

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

*André Gide
et l'Allemagne*

N° 112

XXIX^e ANNÉE — VOL. XXIV

OCTOBRE 1996

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE :
VOIR PAGE 450

*Bulletin
des Amis
d'André Gide*

N° 112

OCTOBRE 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,
David STEEL, David WALKER

*Les travaux universitaires sont soumis à l'approbation du comité
de lecture. Les textes non insérés ne sont pas renvoyés.*

*

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° 112 — OCTOBRE 1996

Deux préfaces inédites

André GIDE : Préface à une traduction anglaise des <i>Liaisons dangereuses</i> (1940). Texte traduit en français, présenté et annoté par Anton ALBLAS.	307
Henri GHÉON : Projet de préface à <i>La Vieille dame des rues</i> (1930). Texte inédit présenté et annoté par Pierre LACHASSE.....	317

André Gide et l'Allemagne (I)

Colloque de Düsseldorf (1991)

Brigitte SÄNDIG : André Gide dans l'ancienne RDA.	323
Johanna BOREK : À propos de la traduction de <i>Si le grain ne meurt</i>	333
Bernd KORTLÄNDER : André Gide dans l'Allemagne d'après-guerre.	345
Hans-Jürgen LÜSEBRINK : La réception du <i>Voyage au Congo</i>	363
Marianne KESTING : Le voyage dans la glace : <i>Le Voyage d'Urien</i> et sa tradition.....	379

L'après-midi littéraire et musical de l'AAAG, par Daniel DUROSAY.....	389
Daniel MOUTOTE : Gide, Valéry et la Musique.	392

*

Sons (et lumières) à La Roque Baignard, par Daniel DUROSAY.	411
Le Colloque de Cerisy, par Alain GOULET et Pierre MASSON.....	413

*

Lectures gidiennes : Joachim Sistig, <i>André Gide, die Rolle der Musik in Leben und Werk</i> [Jean LEFEBVRE]. — Réponse à Alain Goulet à propos des <i>Retouches au portrait d'André Gide jeune</i> [Marianne MERCIER-CAMPICHE]. — Roger Martin du Gard, le Diable et José Cabanis (<i>Le Diable à la NRF</i>) [André DASPRE].....	418
Cl. M. : Chronique bibliographique.....	435
VARIA.....	445
Le Colloque de Sheffield : programme.	448
ASSEMBLÉE GÉNÉRALE 1996 DE L'AAAG.	450
Catalogue des publications de l'AAAG.....	451
Cotisations et abonnements 1996.	460

ASSOCIATION DES Amis d'André Gide

COMITÉ D'HONNEUR

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 d'honneur : ÉTIEMBLE

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°)

Une préface de Gide aux *Liaisons dangereuses*

traduite de l'anglais, présentée et annotée
par
ANTON ABLAS

C'est à Pontigny, en août 1939, que Gide rédigea une préface pour le « bien bon mauvais livre » que sont Les Liaisons dangereuses¹. Destinée à une édition anglaise et écrite apparemment à la demande d'André Maurois, elle fut traduite et parut en tête d'une édition illustrée des Liaisons à Londres en 1940. Si le manuscrit de cette préface — relié avec ses « brouillons et notes préparatoires » — fut conservé, cette version française originelle demeure inédite². Nous donnons ici une traduction de la version anglaise et, ce faisant, bouclons un petit cercle sémantique en accueillant ce texte de Gide dans sa langue « maternelle ».

Dans les écrits de Gide, les références aux Liaisons dangereuses sont, pour la plupart, peu révélatrices. Certes, il en est fait mention dans son Journal, et il en parle ici et là dans ses lettres, mais ce n'est que dans quelques paragraphes de l'article « Les dix romans français que... »,

1. C'est ainsi que Gide qualifie les *Liaisons* dans une lettre du 12 janvier 1903 à André Ruyters (Gide-Ruyters, *Correspondance*, P.U.L., 1990, t. I, p. 163).

2. La vente du manuscrit a été signalée dans le BAAG n° 60, d'octobre 1983, p. 566. Il est établi par la notice du catalogue, grâce à deux lettres qui accompagnent le manuscrit, que c'est Maurois qui, en 1939, a demandé à Gide d'écrire une préface pour une édition américaine (sic) des *Liaisons*.

paru dans La NRF en avril 1913, qu'il parle de l'importance des Liaisons à ses yeux, tout en nous livrant quelques brèves réflexions à leur sujet³. Entre cet article de 1913 et la préface que nous présentons ci-après, il y a quelques parallèles. Ils commencent, par exemple, par des souvenirs que gardait Gide de sa première lecture des Liaisons — dans l'article, il parle de la chance qu'il a eue de ne pas les découvrir trop tôt (c'est pour des raisons liées au dénouement de l'action plutôt que d'autres) —, et, de manière assez curieuse, les deux textes insistent sur la question des motifs qu'avait Laclos en écrivant son livre — si la préface est catégorique sur cette question, l'article de La NRF est, lui, plus dubitatif : « J'en viens presque à douter si, dans son impertinente préface, l'auteur se moque, ou si vraiment il ne s'imaginait pas "rendre service aux mœurs", comme il dit. » (Incidences, p. 145). Mais en fin de compte, à la fois au niveau de sa forme et de l'approfondissement des idées, la préface que nous présentons ici est d'une tout autre envergure.

