à lui, pense qu'« [on] apprend à jouer en jouant » (158) et supprime toute gamme et tout devoir de ses leçons. Quant à Oscar Wilde, il fait tomber sa main « énorme » sur l'épaule de Gide pour lui demander : « Dear, vous voulez le petit musicien ? » (339). C'est ce même petit musicien dont Gide avait admiré auparavant « l'allongement d[es] doigts sur la flûte, la sveltesse de son corps enfantin, la gracilité de ses jambes nues qui sortaient de la blanche culotte bouffante, l'une repliée sur le genou de l'autre » (339). Les mains servent non seulement à procurer des joies musicales mais aussi des joies sexuelles : le corps du jeune Ali dans les dunes est peut-être brûlant, mais il paraît aux mains de Gide « aussi rafraîchissant que l'ombre » (299).

Ces multiples axes convergent, nous semble-t-il, autour d'une scène capitale dans le récit : celle de la mort de la mère de Gide qui donne lieu à la scène finale du livre et au début du drame de sa vie adulte : les fiançailles avec Madeleine. Souvenons-nous que Mme Gide, à la fin du mois de mai 1895, fait une attaque qui la laisse dans un état agonisant et inconscient. Son fils est appelé d'urgence à son chevet à La Roque et voici comment il se souvient de la scène :

Des oreillers la maintenaient à demi assise ; elle avait les bras hors du lit et, sur un grand registre ouvert, elle s'efforçait d'écrire. Cet inquiet besoin d'intervenir, de conseiller, de persuader la fatiguait encore ; elle semblait en proie à une pénible agitation intérieure ; et le crayon qu'elle avait en main courait sur la feuille de papier blanc, mais sans plus tracer aucun signe ; et rien n'était plus douloureux que l'inutilité de ce suprême effort. Je tâchai de lui parler, mais ma voix ne parvenait plus jusqu'à elle ; et quand elle essayait de parler je ne pouvais distinguer ses paroles. Désireux qu'elle se reposât, j'enlevai le papier de devant elle, mais sa main continua d'écrire sur les draps. Elle s'assoupit enfin et ses traits, peu à peu, se détendirent ; ses mains cessèrent de s'agiter... Et soudain, regardant ces pauvres mains que je venais de voir peiner si désespérément, je les imaginai sur le piano, et l'idée qu'elles avaient naguère appliqué leur maladroit effort à exprimer, elles aussi, un peu de poésie, de musique, de beauté... cette idée m'emplit aussitôt d'une vénération immense, et tombant à genoux au pied du lit, j'enfonçai mon front dans les draps pour étouffer mes sanglots. (365)

Ce que Gide reproche à sa mère tout au long de ces mémoires ressort ici dans l'effort pathétique qu'elle fournit pour inscrire dans un « registre » ses dernières volontés, ses derniers comptes, ses derniers jugements. Mme Gide, même dans ce moment décisif, est en proie à l'« idée de devoir » (165) qui caractérise son optique puritaine et évangélique. Plus le fait de ses insuffisances et de ses maladresses que d'un mauvais vouloir

quelconque, Mme Gide n'avait pas su guider son fils dans son éducation, surtout musicale : « le milieu où fréquentait ma mère n'y entendait à peu près rien. Ma mère indéniablement faisait de grands efforts pour s'instruire elle-même et m'instruire ; mais ses efforts étaient mal dirigés » (157). Les leçons de piano qu'elle fait donner à André et qui tiennent une place si importante dans *Si le grain ne meurt* montrent clairement comment c'était moins la musique que la discipline des gammes et l'apprentissage du devoir qui l'attiraient. Nous reviendrons sur ces leçons dans un instant.

Le geste pathétique de Mme Gide sur son lit de mort, exprimant un désir qui n'est autre que le désir de s'exprimer, n'aboutit à rien, prouvant son impuissance et la futilité de ses efforts. Enfin, « ses mains cessèrent de s'agiter », signalant la fin de toute activité, la certitude dans la mort et l'incapacité à influencer sur le monde autour d'elle ; ainsi, dix-sept jours plus tard seront célébrées les fiançailles d'André et de Madeleine. Mais pour ce fils, les « pauvres mains » de sa mère sont réhabilitées à partir du moment où elles sont associées à la musique. Gide les imagine « sur le piano » exprimant « un peu de poésie, de musique, de beauté ». Cette observation rétrospective sert, bien sûr, à transformer leurs désaccords anciens en harmonie au moment du trépas, à confirmer son amour pour sa mère en la fixant pour la postérité dans une pose de dignité paisible.

Mais pour apprécier pleinement cette attitude complexe, il faut retourner au début du texte, à la première évocation des leçons de piano données par Mlle de Goecklin lorsqu'André avait sept ans :

Après que j'avais fait mes gammes, mes arpèges, un peu de solfège et ressassé quelque morceau des *Bonnes Traditions du Pianiste*, je cédaï la place à ma mère qui s'installait à côté de Mlle de Goecklin. Je crois que c'est par modestie que maman ne jouait jamais seule : mais, à quatre mains, comme elle y allait ! (20).

Ce que Gide appelle « modestie », il faudrait l'entendre non pas dans le sens de l'effacement de soi ou de la fausse diminution de ses qualités réelles, mais plutôt comme la marque de son refus même de se doter de qualités trop voyantes. Il observe plus loin : « Elle allait toujours s'efforçant vers quelque bien, vers quelque mieux, et ne se reposait jamais dans la satisfaction de soi-même » (165). Le piano est un instrument qui se joue principalement en soliste², qui procure un plaisir solitaire, alors que toute la direction morale de la mère de Gide tend vers une lente améliora-

2 Pour une étude complète de cette question, voir l'excellent article d'Elaine Cancalon, « Piano-Forte : le piano dans l'œuvre de Gide », *Lectures d'André Gide : Hommage à Claude Martin*, op. cit., pp. 149-57.

tion de sa personne et non vers une démonstration de son génie. Gide lui-même s'était depuis l'enfance adonné aux plaisirs solitaires qui effacent la nécessité de reconnaître une différence dont il n'est pas tout à fait prêt à assumer les conséquences. « Mon éducation puritaine encourageait à l'excès une retenue naturelle où je ne voyais point malice », dit-il en guise d'explication de son manque de curiosité à l'égard de « l'autre sexe », comme il l'appelle (196). Mais même ses jeux solitaires, qu'ils soient littéraires, musicaux ou sexuels, se voient troublés par la présence du diable, personnage indispensable à l'élaboration de son mythe personnel.

Par rapport à la réticence qu'éprouve sa mère à jouer du piano autre qu'à quatre mains, Gide lui-même insiste sur le plaisir qu'il trouve à jouer aux côtés de son cousin, Albert Démarest. Leur complicité et leur entente parfaite font des liens établis entre Gide et son cousin un des rares exemples d'harmonie avec un autre membre de sa famille, surtout masculin. Gide n'hésite pas à affirmer que leurs soirées passées ensemble à jouer des arrangements à quatre mains lui ont procuré « les joies musicales [...] les plus vives et les plus profondes » qu'il ait jamais connues (164). Même si Gide est capable de passer de longues heures à jouer du piano tout seul, il n'en dérive pas le même plaisir que lorsqu'il joue à quatre mains. Son apprentissage sexuel suivra à peu près le même parcours, et *Si le grain ne meurt* donne les étapes dans l'évolution des « jeux solitaires » (13), comme il les appelle, jusqu'à son entente avec autrui dans une liaison homosexuelle.

Il reste une autre personne avec laquelle Gide joue et qui joue pour son élève un rôle capital : c'est Marc de la Nux, son professeur pendant quatre ans. Il fournit un des rares exemples dans *Si le grain ne meurt* d'un enseignement musical réussi : « Avec lui tout s'animait, tout s'éclairait, tout répondait à l'exigence des nécessités harmoniques, se décomposait et se recomposait subtilement ; je comprenais » (237). Gide souligne clairement le lien entre musique et littérature : « Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot » (237). Par contraste avec ce maître de musique, il n'évoque avec une admiration semblable qu'un seul professeur de lettres : c'est M. Dietz qui, un jour, le classe devant Pierre Louis en composition française. Pour exprimer son admiration, Gide a néanmoins recours à une métaphore musicale en qualifiant son professeur de « maestro » (217). Marc de la Nux incarne l'idéal du professeur, ce qui lui vaudra d'être comparé à Mallarmé pour l'importance qu'il a jouée dans la formation de Gide (238). Il avait même entrepris une démarche auprès de Mme Gide pour obtenir d'elle que son fils lui fût confié à plein temps ; elle refuse, considérant que son fils a « dans la vie mieux à faire qu'à simplement interpréter l'œuvre d'autrui » (238). Mais de la Nux est

réticent « par modestie » de jouer devant son jeune élève, sauf du violon qu'il ressort « volontiers » pour qu'ils exécutent ensemble quelque sonate (239). C'est à travers ces duos que Gide évoque l'harmonie qui peut régner entre deux individus, en mettant en contraste l'accord parfait qu'il atteint avec Albert Démarest ou Marc de la Nux et qui tranche nettement avec la stérilité des exercices moraux et scolaires qu'on lui propose habituellement.

La musique, thème riche en prolongements et suggestions, organise le texte autobiographique de Gide comme elle avait organisé sa vie. Sans pouvoir affirmer que Gide ait mené sa vie sous un mode musical, il nous semble néanmoins évident qu'il a choisi de la raconter comme une partition, comme un concerto, comme une fugue. Il s'agit de suggérer un dévoilement qui ne peut jamais apparaître trop vite, ni trop clairement. Si le vrai sens de *Si le grain ne meurt* se situe dans la révélation de sa « nature particulière », Gide met à rude épreuve la patience du lecteur qui sent bien que ce qui est véritablement important, c'est ce qu'on ne nous permet pas de voir...ou d'entendre. Les désaccords que Gide évoque avec son milieu et surtout avec sa mère, désaccords dûs à une différence pressentie mais impossible à vivre, fondent avec la disparition de celle-ci. En demandant la main de sa cousine, il transforme momentanément son enfer en ciel, ses tourments en promesses de bonheur, croyant qu'il pourra trouver une harmonie rêvée en la personne de Madeleine. Mais les arts, et même la musique, sont impuissants devant les ruses du malin qui guette toujours sa victime, qui font partie intégrante de sa composition.

OUVRAGES CITÉS

Chevalier, Jean et Gheerbrandt, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982 (éd. originale, 1969).

Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard, « Folio », 1955 (éd. originale, 1924).

Présence de la musique *dans Les Nourritures terrestres*

par

ANTOINE SPACAGNA

Je suis peuplé.
(Gide 155 ¹)

Parler d'une présence de la musique dans un texte aussi poétique semblerait au premier abord énoncer une évidence. L'étude cependant reste à faire car la musique dans *Les Nourritures terrestres* et *Les Nouvelles Nourritures* est située dans des contextes ou associée à des considérations qui en modifient le sens et la valeur symbolique. Et surtout la musique fusionne, en particulier dans *Les Nouvelles Nourritures*, avec une autre dimension du texte : son aspect religieux.

La musique est présente dans le texte à trois niveaux différents, et qui s'interpénètrent, allant du plus superficiel, telle la mention de divers instruments de musique, au niveau le plus profond, celui d'une musique d'ordre sacré, latente, ou sous-rature, en passant par la poésie sous-jacente à cette prose rythmée, contenant de si nombreuses cellules métriques régulières.

Ce qui ressort d'une étude des instruments de musique, mentionnés en contexte, est que plus l'instrument est proche de son origine naturelle et plus le cadre dans lequel il est utilisé est pastoral (une oasis ou des jardins en Afrique du nord) plus il est perçu, ressenti, ou imaginé, sous un angle favorable et propice à l'inspiration qui se concrétise en la production de texte lyrique. Dans l'« Allongement des jours » vécus à Chetma le narrateur s'exclame : « Ah ! voici venir le troupeau de mes chèvres ; j'entends la flûte du berger que j'aime. Viendra-t-il ? Ou si c'est moi qui

1. Désormais les références aux *Nourritures terrestres* seront indiquées par le numéro de la page mis entre parenthèses.

m'approcherai ? (144). Suit une description très bucolique des lieux. Un peu plus loin, cette exclamation : « Berger, viens ! (je mâche une feuille de figue). »

Si la flûte figure cinq fois dans le texte rhapsodique des *Nourritures terrestres* et zéro fois dans *Les Nouvelles Nourritures*, écrites 38 ans après les premières, le piano, instrument de salon n'est mentionné qu'une seule fois. Le cadre est très différent : il s'agit de Paris que le narrateur ne fait que traverser rapidement. L'appartement est silencieux et sombre, l'air y est « pesant, saturé d'odeur » (71) ; dans cette atmosphère que hantent les vieux souvenirs d'enfance, l'instrument engendre rapidement un sentiment de frustration : « Parfois... rouvrant le grand piano, je cherchais dans ma mémoire le rythme d'anciens airs ; mais je ne m'en souviens que de façon trop imparfaite, et, plutôt que de m'y attrister je cessais » (72). Admission d'impuissance qui préfigure celle que l'on trouvera dans le *Journal* du 8 février 1934, un an avant la parution des *Nouvelles Nourritures* :

Préludes ou fugues du *Clavecin*... quand je songe à cette bonne vingtaine (au moins) que je savais par cœur, imperturbablement, et pouvais impeccablement jouer « d'enfilée » (comme disait X) — auxquels j'ai dit adieu pour toujours — il me prend une sorte de rage contre moi-même, de désespoir. (1196).

On comprend qu'après un tel aveu aucun piano, ni autre instrument d'ailleurs, n'apparaisse dans le(s) texte(s) panthéiste(s), spinoziste(s) ou bibli-que(s) des *Nouvelles Nourritures*.

Ce n'est pas seulement la musique jouée dans un cadre naturel qui est appréciée et louée par le narrateur, c'est surtout la musique de la nature qui est glorifiée dans les deux œuvres et par-dessus tout les chants d'oiseaux. Ils méritent une attention particulière. Dans *Les Nourritures terrestres* ils sont mentionnés dix fois, l'oiseau étant identifié (rossignol, alouette, oiseau de nuit, etc.) ou non, son émission sonore étant qualifiée métaphoriquement (tourterelles qui « jubilent », par exemple) ou simplement suggérée (« chant du jour », « toutes les voix ») ; une fois même l'absence de chant est signalée. Quatre mentions ou suggestions d'oiseaux seulement dans *Les Nouvelles Nourritures*.

Le(s) chant(s) d'oiseaux sont toujours associé(s) dans ces textes à la présence de l'eau ou d'un élément liquide (rosée, grappes écrasées, air humide). Sont aussi fréquemment coprésents, à proximité dans le texte, des enfants ou de jeunes garçons, comme le tableau ci-après l'indique. Doit-on voir dans cette association tripartite une sorte de réseau symbolique diffus : l'oiseau, représentant la liberté, l'eau, la pureté et le passage du temps, sans mentionner la possibilité d'allusion érotique des deux ?

Page	Lieu, temps ou occasion	Oiseau(x)	Liquide	Présence d'un enfant
29	généralité, leçon	tous les oiseaux s'étaient tus.	il plut.	
54	Amalfi	ce jardin... plus pleins de chants qu'une volière	l'eau mystérieuse des fontaines.	Un enfant m'a suivi... Ô, petite figure que j'ai caressée...
57	Munich	le soir s'enchantait de pathétiques rossignols. Leur chant...	l'air paraissait frais et liquide...	
70	généralité, art de vivre	le chant de l'alouette...	la rosée était ma lotion d'aurore.	un enfant près du père étudiait... il quitta tout pour me suivre.
89	Fiesole	un chant d'oiseau de nuit...	la Soif... je vous apporterai des grappes écrasées ; j'emprirai de nouveau vos énormes coupes ;	Térence : ... J'aimais une enfant de kabyle, à la peau noire, de chair parfaite, à peine mûre.
97	Normandie	l'oiseau qui l'an dernier y chantait chantera.	j'irai m'asseoir au bord de l'étang...	Tu disais : nous nous posséderons au printemps... [ici, il s'agit d'« une femme qui ne vint pas ».]
101	En diligence	les chants des oiseaux vont se taire	Des seaux d'eau lavent le pavé	Il était là, contre moi... la chaleur de son petit corps me brûlait ;
124	20 juillet, 2 h du matin	le chant des merles me réveillait ;	je me plongeais tout entier dans l'eau froide...	Il y eut des couches où m'attendaient des courtisanes ; d'autres où j'attendais de jeunes garçons.

Page	Lieu, temps ou occasion	Oiseau(x)	Liquide	Présence d'un enfant
127	Naples	le chant des oiseaux des nuits d'été ; et puis ces oiseaux se tassaient ;	on entendait... le bruit des vagues.	j'ai vu... dormir... Zaghouan, comme un berger Kabyle
142	Biskra	Dans cet arbre il y avait des oiseaux qui chantaient...	Et des eaux tièdes comme l'air... Une eau sombre	Entrer dans un jardin... deux enfants vêtus de laine m'y conduisent... L'enfant très beau... s'appelaient « Azous », ce qui veut dire le bien-aimé.
175	Recommandation	Chant du premier matin du monde	mes lèvres ne boiront plus sa rosée [la terre]... c'est avec ma soif que tu vas boire...	ce qui te penche sur cet autre être que tu caresses...
176	Expression de la joie sur terre	joie conscience et voix dans l'oiseau	le retour... de la vie... imite[nt] le détour de l'eau	
177		C'est de la joie que tu appelles... quand elle se fait chant, oiseau		
		le ramier qui exalte parmi les branches	Sur la mer luisant... les flots...	
179	Adam neuf	Par le chant de l'oiseau, mon amour prend voix.		cet enfant nu, c'est mon désir.
180		ramier		

De nombreux autres sons naturels mélodiques émaillent les deux textes, la plupart proviennent de l'eau, élément omniprésent dans ces « manuel(s) d'évasion » et « apologie du dénûment » (« Préface » 11 et 13). Les oiseaux dans *Les Nouvelles Nourritures* incarnent la joie cosmique :

Une éparse joie baigne la terre... Tout se prépare à l'organisation de la joie et que voici bientôt qui prend vie, qui palpète inconsidérément dans la feuille, qui prend nom, se divise et devient parfum dans la fleur, saveur dans le fruit, conscience et voix dans l'oiseau. (176)

Reprise d'une idée déjà exprimée par le Pasteur à Gertrude dans *La Symphonie pastorale* : « je lui appris que ces petites voix émanaient de créatures vivantes, dont il semble que l'unique fonction soit de sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature » (36). Quelque part, avant la conclusion des *Nouvelles Nourritures* « l'Histoire naturelle » dans laquelle les oiseaux jouent un rôle de premier plan, sera la voix même de Dieu ².

La musicalité intrinsèque d'un texte aussi éminemment poétique a fait l'objet de nombreuses études critiques. Celles de Justin O'Brien sur l'influence de Virgile (Ménalque) fait ressortir le fait que dans les huit livres des *Nourritures terrestres* et les dix livres des *Bucoliques* le ton est égal. L'emploi généralisé des vocatifs et de l'impératif est très comparable chez les deux auteurs. Il ajoute que les thèmes mélodiques deviennent poèmes à l'intérieur d'autres poèmes (30). Cette composition en abyme semble très fréquente dans la littérature orientale, iranienne et sémitique. Le narrateur utilise aussi la technique des joutes verbales entre deux chanteurs où le deuxième s'efforce d'égaliser le premier en approfondissant ou amplifiant le sujet proposé par le premier.

Gabriel Germain dans un article paru dans la *Revue de la Méditerranée* en 1950 montre combien la prose poétique des *Nourritures terrestres* renferme d'alexandrins incorporés ou enchassés (659-662). Suivent deux exemples de la prose cadencée gidienne contenant des cellules métriques bien identifiables : « Puis de nouveau je dormais de longues heures, / ainsi que les petits enfants / que l'on couche au milieu du jour / assoupi de chaleur, / dans la maison vivante. » (27). (Rythmes pairs, répétés et décroissants régulièrement : 10, 8, 8, 6, 6.) Le second exemple est particulièrement intéressant parce qu'il cite presque littéralement un passage

2. L'aspect mystique du chant des oiseaux est attesté depuis François d'Assise (son *Cantique du soleil* ou ses *Créatures*). De nombreux musiciens ont incorporé dans leurs œuvres des transcriptions de chants d'oiseaux. Plus récemment Olivier Messiaen, compositeur très mystique, dans son *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) et son opéra *Saint François d'Assise* (1983) a accordé aux chants des oiseaux une fonction de contemplation cosmique et divine qui rejoint les considérations de Gide.

du *Livre des Rois* (II, 4-34) : « Et comme, pour le ressusciter, / Élisée, sur la bouche, / et les mains sur ses mains, / s'étendit³. » (Rythme : 8, 6, 6, 3.) Ce passage est repris de suite, amplifié et avec des variantes, et s'adressant cette fois à Nathanaël, dont le nom est invoqué un peu plus haut :

— mon grand cœur rayonnant contre ton âme encore ténébreuse, m'étendre sur toi tout entier, ma bouche sur ta bouche, et mon front sur ton front, tes mains froides dans mes mains brûlantes et mon cœur palpitant... (« Et la chair de l'enfant se réchauffa », est-il écrit...) (44-45),

technique d'écriture qui était la thèse énoncée plus haut selon laquelle *Les Nourritures terrestres* contiendraient des fragments où la musique est présente sous-rature. En effet le rythme de la phrase-citation de Gide est proche du verset biblique.

On peut rapprocher la structure poétique de certaines parties des *Nourritures terrestres* d'au moins trois procédés de composition musicale :

a. la répétition ou leitmotiv. Exemple tiré de la somptueuse « Ronde de la grenade » :

Certes, *délicieuse* est la brume,
 au soleil levant sur les plaines
 Et *délicieux* le soleil
Délicieuse à mes pieds nus la terre humide
 Et le sable mouillé par la mer ;
Délicieuse à nous baigner fut l'eau des sources (80).

Ici, non seulement « délicieux/se » est un mot clef (leitmotiv) mais « soleil » est répété, « mouillé » et « humide » sont sémantiquement proches et rejoignent « l'eau des sources⁴ ».

b. la variation (même construction phrastique que celle proposée dans un paradigme) :

Est-ce que tu feras... (ceci ou cela) :

3. Voici le passage des *Rois* : « Élisée entra et ferma la porte sur eux deux, et il pria l'Éternel. Il monta, et se coucha sur l'enfant ; il mit sa bouche sur sa bouche, ses yeux, ses mains sur ses mains, et il s'étendit sur lui. »

4. Il serait aisé de démontrer que ce procédé poétique, très fréquent dans *Les Nourritures terrestres* et *Les Nouvelles Nourritures*, est très proche des techniques de composition des Psaumes de David (répétitions ternaires, inversion de l'ordre nom-qualificatif, verbe-sujet, etc.). Par exemple ces versets du Psaume 33 :

2 Célébrez l'Éternel avec la harpe
 Célébrez-le sur le luth à dix cordes
 20 Notre âme espère en l'Éternel ;
 22 Éternel ! que ta grâce soit sur nous.

sortirais-tu dans le jardin désert ?
 descendras-tu vers la plage, t'y laver ?
 iras-tu cueillir des oranges, qui semblent grises sous la lune ?
 D'une caresse, consoleras-tu le chien ? (54),

textes contenant aussi des cellules métriques indéniables.

c. la coda : « Blidah ! / Blidah ! / petite rose ! / au début de l'hiver, / je t'avais méconnue » (59). (Rythme : 2, 2, 4, 6, 6.) Vocatif repris page 137 : « Blidah ! / Fleur du Sahel ! / dans l'hiver sans grâce / et fanée au printemps / tu m'as paru belle ». (Rythme : 2, 4, 8, 8.)

À côté de l'étude des cellules rythmiques et des formes musicales on pourrait ranger les associations sonores du genre : « Balaam, n'as-tu vu Dieu, devant qui s'arrêtait ton âne ? » (30⁵).

Pierre de Boisdeffre dans sa *Vie d'André Gide* qualifie les *Nourritures terrestres* de « cinquième évangile, un Évangile sans obligation ni sanction, inventé en Algérie » (263). Il faut pousser cette comparaison plus loin. Les lectures de la *Bible*, du *Coran*, du poète Hafiz et des *Mille et une nuits* ont marqué Gide adolescent au point qu'il peut citer, par cœur, certains versets de l'Ancien Testament. Il semblerait que Gide ait ainsi mémorisé jusqu'à la forme et la structure des Psaumes et aussi, peut-être, quelques *ayats* du *Coran*⁶. En effet, certains passages des *Nourritures terrestres*, surtout ceux contenant des exhortations ou des préceptes sont très proches structurellement et parfois même thématiquement de certains versets du *Coran* et surtout des Psaumes de David. Le narrateur n'écrit-il pas : « Moi aussi, j'ai su louer Dieu, j'ai chanté pour lui des cantiques » (43). Il ajoute cette déclaration, encore plus révélatrice, un peu plus loin : « j'ai chanté pour vous, Sulamite, des chants tels qu'on les croit presque religieux » (85).

On se rappellera que les *Nourritures terrestres* commencent par ces recommandations : « Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout. Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle. » (19). Dans la sourate 35 du *Coran* on trouve ce verset : « Dieu est le terme de toutes choses, à sa voix les êtres sortent du néant. » Autre rapprochement d'ordre formel entre certains préceptes gidiens des *Nourritures terrestres* et le Psaume 63 :

Nathanël, il n'y a que Dieu que l'on ne puisse pas attendre. Attendre Dieu,

5. Dans le livre des *Nombres*, l'Ânesse de Balaam s'est seulement détournée trois fois du chemin devant l'ange de l'Éternel et non devant Dieu lui-même (22, 22-35).

6. Gide cite d'ailleurs le *Coran* sur la page de titre de l'édition des *Nourritures terrestres* de 1897 : « Voici les fruits dont nous nous sommes nourris sur la terre. *Le Koran* II, 23. »

Nathanaël, c'est ne comprendre pas que tu possèdes déjà. Ne distingue pas Dieu du bonheur et place tout ton bonheur dans l'instant. (30)

Ô Dieu, toi mon Dieu, je te cherche;
Mon âme a soif de toi, mon corps soupire après toi,
Terre aride, desséchée, sans eau.

Meilleur est ton amour que la vie,
Mes lèvres diront ton éloge. (2, 3)

Dernière comparaison entre préceptes gidiens, adressés ici à Myrtil, et les Psaumes :

Derrière toutes tes portes fermées, Dieu se tient. Toutes formes de Dieu sont chérissables, et tout est la forme de Dieu. (75)

De ma voix je crie à l'Éternel
De ma voix j'implore l'Éternel
Je répands ma plainte devant lui
Je lui raconte ma détresse. (142, 2 et 3)

Si l'on accepte la thèse proposée que *Les Nourritures terrestres* et *Les Nouvelles Nourritures* entretiennent avec Virgile, Hafiz, les Psaumes, l'Ancien Testament et le *Coran* des relations intertextuelles complexes et que la structure des Psaumes, du *Coran* et de l'Ancien Testament informe, par endroits inconsciemment ou consciemment, la pensée et la prose poétique gidienne, force est d'admettre qu'en plus de la musicalité intrinsèque des fragments (rythme, imitation de certaines techniques musicales) ces deux œuvres contiennent dans les passages les plus religieux, une musique sous-rature, proche de la cantilation et de la psalmodie (obligée) des textes religieux auxquels nous les avons comparés.

ŒUVRES CITÉES

- Al Qur'an (Le Coran)*. Éd. M. Savary. La Mecque : sans nom d'éd., 1787.
Boisdeffre, Pierre de. *Vie d'André Gide 1869-1951*. I. Paris : Hachette, 1970.
Germain, Gabriel. « *Les Nourritures terrestres* et "expérience poétique" contemporaine ». *Revue de la Méditerranée*, 9.6 (1950) : 654-71.
Gide, André. *Journal 1889-1939*. Paris : N.R.F., La Pléiade, 1948.
— *Les Nourritures terrestres* suivi des *Nouvelles Nourritures*. Paris : Gallimard, 1917-1936.
— *La Symphonie pastorale*. Paris : Lettres Modernes, 1970.
Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*. Paris : A. Leduc, 1964.
— *Saint François d'Assise*. St. Maur, France : Cybelia, 1983.
O'Brien, Justin. *Les Nourritures terrestres d'André Gide et Les Bucoliques de Virgile*. Boulogne-sur-Seine : Prétexte, 1953.
La Sainte Bible. L'Ancien et le Nouveau Testament. London : Trinitarian Bible Society, s.d.

Son, sonorité, musique dans L'Immoraliste

par

ANDREW OLIVER

Musique et Symbolisme ¹

Parler de la musique, du son et de la sonorité à propos d'un roman comme *L'Immoraliste* paraît à première vue un défi, voire un acte de pure folie. Alors que les associations immédiates du terme « musique » sont celles de l'harmonie, de la création, de la dextérité instrumentale, du plaisir auditif, *L'Immoraliste* est le roman du corps, de l'hédonisme et de la déchéance — physique et morale. En effet, on constate chez le protagoniste, Michel, une évolution double : de la maladie et de la menace de la mort vers la santé et le culte du corps ; du « *puritain très docte* » (Gide, 370) vers le surhomme nietzschéen. Chez son épouse, Marceline, il existe un itinéraire semblable mais à rebours — en partie au moins : d'épouse amoureuse, croyante, dévouée et resplendissante de santé vers la femme délaissée, brisée par la maladie et mourant dans l'incroyance. Ce roman gidien est certes le roman d'une chute, de la destruction et de la discordance.

À vrai dire, on trouve une seule référence explicite à la musique dans *L'Immoraliste*. Elle se situe à la toute fin du récit de Michel où ce narrateur inconscient dévoile son comportement le soir même de la mort de son épouse :

1. Le présent article est la première partie d'une étude plus élaborée (à paraître) du vocabulaire auditif et de sa signification dans *L'Immoraliste*.

[...] Après quelques instants, je rentre. Marceline dort tranquillement. Je m'effrayais à tort ; sur cette terre bizarre, on suppose un péril partout ; c'est absurde. Et, suffisamment rassuré, je ressors.

Étrange animation nocturne sur la place ; circulation silencieuse ; glissement clandestin des burnous blancs. Le vent déchire par instants des lambeaux de *musique*² étrange et les apporte je ne sais d'où. Quelqu'un vient à moi... C'est Moktir. Il m'attendait, dit-il, et pensait bien que je ressortirais. Il rit. Il connaît bien Touggourt, y vient souvent et sait où il m'emmène. Je me laisse entraîner par lui.

Nous marchons dans la nuit ; nous entrons dans un café maure ; c'est de là que venait la musique. Des femmes arabes y dansent — si l'on peut appeler une danse ce monotone glissement. — Une d'elles me prend par la main ; je la suis ; c'est la maîtresse de Moktir ; il l'accompagne... Nous entrons tous les trois dans l'étroite et profonde chambre où l'unique meuble est un lit... Un lit très bas, sur lequel on s'assied. Un lapin blanc, enfermé dans la chambre, s'effarouche d'abord puis s'apprivoise et vient manger dans la main de Moktir. On nous apporte du café. Puis, tandis que Moktir joue avec le lapin, cette femme m'attire à elle, et je me laisse aller à elle comme on se laisse aller au sommeil... (Gide, 469)

Lorsqu'on étudie de près ce passage on remarque d'abord l'inquiétude de Michel au sujet de l'état de Marceline — il s'agit là d'une brève péri-pétie morale — d'où son retour à l'hôtel avant l'entêtement dans le mal et la descente vers la vie de la rue. Tout se passe presque comme en rêve et l'on découvre que l'atmosphère est d'abord située sur le plan auditif. Par ailleurs, les lois sensorielles habituelles semblent suspendues car Michel, dans un style télégraphique qui rehausse la vivacité des impressions enregistrées, parle d'« *étrange animation nocturne* » où la circulation, chose bizarre, est « *silencieuse* ». À cela s'ajoute l'impression visuelle et furtive du « *glissement clandestin des burnous blancs* » — autant de fantômes peuplant ce monde devenu quasiment surnaturel. C'est alors que Michel devient conscient d'un son décrit avec une singulière violence : « *Le vent déchire par instants des lambeaux de musique étrange et les apporte je ne sais d'où* ». Cette métaphore a l'effet de concrétiser, afin de la détruire ou du moins de la morceler, cette musique qu'il serait légitime d'associer au chant de la sirène de la mythologie. Pourtant, à la différence du chant de la sirène dont la douceur séduisante convie au péril, la singularité aussi bien que la violence de la formulation de l'invite musicale dans *L'Immoraliste* figure précisément la destruction dissimulée sous les apparences.

Une étude plus approfondie de ces paragraphes suggère que le sentiment d'étrangeté et de rêve qui vient d'être décrit s'associe à un érotisme

2. Le gras est ajouté ici et ailleurs par l'auteur de l'article.

équivoque traduit par le symbolisme du passage. Le contexte est en effet celui de l'adultère dans un pays étranger où le protagoniste cherche à créer l'impression d'une séduction où son rôle est essentiellement passif (« *Je me laisse entraîner par lui* » ; « *Une d'elles me prend par la main* » ; « *cette femme m'attire à elle* » ; « *je me laisse aller à elle comme on se laisse aller au sommeil* »). Étant donné l'atmosphère étrange, le lecteur est amené à s'interroger sur la signification de certains détails. Comment interpréter, par exemple, ce « *glissement clandestin des burnous blancs* » qui devient par la suite la danse de certaines femmes arabes qui suivent le rythme de la musique « *si l'on peut appeler une danse ce monotone glissement* » ? Deux éléments retiennent tout particulièrement l'attention : d'une part la réitération du terme « *glissement* » qualifié d'abord de « *clandestin* » et ensuite de « *monotone* », et d'autre part le burnous blanc caractéristique des Arabes dans ce lieu. Ne serait-ce pas légitime d'interpréter le glissement de ces habits d'homme comme le rythme de l'acte sexuel transformé par la suite en danse féminine figurant le même acte ? en somme, de par son symbolisme, la scène ne présenterait-elle pas l'ambiguïté sexuelle la plus fondamentale qui soit ? Quant aux burnous blancs, indépendamment de leur statut référentiel évident, ils assument eux aussi une valeur de symbole à plus forte raison que la scène entière est un épisode initiatique. « *Le blanc — candidus — est la couleur du candidat* », écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*, « *c'est-à-dire de celui qui va changer de condition* » (Chevalier et Gheerbrant, 125). « *Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage*³ : et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. » (Chevalier et Gheerbrant, 125⁴). Certes, Michel ne revêt pas de burnous

3. Le gras se trouve dans l'original.

4. D'autres citations tirées du même article donnent davantage de poids à l'argument qui est ici développé : « *Couleur de l'Est [...], le blanc n'est pas une couleur solaire. Ce n'est point la couleur de l'aurore mais celle de l'aube, ce moment de vide total, entre nuit et jour, où le monde onirique recouvre encore toute réalité : l'être y est inhibé, suspendu dans une blancheur creuse et passive ; c'est pour cette raison le moment des perquisitions, des attaques par surprise et des exécutions capitales, dans lesquelles une tradition vivace veut que le condamné porte une chemise blanche, qui est une chemise de soumission et de disponibilité, comme l'est aussi la robe blanche des communiantes et celle de la fiancée allant vers ses épousailles* » (Chevalier et Gheerbrant, 126). « *C'est la couleur de la pureté, qui n'est pas, à l'origine, une couleur positive manifestant que quelque chose vient d'être assumé, mais une couleur neutre, passive, montrant seulement*

blanc. Toujours est-il qu'il se laisse entraîner par Moktir, vêtu, lui, comme ses compatriotes, dans les recoins de la bouge ; là il se substitue à son guide entre les bras de la maîtresse de ce dernier alors que celui-ci joue avec le lapin *blanc*. Point ultime de l'itinéraire spirituel, moral et sexuel de l'immoraliste cette scène semble être celle où le protagoniste gidien retrouve son vieil homme — dans les conditions les plus sordides qui soient ⁵.

Une telle lecture assume son plein intérêt lorsqu'on se rappelle le vocabulaire utilisé pour dépeindre la manière dont Michel passe de la chambre de son épouse endormie au lit de la maîtresse de Moktir. À la suite du glissement des burnous, est proposé le vent qui « *déchire par instants des lambeaux de musique* », véritable défloration et symbolisme féminin ⁶, suivi de la prise de conscience de la présence masculine de Moktir, le guide dans cet épisode infernal où la complicité et l'ambiguïté sont une deuxième fois représentées par l'entrée à trois dans « *l'étroite et profonde chambre* ». Soulignons que la formulation insolite « étroite et profonde chambre » attire l'attention sur le symbolisme assurément freudien de ce lieu.

La scène entière est d'ailleurs d'une singulière perversité. Non seulement l'adultère de Michel a-t-il lieu sous les yeux de Moktir (voyou deve-

que rien encore n'a été accompli : tel est bien le sens initial de la blancheur virginale, et la raison pour laquelle les enfants, dans le rituel chrétien, sont conduits en terre sous un suaire blanc, orné de fleurs blanches. » (Chevalier et Gheerbrant, 126).

5. Sur la poursuite du « vieil homme » et l'abandon de l'« homme nouveau » de l'Évangile, voir Oliver 15-33. Par ailleurs, J. Chevalier et A. Gheerbrant font des remarques intéressantes sur le symbolisme des vêtements qui abondent dans ce sens : « *Le vêtement hiératique est par excellence celui du pèlerinage, qui est souvent un vêtement blanc [...]. Le pèlerin doit changer ses vêtements habituels contre un vêtement spécial qui le sacralise. C'est le dépouillement du vieil homme et le revêtement de l'homme neuf, dont parle saint Paul, la purification préalable au passage. [...] Le vêtement, selon saint Paul (2 Cor. 5, 3), c'est aussi le corps spirituel, le corps d'immortalité assumé à la fin des temps.* » (1008). Le voyage dans l'espace — le va-et-vient entre le sud et le nord —, le mariage, les diverses rencontres de Michel — avec les garçons arabes, avec Charles, avec Ménélaque — sont autant d'étapes de l'itinéraire spirituel à l'envers de Michel.

6. « *Dans les traditions bibliques, les vents sont le souffle de Dieu. Le souffle de Dieu ordonna le tohu-bohu primitif ; il anima le premier homme.* » (Chevalier et Gheerbrant, 997-8). Le vent serait par conséquent élément masculin, générateur de vie, la musique, harmonie et principe féminin, déchirée afin de donner naissance à d'autres formes...

nu voyeur) avec la maîtresse de ce dernier (adultère double, par conséquent) mais aussi le geste de ce même Moktir qui joue avec le lapin paraît proprement onaniste — on dit de l'homme qui a une activité sexuelle intense que c'est un « chaud lapin ». À l'ambiguïté sexuelle de Michel, à son va-et-vient entre les garçons arabes et Marceline ou entre ces mêmes garçons arabes et la femme en général s'ajoute l'auto-érotisme, voire la bisexualité de Moktir.

Cet épisode, placé sous le signe de silences et de musique étranges, se présente d'ailleurs comme l'aboutissement d'un autre où le contenu érotique est véhiculé de manière exclusivement symbolique cette fois-ci. Il s'agit de la scène du vol des ciseaux de Marceline par Moktir lors du premier séjour à Biskra. La forme phallique de l'objet volé et le fait qu'il appartient à Marceline se passent de commentaire. Par contre c'est ici Michel qui assume le rôle de voyeur. Il observe ce vol dans la glace, laisse faire et croit sa complicité inaperçue de celui qui en bénéficie alors que Ménalque lui révélera par la suite que le beau Moktir se savait observé. Une nouvelle fois, les termes utilisés pour décrire ce vol sont des plus révélateurs.

Moktir ne se savait pas observé et me croyait plongé dans la lecture. Je le vis s'approcher sans bruit d'une table où Marceline avait posé, près d'un ouvrage, une paire de petits ciseaux, s'en emparer furtivement, et d'un coup les engouffrer dans son burnous. Mon cœur battit avec force un instant, mais les plus sages raisonnements ne purent faire aboutir en moi le moindre sentiment de révolte. Bien plus ! je ne parvins pas à me prouver que le sentiment qui m'emplit alors fût autre chose que de la joie. Quand j'eus laissé à Moktir tout le temps de me bien voler, je me tournai de nouveau vers lui et lui parlai comme si rien ne s'était passé. [...] À partir de ce jour, Moktir devint mon préféré. (Gide, 394-5)

Les ressemblances lexicales et symboliques entre cette scène de vol et l'épisode adultère sont éclatantes. Lorsqu'on interprète le contenu symbolique de cet extrait on constate que le garçon arabe, dans une atmosphère clandestine et furtive semblable, s'approprie le sexe de Michel et dans un geste peu équivoque l'« engouffre » dans son burnous (vêtement/corps) ; que Michel, témoin voyeur (onaniste) de cet acte en éprouve de la joie et privilégie désormais celui qui l'a dépossédé de sa sexualité conjugale. (Notons entre parenthèses que cette sexualité conjugale n'a jamais servi et que Michel ne possédera Marceline que sous le coup de sa lutte virile avec le cocher ivre qui conduisait Marceline dans une course folle vers Positano⁷. Une fois de plus donc ambiguïté : c'est le combat avec l'homme qui permet la possession de la femme).

7. Voir Gide, 404-5.

Confronter les deux épisodes c'est mettre en évidence diverses étapes de l'évolution de l'immoraliste. Dans le cas du vol des ciseaux la signification sexuelle du geste, non relevée, même grâce à la rétrospection, par le narrateur, dépend entièrement de l'interprétation, par le lecteur, du symbole et de la réaction de Michel envers le geste de Moktir. L'absence de commentaire ou d'analyse de la part de Michel-narrateur correspond en effet à son ignorance quant à la nature de sa propre sexualité au moment où l'épisode a lieu, et à son désir narratif de ne pas rendre explicite trop tôt une conclusion qui sera réservée pour les dernières phrases de son récit. La fonction du symbole est précisément de rendre explicite à qui sait l'interpréter la signification des gestes non analysés par le narrateur, et dans ce sens le symbole est subversif. Il mine, il corrige les paroles et les aperçus de celui qui a la charge de relater les événements. Par contre dans le cas de l'épisode adultère, le contexte et l'atmosphère explicitement érotiques reflètent, au niveau du geste aussi bien qu'au niveau du symbole, la chute morale et sexuelle du protagoniste.

Il est évident aussi que l'épisode du vol des ciseaux se distingue de l'autre par l'absence de référence au son ou à la musique et sans doute cette absence est-elle significative⁸, surtout lorsqu'on se rend compte que la scène n'est que le dernier de toute une série d'incidents où il est question des rapports entre Michel et les garçons arabes et que parmi ces incidents deux des plus importants se placent, eux, sous le signe d'instruments de musique.

Il est vrai qu'appeler le sifflet du petit Bachir « instrument de musique » est peut-être forcer un peu les choses. Pourtant, j'aimerais suggérer que la scène où Bachir se coupe le pouce en voulant tailler un sifflet dans un bois trop dur s'apparente des épisodes déjà étudiés et qu'elle préfigure sous certains aspects l'intermède idyllique où, convoqué par un chant de flûte, Michel, accompagné dans un premier temps par Marceline, entre dans le petit paradis terrestre que constitue le verger de l'oasis.

Le symbolisme érotique de la scène avec Bachir semble des plus évidents, à plus forte raison que Michel est explicitement sensible à la beauté du garçon :

Le petit s'assied par terre, sort un couteau du capuchon de son burnous,

8. Serait-ce que les ciseaux, appartenant à Marceline et figurant la conjugalité, n'aient pas les mêmes possibilités de « jeu » que les autres objets phalliques — onanistes ou homosexuels ? Les ciseaux seront par ailleurs rendus à Michel par Ménalque : « Ces ciseaux étaient-ils à vous ? dit-il en me tendant quelque chose d'informe, de rouillé, d'épointé, de faussé » (427). Il n'est pas difficile d'y repérer le dépérissement de la sexualité conjugale de Michel auprès de Marceline.

un morceau de djerid, et commence à le travailler. C'est un sifflet, je crois, qu'il veut faire.

Au bout d'un peu de temps, je ne suis plus gêné par sa présence. Je le regarde ; il semble avoir oublié qu'il est là. Ses pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. Il manie son mauvais couteau avec une amusante adresse... [...]. La gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai le besoin de la toucher. Je me penche ; il se retourne et me sourit. Je fais signe qu'il doit me passer son sifflet, le prends et feins de l'admirer beaucoup. — À présent il veut partir. Marceline lui donne un gâteau, moi deux sous. [...].

Le lendemain Bachir revint. Il s'assit comme l'avant-veille, sortit son couteau, voulut tailler un bois trop dur, et fit si bien qu'il s'enfonça la lame dans le pouce. J'eus un frisson d'horreur ; il en rit, montra la coupure brillante et s'amusa de voir couler son sang. Quand il riait, il découvrait des dents très blanches ; il lécha plaisamment sa blessure ; sa langue était rose comme celle d'un chat. Ah ! qu'il se portait bien ! C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle.

Le jour suivant il apporta des billes. Il voulut me faire jouer. Marceline n'était pas là ; elle m'eût retenu. J'hésitai, regardai Bachir ; le petit me saisit le bras, me mit les billes dans la main, me força. (Gide, 382-3)

On note ici, comme dans les exemples précédemment étudiés, l'association entre le burnous et les objets à forme phallique — couteau et sifflet — à cette différence près : l'élément furtif est absent. Tout se passe ici sur un mode apparemment franc et innocent. On note pourtant qu'au désir de Michel de toucher l'épaule de l'enfant se substitue le geste, extrêmement révélateur, de lui demander le sifflet contre quoi il lui donne de l'argent : si Michel, lui, ne met pas en valeur le contenu symbolique de l'échange, ce symbolisme ne peut pourtant pas échapper au lecteur tant soit peu attentif. Nul doute que l'on doit interpréter les visites subséquentes de la même manière et voir en la lame du couteau enfoncé dans le pouce, accompagné du frisson d'horreur de Michel⁹ et du geste manifestement érotique de Bachir de « lécher plaisamment sa blessure », ainsi qu'en l'acte par lequel Michel se voit obligé par l'enfant de prendre les billes de Bachir dans sa main, une préfiguration de la scène symbolique du vol des ciseaux et de celle, explicite, où Michel trahit Marceline au-

9. Soulignons les parallélismes ainsi que les divergences entre ce geste de Bachir et celui de Moktir : Bachir *enfonce* la lame du couteau dans le pouce, Moktir *engouffre* les ciseaux dans son burnous ; le geste de Bachir est ouvert, naturel, celui de Moktir, furtif, voleur ; face à ce naturel de Bachir Michel éprouve un frisson d'horreur, vis-à-vis de l'acte subreptice de Moktir, au contraire, un sentiment de joie. La sexualité trouble de Michel ne trouve satisfaction en effet que dans la clandestinité.

près de Moktir et sa maîtresse.

Allons plus loin encore et suggérer que le choix du sifflet n'est nullement gratuit (car l'on m'objectera certainement qu'il n'y a rien de plus anodin dans les jeux d'enfants qu'un sifflet et des billes...) et qu'il figure sur le plan auditif l'ambivalence déjà analysée. Car le sifflet est à la fois instrument d'appel et d'alerte, de séduction (lorsque le chasseur s'en sert pour attirer le gibier) et d'avertissement (infraction ou danger). Sa signification est donc multiple même si elle n'est pas précisée par le narrateur. Le sifflet matérialise l'attirance sexuelle qu'éprouve Michel pour Bachir ainsi que le danger que constitue cette attirance et, surtout, il anticipe de par sa forme et de par son fonctionnement auditif la scène où Michel, répondant à l'appel de la flûte du chevrier, pénètre dans le verger.

Le caractère édénique de ces lieux, l'association entre les jardins de Biskra, le verger de l'oasis et certains mythes bibliques sont décrits dans une étude publiée il y a une quinzaine d'années¹⁰. Par contre, ce qui est à souligner dans le présent contexte est l'importance des sons, le paganisme bucolique de cet épisode ainsi que sa signification symbolique. En effet, dans la citation qui suit le jeu du silence, du souffle du vent, du bruit de l'eau qui coule, d'une chèvre qui bêle et du chant de la flûte crée une atmosphère d'idylle à laquelle s'ajoutent le mouvement des palmiers, des sensations de fraîcheur et un enfant « *presque nu* ».

J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des souffles légers s'élevèrent; toutes les palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner; — puis l'air entier redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de *flûte*. — Une brèche au mur; nous entrâmes.

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de *flûte* dont un enfant jouait. Il gardait un troupeau de chèvres; il était assis, presque nu, sur le tronc d'un palmier abattu; il ne se troubla pas à notre approche, ne s'enfuit pas, ne cessa qu'un instant de jouer.

Je m'aperçus, durant ce court silence, qu'une autre *flûte* au loin répondait. Nous avançâmes encore un peu, puis :

« Inutile d'aller plus loin, dit Marceline; ces vergers se ressemblent tous; à peine, au bout de l'oasis, deviennent-ils un peu plus vastes... Elle étendit le châle à terre :

— Repose-toi. »

Combien de temps nous y restâmes? je ne sais plus; — qu'importait

10. Voir Oliver 23-5.

l'heure ? Marceline était près de moi ; je m'étendis, posai sur ses genoux ma tête. Le chant de flûte coulait encore, cessait par instants, reprenait ; le bruit de l'eau... Par instants une chèvre bêlait. Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement...

Et par instants, un bruit nouveau ; j'ouvrais les yeux ; c'était le vent léger dans les palmes ; il ne descendait pas jusqu'à nous, n'agitait que les palmes hautes...

Le lendemain matin, dans ce même jardin je revins avec Marceline ; le soir du même jour j'y allai seul. Le chevrier qui jouait de la flûte était là. Je m'approchai de lui, lui parlai. Il se nommait Lassif, n'avait que douze ans, était beau. Il me dit le nom de ses chèvres, me dit que les canaux s'appellent *séghias* ; toutes ne coulent pas tous les jours, m'apprit-il ; l'eau, sagement et parcimonieusement répartie, satisfait à la soif des plantes, puis leur est aussitôt retirée. Au pied de chacun des palmiers un étroit bassin est creusé qui tient l'eau pour abreuver l'arbre ; un ingénieux système d'écluses que l'enfant, en les faisant jouer, m'expliqua, maîtrise l'eau, l'amène où la soif est trop grande. (Gide, 391-3)

Si ce passage est ici présenté dans toute sa longueur, c'est qu'il est celui où le son et la musique asument leur pleine importance dans le roman. Une nouvelle fois son et musique sont associées à la sensualité. Les mots « *extase* », « *allégresse* » et « *exaltation des sens et de la chair* » s'accumulent afin de créer une atmosphère de plénitude sensuelle. C'est alors que se fait entendre l'appel du chant de la flûte. Ce chant s'associe à d'autres sons — « *silences* » et « *frémissements* », « *bruit léger de l'eau* », « *appel discret des tourterelles* » — et enfin à l'enfant assis sur un tronc d'arbre qu'on doit supposer en position horizontale. Outre le caractère pastoral de la scène, sans doute doit-on en souligner l'érotisme et le symbolisme, à plus forte raison que cet épisode ne peut se lire indépendamment des précédents. Dans un contexte chrétien la tourterelle symbolise l'amour et la fidélité ; par contre dans « *les hiéroglyphes égyptiens, elle correspondrait à l'homme léger, qui aime la danse et la flûte* » (Chevalier et Gheerbrant, 961). Toujours cette dualité, par conséquent, cette tension entre le *vieil homme* païen et l'*homme nouveau*. Quant à l'arbre à plat qui sert de banc à l'enfant berger ne symbolise-t-il pas un érotisme qui est, à ce stade, au repos ¹¹ ? L'intervention de Marceline, empêchant Michel

11. Rappelons le symbolisme phallique — onaniste — de l'arbre dans d'autres contextes : « — *Je me souviens d'un arbuste, dont l'écorce, de loin, me parut de consistance si bizarre que je dus me lever pour aller la palper. Je la touchai comme on caresse ; j'y trouvais un ravissement. Je me souviens... Était-ce enfin*

d'aller plus loin dans l'aventure, revêt un aspect quasiment maternel : sollicitude, main sur le front qui apporte le calme. Par contre, lorsque le bruit du vent fait ouvrir les yeux de Michel, son regard se fixe sur les palmes hautes. Les apôtres de Freud y verraient sans doute une représentation de la situation œdipienne où la tendresse maternelle donne lieu à une prise de conscience extériorisée de l'arbre, du phallus. Dans un tel contexte l'idée du « chant de flûte » ou de l'expression « jouer de la flûte » assume une toute autre dimension.

En effet, lorsqu'on passe en revue la présentation du jeune chevrier jouant de la flûte, comment ne pas penser à ce dieu des cultes pastoraux, inventeur de la flûte, Pan ? celui dont la musique réjouit les dieux, les nymphes, les hommes et les animaux et dont la sexualité est insatiable et qui ne fait pas de distinction entre les sexes. Notons en outre le nom que Gide attribue au petit chevrier ainsi que la densité de la syntaxe utilisée pour l'évoquer : « *Il se nommait Lassif, n'avait que douze ans, était beau* » (Gide, 392). N'y aurait-il pas là, une nouvelle fois, une parfaite représentation de la dualité du dieu païen, voire de son ambivalence sexuelle ? Avec l'innocence connotée par les « *douze ans* » de l'enfant est juxtaposé son côté séducteur (« *beau* ») ainsi que sa lubricité — de par son nom il est lascif — le tout exprimé par une impatience syntaxique qui place chaque élément, sans différenciation, sur un même plan. Ajoutons également que Lassif a un frère dont le nom, Lachmi, est une mutation à peine voilée de la lascivité vers le relâchement, et que ce frère grimpe sur un palmier « *laissant, sous son manteau flottant, voir une nudité dorée* » (Gide, 393) (euphémisme, par excellence) afin de recueillir dans une « *petite gourde de terre* » (qui n'est pas sans ressemblance avec les billes du petit Bachir) la sève de l'arbre qu'il fait goûter à Michel « *mais ce goût fade, âpre et sirupeux* » lui déplaît (symboliquement, une initiation à la fellation homosexuelle).

Est-il besoin d'aller plus loin dans cette démonstration ? **Sifflet**, couteau et billes associés avec la beauté de l'enfant, Bachir ; **flûte**, arbre, gourde et sève avec la beauté et la nudité des frères païens, Lassif et Lachmi ; vol silencieux des ciseaux de Marceline par le beau Moktir (se moque-t-il de Michel par ce vol à la *tire* ?) ; **musique** déchirée par le vent, musique chant de sirène attirant le protagoniste gidien vers la trahison, vers le point ultime de la chute morale, sous le signe de l'ambiguïté la plus profonde, musique enfin qui est indéniablement associée au phallus et à une identité sexuelle en voie de définition, celle de Michel, musi-

que qui se taira avec sa voix lorsque ces notes discordantes et conflictuelles trouveront un début de résolution harmonique dans l'aveu de Michel par lequel se termine le texte : « *Elle* [il s'agit de sa maîtresse] *prétend que c'est lui* [le petit Ali] *qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison...* » (Gide, 472).

ŒUVRES CITÉES

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Laffont/Jupiter, 1982).

Gide, André, *L'Immoraliste* in *Romans* (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958).

Oliver, Andrew, *Michel, Job, Pierre, Paul : Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide* (Paris, Lettres modernes, 1979).

Musique et écriture *dans* La Symphonie pastorale

par

YVON LE BRAS

Parmi les œuvres d'imagination qu'André Gide nous a laissées, nulle ne consacre à la musique une place aussi privilégiée que *La Symphonie pastorale*. Quand on sait que le titre résolument évocateur de ce livre ne fut arrêté qu'alors qu'il était déjà rédigé aux deux tiers, il ne fait aucun doute que son auteur tenait ainsi à en souligner le sens équivoque. En substituant ce titre à celui de *L'Aveugle*, qui jusqu'au 8 juin 1918 servait à désigner dans son *Journal* (646, 648, 654, 656) l'héroïne du récit qu'il terminera en octobre de la même année, Gide invitait le lecteur virtuel à être sensible à la double articulation esthétique et morale de son ouvrage.

S'il semble vain de comparer la composition en dyptique de *La Symphonie pastorale* de Gide à celle de Beethoven constituée de cinq mouvements, le fait que seul le second soit cité¹ dans le roman lors de l'épisode du concert de Neuchâtel, au cours duquel Gertrude demeure comme « noyée dans l'extase » (*SP* 55), permet aisément d'établir une correspondance entre l'état d'âme de la jeune aveugle à cette occasion et le thème majeur de la *Symphonie* évoqué par son compositeur lui-même :

Elle est l'appel émouvant au contact des choses de la nature. De cette nature surgit un élément plus profond : cette sensation réconfortante d'une divinité immanente qui unit à la palpitation de l'univers l'âme de l'homme par un courant de vie. (Blot-Labarrère 16)

Étant donné l'influence déterminante de Schopenhauer² sur la conception

1. Ce mouvement est intitulé : « Scène au bord du ruisseau ».

2. À ce propos, voir Patrick Pollard, pp. 19-21.

gidienne de l'art musical, la séquence narrative relativement brève du concert de Neuchâtel auquel renvoie l'ensemble du journal du pasteur du point de vue du contenu revêt ainsi toute sa pertinence. En attribuant à la musique le pouvoir de nous exalter, de soutenir l'effort du rêve au-delà du monde contingent, Gide ne cesse d'affirmer dans ses écrits sa fonction métaphysique (Pollard 56). Dans ces conditions, on ne peut s'étonner que le narrateur-protagoniste de *La Symphonie pastorale* traduise purement et simplement l'idée de l'auteur selon laquelle « ces harmonies ineffables peignaient, non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché » (SP 56).

Si la musique ainsi conçue permet, par l'harmonie, de relier l'expérience de l'âme à l'état paradisiaque (Pollard 20), elle reflète en cela l'aspiration profonde de Gide, et par extension du pasteur, exégète de l'Écriture, de nier l'existence du péché et de la Loi et de fonder sa foi et son espérance sur un « état d'innocence antérieur, adamique » (Dambre 18) et la recherche d'une « seconde innocence, [d'un] ravissement pur et riant » (*Journal* 589). L'intention implicite du directeur spirituel de Gertrude de la maintenir dans un tel état en s'assurant que ses lectures ne lui révèlent pas un monde en proie à la discordance morale s'inscrit dans cette perspective :

Il va sans dire que Gertrude était très avide de lectures ; mais, soucieux d'accompagner le plus possible sa pensée, je préférerais qu'elle ne lût pas beaucoup — ou du moins pas beaucoup sans moi — et principalement la Bible, ce qui peut paraître bien étrange pour un protestant. (SP 67)

Le christianisme ne relevant que du Christ dont le pasteur fait sa profession de foi, et qui l'incite à ne voir dans l'Évangile qu'une « méthode pour arriver à la vie bienheureuse » (SP 107), justifie bien à ses yeux qu'il ne mette entre les mains de sa protégée que « les quatre évangiles, les psaumes, l'apocalypse et les trois épîtres de Jean » (SP 107). En ce sens, l'éducation religieuse de Gertrude, exempte de toute référence aux commandements, a pour but de lui faire connaître une joie comparable à celle que lui avait procurée, lors du concert de Neuchâtel, la musique de l'orchestre symphonique dont les sonorités associées aux couleurs prismatiques évoquaient la splendeur de la nature baignée de la lumière divine :

Je fis remarquer à Gertrude les sonorités différentes des cuivres, des instruments à cordes et des bois, et que chacun d'eux à sa manière est susceptible d'offrir, avec plus ou moins d'intensité, toute l'échelle des sons, des plus graves au plus aigus. Je l'invitai à se représenter de même dans la nature, les colorations rouges et orangées analogues aux sonorités des cors et des trombones, les jaunes et les verts à celles des violons, des violoncelles et des basses ; les violets et les bleus rappelés ici par les flûtes, les clarinettes et les hautbois. Une sorte de ravissement intérieur vint dès lors remplacer ses

doutes :

« Que cela doit être beau ! » répétait-elle. (SP 51–52)

Ceci dit, la signification du titre que Gide a donné à son récit apparaît plus clairement. Parallèlement à la référence directe à l'œuvre de Beethoven et à sa conception de l'art musical, le jeu de mots subtil entre *pasteur* et *pastorale* met l'accent sur l'entreprise illusoire du rédacteur de ce journal de réaliser par l'écriture une composition harmonieuse où il tente de joindre sa voix et celle de sa protégée à la douce mélodie des paroles du Christ rapportées partiellement au début du second cahier et qui éclairent de leur sens tout le cahier précédent : « Si vous étiez aveugles, vous n'auriez point de péché³ » (SP 146). Les pages du journal du pasteur de la Brévine consacrés à l'éducation de Gertrude peuvent ainsi se lire comme celles d'une partition musicale ou d'un livre de cantiques où notes et versets bibliques célébreraient à l'unisson la beauté virginale de la terre et le bonheur édenique de ses habitants.

Alors qu'elle ne pouvait que « geindre et grogner comme un animal⁴ » (SP 32) après avoir été recueillie par le pasteur et sa famille, Gertrude est bien vite en mesure de s'exprimer d'une voix qui n'est pas sans rappeler le chant des oiseaux, ces « créatures vivantes, dont il semble que l'unique fonction soit de sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature » (SP 45–46). Les progrès de Gertrude sont tels, qu'elle finit par s'identifier aux yeux du pasteur à celle à qui il a confié son instruction musicale :

De tout temps Louise de la M... s'est beaucoup occupée des pauvres ; c'est une âme profondément religieuse, qui semble ne faire que se prêter à cette terre et n'y vivre que pour aimer ; malgré ses cheveux presque tout argentés déjà qu'encadre un bonnet de guipure, rien de plus enfantin que son sourire, rien de plus harmonieux que son geste, de plus musical que sa voix. Gertrude a pris ses manières, sa façon de parler, une sorte d'intonation, non point seulement de la voix, mais de la pensée, de tout l'être (SP 118–119).

C'est de cette même « voix si mélodieuse » (SP 91) qu'à la fin du premier cahier, Gertrude, citant de mémoire un passage tiré de l'évangile selon saint Luc à propos des « lis des champs » (*Luc XII, 27*), symbole de pure-

3. Cette citation biblique (Jean IX, 41) tronquée et détachée de son contexte acquiert sous la plume du pasteur une signification autre que celle de l'original où le Christ mentionnait un état de cécité spirituelle préalable à la connaissance de la volonté de Dieu.

4. Le pasteur est, en effet, tout décontenancé de prime abord par « les bizarres gémisséments que commença de pousser la pauvre infirme », « ses cris [qui] n'avaient rien d'humain » et qui rappelaient « les jappements plaintifs d'un petit chien », p. 20.

té, de candeur et de vertu, exprime une vision du monde conforme aux enseignements du pasteur. Puis, comme si « elle se substituait au musicien qui chantait la nature sans entendre » (Dambre 85), elle semble composer sa propre version de la « scène au bord du ruisseau » en ces termes :

Il y a derrière nous, au-dessus et autour de nous, les grands sapins, au goût de résine, au tronc grenat, aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent. À nos pieds, comme un livre ouvert, incliné sur le pupitre de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont les mots distincts sont des fleurs — des gentianes, des pulsatilles, des renoncules, et les beaux lis de Salomon — que les vaches viennent épeler avec leurs cloches, et où les anges viennent lire, puisque vous dites que les yeux des hommes sont clos. Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes... (SP 92)

L'analogie entre les sons et les couleurs suggérée ultérieurement par le pasteur pour permettre à Gertrude de se faire une idée du décor naturel environnant se trouve ici amplifiée par un nouveau faisceau de correspondances qui tend à confondre le monde sensible et le monde spirituel. Privilégiant, en digne adepte de l'école symboliste (Cardinal 21), la synesthésie à tout autre procédé littéraire de la représentation, Gide donne aux propos de son héroïne la dimension métaphysique voulue par son précepteur. L'aspiration profonde du pasteur de faire du texte sacré le point de convergence des sensations de la jeune aveugle est en effet mise en relief par d'heureux rapprochements lexico-sémantiques qui donnent à la Parole écrite une musicalité rustique. Que ce paysage imaginaire où se mêlent images sonores et visuelles vienne tel un point d'orgue clore le premier cahier du journal ne peut donc qu'accentuer le ton euphorique d'un discours se voulant simple écho de la parabole du bon pasteur.

Cependant, en dépit de sa volonté délibérée d'harmoniser la conception de la réalité qu'il propose à Gertrude par le biais de la musique et de l'Écriture, le pasteur ne parvient pas à étouffer outre mesure les dissonances qui émanent de ses dires. Les cris de ses jeunes enfants, les paroles énigmatiques de sa femme qui « sonnent plaintivement comme des coups de sonde » (SP 81-2) celles de Jacques, qui parle comme « on lit un livre⁵ » (SP 73), et aussi et surtout les questions incessantes⁶ de Ger-

5. Cette expression est intéressante dans la mesure où c'est Jacques qui propose au pasteur et surtout à Gertrude une lecture exhaustive du Livre sacré, incluant en particulier les écrits de saint Paul.

6. Entre autres les questions suivantes : « Est-ce que vraiment la terre est

trude, auxquelles il ne saurait répondre ouvertement sans dévoiler ses véritables intentions, risquent à tout moment de faire de sa symphonie la plus grinçante des cacophonies. Le réseau d'oppositions conceptuelles blanc/noir, lumières/ténèbres, vérité/mensonge, joie/tristesse, vertus/vices, agapé/éros, etc., qui se dessine dans le premier cahier menace par conséquent la cohérence même du discours en y instaurant la contradiction et le doute.

Paradoxalement, c'est par l'accord parfait musique/Écriture, que le narrateur s'efforce de maintenir coûte que coûte, que le drame se noue. Lorsque Jacques, au grand désespoir de son père, vient « guider les doigts ⁷ » (*SP* 70) de la jeune aveugle sur les touches de l'orgue de la chapelle où elle cherche à reproduire les sons qui lui ont fait connaître l'extase, l'interprétation discordante des écrits du *Nouveau Testament* perturbe brusquement la symphonie imaginaire du pasteur et précipite le dénouement tragique du récit. Alors qu'en sourdine, Gertrude continue de s'émanciper par la musique au point d'être capable en peu de temps de préluder chaque dimanche « au chant des cantiques par de courtes improvisations » (*SP* 120), les coups de cymbales qu'engendre la lutte ouverte du pasteur et de Jacques par versets bibliques interposés ⁸ accentuent par un effet de crescendo les lacunes de son instruction religieuse.

Lorsque Gertrude, ayant recouvré la vue, est enfin en mesure avec l'aide de Jacques de prendre connaissance du mal et de la loi de Dieu en rétablissant le sens du message manifestement tronqué de l'évangile que lui avait inculqué le pasteur ⁹, l'écart entre le réel et son interprétation est

aussi belle que le racontent les oiseaux ? » (p. 46) ; « Mais alors : le blanc ? Je ne comprends plus à quoi ressemble le blanc... » (p. 52) ; « Je voudrais savoir [...] si je ne détonne pas dans la symphonie [...] ? » (p. 59) ; « Oh ! pourquoi retirez-vous votre main ? » (p. 94).

7. Comme nous l'indiquons par la suite, Jacques initie à la fois Gertrude à la musique instrumentale et à la lecture en profondeur des Écritures.

8. Le pasteur et son fils s'opposent quant à l'interprétation des Écritures. Le premier tente d'embrasser à la fois le péché et la grâce au nom d'un vague et indéfinissable Dieu d'amour ; le second, dénonçant l'entreprise hasardeuse de son père, tient à mettre en valeur dans la vie chrétienne l'obéissance aux commandements et la soumission à la loi. À ce propos, voir notre article, « Écriture versus écriture : l'intertextualité dans *La Symphonie pastorale* », *BAAG*, XVII, 82-3, 1989, pp. 259-64.

9. À la fin du second cahier, c'est la répétition des paroles du Christ rapportées par l'apôtre Jean : « Si vous étiez aveugles, vous n'auriez pas de péché », cette fois complétées et dotées de leur sens scriptural original par une Gertrude

tel que la symphonie s'interrompt brusquement avec les dernières paroles de son inspiratrice empruntées à saint Paul et prononcées dans un « état d'exaltation extrême » (*SP* 147) : « Pour moi, étant autrefois sans loi, je vivais ; mais quand le commandement vint le péché reprit vie — et moi je mourus » (*Romains* VII, 9). Quant à son compositeur, comme le fait remarquer fort justement Marc Dambre dans son commentaire de *La Symphonie pastorale* :

Charmeur charmé [et] envoûté par sa musique de néant [...], il a joué de la parole et de la Parole pour rêver de paradis terrestre. Le malheur est que l'Ève de cet Adam laborieux, séductrice virginale, aura été charmée au point de vouloir se racheter dans les eaux noires du suicide. Mais lorsque mourante elle dit : « J'ai soif » comme le Crucifié elle abandonne sur la rive le Pasteur à son pathos, définitivement préservée. (Dambre 123)

OUVRAGES CITÉS

Blot-Labarrère, Christiane, « André Gide : *La Symphonie pastorale*. Explication de texte », *L'École des Lettres*, LXXX, 2, 1er octobre 1988.

Cardinal, John, « Musical Blindness : A Study of Gides's *La Symphonie pastorale* », *Pacific Coast Philology*, XXV, 1-2, 1990.

Dambre, Marc, *La Symphonie pastorale* d'André Gide, Gallimard, Paris, 1991.

Gide, André, *La Symphonie pastorale*, Folio, Gallimard, Paris, 1925.

—, *Journal 1889-1939*, Pléiade, Gallimard, 1955.

Le Bras, Yvon, « Écriture versus écriture : l'intertextualité dans *La Symphonie pastorale* », *BAAG*, XVII, 82-83, 1989.

Pollard, Patrick, « Sit Tityrus Orpheus : Gide et la Musique », *BAAG*, XVIII, 85, janvier 1990.

voyante mais mourante qui réintègre la notion de péché dans l'univers narratif du pasteur. La phrase : « À présent j'y vois », prononcée par l'héroïne, répond comme un écho au verset de l'évangéliste : « Mais maintenant vous dites : nous voyons », dévoilant du même coup la triste réalité du transgresseur : « C'est pour cela que votre péché subsiste » (Jean IX, 41).

Gide, Stendhal et la sensibilité musicale

par

JAMES T. DAY

Quand je songe à cet adieu que j'ai dit à la musique,
À peu que le cœur ne me fend
et il ne me paraît pas que la mort puisse m'enlever
rien, à présent, à quoi j'aurai tenu davantage.
(Gide, *Journal 1889-1939*, 7 janv. 1939, p. 1329.)

Les joies musicales sont restées parmi les plus vives
et les plus profondes que j'aie connues.
(Gide à la fin de sa vie, cité par Delage, p. 13.)

[Stendhal se rappelle qu'à l'âge de quinze ans il
entend chanter Mlle Kubly dans *Le Traité nul*, « opéra
de Gaveaux » :] Là commença mon amour pour la
musique qui a peut-être été ma passion la plus forte et
la plus coûteuse, elle dure encore à cinquante-deux
ans et plus vive que jamais.
(*Vie de Henry Brulard*, p. 219.)

Gide et Stendhal, outre leur passion pour la musique, présentent de nombreux points communs. Certes, il ne faut pas sous-estimer l'importance des différences qui distinguent l'un et l'autre, mais les ressemblances générales sont parfois frappantes. En particulier, la singularité de Stendhal en matière de musique permet de tenir compte de certaines manifestations de la sensibilité musicale gidienne telle qu'elle est exprimée dans ses ouvrages romanesques et autobiographiques.

De même que Stendhal, Gide est un représentant illustre d'une longue

tradition littéraire française : celle de l'introspection¹. Suivant sa pente introspective, il est l'auteur d'un volumineux journal — qualifié par Lanson et Tuffrau de « document humain sans analogue depuis celui de Stendhal » (796) — qui sert à éclaircir d'autres de ses ouvrages. Le *Journal* de Gide témoigne d'ailleurs de sa dette envers Stendhal, dans le style duquel il admirait « ce quelque chose d'alerte et de primesautier, de subit et de nu qui nous ravit toujours à neuf » (3 sept. 1937, p. 1271²). Dans son *Journal* Gide évoque au moins sept fois celui de Stendhal, qu'il a passé plusieurs semaines à lire en 1905, quatorze ans après avoir identifié dans son propre journal les tentations du modèle stendhalien³. La présence de Stendhal tout au long du *Journal* de Gide a fait l'objet d'une étude récente parue dans *Stendhal Club* (Jully), mais l'influence de Stendhal sur Gide est reconnue depuis longtemps. Le biographe américain Wallace Fowlie, par exemple, évoque, sans le citer (139), le passage suivant du *Journal* de Gide : « Que plus tard, un jeune homme de mon âge et de ma valeur, soit ému en me lisant et *refait* comme je le suis encore à trente ans en lisant les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, je n'ai pas d'autre ambition » (27 mars 1903, p. 134 ; c'est Gide qui souligne). Tous les deux en l'occurrence, en leur qualité d'égotistes avoués, ont produit des manuscrits dans lesquels l'autoreprésentation soulève des questions d'ordre esthétique et psychologique, dans la mesure où des textes autobiographiques sont joints à d'autres qui relèvent de l'imaginaire⁴.

Des points communs supplémentaires sont à souligner, par exemple l'attention accordée par les deux auteurs aux anomalies sexuelles (« babilanisme » et fiascos chez Stendhal, pédérastie chez Gide). On observe

1. Voir, par exemple, Percy Mansell Jones, *French Introspectives, from Montaigne to André Gide*, notamment les pp. 112-3 sur les avantages présentés par le roman à nos deux écrivains qui cherchent à se connaître, et sur l'emploi problématique de la première personne dans l'autobiographie.

2. Dès *Les Cahiers d'André Walter*, Gide avait écrit que Stendhal, dont le nom est mentionné avec ceux de Vigny, Baudelaire, Flaubert et les Goncourt, « faisait [l'esprit] plus alerte » (33).

3. 10 juin 1891 : « Il faut cesser de souffler mon orgueil (dans ce cahier) pour faire comme Stendhal. L'esprit d'imitation : m'en défier beaucoup » (20). Août 1905 : « Copeau s'étonnait que j'en sois encore après le *Journal* de Stendhal. Il est certains auteurs que je ne lis que le plus lentement possible. Il me semble que je cause avec eux, qu'ils me parlent, et je m'attristerais de ne savoir pas les retenir longtemps près de moi » (173).

4. V. Marin sur les gravures de tableaux de Raphaël incorporées au manuscrit de la *Vie de Henry Brulard*, et Marty sur l'incorporation de passages du premier journal de Gide dans les brouillons des *Cahiers d'André Walter*.

chez l'un et l'autre une formation intellectuelle d'autodidacte qui fait la part belle à un nombre restreint de penseurs (les « idéologues » du XVIII^e siècle pour Stendhal ; Schopenhauer, Nietzsche et certains symbolistes pour Gide). Chacun fait preuve d'une attitude équivoque de profane fasciné devant l'Église catholique, en plus d'un individualisme qui se moque des bien-pensants et qui s'exprime par des formules optimistes (la « chasse au bonheur » chez Stendhal trouve un analogue dans la « ferveur » et la « disponibilité » gidiennes). Enfin, on peut comparer l'attitude autoritaire du père de Stendhal à celle de la mère de Gide, en se rappelant que Stendhal perd sa mère à l'âge de sept ans, alors que le père de Gide meurt quelques semaines avant le onzième anniversaire de son fils.

En matière de musique, l'œuvre de ces deux écrivains a suscité de nombreuses études, mais la bibliographie stendhalienne dans ce domaine est beaucoup plus étoffée que celle de Gide⁵. Cela est dû en partie à des facteurs historiques, la mort d'Henri Beyle en 1842 ayant donné une belle avance aux stendhaliens. Mais la raison principale est sans doute que la musique a joué un rôle plus lumineux, plus positif dans l'œuvre de Stendhal. On connaît le culte que Stendhal vouait à la musique. Le premier livre de ce mélomane impénitent s'intitule *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart. et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* (1814). Sa *Vie de Rossini* parut en 1823 (datée de 1824), et Stendhal, qui estimait que la musique italienne parlait plus directement au cœur que la musique française, n'hésitait pas à traiter de sa passion dans ses écrits intimes ou dans les articles qu'il envoyait à la *Paris Monthly Review* ou au *Journal de Paris*. Quant à Gide, ses *Notes sur Chopin* occupent vingt-six pages dans une édition des œuvres complètes (93-118). C'est surtout dans ses écrits intimes que Gide révèle la vive attraction que la musique exerçait sur lui.

Mais quelle musique ? Il faut avouer que les goûts de nos deux mélomanes, à une grande exception près, semblent diamétralement opposés. Stendhal aimait surtout le chant et l'opéra, tandis que le piano lui était indifférent, ou encore pire, comme l'indique le mot de Pistone : « ce grand amateur de musique vocale déteste cordialement le piano » (347). Stendhal déclare dans *Vie de Rossini*, par exemple, que les « jeunes personnes qui ne savent que bien jouer du piano et lire la musique aussi rapidement qu'une page de français ne comprennent rien à toutes les *nuances*

5. Pour Gide, une bibliographie sommaire très utile est jointe à l'article de Pollard ; pour Stendhal on peut consulter l'impressionnant volume de Helmut Jacobs, *Stendhal und die Musik*.

du chant ; la partie *touchante* de la musique reste pour elles une terre inconnue [...]. On se récrie déjà sur le nombre ennuyeux des bons pianistes » (366). Gide, qui ne montrait aucune disposition à parler d'opéra, n'appréciait en vérité que le piano. À la place d'une symphonie instrumentale, par exemple, il donnait volontiers sa préférence à une transcription pianistique (Jean-Aubry, 26). Entiché de la pureté de ce qui reste abstrait, Gide affirme dans les *Notes sur Chopin* : « Je n'éprouve nul besoin, pour goûter la musique, de la faire passer à travers la littérature ou la peinture, et me préoccupe fort peu de la "signification" d'un morceau. Et c'est aussi pourquoi [...] me plaît par-dessus tout une musique sans paroles ⁶ » (115).

La grande exception à leur apparente discordance musicale est Mozart, que chacun écoutait avec délices.

Mozart was a star in [Gide's] esthetic firmament and remained so throughout his career (Brossman, 14).

[La] *Vie de Mozart* forme le centre de gravité de la critique musicale stendhalienne (Claudon, 123).

La joie de Mozart est faite de sérénité, et la phrase de sa musique est comme une tranquille pensée ; sa simplicité n'est que de la pureté ; c'est une chose cristalline ; toutes les émotions s'y jouent, mais comme déjà célestement transposées (Gide, *Journal*, septembre 1893, p. 44).

[La musique de Mozart] est destinée surtout à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et la plus tendre des passions (Stendhal, *Vie de Rossini*, 67).

Stendhal, bien sûr, aimait entendre la musique vocale de Mozart, tandis que Gide s'intéressait principalement à sa musique pour piano. D'autre part Stendhal, usant du lexique romantique, associait Mozart à la mélancolie, comme on voit dans le passage cité, tandis que Gide puisait une sérénité bénéfique dans l'œuvre mozartienne. Cela dit, il n'empêche que les deux hommes de lettres ont déclaré que certaines musiques de Mozart leur permettaient d'accéder à un état d'âme qu'il plaisait à chacun de cultiver. Abstraction faite des partis pris concernant l'instrument que chacun préférait — la voix ou le piano — il reste que Mozart occupait une place analogue dans la sensibilité musicale de Gide et de Stendhal.

Certes, Gide ne se trompait pas sur les différences de goût qui le distinguent de Stendhal en matière de musique ; il en témoigne dans son *Journal* du 11 août 1943 :

6. Cf. ce qu'il dit dans *Si le grain ne meurt* contre le culte de Wagner dans le cercle de Mallarmé : « Je me rejetais d'autant plus passionnément vers ce que j'appelais la musique "pure", c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier » (*Journal 1939-1949, Souvenirs*, 532).

Le début du chapitre XXXVIII d'*Henri Brulard* nous le donne clairement à entendre : Stendhal n'était pas, à proprement parler « musicien » ; ce qu'il aimait, c'était le chant, le « bello canto », ou plus exactement : la belle chanteuse ; non la musique. Il avoue : « Je n'ai aucun goût pour la musique purement instrumentale » ; mais ajoute bien imprudemment : « La seule mélodie vocale me semble le produit du génie ⁷ » (252).

Gide paraît ignorer les écrits biographiques et critiques de Stendhal sur les compositeurs et leur musique, ce qui n'est pas surprenant, vu que ces ouvrages assez rares de Stendhal ont été moins connus après sa mort que ceux qui intéressaient Gide. Mais le jugement sommaire que nous venons de citer aurait pu être plus nuancé, car Stendhal, dans ses écrits intimes — que Gide connaissait bien — établit un lien entre la musique et l'exaltation de l'âme. Sans doute Gide a-t-il ses raisons pour ne pas vouloir se reconnaître dans ce dilettante dont les goûts musicaux peuvent paraître singuliers.

En effet, selon une étude remarquable de Bernard Métayer, Gide avait des idées très étroites sur la musique, ce qui expliquerait son manque de curiosité à l'égard de la complexité de l'esthétique musicale de Stendhal. Son idéal de la « pureté » militait contre le mélange des genres, par exemple le théâtre et la musique (c'est-à-dire, l'opéra si cher à Stendhal), malgré ses quelques projets de collaboration avec des musiciens de son temps (Pollard, 34). Paradoxalement le jugement, sans doute sévère, de Métayer, « Gide n'est pas mélomane » (87), en mettant l'accent sur les *limites* de la sensibilité musicale gidienne, rappelle ainsi le jugement de Gide sur Stendhal. Ne pourrait-on pas conclure que les partis pris singuliers, les convictions esthétiques particulières de nos deux hommes de lettres, ont pour effet de les rapprocher ? Pourtant ces limites n'excluent ni la ferveur de leurs préférences musicales, ni la profondeur de leur sensibilité.

Stendhal, comme nous l'a rappelé Robert Baschet, « attend de la musique qu'elle suscite en nous des rêveries, des émotions et qu'elle dispose l'âme aux "passions tendres" » (78). Stendhal court donc le risque de faire croire qu'il attache plus d'importance au tempérament de l'auditeur qu'à la valeur intrinsèque de la musique. Mais il sait bien que la musique peut être plus ou moins profonde, de même que l'auditeur peut être plus ou moins averti et sensible. Dans la *Vie de Rossini* il dit du compositeur

7. Ce chapitre de la *Vie de Henry Brulard* est particulièrement riche en réflexions sur la musique. Stendhal y parle des mélodies qu'il invente en lisant un nouveau libretto, de son incapacité à établir une préférence entre Cimarosa et Mozart, du plaisir que la musique peut lui donner, soit comme signe d'un bonheur passé, soit « par son mérite intrinsèque » (348).

italien : « Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres... » (cité par Claudon, 131). Dans le même livre Stendhal établit aussi une distinction importante entre la musique et l'interprétation. Il trouve le *Moïse* de Rossini « peu dramatique » et ennuyeux, mais il lui arrive de « passer une agréable soirée » quand cet opéra « est chanté supérieurement » (347, c'est Stendhal qui souligne). L'auteur s'empresse d'ajouter : « Les bons ouvrages de Rossini, même médiocrement chantés, me font un plaisir vif trente fois de suite » (347). Stendhal sait donc estimer la composition ou l'exécution l'une indépendamment de l'autre, mais il est évident que le côté théâtral est indissociable de la composition musicale quand son plaisir est en jeu.

Gide, qui accuse Stendhal de ne pas faire la différence entre la musique et la belle chanteuse, est capable lui aussi de confondre le charme du contexte et la qualité des sons. G. Jean-Aubry a fait remarquer que dans une première période (1886-1905), Gide se montre « sensible à toute espèce de musique », par exemple à la musique autochtone de l'Afrique ou d'autres lieux exotiques (17). Jean-Aubry cite un passage du *Journal* de 1910 où Gide se rappelle un spectacle « dans une vaste salle d'auberge » en Espagne. Le chant « haletant, excessif, douloureux » d'un garçon bohémien le ravit : « L'on eût dit une première ébauche de la dernière balade de Chopin ; mais cela restait comme en marge de la musique ; non pas espagnol, mais gitan, irréductiblement... Pour réentendre ce chant, ah ! j'eusse traversé trois Espagnes ⁸ » (18 ; v. *Journal 1889-1939*, 293). Il est à remarquer qu'en 1926, selon *Le Retour du Tchad*, Gide est toujours fasciné par certains chants africains, qu'il décrit par moments en termes assez techniques (886-7, 891-3). C'est pourtant en termes très simples qu'il exprime son enthousiasme lorsqu'il raconte que des pagayeurs lui font entendre « le chant le plus extraordinaire que j'aie entendu dans ce pays. Ah ! que Stravinsky ne put-il l'entendre ! » (892). Dans la première période identifiée par Jean-Aubry, la musique autochtone avait prêté son mystère à des contextes plus sensuels (deux exemples : le chevrier qui joue de la flûte dans *L'Immoraliste* [48-49], le chant des muezzins décrit dans *Le Voyage d'Urien* [commenté par Pollard, 23-24]).

La dévotion de Gide pour son piano est fort célèbre : « Étude quotidienne de piano jusqu'à n'en plus pouvoir. Six à sept heures chaque jour » (*Journal*, 12 oct. 1926, p. 827). « Trop de projets. [...] Et, dans le

8. De même, Stendhal avait déclaré : « Je ferais dix lieues à pied par la crotte, la chose que je déteste le plus au monde, pour assister à une représentation de *Don Juan* bien joué » (*Vie de Henry Brulard*, 347).

doute, je retourne à l'étude du piano, comme vers un opium, où se calme la turbulence de ma pensée et s'apaise mon inquiet vouloir. J'y ai passé, chacun de ces jours derniers, quatre à cinq heures » (*Journal*, 22 janv. 1931, p. 1022-3). Gide avait raison d'ailleurs en disant que Stendhal n'était pas musicien. Alors que Gide éprouvait parfois, au cours d'un séjour loin de chez lui, l'envie d'avoir un piano à sa disposition, Stendhal, en mal de musique, se procura une fois un piano pendant son intendance à Sagan en 1813, et il dut se procurer un pianiste aussi (*Journal*, 876) ! Stendhal avait un peu appris la clarinette, le violon et le chant, mais à la différence de Gide il n'est jamais devenu un exécutant compétent. Pourtant cela ne l'empêchait pas d'avoir l'impression, à certains moments, de *faire* de la musique : « La musique me console de bien des choses : un petit air de Cimarosa que je fredonne d'une voix fausse me délasse de deux heures de paperasserie » (*Correspondance* [1807], 366). « Je fais, n'y voyant plus, de la musique avec mes doigts, et ma voix *suzurante*, sur ma table, je la sens jusqu'au fond du cœur, elle me fait frissonner. Je me sens les yeux pleins de larmes. Tant il est vrai qu'avec une âme sensible on est musicien » (*Journal*, 21 mars 1805, p. 283 ; Stendhal souligne). Préférant le chant à toute autre forme de musique, Stendhal estime surtout la mélodie, tandis que Gide, habitué au piano, ne cesse de redire dans ses écrits qu'il préfère l'harmonie. Si la musique permet à Gide de poursuivre la discipline, la pureté et la sérénité, elle entraîne Stendhal vers la rêverie et vers des divagations amoureuses. Mais en fait ces différences ne font que voiler des ressemblances plus profondes.

Gide joue du piano surtout pour lui-même, dans la solitude. N'étant pas musicien « à proprement parler », Stendhal ne peut s'offrir de plaisir musical que dans des lieux publics, mais la rêverie intime qu'il attend ne diffère pas beaucoup de la sérénité cherchée par Gide dans la solitude. C'est Stendhal qui en 1812, depuis Moscou, écrivait à un ami : « Rien ne me purifie de la société des sots comme la musique » (*Correspondance*, 659). La musique lui permet donc de se replier sur lui-même, de goûter, dans un espace intérieur (suggéré ailleurs dans cette lettre par l'emploi des mots « âme » et « cœur »), des sensations ineffables. Chacun de nos auteurs révèle, en fin de compte, un certain narcissisme dans sa manière de s'approprier, dans la musique, ce qui répond à un besoin affectif de sa psyché.

Tout naturellement, puisqu'il s'agit de deux hommes de lettres, l'apaisement apporté par la musique est souvent en rapport étroit avec l'esprit créateur. Dans ses *Promenades dans Rome* Stendhal écrit : « Je ne désire être compris que des gens nés pour la musique ; je voudrais pouvoir écrire dans une langue sacrée » (cité par Claudon, 262). Gide, plusieurs

décennies plus tard, dira dans *Les Cahiers d'André Walter*, à propos du roman *Allain* que le jeune André Walter projette de créer : « En français ? non, je voudrais écrire en musique » (96). L'observation de Daniel Moutote, selon laquelle la musique était pour Gide « un entraînement à écrire » (322), pourrait s'appliquer aussi bien à Stendhal, qui déclare dans son autobiographie que « [le] hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par des pages imprimées » (*Vie de Henry Brulard*, 347). Gide diffère de Stendhal à cet égard dans la mesure où il associait le piano à la rigueur et à la discipline (« une véritable propédeutique de l'écriture » selon Roman Wald-Lasowski, 165), tandis que pour Stendhal la musique suscite des sentiments qu'il aspire à dramatiser.

Mais nos auteurs se rapprochent de nouveau dans leur manière d'exprimer leurs goûts musicaux dans leurs ouvrages romanesques. Pour ne citer qu'un exemple dans chaque cas, Alissa est l'interprète de Gide quand, dans *La Porte étroite*, elle confie à son journal que l'étude du piano lui procure un certain « contentement de l'âme » qui provient de la poursuite de l'émotion par le biais d'un effort soutenu (v. Wald-Lasowski, 167). De même, dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Mathilde de la Mole se rend compte de l'état de son cœur et parvient à un état d'exaltation en entendant, à l'Opéra italien, « une maxime d'amour chantée, il faut l'avouer, sur une mélodie digne de Cimarosa » (555) ; plus tard Julien fondera en larmes en entendant « les accents divins du désespoir de Caroline dans le *Matrimonio segreto* » (619), œuvre de Cimarosa que Stendhal préférerait à celles de Rossini. De telles allusions discrètes permettent aux deux romanciers de projeter sur un personnage leur propre sensibilité musicale. Mais ils ne se sont servis dans leurs romans que d'évocations épisodiques de la musique : ni l'un ni l'autre n'a jamais créé de héros-musicien.

Étant donné que la musique est un phénomène universel, ces évocations n'ont pas de quoi nous étonner ; nombreux sont les écrivains qui glissent dans leurs textes littéraires des allusions à leur esthétique musicale. Ce qui est remarquable, dans le cas de Gide et Stendhal, c'est le nombre, ainsi que la nature, des points de ressemblance concernant la place de la musique dans leur vie et leurs écrits. Pour chacun, l'écoute de certaines musiques entraîne un état d'âme transcendant (tendresse chez Stendhal, sérénité chez Gide), surtout avec l'appui d'un cadre théâtral (Stendhal) ou exotique (Gide). À certaines époques de leur vie, nos auteurs reconnaissent qu'un sensualisme physique peut renforcer l'effet de la musique sur l'âme. Stendhal chasse ses idées noires en fredonnant des airs d'opéra ; Gide, lui, joue du piano dans une pièce vide. C'est en fin de compte par leurs partis pris obstinés, les limites auxquelles chacun s'ac-

croche dans son appréciation de la musique, qu'ils se rapprochent le plus. Stendhal, fanatique de chant qui préfère le style musical du dix-huitième siècle, s'intéresse assez peu à d'autres musiques et n'échappe pas à une réputation de dilettante. De même Gide, tout en aimant certains morceaux de Bach, Mozart et quelques autres, s'attache à Chopin si exclusivement qu'il a du mal à apprécier le génie d'autres compositeurs (v. Métayer, 79). Malgré les limites que chacun impose à ses horizons musicaux, le zèle de ces écrivains mélomanes est tel que l'on en a tiré des conclusions semblables : « Stendhal eut toute sa vie l'illusion d'avoir été un musicien manqué qui s'était orienté fortuitement vers les lettres » (Baschet, 76) ; « Il y a en Gide un virtuose mort-né, un pianiste "rentré" » (Delage, 17). La passion de Gide et Stendhal pour la musique, aussi singulière fût-elle dans les deux cas, est une ressource inestimable pour chacun dans sa recherche de sentiments intenses qui trouveront leur expression ultime, après diverses transformations, dans des ouvrages littéraires.

OUVRAGES CITÉS

- Baschet, Robert. « Stendhal et la musique ». *Revue des Deux mondes*, sept.-oct. 1966, pp. 75-82.
- Brosman, Catharine Savage. « Gide and Mozart ». *Australian Journal of French Studies*, 14 (janv.-avril 1977), pp. 72-87.
- Claudon, Francis. « Stendhal critique musical ». *La Musique des Romantiques*, Paris : PUF, 1992, pp. 113-35.
- Contat, Michel. *L'auteur et le manuscrit*. Paris : PUF, 1991.
- Delage, Roger. « André Gide et la Musique ». *BAAG* n° 39 (1978), pp. 13-28.
- Fowlie, Wallace. *André Gide : His Life and Art*. New York : Macmillan, 1965.
- Gide, André. *Les Cahiers d'André Walter*. Tome I des *Œuvres complètes*, pp. 23-175. Édit. L. Martin-Chauffier. Paris : NRF, 1932-39, 15 vols.
- *Notes sur Chopin*. Tome XV des *Œuvres complètes*, pp. 93-118. Édit. L. Martin-Chauffier. Paris : NRF, 1932-39, 15 vols.
- *L'Immoraliste*. 1902. Paris : Folio, 1975.
- *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1951.
- *Journal 1939-1949, Souvenirs*. Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1954.
- *Le Retour du Tchad*. 1928. *Journal 1939-1949, Souvenirs*, pp. 865-1046.
- *Si le grain ne meurt*. 1920-1921 ; 1926. *Journal 1939-1949, Souvenirs*, pp. 347-615.

Jacobs, Helmut. *Stendhal und die Musik : Forschungsbericht und kritische Bibliographie 1900-1980*. Francfort : P. Lang, 1983.

Jean-Aubry, G. *André Gide et la musique*. Paris : Éditions de la Revue Musicale, 1945.

Jones, Percy Mansell. *French Introspectives from Montaigne to André Gide*. 1937. Port Washington, NY : Kennikat Press, 1970.

Jully, Jean-Jacques. « Stendhal dans le Journal d'André Gide ». *Stendhal Club* n° 142 (15 janv. 1994), pp. 141-7.

Lanson, G., et P. Tuffrau. *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1953.

Marin, Louis. « Écriture, images, gravures dans la représentation de soi chez Stendhal ». Contat 119-41.

Marty, Éric. « Gide et sa première fiction : l'attitude créatrice ». Contat 177-97.

Métayer, Bernard. « Gide et Chopin ». *BAAG* n° 85 (1990), pp. 65-91.

Moutote, Daniel. *Égotisme français moderne. Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*. Paris : CDU-SEDES, 1980.

Pistone, Danièle. « Stendhal et le piano ; Le champ notionnel des mots "piano" et "pianiste" chez Stendhal ». *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*. Lille-Paris : Diffusion Librairie Honoré Champion, 1975, pp. 347-60.

Pollard, Patrick. « *Sit Tityrus Orpheus* : Gide et la musique ». *BAAG* n° 85 (1990), pp. 17-64.

Stendhal. *Journal, 1801-1817. Œuvres intimes*, t. I. 1972. Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1981, 2 vols.

— *Vie de Rossini*. 1823. Paris : Folio, 1992.

— *Promenades dans Rome*. 1829. Tomes V-VI des *Œuvres complètes*. Édit. Ernest Abravanel et Victor Del Litto. Lausanne : Éditions Rencontre, 1961, 18 vols.

— *Le Rouge et le Noir*. 1830. *Romans et nouvelles*, t. I. Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1952, 2 vols.

— *Correspondance*, t. I. Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1962, 3 vols.

— *Vie de Henry Brulard*. Paris : Garnier Frères, 1961.

Wald-Lasowski, Roman. « Écriture et piano. Gide, Barthes, Chopin ». Édit. Raphaël Célis. *Littérature et musique*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, pp. 161-71.

Ce « bal » qui n'en est pas un : *le discours musical dans* **le Voyage au Congo et** **Le Retour du Tchad**

par

JOCELYN VAN TUYL

Lors de son voyage en Afrique Équatoriale Française en 1925-26, une prise de conscience des horreurs du régime colonial pousse André Gide vers l'engagement social. *Le Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, les deux volumes dans lesquels Gide raconte son voyage, sont considérés comme un tournant dans sa carrière. En effet, ces deux récits constituent un témoignage social qui vise à déclencher certaines réformes dans les colonies. Il est indéniable que le texte de Gide constitue un réquisitoire important contre les compagnies concessionnaires et les abus des administrateurs. Néanmoins, le récit que Gide fait de son expérience africaine trahit une certaine ambiguïté quant à sa position vis-à-vis du colonialisme.

Une analyse du rôle de la musique dans ces deux récits met en valeur l'ambivalence de ces textes réformateurs. Dans le récit de son voyage africain, Gide se sert de métaphores musicales et de réflexions sur la musique pour commenter et comprendre ce qu'il observe. On distingue, d'une part, le discours *sur* la musique : le texte contient de nombreuses descriptions de la musique et de la danse africaines et des remarques sur la société indigène basées sur ces observations. On trouve, d'autre part, le discours *à travers* la musique : Gide invente et cite plusieurs métaphores et comparaisons qui décrivent l'expérience africaine en termes musicaux.

Un texte polyphonique

Sans parler explicitement des figures musicales qui jalonnent le *Voyage au Congo*, plus d'un critique se sert d'une métaphore musicale pour décrire le texte gidien. George Painter évoque la « forme symphonique » que l'imagination de Gide donne aux événements quotidiens du voyage (100 [nous traduisons]). Daniel Moutote compare ce récit à « une symphonie à la Mahler, ample et sauvage, exotique par rapport aux musiques mozartiennes de *Voyage en Andorre* ou de *La Marche turque*, où passent les accords les plus pathétiques et les plus désolés de la mystérieuse Afrique Noire » (72). Ces métaphores mettent en valeur l'ampleur, la complexité, et l'exotisme du *Voyage au Congo*. Mais c'est surtout le caractère *polyphonique* du texte (impliqué par les allusions à sa forme « symphonique ») qui intéresse notre propos.

Le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* sont, effectivement, des ouvrages polyphoniques ou dialogiques. Outre la voix de l'auteur, on y distingue celles des indigènes, des concessionnaires, et des administrateurs coloniaux. En plus des entretiens qu'il transcrit, Gide reproduit des documents relatifs aux abus des grandes compagnies concessionnaires ; il cite aussi des ouvrages littéraires qu'il était en train de lire ou qui lui venaient à l'esprit¹. Un dialogue s'établit entre ces voix et celle de l'auteur. Lorsque Gide cite et analyse ces voix diverses, le degré d'assentiment ou d'ironie est parfois difficile à juger. L'un des buts de cette lecture est d'analyser l'harmonie et la dissonance dans cet ouvrage polyphonique.

Une autre métaphore musicale qui nous intéresse est celle que propose Edward Said dans son analyse de la littérature écrite pendant et après l'époque coloniale. Said préconise une lecture « contrapuntique » qui tiendrait compte à la fois du discours de l'impérialisme et de celui de la résistance (66 [nous traduisons]). Or, dans le récit de son voyage africain, Gide se situe à la fois du côté de l'impérialisme et du côté de la résistance. Gide se révolte contre les abus de la machine coloniale mais, comme le dit Walter Putnam, l'auteur « ne suggère jamais l'abolition du système colonial ; il s'interroge plutôt sur le moyen d'améliorer, de "moraliser" un système déjà en place » (158). Si la texture complexe du *Voyage au Congo* contient des prises de conscience et des déclarations fermes, elle comporte aussi des ambivalences et des ambiguïtés. C'est surtout au niveau des métaphores musicales que ces tensions se manifestent.

1. Depuis la publication des *Carnets du Congo*, la voix de Marc Allégret, le compagnon de voyage de Gide, vient enrichir cette texture.

Les métaphores musicales

Dès les premières pages du *Voyage au Congo*, on trouve une citation qui introduit la notion de musique comme un art médiateur susceptible de rendre l'Afrique compréhensible aux Européens. Gide cite un article du bulletin de la Société des Recherches congolaises dont l'auteur suggère que certains phénomènes naturels pourraient être exprimés par la musique : « Ces tornades, dont la violence est extrême, sont, à mon avis, la plus belle scène de la nature intertropicale. Et je terminerai en exprimant le regret qu'il ne se soit pas trouvé, parmi les coloniaux, un musicien né pour les traduire en musique » (692). Gide s'empresse de dire qu'il ne partage pas ce regret. Or, ses objections sont d'ordre esthétique : « c'est une commune erreur, de croire que la sublimité de la peinture tient à l'énormité du sujet » (692). Ce dont Gide ne parle pas, c'est l'enjeu politique et culturel de cette tentative artistique. La représentation musicale des tornades permettrait aux Européens d'en faire l'expérience chez eux, et en toute sécurité. Cette traduction artistique serait donc un geste d'appropriation². La notion de transfert ou de transport impliquée par cette entreprise suggère la métaphore ; l'idée d'une « traduction » qui efface la violence suggère, plus précisément, la métaphore euphémique. Or, comme nous le verrons, ce genre de figure joue un rôle capital dans le discours de l'hégémonie.

L'entreprise même de Gide implique la notion de traduction entre des disciplines variées. Selon Jacqueline Chadourne, Gide est, dans le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, « tour à tour naturaliste, ethnologue, musicien, sociologue et humaniste » (193). Il s'ensuit que ce texte interdisciplinaire comporte des métaphores hétéroclites unissant le lexique de ces domaines disparates.

La double vocation de naturaliste et de musicologue se révèle chez Gide dans les métaphores qui marient la musique à la nature. Dès le début du *Voyage au Congo*, l'auteur se sert de comparaisons et de métaphores musicales pour décrire la nature africaine. Outre les métaphores plutôt banales — telle la description d'un « incessant concert de grillons et, formant fond, de grenouilles » (692) — le lecteur trouve des métaphores musicales assez riches et complexes. Par exemple, la description de « l'immense lumière de ce ciel voilé, comparable au pianissimo d'un abondant orchestre » (687) est d'une originalité considérable. Cette com-

2. Pour Edward Said, toute représentation d'une culture étrangère est une tentative de domination; le transport et la dissémination du savoir font partie des « processus quotidiens de l'hégémonie » (100, 108-9 [nous traduisons]).

paraison, qui opère un transfert entre deux sens différents en décrivant un phénomène visuel en termes auditifs, met en valeur l'étrangeté du phénomène observé. Elle crée ainsi une forte impression de synesthésie et de défamiliarisation.

Si le paysage africain lui paraît étrange au début de son voyage, Gide s'y habitue petit à petit, et il finit par s'en servir pour décrire d'autres phénomènes — y compris la musique. Vers le début de son périple, Gide se sert d'une métaphore musicale pour décrire la flore tropicale : « Parfois quelque arbre étrange domine le taillis épais de la rive et fait solo dans la confuse symphonie végétale ³. Pas une fleur ; aucune note de couleur autre que la verte... » (701). Plus loin, c'est le procédé inverse, lorsque l'auteur a recours à une image végétale pour décrire la polyphonie africaine : « L'attaque du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais sans la suivre exactement. On dirait un tronc de ficus » (893). Il s'opère donc un renversement des termes entre les deux volets du voyage que sont le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* ⁴. Dans la première métaphore, Gide voit la nature africaine à travers la musique ; il l'apprivoise pour ainsi dire en la rapprochant d'un élément constitutif de la notion de culture. Dans la deuxième métaphore, Gide semble assimiler la musique africaine à la nature. Il esquisse ainsi une opposition entre ce qui relève de la culture (européenne et artistique) et ce qui appartient à la nature (africaine et sauvage). Cette permutation métaphorique est donc liée à la dichotomie qui s'établit entre l'Europe et son autre — en l'occurrence, l'Afrique.

Les métaphores gidiennes qui associent la musique à la végétation

3. Gide reprendra cette notion de « symphonie végétale » dans un discours prononcé lors de la projection du film *Voyage au Congo* de Marc Allégret. Une description des sous-bois de la forêt équatoriale sert de prétexte à un panégyrique de la beauté physique des Africains : « combien admirablement ces peaux noires se mêlent et s'harmonisent dans la grande symphonie végétale — au point que les corps se distinguent à peine des troncs des arbres et semblent mythologiquement métamorphoser leurs membres en branches et en lianes... » (Gide, « Conférence », 33). Daniel Moutote fait remarquer à juste titre que, dans ce passage, « la polémique cède la place à une réhabilitation esthétique de la splendide race noire » (83). Signalons cependant que cette métaphore quelque peu ovidienne — où les corps se transforment « en branches et en lianes » — ravale les indigènes au statut d'objets.

4. Comme nous le verrons, il se produit un phénomène parallèle au niveau des métaphores qui relie la musique à des considérations sociales.

permettent d'élucider les relations entre des éléments divers — à savoir, entre l'arbre et le taillis, ou entre les diverses voix d'un chant polyphonique. Il en est de même des figures qui unissent l'idée de la musique à des questions sociales. On ne trouve aucune métaphore musicale pour décrire un individu, ni pour décrire la société africaine ou européenne. C'est plutôt le rapport entre les deux cultures qui est exprimé par ces métaphores et comparaisons musicales. C'est aux zones de contact, de confrontation, voire de conflit que s'appliquent ces figures.

Pour Gide, la musique facilite la compréhension de l'Afrique et de ses habitants. Mais ce moyen de comprendre est aussi un moyen de voiler la réalité. Grâce au discours métaphorique et banalisant des Européens, une punition se transforme en « bal ». Gide transcrit le récit qu'en fait le chasseur Garron, témoin oculaire de l'événement :

À Bambio, le 8 septembre, des récolteurs de caoutchouc... travaillant pour la Compagnie forestière [Sanga-Oubangui] — pour n'avoir pas apporté de caoutchouc le mois précédent (mais, ce mois-ci, ils apportaient double récolte, de quarante à cinquante kilogrammes) — furent condamnés à tourner autour de la factorerie sous un soleil de plomb et porteurs de poutres de bois très pesantes. Des gardes, s'ils tombaient, les relevaient à coups de chicote.

Le « bal » commencé dès huit heures, dura tout le long du jour sous les yeux de MM. Pacha [un administrateur] et Maudurier, agent de la Forestière. Vers onze heures, le nommé Malingué, de Bagouma, tomba pour ne plus se relever ⁵. On en avertit M. Pacha, qui dit simplement : « Je m'en f... » et fit continuer le « bal ». (741-2).

« La musique adoucit les mœurs », dit-on. Aussi les métaphores musicales rendent-elles plus agréable le portrait des mœurs coloniales ⁶.

L'affaire de Bambio donne un sens au voyage de Gide ⁷, et sa prise de conscience implique une prise de parole : « Impossible de dormir. Le "bal" de Bambio hante ma nuit... Désormais, une immense plainte m'ha-

5. Le rapport du Procureur général de l'A.É.F. précise que Malingué « mourut la nuit suivante » (Gide, *Journal*, 1027).

6. Le choix du mot « bal » pour désigner cette punition est peut-être lié à l'emploi métaphorique du mot « danse » pour signifier « une correction ». Il est possible également que le mouvement circulaire tracé par les porteurs ait suggéré ce terme. Quelle que soit l'origine de cette métaphore, le contexte colonial dans lequel elle s'inscrit en fait un euphémisme quelque peu troublant.

7. Dans une note ajoutée après la fin du voyage, Gide précise : « Je ne pouvais prévoir que ces questions sociales angoissantes, que je ne faisais qu'entrevoir, de nos rapports avec les indigènes, m'occuperaient bientôt jusqu'à devenir le principal intérêt de mon voyage, et que je trouverais dans leur étude ma raison d'être dans ce pays » (695).

bite ; je sais des choses dont je ne puis pas prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. À présent je sais : je dois parler » (745). Gide ne tarde pas à témoigner auprès des autorités : il « reporte son départ au surlendemain, pour se donner le temps de rédiger la lettre sur ces faits qu'il adresse au Gouverneur Général » (Moutote 71). Cependant, si Gide dénonce la punition infligée aux récolteurs, il ne met pas en question le nom accordé à ce châtement. Même en décrivant l'événement autour duquel se cristallise sa révolte, Gide participe à un discours euphémique qui maquille la violence du régime colonial.

Le grand danger des euphémismes comme « le “bal” de Bambio » est que, dans le contexte colonial, ils estompent la brutalité du traitement subi par les Africains. Ce genre de discours concourt à banaliser la violence du régime colonial. Or cette violence devient tellement banale qu'elle sert, à son tour, à élucider une esthétique musicale⁸. À la fin du *Retour du Tchad*, Gide rapporte les paroles d'un adolescent français qui explique à une petite camarade :

« Moi, j'appelle un musicien... quelqu'un qui comprend ce qu'il joue. Je n'appelle pas un musicien quelqu'un qui tape sur le piano comme on donne des coups de pied à un nègre ». Et, comme il ajoute autoritairement, qu'il faudrait « supprimer » ces derniers, non point les nègres peut-être, ni sûrement ceux qui tapent dessus, mais les faux musiciens, la petite fille s'indigne et s'écrie :

« Mais alors qui est-ce qui nous fera danser ? » (1009).

En terminant son récit sur ces propos, Gide pose implicitement la question suivante : si l'on supprime tous ceux qui maltraitent les Africains, comment la machine coloniale continuera-t-elle à fonctionner⁹ ? Cependant, Gide s'oppose aux abus du système colonial, plutôt qu'à l'entreprise coloniale elle-même : s'il dénonce les « mauvais musiciens », Gide n'a rien contre la musique.

Les enjeux esthétiques et politiques de l'entreprise ethnomusicologique

Sur le plan littéral, la musique fournit le sujet d'une étude bien déve-

8. Ce renversement des termes rappelle celui que nous avons constaté au niveau des métaphores unissant la musique et la nature.

9. C'est du reste une question que l'auteur pose explicitement dans ce texte. A propos du chemin de fer Brazzaville-Océan — cet « effroyable consommateur de vies humaines » (817) — Gide demande : « À combien de décès nouveaux la colonie devra-t-elle son bien-être futur ? » (818).

loppée dans le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*. L'auteur se livre à un travail d'ethnomusicologue qui évolue au cours de son voyage. Son choix de vocabulaire souligne cette évolution. À Bambari, le voyageur assiste à la danse des Dakpas : « Le vacarme est assourdissant, car, dominant le beuglement des trompes, tous, à la seule exception des petits danseurs blancs ¹⁰, chantent, hurlent à tue-tête, inlassablement, un air étrange » (729) ; plus loin, ce sont des danseuses qui « chantent, poussent des hurlements sauvages » (741). En effet, les adjectifs « étrange », « bizarre », « sauvage », et « assourdissant » — ainsi que le verbe « hurler » — dominent ses descriptions de la musique africaine dans les premiers temps. Kofi Agawu fait remarquer que le lexique péjoratif — qui caractérise les écrits de la plupart des ethnomusicologues amateurs de l'époque — a néanmoins un avantage : à savoir, qu'il rend explicites les préjugés culturels de l'écrivain (249, 250).

Or ce sont précisément ces préjugés que Gide va découvrir. Walter Putnam précise que, « dans le cas du Congo, la vérité ne peut être atteinte que par une modification du regard. En effet, pour le voyageur européen soucieux de comprendre tout ce qu'il observe, il faut abandonner les préjugés qui empêchent généralement de voir juste » (146). C'est surtout à partir de Bambio que l'on décèle chez Gide cette « modification du regard » — ou plutôt de l'ouïe. Le « bal » de Bambio marque un tournant dans la démarche de Gide : depuis le moment où cette punition lui ouvre les yeux, Gide se veut journaliste, enquêteur, plaideur. Cette vocation implique un changement de méthode : désormais, le voyageur doit non seulement observer mais aussi analyser. Il s'ensuit que l'affaire de Bambio marque une transition dans le discours ethnomusicologique de Gide : l'écrivain passe d'une phase « subjective » à une phase « analytique » — à un examen minutieux de la musique africaine et du caractère subjectif de ses propres observations sur cette musique.

Petit à petit, des descriptions précises et des analyses savantes se substituent aux réactions purement subjectives. Gide note les airs, analyse les rythmes complexes, et décrit les instruments de musique qui lui sont inconnus. Si Gide continue certes à insister sur l'étrangeté de cette musique, il commence cependant à analyser ses réactions de musicien occidental, à se demander pourquoi la musique produit cet effet chez lui. Ainsi, il décrit « un chant extrêmement bizarre... avec l'emploi d'un quart de ton, d'autant plus sensible que les voix sont très justes, qui fait un effet

10. Il s'agit de « vingt-huit petits danseurs, de huit à treize ans, badigeonnés de blanc de la tête aux pieds... » (799).

déchirant, presque intolérable. D'ordinaire, tous les chants sont sur les notes de notre gamme » (778). Confronté à sa propre incompréhension, Gide déclare que la complexité harmonique de la musique Sara rend le chant des payeurs « très difficile à comprendre pour nos oreilles septentrionales » (892) ; en effet, « cette polyphonie par élargissement et écrasement du son est si désorientante pour nos oreilles septentrionales, que je doute qu'on la puisse noter avec nos moyens graphiques » (893). À force d'analyser rigoureusement la musique africaine, Gide se rend compte de la nature relative des valeurs artistiques. Il s'extasie en entendant le chant des payeurs Sara — « Ah ! que Stravinsky ne put-il l'entendre ! » (892) — et précise que « le soliste a une voix admirable, de qualité toute différente de celles que nous exigeons au Conservatoire » (893). Le voyageur qui parlait naguère de « vacarme... assourdissant » (729) finit par affirmer que les chants populaires de l'Europe sont inférieurs à ceux de l'Afrique : « nos chants populaires, près de ceux-ci, paraissent grossiers, pauvres, simples, rudimentaires » (892). Donc, l'admiration et la compréhension croissantes vont de pair chez cet ethnomusicologue amateur.

Sur le plan esthétique, Gide interprète la musique indigène avec beaucoup de rigueur et de subtilité. Sur le plan politique, par contre, ses interprétations sont parfois déconcertantes — notamment en ce qui concerne les rapports entre la musique et le travail. Dès le début de son voyage, Gide constate que de nombreux indigènes travaillent en chantant : « les cuisiniers préparent le pain avec de grands rires et des chants » (698) ; un peu plus loin, « une soixantaine de femmes pilonnent les rhizomes à caoutchouc en chantant ; travail interminable, très misérablement rémunéré » (731). Du fait même que ces gens font de la musique en travaillant, Gide s'autorise à tirer des conclusions d'ordre social. Après une journée de marche épuisante, Gide s'étonne du comportement de ses porteurs : « On s'attend à les voir arriver fourbus ? — Ils chantent. — Ronchonnants ? — Ils disent : “Merci, Gouverneur ¹¹.” Pas une récrimi-

11. Gide explique que « depuis Fort-Lamy, les boys, et à leur suite tout l'équipage, m'ont fait monter en grade. “Commandant” ne leur suffit pas. Et, plus tard, “Gouverneur” non plus. Rien à faire à cela. Par enthousiasme ils m'appelleront “Gouvernement” » (892). Gide se rend compte du mobile probable de cette appellation : « les tipoyeurs, sans doute pour appeler le matabiche [pourboire], me remercient, soit séparément, soit en chœur. M'appeler “Gouverneur” ne leur suffit même plus. Ils crient “Merci, Gouvernement, merci” » (949). Que ce titre honorifique soit lié à l'espoir d'une récompense pécuniaire semble évident, puisque les tipoyeurs « partent de l'avant au petit trot, chantant, riant, poussant des cris, racontant je ne sais quoi où l'on distingue revenir les mots de *matabiche* et de

nation, pas une plainte. Un bon sourire, en réponse à nos quelques paroles affables lorsque nous passons près d'eux. Ces gens sont admirables » (976). Après une autre longue étape, les porteurs « arrivent enfin, envahissent la cour et, à notre grande stupeur, sitôt posé leur faix, se mettent à danser autour de nous une danse échevelée, extravagante, aux cris de "Merci Gouvernement !" » (963¹²). Et Gide d'ajouter : « Ah ! que ces braves gens sont donc peu mûrs pour les revendications sociales ! » (963). Gide retrouve chez les porteurs chantants précisément ce à quoi il s'attendait : un comportement « bon enfant » qui prouverait, à ses yeux, que les indigènes ont besoin de la tutelle européenne¹³.

Ces remarques sont d'autant plus frappantes que Gide se montre pleinement conscient des liens économiques entre les indigènes et les voyageurs européens. Lorsqu'il décrit la danse des Dakpas, l'auteur souligne le côté vénal du spectacle, et fait remarquer l'inauthenticité de la « danse de circoncision » présentée dans un film de la mission Citroën : « Il est possible que cette danse ait eu primitivement quelque signification rituelle, mais aujourd'hui les Dakpas, soumis depuis 1909, ne se refusent pas à en donner le spectacle aux étrangers de passage qui s'en montrent curieux. Sur demande, ils descendent de leur village... et s'exhibent, contre rétribution » (729). La notion de dépendance économique devient le sujet même de certains chants improvisés par les indigènes. Le jeune guide Adoum traduit un chant qui exprime la liberté et la prospérité relatives dont les payeurs jouissent grâce à leurs patrons européens :

Nous ne sommes plus emmenés comme captifs
Nous sommes libres de circuler dans le pays
D'acheter des boubous et des fardas.

Les blancs commandent le pays et ils sont bons (893).

Un chant transcrit par Marc Allégret trahit une préoccupation économique encore plus explicite de la part des payeurs : « Très souvent ils chantent : "Nous ramons bien. Le Blanc, en arrivant, nous fera un cadeau" » (70). Tout conscient qu'il soit de la dépendance financière des

gouverneur » (981).

12. Marc Allégret confirme ces faits : « Les porteurs arrivent trois quarts d'heure après [nous]. On a fait des feux pour les encourager de loin. Ils se mettent à danser en criant "merci gouvernement !" » (242).

13. En outre, Gide tombe ici dans le stéréotype de l'Africain musicien. Selon l'ethnomusicologue Kofi Agawu, « le motif de l'Africain musicien — qui implique une abondance de loisirs — se reproduit encore au vingtième siècle dans les ouvrages d'écrivains Africains et non Africains » (248 [nous traduisons]).

porteurs indigènes par rapport aux voyageurs européens, Gide ne semble pas démêler la part de l'intérêt dans le comportement de ces « braves gens... peu mûrs pour les revendications sociales » (963).

Le travail ethnomusicologique de Gide comporte des jugements politiques et moraux aussi bien que des appréciations esthétiques. Le double objectif de l'entreprise gidienne nous invite à lire le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* d'un point de vue à la fois esthétique et politique, afin d'élucider le rapport entre le style du texte et son but réformateur. Or une lecture des métaphores musicales à la lumière du programme réformateur de Gide révèle des contradictions fondamentales.

En parlant de la punition de Bambio, Gide fait preuve d'une certaine ironie, car il met toujours le mot « bal » entre guillemets (à la différence de Marc Allégret, qui parle du bal de Bambio sans guillemets dans ses *Carnets du Congo*). La ponctuation est son seul geste de résistance : les guillemets lui permettent d'user de ce mot tout en gardant ses distances. Son rapport trouble avec cette métaphore est aussi déconcertant pour nos oreilles contemporaines que fut l'emploi du quart de ton pour Gide, car il nous est impossible de déterminer l'intervalle d'ironie dans cet emploi du terme. Le fait que Gide n'arrive pas à intégrer cette expression dans son discours signale une certaine tension ; mais les efforts qu'il fait pour s'éloigner du discours colonial ne laissent que des traces assez faibles. Ainsi, la position de Gide vis-à-vis du discours impérialiste est caractérisée par une ambiguïté et une duplicité irréductibles. Gide joue sur les deux tableaux : il veut être réformateur, sans renoncer aux avantages de l'impérialisme.

Tout comme la musique africaine, le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* sont remplis de dissonances — non seulement entre les voix diverses, mais aussi à l'intérieur du discours gidien. Si les contradictions entre le discours musical et le programme réformateur de l'auteur sont impossibles à résoudre, elles suggèrent néanmoins des voies à suivre dans les recherches futures. Les dissonances du texte nous incitent à interroger les rapports de l'auteur avec l'impérialisme et le statut de ces récits « réformateurs » dans l'œuvre gidienne.

ŒUVRES CITÉES

Agawu, Kofi. « Representing African Music ». *Critical Inquiry*, 18 (1992), 245-66.

Allégret, Marc. *Carnets du Congo : Voyage avec Gide*. Éd. Claudia Rabel-Jullien. Introduction et notes par Daniel Durosay. Paris : Presses du C.N.R.S., 1987.

Chadourne, Jacqueline M. *André Gide et l'Afrique*. Paris : Nizet, 1968.

Gide, André. « Conférence de Bruxelles ». *BAAG* n° 80 (1988), 31-6.

—. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*. Paris : Gallimard, 1954.

Moutote, Daniel. *André Gide : L'engagement (1926 - 1939)*. Paris : SEDES, 1991.

Painter, George D. *André Gide*. New York : Atheneum, 1968.

Putnam, Walter C., III. *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*. Saratoga : Anma Libri, 1990.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York : Alfred A. Knopf, 1993.

Définies, différées ou différentes : lecture flottante de quelques musiques gidiennes

par

FRÉDÉRIC BOULESTEIX

« Le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique [...]. Le peuple français est un peuple de dessinateurs. D'artisans, de stylistes, de dessinateurs. » (Gide, « Feuilles inédits et variantes », 93 ¹). Ainsi en serait-il de ces paysagistes du XIX^e siècle, de Balzac à Zola en passant par Flaubert, qui surent avant tout tracer et esquisser par la langue une société française en mutation, générant une succession rapide de mouvements, du réalisme au symbolisme, qui tentèrent d'écrire un monde à mesure plus fluctuant au sein duquel allait naître André Gide, autant à la musique qu'à l'écriture.

On sait combien celui-ci disait ne guère goûter les rencontres de certains genres, qui ne sut pas toujours comprendre les rapprochements possibles tentés par quelques-uns, entre peinture et littérature. Plus indulgent avec la musique, il entretint des liens constants et magiques entre cette dernière qu'il pratiquait en connaisseur doué et son expérience plus décisive encore de l'écriture.

Cette relation n'est en rien une découverte : plusieurs jadis et naguère nous la surent faire goûter. Le mérite, pourtant, que nous pourrions retirer de cette session de San Diego, vieille de quelques mois déjà, est d'avoir su faire ressurgir des équations qui interrogent, relatives aux tissages qui lient la textualité gidienne à la texture musicale qu'elle intègre souvent et véhicule de manière plurielle et polysémique.

1. Nous n'indiquons les références que des seules citations qui n'apparaissent pas dans les conférences qui précèdent.

Nul ne le contestera plus, il est un palimpseste des œuvres de Gide, qui, très tôt, fut relevé par Mallarmé : « Votre livre est un livre de silences. Vous avez su la chose la plus difficile : se taire ; — de sorte que toutes les pensées sont dans l'intervalle des lignes ². » C'est au cœur de ces jeux de réseaux que les interventions de San Diego sont allées relever les espaces de rencontre entre un Gide écrivant et un Gide interprétant ou encore écoutant, ouvert à la musique dans son sens le plus large, depuis sa pratique familiale du piano, son regard critique sur la composition de Chopin, sa fascination sensuelle pour la flûte du Maghreb, son expérience aussi, d'un monde bien plus étendu, au carrefour d'une prose musicale souvent métaphorique qui se lie aux sources sonores les plus diverses.

L'originalité de cette session est sans doute moins dans l'exploration systématique d'un signifiant musical souvent absent en tant que tel, plutôt que dans la tramatisation ³ d'un ensemble isotopique qui tente d'explorer les multiples figurations d'un paysage de signifiés complexes, qu'Elaine D. Cancalon présente à juste titre comme « éternellement flottant[s] ».

S'il nous était donné de dresser une cartographie de cette session, qui saurait retirer de chaque moment les éléments d'une orographie de l'ensemble, tout en allant, à l'instar du professeur Cancalon, des plus « lisibles » aux plus « scriptibles », il nous faudrait commencer par ce fait essentiel, souligné par chacun, que la musique est presque toujours présente au cœur de ce que nous souhaiterions intituler une « scène musicale capitale » ; ce sera là — car pourquoi ne pas s'y laisser aller — le premier point de notre considération. Cette scène est souvent centrée — ce sera notre seconde étape — autour d'un instrument qui affirme à de multiples niveaux symboliques la matérialité d'une potentialité extra-musicale, sensible ou même sexuelle. Dans un troisième temps, ces scènes et instruments se réfèrent souvent à un aspect caractéristique de la formation de Gide et de son initiation. Loin de ne se limiter pourtant qu'au monde de la musique construite et structurée, nous nous rendons compte, dans le quatrième moment de notre lecture, que l'oreille musicale est ouverte au monde, par l'attention portée au domaine des sons d'une part, par l'utilisation systématique aussi de la métaphore, de jeux sur les signifiants, qui voient dans la musique des éléments de paysages ou des figures botaniques, ou encore dans le paysage une musique. Enfin, nous terminerons

2. Réponse de Mallarmé à André Gide après réception des *Cahiers d'André Walter* (Delvaile, 26).

3. Au sens de « dramatisation » (exagérer les choses, mais surtout, au niveau psychanalytique, transformer un concept en image) et de « trame » (structure d'un réseau, ce qui constitue le fond et la raison d'une chose organisée).

par ce fait parfois souligné, qu'il y a une musicalité certaine de l'écriture gidienne, tout comme il y a une scripturalité de son expérience musicale.

I

Dans le premier temps donc, par lequel nous souhaitons aborder la fonction sémiotique de la musique, la présence est manifeste et remarquée, de « scènes musicales capitales » qui entretiennent les catégories variées d'un commerce, souvent basé sur une intimité avec l'autre ou avec le monde.

Il est dans la nature même de la musique de lier et de rassembler, de joindre : « *le recours* à la musique, avec ses timbres, ses tonalités, ses rythmes, ses instruments divers, est un des moyens de s'associer à la plénitude de la vie cosmique. Dans toutes les civilisations, *les actes les plus intenses de la vie sociale ou personnelle sont scandés de manifestations, dans lesquelles la musique joue un rôle médiateur pour élargir les communications jusqu'aux limites du divin.* » (Chevalier, « Musique » ; c'est nous qui soulignons).

André Gide « a recours » à la musique, à sa pente médiatrice. Par elle, de manière très réelle, il « s'associe à la plénitude de la vie », autant macrocosmique (la relation avec le divin et l'univers) que microcosmique (la relation à l'autre). Le texte gidien met ainsi en scène et en sèmes ces recours, principalement en ménageant des espaces et des moments de rencontres, qui sont autant de nœuds narratifs, autant de carrefours virtuels où tout se peut décider et où tout peut se passer, par delà les codifications linguistiques.

Ainsi Elaine D. Cancalon évoque *Les Cahiers d'André Walter* et le rôle intermédiaire qu'y joue la musique, à la fois en tant que « chemin qui relie au monde », mais aussi dans sa fonction au cœur des scènes qui mettent en rapport le jeune homme et sa cousine, puisque Walter « utilise l'émotion créée par son jeu pour déranger les sentiments de la jeune fille ». S'il s'agit ici d'une présence directe de la pratique musicale, dirigée dans un sens voulu, les épisodes sont plus nombreux, évoqués par les autres intervenants, où, comme le dit le professeur Cancalon, « la présence de la musique est déjà sous-jacente et existe à un degré second avant même de signifier autre chose ».

Antoine Spacagna nous rappelle ainsi cet épisode pris dans *Les Nouritures terrestres*, où l'on entend « la flûte du berger » que le narrateur aime, qui se demande lequel, de l'enfant ou de lui-même, viendra à l'autre le premier. Ici, la flûte n'est pas l'adjuvant nécessaire à la séduction, elle n'est pas non plus ce décor musical auquel le cinéma nous a habitués et qui enrobe grossièrement l'intrigue. Comme le narrateur de *Si le grain*

ne meurt l'affirme, il se rejette « d'autant plus passionnément » vers ce qu'il appelle « la musique pure, c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier », ce que souligne le professeur Day dans une étude très fouillée. Cette musique existe donc d'abord sur un autre plan, presque hors-texte ; elle ne véhicule pas le sentiment qui anime le narrateur mais intervient en tant que fonction symbolique phatique, qui accompagne le « désir » et souligne l'incapacité du langage seul en le raturant. Comme le fait remarquer Madame de Stael, « il semble qu'en écoutant des sons purs et délicieux, on est prêt à saisir le secret du Créateur, à pénétrer le mystère de la vie. Aucune parole ne peut exprimer cette impression, car les paroles se traînent après les impressions primitives » (Mme de Stael, 98-9).

Le professeur Spacagna rappelle aussi, dans *Les Nouvelles Nourritures*, le chant des oiseaux, qui assure une fonction autre, établissant une sorte d'image sonore de la rencontre possible avec le divin. La symbolique de l'oiseau implique souvent cette notion de rencontre, de communication avec d'autres strates du cosmos et de la croyance : « Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre. En grec, le mot même a pu être synonyme de présage et de message du ciel » (Chevalier, « Oiseau »).

Walter Putnam, quant à lui, met en avant un autre rapport, traitant de la fonction symbolique et métalinguistique des mains dans *Si le grain ne meurt*. Ainsi de ces mains jouant, qui donnent à entendre, appellent à l'écoute, partagent le jeu, « interprètent » de manière active et participent à la formation des sons, aux fonctions musicales, scripturales et sexuelles de l'acte relationnel, « à plusieurs endroits stratégiques du texte ». Les mains, comme le signale le professeur Putnam, rapprochent symboliquement le masculin du féminin (part féminine de l'homme, elles sont la part masculine de la femme), elles relient et facilitent un degré certain d'expression. André Gide perçoit ses premières et peu convaincantes leçons de piano par les mains différentes de ses divers professeurs ; de la même manière il joue et jouit du corps de l'aimé avec ses mains qui le caressent et interprètent les formes et les textures, sources du plaisir. À un autre moment nous est donné un autre corps, mourant, celui de la mère incapable d'écrire, dont les mains alors ne communiquent plus, mais évoquent le souvenir de l'époque où elles savaient exprimer « un peu de poésie, de musique, de beauté ». De son côté, le professeur idéalisé peut, grâce à la musique et surtout aux mains qui la font naître, animer et éclairer, décomposer et recomposer ; il est très véritablement un Créateur, qui communique sa passion de créer et d'interpréter le monde. Dans tous ces exemples la rencontre se fait par le jeu complexe des mains, mais aussi de la musique qu'elles « figurent ».

À travers *L'Immoraliste*, Andrew Oliver souligne un certain nombre d'incidents ou épisodes, telle la scène de « l'étroite et profonde chambre », celle aussi du sifflet du petit Bachir et celle de la flûte dans l'oasis, qui sont « associées à une identité sexuelle en voie de définition » par l'intermédiaire d'un instrument et/ou de la musique qu'il produit. Ces scènes, il va sans dire, sont « capitales » pour la phase formatrice du narrateur et pour le récit qu'il en fait.

Yvon Le Bras, dans l'étude de *La Symphonie pastorale*, met en avant un type différent de rencontre, lorsque Gertrude écoutant le second mouvement de l'œuvre de Beethoven est « noyée dans l'extase » d'une nouvelle relation au monde ; lorsque Jacques aussi guide les doigts (encore les mains) de la jeune aveugle qui va ainsi s'émanciper, grâce à cette découverte plus directe de l'autre à travers la musique et la réappropriation de son corps l'interprétant.

Jocelyn Van Tuyl présente également des « scènes capitales », où André Gide est confronté à une autre image du réel, dans son *Voyage au Congo* et son *Retour du Tchad*. À partir de l'une de ces scènes, celle du « Bal », « le voyageur doit non seulement observer, mais aussi analyser... transition entre phase subjective et phase analytique du discours ethnomusical de Gide », sur lequel nous reviendrons.

Peu de musique chez André Gide sans moments et espaces d'une rencontre déterminante où la langue ne peut suffire, sans confrontation formatrice presque physique, sans un commerce à partir duquel les données du récit sont redistribuées, à partir duquel le discours est re-dynamisé ou encore plus radicalement modifié. Les *Notes sur Chopin* sont à ce titre exemplaires qui, dans leur « dédicace », introduisent le père Abbé du Monte Cassino, guère visible car retiré, avec lequel pourtant, à l'extrême limite de son séjour, l'écrivain peut parler alors qu'il vient de terminer une retraite ponctuée de soirées au piano : « Sitôt franchis les premiers compliments, nous commençâmes de parler musique » (Gide, *Notes sur Chopin*, III). Comment ne pas comprendre ici, alors que le religieux exprime son plaisir d'une musique lue pour lui seul, que la musique peut tout aussi bien se suffire à elle-même, sans instrument ; qu'elle favorise, par le silence et la récitation intérieure, le partage d'un plaisir pur qui se passe des objets médiateurs traditionnels et permet une rencontre avec « soi ». Ce court essai est ainsi introduit par une « scène » où la musique est présente tout autant qu'absente ; absente dans sa matérialité signifiante, elle est présente dans le discours qu'elle suggère et qui permet l'échange linguistique entre deux êtres à travers un pur signifié. Rien ne pouvait mieux introduire une œuvre où Gide lui-même ne va pas jouer mais parler de musique et par là-même se retrouver. Les *Notes sur Chopin* (et l'on n'in-

sistera jamais trop sur ce titre, à la fois littéraire et musical, systématique ou vagabond) utilisent d'ailleurs des métaphores qui laissent entendre le jeu comme un moment « scénique » intime de lecture et de parole, un moment de communion privilégié : « C'est aussi pourquoi cette musique de Chopin, presque toujours, j'aime qu'elle nous soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat » (Gide, *Notes sur Chopin*, 6). L'auteur rejette ainsi les exécutions spectaculaires, où le pianiste tient à « se faire valoir » (*ibid.*, 19), où il ne garde que « l'effet » (*ibid.*, 20), où il privilégie en fait le signifiant par rapport au signifié.

La musique est donc rarement simple consommation descriptive chez Gide. Elle engage au contraire une communication difficile ou impossible avec l'autre ou soi-même ; elle assure une fonction métalinguistique, prenant position en tant qu'élément phatique. Loin de ne servir que de simples décors aux scènes souvent capitales de certains récits, elle fixe et lie les instances relationnelles entre l'enfant et ses maîtres, le fils et sa mère, l'amoureux et l'aimé(e), l'aveugle et la lumière possible, l'être et le divin, l'Européen et l'univers que les siens lamentent, l'écrivain et le musicien, obligeant à repenser le rapport que chacun entretient avec l'autre. À ce titre, l'exemple des *Notes sur Chopin* le montre, elle n'a pas besoin d'être matériellement présente pour déclencher ou diffuser. L'idée même de musique différée, de musique du dedans, lu par chacun au fond de soi, peut assurer des fonctions identiques et atteindre à la perfection et à l'harmonie relationnelle entre soi et les autres, soi et le monde.

Au cœur donc de scènes de rencontre, souvent se trouve une musique définie ou différée, produite ou non par un instrument. Quelle place accorde l'écrivain à ces derniers dont il semble, avec le temps, se méfier ? Quelle est leur fonction sémiotique et symbolique dans le texte gidien ? Ce sera la seconde étape de notre lecture de la session.

II

Nous l'avons vu avec les *Notes sur Chopin*, André Gide semble privilégier l'expression musicale la plus immatérielle ou la plus simplifiée ; une musique qui, si elle est comme une « demi-voix », reste « sans parole », ce que rappelle le professeur Day. Ainsi, lorsque l'écrivain compare Chopin à Wagner, dont « le nombre des instruments [...] le surnage des voix [...] le pathos » lui semblent énormes (Gide, *Notes sur Chopin*, VI) ; ainsi encore lorsqu'il condamne la *Salomé* de Strauss, « exécration musicale romantique, d'une rhétorique orchestrale à vous faire aimer Bellini » (*ibid.*, 48). André Gide favorise principalement la musique pure, l'instrument seul. Deux instruments en fait sont privilégiés tout au long de son œuvre, le piano et la flûte, que nous retrouvons dans la plupart des

conférences de cette session et qui donc nous obligent à interroger la fonction qui semble être la leur.

Antoine Spacagna voit dans la flûte l'instrument de la nature, qui alors s'opposerait au piano, instrument d'appartement. Le piano est effectivement pour Gide l'instrument de sa classe, l'un des signes de son rang. La flûte, au contraire, qu'il découvre dans un cadre exotique, est le symbole non seulement d'une rythmique purement naturelle, mais aussi d'un souffle qui permet le rapprochement avec le sacré et avec d'autres dynamiques temporelles. Le piano est donc impossible dans *Les Nourritures terrestres* car c'est un texte de rupture qui implique un objet de rupture. Le piano est le sème de la bourgeoisie, de la sédentarisation ; la flûte, au contraire, est un sème militant, un instrument nomade, portable, souvent fabriqué par celui-là même qui en joue et affirme ainsi un rapport créateur plus complet. Le professeur Spacagna, sans aller trop loin dans ce sens, a l'avantage de poser les bases d'une nouvelle considération : la musique n'est pas uniquement en elle-même, dans la différence culturelle des rythmes et mélodies ; elle est aussi dans la symbolique instrumentale, dans le symbolisme de l'objet signifiant.

Andrew Oliver va plus directement dans ce sens. L'objet est polysémique, dans la manière de le tailler, dans sa forme, dans la façon d'en user à plus d'un titre. Ainsi en est-il du sifflet de Bachir, instrument relationnel d'appel et d'alerte, de séduction, d'avertissement. Le sifflet cristallise l'attirance sexuelle autant que le danger que provoque cette attirance, il préfigure la scène du verger avec la flûte qui, de son côté, véhiculera un jeu de séduction et de désir bien plus élaboré.

Dans la flûte, la musique vient du souffle, les mains tiennent l'instrument, l'offrent à la bouche et de manière passive bouchent les trous et les libèrent pour modeler les sons. La flûte est un instrument doublement physique, qui nécessite, comme dans l'expérience amoureuse, la bouche et les mains. Avec le piano le rôle des mains est différent (nous reprenons la thématique proposée par le professeur Putnam, car elle nous semble essentielle à la compréhension des multiples niveaux de la « manipulation » musicale gidiennne), elles y ont une part plus active et plus dominatrice mais moins proche de la musique du dedans ; elles frappent les touches et créent indirectement des sons. De là cette symbolique de l'instrument dominateur (chez le jeune Walter), bourgeois, urbain, complexe et sec, opposé à la flûte dominée (des enfants arabes), plus simple, rurale, pastorale et humide. Le piano doit être pris en main, plier l'espace et rythmer le temps, alors que la flûte est manipulée, se plie à l'espace et se fond dans le temps. Entre l'un et l'autre, nous retrouvons les couples anciens du crû et du cuit, de la nature et de la civilisation. L'éducation du

jeune Gide est celle d'un pianiste, d'où, avec le refus d'un certain passé, à une époque, le désir, nous le verrons, d'une musique en lambeaux, d'une déchirure musicale ; le désir de la flûte, des mains et des corps plus passifs qui ne construisent pas le monde mais en accompagnent le rythme et l'acceptent. Les mains qui jouent du piano, les mains qui tiennent la flûte, les mains sur le corps que l'on aime puis peu à peu la main qui écrira l'expérimentation du monde... il y a bien chez Gide une évolution symbolique des « manipulations instrumentales », une ordonnance des jeux de mains qui correspond d'abord à un apprentissage du touché bourgeois, puis, avec un voyage vers la nature et le divin, à un second apprentissage initiatique du touché sensuel introduit par la flûte qui révèle l'ambiguïté sexuelle et temporelle par sa propre ambiguïté symbolique ⁴.

Mais finalement, le piano, par un autre de ses caractères, avait pu proposer ce que la flûte ne permettait pas : le jeu à quatre mains, le jeu de concert rappelé dans sa conclusion par Walter Putnam. La flûte reste en fait hors des possibilités personnelles, l'instrument primitif jamais joué, seul le joueur étant par la suite le jouet de l'écouter. L'idéal d'harmonie exotique et utopique généré par le monde musical pastoral est redécouvert, reconsidéré dans les souvenirs de moments d'accords parfaits avec le cousin Albert Démarest ou encore avec Marc de la Nux, qui tous deux tranchent avec la stérilité des secs exercices scolaires, mais aussi, après réflexion, avec la sensualité musicale passive de la flûte qui, en fin de compte, n'offre qu'une harmonie physique reportée à plus tard, après le jeu musical. Le plaisir au moment même de l'acte musical ne se peut réaliser qu'avec le piano. André Gide est donc bien un enfant et un adulte de sa classe qui, par l'écriture, apprend à la redécouvrir et à y insérer des expériences exotiques malgré tout essentielles.

Car si la flûte et le piano présentent chacun un ensemble de réseaux symboliques différents mais qui finissent par se croiser, si la flûte exprime la cassure, la crise, s'opposant à un piano plus moral, plus attaché à l'enfance, il ne faut pourtant pas aller trop vite dans notre conclusion. Effectivement, les plus tardives *Notes sur Chopin* montrent que Gide, à son retour d'Afrique du nord, recherche dans le piano le fondu temporel qu'il a trouvé dans la flûte, tout comme ce qu'il recherchait dans la flûte n'était rien d'autre que ce que le piano lui avait d'abord permis, mais qui n'avait pas été directement avoué, la découverte de l'autre et par son intermédiaire la découverte des mouvements troubles de l'en-soi : « Il ne

4. Si la flûte est symbole phallique, n'oublions pas que la première, conçue par Pan (de forme différente), fut réalisée grâce à la métamorphose de la nymphe Syrinx en roseau.

s'agit pas ici (encore que l'on puisse) de ralentir à l'excès le "tempo" de la musique de Chopin. Il s'agit tout simplement de ne pas la presser, de lui laisser son mouvement naturel, aisé comme une respiration » (Gide, *Notes sur Chopin*, 20). « Par où cette musique [de Chopin] rappelle l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe qui ne laisse point sentir le moment où le musicien reprend souffle. Il n'y a plus là ni points, ni virgules » (*Ibid.*, 24).

Dans un premier temps, donc, chacun des instruments jouant un rôle médiateur au sein de certaines scènes, accuse un symbolisme propre qui dessine, nous nous y attacherons, deux grandes époques formatrices. Ainsi tout semble opposer le piano d'intérieur à la flûte des vergers, le lourd instrument des traditions familiales du Gide enfant au roseau léger que portent sur eux d'autres enfants. La flûte est liberté, nomadisme ; c'est un souffle proche du corps. La musique qu'elle produit vient du rythme de la respiration. Elle est associée à l'expérience sensuelle et sexuelle naturelle alors que le piano est l'instrument d'une culture plus élaborée qui ne sera comprise qu'après coup. Car André Gide sait, en vieillissant, tirer profit des expériences diverses de sa vie. Il tente dans ses écrits critiques sur la musique, tout comme dans son comportement, de concilier des valeurs d'abord opposées. Il redécouvre le piano après l'avoir trompé ; redécouvre aussi par l'écriture « instrumentale » des souvenirs qui opèrent une réévaluation de cet objet, seul véritable repère. À ce stade, la question se pose donc de savoir quelle fut profondément l'influence de la musique d'Afrique du nord et de sa flûte sur la musique de Gide. C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre dans notre troisième partie.

III

Le piano et la flûte, tout comme les scènes où ils apparaissent, nous montrent combien la musique occupe chez Gide une place formatrice (comprendre et s'adapter à son espace et à son temps), tout autant qu'initiatique (saisir d'autres notions de l'espace et du temps).

La valeur « éducative » et la puissance morale de la musique sont très tôt notées par Aristote « comme une véritable jouissance [...] et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer aussi la musique dans l'éducation des enfants » (Aristote, 183).

Le jeune Gide fut ainsi formé au piano, ce qui influença de manière forte son caractère premier. Le professeur Day rappelle par exemple que l'écrivain « associait le piano à la rigueur et à la discipline », qui sont aussi importantes dans le travail d'écriture. Le professeur Putnam souligne de son côté que la musique de cette période, réévaluée par la suite, va

plus loin ; ainsi celle de *Si le grain ne meurt* « fait partie intégrante de la stratégie autobiographique » et « permet d'aborder à travers elle toutes les questions d'éducation, sentimentale et autres ».

Car aux premiers stades éducatifs vont s'en substituer de nouveaux : « Tandis que d'autres publient ou travaillent, j'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. Cette désinstruction fut lente et difficile ; elle me fut plus utile que toutes les instructions imposées par les hommes, et vraiment le commencement d'une éducation » (Gide, *Les Nourritures terrestres*, 19). Si les premières années, caractérisées par le piano révèlent l'éducation du jeune homme, sa « formation », les musiques exotiques seront donc autrement initiatiques. Symboliquement, cette initiation à la « véritable jouissance » d'Aristote, nous est rendue dans *L'Immoraliste*, où Andrew Oliver note l'importance d'une part du vent « qui déchire par instants des lambeaux de musique étrange » et d'autre part de « l'étroite et profonde chambre ». Si le symbolisme freudien de ce dernier lieu initiatique est relevé par le professeur Oliver, il nous semble intéressant de constater que la musique étrange est déchirée, offerte en lambeaux au narrateur, lui demandant ainsi un effort quasi physique de reconstitution du signifiant en pleine déchirure⁵.

En Afrique du nord, la musique et les instruments sont ainsi au cœur de l'initiation gidienne. Andrew Oliver le rappelle, la musique est « indéniablement associée au phallus et à une identité sexuelle en voie de définition ». En fait l'Afrique du nord sera, à travers la déchirure du sujet, l'initiation à la sensualité, au culte du corps, à l'ambiguïté sexuelle, à l'appropriation symbolique du sexe, au paganisme bucolique, toutes choses qui aideront Michel à « reprendre goût à la santé et à la vie ». *Les Nourritures terrestres* iront dans ce sens, comme le note le professeur Spacagna, puisque le piano de la tradition familiale sera symbole de frustration d'impuissance, alors que la flûte sera l'instrument positif, favorable à une autre conception de la vie, à travers une relativisation de la notion de temps. L'Afrique du nord sera donc par la musique l'espace d'un temps originel retrouvé à travers un corps retrouvé au-delà de la langue et du langage musical premier oublié, ce qu'évoque le professeur Spacagna : « ouvrant le grand piano, je cherchais dans ma mémoire le rythme d'anciens airs, mais je ne m'en souvenais que de façon trop imparfaite. »

En effet, même si l'initiation par la mélodie arabe n'est pas chez Gide une rencontre de la culture profonde de l'autre, telle que nous pouvons la

5. Cette scène met en place une structure très racinienne dans sa conception en trois espaces : le monde extérieur (musique en lambeaux), l'antichambre (où se joue la musique), la chambre (l'au-delà de la musique).

découvrir dans *L'Archéologue* de Philippe Beaussant ⁶, elle n'en reste pas moins de la même manière une découverte à travers un nouvel espace et un instrument médiateur, une redécouverte parmi les premiers lambeaux, d'un temps lui-même « distendu », d'un temps plié sur le seul présent : « Combien j'aimais cette "musique mahométane", au flux égal, incessante, obstinée ; elle me grisait, me stupéfiait aussitôt, comme une vapeur narcotique, engourdisait voluptueusement ma pensée [...]. Tous accroupis en cercle, nous écoutions Sadek jouer de la flûte, dans un oubli du temps que je n'ai connu que là-bas » (Gide, *Si le grain ne meurt*, 307 et 355).

Car la musique tout comme la littérature est un art de pliage du temps, un art d'appropriation du présent, que Stravinsky, dans *Chronique de ma vie*, introduit de manière très juste : « La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps — de ses catégories de passé et d'avenir — sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle du présent. Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps » (Stravinsky, 63-4).

Cette idée essentielle est aussi présente dans le très beau livre de Claude Roy, *La Traversée du Pont des Arts*, à travers les recherches musicales élaborées par Charles Rivière, pour lequel « la musique n'est représentation de rien : elle est présentation du présent, le présent immédiat du temps » (Roy, 156). Nous retrouvons également ce thème temporel autrement conjugué chez Cioran, dans deux de ses *Syllogismes de l'amertume* : « Point de musique véritable qui ne nous fasse "palper" le temps. [...] L'infini "actuel", non-sens pour la philosophie, est la réalité, l'essence même de la musique » (Cioran, 121)... ainsi que chez Pascal Quignard dans « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais » : « Une part de la musique, c'est ce temps travaillé par le temps, c'est ce temps qui tourne le temps, se porte contre lui par les moyens que lui offrent ses propriétés mêmes. La musique, c'est un corrigé de temps plus ou moins revenant. En elle, il semble que le temps fasse à lui-même retour, qu'il retourne à plus que son origine » (Quignard, 67).

L'Afrique du nord, plus encore qu'un espace formateur, est, de par sa

6. « J'ai joué au long de ma vie sur toutes ces flûtes [...]. Ahmed m'enseignait une pulsation différente, il m'apprenait à guider mon propre souffle, il me dictait d'autres rapports entre les notes, entre les choses, entre les êtres. Avec la respiration qui est ma vie, j'apprenais à distendre mon temps selon une autre économie, j'épousais des cheminements inconnus » (Beaussant, 40-2).

musique, un réel moment initiatique « déformateur », une affirmation du présent en dehors du langage s'opposant à l'éducation première, ancrée dans le passé de la tradition bourgeoise et à l'avenir que le jeune homme souhaite différer par son départ. Cette musicalité du présent introduira un retour à soi et l'affirmation d'une jouissance qui, plus qu'un autre espace, nécessite un autre temps, une véritable pratique de l'immédiateté et de l'instant, une très réelle négation de toute forme de discours. L'un des résultats de cette initiation sera le recours à l'écriture et à la revalorisation d'un passé qui reste toujours « présent » à travers la « graphie de soi ».

Autres pays, autres musiques, autres désirs d'initiation. Comme le dit Daniel Durosay parlant du séjour de l'écrivain en Afrique noire : « Dès longtemps, l'anticonformisme de Gide, l'apôtre du nouvel homme, rêvait d'un ressourcement sauvage, d'un contact avec la forêt primaire et la mentalité primitive, d'un lieu d'harmonie pure et nue entre l'homme et la nature » (Durosay, 44). J. Van Tuyl de son côté nous présente un Gide pour lequel « la notion de musique comme un art médiateur [est] susceptible de rendre l'Afrique compréhensible aux Européens. » Pour le professeur Van Tuyl, les métaphores musicales sont au cœur (nous y reviendrons) de l'initiation. Chez Gide « la musique facilite la compréhension de l'Afrique. Mais ce moyen de comprendre est aussi un moyen de voiler la réalité ». En fait le discours musical de Gide en Afrique l'aide à échapper aux seules « réactions subjectives » par l'analyse. Mais la question reste posée à ce stade : en dévoilant les structures et techniques de la musique exotique « raisonnée », Gide ne voile-t-il pas, justement, non pas l'Afrique elle-même mais son impossibilité de comprendre cette musique par les sens, autrement que par l'ethnomusicologie ? La musique nord-africaine ne passait par aucun discours, alors qu'ici elle ne sert que cela ; en ce sens l'Afrique noire n'est pas cette initiation au « ressourcement sauvage », au « lieu d'harmonie pure et nue entre l'homme et la nature ». La technicité indique l'impossibilité de prendre le signifié pour lui-même, en lui-même. Le discours de Gide est alors un discours de race et de classe, une affirmation « linguistique » inconsciente de sa domination.

Ainsi la période européenne et nord-africaine favorise d'une part l'éducation artistique et intellectuelle, de l'autre l'initiation à des mystères et à des contextes plus sensoriels, où la musique se dévoile d'elle-même, se déchire et déchire la préhension du temps et de la langue. Avec la période noire africaine qui malheureusement se veut appropriation par la langue d'un unique espace et de son explication, le désir de construction d'un signifiant trop technique ne propose aucune initiation autre que sociale et politique, ce qui est peu. Le discours est alors « blanc » à deux titres : discours de blanc et discours qui ne dit rien en voulant trop en dire.

IV

La formation d'abord, l'initiation ensuite, la musique est au cœur du schéma d'élaboration de l'être gidien, de son appropriation du langage ou de l'indépendance qu'il souhaite marquer à son égard. L'écrivain, en dépassant les stades de la musique définie ou différée est également réceptif à une musicalité différente, celle des sons.

L'une des grandes réussites du jeune Gide, est d'avoir pu aider le livre à pénétrer le monde des sons ; d'avoir retiré l'écrit du sanctuaire masculin paternel silencieux pour en jouir au sein d'une nature maternelle substitut⁷ : « Je ressentais pour mon père une vénération un peu craintive, qu'aggravait la solennité de ce lieu. J'y entrais comme dans un temple ; dans la pénombre se dressait le tabernacle de la bibliothèque ; un épais tapis aux tons riches et sombres étouffait le bruit de mes pas » (Gide, *Si le grain ne meurt*, 15). Très vite l'enfant saura faire du livre le compagnon de ses plaisirs, au sein d'une nature plus méridionale et de ses bruits : « À l'extrême pointe de cet îlot, je venais rêver ou lire, juché sur le tronc d'un vieux saule et caché par ses branches, surveillant les jeux aventureux des canards délicieusement assourdi par le ronflement de la meule, le fracas de l'eau dans la roue, les mille chuchotis de la rivière, et plus loin, où lavaient les laveuses, le claquement rythmé de leurs battoirs » (*ibid.*, 53).

Antoine Spacagna le montre, « c'est surtout la musique de la nature qui est glorifiée » dans *Les Nourritures terrestres*. Elle deviendra même, dans *Les Nouvelles Nourritures*, « une preuve de l'existence de Dieu ». Ainsi de ces chants d'oiseaux à Biskra, qui représentent une manière de « joie cosmique », une « symphonie de la nature » ; ainsi aussi des bruits de l'eau « qui coule ou clapote, le bruissement des feuilles, le souffle du vent ».

Le professeur Oliver note dans *L'Immoraliste* le contexte sonore des jardins de Biskra et du verger de l'oasis, qui fait penser « à ce dieu des cultes pastoraux, inventeur de la flûte, Pan », que les stoïciens « identifiaient avec l'Univers ou du moins avec la nature intelligente, féconde et créatrice » (Commelin, 117). Ainsi relève-t-il « l'importance des sons, le paganisme bucolique [...], le jeu du silence, du souffle du vent, des bruits de l'eau qui coule, d'une chèvre qui bêle et du chant de la flûte [qui créent] une atmosphère d'idylle ».

Yvon Le Bras souligne ce paysage imaginaire de *La Symphonie pastorale* « où se mêlent images sonores et visuelles » [« les grands sapins, au

7. « Le livre est le Père, tel est l'axiome analytique. Identifié à la loi, objet parfaitement non naturel » (Haddad, p. 195).

goût de résine, au tronc grenat... aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent ; les cloches des vaches »]. Il relève surtout la transformation « sonore » de Gertrude, notée par le pasteur dans son journal, qui au début ne pouvait que « geindre et grogner comme un animal » puis en est venue à « s'exprimer d'une voix qui n'est pas sans rappeler le chant des oiseaux, ces créatures vivantes, dont il semble que l'unique fonction soit de sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature ».

Ainsi le monde des sons assourdis, chuchotés, claqués, fracassés, clapotés, bruissés, soufflés et plaints est chez Gide aussi riche que le monde traditionnellement musical. Par lui l'écrivain peut, en se mettant comme le musicien à l'écoute, communiquer avec la joie, le sacré et la destinée humaine, ce qu'évoque Liszt dans une lettre à George Sand : « Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en sons les plus intimes mystères de sa destinée. » Les mêmes éléments « mouvants » interviennent souvent, parmi lesquels le souffle du vent, l'écoulement de la rivière et les chants d'oiseaux, que l'on retrouve de manière évidente chez des musiciens comme Rameau (*Le Rappel des Oiseaux, Les Tourbillons*), Debussy (*La Cathédrale engloutie, Jardins sous la pluie...*), Ravel (*Jeux d'eau...*) ou encore Messiaen (*Abîme des oiseaux, L'Oiseau Lyre et la ville-fiancée, Plusieurs Oiseaux des arbres de vie...*).

Si Gide se réfère souvent de manière explicite au(x) son(s) de la nature, c'est par les métaphores musique/nature ou nature/musique que les rapports entre les deux éléments nous semblent les plus riches, les plus révélateurs donc d'une certaine fantasmagorie spatiale gidiennne, obsédée par l'idée d'une nature zéro tout comme elle était, nous l'avons vu, obsédée par l'idée d'un temps zéro :

Car la métaphore n'est pas qu'une "figure de style, mais [pour la psychanalyse] le style d'un sujet qui n'existe que dans et par son représentant [...]. Système de substitutions de signifiants, la métaphore est l'unique accès à l'ordre inconscient [...]. La métaphore tend un piège au sujet écrivain qui croit l'inventer, elle est liée à la structure de son désir ("l'objet a" des psychanalystes). Dès lors, il faut la considérer comme un fantasme, un scénario imaginaire "où le sujet est présent", une "scène". (Adam, 164).

J. Van Tuyl note ainsi la « double vocation de naturaliste et de musicologue [qui] se révèle dans les métaphores gidiennes qui marient la musique à la nature » dans le *Voyage au Congo*. Gide s'y sert « d'une métaphore musicale pour décrire la flore tropicale : "Parfois quelque arbre étrange domine le taillis épais de la rive et fait solo dans la confuse symphonie végétale." Plus loin c'est le procédé inverse, lorsque l'auteur a recours à une image végétale pour décrire la polyphonie africaine : "l'atta-

que du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale." »

Il nous semble que le professeur Van Tuyl touche là à l'un des aspects les plus importants de l'inconscient de l'écriture gidienne ; nulle part ailleurs langue et musique n'entretiennent un rapport aussi étroit. Les exemples de métaphores de ce type sont nombreux, particulièrement dans les *Notes sur Chopin*, qui représentent le modèle le plus parfait de rencontre entre texte et musique. Ainsi de ces deux seuls exemples parmi tant d'autres, de musiques évoquées par des éléments de la nature :

[Les phrases de Montesquieu sur la formation des mousses] trouvent une application juste, si je m'en sers métaphoriquement pour expliquer la manière dont prennent naissance certaines phrases musicales de Chopin. Montesquieu parle d'un lent épaissement de la sève, qui progressivement se coagule, devient opaque, et tout naturellement se fait tige, d'où surgit une nouvelle frondaison. C'est de cette manière exactement que, dans le 17^e Prélude de Chopin par exemple, doit se former la mélodie. (Gide, *Journal*, 12 février 1929).

Songes-tu à faire valoir [...] les faibles battements répétés de la tierce, au sommet de l'accompagnement du Nocturne en ré bémol. [...] Fais qu'elle soit pareille à cette goutte de cristal que la rainette (ou le crapaud peut-être) laisse tomber au cœur des plus pures nuits de l'été. Chopin y pensait-il lui-même ?... [...] Cette note cristalline, à la fois détachée de tout le reste, et s'y fondant, tout le paysage s'y suspendait. (*Ibid.*, 7 janvier 1939).

Nous le voyons brièvement, bien plus que les mentions de sons sans référence musicale, ce qui s'impose à Gide, c'est une lecture de la musique associée à des signifiants naturels. Celle-ci est un paysage, avec ses rivières, ses mousses, ses oiseaux, ses feuillages dans le vent. De la même manière que la flûte permettait un temps suspendu, la musique de Chopin redécouverte (et plus généralement la musique pour piano) rappelle un paysage type également suspendu, toujours le même, comme une scène impossible à oublier avec ses mêmes oiseaux, ses mêmes arbres, sa rivière et son vent toujours identiques et répétés. Si un paysage bien réel vient correspondre avec la géographie intérieure, alors la métaphore fonctionnelle dans l'autre sens : « Ce paysage appelle sa musique, ouverte comme lui, de rire clair et né sans gestations laborieuses. Je m'étonne de retrouver dès ici ce chant d'Orient si étrange, commencé sur une note trop aiguë, qui dévale bizarrement jusqu'à la tonique en deux phrases parallèles, tournées comme entre les tons, scandées spasmodiquement et qui s'arrêtent dans une suffocation. » (Gide, *Journal*, 29 janvier 1896).

La musique contient donc en elle une représentation du monde, tout comme elle peut aussi par lui être représentée. En ce sens il n'y a pas « la musique » et « le monde », mais à chaque instant la musique du monde,

la musique-monde, tant en l'homme qu'en dehors de lui, tant dans l'espace et dans le temps que dans l'instance difficile de l'écriture qui les explore en les représentant.

V

Car la dernière et trop brève étape de notre lecture le montre, qui rappelle que l'écriture va aussi à la rencontre du monde par sa psalmodie. C'est donc au cœur du texte que se joue la plus gidienne des musiques ; c'est dans le texte que littéralement pour Gide « tout se joue » (si l'écrivain apprécie la musique sans parole, il ne semble guère goûter de paroles sans musique).

La place ne nous est guère possible, qui relèverait ici les aspects divers de la musicalité du texte gidien. Cette musique de l'écriture fut relevée très tôt, puisque Mallarmé entendait déjà dans *Les Poésies d'André Walter* le son grêle d'un clavecin toujours juste (Delvaille, 26). L'intérêt serait pour nous aujourd'hui, en conclusion de cette session, de montrer combien cette musique est riche car infiniment variée, de la simple phrase à l'organisation de véritables ensembles. Elaine D. Cancalon parle de structures, de rythmes, d'associations et d'harmonies musicales qui « imprègnent les textes » et composent par moment selon Karin Nodenhang Ciholas (analysant *Les Faux-Monnayeurs*), un très réel « Art de la fugue ». Antoine Spacagna introduit l'idée de collages musicaux « cubistes », de psalmodies, de récits qui doivent être « récités », d'une œuvre pour la voix, d'une écriture arabesque. Walter Putnam souligne la volonté de Gide de composer littérairement, musicalement, psychiquement et métaphysiquement. Jocelyn Yan Tuyl présente un regard contrapunctique qui se dévoile au cœur d'ouvrages polyphoniques. Ainsi, ce que révèle cet ensemble d'études, c'est l'existence non pas d'une musique dans l'écriture de Gide, mais d'un ensemble élaboré de recherches musicales très variées tout autant que militantes, qui sont à tous moments des expériences décisives d'expérimentation scripturale. Chaque œuvre entretient une relation différente avec la musicalité, chacune (et le journal avant tout, véritable exercice de gammes) explore un moyen différent de jouer du monde et ainsi d'en jouir.

Le professeur Day le rappelle en citant Daniel Moutote, « pour Gide, la musique est un entraînement à écrire ». L'écrivain de son côté affirme dans *Les Cahiers d'André Walter* qu'il aimerait écrire en musique. Notre lecture de la session de San Diego a tenté de montrer que ces deux aspects avaient été largement traités. Dans un premier temps, celui de la rencontre et de la symbolisation (parties I et II), la musique et l'instrument

se substituent (entre les personnages mais aussi entre l'auteur et son lecteur) au code linguistique. Dans un second temps, métaphores et écriture musicale (parties IV et V) permettent inversement au langage de se substituer à la musique, de la faire « parler ». Ainsi celle-ci est-elle un entraînement au langage tout comme celui-ci est un exercice de musique. Entre l'un et l'autre existe une phase d'initiation (partie III) qui propose de reconsidérer le temps, qui offre à la langue et à la musique le moyen de le contrôler, de le ralentir, de le fixer. Le texte gidien est ainsi l'espace poly-scénique de cette reconsidération ; il est le terrain où langage et musique se jouent l'un de l'autre, s'interprètent, afin de retrouver les strates intimes de la jouissance polyphonique du monde. Autant l'exploration de l'univers musical aura été chez Gide une cure pour dépasser la problématique du langage, autant l'écriture aura par la suite été une autre cure permettant d'assumer l'expérience musicale première restée inachevée. Ainsi intimement liées, écriture et musique répondent à la question éternelle de la littérature : Que suis-je ?

André Gide et la musique donc ? Non ! André Gide et les musiques ! En soi et hors de soi, dans l'écriture et hors d'elle, avec ou sans instruments, mais toujours avec ce désir passionné de se dire pour dire le monde, de dire la lumière et l'ombre, la rivière et le vent, le passé et le présent, l'homme et la femme aussi, que chacun porte et portera toujours au fond de soi.

ŒUVRES CITÉES

- Adam, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*. Paris : Larousse, 1976.
- Aristote. « Politique V ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Beaussant, Philippe. *L'Archéologue*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1979.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont et Jupiter, 1969.
- Cioran, E. M. *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, « Folio », 1980.

- Commelin, Pierre. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Classiques Garnier, 1983.
- Delvaile, Bernard. « L'Œuvre poétique ». *Magazine littéraire*, « André Gide, le contemporain capital », janvier 1993.
- Durosay, Daniel. « L'Afrique des mystères et des misères ». *Magazine littéraire*, « André Gide, le contemporain capital », janvier 1993.
- Gide, André. « Feuilletés inédits et variantes ». *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- « Journal ». *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- *Les Nourritures terrestres*. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- Haddad, Gérard. « L'autodafé ». *Autrement*, série « Mutation », n° 121. « La Bibliothèque », 1991.
- Liszt, Franz. « Lettres à George Sand ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Quignard, Pascal. *Leçon de musique*. Paris : Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1987.
- Roy, Claude. *La Traversée du pont des Arts*. Paris : Gallimard, « Folio », 1983.
- Stael, Mme de. « Corinne ou l'Italie ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Stravinsky, Igor. *Chronique de ma vie*. Paris : Denoël, 1975.

ROBERT LEVESQUE

Journal inédit

CARNET XXVII

(12 juin — 13 octobre 1942¹)

Commencé à Athènes, le 12 juin 1942.

Conférence de Milliex sur Bloy ; je n'arrive pas à tout admirer de ce tonitruant bonhomme. Je m'étais mis à le lire d'assez près l'an dernier. Dans les lettres à Pierre Termier, que par exception Bloy respecte, j'avais enfin trouvé des accents de sérénité et de pure tendresse. Toujours incommodé par les chapelles des catholiques, si loin de l'universel.

On étouffait dans les salons de Mme L. Serré passablement de mains. Ces contacts furent cause peut-être d'une vague tristesse que je sentis ce soir. Il est vrai que je suis tiraillé par un voyage en France, tenté par un poste en Hongrie, alors que la sagesse me souffle de ne pas bouger d'Athènes. J'ai horreur de l'indécision, je préfère de beaucoup me soumettre à la fatalité. J'étais si heureux en prison l'an dernier que je ne fis rien pour en sortir. J'étais curieux de voir comment ça finirait. À ces causes de tristesse (disons plutôt de nervosité) s'ajoutaient des plaisirs dont j'ai vraiment abusé la nuit dernière. Tout cela, vague à l'âme, accablante moiteur, ombres troublantes que trop las je dédaignais, me conduisit dans un cinéma en plein air. On donnait *Les Beaux Jours*, succès ancien du boulevard que naturellement je n'avais jamais vu, et qui me fit vivre une heure parmi de jeunes Français. Pensé, je ne sais pourquoi, à Papa ; cela augmentait la tristesse. Je crus reconnaître parmi les petits cafedjis du bar un ami de l'an dernier. Mais comment avait-il fait pour

1. Les cahiers I à XXVI ont été publiés, depuis juillet 1983, dans les n^{os} 59 à 66, 72, 73, 76, 81, 94 à 96, et 98 à 108 du BAAG.

tellement rajeunir ? En entendant son nom, je conclus que c'était son frère. Même grâce paysanne un peu rouquine, mais bien plus svelte chez le jeunot.

Psychico, 14.

Continué avec Marc la lecture de Montaigne. Assez médiocre chapitre des *Prières*. La pensée est banale, le style laborieux, on sent le soin, la contrainte. Le sujet visiblement ennueie l'auteur ; ses phrases appliquées, sans nul jaillissement, s'efforcent de parer le pensum. Montaigne ici a besoin de faire croire que la prière l'intéresse, et qu'il prie.

Je serai moins sévère pour *L'Antéchrist* de Renan ou pour ses *Souvenirs*. Le portrait de Hérodas est d'un historien, l'analyse de l'Apocalypse vigoureuse et sensible. Considérations profondes sur les Juifs.

Proust remarque dans une de ses lettres que Saint-Simon parle souvent de l'esprit des Mortemart, de leur ton, de leur air, mais sans jamais le définir, ni en donner un exemple, — d'où sa résolution d'apporter sur les Guermantes le plus grand nombre possible de détails. Voici pourtant dans le portrait de la duchesse d'Orléans un reflet de l'esprit des Mortemart : « une éloquence naturelle, une justesse d'expression, une singularité dans le choix des termes qui coulait de source et qui surprenait toujours, avec le ton particulier à Mme de Montespan et à ses sœurs, et qui n'a passé qu'aux personnes de sa familiarité ou qu'elle avait élevées » (éd. Cheruel, VII, 27).

Athènes, 20 juin.

J'ai dû être dur, — ça ne me va pas trop bien. Recalé sans pitié tous les candidats qui à leurs examens me servirent des clichés, phrases passe-partout apprises par cœur et placardées au hasard. J'ai une telle horreur du mécanique que j'écrivais presque des insultes dans les marges. Sans doute ai-je amené de la consternation, mais salutaire, je veux le croire.

Ghika, hier soir, sous les arbres du Zappion (nous sommes entrés dans la canicule), me demandait : « Avez-vous le mal du pays ? » Obligé de lui avouer que j'ignore tout de ce sentiment et que ce que je lis sur l'exil me semble très poétique, mais me reste étranger. Je me sens bien partout (et résigné surtout quand je ne puis changer de place). Je me sens capable de vivre n'importe où et heureux. Je développe un peu, car avec Ghika je suis fort à mon aise, et il sait écouter. Il a de la curiosité pour les attitudes morales (très attiré par le bouddhisme, etc.). Je m'exalte un peu pour dire que partout je peux trouver une source d'intérêt (je ne dis pas laquelle), j'insiste sur ma curiosité, mon goût de l'aventure, et cette certitude de pouvoir emmener sans cesse avec moi un bloc inaltérable, d'où le goût des expériences extrêmes. Tout ceci serait à reprendre ; mes journaux, ma vie elle-même, ce que j'espère écrire, auront pour but d'expliquer,

d'illustrer une certaine manière que j'ai d'être heureux. Il faudra entrer dans des détails, montrer la place de l'amour, ou du moins du désir sans cesse renaissant avec les objets qui chaque année se forment. Inépuisable réservoir.

J'étais tout à l'heure chez Sikélianos, venu passer deux jours à Athènes avec Kazantzaki. Soumis ma traduction de *La Voie sacrée*, que les deux poètes étudieront en détail à Égine.

Je passai Pâques 1940 en Crète et retrouvai précisément Kazantzaki dans le village de Vouri, bien étonnant, le plus proche que j'aie vu (du moins au printemps) du paradis terrestre. Je me disais : C'est là que j'aimerais vivre ! Les gens de Vouri étaient charmants, mais, même sans eux, il transpirait tant de bonheur de la terre, des arbres, des fleurs, que la joie vous assaillait de partout ; c'était un bain de senteurs, d'idylliques feuillages, d'ombreux détours coupés brusquement par une apparition de l'Ida blanc de neige. Les abeilles, les oiseaux circulaient dans l'azur. Ah ! tout était trop beau, et peut-être bien à la fin l'angoisse vous serrait-elle le cœur. Tout a été rasé (par représailles), me dit Kazan. La maison antique où j'avais été reçu n'existe plus. Tout est cendres. On a planté sur les ruines de la merveille un écriteau : « Ici fut autrefois Vouri ».

23 juin.

Depuis un an, je suis libre. Je veux dire que ce fut précisément la nuit de la Saint-Jean que je sortis de prison. Je m'y trouvais bien. J'étais heureux d'être avec ceux qui souffrent. Étant le plus ancien prisonnier, je pouvais à la fin leur rendre quelques services. Il en arrivait de Crète, en lambeaux, harassés, dévorés du soleil et qui n'avaient pas mangé depuis des jours. J'avais dans un placard quelques provisions. Nos repas étaient irréguliers ; je gardais toujours quelque chose en réserve. Quand arrivaient de nouveaux prisonniers, je distribuais tout, et le placard une fois vide, j'étais bien étonné d'avoir offert aussi mon dîner. Je connaissais à mon tour la faim, mais la joie de donner (et Dieu sait si j'étais pauvre) me nourrissait. Il me serait difficile de parler de ces joies, qu'il faut, je crois, être pauvre pour goûter. Je n'en arrivai pourtant pas au « baiser au lépreux » ; la sympathie me faisait donner davantage à certains prisonniers. Il y avait chez la plupart une dignité extrême, et des allures de seigneurs pour accepter mes débris. Belle différence avec les prisonniers grecs piaillant et gesticulant. Une vingtaine à elle seule faisait plus de bruit que mille Anglais. Quand ceux-ci partaient en convoi, expédiés en Allemagne, les vingt Grecs, et même un colonel, allaient fureter derrière eux en quête d'objets oubliés, de vieilleries, qu'ils cachaient soigneusement, se méfiant les uns des autres, pour les revendre à de nouveaux Anglais arri-

vant toujours plus démunis. J'en vis souvent fouiller jusqu'aux ordures. J'en vis aussi édifier de véritables fortunes. Le colonel, à vrai dire, n'allait en chasse que pour son propre usage. Les Grecs en question étaient exactement des recrues de vingt ans, maigres et mal fichus, levés au hasard au dernier moment et expédiés en hâte sans préparation. Sortis des faubourgs les plus sordides du Pirée et d'Athènes, sans doute avaient-ils des excuses. C'était une bande de petits fauves. Spontanément, ils avaient inventé le marché noir. Parfois, ils étaient envahis de brusques accès de générosité. On trouve de tout dans l'âme grecque, et mêlé.

Je vécus quarante jours en prison : j'en étais pour ainsi dire la mémoire, plus ancien même que les gardiens que l'on changeait souvent. Je me sentais chez moi. Les derniers temps, j'échappais aux corvées. Au bout d'un mois, on s'était aperçu de la présence insolite d'un civil français ; je n'avais jamais ouvert la bouche, mais on avait fini par me remarquer. On me logea dans une sorte de chambre de sous-officier, touchant les grandes salles affectées aux Anglais. Nous avions droit à une heure de promenade dans une horrible cour. J'avais, au début, les jours où je n'avais pas de corvées (dans ce cas on nous conduisait en camion dans des entrepôts du Pirée classer et emballer du matériel électrique), employé mon temps à noter mes aventures de Milos. J'y mettais tout mon soin et surtout en économisant mes forces ; la nourriture, certains jours, était si exiguë que je mangeais le nerf. Je n'écrivais pas chaque jour à la suite, ayant souvent remarqué mon grand besoin de préparer dans le repos ce que j'ai à dire. (Mais il me faut en plus un sentiment d'obligation ; je l'avais, je devais m'expliquer à moi-même ce voyage manqué.) Quand j'eus fini d'écrire, je m'employai à lire quelques poèmes anglais et un Dante (celui de Dawson) sauvés du naufrage. Bientôt je m'aperçus que mon attention faiblissait ; j'entrais dans la vie végétative — manque de sucre, de graisse, etc. Je compris tout ce qu'il faut à un cerveau pour fonctionner et quel luxe devient la vie intellectuelle en prison. (À Toulon, hors le vin, j'étais nourri de l'ordinaire des matelots.) Je constatai une abondante chute de cheveux et même une poussée ganglionnaire. Inutile de parler de la dysenterie et des poux. De loin en loin, on envoyait quelqu'un non pas m'interroger, mais me demander un renseignement, mon passeport, etc. (mes papiers d'identité et quelques lettres précieuses avaient été dédaignés par les visiteurs de Milos). Je sentais qu'à la fin je serais délivré, mais, paresseusement, je goûtais le nirvana de la prison. Je n'avais pas précisément peur de revenir à la vie civile. Mais comment trouverais-je Athènes ? et aussitôt il me faudrait (étant réduit à un pantalon et une chemise) me mettre en quête d'habits, me nourrir, me loger. En prison, du moins, je n'avais pas besoin d'un sou. Et puis, il me sem-

blait que la vie véritable, elle se trouvait parmi les prisonniers. J'imaginais que je pouvais leur être utile. Aussi, nulle hâte à être libéré ; je redoutais le jour fatal. Le 23 juin, vers l'heure du crépuscule, quand un fonctionnaire vint de la ville m'annoncer très poliment : « Vous êtes libre » (quelle liberté ? pensais-je), mon premier mouvement fut de désespoir. Mes bras tombaient comme si un grand bonheur venait de me quitter. J'étais à cent lieues de penser au départ. Un contingent nouveau d'Anglais venait à peine d'arriver ; il fallait leur trouver des paillasses, distribuer quelques bouts de savon. Je marchais dans une sorte de rêve, me grisant d'entraide, cherchant à donner quelque chose de plus, et toujours étonné de me sentir si riche dans mon dénuement. J'étais saisi d'angoisse à l'idée de partir — craignant aussi de courir dans la nuit me chercher un gîte (mais je pouvais m'adresser à la pension où je vivais l'hiver dernier). Je demandai au fonctionnaire si je ne pourrais point partir le lendemain matin. À son tour les bras lui tombèrent. Avait-on jamais vu un prisonnier pareil ? Ce serait contre les règlements, il avait reçu des ordres, et même il pouvait me faire profiter de son auto. J'alléguai que j'avais à faire des préparatifs (quel bagage !) et m'en allai à pied, un peu après lui. Les semelles de mes souliers, toutes déclouées, claquaient lamentablement. Je portais sur le dos un sac de toile bise, une couverture et une capote militaire donnée à chaque prisonnier, dont je fis faire plus tard un manteau. Je m'avançais dans des rues de banlieue, fantôme de vagabond, dépaysé, le cœur lourd et surpris, — sentant une vie nouvelle commencer qui ressemblait à une ornière. La soirée était tiède ; le ciel s'étoilait peu à peu. Impatients d'éclater, déjà les premiers feux de la Saint-Jean naissaient aux carrefours, et ces flammes de la plus belle nuit de l'année me guidaient.

29 juin.

Oubliant le conseil cartésien, ils n'ont su résister à la précipitation, les Chardonne, Montherlant, etc., qu'un séjour forcé à la chambre me fait lire. Que de sophismes, quel relent de mauvaise conscience, et si parfois des remarques de détail, des critiques du passé tombent juste, que de conclusions hâtives, quelle impatience de soumission ! Ces Messieurs se préparent de grands pieds de nez dans l'avenir. Le cas de Montherlant est assez subtil ; il demeure désinvolte, fringant. Il garde de faux airs d'indépendance (se préparant peut-être une porte de sortie). Je songe à « l'Apostat de l'esprit libre »...

8 juillet.

Je viens d'acheter une valise — d'occasion, à vrai dire, et déjà assez cher (10 000 dr.), mais fort belle, en cuir de Russie, venant du père de Lilika. Si mon voyage en France doit se faire, je serai muni.

Le malheur, c'est qu'un bandit entré dans ma chambre au petit matin (ma fenêtre est basse) a emporté mon plaid et un costume de voyage que j'avais fait faire en sortant de prison, et qui me plaisait fort. C'est en poursuivant le bandit que je me suis étalé sur les marches d'un escalier (j'étais pieds nus) et que je me suis fendu le front, — d'où fièvre, infection, chirurgien, infirmière, plus de huit jours au lit. Je ne suis pas encore remis, portant toujours un pansement. Naturellement, je me suis affaibli, j'ai maigri ; ce n'était pas le moment ; la misère sévit plus que jamais à Athènes.

Beaucoup de visites (parfois une vingtaine par jour). J'ai vraiment éprouvé le dévouement, l'affection des amis. J'ai pris cet accident comme une expérience de plus, et je tâche pendant cette convalescence de vite remonter le courant, de balayer les menues tristesses. Quand donc à la fois ces « expériences », ces chocs dont je commence à être coutumier ouvriront-ils la porte de la poésie ? Je n'accepte jamais les coups du sort qu'en me disant qu'ils préparent le terrain, qu'ils me déblaient, qu'ils me labourent. Qu'est-ce qui voudra bien germer enfin ?

On est long à cicatriser ; on manque de globules. J'ai toujours mon pansement ; complications causées par un microbiologiste, paraît-il mégalomane, qui voulut m'affoler et me faire de l'auto-vaccin, d'où réaction sérique, etc. Comme si l'urticaire (sous la plante des pieds, causée par l'injection antitétanique) ne m'avait pas suffi... Tout cela m'empêche terriblement de vivre (et d'écrire, fût-ce une ligne). Ai-je dit que je n'ai qu'un œil ? L'autre, dans la paupière duquel le pus de ma blessure s'était épanché, après abcès etc., commence tout juste à s'ouvrir..., mais depuis quelques jours (voyant beaucoup moins de monde, et n'ayant aucun goût à sortir), je me suis remis à lire. Merveilleux Colette : *La Naissance du jour*.

Drôle d'état de convalescence, de demi-vie, dont je n'avais guère idée. Me rappelant soudain que le sucre aide à la cicatrisation des plaies, j'ai ouvert la boîte reçue de Chambéry cet hiver, que je gardais religieusement, et j'en ai avalé trente morceaux. Je recommencerai. Le premier résultat, c'est peut-être un peu de chaleur pour gribouiller ce bulletin de santé.

27 juillet.

Ordre est venu que les fonctionnaires demeurent à leur poste. Je renonce assez facilement au voyage, ayant pris la précaution de n'annoncer à personne ma venue en France. Je commence pourtant à sentir les traces d'éloignement : je fais en parlant des fautes de français. Pas encore guéri. Mon abcès de la paupière se cicatrise à peine ; je ne peux pas encore ouvrir l'œil tout à fait. Occupé à effacer les traces de ce cambrio-

lage (le soir, quand j'imagine cette ombre que j'ai vue abusant de mon sommeil, se servant parmi mes affaires, j'en ai froid dans le dos, non de peur, mais de dégoût). Acheté pour 25 000 drachmes une paire de sandales (en janvier, et plus belles, 4 000). Commandé ce matin un très beau complet demi-saison, 23 000 dr. Celui qu'on m'a volé avait coûté l'an dernier 8 000, ce qui semblait alors une folie. Bel abîme, mais nous venons encore d'être augmentés. La rareté des habits durant des années sera si grande qu'il est prudent d'en acheter, pendant qu'on trouve encore des tissus. Et puis les habits sont une consolation — mon vol m'a surtout blessé dans ma coquetterie (j'adorais le complet sport chiné qu'on m'a pris) — sans compter les marques que j'aurai sur le front. Vie encore végétative ; mais je me réveille, recommence un peu à sortir. Je vais tâcher de reprendre du poids. Je dois me préparer à l'hiver.

Vraiment soulagé de n'avoir pas à faire le voyage de France. Je l'envisageais avec angoisse (crainte et tremblement), malgré le bonheur d'embrasser Maman et quelques autres. Mais de combien cela prolonge-t-il l'absence ? Deux ans peut-être (ce qui fera cinq années)...

Un certain raidissement intellectuel, je vis sur moi-même. Manque de *pairs*, — non pas que je me place bien haut, mais j'avais été jusqu'ici gâté. Ou je trouve de faciles admirateurs, ou je suis déçu par les « intellectuels » que je rencontre. Manque général de ravitaillement. Il me faut tout tirer de moi-même, ce qui fait que je ne pense rien, n'écris rien, etc.

29 juillet.

Petit réveil. Commencé une lettre à Gide. C'est toujours ainsi que se marquent mes étapes. Pensé à mes cours de l'hiver. Examiné Mâle, Focillon, etc., car j'aimerais parler des cathédrales. Repris Montaigne et Villey. Je commence toujours dans l'enthousiasme à étudier un sujet, mais sans cesser un instant d'avoir conscience de mes faiblesses. Si je parle de ce que j'aime (et comprends), j'ai plus de chances de réussir.

Été étrangement escamoté. J'aurai passé juillet à peu près chambré. Ma sortie principale est pour aller à l'Institut. Abandon complet de sorties nocturnes, qui sont pourtant le seul charme d'Athènes. Peu à peu, avec la santé, les forces, reviendront la curiosité, l'audace. Je me remettrai à bouillir. Cette expérience de malaise (presque de maladie) valait d'être vécue.

Reçu dix kilos d'épicerie de Chambéry, ce qui me remonte l'âme. Reçu la visite d'un garçon qui me demande de venir habiter chez lui ; sa mère m'offre gratuitement une chambre. Je suis si bien installé chez Liliika, malgré le côté bohème, et si près de l'Institut, que je décline l'offre. L'amusant, c'est que ce garçon m'est fort sympathique ; il m'avait de-

mandé des leçons récemment ; je l'avais envoyé à N., mais en lui disant que je serais heureux de le voir parfois. Il se pourrait qu'il ait compris ma sympathie, et que ce soit réciproque. J'ai décidé depuis Pâques de ne plus donner de leçons. J'ai besoin d'être libre et il vaut mieux laisser les leçons à ceux qui n'ont pas d'emploi ; de plus, impossible de demander un prix en rapport avec le coût de la vie. Le jeune S. (merveilleuse intelligence de quinze ans, un peu trop tourné vers les questions politiques) est cependant venu m'implorer pour son ami — que je ne connais pas encore et dont il m'a parlé souvent, — âgé de quinze ou seize ans lui aussi, et qui fait ses délices de Montaigne et de Pascal. Bien difficile de résister ; comment refuser un coup de main à un tel gosse ?

3 août. À Gide.

« ... Je manque à un point excessif de modèles, de gens que je sente vraiment supérieurs à moi. Comme Paris était une pépinière de grands hommes et qu'Athènes n'est plus ce qu'elle était (au V^e siècle), je tombe de haut et dans une solitude spirituelle pour laquelle je ne suis point fait, car les conversations que j'enfante en tête à tête avec moi sont pâles... Je manque tout à fait d'un ami exigeant et qui me force à me jeter de temps en temps dans le vide — et avec qui on trouve du plaisir à être soi.

[... ¹]

7 août.

Je continue de me suralimenter. Le cuisinier de l'École me fait des biscuits. Je prends mes repas chez les C. et vide régulièrement les plats. Au demeurant, je n'ai pas tellement d'appétit. Je me force. Fini les injections de Tricaline. Rien remarqué ².

Lu plusieurs comédies d'Aristophane. Que de larcins, que de ruses ! Comme aujourd'hui. Le vol ne date pas en Grèce de la domination, comme les bonnes âmes veulent nous le faire croire...

Visite à la police pour refuser le visa de sortie que j'avais demandé, et faire refaire mon permis de séjour (emporté par le voleur).

Exposition des artistes grecs dans les salles dévastées du Musée. Quelques rares bonnes choses, des amis. Une sculpture d'un jeune inconnu : *Après le bain*, enfant nu, assis. Rencontré P., bel artiste, bramant après Paris, affamé de vraies conversations, d'atmosphère, etc. Longue sieste. Lecture. Après dîner, les C. allaient voir *Bel Ami* au cinéma ; je

1. Robert Levesque recopie ici une partie de sa lettre à Gide du 7 août, jusqu'à « Toute la lie de l'Orient grouille » (*Correspondance Gide-Levesque*, éd. Pierre Masson, pp. 354-6).

2. Ce paragraphe est biffé dans le manuscrit.

préférerai *Hôtel du Nord*, où je fus seul. Ma première sortie nocturne sans compagnie. Nuit assez noire ; je sentais une vague angoisse ; j'ai toujours sur l'œil un tampon. Manque de fauteuils dans ce cinéma en plein air ; je me trouvais assis sur un petit mur près d'un adolescent débraillé en culottes courtes.

Vacances, il faut le dire, tout à fait manquées, à cause de mon état. Mais qu'en eussé-je fait ? Nous sommes bloqués. J'aurais couru la pré-tentaine. La fatigue, ce tampon que j'ai sur la paupière me donnent une sorte de complexe qui m'empêche de voir des gens, de me répandre (je m'en passe fort bien), mais le plus grave, c'est que la promenade a disparu de ma vie ; je ne sors qu'obligé.

N., l'autre jour, m'honora d'un incohérent journal où il note les vellétés, les hésitations d'une âme sollicitée à la fois par les problèmes religieux et la politique. C'est plein de remous, on est tiré à droite, à gauche, et on revient au point de départ. Tout cela est pathologique ; maladie du doute ; démangeaison dans le vide.

Renoncé finalement — crainte de la fatigue — à m'occuper du garçon qui voulait travailler avec moi. Il suivra à l'Institut mon cours de vacances. Je suis pourtant allé hier passer une heure dans la bibliothèque fort belle de ses parents. Je voulais peut-être achever sa conquête (morale). Crainte qu'il n'ait trop lu. On me souffle que sa mère est en extase devant lui. Horreur. je ne puis m'empêcher de croire que tout orgueilleux, d'avance, est perdu.

Remarqué ce matin avec P. (et cela depuis deux ans me hante) que s'il nous reste le présent que nous pouvons à chaque instant façonner, nous sommes terriblement frustrés de l'avenir ; condamnés à vivre au jour le jour. Cette perspective jadis inconnue, mais claire et profonde, de l'avenir aujourd'hui est bouchée. On nous a volé l'avenir, on l'a empoisonné ; il pèse devant nous comme un remords ; nous sommes appauvris ; il nous manque une dimension.

10 août.

Retour de *Psycho*. Bain hebdomadaire assez tantalique. Le samedi soir, Marc tient que nous allions ensemble au cinéma. La plus fraîche jeunesse s'y retrouve, les enfants des villas aux bras nus, aux courtes culottes blanches. Il me semble être assis en marge d'une Olympe où évoluent de jeunes dieux ; je les vois resplendir tour à tour aux lumières et dans l'ombre. On soupe en rentrant. On se sépare, mais les visions divines ne facilitent guère le sommeil.

Le dimanche matin, durant deux heures, Marc vêtu d'un tricot échan-cré demeure sagement près de moi à lire Montaigne et à me montrer des compositions. Hier, c'était *Boule de suif*. Le sujet, choisi par lui, parais-

sait le troubler. Il est devenu ces derniers mois immense pour son âge (seize ans), et très formé, me disait sa mère qui s'inquiète. Ce spectacle d'une adolescence qui peu à peu s'échauffe et se dispose à ruer me tourneboule chaque semaine. Cela ne me rajeunit point (peut-être cette amère distance qui grandira me fera-t-elle écrire...). Les soucis de la guerre nous font tous vieillir ; mon accident y a aussi contribué ; au point qu'aussitôt guéri je devrai suivre un véritable régime pour faire machine arrière, cure morale et gymnastique. Je compte aussi sur mes cours, sur la présence de mes élèves pour retrouver la joie insouciante. On m'a enlevé le tampon que j'avais sur la paupière. L'œil semble réduit de moitié. J'attends que la paupière soit assez élastique pour reprendre sa place.

15 août.

Je continue à me traîner ; pourtant ma fortune va prendre une face nouvelle. Depuis un mois je déjeunais et dînais en famille chez les C. Je passais mes soirées avec eux, souvent dans les délices du jardin ou au cinéma. Les C. sont partis ce matin en avion ; je suis rendu à ma solitude...

La chaleur, ce matin, est accablante ; vrai temps de 15 août, midi des vacances — autrefois du moins. Cette année, les cours recommencent plus tôt. Dans deux jours je reprendrai mon « cours supérieur », trois fois par semaine. Trois enfants de quinze à seize ans s'y sont inscrits par amitié pour moi. Pour peu que s'y ajoutent quelques charmants inconnus, je ferai mon travail dans la joie. Il faut aujourd'hui se rabattre sur bien peu.

Hérité d'un tas de bricoles que laissent en partant les C. et les B. J'irai faire un tri. Assez d'instruction à avoir vécu de près avec les C. Ils me manqueront. Je pouvais parler avec eux de certains points littéraires. Et puis ils étaient du monde. Parmi l'héritage des C., il y a des fortifiants. Grand espoir. Je voudrais tant me remettre à flot.

... Les B. qui vont en Aquitaine porteront une lettre à Claude. J'aurais bien dû en copier quelques phrases. J'ai si rarement quelque chose à dire ; ce carnet est si insigne. Essayé de dire à Claude la place qu'il tient dans mon amitié bien que je ne l'aie guère vu plus de dix fois. Je ne sais rien sur sa vie, son passé ; pas d'anecdotes, et cependant, par une sorte d'échange d'intuitions, il me semble que nous nous connaissons profondément, par le dedans. Près de lui, c'est le meilleur de moi-même qui s'exhale ; je n'ai rien à cacher ; je sais que tout sera compris. Et je me sens mis à ma place.

16.

Une certaine sécheresse de nature jointe à la formation dans l'École Normale d'où il sortit brillamment, après avoir été pupille de la nation,

boursier, etc., font que C. attend quelque chose, et même attend tout de la société. Il n'est pas un de ses actes, pas une de ses paroles qui ne le révèle.

Je suis à l'opposé. Je n'attend rien des hommes (ni des institutions). Je suis tout étonné — mais cela tient aussi à ma tenace modestie — quand on me distingue ou qu'on m'accorde un avantage. Je n'espère rien du social ; je le méprise. Mais de la vie, au contraire, j'attends tout. Je suis à son endroit tout exigence. Aventures, plaisirs, biens qui n'êtes à personne, émotions vives et secrètes, c'est à vous que j'aspire, c'est parmi vous, et en silence, que je me meus.

J'ajouterai que C., avec son ambition et la certitude qu'on lui doit toujours quelque chose, accumule les gaffes. Il n'a pas pu comprendre que son bienfaiteur, l'État, se trouve en ce moment dans ses petits souliers, et a continué de faire le difficile, de présenter des requêtes, etc.

Au régiment, je passais pour un homme d'une malice insondable, car il m'arrivait le minimum de désagréments. En réalité, je me confiais au destin. J'abandonnais ce qu'il sied à la bêtise, soucieux uniquement de préserver mon âme. Je fais de même aujourd'hui, et puis passer pour un personnage accomplissant bien son travail, et même quelque chose de plus. Rien ne m'ôtera de l'idée que les plus habiles ne sont pas les habiles, et que la force la plus grande est de savoir rester naturel (à condition d'avoir une nature).

18.

Admirable exécution de la *Symphonie en sol mineur* au théâtre d'Hérode. Déjà trente élèves à mon cours, dont plusieurs tels que je les souhaitais. J'utilise Saint-Simon ; sa syntaxe intrigue les élèves.

Inquiétude du médecin (et de moi) sur les suites de ma blessure. Suppuration continue.

20.

Je viens de corriger les cinquante dictées de mes élèves ; c'est une corvée sans doute, car j'ai retrouvé à peu près cinquante fois les mêmes fautes, et cependant l'amour me soulevait pendant ces corrections, non pas que je fisse avec amour cette tâche automatique, mais, comme je suis amoureux de ma classe, d'un amour inexprimable autrement qu'en rayons réfractés, il me semblait enfin tenir dans mes mains une parcelle de ces enfants. Je suis amoureux de ma classe, dont se détachent quelques visages (un seul suffirait), comme d'un faisceau d'énergies braqué sur moi ; tous les yeux y convergent ; je me sens maître d'y faire passer tous les feux. Leur présence, leur foule, et de les voir se presser devant moi m'emplit de gratitude, et je leur parle de n'importe quoi. Je ne sais si c'est pédagogique, mais malgré moi j'amorce les propos que j'aimerais

leur tenir en tête à tête.

26.

Je deviens un professeur sérieux. Je bûche Corneille que j'ai promis de traiter en quatre leçons. Je suis le premier à m'instruire. Je garderai mes notes, trop peu sûr de conserver ce feu sacré qui me fait préparer méthodiquement mes cours. Les élèves sont pour beaucoup dans mon entrain. Il faut qu'on me demande pour que je donne, aussi je ne connais pas très bien mes forces. Malgré moi, je ne puis m'empêcher de souligner à tout coup mes ignorances (surtout grammaticales) ; c'est comme un leitmotiv, mais qui ne lasse pas. J'ai des foules à ce cours de vacances. Pas encore guéri, pas encore sûr de pouvoir l'être facilement.

Ma vie en général a une allure poétique, j'y consens, mais avec une absence notable d'épisodes qui tranchent un peu sur le tissu des jours. Absence prodigieuse de l'amour. Grand rôle de l'amitié, mais si j'ai de bons amis à Athènes, je n'y compte pourtant pas *un* ami. Ressource énorme des livres (je lis, je relis, je devore). Je suis heureux d'avoir mon métier qui me donne un cadre, une raison d'être. Mais ce n'est pourtant pas cela que j'ai voulu (ou du moins ce n'est là qu'une partie...). Si je me sens terne et routinier parfois, j'existe pourtant d'une façon assez réelle et vive dans l'esprit de quelques amis et cela, invisiblement, me soutient.

1^{er} septembre.

J'en suis à Racine maintenant. Chacun de mes cours est comme une petite aventure. Il y a une manche à gagner. J'y réussis inégalement. Comme il arrive sans cesse des nouveaux (hier, soixante-quinze auditeurs), difficile de maintenir l'unité. Et puis, malgré cet empressement volubile, le siège que l'on fait de ma chaire, etc., je me sens toujours aussi loin de l'âme grecque (si âme il y a). Par le côté roublard, tortueux, leur comédie mâtinée d'oriental, etc., ces gens m'échappent. On croit parler la même langue, d'autant plus qu'ils font tout pour vous imiter. J'ai par bonheur quelques jeunes garçons de seize ans, ravis par les Muses, dont je m'occupe de plus près ; ils viennent chez moi ; je leur montre en détail leurs fautes ; je les sens tout tremblants de la crainte de ne pas arriver. Grâce au ciel, ils sont pleins de promesses.

Je pense être guéri cette semaine. On s'est aperçu hier que l'intérieur de la plaie était cicatrisé. Ce n'est plus qu'une affaire d'épiderme. J'ai heureusement empêché l'autre jour l'interne d'explorer la blessure avec une aiguille pour aller voir si l'os n'était pas atteint. Cet accident, ce tampon que j'ai dû garder sur la paupière m'a donné depuis six semaines une sorte de complexe, dont à vrai dire la vie intérieure n'a point profité ; mais je ne me sentais ni désir de sortir, ni envie de voir les gens. Enfin je

vais être libéré, mais sans beaucoup plus d'envie de me répandre. Je suis pris dans la journée par les courses indispensables, la sieste, la préparation des cours (je suis comme un mari qui tombe amoureux de sa femme ; mon métier s'est mis à m'intéresser). Seules me restent les soirées (je n'ai jamais pu travailler le soir), que je vais passer en plein air. En rentrant à minuit, je retrouve l'*Histoire du sentiment religieux*, mes délices.

L'Institut a un succès sans égal. Plus de mille élèves au cours de vacances (l'an dernier, deux cents). On a suspendu les inscriptions. Durant l'année scolaire, le chiffre pourra monter à quatre ou cinq mille. Et nous ne sommes que neuf ! On annonce bien du renfort (nous en demandons sans cesse), mais je parierais que pas un chat ne viendra. Les problèmes de l'année auront du pittoresque. Il suffirait d'ailleurs d'une épidémie pour tout mettre en panne (auquel cas, je reprendrais qq. lectures mondaines).

Je l'ai déjà dit, je suis tout surpris que ma vie prenne un cours que je n'avais point prévu. Je deviens un prof et probablement je le resterai. Alors, autant acquérir de la technique, et constituer des fiches. Jusqu'à présent j'étais bien un professeur, mais trop résolument amateur. L'amusant, c'est que mes cours, mon enseignement ne sont nourris que de ma fantaisie, des lectures flâneuses que j'ai menées pendant plus de dix ans (mais chaque auteur, ce fut pour moi une lutte, une découverte). Je me trouve au moins aussi calé que mes collègues spécialistes, dont l'un refusait hier d'appeler Chénier un poète et jugeait le *Racine* de Lemaître sans intérêt, alors que c'est ce dernier bouquin qui attacha le grelot de Racine féroce, marécageux. Le manque de goût peut me blesser, me faire mal autant qu'une *mauvaise action*.

2 sept.

J'ai eu tout à l'heure dans les mains deux recueils de photos sur la famine du dernier hiver à Athènes. Comme on oublie ! J'ai eu pourtant sous les yeux ces horreurs, et même, voulant mieux m'en graver la mémoire, j'allai passer une matinée dans cet hôpital du Risarion où la plupart de ces photos furent tirées. J'ai aussitôt reconnu cet amas d'enfants décharnés et qui s'entassaient recroquevillés quatre ou cinq par lit, et ces garçons plus grands, au ventre ballonné, les genoux cagneux, les côtes saillantes, les yeux caves, derniers représentants des éphèbes rivalisant avec le marbre, qui étaient faits pour gagner des couronnes dans l'arène, comme dit un commentaire touchant. Ce qui est meurtre de la beauté m'afflige par-dessus tout. C'est cela que je ne puis pardonner à la guerre. J'ai parlé de l'inoubliable Vouri...

Courrier de France. Cartes de Maman, de Michel en vacances dans la Sarthe. Chambéry annonce un nouveau colis (il faudra des mois peut-

être. J'ai raconté mon « accident » ; ils ont eu pitié de moi. On a enlevé ce matin le sparadrap). Lettres d'Alger (Annie, Jacques). Gide est en Tunisie. M. d. G. se prépare à m'écrire.

Visite hier à Ghika. Extraordinaire histoire du capitaine des carabinières, son voisin, qui exige un tableau pour égayer sa salle à manger. Sans être moi-même gendarme, j'ai droit aussi à une peinture, un petit paysage ¹ : au premier plan, des cactées parmi des rochers, et, au loin, une tache découpée d'un gris fer. Rien ne me restitue davantage Spetsai ; cette tache évoque dans sa sobriété toute la mer. Je suis ravi de cette œuvre inspiré par Hydra. (Il y avait dix ou quinze tableaux à choisir ; aucun ne me plaisait. J'étais bien embarrassé. Enfin on apporta le petit paysage. Très stylisé ; on dirait presque une œuvre japonaise, dont en 1937 Ghika ne connaissait rien.) Conversation sur Dante et Kavafis.

Je m'arrête pour lire du Racine ; mon métier a vraiment du bon.

3 sept.

Au fond, cela dépend de moi de réussir avec mes élèves. J'avais relu le matin *Andromaque*. J'en parlai fraîchement et pus les tenir en haleine. Établi avec M. le programme du cours spécial de littérature. J'ai un tel goût des classiques, je suis si intimement persuadé que de chacun on peut tirer des merveilles, que j'accepte tout ce qu'on me propose. Erré ce soir ; nuit sombre et venteuse. Pensé cruellement à Fernand.

Je mets la main sur une lettre de Michel (cela me remonte). Il m'écrivait en mars qu'il a montré mes dernières lettres à Gide (qu'écrivais-je ?), qui les a aussitôt communiquées à Martin du Gard. Très frappé des progrès (?).

7 7bre. À Noël M. ²

« ... Je ne suis guère surpris de trouver des échos de nos vieilles conversations dans tes notes sur la poésie (*Fontaine*). Vieilles conversations ? que sais-je ? Mais sans doute avons-nous dû aborder quelquefois ces questions sur lesquelles je me sens fort d'accord avec toi, ayant de plus l'impression de n'avoir guère varié là-dessus ces dernières années. *Ne varietur* ! sans doute est-ce un plaisir d'orgueil de m'entendre dire parfois par de rares correspondants que je n'ai pas changé. Mais cela me confirme dans ma voie, car justement quand on nous a tant arraché de choses (et ça continue), je recevais ce choc dans une île azurée, je me suis cramponné aux valeurs que j'avais éprouvées jour par jour dans un passé apparemment sinueux, mais ne tendant qu'à un but. J'avais acquis qq.

1. J'ignore ce qu'est devenu ce tableau.

2. Noël Mathieu (Pierre Emmanuel).

certitudes et un trésor à l'abri de la rouille, personne ne peut me le prendre ni même y toucher, j'en ai fait l'expérience, et je souhaite porter comme à bras tendu dans l'orage mon modeste ballot pour l'offrir à ceux qui auront tant besoin de savoir comment il faut vivre. Mais vivre en attendant (tu le dis) est toujours l'essentiel. Prouver le mouvement en marchant. Que serait une sagesse qui ne laisserait pas mettre un pied devant l'autre, et faire quelques pas ? Quelques pas ? voilà bien le malheur, et dans la nuit. Comme il faut croire et aimer la vie pour se contenter de ces jours découronnés ! Quoique j'eusse aimé, et que j'aime encore, spontanément et de parti pris, le présent d'un amour goulu, je n'ai pas oublié les cimes indécises de l'avenir qui, du moins, nous était assuré. À chaque jour suffit sa peine, mais justement, les jours de peine, il nous restait cette longue route brumeuse, mais pleine d'aube, où nous projetions nos rêves — demain et dans six mois et l'an prochain. Les malheureux, ceux qui n'avaient pas de présent ni de foyer, que leur reste-t-il ? (Qu'ils s'embriagent.) Mais aux autres, on a tout de même rudement restreint leurs propriétés. En apparence, je le veux bien. Mais dure gymnastique (et puis, pendant ce temps, les jours passent). Ce n'est plus, comme disent les pêcheurs, le passé qui est un poids à traîner, mais le futur jadis volatile, éthéré, qui s'est chargé de lourdeur. Nous le sentons devant nous qui pèse. Mais pourquoi avoir peur ? Ce ne sera jamais que l'Homme, et des choses humaines, que nous trouverons sur la route. Décidément, nous sommes tout à fait d'accord. Peut-être insisté-je un peu sur l'occultation de l'avenir, car, individu voluptueux, il me plaisait assez de joindre aux souvenirs et aux joies présentes le ragoût, l'assurance de bonheur à venir. Mais si j'ai défini mes biens insaisissables, les garanties demeurent. Au fond, ce n'est pas pour moi que je m'inquiète (n'appréciant que les richesses qui ne coûtent rien, je ne crois pas que je pourrai en manquer), mais [pour] le malheur des autres, et c'est cela la guerre, trop de larmes, trop de sang, m'opprime. Tout ce qui était beau, qui était pur, ou qui aurait pu être, je le vois chaque jour avili, défiguré. On est aux premières loges dans ce pays. Après tout, c'est peut-être ça, l'homme. Je n'ai jamais douté que je me fisse des illusions, mais je tiens fort à les garder.

» Ma vie a pris depuis un an un caractère qui m'étonne, que je n'avais pas tout à fait prévu. On m'a forcé à devenir le professeur que je n'étais qu'en apparence. Je n'avais jusqu'alors exercé ce talent qu'en amateur, trouvant beaucoup plus de plaisir à rêver sous divers climats, et à me transporter de place en place. Mais l'immobilité est devenue de règle, et l'enseignement manque de bras... »

17 sept. À Gide.

« ... J'espère qu'après ce grand effort d'*Hamlet* vous vous offrez enfin

quelque vacance (que n'y suis-je !) et que votre journal va pousser des rameaux. [... ¹] »

25.

Reçu deux gros colis de Périgord et de Savoie. Dévoré aussitôt 200 gr. de foie gras. Je croyais que j'allais m'évanouir. Je n'avais de longtemps connu de saveurs exquis. On mange pour se nourrir, et bien heureux de trouver à manger. Depuis des mois et des mois, les gens d'ici jour et nuit sentent dans les entrailles des crispations. J'ai connu ça (et de très loin) au début du dernier hiver ; nous n'étions pas encore organisés. Il fallut faire des provisions, et manger davantage, dévorer n'importe quoi et à toute heure pour combattre l'affaiblissement causé par le manque de sucre, de graisse etc. Pourquoi ai-je la chance, dans cette famine, de gagner assez bien ma vie et de recevoir des paquets ? Je trouve ça injuste — et cependant je crois que ma vie n'est pas inutile, que j'ai quelque chose à faire (au moins dans l'avenir...). Le malheur est que j'emploie si mal ma vie, ou plutôt mes soirées. La solitude ne me vaut rien ; ces soirées de rôdeur, ces derniers temps, tourment à la manie, et vraiment l'imprévu (ce qui faisait la poésie), dans ce temps de laideur, est près de s'épuiser (mais précisément c'est la chance infiniment rare de poésie que je crois poursuivre !). Assez occupé dans la journée par mes leçons et les livres. Préparation d'un cours sur la sculpture. Le plus difficile, c'est l'école romane. J'ai adopté une nouvelle méthode : au lieu d'aligner des notes à la queue-leu-leu empruntées aux bouquins que je lis tour à tour, j'ai commencé à tout lire, puis je ferai un plan auquel je rattacherai les morceaux qui m'importent. C'est sans doute ainsi que tout le monde procède ; mais il n'est pas mauvais de conquérir sa méthode. Quand je suis à la recherche de documents, de photos, je goûte des joies vraiment vives. Expériences curieuses sur mes élèves : je ne me croyais pas tellement sensible aux atmosphères (à la clinique, les jours où l'on soignait ma paupière, quand tel interne charmant venait en passant jeter un coup d'œil, aussitôt je n'avais plus mal...). Je sens inconsciemment, aux premiers mots que je prononce, si l'auditoire est en état de grâce. Si oui, aussitôt je trouve du plaisir à parler, les idées viennent, on m'écoute, etc. Il ne tiendrait qu'à moi de créer l'atmosphère, alors ? Il faut la collaboration du public. Il faut que je sente que ça en vaut la peine. Je ne peux pas jeter dans le vide ce que j'ai de plus cher. Grand plaisir à faire des lectures (à la dernière leçon, *Les Deux Pigeons*, qu'une jeune fille commenta, et la

1. Robert Levesque recopie ici le début de sa lettre qui a été publiée dans sa *Correspondance*, pp. 360-2, jusqu'à « je ne puis m'empêcher de leur jeter toutes mes cartes ».

scène de *Tartuffe* avec Orgon sous la table). J'ai fait des progrès, je le sens, et l'amusant c'est que quelques anciens élèves qui reviennent à mes cours en auditeurs me le disent.

Lettre de Cottez qui est à Nice, ville qui passe pour être mal approvisionnée. Pays de cocagne ! me dit-il, lui qui pourtant à Athènes vivait en privilégié. Moi-même je le suis, mais cette lettre, nourrie de détails bien choisis, me fait concevoir combien nous sommes malheureux. On ne comprend pas toujours sa misère, mais le bonheur, oh ! j'en suis terriblement conscient ; les auteurs que je lis, les statues que je tâche de reconstruire, les aventures auxquelles je devrai quelque temps renoncer, j'en suis tout habité. Cela me tire de moi-même, et surtout jette un écran devant l'atroce réalité.

On a dû liquider l'appartement de F. Les héritiers du sang font un procès ; ils attaquent le testament que Fernand a bien daté, mais en oubliant d'indiquer l'année. Par je ne sais quel hasard (pourtant les scellés étaient mis), Michel a pu sauver ce qui m'importe : les papiers et les livres. Je sens un vide que rien ne comblera. Je n'ai personne à épater ! Je veux dire que F. étant l'homme qui me connaissait le mieux (et qui était le plus sévère), je n'essayai souvent de me dépasser moi-même, d'arriver à quelque chose, que pour arracher un assentiment. J'ai perdu mon témoin. M. d. Gard écrit à Michel que Fernand était trop intelligent, et manquait d'esprit créateur, d'imagination, que là fut son drame... Jouvét, paraît-il, pensait de même.

13 octobre.

Rentré en possession du *Journal* de Gide (prêté à Mme D.). C'est un cadeau de Milliex, pendant ma maladie, pour me dédommager de l'exemplaire perdu dans ma fugue. J'en ai relu ce soir nombre de pages. Je revenais de voir *Orphée* au théâtre d'Hérode. Sur une scène antique, tout prend de la grandeur. Les voûtes pleines de nuit semblaient vraiment s'ouvrir sur l'Enfer. Admirable première danseuse, grande et mince dans une robe droite, beauté sinieuse des bras nus.

Je souffre d'un rhume de cerveau (tribut à la saison). Je tâche de me soigner, étant chargé de mes soixante élèves et de ceux de Milliex (séjournant en France), dont l'examen approche. Fini de préparer mon cours sur Montaigne. M'attaquerai peut-être à d'Aubigné. Toujours passionné par mon métier ; c'est une large occupation, qui ne remplit pourtant pas tout mon cœur, mais qui suffit à me donner de la joie, et à satisfaire mon besoin d'activité.

Comment exprimer l'état bizarre où la guerre continue de plonger Athènes ? Si je n'avais l'Institut, je pourrais être désespéré. La vie ici, la société, le spectacle des rues, tout est désenchanté. La laideur règne, et

mille formes de bassesse. J'ai, grâce à Dieu, les livres, mes élèves, quelques rêves et les rencontres de la nuit. Ma vie est coupée en deux ; j'y suis habitué ; cela ne crée point de déséquilibre. Accompagné plusieurs fois Mme M. au cinéma. C'était une façon d'éviter l'émotion des poursuites nocturnes. Un mince répertoire d'avant-guerre alimente les programmes. Curieux, comme nous sommes devenus indulgents. On rit de peu ; on se contente d'à peu près. Mais hors du cinéma, je sais encore lutter pour la plénitude.

M. Alphonse Karr raconte l'histoire d'un philhellène à qui les Grecs ont volé sa montre aux Thermopyles et sa tabatière à Marathon. (About, *La Grèce contemporaine*, p. 71).

CARNET XXVIII

(20 octobre 1942 — 25 janvier 1943)

Commencé à Athènes, le 20 octobre 1942.

Je réalise en ce moment, sans doute, le modèle du professeur à l'étranger selon le « Service des Œuvres », car l'Institut m'occupe uniquement — non pas que j'y travaille sans cesse ou que je n'aie aucun loisir, mais la seule occupation consistante de mes jours, c'est mes élèves et mes leçons. Quand je ne suis pas à l'Institut, mes lectures, mes flâneries etc., qui seront peu ou prou versées dans mes cours, me ramènent encore à ma tâche. J'ai découvert ce que c'est qu'enseigner, et comme, ce faisant, on s'enseigne soi-même. Cela est admirable, à condition d'en sortir, je veux dire d'arriver à donner un corps plus solide à une marchandise que j'écoule en détail et à bon marché.

Depuis le passage de Copeau à Athènes (avril 40), nous avons été peu gâtés. Il est vrai que le musée et l'Acropole dont j'étais l'incessant visiteur demeuraient ouverts. Bientôt ce fut la nuit. La beauté (faut-il s'en plaindre ?), il fallait la goûter à même, sur les routes et dans la rue, la cueillir au hasard, l'extraire d'une foule noirâtre... Parfois, le soir, l'Hymette pétri de pourpre nous arrachait des larmes. Mais quelle paresse, comme on se sent rouillé ! Avouerai-je que depuis plus d'un an je ne suis pas descendu voir la mer ! Le récital de Rosalie Chaldek, heureusement, nous remit en mémoire la noblesse de la danse et l'instrument sublime qu'est notre corps.

Puisque mes jours entiers sont remplis par l'Institut où trouvent leur accomplissement tant d'années de lectures et de réflexions, mon travail actuel répond à mes tendances les plus fortes. Je m'y réalise ; je peux m'y donner sans crainte (j'ai appris à le faire ; l'an dernier, j'agissais dans l'improvisation, sans méthode et aveuglement. Je n'avais pas encore compris qu'il fallait ajouter la sévérité à l'amour).

Ce qu'on peut faire de mieux pour un enfant, c'est de l'aimer, et les meilleures leçons sont celles où l'on se donne tout entier. Je crois que c'est ainsi qu'on découvre les enfants à eux-mêmes. On commence à les placer un peu plus haut qu'ils ne valent (il est vrai qu'on devine leurs ressources), et bientôt l'enfant se sent digne de ce qu'on attend de lui. Rien de passionnant comme de suivre des progrès, rien d'attachant comme une glaise qui prend forme. Et, délice, à mesure que l'âme, l'esprit se dessinent, on assiste dans l'ombre au merveilleux combat de l'enfant qui s'approche de l'adolescence. Lecture par hasard, l'autre matin avec Marc, du portrait de l'enfant fait dans *Émile*. Ce côté merveilleux, printanier, et qui nie la mort...

22 octobre.

Lu ce matin au lit (et avec une bouillotte) de longs chapitres de l'abbé Bremond. Passé à l'Institut dire bonjour (je n'avais ni cours ni examens).

Couru à droite et à gauche faire des commissions ; la plupart des marchands vous trompent ; il faut revenir plusieurs jours de suite pour la moindre chose. Acheté des œufs (1200 drachmes) pour suppléer la viande, une pile électrique pour les nuits sans lune (1500 dr.), etc. Tout cela ne se trouve qu'à des adresses déterminées et secrètes, et toujours de qualité douteuse. Athènes est inouïe, mais je vis retiré dans mes livres et parmi mes élèves ; je n'ai le souci de rien noter, et à peine d'observer. Longue sieste ; je dors en ce moment tous les après-midi comme un abruti. Au réveil, Lilika me dit que sa mère est de nouveau très mal. Elle agonise, ou presque, dans la chambre voisine. Je lui avais apporté avant-hier quelques morceaux de sucre (cela aussi rarissime) qu'elle avait reçus avec transport. Il est à peu près impossible de satisfaire ses désirs ; elle meurt dans la gêne, sa fille se démène, fait des sacrifices, mais est bien incapable de soigner un malade (je m'en aperçus lors de mon accident). Aucune idée, aucune initiative, et un grand fond d'égoïsme. Je doute qu'elle aime vraiment sa mère. Elle veut pourtant bien faire ; mais elle vit au jour le jour, sans lutter contre ce qu'elle croit fatal. Il a fallu que je lui dise de faire des frictions à sa mère qui risque la congestion. Elle la lave le matin à l'eau froide, alors qu'elle-même, en plein été, se douche à l'eau chaude. Affligée de la haine du domicile, elle ne peut s'empêcher d'abandonner la malade pour aller bavarder dans des bureaux, des anti-

chambres. C'est une excitée maniaque ; j'en ai pris mon parti. L'autre jour (le médecin avait ordonné de la viande), j'en donnai une boîte en spécifiant que c'était pour sa mère. La fille la mangea, car elle avait décidé que sa mère était arrivée à « l'avant-dernière marche où elle se retenait par miracle ¹ ». Il n'y a qu'un médicament (Entérobioforme) qui puisse la sauver de la grave dysenterie qui l'épuise ; j'ai offert d'en obtenir par la Croix-Rouge, mais il fallait une ordonnance médicale. Lilika n'a rien fait.

Passé vers 5 h à l'Institut. Appris l'arrivée annoncée par dépêche de deux professeurs venant en renfort. Inespéré. Ils sont en route. Quelle surprise de tomber dans cet enfer ! Seront-ils plus que des collègues ? J'en doute. J'ai eu quelques amis, mais de qualité si rare que je suis devenu difficile.

Monté à la bibliothèque ; étude de Du Bos sur Flaubert ; entamé celle sur Baudelaire. Nuit de lune ; brouillard laiteux. Rencontré Sikélianos dans le Jardin. Son rire sonore pulvérise les journalistes et certains commerçants qui l'accusent en ce moment d'être incompréhensible ; mais les meilleurs écrivains le défendent et protestent. J'avais donné l'autre jour à N. qui meurt de faim une recommandation pour que Sikélianos le fasse entrer dans la cantine des écrivains, en qualité d'homme de lettres. À vrai dire, je doute fort que cet aboulique ait publié à Paris les brochures dont il me parle, et dont lui-même n'a conservé aucun exemplaire. Sikélianos a réussi à le faire inscrire...

Les sirènes vers 10 h se font entendre ; je cours me réfugier, auprès, chez les A., et j'y achève la soirée.

25 octobre.

Dimanche matin. Temps frais, un des premiers jours d'hiver. Bien que réveillé de bonne heure, je suis resté au lit. Relu *Le Canard sauvage* que j'irai voir demain au théâtre avec Mme D.

Suffisamment mal fichu pour avoir tâché hier de me fuir. Je me dérobaï dans des conversations, d'abord à l'Institut, avant le déjeuner, discutant sérieusement le projet d'une popote pour les prof. célibataires, affaire capitale à laquelle je suis intéressé, mais qui me servait d'échappatoire. L'après-midi, durant deux heures, visite de N. Il parle avec assez de compétence du théâtre russe. Mais quelle aboulie ! Je savais que Mlle P. l'attendait à 5 h pour sa leçon de littérature, et cela d'autant plus qu'il avait manqué, sans s'excuser, la précédente. « Non, me dit-il en partant,

1. Vers 1947, Mme Nakou mourut. Lilika m'écrivit qu'une nuit sa mère, dans son délire, crut m'entendre rentrer : « Ah ! voici Levesque. » [Note au crayon.]

je n'irai pas encore aujourd'hui chez elle. J'ai affaire à la maison. Mais ne croyez pas que je me désintéresse de votre élève. — Vous auriez pu téléphoner. Son examen approche. — La semaine prochaine, j'irai chez elle sans faute. — Vous pourrez peut-être rattraper les leçons perdues. — Oh ! oui, c'est une idée », et il paraît s'y raccrocher avec la dernière énergie. (Grande faiblesse d'aider ces gens qui ne font rien pour se sortir du pétrin.)

Tout heureux d'aller à un thé où le consul de France à Salonique nous intéresse fort. Je rentre dîner à 9 h ; tout a refroidi ; je n'ai pas faim.

Par lâcheté (et aussi un peu pour faire plaisir), je vais rendre visite à Mme X., hébergée à l'École d'Archéologie depuis le départ de son fils. Curieuse conversation de brave femme mêlant quelque bon sens à force sentimentalité. C'est un lâche tissu de clichés, de truismes et de retours sur soi-même. Elle tombe toujours d'accord avec vous, et passe du coq à l'âne. Elle a trop entendu parler, il lui en est resté des phrases toutes faites et des mots pris à contre-sens. Si j'étais plus romancier, j'aurais retenu de ses paroles. Malgré mes bâillements, je prolonge ma visite jusqu'à 11 heures...

26 oct.

Corrigé hier, tout en marchant, ma traduction de *La Voie sacrée*, dont ni Sikélianos ni moi ne sommes satisfaits. Arrêté dans ce travail par un opulent coucher de soleil ; pour une fois, à Athènes, ciel chargé de nuages. C'était un de ces soirs équivoques où flotte l'odeur indécente des arbres.

Je doute d'arriver à la perfection ; ce poème est trop oratoire. Mais après quatre mois d'abandon, je m'amuse de constater mes progrès. Mes corrections portaient moins sur les mots que sur quelques enchaînements, certains rapports ténus. Ces progrès intérieurs, tout à fait invisibles, me surprennent sans cesse. Où me mèneront-ils ? Je les dois en partie à mes lectures à haute voix, à mes cours ; je vis et respire dans les belles phrases, les beaux vers. Souvent (mais c'est ainsi depuis des années), je m'écrie : Enfin ! je sais lire.

Promenade ce matin. Demandé le prix des chemises (à partir de 100 000 dr.), des mouchoirs (7000). J'attends la fin du mois pour m'offrir un peu de linge. Rencontré le jeune St., un de ceux à qui j'ai pu donner la passion de la littérature.

Lu à la diable les trois volumes d'articles de Mauriac (*Journal*), surtout pour me rapprocher de Claude. J'ai désiré à tout prix rester moi-même pour être digne de Michel et de lui. Peut-être me surfont-ils, mais c'est bien *moi* qu'ils aiment.

Ces pauvres mots, ces grands sentiments du chrétien Mauriac font

sourire ; ne soyons pas orgueilleux (le plus grand crime), mais ce n'est pas une raison pour s'aplatir. Tous les convertis de mon entourage (est-ce un hasard ?) étaient de pauvres types. Étienne m'a annoncé la conversion de B., qui m'avouait en 36 « avoir des remords sans la foi », une chose que je fus à même d'observer ici même chez de fervents catholiques, non pas fraîchement convertis, c'est l'impudence et l'exhibitionnisme (acquis peut-être au confessionnal) ainsi que le jésuitisme. À les flairer de près, ils sentent rarement bon.

Toussaint.

Passé la matinée à corriger des copies d'examen. Aussitôt après le déjeuner, promenade au soleil. Circulé au pied de l'Acropole. Saleté de la ville, laideur des gens, des costumes. Tout est morne, incolore, sans joie. Rentré à 5 h faire le classement de l'examen. Visite de M. qui avait vu ma chambre éclairée. Je continue mon travail avec lui, ce qui le flatte, et m'évite la conversation. Après son départ, lecture de l'*Illiade* (trad. nouvelle de Mazon). Surprise de comprendre çà et là certains vers, non à force de souvenirs (ils sont morts), mais grâce au démotique.

Visite hier aux antiquaires avec J. D. Choisi d'abord une étoffe persane du XVIII^e, fleurie d'or et de pourpre, à fond jaune, parfaitement inutile, mais belle (je l'aurais rapportée à Maman). Dans une autre maison, un châle de Lakouri me fait renoncer à l'étoffe ; il me semble que ce châle pourra remplacer mon châle volé. Je l'ai mis sur mon lit — et j'ai grelotté toute la nuit. Demain, j'irai rendre le châle et l'étoffe.

Matton vient d'arriver. Nouvelles de France, et d'Europe (il a fait quinze jours de route). Demain, rentrée de l'Institut. Curiosité...

Toute la semaine fut studieuse. Annoté Bayle et Fontenelle. Fait des réflexions. *Amor fati...* Grand besoin d'être inconnu. Besoin aussi d'être aimé, de ne pas être mal *en* quelqu'un.

10 nov.

Relu *Le Sang noir*. Je le lisais dans le train en 36 en allant à Crépy-en-Valois. Repris *La Nausée*, que je lisais en 38 à Émerainville. Deux livres qui tiennent. Écrit ce soir à Laleure, mon seul ami prisonnier. J'imagine notre revoir ! Le ciel d'hiver qui brille en ce moment sur la Grèce est associé à lui — il m'avait appris le nom des constellations. Je prépare mes cours d'une façon flânante. La rentrée des grandes classes (retardée) approche. Je devine une grande affluence. Tout cela ressemble (ou ressemblera) à l'amour ; on est à la fois très près et très loin. Cela permettra à mes cours de sortir du médiocre. Lettres d'Alger (Annie et Jacques). À quand les prochaines ?

15 nov.

Dieu merci (et c'était la première fois depuis longtemps), la dernière

valise m'a apporté des lettres de toute la famille, une aussi de Noël, devenu le grand poète français, le chantre de notre apocalypse. Cottez m'envoie quelques jeunes revues. Ce que j'avais si profondément souhaité (et même prévu) arrive : la douleur a été féconde, l'inspiration s'est élevée des ravages. Le temps de l'Occupation laissera après lui, quand tout sera oublié, de beaux vers. Je me souviens de l'abbé Monchanin parlant à Lyon de « dénuder les racines de l'arbre ontologique » ; les jeunes poètes des provinces, dépouillés, corrodés par l'angoisse, jettent des cris qui jamais ne furent aussi purs ; un peu triste de ne pas en être, mais je me suis dit depuis quelque temps, pour me consoler, que je serai un héraut de l'après-guerre. Énorme somme d'émotions, d'expériences que tous nous avons endurées depuis trois ans. Chacun se forge dans ces années. Peut-être, ayant passé trente ans, fus-je surtout occupé à résister, à conserver mes acquêts. Je fois être avant tout un peintre de l'équilibre, de la joie, mais qui ne perde point le sens du tragique. Peu de gens le possèdent. Le manque d'imagination, l'inconscience sont ce qui m'a le plus frappé chez les hommes. (Dirais-je le manque de joie, ce serait encore la même chose.)

Gide invitait le mois dernier Jacques, retenu à Alger, à venir « faire du Sud » avec lui en Tunisie. Gide est-il demeuré en Tunisie, qui devient un champ de bataille, lui qui voulait par-dessus tout fuir la guerre ? J'ai su que de Pontigny à Cabris, dans la petite voiture de Mme X. le conduisant à travers la France, il insistait pour passer par les petites routes, s'arrêter aux vieilles églises, désireux à tout prix de se distraire, de ne pas voir la guerre... (« Mais il n'y avait pas de guerre ! » s'écriait le docte Benda quand je racontai ce voyage à la NRF.) Aujourd'hui, Gide est peut-être pris au piège de l'Afrique — une fois de plus ! —, exilé malgré lui, en guerre sans l'avoir voulu. Je sais que son *amor fati* le fera sourire à la séparation. Mais qui s'occupera de lui ? quel remède, parfois, à la solitude ? L'aventure que Gide semble avoir cherchée, non sans la fuir, tout le long de sa vie, c'est peut-être maintenant qu'elle arrive. Il souhaitait, me disait-il en septembre, mettre dans son *Journal* le meilleur de lui-même... Heureux de lui avoir envoyé une réponse que je crois bonne : « Vous serez l'homme de l'autre après-guerre », et qu'il a reçue. C'est à la suite de celle-ci qu'il écrivait à Jacques.

Déçu (comment en eût-il été autrement ?) par la platitude, la banalité du nouveau collègue avec qui je prends deux fois par jour mes repas. Au demeurant, charmant, poli, attentionné. Le nombre des « intellectuels » qui ne pensent pas, ne lisent rien, etc., est vraiment trop grand. Je préférerais manger seul en bouquinant...

La seule définition des gens *bien*, c'est qu'on les découvre sans cesse.

Ils ne sont jamais pareils ; ils disent toujours quelque chose de nouveau ; à chaque instant se dévoile une phase de leur vie, de leur activité..., au demeurant toujours naturels. Les autres ne méritent pas d'être continuellement fréquentés. J'ai eu la chance de connaître un assez grand nombre de gens *bien* — sans perdre un instant l'émerveillement de les trouver si riches.

22 nov.

Ce frémissement de tout l'être, ce tremblement de joie que j'éprouve, aussitôt passé la frontière, en Italie. Tout se succède heureusement, tout m'enchanté. Des propriétés endormies de mon esprit et de mes sens se réveillent. Je me sens davantage moi-même et accordé au monde, ivre à l'état continu. Je me demande si ma vraie vocation (restreindre déjà ses désirs !) ne serait pas de nouveau l'Italie (Institut de Florence, lycée de Rome ?...).

28 nov.

Une fatalité s'acharne-t-elle sur tout ce que j'aimai ? Ibiza bombardée pendant la guerre civile, mon village crétois rasé, et hier Toulon tremblant sur ses bases tandis que sombraient soixante-quatre bâtiments de la flotte. Ce qui fut mêlé à ma vie — c'est peut-être cela, vieillir, — semble condamné à périr. Paris violé, comme absent de l'espace, les musées partout disparus, moi-même éloigné de tous mes vieux amis. (« Tu as connu de grandes, de bouleversantes amitiés », m'écrivait Noël par le *dernier* courrier.) Séparation, exil, écroulements n'arrivent pourtant pas à me rendre triste. Ce Toulon (je tremble pour la suite ravissante des maisons sur le quai Cronstadt) où flotte éparse la joie de mes vingt ans et mes espoirs candides, c'est en moi qu'il se trouve. N'avais-je pas en 36 déploré la plantation de cyprès sur une langue de terre au milieu de la rade ? Horrible forfait dans ce paysage de lumière, de bâtisses et d'eau. Que fussent devenus les soleils couchants à travers les vaisseaux ? Et nos entrées en rade, retour des manœuvres, dans la pourpre et l'or pâle, mes yeux tendus vers les maisons encore ensoleillées de la marine profonde où j'allais me lancer haletant ?

1^{er} Xbre.

Satisfait de mon premier cours d'histoire de l'art. Charmante cohorte d'élèves. Pas encore habitué qu'on se dérange pour moi. Faire passer les enfants par des impressions, des émotions successives (les mener — en art — où je veux) est la seule satisfaction que je puisse m'octroyer.

Le mot de Gide à Michel : « L'endroit où j'aimerais le mieux être, c'est en Grèce, près de Robert »... J'imagine malgré moi à chaque instant le siège de Tunis où est Gide, puis ce pays délivré. Et, si la Grèce un jour prend le même chemin, par une faveur exceptionnelle Gide, avant qu'il

puisse rejoindre la France, venant ici se retremper ? Du coup, je retrouverais ma jeunesse... (et lui, la sienne...).

5 X^{bre}.

Deuxième leçon sur Montaigne. Je n'arriverai à le dessiner qu'à force de remarques, de notes, de sinuosités. Je crains toujours de m'attaquer aux masses, je les contourne, je les tâte. Mais chaque détail doit faire flèche. Désir très net de poser des problèmes.

Pour la première fois depuis des semaines, sieste. Dormi deux heures. Mon idée de derrière la tête était de courir, après ce profond repos. La vertu fut la plus forte. Je passai trois heures à terminer le dernier volume de Bremond.

Soirée chez V., que je trouve occupé à lire quelques vers de T.¹ (regrets de la mer versant des larmes sur un jeune noyé). Assez de joie à me sentir chez un garçon de vingt-trois ans, entouré de poètes, se mouvant parmi eux. Expliqué — ou tâché d'expliquer — pourquoi je n'écris rien, malgré le métier que je crois avoir acquis. « L'instrument est prêt, on attend la chanson », me disait F. Depuis ma sieste, je me sentais solide et joyeux. Mon retour dans la nuit constellée fut *presque* digne de jadis.

11 X^{bre}.

Absence parfaite d'imprévu. Mes seuls événements sont mes cours. Je me découvre moi-même en enseignant, — mais cela reste assez superficiel. Je n'aurais guère le temps d'écrire — si je voulais ; mais cela n'en est pas moins lamentable. La mort de F. m'a fait sentir la vanité de bien des choses ; lui que j'ai vu si longuement s'acharner, être avare de ses heures, où est-il maintenant ? Je devrais me sentir doublement chargé de travailler, pour lui et pour moi. Faut-il croire à la chiromancie ? Gilbert, à Pontigny, trouvait que je me réalisais dans chaque instant, ou chaque jour, jetant tout à la fois, avec assez de plénitude, et que c'était un grand obstacle au travail. (Dans un sens un peu différent, Martin du Gard me disait à la même époque : « Vous êtes un des jeunes de ma connaissance qui se réalise le mieux. ») Trop bien, hélas ! Gilbert disait à F., en regardant ses mains : « Contre toute apparence, vous restez très attaché à votre milieu, à votre famille... » Pas mal observé. Privé de sa mère, F. n'a pas pu remonter le courant.

Tourmenté par des idées d'adoption. Besoin immense de faire plaisir. J'ai tant de bonnes choses chez moi à partager. Personne ne vient. Cœur (et buffet) sans emploi. Inviter des élèves, c'est difficile. Des gosses des

1. *Nom illisible.*

rués, c'est une question de chance (et cette chance me fuit). Des enfants de la petite bourgeoisie, classe horriblement éprouvée, seraient heureux près de moi ; il en est qui parlent français ; nous pourrions causer. Je me sens prêt à protéger, favoriser — mais je ne connais pas de ces enfants.

Cours ce matin sur Montaigne ; facilité extrême. Je n'eus même pas à me servir de mes notes (il s'agissait des étapes de Montaigne). Expliquer le début de *L'Illusion comique*.

Pris chez L. un thé fort bon, qui peut-être m'empêchera de dormir. Peu de livres m'ont autant passionné et ravi que l'*Apologie pour Fénélon* de Bremond.

24 X^{bre}.

Je passe les vacances entouré de bouquins ; ce sont ici mes meilleurs amis. Promenades solitaires, lectures dans ma chambre suffisent à mon bonheur. Relu quatre ouvrages de Thibaudet (*Réflexions*). Ils m'avaient paru tout d'abord médiocres, trop éclectiques, et verbeux. À y voir de plus près, on peut beaucoup s'y instruire. Mes lectures avant tout concernent l'*art gothique* et le *préromantisme* ; une vingtaine de bouquins sont devant moi. Je les dépouille plus que je ne les lis, car je sais d'avance ce qu'ils doivent m'apporter.

Veillée de Noël, ce soir, avec qq. collègues ; demain, avec eux, déjeuner plantureux. Amusé de me sentir engagé dans le social ; pour les fêtes, ça vaut mieux. Une solitude infligée me serait amère.

Bonheur d'allumer mon poêle à pétrole.

27 déc.

Vie terne. Heureusement, thé voluptueux chez moi, hier. Aucune envie de voir les gens ; j'esquiverai les sorties du jour de l'An. Seul plaisir à lire, et à bouffer (heureux tout à fait, quand je peux offrir de mes provisions). Tous furent en extase sur le déjeuner de Noël ; je fis chorus. Mais, grâce au ciel, constaté que le sens de la qualité n'est pas tout à fait mort en moi (c'est cela dont la guerre, dans tous les domaines, voudrait nous priver). Les coquilles Saint-Jacques étaient fades ; la dinde, mal nourrie, les frites molles, les marrons durs ; seul le foie gras et l'entremets avaient de l'allure. Je note cela en souriant, car je fis tout de même honneur à ce déjeuner. Mais je m'amuse (l'âge vient) à découvrir certains progrès que je fais dans la gourmandise.

Faisant fi des « ivresses de la chair », Chardonne assure : « Chacun se tait sur sa propre déconvenue, et respecte la fable. » Je suis loin d'approuver, et pour un peu crierais *bis* ! à toutes les débauches. Si j'essaie dans ces fêtes de me rappeler les Noëls du passé, ce sont précisément ceux de 29 (?) à Paris, aventure portugaise, et de 39, aventure crétoise à Athènes, qui me sourient le plus éloquemment. La volupté pour moi

l'emporte (et ces jours-là c'était la rencontre enflammée, imprévue, de deux désirs) sur toutes les joies de la famille, des cadeaux, des surprises de l'enfance. Rien ne me fera désavouer mon plat de lentilles, ni désavouer ma vie. Mais le Noël de 26, mortel et tragique puisque ce fut la mort de Linder au collège, messe de minuit manquée, préparation théâtrale, tous les amis accourus, continue de briller d'un feu sombre dans mon Paris de jadis. Jouhandeau, d'après mon récit, en fit un conte assez faible. Je conduisis après la messe, par une pluie battante dans la nuit, R. à Boulogne, et l'embrassai pour la deuxième et dernière fois de ma vie.

Mon petit poêle ronfle près de moi ; jadis j'aurais cru que ce fût trop de luxe de l'allumer pour moi seul (à Rome j'en avais un du même genre. Ma locandière me l'apportait tout allumé dans ma chambre à 5 h ou 6 h du matin, un hiver où je m'étais décidé à me faire vertueux ; je me levais en hâte et me mettais aussitôt à l'étude. Cela dura peu, et force me fut de vite constater que le matin de bonne heure, comme après le dîner, je suis inapte au travail. Mes journées en somme sont courtes, je veux dire mes heures lucides, et la plupart du temps je les passe à rêver...).

Je n'apprécie jamais mieux la valeur de l'étude qu'un jour de fête où je m'enferme, ou quand je sais que les autres s'amuse (ou plutôt continuent de traîner dans un salon dont je viens de sortir). Mais j'ai une peine infinie à quitter les gens que je vais voir ; quand d'autres visiteurs s'amènent, je sens que je suis de trop, l'heure passe, je n'ai plus rien à dire. Impossible de me lever. À la fin, cela m'empêchera d'aller nulle part.

1943

3 janvier.

Heureux de commencer l'année avec une encre presque noire (venant de France). L'encre pâle d'Athènes avait fini par me dégoûter de ce carnet. Mais cela va-t-il me donner des idées ? J'en suis à un moment où plus grand'chose ne me paraît digne d'être écrit. Si je n'avais mes cours qui me forcent un peu à travailler, à m'instruire malgré moi, je végérais épouvantablement. Cela du moins prolonge ma jeunesse, d'être obligé d'étudier et de communiquer ma science. Mon vrai sauveur c'est mon métier. J'essaie d'échapper tant que je puis à l'illusoire mirage de l'après-guerre. Belle excuse pour ne point vivre. Le seul moyen d'avoir un après-guerre vivable sera d'avoir su vivre durant cette guerre...

Ce ne peut être, je pense (le malheur n'a rien à y faire), que des faibles et des vaincus qui s'écrient : « Demain, après la guerre, je vivrai ». Jamais il n'a fallu plus de rigueur, plus de pugnacité pour survivre. Toute l'Europe est en veilleuse, nos possibilités d'action horriblement diminu-

ées, à chaque instant nous nous heurtons à des barreaux ; il faut cependant vivre, c'est le premier devoir, car nous n'avons qu'une vie. Ce refrain qu'inlassablement je me répétais à vingt ans (sans toutefois penser à la mort), secrètement il continue de m'animer.

Repris un peu de goût à la danse. Non, cela est plus compliqué, et l'occasion fit le larron. À Spetsai, voici quatre ans, les élèves, certains soirs, dansaient et, ne résistant point à leur invite, je m'étais mis à figurer dans leurs bals. La présence d'un professeur exaltait la fougue de leurs quinze ou seize ans. J'étais ravi. Il me semblait découvrir avec dix ans de retard l'émoi du jeune homme qui serre contre lui une blanche incon nue. Mon cœur battait, le moindre frôlement m'ouvrait des horizons. Il en était, parmi ces garçons, de souples et de suaves avec lesquels l'accord semblait impérieux et parfait. Je les revoyais en rêve, mes bras s'ouvraient, se refermaient sur eux. Un soir, n'y tenant plus, je jetai un baiser à un jeune danseur ; sa figure offusquée, tombant des nues, me fit aussitôt regretter ma hardiesse, et peu à peu, redoutant mes folies, je m'éloignai des danses.

Cet hiver, de nouveau, car nous avons de jeunes collègues et quelques amies, je me sui retrouvé conduit à danser. Beaucoup moins d'émoi, il va sans dire. Mais je m'aperçois que de jeunes cavalières, les pauvres, peuvent sentir de l'émotion dans mes bras. Prestige de l'âge. Le côté sportif — non dionysiaque — de la danse n'est pas pour me déplaire, mais la nuit du 31 décembre, me trouvant chez A. dans un bal uniquement composé de jeunes candidates et candidats au bachot, tous et toutes dans la première grâce et la première fraîcheur, je sentis avec acuité ma différence. Je n'en pleure pas, je l'accepte. J'aurai, et j'ai eu d'autres plaisirs. Quand je vis ma vie de solitaire, ou que je me mêle au monde à mes heures, rien ne me rappelle qu'il existe un monde féminin dont les corps sont faits pour être pressés, et que c'est là leur vœu secret. Si, au contraire, me trouvant mêlé à de jeunes gens dont je respire de tous mes poumons l'ardeur que je vois dirigée vers des oiselles, je me sens arrêté sur un seuil impénétrable.

16 h.

Heureuse pluie qui me permet de rester dans mes murs. Je me crois obligé, le dimanche, à prendre un bain de multitude qui rend irrésistible le soleil d'hiver. Nulle obligation de saurait m'empêcher, pays de la paresse, à profiter chaque jour du grand air ; cette prison forcée aujourd'hui m'enchanté ; je n'ai rien dehors à regretter (sinon les visages plus alanguis des jours humides) et peux me livrer tout uniment au *Préromantisme* de Monglond, dernier bouquin qui me reste à lire. J'aurai encore à organiser mes notes (art gothique et littérature), ainsi qu'à revoir les auteurs

du XVIII^e pour le cours supérieur. Ces jours de vacances où j'ai voulu vadrouiller et me sentir libre, tout en préparant mes cours du 2^e trimestre, ne m'ont pas laissé un seul jour pour le « monde », et je m'en réjouis infiniment.

4 janvier.

Je me suis mis au lit de bonne heure, enchanté de nouveau par la pluie. Pas eu besoin aujourd'hui de courir. Quelles délices ! Parcouru le *Journal* de Mathieu Marais ; l'autre semaine, c'était Bachaumont. J'ai à enseigner le XVIII^e et mes lectures surtout répondent à mon vieux dessein, formé vers seize ans, d'avoir tout lu. Depuis que j'ai abandonné mes fiches à Spetsai, je ne prends plus de notes. Que peut-il me rester de ces lectures ? Cependant je ne désarme pas ; je lis, poussé par mon vieil automatisme, aspirant surtout à relire, mais je n'ai pas une minute pour cela.

Tous ces petits auteurs du Prémantisme, pleins de velléités, d'aspirations, feux de jeunesse, dont je viens de lire les noms et parfois quelques pages, m'ont endeuillé l'âme. J'ai senti, je sens encore avec une intensité assez vive mon insuffisance et le vide de ma carrière. J'ai eu peur de me jeter à l'eau ; l'excès d'esprit critique m'a gêné ; au jour le jour, dans le plaisir, j'ai gaspillé mes forces... J'ai sans cesse remis à demain. Ces diverses raisons, comme accusatrices, se pressent devant moi, et je me sens muet, honteux, peut-être déjà au milieu de ma vie. Ce n'est pas qu'elle soit ratée, — et c'est bien là le pire, — sur divers tableaux je fais assez bonne mine. Mais à mes propres yeux, que suis-je ? Et cela seul importe. J'ai voulu être un certain homme, et ceci assez intensément pour que beaucoup aient cru que je l'étais déjà. Mais je suis loin du compte. Pour avoir pu donner un certain style à ma vie, et à quelques phrases, parfois, rien n'a été fait de l'œuvre véritable. Faut-il me dire encore qu'un jour viendra, qu'il me reste à naître et à découvrir mon territoire ?...

5 janv.

J'ai évité, très volontairement, l'an dernier, d'être le *témoin* de la famine en Grèce. Mes sentiments étaient trop partagés. Aurais-je pris des notes, elles eussent le plus souvent tourné au réquisitoire. À ma pitié je mêlais trop d'indignation. Je suis peu fait pour les couleurs sombres, il est vrai, mais surtout je n'ai pu donner tout mon cœur à cette misère. Manque de bonté, ou de compréhension, je le veux bien, — mais précisément pour éviter ces reproches, j'ai préféré me taire. Essayais-je parfois de regarder, d'examiner, neuf fois sur dix je rencontrais de l'ignoble, et mes impressions du début (vérité peu bonne à dire), que les Grecs étaient ennemis à eux-mêmes, se confirmait. Mieux vaudra laisser la Mission

suisse et suédoise apporter plus tard sa déposition ; plus sévère encore, je le crains, que n'eût été la mienne. Malgré mon ignorance de la langue, mon impression d'étrangement en Grèce (je ne l'éprouvai pas dans des pays plus lointains), je voyais d'assez près quelques familles pour mesurer l'étendue vraie de la misère, et apporter bien des circonstances atténuantes à ma condamnation, — mais rien n'y eût fait, ce que voulaient les gens qui me demandaient d'écrire, c'était une apologie, on me priait de regarder autour de moi ; hélas ! je ne voyais que de l'horreur. On me priait de mieux regarder. Déjà cela tournait à l'aigre.

7 janv.

Je suis ce soir plein de vivacité, de lucidité, etc., mais pour une raison bien humiliante. J'ai fait, par accident, la sieste. Passé le dîner à rire de M. partagé entre sa peur du froid et son avarice. Soirée chez Mme A., qui me lit les fragments d'un manuscrit (mémoires d'un diplomate). Travail de paresseux, terriblement inégal ; quelques traces de causticité, qu'il faudrait plus nombreuses. L'auteur est un homme d'esprit ? Curieux comme l'esprit de conversation s'évanouit devant la page blanche. Refusé (à moi-même), après ma sieste, de courir ; travaillé la biographie de Voltaire. Visite ce matin à Sikélianos. Mon goût extrême, le « servir le génie ». La grandeur m'attire irrésistiblement ; me mettre en quatre pour celui que je trouve grand m'enchanté. Je conduisais ce matin à Sikélianos A., qui part pour Delphes et pourra lui rapporter de précieux renseignements sur sa maison, ses livres, etc. Émerveillement de Sikélianos (un peu joué, peut-être). « Comment faites-vous pour trouver le temps de penser à moi, de m'envoyer des revues, des livres ? Que de temps sacrifié ! » Je ne veux point déflorer le sujet, mais vraiment servir Sikélianos, comme le voir, me fait un grand plaisir. On se chauffe près de lui ; c'est un spectacle ; les hommes sont rares à Athènes, comme ailleurs. Peut-être aussi désiré-je étudier d'assez près cette figure.

9 janv.

Beaucoup d'amusement à relire Vaugelas. Ça me reporte à dix ans en arrière. Ma passion la plus vive reste toujours la langue, ou plutôt ses ressources, de manière à posséder un instrument prêt à tout exprimer ; le malheur est que je n'exprime jamais rien.

Je touche à la fin des vacances, et profite ce matin de mon lit, par paresse, mais aussi pour me sentir seul et enseveli. Ne jamais jouir de soi me semblerait un grand péché, — d'où mon mépris pour les hommes en place, les affairés, les occupés, — d'où mon bonheur en prison.

J'aimerais que Katsimbali me choisît et m'expliquât quelques poèmes purement sensuels, ou dionysiaques, de Sikélianos. Mieux vaut laisser de côté la veine orphique ou éléusinienne à laquelle je ne comprends goutte,

et dont le public français se méfierait. Je sens, je pressens la beauté de certains éclats tout païens et me crois quelque talent pour les transcrire ; ce serait en tout cas un assez bon exercice. Cette langue que je me suis tant bien que mal assurée et dont pour moi-même hélas je ne fais rien, elle pourrait me servir à transposer un poète.

12 janv.

Vie, faute de mieux, en marge de la littérature. Tout le jour, des explications de textes, des commentaires. À la fin, cela forme. Je le constatais l'autre soir, écoutant A. me lire ses souvenirs. Il me fallait auparavant un texte sous les yeux pour en suivre le fil et pouvoir l'apprécier. Aujourd'hui, à ma grande surprise, l'oreille me suffit. Je vois que j'ai vieilli à mes progrès. Plaisir, n'écrivant pas, d'influencer le texte d'un autre. J'obtiendrai que les mémoires d'A. soient plus particuliers, et que leur lien soit moins lâche.

Longue visite à Sikélianos. Parlant de poésie, il entre dans sa gloire. Ces heures furent assez importantes, car il semble ravi de mon désir de traduire des pièces courtes et directes, et me cite de strophes dont il improvise la traduction ; parfois, ensemble, nous cherchons le mot propre, et cette collaboration fait pour ainsi dire fusionner devant moi le poème. La traduction, me dit-il, est une refonte où il faut conserver le ton. J'ai vu ce soir précisément le geste, j'ai entendu la voix du poète — inexprimable avantage — capable un peu de remédier à mon ignorance du grec. Ici l'ambition de *recréer* quelques poèmes (autrement je n'aurais rien fait) ; mais à ce noble désir se mêle un plus bas dessein ; quelqu'un de mon entourage, connaissant fort bien le grec, est affligé, sans le savoir, du plus mauvais français. Comme certains chantent faux, X. écrit faux. J'aimerais assez prendre avantage sur lui ; et le battre sur son propre terrain.

17 janv.

Je me défends tant que je peux, vieille habitude, contre le social, mais la préparation de mes cours, les dissertations à lire, etc., me professorisent terriblement. (N'aurais-je pas ces travaux, je serais bien malheureux.) Passé tout mon dimanche dans un semblant de travail... Solitude assez grande, non pas complète, les sympathies ne me manquent pas, mais cela ne remplit que l'apparence ; un confident, quelqu'un avec qui je m'attelle à une dure tâche aussi bien qu'au plaisir, me manque.

Quelques résultats parmi les élèves (non les moins charmants), je sens qu'ils travaillent, qu'ils progressent pour moi, à cause de moi (je les ai lancés sur Pascal et Vauvenargues).

Attente de M. (retour de France), attente d'un courrier. On se dit toujours que ce sera le dernier. Gide serait maintenant à Alger. Donc

près de Jacques (peut-être sous les drapeaux). Manque d'élan, de nécessité (je ne sais pas en créer) ; une lettre à écrire peut parfois faire naître de bonnes phrases... mais rien autre ne peut me secouer.

Un an de la mort de F. Pense à lui beaucoup, jour et nuit. Lutte quotidienne pour garder, pour sauver ma jeunesse ; j'ai tort d'en parler ; c'est plutôt inconscient ; mais tout, mes lectures, mon hygiène, les gens qu'im'attirent, sous-entend le dessein de mûrir sans me flétrir. L'idée d'une vocation, d'un but de ma vie (sans que je sache lequel) ne me quitte point. Ne faisant rien pour étonner les autres (et encore moins moi-même), les plaisirs de vanité me fuient, mais j'en ai peu besoin. Fernand et moi, confiants dans notre étoile, nous ne pensions guère qu'à nous cultiver, qu'à nous dépasser, les restes devaient tomber par surcroît. Je continue à le croire et, sans dédaigner avec ostentation (ainsi faisait F.), je me tiens à distance du monde, des causeurs, de ceux qui brillent et font leur chemin. Ce manque d'ambition sociale dont je me targue est à vrai dire une faute, car je ne trouve point en moi d'élan suffisant pour créer. C'est une forme de la paresse. On se donne les gants de la modestie et du non-arrivisme pour pouvoir rester les bras croisés.

25 janv.

Relu, puis déchiré la lettre que Mme D. m'avait remise un soir de novembre, dans la nuit. Je n'aime guère à conserver les souvenirs désagréables, et cette lettre, je l'avais soigneusement dissimulée au fond d'un tiroir. Je l'avais lue aussitôt remise, dans la rue, à la lueur d'une boutique. Elle était belle, bouleversée, digne d'une âme grande que j'avais blessée. À la relecture, cette lettre ne m'a point paru moins saisissante. L'expérience s'achète parfois au prix de la douleur des autres.

Leçon, ce soir, sur Reims. Commencé ce matin la correspondance générale de Voltaire.

Suis cette semaine invité chaque jour (chaque fois chez des gens intéressants). Je ne sais s'il faut m'en réjouir ; je suis toujours partagé entre la peur du désœuvrement et celle de manquer de solitude. Tout cela prouve que je ne travaille pas.

Appris par M. que le poème de Sikélianos que j'avais traduit l'an dernier a obtenu en France quelque succès ; la mode est à la Grèce ; on prépare des numéros d'hommage. Ghika ayant fait de très beaux dessins pour illustrer quelques endroits de K., on pense entreprendre une traduction que je mettrai au point. Ces travaux, hélas en marge de la création, me donneront quelque illusion de valeur.

Nouvelles de Michel. Disant peu de chose ; mais il semble que matériellement la maison marche...

Désespéré d'avoir abandonné l'anglais (terrible, comme je peux me

rouiller vite. J'entendais ce matin avec effroi Mlle M. jouer de petites pièces de Schumann qui m'étaient faciles voici dix ou quinze ans. Tout est tombé dans la nuit).

Aux dernières nouvelles, Jacques demandait à Maman la permission de se marier. Impossible de lui répondre, les affaires d'Afrique étant survenues entre temps. On voudrait qu'il patientât... Le branle-bas en Afrique aura, j'espère, éteint cette flamme. L'éternelle Cypris allumée dans un enfant que j'ai vu naître m'étonne. Que mes amours me sont lointaines...

LE DOSSIER DE PRESSE DE VOYAGE AU CONGO

245-XVII-15

RICHARD HUELSENBECK

(Die Literarische Welt, 9 mai 1930, pp. 5-6)

ANDRÉ GIDE : KONGO UND TSCHAD

André Gide hat Mühe, sich in Deutschland durchzusetzen ; seine Art ist so überaus ungoethisch-schillerisch-romantisch, so entfernt von der üblichen deutschen Literaturvorstellung, daß der Einheitsleser im Lande der höchsten Buchproduktion mit ihr nichts anfangen kann. Ich will hier das Geheimnis des deutschen Einheitslesers verraten ; ich will sagen, was er braucht, um glücklich zu sein. Er braucht Gestalten, als "wenn sie lebten" ; er braucht Dichter, die, wie die Zeitungsphrase sagt, das Leben meistern, indem sie realistische Menschen durch ihre Bücher wandern lassen. Der deutsche Einheitsleser ist dann ganz glücklich, wenn er sich selbst aus den Büchern seiner Dichter sprechen hört. Er will sein Schicksal abgewandelt sehen. Der realistische Dichter hat in Deutschland stets am höchsten im Kurs gestanden. Warum ist Goethe solange lebendig geblieben ? Weil der deutsche Einheitsleser sich im "Faust" erkannt sieht. Der Deutsche will in seiner Dichtung Charaktere sehen und hören ; der Franzose will formal gereizt, amüsiert, bestätigt, ja gefoppt werden. Ich bilde mir nicht ein, mit dieser Feststellung unter die bedeutenden Philosophen gerückt zu sein. Ich werde mich hüten, weitergehend zu behaupten, daß in deutschen Büchern die Form so schlampig sein könne, wie sie wolle, wenn nur Stoff, wenn nur Charaktere vorhanden seien. Ich werde mich hüten. Aber (ich wiederhole) — warum ist André Gide bisher in Deutschland so unbekannt geblieben, obgleich er einer der bedeutendsten Schriftsteller der Weltliteratur ist ? Weil er kein Charaktere schafft, die den Einheitsleser interessieren, weil er ein formales

Genie ist. Der Durchschnittsdeutsche kann sich von der Zucht, die zu Gides Arbeiten notwendig ist, überhaupt keine Vorstellung machen. Jedes der Gideschen Bücher ist die Kontrapunktierung einer bestimmten Formmelodie. Ob die Menschen, die dargestellt werden, leben, ist ganz gleichgültig. Es wird eine Idee abgewandelt. Es wird über das Leben geurteilt. Ist das Leben so oder ist es nicht? In Deutschland ist die Fragestellung dem Diktat gewichen: So ist das Leben.

Eine Reisebeschreibung liegt dem Gideschen Talent an und für sich fern; wie denn (ich wiederhole) eine reine Beschreibung des Lebens ihm nicht entspricht, mag es sich um Europäer oder Neger handeln. Von Gide aus gesehen, sind die Europäer eigentlich wichtiger als die Neger; aber im Grunde kommt es auf den Stoff überhaupt nicht an. Die vorliegende Beschreibung einer Reise nach Zentralafrika ist mit der kühl-skeptischen Art geschrieben, die für Gide so bezeichnend ist. Gide ist eigentlich Klassiker. Er ist himmelweit von jeder Aktualität entfernt. Unter seinen Händen erstarrt alles, jeder Neger, jeder windbewegte Palmbaum, jeder fliehende Pavian zu einem Ewigkeitsrudiment. Die Idioten, die glauben, Dichtung könne nur dort vorhanden sein, wo soziale Probleme gelöst werden, müssen von Gide entsetzt sein; in ihren phrasenverschwellenen Augen muß Gide als Snob schlimmsten Grades erscheinen. Wie ist er deshalb glücklich zu schätzen! Gide ist so unpolitisch wie nur möglich; gerade weil er ein Dichter großen Formats ist, kümmert er sich einen Dreck um Paragraphen, demagogische Phrasen, Mehrheitsentschlüsse. Dennoch ist sein Herz voll geformten Mitleids. Man muß lesen, wie er den "Ball" beschreibt, die schreckliche Strafe des Holzbalkenschleppens, die Neger unter der Fuchtel eines sadistischen Beamten zu erdulden haben. Gide wird zwar keine Anfragen in der Kammer herbeiführen wie Londres; aber ich denke mir, daß es gebildete Gouverneure und Amtmänner im Kongo gibt, die sich an die Brust schlagen, wenn sie die Schmach eines ihrer Kollegen lesen. Gide ist hier im besten Sinn Erzieher. Er spricht von Mensch zu Mensch, ohne es nötig zu haben, Politiker zu werden; und er hat vor den Politikern den ungeheueren Vorteil: seine Rede hat Dauer; noch in hundert Jahren werden die Amtmänner und Gouverneure ihren Gide in der Tasche tragen. Dann wächst längst Gras über den Dupins, die so laut in der Kammer gebrüllt haben. Gide schreibt für die Dauer, auch wenn es sich um Reisebeschreibungen handelt. Der Kongo formt sich unter des Dichters Hand; so erst wird er zur Diskussionsmöglichkeit. Was früher wüstes Gebiet für hinterwäldlerische Tiere und Menschen war, tritt nun in die Kristallklarheit der menschlichen Rede.

Es versteht sich von selbst, daß nirgendwo Sensationen mit

Schmetterlingsnetzen gefangen werden. Der Autor streicht sich nie als kühnen und guten Expeditionsleiter heraus (eine durchgängige Erscheinung aller deutschen Reisebücher). Wir lernen den Kongo und den Tschadsee gut kennen ; aber vielleicht mehr noch hören wir von Gide (ohne daß er von sich spricht). Ist es eine Anmaßung, wenn ein Reisender erzählt, er benutze eine Expedition nach Zentralafrika, um Corneille zu lesen ? Oder vielmehr : sich über Corneille endgültig klar zu werden ? Vielleicht ist Gide manchmal etwas anmaßend ; aber ich glaube, alle Formalisten sind eigensinnig. Sie müssen ihre Form anwenden, und wenn es sich um den Tschadsee handelt.

An den Reisebeschreibungen sollt Ihr beweisen, ob Ihr Reporter oder Dichter seid. Gide hat hier wieder bewiesen, daß er einer der ersten Dichter der Weltliteratur ist. Die Gelegenheit, rasende Reportagen zu liefern, konnte ihn nicht locken. Wenn andere die Büchse schultern und nach dem nächsten Telegrammschalter fragen, steckt er sich die Werke Corneilles ein.

LE DOSSIER DE PRESSE DES *NOURRITURES TERRESTRES*

246-XXII-1

HENRI GHÉON

(L'Ermitage, mai 1897, pp. 347-8)[...¹]

J'arrive enfin à un livre qui n'est ni un poème, ni un roman et qui demande à être jugé comme une manifestation d'art isolée et unique ; je veux parler des *Nourritures terrestres*. C'est l'aboutissement de l'œuvre de M. André Gide, le couronnement d'un long labeur, où une personnalité

1. Extrait de la « Chronique des Livres de prose » de Ghéon, consacrée ce mois-là à : Henry Bordeaux : *Sentiments et Idées de ce temps*, Édouard Ducoté : *Traduction d'Ausone*, Albert Thibaudet : *Le Cygne Rouge*, Paul Germain : *Le Noël des Femmes*, André Gide : *Les Nourritures Terrestres*, Rachilde : *Les Hors Nature*, Willy : *Maîtresse d'Esthètes*, René Maizeroy : *Joujou*, Émile Pouvillon : *L'Image*, Jan Kermor : *La Vipère au Nid*, André Lebey : *Les Premières Luttes*.

multiple s'est cherchée, semant déjà tout le long de la route des livres admirables et divers : mais celui-ci est « le chef-d'œuvre ». J'ai dit autre part² sa raison philosophique et sa beauté lyrique de façon peut-être un peu générale, je voudrais le considérer ici à un point de vue plus immédiat. *Les Nourritures terrestres* sont un manuel de panthéisme conçu par un philosophe aimable et fervent, pour un disciple aimé, qu'il veut tour à tour persuader et convaincre ; il émet purement des aphorismes qui perdent toute froideur dogmatique, comme si ils avaient passé par la bouche d'un Platon, car il enseigne moins une théorie que sa propre vie, et il parle moins avec son esprit qu'avec son cœur. Dès les premières pages on se sent pris par la tendresse et l'émotion, et on perçoit une telle conviction sous la langue nue et claire du penseur qu'on ne s'étonne point ayant découvert l'homme, d'entendre tout d'un coup le prophète ; car soudain sans que la période s'enfle, ni que les mots pompeux y jettent un semblant d'éloquence, l'accent devient vibrant, la voix chaude ; le mot : « Nathanaël... » dont il nomme son disciple, prend des inflexions harmonieuses et passionnées, et l'on est prêt à toutes les confessions du sensualisme le plus effréné. On conçoit alors un amour de la nature immense et non une maladie de la sensibilité, un désir d'embrasser le monde tout, et la psychologie en est si bien analysée par celui-là même qui le ressent, qu'on touche alors au grand émerveillement du livre : tant de philosophie et de réflexion dans tant d'âme. Je ne sais pas que la chair ait jamais poussé de tels cris d'extase et ressenti de telles délices, car elle arrive à une hypertension qui est presque la douleur et simplement le sentiment de la vie. Et il faut admirer ces tableaux apaisés et ces récits harmonieux où s'affirme Ménalque philosophe, déjà plus âgé et plus pondéré ; ces évocations de couleur intense des villes et des jardins qui semblent résumer tout le monde, ces notations crispées, cette forme d'ironie passionnée qui vient souvent alléger le ton du récit, ces rondes et ces ballades d'un tour si personnel et qui rappellent les hymnes des Écritures, ce monument de gloire unique enfin élevé à la nature et à la vie. Ce livre est doublement admirable parce qu'il est pensé et senti, et c'est le prodige du poète d'avoir su développer une thèse philosophique avec un tel lyrisme, et de nous avoir offert une œuvre complète où triomphent tous les dons que nous avons admirés un à un, épars dans chacun de ses livres. À l'heure actuelle M. André Gide qui était déjà le premier penseur et le premier prosateur français, compte parmi ses plus grands poètes.

[...]

2. Dans sa longue étude parue dans le *Mercur de France* de mai 1897 (reproduite dans les n^{os} 27 et 28 du *BAAG*, juillet et octobre 1975).

247-XXII-2

FRANÇOIS LATTARD
(*L'Œuvre*, n° 1, juillet 1897, pp. 14-5)

Le nouveau livre du penseur de *Paludes* et du *Voyage d'Urien* comptera parmi les admirables de l'année. Pages frissonnantes d'un intense frisson de vie, délicieuses sensations recueillies au long de routes ensoleillées, à travers des campagnes de lumière et d'ombre. Partout y persiste un amour, je dirai une passion, pour les multiples manifestations de la Vie. — Ô ! si tu savais, si tu savais, terre excessivement vieille et si jeune, le goût amer et doux, le goût délicieux qu'a la vie si brève de l'homme...

Ce sont, çà et là, des murmures perçus dans les crépuscules versant le charme mystique de leur repos sur les choses ; l'éclair atténué et mobile des fleuves ; l'ombre bleue des forêts ; haltes en des villes d'outre-mer, blanches de soleil, d'où partent les longues caravanes ivres de mirages qui s'en vont vers l'Orient, chercher le santal et les perles, les gâteaux au miel de Bagdad, les ivoires et les broderies.

Gide a noté dans ce livre, au hasard de son existence qu'on devine nomade, une infinité de neuves sensations fortement, amoureusement vécues, qui glissent parfois à fleur de sens mais où exulte pourtant le moindre geste de vie. L'idée et le sentiment s'accouplent pour louer les beautés terrestres avec un accent de panthéisme aigu jusqu'à la sensualité. Tout cela servi par une prose d'un beau métal, d'un coloris chaud, varié et toujours sobre de touches.

Ce n'est pas en quelques lignes confuses qu'il est possible de donner une idée générale bien définie de cette œuvre, composée avec un art simple et exquis, dont on doit aimer la philosophie souriante, la sagesse intime qui s'en dégagent et plus encore le désir que seuls peuvent exprimer avec une aussi douce éloquence un cœur et un esprit nobles : l'amour de la Nature et de la Vie enveloppées dans leurs profonds voiles qu'il suffit de soulever, de pénétrer, comme l'a fait André Gide pour en concevoir et en vivre l'éternelle Beauté.

Lectures gidiennes

Marianne MERCIER-CAMPICHE, *Retouches au portrait d'André Gide jeune*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1994, vol. br., 22,5 x 15 cm, 322 pp., ach. d'impr. septembre 1994, ISBN 2-8251-0537-6, 150 F¹.

L'auteur s'est assigné pour tâche non seulement de rectifier les erreurs et de réparer les insuffisances décelées dans la somme fondamentale de Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, mais aussi de réhabiliter des figures injustement calomniées ou caricaturées, selon elle, par Gide lui-même, Delay et tous les critiques qu'elle estime avoir été abusés par l'importance de son étude : essentiellement la mère de l'écrivain, un de ses amis de jeunesse : Émile Ambresin (Armand Bavretel dans *Si le grain ne meurt*), qui s'est suicidé à vingt-deux ans, son père François Ambresin — qui se trouve être le grand-oncle de Mme Mercier-Campiche, — et Gide lui-même, en proie à l'auto-dénigrement, et qui aurait noirci et dramatisé sa jeunesse par « stylisation lyrique » (p. 15).

Incontestablement l'ouvrage complète et corrige utilement l'étude de Delay sur quelques points, par exemple lorsque ce dernier fait à tort de Boris « un enfant protestant » (p. 77), et se livre à une patiente critique des sources et à des enquêtes qui s'efforcent à la rigueur. En particulier Mme Mercier-Campiche apporte un éclairage intéressant de la notion de « *Schaudern* », auscultant ses résonances chez Goethe et Schopenhauer, et soulignant leur rôle de préparation à la vocation d'écrivain. D'autre part elle a scruté les différentes leçons de *Si le grain* dont elle tire de judicieux enseignements. À propos de la mère de Gide, son travail n'apporte guère de neuf, glosant pour l'essentiel la correspondance de Gide avec sa mère publiée par Claude Martin en 1988. Surtout elle n'explique pas pourquoi

1 Les deux comptes rendus de ce livre que nous avons reçus sont, nous semble-t-il, assez différents et assez complémentaires pour que nous les publions ensemble. Le premier est dû à un « gidien » bien connu de nos lecteurs ; l'autre, à une jeune chercheuse, agrégée de Lettres modernes et qui prépare, sous la direction du Prof. Pierre Masson, une thèse sur *Le Corps chez André Gide*.

Gide a présenté d'elle une image injuste, pas plus qu'elle ne considère que l'œuvre pourrait bien être révélatrice d'une autre vérité. Sur Émile Ambresin sur qui nous reviendrons, ses longues considérations méconnaissant ma communication au colloque Gide de 1984 (publiée dans *André Gide* n° 9), sa contribution est plus mince qu'elle ne croit.

De façon générale, emportée par sa mission de justicière anti-Delay, Mme Mercier-Campiche conteste son point de vue de psychiatre, son « exclusivisme psychologique » et sa « thèse d'une perversité précoce » (p. 20), au nom de la supposée « candeur de l'âme enfantine » (pp. 22 et 89), refuse de prendre en considération le travail de l'inconscient, du symbolique et de l'imaginaire, et ne conçoit pas que l'œuvre puisse finalement mieux instruire sur la personnalité de son auteur que le petit fait vrai. C'est ainsi qu'elle décrète que Gide était un enfant normal, qu'il a vécu une enfance normale, que sa relation à sa mère ne saurait être impliquée dans la genèse de son homosexualité, et que celle-ci se serait déclarée inopinément en Afrique du Nord, en 1893, sous l'influence de la tuberculose qui l'a durement frappé (pp. 187-8 et 196-8), sans que ni ses amitiés d'enfant, ni les écrits précédents puissent servir d'indices ou de symptômes ! Les points de vue de Gide lui-même ne sont expliqués que par un parti pris esthétique de mise en scène dramatique ou lyrique, c'est-à-dire que sont ignorés les desseins et les projets qui les animent et les expliquent. Il lui arrive aussi de sortir de sa prudence et de se livrer à des suppositions qu'elle blâme chez autrui, comme en imaginant « une grave crise suicidaire » (p. 214) qu'aurait traversée Gide en 1891, à la suite du refus de Madeleine de l'épouser (p. 229), pensant ainsi disculper l'écrivain de sa part de responsabilité dans le suicide de son ami. Et que dire du reproche adressé à plusieurs reprises à Delay de n'avoir pas parlé de la mairie de La Roque-Baignard, du Foyer franco-belge, des retours du Congo et de l'URSS (pp. 161-4) — considérés comme « effets de l'influence éducatrice de Mme Gide » (p. 312) —, alors que ces faits excédaient ses limites chronologiques ? C'est finalement dans la mesure où elle a outrepassé son programme de « retouches » parfaitement justifié que Mme Mercier-Campiche a compromis la portée de son étude.

Et puisqu'il se trouve que, dans cet ouvrage, mes propres publications sont à plusieurs reprises mises en cause (à côté, il est vrai, de la plupart des critiques gidienues qui se sont penchés sur la jeunesse d'André Gide¹), je voudrais profiter de cette recension pour répondre aux principales critiques qui me concernent. Tout d'abord soulignons que mon point de vue est différent du sien : la biographie de Gide ne m'intéresse que dans la mesure où elle concerne son œuvre, l'éclaire et l'explique ; et réciproquement je pense que l'œuvre est l'expression la plus vraie

1 Le seul ouvrage qui recueille un éloge sans mélange est celui de son compatriote Rudolf Maurer, *André Gide et l'URSS*, « travail considérable qui se recommande par le détail et la sûreté de son information : l'auteur n'a rien avancé sans indication précise des sources » (p. 171). Il se trouve cependant que j'ai eu l'occasion de rectifier l'unique mise en cause qu'il faisait de mon étude (*BAAG* n° 64, oct. 1984, p. 631), et qu'on pourrait par exemple signaler à la partisane du fait objectif que le Cuverville de Gide se trouve, non dans le Calvados (Maurer, p. 98), mais en Seine-Inférieure, devenue maritime !

de son auteur, la plus révélatrice de sa personnalité et de sa vision du monde. À l'inverse Mme Mercier-Campiche se donne pour objectif de retrouver la vérité référentielle, objective, déformée et obscurcie par la rédaction de Gide. Soit, sauf qu'elle est bien obligée de prendre en compte un « dessein littéraire » et des « motifs d'ordre psychologique » (p. 41), tout en refusant l'apport des études littéraires et psychologiques.

Mme Mercier-Campiche conteste la thèse de Delay qui voit dans le Boris des *Faux-Monnayeurs* « l'alter ego romanesque » du jeune Gide (p. 77), et se penchant sur l'article d'E. Sokolnicka qui a incontestablement inspiré plusieurs de ses traits, elle croit pouvoir contester à la fois les commentaires de la psychanalyste et la manière dont j'en ai rendu compte, au nom de ses propres vues de la psychologie de l'enfant. C'est ainsi qu'elle ne supporte pas l'expression « désir de tuer le père » (p. 110, note 25, et p. 83) que j'ai employée à la suite de Sokolnicka (« l'enfant [...] disait que je voulais lui faire croire qu'il voulait tuer son père ou souhaitait qu'il allât se faire tuer. [...] Il tirait donc bien lui-même les conclusions que je n'avais fait qu'évoquer ¹ »). Car un enfant, en l'occurrence ce jeune Polonais de dix ans et demi, ne peut que vouloir sauver son père et non souhaiter sa mort ! Et c'est ainsi que Mme Mercier-Campiche décrète : « Goulet n'a pas vu que cette interprétation est justement le point faible de l'article de Sokolnicka, et qu'il fallait rectifier la psychanalyste en cet endroit : l'interprétation par le désir de disparition (au front, pour Sokolnicka) ou le désir de meurtre (Goulet) est une erreur dont il convient de libérer la question. » (p. 83). Elle refuse de voir qu'il s'agit d'une même interprétation reposant sur la notion de complexe d'Édipe, c'est-à-dire qu'en fait c'est tout l'édifice de la psychanalyse qui est récusé ; on lit par exemple avec étonnement des affirmations telles que : « Nulle part la psychanalyse ne mentionne explicitement *une culpabilité* consécutive à une pulsion paricide, alors qu'elle préconise — à tort — une telle pulsion » (p. 84). Par ailleurs elle déclare curieusement « évidente la distinction entre les deux types d'onanisme, la manie et la magie » (p. 110) que ni Sokolnicka, ni moi-même ne pouvons faire, ce qui nous est reproché. Au total, c'est tout le mécanisme : onanisme / menaces de castration / désir de dérober au père sa force et de l'éliminer / sentiment de culpabilité / maladie, qu'expose l'article et que j'ai repris pour éclairer le personnage de Boris, qui est contesté avec indignation (p. 85). En outre j'aurais eu tort de déclarer que « Gide a projeté sur ce cas des tendances qui furent celles de son enfance » (*Fiction...*, p. 464), car selon Mme Mercier-Campiche ce serait à la fois affirmer « le sentiment de culpabilité du petit modèle de Boris » et « conserver ses droits à la thèse de Delay » (p. 85), ce qui serait impardonnable. Est-ce que je cautionne Delay sur ce point ? Non, mais « Goulet n'ayant, d'autre part, exprimé nulle réserve sur l'interprétation de Boris par Delay, sa note a valeur d'approbation sans réserve » (p. 112, note 38) ! Et pourquoi tout ce travail de contestation ? Parce que, « lorsque Paul Gide mourut, il laissa un fils en plein essor physique et culturel, et non un enfant tourmenté [...]. Delay et Goulet n'ont pu

1 Sokolnicka, traduit par Gourevitch, *Revue de neuropsychiatrie infantile...*, mai-juin 1968, p. 480.

pencher pour un sentiment de culpabilité chez Gide, que parce qu'ils ont l'un et l'autre négligé le bienfait de la période de redressement d'André, omission qui suffit à tout changer » (p. 86) ! Je ne suis pas assuré qu'une telle confusion entre les domaines permette de trancher aussi impérieusement.

Après quoi, abordant un autre texte de *Si le grain* que je n'ai ni cité, ni commenté — il s'agit de la rêverie du retour nocturne du père, — je me retrouve curieusement pris à partie : « Ce texte capital a été interprété à contresens par Delay [...] et il a encore été méconnu par Goulet » (p. 87). Diable ! étais-je obligé de faire un sort à toutes les séquences de l'autobiographie gidienne ? La réalité est que je me retrouve condamné comme prétendu sectateur de Delay : « Alain Goulet s'est explicitement réclamé des interprétations de Delay relatives à la mère et au père de Gide [...] sans avoir procédé à la critique préalable qu'appellent les vues de Delay » (p. 158). Mais il se trouve que Mme Mercier-Campiche fait l'impasse sur ce que nous révèlent à ce sujet les œuvres de fiction de l'écrivain. Ma visée ne concerne pas la réalité objective, mais les « imagos » maternelle et paternelle, c'est-à-dire le « prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui ¹ ».

En ce qui concerne Émile Ambresin, alias Armand Bavretel, Mme Mercier-Campiche s'acharne sur mon étude dont elle ne prend en compte ni l'esprit, ni la méthode, estimant que j'ai diffamé son parent, sa famille, et accessoirement André Gide lui-même. Le malheur pour elle est qu'elle n'a pas pris connaissance de ma communication au colloque « Gide » de 1984 ², de sorte qu'elle croit pouvoir apporter de nouveaux éléments qui contrediraient ma thèse. Elle affirme ainsi que je n'aurais pas identifié Armand Bavretel à Émile Ambresin, que je n'aurais donc pas exploité les renseignements à son sujet que fournit le *Journal*, ce qui me conduirait à des erreurs de chronologie fatales (pp. 239-241, notes 23 et 30). Or j'ai écrit : « Gide a savamment brouillé la chronologie de son récit [...]. Nous savons, par les brouillons de *Si le grain ne meurt*, qu'Armand Bavretel se nommait en réalité Émile Ambresin. [...] Ainsi, c'est vraisemblablement peu de temps avant son voyage en Belgique de juillet 1891 que Gide a eu avec son ami cet entretien cynique sur le suicide »... etc ³. Contrairement à ce qu'elle dit (p. 224), j'avais donc rétabli avant elle la chronologie, et nous sommes à peu près d'accord sur les faits — mais non sur leur interprétation ; et comme elle, je me suis étonné de la négligence de Delay à leur égard ⁴. Mais en réalité ces faits ne changent rien à ma démonstration qui s'appuie sur la comparaison et la superposition de textes différents pour tenter d'en apercevoir le non-dit, l'intentionnalité, et la part d'inconscient qu'ils peuvent révéler. Ce qui gêne Mme Mercier-Campiche, c'est en particulier qu'on puisse parler de tendances homosexuelles chez Gide avant 1893 ; c'est ainsi qu'elle me reproche d'avoir imaginé que « Gide et Armand étaient liés

1. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, p. 196.

2. « Sur une figure obsédante : vers une origine de la création littéraire », *André Gide* n°9, 1991, pp. 47-60.

3. *Ibid.*, p. 52. Voir aussi la note 9, p. 59.

4. Cf. *ibid.*, note 8, p. 59.

par homosexualité » et « une autre liaison homosexuelle, cette fois avec Lionel » (pp. 240-1). En réalité beaucoup plus prudemment, j'avais écrit : « On pourrait se demander dans quelle mesure la longue évocation de l'amitié passionnée qui lie alors André et Lionel, avec leurs « *rendez-vous d'amoureux* », leurs lettres secrètes, leur « *serment d'amitié fidèle* » et aussi leur jouissance des sensations campagnardes au cours de leurs parties de cache-cache, ne concerne pas aussi l'amitié qui a pu unir André et Armand à cette époque ¹. » Nulle part je n'ai parlé de « liaison homosexuelle » ! Il n'en reste pas moins que Gide a pensé que son uranisme était inné, « héréditaire » même ², et qu'il devait savoir ce qu'il a éprouvé. Que penser par exemple des anecdotes diverses de *Si le grain* ³, ou de cette lettre qu'il adresse à un ami lorsqu'il a quinze ans, et qui se termine par ces mots : « *Vous m'avez séduit comme une amoureuse* ⁴ » ? Et alors que ma démonstration fait intervenir *Corydon*, notre censeur préfère n'en pas parler.

Mme Mercier-Campiche tient à exonérer Gide de toute responsabilité morale dans le suicide de son ami, et pour ce faire, propose sa thèse « restée inaperçue : *Gide lui-même a traversé, à cette époque, une grave crise suicidaire*. Elle a complètement échappé en particulier à Delay » (p. 214). En fait elle a si bien échappé à tout le monde que ni Claude Martin, ni moi-même ne pouvons souscrire à ce diagnostic ⁵. Emportée par son idée, Mme Mercier-Campiche se met à imaginer sans l'ombre d'une preuve la dernière entrevue des deux amis : « Si André a trouvé Émile "tout intime et sympathique", c'est qu'il s'est découvert avec lui une affinité jusqu'alors insoupçonnée. L'idée morbide d'Émile lui est apparue non pas comme telle, mais comme comportant un attrait auquel il était lui-même sensible. Il participait en quelque mesure à la psychose malsaine qu'Émile éprouvait à un degré extrême » (p. 228). N'est-ce pas un bel exemple de pétition de principe ? Et si Émile s'est suicidé, ce serait, rapporte la tradition familiale, « à la suite des échecs qu'il avait subis dans ses études » (p. 218) — façon de garder le cadavre dans le placard, à l'encontre de tout ce que raconte Gide dans ses mémoires. Mais celui-ci n'aurait fait que noircir la famille Ambresin à cause de son « incompréhension bourgeoise pour des conditions de vie modestes » et de sa « fantaisie d'un écrivain à la recherche d'effets stylistiques et lyriques » (p. 213). Au total il semble bien que ce soit surtout un souci de respectabilité et de convenance qui ait animé les recherches de Mme Mercier-Campiche, qui débouchent sur une monographie consacrée à la carrière de François Ambresin, intéressante contribution à l'histoire du protestantisme français au XIX^e siècle.

ALAIN GOULET.

*

1. *Ibid.*, p. 50.

2. Cf. *Fiction...*, p. 592, et plus généralement pp. 580-97.

3 Par exemple : « Je tombai amoureux, oui, positivement amoureux, d'un garçonnet »..., *Pléiade*, p. 406.

4. Lettre que je cite à la fin de mon article d'*André Gide* n° 9, p. 60.

5 Cf. Cl. Martin, in *Magazine littéraire*, n° 330, mars 1995, p. 110, et la note 9 de ma communication (art. cité, p. 59).

Dans cet ouvrage que l'on pourrait presque intituler *Le Contre Delay*, Marianne Mercier-Campiche se propose de réviser certaines idées communément admises — dans le droit fil, selon elle, de l'enquête du médecin — sur la jeunesse de Gide. Soucieuse d'établir que l'écrivain fut « un enfant normal ¹ », elle commence par soumettre à un examen critique les interprétations qu'a données Delay de différents épisodes de la prime enfance de Gide, tels qu'il les a consignés dans *Si le grain ne meurt* (la destruction des pâtés de sable, la morsure infligée à la cousine de Flux, la fonte des soldats de plomb...). Montrant comment Delay n'a fait que suivre Gide à la lettre, en adoptant le jugement négatif qu'il porte sur son enfance — et dont la teneur gît tout entière dans la célèbre formule liminaire de *Si le grain* ² — Marianne Mercier-Campiche a le mérite de restituer une vision plus fidèle à la réalité historique, car elle met judicieusement l'accent sur la dramatisation et la stylisation littéraire sans cesse à l'œuvre dans l'écriture gidienne de l'enfance ³. Cela permet de nuancer très fortement certaines affirmations de Delay, qui croit souvent relever dans l'enfance de Gide des indices d'agressivité, de *perversité précoce* (p.15) et de *méchanceté congénitale* (p. 21). Rappelons, après l'auteur (p. 27), que Delay qualifie de « quelque peu néroniens ⁴ » les jeux de Gide enfant.

La période de scolarité à l'École Alsacienne donne lieu elle aussi à des rectifications. En s'appuyant, entre autres, sur l'anecdote concernant les chansons de Constance ⁵ et le verdict tout à fait disproportionné, semble-t-il, rendu à cette occasion par Gide, qui croit déceler en lui « un goût honteux pour l'indécence, la bêtise et la pire vulgarité ⁶ », l'auteur rapporte l'autodénigrement de Gide à une projection de ses malaises d'adulte ainsi qu'à l'esthétique générale du livre qui veut que l'enfance soit reléguée dans le domaine des ténèbres, par opposition à la lumière qu'incarnera en premier lieu Madeleine ⁷. D'après l'auteur, ce travail considérable de reconstruction littéraire a échappé à Delay, tandis qu'il a repris une à une les pièces par trop accablantes que Gide verse au dossier de sa propre enfance et qu'il les a alléguées dans le but d'établir un lien étroit entre cette période et les troubles ultérieurs de l'écrivain.

Ouvrément hostile au psychologisme excessif de Delay, qui abonderait complaisamment dans le sens de Gide, sans *critique littéraire préalable* (p.14),

1 L'auteur reprend ici l'expression de Claude Martin ; voir *André Gide par lui-même*, Seuil, Paris, 1970, p. 7.

2 « À cet âge innocent où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi qu'ombre, laideur, soumoiserie », *Journal 1939-1949, Souvenirs*, éd. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, pp. 349-50.

3 Ainsi les exemples donnés par Gide pour justifier son autodénigrement liminaire n'illustrent pas la noirceur à laquelle il a voulu nous faire croire, mais confirment l'existence d'un dessein littéraire de dramatisation (p. 33).

4 Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, I, Gallimard, 1956, p. 251.

5 Voir *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 388.

6 *Ibid.*

7 Marianne Mercier-Campiche propose une étude détaillée de ce symbolisme dans un chapitre consacré à Madeleine et intitulé « Le mystique orient », pp. 244-75.

l'auteur redonne toute leur importance à des facteurs historiques déterminants dans l'évolution et la vie du jeune Gide, tels que la mort de son père, les persécutions subies à Montpellier¹, l'omniprésence de la tuberculose et les séjours en Algérie. En ce qui concerne Paul Gide, Marianne Mercier-Campiche fait, sans aucune difficulté, la preuve qu'il a joué un rôle bien loin d'être négligeable dans la formation de son fils et que celui-ci n'est nullement resté indifférent à la mort de son père. Aussi la rêverie du retour du père ne serait-elle pas un indice supplémentaire de l'évanescence de celui-ci mais bien la marque d'une compensation et d'une *nostalgie affectueuse* (p. 89). L'auteur réfute en outre le fait que Gide aurait nourri un sentiment de culpabilité après la mort de son père, idée que Delay a pu avancer en faisant de Boris un « alter ego romanesque² » de Gide, ce qui est en effet discutable en plus d'un point. Lorsqu'elle insiste ensuite sur l'idée goethéenne de fécondité attachée au phénomène de *Schaudern* (idée négligée par Delay³), Marianne Mercier-Campiche entend mettre en évidence une fois de plus que le critique n'a retenu de l'enfance de Gide que les éléments négatifs, afin d'étayer l'idée d'une nervosité et d'une angoisse continues.

La discussion des thèses de Delay se radicalise nettement lorsque l'auteur s'attelle à la figure de Madame Gide, guère ménagée, il est vrai, dans *La Jeunesse*. Mais la responsabilité en incombe partiellement à Gide lui-même, qui, comme le rappelle l'auteur, n'a pas manqué d'apporter des démentis⁴ à certains traits du portrait qu'il avait brossé de sa mère dans *Si le grain ne meurt* et qui était le fruit d'une *stylisation déformante* (p. 121). Il est en effet indispensable de rendre à cette peinture sa dimension littéraire. La figure maternelle occupe une place stratégique dans le conflit entre les ténèbres et la lumière qui anime l'œuvre et elle doit pouvoir incarner l'exacte antithèse de ce que Gide appelle « les tables de ma loi nouvelle⁵ ». N'ayant pas tenu compte de ces éléments, Delay élabore un portrait

1 L'auteur a raison de rappeler que ces persécutions, devenues quotidiennes étaient de nature à affecter l'équilibre et la santé d'André. C'est l'évidence. Elles n'étaient pas de simples « mésaventures », selon le mot réducteur de Delay (*Jeunesse*, I, 191). Cet auteur cite bien les textes de la persécution. Mais les commentaires qui accompagnent les citations tendent à une atténuation systématique. La qualification de « mésaventures » enlève aux faits leur gravité et efface leur contre-coup traumatisant sur l'enfant. (p. 98).

2. Delay, I, p. 291.

3 Selon l'auteur, la fécondité de ce phénomène n'est pas autre chose qu'une manifestation de [la] vocation d'écrivain (p. 92) de Gide. Elle s'appuie notamment sur le fait que Gide compare ces crises à l'intervention du démon de Socrate et à la visite de Dionysos (p. 72), voir *Si le grain ne meurt*, p. 485. Quant à Delay, il est vrai qu'il a négligé cet aspect ; il réduit les *Schaudern* à des « crises d'angoisse » (Delay, p. 175) qui ne font qu'exprimer « ce sentiment permanent de malaise, d'insécurité et d'infériorité, qui pesa sur [l']anxieuse enfance » de Gide (p. 176).

4 « Je crains d'avoir bien imparfaitement laissé voir la personne de bonne volonté qu'elle était (je prends ce mot dans le sens le plus évangélique). Elle allait toujours s'efforçant vers quelque bien, vers quelque mieux, et ne se reposait jamais dans la satisfaction le soi-même », *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 463. Voir aussi notamment *Ma Mère*, dans *Feuillets d'automne*, pp. 1099-102.

5. *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 606.

plutôt inquiétant de Madame Gide, et, à travers elle, il voit dans le protestantisme une donnée socioculturelle indispensable à l'appréciation de la jeunesse de Gide. Marianne Mercier-Campiche ne nie certes pas l'importance de cette donnée, mais elle déplore l'usage, selon elle abusif et négatif, que Delay en a fait.

La correspondance de Gide avec sa mère (publiée de nombreuses années après les recherches de Delay) permet de rectifier, de manière troublante parfois, nombre d'éléments qu'ont déformés *les perspectives lyriques et dramatiques* (p. 173) de *Si le grain*. Il s'en dégage souvent, comme le souligne habilement Marianne Mercier-Campiche, l'image d'une mère tendre, attentionnée et libérale ; elle manifeste une *sollicitude inquiète* (p. 181) et somme toute normale face aux ennuis de santé de son fils, ennuis dont Delay n'aurait pas mesuré la gravité réelle, ce qui lui permettrait une nouvelle fois d'attribuer le comportement de Madame Gide à une marque d'autoritarisme.

Malgré la justesse de nombre de ses analyses, l'auteur accable parfois injustement Delay sur la question de la figure maternelle. Le chapitre de *La Jeunesse* dans lequel on trouve les descriptions les moins flatteuses de Madame Gide s'intitule, de manière, apparemment, très significative, « L'image de la mère ¹ ». De fait, là où il ne ferait, d'après l'auteur, que suivre aveuglément et accréditer le témoignage autobiographique de Gide, Delay a pu être animé par le souci de restituer la figure de la mère telle que Gide a pu un moment l'appréhender et telle, au moins, qu'il l'a présentée dans *Si le grain ne meurt*. Dans son introduction à la correspondance de Gide avec sa mère, Claude Martin cite un fragment du portrait de Madame Gide inspiré à Delay par *Si le grain* ², puis propose le commentaire suivant : « Le surprenant est que cette image figée, durcie, simple au point qu'elle se dénonce elle-même comme caricature, soit demeurée la plus communément admise par les critiques, quelque trente ans après l'admirable et minutieuse étude de Jean Delay, qui précisément s'attachait à la réfuter, ou du moins à la nuancer ; à mettre l'accent sur les repentirs du portraitiste, à prolonger en somme le travail de rectification que Gide avait lui-même amorcé ³ ».

Le dernier chapitre de l'ouvrage a un caractère plus personnel, puisque l'auteur s'y applique à corriger le portrait donné dans *Si le grain ne meurt* du pasteur Ambresin, qui était son arrière-grand-oncle. Les témoignages et les documents dont elle a disposé indiquent clairement que ce pasteur, sincèrement dévoué à l'évangélisation de la France et n'ayant pas connu la profonde misère matérielle que Gide lui prête, n'a pas été, au sens strict, le modèle du pasteur Bavretel et encore moins celui du pasteur Vedel des *Faux-Monnayeurs*. Marianne Mercier-Campiche évoque également dans un chapitre antérieur le fils du pasteur, Émile Ambresin (Armand Bavretel dans *Si le grain*), qui mit fin à ses jours peu après que Gide eut lui-même traversé une dépression suicidaire non diagnostiquée par Delay. *Si le grain ne meurt* rapporte une discussion entre Émile et Gide à propos

1. Delay, I, pp. 83-97.

2 « L'exactitude poussée jusqu'à la ponctualité, l'ordre domestique mené jusqu'à la méticulosité [...]. D'un mot, elle est la Puritaine », voir Delay, I, p. 92.

3. André Gide, *Correspondance avec sa mère*, Gallimard, Paris, 1988, p. 14.

du suicide, qualifié à ce moment-là de « louable », « dans certains cas ¹ », par l'écrivain. Cet entretien aurait été à l'origine d'un sentiment de culpabilité chez Gide et expliquerait qu'il ait proposé sur cette période une chronologie qui tend à gommer son éventuelle responsabilité dans le suicide d'Émile mais qui ne cadre pas avec celle que l'auteur a pu déduire de divers textes (y compris ceux de Gide) et documents ².

C'est, disons-le, une des qualités majeures de l'ouvrage que de proposer des analyses toujours fondées sur un examen précis et approfondi des documents et des textes, qu'il s'agisse de ceux de Delay ou de ceux de Gide. En outre, dans cette révision générale, et à maints égards utile, de la jeunesse de Gide, Marianne Mercier-Campiche s'attache à rétablir le rôle prépondérant que certaines circonstances historiques ont pu jouer dans l'évolution de Gide, circonstances qu'a parfois négligées ou minimisées Delay, au profit d'un *exclusivisme psychosociologique* (p. 307).

Les conclusions de ce dernier font pourtant encore très largement autorité et l'on est en droit de regretter que l'auteur ne reconnaisse que très rarement (et qui plus est dans des notes) la valeur et l'intérêt de son travail, même si cela servait sa cause d'en scruter les inévitables faiblesses. On pourrait lui retourner le reproche qu'elle adresse au critique, en disant, non plus cette fois au sujet de l'enfance de Gide mais à propos du livre de Delay, qu'elle n'a pas su en voir les moments heureux.

SIDONIE RIVALIN.

Pamela Antonia GENOVA, *André Gide dans le labyrinthe de la Mythotextualité*. West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 1995, vol. br., 220 pp.

En dépit de son titre, cette étude ne pratique nul terrorisme, qu'il soit méthodologique ou terminologique, et propose au contraire une analyse à la fois limpide et éclairante de quatre textes de Gide en fonction de leur traitement de la mythologie grecque ; il s'agit du *Traité du Narcisse*, du *Prométhée mal enchaîné*, d'*Œdipe* et de *Thésée*.

Un premier chapitre s'emploie à définir la démarche, en reprenant les fonctions du mythe en général, telles qu'elles ont été définies principalement par Pierre Brunel et par Claude Lévi-Strauss, puis celles du mythe littéraire, envisagées par Philippe Sellier et Northrop Frye. Enfin, reprenant la notion d'intertextualité posée par Julia Kristeva, l'auteur arrive ainsi à son propre projet :

« Le but de cette étude est de démontrer comment Gide se sert de la matière mythique pour créer un discours intertextuel dans lequel s'élabore son message. Les quatre figures mythiques, Narcisse, Prométhée, Œdipe et Thésée, forment un

1. *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 477.

2. Pour plus de détails, voir le chapitre VI, « Le suicide d'Émile Ambresin », pp. 208-43.

ensemble thématique et sémiotique dans lequel se développe l'intertexte gidien. [...] Il s'agit d'éclairer sous l'angle de l'intertextualité le processus créateur qui s'élabore à partir d'un mythe et qui se poursuit texte après texte tout au long de la vie de Gide. » (p. 16).

Le deuxième chapitre pose les rapports particuliers que Gide entretient avec le mythe. Pour Pamela Genova, Gide éprouve celui-ci comme une parole, ou comme le lieu où peut prendre forme une parole individuelle. C'est pourquoi la mythologie, avec lui, « devient automythologique », privilégiant en retour l'aspect individuel des figures mythiques. C'est cette perspective qui justifie, pour l'auteur, que son étude se limite à l'examen de quatre mythes : « Pour Gide, Narcisse, Prométhée, Œdipe et Thésée se distinguent des autres héros de la mythologie gréco-romaine. Ce sont des figures qui ont permis à l'auteur de se connaître et de s'affirmer. » (p. 19). S'expliquent de ce fait la dédramatisation et la désacralisation des mythes opérées par Gide, comme l'avait déjà constaté Helen Watson-Williams ; seule cette distance permet à l'artiste de s'approprier le mythe et de le mettre au service de sa propre vérité. Dans cette perspective, on ne peut plus reprocher à Gide, comme l'a fait Gabriel Germain, de méconnaître le sens que ces mythes revêtaient pour les Grecs. À la fois, Gide actualise le mythe, et retrouve en lui une portée individuelle qui correspond peut-être, mieux que les pratiques officielles rapportées par les historiens, à sa vérité originelle.

Les quatre chapitres suivants sont donc consacrés respectivement aux quatre œuvres d'abord indiquées. C'est à propos du *Traité du Narcisse* que nous trouvons les propos les plus riches, peut-être parce que cette œuvre de Gide a jusqu'ici été moins étudiée. Comparant le Narcisse de Gide à celui de Valéry, l'auteur remarque une différence essentielle : « Gide décrit un Narcisse qui s'oblige à regarder [...]. L'eau devient le miroir qui permet à Narcisse de s'ouvrir au monde, d'en devenir le réceptacle. » (p. 40). Gide recrée donc le mythe à son image ; effaçant le décor idyllique proposé par Ovide et repris par l'esthétique symboliste, il place son héros dans un semi-néant ; plus de nymphes, plus de fleurs, ni Écho languissante, ni narcisses poussant sur les berges. Par un dépouillement systématique, déjà relevé par Christian Angelet, Gide lui enlève tous ses attributs, sa généalogie, sa malédiction. Sur le plan stylistique, P. Genova montre le même phénomène à l'œuvre, Gide introduisant une terminologie abstraite afin « de saboter l'écriture narrative traditionnelle » (p. 55). De ce fait, il actualise la figure mythique, en lui prêtant l'ennui de Des Esseintes, et l'installe dans une dimension temporelle novatrice : en plus de l'ennui, Narcisse découvre l'inquiétude ; mais il est alors propre à contaminer la figure d'Adam, à laquelle le jumelle une audacieuse mise en abyme : Adam, en effet, par son geste de rupture, lisible aussi sur un plan sexuel, conjure une autre malédiction mythique, celle du péché originel. À ce stade, il est possible de reconnaître en Narcisse l'image du poète moderne qui « doit examiner les images du monde pour parvenir à cet état d'unification ultime avec l'espace qui l'environne », image qui renvoie à Schopenhauer. Au delà de Narcisse et d'Adam, c'est à lui que renvoie cette mythotextualité.

Il semble moins utile de rendre compte de manière aussi détaillée de la suite de ce livre ; non pas qu'il perde ses qualités premières, mais plus on avance, plus

du suicide, qualifié à ce moment-là de « louable », « dans certains cas ¹ », par l'écrivain. Cet entretien aurait été à l'origine d'un sentiment de culpabilité chez Gide et expliquerait qu'il ait proposé sur cette période une chronologie qui tend à gommer son éventuelle responsabilité dans le suicide d'Émile mais qui ne cadre pas avec celle que l'auteur a pu déduire de divers textes (y compris ceux de Gide) et documents ².

C'est, disons-le, une des qualités majeures de l'ouvrage que de proposer des analyses toujours fondées sur un examen précis et approfondi des documents et des textes, qu'il s'agisse de ceux de Delay ou de ceux de Gide. En outre, dans cette révision générale, et à maints égards utile, de la jeunesse de Gide, Marianne Mercier-Campiche s'attache à rétablir le rôle prépondérant que certaines circonstances historiques ont pu jouer dans l'évolution de Gide, circonstances qu'a parfois négligées ou minimisées Delay, au profit d'un *exclusivisme psychosociologique* (p. 307).

Les conclusions de ce dernier font pourtant encore très largement autorité et l'on est en droit de regretter que l'auteur ne reconnaisse que très rarement (et qui plus est dans des notes) la valeur et l'intérêt de son travail, même si cela servait sa cause d'en scruter les inévitables faiblesses. On pourrait lui retourner le reproche qu'elle adresse au critique, en disant, non plus cette fois au sujet de l'enfance de Gide mais à propos du livre de Delay, qu'elle n'a pas su en voir les moments heureux.

SIDONIE RIVALIN.

Pamela Antonia GENOVA, *André Gide dans le labyrinthe de la Mytho-textualité*. West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 1995, vol. br., 220 pp.

En dépit de son titre, cette étude ne pratique nul terrorisme, qu'il soit méthodologique ou terminologique, et propose au contraire une analyse à la fois limpide et éclairante de quatre textes de Gide en fonction de leur traitement de la mythologie grecque ; il s'agit du *Traité du Narcisse*, du *Prométhée mal enchaîné*, d'*Œdipe* et de *Thésée*.

Un premier chapitre s'emploie à définir la démarche, en reprenant les fonctions du mythe en général, telles qu'elles ont été définies principalement par Pierre Brunel et par Claude Lévi-Strauss, puis celles du mythe littéraire, envisagées par Philippe Sellier et Northrop Frye. Enfin, reprenant la notion d'intertextualité posée par Julia Kristeva, l'auteur arrive ainsi à son propre projet :

« Le but de cette étude est de démontrer comment Gide se sert de la matière mythique pour créer un discours intertextuel dans lequel s'élabore son message. Les quatre figures mythiques, Narcisse, Prométhée, Œdipe et Thésée, forment un

1. *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 477.

2. Pour plus de détails, voir le chapitre VI, « Le suicide d'Émile Ambresin », pp. 208-43.

ensemble thématique et sémiotique dans lequel se développe l'intertexte gidien. [...] Il s'agit d'éclairer sous l'angle de l'intertextualité le processus créateur qui s'élabore à partir d'un mythe et qui se poursuit texte après texte tout au long de la vie de Gide. » (p. 16).

Le deuxième chapitre pose les rapports particuliers que Gide entretient avec le mythe. Pour Pamela Genova, Gide éprouve celui-ci comme une parole, ou comme le lieu où peut prendre forme une parole individuelle. C'est pourquoi la mythologie, avec lui, « devient automythologique », privilégiant en retour l'aspect individuel des figures mythiques. C'est cette perspective qui justifie, pour l'auteur, que son étude se limite à l'examen de quatre mythes : « Pour Gide, Narcisse, Prométhée, Œdipe et Thésée se distinguent des autres héros de la mythologie gréco-romaine. Ce sont des figures qui ont permis à l'auteur de se connaître et de s'affirmer. » (p. 19). S'expliquent de ce fait la dédramatisation et la désacralisation des mythes opérées par Gide, comme l'avait déjà constaté Helen Watson-Williams ; seule cette distance permet à l'artiste de s'approprier le mythe et de le mettre au service de sa propre vérité. Dans cette perspective, on ne peut plus reprocher à Gide, comme l'a fait Gabriel Germain, de méconnaître le sens que ces mythes revêtaient pour les Grecs. À la fois, Gide actualise le mythe, et retrouve en lui une portée individuelle qui correspond peut-être, mieux que les pratiques officielles rapportées par les historiens, à sa vérité originelle.

Les quatre chapitres suivants sont donc consacrés respectivement aux quatre œuvres d'abord indiquées. C'est à propos du *Traité du Narcisse* que nous trouvons les propos les plus riches, peut-être parce que cette œuvre de Gide a jusqu'ici été moins étudiée. Comparant le Narcisse de Gide à celui de Valéry, l'auteur remarque une différence essentielle : « Gide décrit un Narcisse qui s'oblige à regarder [...]. L'eau devient le miroir qui permet à Narcisse de s'ouvrir au monde, d'en devenir le réceptacle. » (p. 40). Gide recrée donc le mythe à son image ; effaçant le décor idyllique proposé par Ovide et repris par l'esthétique symboliste, il place son héros dans un semi-néant ; plus de nymphes, plus de fleurs, ni Écho languissante, ni narcissus poussant sur les berges. Par un dépouillement systématique, déjà relevé par Christian Angelet, Gide lui enlève tous ses attributs, sa généalogie, sa malédiction. Sur le plan stylistique, P. Genova montre le même phénomène à l'œuvre, Gide introduisant une terminologie abstraite afin « de saboter l'écriture narrative traditionnelle » (p. 55). De ce fait, il actualise la figure mythique, en lui prêtant l'ennui de Des Esseintes, et l'installe dans une dimension temporelle novatrice : en plus de l'ennui, Narcisse découvre l'inquiétude ; mais il est alors propre à contaminer la figure d'Adam, à laquelle le jumelle une audacieuse mise en abyme : Adam, en effet, par son geste de rupture, lisible aussi sur un plan sexuel, conjure une autre malédiction mythique, celle du péché originel. À ce stade, il est possible de reconnaître en Narcisse l'image du poète moderne qui « doit examiner les images du monde pour parvenir à cet état d'unification ultime avec l'espace qui l'entourne », image qui renvoie à Schopenhauer. Au delà de Narcisse et d'Adam, c'est à lui que renvoie cette mythotextualité.

Il semble moins utile de rendre compte de manière aussi détaillée de la suite de ce livre ; non pas qu'il perde ses qualités premières, mais plus on avance, plus

on a l'impression de marcher sur un tapis de références, d'ailleurs toujours avouées, que P. Genova déroule avec méthode. Son travail est une excellente synthèse des études sur les rapports de Gide avec la mythologie, il suffit de lire la bibliographie pour s'en convaincre. Dans cette forêt de symboles, l'auteur circule avec une aisance qui ferait croire à tort que son travail fut facile. Cependant, on doit faire quelques objections à sa méthode, qui, loin de remettre son travail en cause, seraient plutôt une incitation à le prolonger.

D'abord, en dépit des apparences, le chemin qui mène de Narcisse à Thésée ne nous paraît pas aussi clairement tracé que le fait croire un survol linéaire de l'œuvre de Gide. Narcisse est un « vrai » mythe, au sens où, comme Œdipe, il signifie une interrogation sur le sens de la vie. Thésée est plutôt un aventurier, dont la légende a partie liée à l'histoire, avec la fondation d'Athènes. En d'autres termes, si l'on veut analyser la relation de Gide avec les mythes, il faudrait plutôt s'interroger, par exemple, sur la persistance d'un complexe d'Œdipe, lisible non seulement dans la pièce du même nom, mais aussi dans *Thésée*, conçu précisément pour triompher du prestige d'Œdipe, et encore dans d'autres œuvres où, sous les noms de Lafcadio et de Bernard, il se manifestait déjà... L'analyse d'*Œdipe* perd de son acuité en se concentrant sur le héros éponyme, négligeant le rôle de Jocaste auquel Gide donne une dimension nouvelle, en suggérant sa responsabilité dans l'inceste.

Cette recherche de l'implicite pourrait aussi s'orienter, un peu comme l'avait fait jadis un Roger Bastide, vers la recherche des mythes spécifiquement gidiens, c'est-à-dire des figures que Gide crée ou bien hisse à la hauteur d'un véritable mythe ; par exemple, celui de Candaule et de Nyssia, de l'abandon volontaire, tel qu'il se manifeste avec Lafcadio renvoyant Carola ou avec Édouard « recasant » Laura ; et nous identifions alors le seul aspect de Thésée qui fasse de celui-ci un mythe aux yeux de Gide : son talent pour abandonner Ariane, tel qu'il l'avait signalé dès les *Nourritures*. On pourrait aussi chercher les occurrences d'un mythe du « Prodiges parricide », agissant dans les aventures de Lafcadio et de Bernard, et trouvant dans le cas de Thésée son illustration la plus explicite (ce Prodiges n'est-il d'ailleurs pas un avatar biblique d'Œdipe ?).

Ce n'est pas que P. Genova manque de perspicacité ; elle est habile, par exemple, à décoder des connotations homosexuelles dans *Le Prométhée mal enchaîné* (voir p. 89). Mais elle fait justement regretter de s'être imposé un cadre aussi rigide qui ne lui permet pas, pensons-nous, de mettre à jour ce qui constitue la mythologie gidiennne. L'aurait-elle fait que subsisterait cette autre question, sans laquelle une lumière parfaite ne sera jamais donnée à ce sujet : à quoi correspond le besoin chez Gide de récrire les mythes, de s'installer dans une parole sacrée à la façon d'un bernard-l'hermite se logeant dans un coquillage ? Pourquoi revenir inlassablement à ce que l'on affecte de décrier ? Pourquoi faut-il, en fin de compte, que Bernard profite en Dieu ?

PIERRE MASSON.

Chronique bibliographique

AUTOGRAPHES

Entre autres précieux items gidiens (n° 231 : éd. or. des *Poésies d'André Walter*, rel. Pierre Legrain, 60 000 F, et n° 232 et 233, 2 ex. de l'éd. or. du *Voyage d'Urien*, rel. A. Devauchelle, 70 000 F) offerts dans le dernier catalogue (novembre 1995) de la Librairie Les Argonautes, il nous faut signaler :

N° 230. Ms autogr. complet, de premier jet, du *Traité du Narcisse*, 32 ff., importantes variantes par rapport au texte imprimé (bien que le ms. se présente sous la forme destinée à l'impression, avec indication du tirage à 12 ex. ; le titre n'est encore que *Du Narcisse* ; la dédicace est : *À mon ami Paul Ambroise Valéry, avec qui j'ai fait un tel rêve*), rel. maroq. janséniste bleu nuit (Huser), 135 000 F.

N° 234. Brouillon autogr. de *L'Avenir de l'Europe* [art. paru dans la *Revue de Genève* de janvier 1923, recueilli dans *Incidences*], 12 ff., nbse ratures et corr., 35 000 F.

N° 235. Ms. autogr. complet, daté 1900-1901, de *L'Immoraliste*, 364 pp. in-4°, ayant servi à l'impression mais présentant une version très travaillée avec de nbse ratures, passages supprimés, etc., rel. maroq. aubergine de Georges Crette, provenant de la Bibliothèque du Prof. Jacques Millot, 380 000 F.

Du catalogue d'une vente aux enchères publiques organisée le 6 décembre dernier à Paris :

— Sous le n° 172, l. a. s. de Gide à Alfred Vallette, 2 pp. in-8°, [4 décembre 1909]. La librairie Brockhaus & Pehrsson cherche un exemplaire de son ouvrage sur *Oscar Wilde* et Gide transmet cette demande à son éditeur [il écrit au verso de la lettre des libraires] en le priant d'envoyer « *mon volume Prétexes où ils trouveront cet essai sur Wilde. Je me convaincs qu'il a beaucoup moins servi à la vente de Prétexes que ces Prétexes n'ont nui à la vente de mon essai sur Wilde, auquel les dernières publications de Ross donnent un regain d'actualité. Les éditions anglaise et allemande se sont beaucoup vendues, mais, à cause du titre Prétexes qui*

déroute, on ne sait où trouver le texte français »... Il propose une réédition de son *In memoriam* et de son article sur le *De Profundis* de Wilde paru dans *L'Ermitage*. [Cf. BAAG n° 73, janv. 1987, p. 109.]

— Sous le n° 173, l. a. s. de Gide à un critique musical, 3 pp. in-4°, Cuverville-en-Caux, 19 juillet 1921. Sur *Les Troyens* de Berlioz. ... « Invité par Piot à la dernière répétition de l'œuvre de Berlioz, j'ai recherché durant tout le cours de l'exécution, recherché en vain quelque rappel de l'émotion puissante qui m'avait pris par les entrailles lors des représentations de Delna. Ç'avait été une de mes plus fortes émotions dramatiques ; et mon plaisir avait été si parfait qu'après avoir assisté à deux des dernières répétitions, j'étais retourné encore deux fois tout entendre, et ne pouvais me lasser. À présent, [...] je reconnaissais chaque note — et je ne reconnaissais plus rien. Sous cet aspect de pensum l'émotion n'était plus possible. » Il est parti avant la fin, « me doutant de ce qu'allaient pouvoir devenir, avec une pareille interprétation, l'admirable septuor et la féérique duo d'amour, aux paroles si ingénieusement empruntées à Shylock. — Une pareille représentation est certainement plus faite pour discréditer Berlioz que pour le servir, car vraiment, eussions-nous pu le découvrir, nous qui l'aimons, à travers cette savane de platitude et d'ennui ? »...

— Sous le n° 174, présenté comme une « l. a. s., Cuverville par Criquetot-L'Esneval », ms., 2 pp. in-4°, de la réponse de Gide à une enquête sur l'influence allemande [texte paru dans le *Mercur* de France de novembre 1902, recueilli en 1921 dans ses *Morceaux choisis* puis en 1933 au tome IV de ses *Œuvres complètes*]. Y est jointe une petite l. a. s., Cuverville, 13 octobre 1909, déclinant une invitation, 1 p. in-8°.

— Sous le n° 175, ms. autogr., 7 pp. in-4°, de Dieu « *Fils de l'Homme* ». Ms. avec ratures, corrections et passages supprimés du texte paru dans les *Interviews imaginaires* (Lausanne : Éd. du Haut-Pays, 1943) et repris dans les *Pages de Journal 1939-1942* (New York : J. Schiffrin, 1944).

LETTRES INÉDITES

Trois lettres inédites de Gide à Pierre André-May (datées des 16 mai, 21 septembre et 23 décembre 1922) dans Béatrice MOUSLI, *Intentions. Histoire d'une revue littéraire des années vingt* (Paris : Ent'Revues, 1995, vol. br. 23,5 x 17 cm, 220 pp., 110 F). [Histoire brève mais passionnée de la revue créée par Pierre André-May, nombreuses correspondances inédites — notamment une soixantaine de lettres de Valéry Larbaud.]

Notre Amie Martine PEYROCHE d'ARNAUD (conservateur du Musée d'Uzès) publie, dans le n° 13 (novembre 1995 du bulletin *Uzès, musée vivant*, pp. 17-28, quelques lettres inédites que possède le Musée : « À propos de trois lettres de Jean Paulhan à André Gide ». (Reproduction en fac-similé des lettres de Paulhan des 3 octobre 1941, 6 février et 15 février 1942. Ces lettres ont été récemment données au Musée par le D^r Paul Tournier, fils du libraire tunisais Marcel Tournier : v. le BAAG n°107, juillet 1995, p. 490.)

TEXTES DE GIDE

La revue de l'Institut Français d'Amérique Latine (Mexico), *ALFIL*, a reproduit dans son n° de 1995, pp. 94-6, *L'Oroscope*, le scénario inédit de Gide récemment publié par notre ami Daniel Durosay.

LIVRES

Thomas R. CORDLE, *André Gide*. Updated Edition. New York-Toronto : Twayne Publishers - Maxwell Macmillan, 1993, 22 x 14,5 cm, XX-167 pp. [Rééd. (à peine) mise à jour de l'ouvrage publié d'abord à New York en 1969 puis à Londres en 1976. Présentation chronologique des principales œuvres de Gide, plus particulièrement dans une perspective psychologique.]

Pamela Antonia GENOVA, *André Gide dans le labyrinthe de la mythosexualité*, West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 1995, 212 pp.

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Jacques VOISINE, c. r. du BAAG n° 100 d'oct. 1993 (« Autour du *Typhon* »), *Revue de Littérature Comparée*, 1995, n° 2, pp. 241-2.

Elena GUICCIARDI, « André Gide, un amore platonico », *La Repubblica*, 14 juillet 1995. [Sur la *Correspondance André Gide—Robert Levesque*.]

Harald EMEIS, « Présence d'André Gide dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard (R.M.G.) : Mille de Waize », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 20, 1995, pp. 49-79.

Claude FOUCART, « "Weit weg von meiner Mutter !" : Jugendreise », dans *El Condor Pasa* (Mélanges offerts au Professeur Albert Glaser), Berne : Peter Lang, 1995, pp. 279-88. [Sur la *Correspondance* de Gide avec sa mère, Gallimard, 1988.]

Claude FOUCART, « André Gides Auffassung des *Connubiums*. Zwischen Klassik und Weltliteratur », *Weltliteratur heute, Konzepte und Perspektiven*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 1995, non pag., 15 pp.

M. P., « Actualité de Gide », *La Cité* (Bruxelles), 24 août 1995. [Sur la nouv. éd. du *Gide* de Claude Martin (Le Seuil).]

George PISTORIUS, « La première réception d'André Gide en Allemagne (1891-1914) », *Visions allemandes de la France (1871-1914)* (Peter Lang, 1995), pp. 339-56.

Pierre MASSON, c. r. d'*André Gide et le débat sur l'homosexualité* d'Eva Ahlstedt (1994), *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1995, pp. 173-5.

Elena ANGELLELLI, c. r. de "*Les Faux-Monnayeurs*" de Gide d'Alain Goulet (1994), *Studi Francesi*, n° 116, mai-août 1995, pp. 401-2.

Emanuele KANCEFF, c. r. du BAAG n° 103/104, juil.-oct. 1994, *Studi Francesi*, n° 116, mai-août 1995, p. 402.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Notre Amie Mizuno ASAKA a soutenu, le samedi 2 décembre à 14 h, à l'Université de Caen, devant un jury composé des Prof. Anne Chevalier, Alain Goulet, Pierre Masson et Michel Raimond, la thèse qu'elle avait préparée sous la direction d'Alain Goulet : *Journal et fiction dans l'œuvre d'André Gide*. Mention « Très Honorable ».

Mlle Christiane LIGIER a soutenu, le samedi 10 février à 14 h, à l'Université de Provence (Aix-Marseille III), devant un jury composé des Prof. Alain Goulet, Pierre Masson et Anne Roche, la thèse qu'elle avait préparée sous la direction d'Anne Roche : *L'Ironie et la place du lecteur dans l'œuvre d'André Gide*.

Notre Amie Mechthilde FUHRER soutiendra le samedi 9 mars à 14 h, à l'Université de Caen, devant un jury composé des Prof. Alain Goulet, Claude Martin, Joseph Rovin et Hans T. Siepe, la thèse qu'elle a préparée sous la direction d'Alain Goulet : *André Gide et les frères Heinrich et Thomas Mann*.

V A R I A

JACQUES HEURGON (1903-1995) *** Né le 25 janvier 1903 à Paris, membre de l'AAAG depuis sa fondation, Jacques Heurgon nous a quittés le 27 octobre dernier, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Élève de l'École normale supérieure puis membre de l'École française de Rome, il fut professeur de langue et de littérature latines aux facultés des lettres d'Alger et de Lille avant d'être élu en Sorbonne (où il enseigna dix-huit ans : 1953-1971) et, en 1968, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Auteur d'une œuvre scientifique importante, il connut aussi le succès auprès du grand public avec sa *Vie quotidienne chez les Étrusques* (Hachette, 1961, traduite dans une douzaine de langues). Exilé à Alger pendant la guerre, avant d'être en 1944-45 attaché culturel à l'ambassade de France à Rome, on sait qu'il y hébergea Gide pendant dix-huit mois (1943-45) et que celui-ci tint à dédier son *Thésée* au couple dont l'« hospitalité charmante » et les « prévenances charmantes » lui avaient permis de mener à bien sa dernière œuvre. Notre Association exprime ses plus sincères condoléances aux enfants de Jacques Heurgon, Marc, Catherine et Édith (laquelle accueillera en août prochain à Cerisy le colloque organisé par Alain

Goulet et Pierre Masson sur « l'écriture d'André Gide ».

ANDRÉ BERGE (1901-1995) *** Le docteur André Berge, ancien président de l'Association Psychanalytique de France, est décédé le 27 octobre dernier, dans sa 94^e année. Directeur, avec son frère le docteur François Berge (1896-1979, des *Cahiers du Mois* qui publièrent en 1925 *Les Appels de l'Orient*, recueil auquel Gide collabora (v. BAAG n° 43, juillet 1979, p. 114), il échangea quelques lettres avec l'écrivain (le double de l'une d'elles, de Gide datée du 27 septembre 1929, est conservée à la Bibliothèque Jacques-Doucet).

NOS AMIS PUBLIENT *** Il est à maintes reprises question de Gide dans le chapitre consacré au champ littéraire des années trente par notre Ami Joseph JURT (professeur à l'Albert-Ludwigs-Universität de Friburg) dans son nouveau livre : *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis* (Darmstadt : WB [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] Verlag, 1995, vol. cart., 367 pp., ISBN 3-534-11573-2, DM 49.80). 🍏 Plus qu'un compte rendu, une longue étude de Pierre LACHASSE sur une

récente réédition : « *La Vieille Dame des rues* d'Henri Ghéon : un roman à l'aventure », dans le n° 19 (juin 1995) de *Roman 20-50* (riche ensemble d'études sur *La Condition humaine* et *Les Noyers de l'Altenburg*), pp. 189-204. ♣ Jean LAMBERT vient de publier chez Gallimard la traduction d'un neuvième livre du romancier américain William Humphrey, *Chanson d'automne*, un recueil de vingt nouvelles (coll. « Du Monde entier », 240 pp., 140 F). ♣ Dans le dernier cahier du *Cerf-Volant* (n° 160, 3e trim. 1995, 58 pp., 70 F), on peut lire, outre des poèmes et des notes critiques d'Henri HEINEMANN, un conte d'Harald EMEIS et un bref article de Daniel MOUTOTE, « Le charme et la *différance* », qui montre une illustration du concept du philosophe Derrida dans la création poétique de Valéry, notamment avec *La Pythie*.

PAUL LÉAUTAUD : LES CABOTINAGES D'UN ÉCRIVAIN FRANÇAIS *** Notre ami le comédien Michel Debrane, avec sa compagnie « Le Presbytère », a présenté au Cinévox d'Avignon, du 7 au 30 juillet dernier, un spectacle qu'il a écrit et mis en scène à partir des *Chroniques de Maurice Boissard* et des *Lettres à ma mère* de Paul Léautaud : *Les Cabotinages d'un écrivain français*. « Un spectacle fort, des personnages attachants, une interprétation étonnante », « Debrane, faisant corps avec son modèle, réalise une vraie performance », « jolie mise en scène délivrant toute la profondeur de ce personnage atypique dont on a pu dire qu'il était l'homme le plus libre de son temps » — a dit la presse, rendant compte du succès de ce spectacle, dont on espère

qu'il sera montré ailleurs.

LES JAVANAIS *** Signalons la réédition (chez Phébus) du roman de Jean Malaquais (Vladimir Malacki, aujourd'hui âgé de 87 ans — il est né en 1908), *Les Javanais*, qui, publié par Denoël, obtint le prix Renaudot en 1939 ; il était déjà reparu en 1954, chez Corrêa, avec en guise de « préface posthume » une lettre (du 13 mai 1938) de Gide qui, ayant lu en manuscrit l'œuvre qui l'avait « considérablement épaté », y avait salué « un lyrisme de qualité très particulière, une grandeur épique à la fois bouffonne et tragique ».

LE PARIS D'ANDRÉ GIDE *** Sous ce titre, l'association « Traditions et Civilisations » (Voyages et conférences littéraires, 13 rue de l'Arcade, 75008 Paris) a organisé le dimanche 15 octobre de 9 à 19 heures une « promenade littéraire », animée par M. Jean-Marie Dumas, qui a mené ses trente participants sur tous les lieux de vie, de création et de réflexion d'André Gide dans Paris, depuis l'immeuble natal, rue de Médicis, jusqu'au « Vaneau ».

GIDE ET LE CINÉMA *** Dans le cadre de l'exposition « Le Cinéma au rendez-vous des arts, années 20 et 30 » organisée dans la Galerie Colbert, du 10 octobre au 16 janvier, la Bibliothèque Nationale de France expose, entre autres documents destinés à illustrer la section « Cinéma et littérature », plusieurs pièces relatives à Gide et, pour l'essentiel, traitant de son voyage au Congo : une grande affiche verte datant de l'été 1927, annonçant que « pendant la clôture annuelle du

Théâtre du Vieux Colombier, de juillet à octobre, les amateurs de beaux films se donnent rendez-vous au Pavillon (à l'angle du boulevard des Italiens et de la rue Louis-le-Grand », tous les jours en matinée de 15 h à 18 h 30, et tous les soirs à 21 h. En effet, commencée sur la rive gauche, la carrière du film se poursuivit, jusqu'en septembre de cette année-là, sur la rive droite, dans l'autre salle gérée par Jean Tedesco. Sous cette affiche, sont suspendus quatre clichés. On s'étonnera qu'aucun d'entre eux ne soit extrait du film. Les deux premiers, pris à Fort-Archambault, tantôt gracieux (deux fillettes sara, l'une assise, l'autre allongée), tantôt spectaculaire (une mêlée de femmes jouant au push-ball, à l'occasion des fêtes du Nouvel An), illustrent l'aspect esthétique des vues rapportées par Marc Allégret ; ils sont connus de longue date, par l'édition illustrée du *Voyage au Congo* parue en 1929 chez Gallimard. Les deux autres, d'une valeur documentaire, sont inédits (Département des estampes et de la photographie). Ils présentent Gide en costume colonial, coiffé du casque blanc de rigueur. Que la première photo, le sujet est affectueusement agenouillé auprès d'un tout jeune enfant noir, tandis que plusieurs femmes de sa race font la haie sur le côté gauche. La dernière, peut-être prise à Brazzaville, est plus curieuse : Gide, qui chausse lunettes de soleil et porte à la main son filet à papillons, trône dans une sorte de pousse découvert, à deux roues, tiré à l'avant par un premier Noir vêtu à l'euro péenne et poussé à l'arrière par un autre, d'accoutrement plus sommaire. Dans une autre vitrine enfin, jouxtant plusieurs scénarios manuscrits de Roger Martin du Gard, est exposé le

dactylogramme de *Lac aux Dames*, tourné par Marc Allégret (Département des Arts du spectacle), ouvert à une page où figurent quelques corrections autographes de Colette. Le visiteur giddien eût préféré le document plus démonstratif, donnant à voir un des feuillets où Gide posa sa marque, puisqu'on dit qu'il y prêta la main. Mais l'occasion d'en fournir la preuve n'a pas été saisie. Quant au catalogue, ouvrage collectif sous la direction d'Emmanuelle Toulet (éd. BNF, 224 pp., 330 F), superbement mis en page et illustré, il traite, entre autres sujets, de manière précise et informée, des relations de Gide avec le cinéma — non seulement du *Voyage au Congo*, on s'en doute, mais aussi du Film Parlant Français. Le sujet serait là très honnêtement couvert, s'il n'y manquait une référence à *L'Oroscope*, — de parution trop récente, sans doute, pour être pris en compte. [D. D.]

JEAN-LOUIS CURTIS (1917-1995) ***

Décédé le 11 novembre, le romancier Jean-Louis Curtis (de son vrai nom Louis Laffitte) était né à Orthez le 22 mai 1917. Professeur agrégé d'anglais, prix Goncourt 1947 pour *Les Forêts de la nuit*, élu en 1986 à l'Académie française, il a souvent parlé de Gide avant de participer en janvier 1984 au colloque de l'AAAG (v. sa communication, « Présence de Gide », in *André Gide* 9, pp. 7-12) : notamment dans son recueil *Haute École* (Julliard, 1950), où l'on relira son essai « Le Bonheur de Ménalque » et son pastiche (un exercice où il excellait) « Feuilles de printemps » ; dans *La Chine m'inquiète* (Grasset, 1972), « Mai 68, à l'angle de la rue Cujas...

Dialogue (à bâtons rompus) de Paul Léautaud avec André Gide », autre pastiche d'abord paru dans *Le Figaro littéraire* du 6 mai 1972 ; et dans plusieurs articles, dont « Le dernier Guru » (dans le *Spécial Gide des Nouvelles littéraires* du 13 novembre 1969). V. dans le *BAAG* n° 96, d'octobre 1992, pp. 523-4, ce qui est sans doute son « dernier mot » sur Gide...

GILBERT BOUTET (1920-1995) *** Nous avons appris avec tristesse le décès, dans sa soixante-seizième année, de Gilbert Boutet, ancien maître de conférences à l'Université de Provence et membre fidèle de l'AAAG depuis le premier mois de sa fondation. Il avait longtemps préparé une thèse de doctorat d'État sur *L'Immoraliste*, qu'il n'a malheureusement pas pu mener à bien.

UN PORTRAIT *** La Galerie Baudoin Lebon (38, rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, 75004 Paris, tél. 42.72.09.10) met en vente un portrait de Gide, dessin sur bois des années trente (67 x 83 cm) de Jean Dunand. Avis aux collectionneurs...

GIDE À UZÈS *** Dans le même numéro d'*Uzès musée vivant* où elle présente trois lettres inédites de Paulhan à Gide (v. la Chronique bibliographique), notre Amie Martine Peyroche d'Arnaud évoque (p. 31) les récents enrichissements du fonds Gide de son Musée, entre autres la collection des traductions d'œuvres de Gide (264 volumes en 34 langues) dont Claude Martin lui a fait don en juillet — un rayon appelé naturellement à s'allonger encore...

PIERRE HERBERT *** Un peu plus de vingt ans après sa mort, Pierre Herbert semble aujourd'hui bien oublié, sinon de *happy few*. Un bref mais juste article de la nouvelle revue bi-mestrielle *Écrivains* (devenue avec son deuxième numéro *Écrivain Magazine*) tente de faire appel de cet injuste silence : Hervé Delouche y évoque « Les Lignes de vie de Pierre Herbert » (n° 2, décembre-janvier, pp. 30-3), en rappelant pour finir les mots de Jacques Brenner, en 1974 : « Aujourd'hui écrivain pour connaisseurs, il se peut que demain sa vie s'organise en légende d'enfant du siècle et qu'il connaisse une gloire posthume »...

PIERRE-GEORGES CASTEX (1915-1995) *** Né à Toulouse le 20 juin 1915, décédé le 9 décembre 1995 à Paris dans sa 81^e année, P.-G. Castex fut un des grands maîtres de l'Université française des quatre dernières décennies. Élève de l'École normale supérieure, agrégé de Lettres classiques, professeur à la Faculté des Lettres de Lille, élu en 1956 à la Sorbonne, membre de l'Institut en 1974 (président en 1984 de l'Académie des sciences morales et politiques), il laisse une œuvre critique considérable, principalement consacrée au XIX^e siècle et au romantisme français, depuis sa thèse sur *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Grand Prix de la Critique littéraire en 1951, publiée chez Corti) jusqu'à ses éditions, dans la « Bibliothèque de la Pléiade » de Balzac (14 vol.) et de Villiers de L'Isle-Adam (2 vol.). L'immense érudition de l'homme n'avait d'égale que la chaleur et le charme de son accueil. Il fut membre de l'AAAG dès sa fondation et pendant quinze ans.

*Veillez prendre bonne note
de la*

NOUVELLE ADRESSE

du

**SERVICE DES PUBLICATIONS
DE L'A.A.A.G.**

et de

CLAUDE MARTIN
président de l'AAAG
responsable du Service des Publications

**La Grange Berthière
69420 TUPIN ET SEMONS**

(Tél. & Fax : 74.87.84.33)

(ancienne adresse :
3, rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon)

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1996

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	180 F
Abonné étranger (+ 50 F pour frais divers)	230 F

Règlements :

par virement ou versement au

CCP PARIS 25.172.76 A

(30041.00001.2517276A.020.81)

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

(Compte 14707.00020.00319747077.97, Banque Populaire de Lorraine,
54000 Nancy)

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 : Février 1996

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

FACULTÉ DES LETTRES

Chemin de la Censive du Tertre
F 44036 NANTES CÉDEX

ISSN 0044 - 8133
Comm. parit. 52103

PRIX DE CE NUMÉRO : 80 F