En ce qui concerne son élaboration, nous avons un témoignage assez détaillé dans le chapitre consacré à Pontigny des Conversations avec André Gide de Claude Mauriac⁴. La note en date du dimanche 13 août 1939 y commence en effet avec une longue description de Gide travaillant sur cette préface dans la bibliothèque de l'abbaye. L'observateur, ravi de pouvoir « surprendre Gide en pleine création » (p. 206), a bientôt droit à une lecture à haute voix ; une conversation autour des Liaisons s'ensuit. Au cours des jours suivants, Gide s'entretient à plusieurs reprises de sa préface avec Mauriac et d'autres. Ces conversations, dont on trouve quelques éléments dans le récit/journal de Mauriac, ont apparemment inspiré plusieurs révisions. Mais ce qui ressort des comptes rendus de Claude Mauriac, c'est surtout la déception qu'éprouvait Gide à l'égard de son travail, déception évidente dans ces propos qui lui sont attribués : « Je n'ai pas formulé, ou j'ai mal formulé l'essentiel. À savoir ma joie devant un livre où il n'est pas tenu compte de la morale courante⁵. » En même temps, Gide allègue des circonstances atténuantes en expliquant quelques-unes des limites qu'il s'est imposées pour la rédaction de cette préface : d'abord, il « s'est défendu [...] tout vocabulaire mystique » (p. 211), mais il voulait aussi éviter au moins un thème qui lui apparaissait trop personnel (ou, disons, trop délicat) : « Ce qui

3. Art. reproduit dans *Incidences* (Gallimard, 1924), pp. 141-9, et dans les *Œuvres complètes*, t. VII, pp. 447-58. Nos références renvoient à *Incidences*.

4. Paris : Albin Michel, 1951.

5. P. 209. Il n'est pas impossible que ce soit cette réflexion qui a motivé la note du premier paragraphe.

me paraît capital dans *Les Liaisons dangereuses*, c'est la dissociation qui s'y trouve excellemment faite entre le plaisir et l'amour. Cela correspond tellement aux préceptes que j'ai toujours suivis dans ma vie... » Et Claude Mauriac de conclure : « C'est pour cela qu'il n'en parle pas dans sa Préface : il faudrait trop de précisions » (ibid.). Quelques jours plus tard, la version finale ne semble toujours pas à la hauteur des espérances de Gide, comme en témoigne un autre propos recueilli par Mauriac : « Je n'arrive jamais à dire vraiment dans un texte unique ce que je me proposais d'exprimer. Où placer des remarques capitales ? Comment les fonder dans un texte préexistant ? Je ne réussis qu'à cerner mon sujet, à exprimer tout ce qui l'entoure, sauf précisément ce qui est l'essentiel de lui-même, qui est lui-même... » (p. 213). Mais, malgré la déception que Gide semble avoir ressentie à l'achèvement de son travail, cette préface reste un document important sur son appréciation d'un des classiques de notre littérature.

Une remarque, pour finir, à propos de notre traduction. Il va sans dire que nous ne prétendons pas avoir retrouvé les mots qu'a dû employer Gide dans la version originale de ce texte. Si, de temps en temps, nous avons cru deviner quelques tournures françaises derrière la syntaxe anglaise — et donc fait de notre mieux pour les « reconstituer », — nous pouvons seulement assurer à notre lecteur que nous lui avons transmis le sens de la version anglaise. À vrai dire, une telle entreprise de traduction est bien risquée, étant donné, surtout, que le manuscrit existe encore, quelque part... Se peut-il, par exemple, comme le suggère Claude Mauriac dans son livre (p. 209), que Gide qualifiât *Les Liaisons dangereuses*, dans la toute première ligne de sa préface, de livre « épouvantable » ? Ou faut-il supposer que ce vocable frappant, Gide l'avait déjà modifié avant de remettre sa copie ? En tout cas, une chose est sûre, ce n'est pas avec « épouvantable » que l'on peut honnêtement traduire la première phrase de la version anglaise qui contient, elle, un adjectif bien plus banal : « What a tremendous book ! »

Voici donc notre traduction de la préface de Gide pour *Dangerous Acquaintances* telles qu'elles furent publiées à Londres en 1940 par *The Nonesuch Press*, « englished » par Ernest Dowson et illustrées par Chas Laborde.

PRÉFACE AUX *LIAISONS DANGEREUSES*

QUEL merveilleux livre ! À le lire de nouveau, comme je viens de le faire, ce dont je me rends compte tout d'abord c'est combien clairs et détaillés sont les souvenirs que je garde de ma première lecture d'il y a quarante ans *. En même temps, je suis plus que jamais convaincu de l'importance d'une œuvre qui peut laisser de telles traces sur la mémoire, et certain que je n'avais nullement surestimé ni sa beauté ni sa grandeur.

Regarder une scène déjà familière est souvent plus profitable que de visiter de nouveaux pays de l'esprit. C'est nous-même qui changeons, point le paysage. En comparant notre appréciation récente à des souvenirs de jadis, nous reconnaissons le changement en nous-même, et heureux sont ceux qui peuvent l'attribuer à la maturité et non pas seulement à la lassitude et à la répugnance de la vieillesse.

Et donc chaque été je relis quelques grands livres, livres sanctifiés par l'admiration de plusieurs générations, pour y trouver, presque toujours, des qualités passées inaperçues auparavant. Mon appréciation n'est pas moindre qu'à la première lecture, quoique ce ne soit pas toujours pour les mêmes raisons qu'autrefois. Je reviens également à certains que j'admire moins, voire pas du tout, afin de m'assurer que les raisons pour lesquelles d'autres les admirent sont bien fondées, et que celles qui m'empêchent d'apprécier leurs charmes sont, elles aussi, valables. Je me méfie des idées conventionnelles et insiste sur mon droit de ne rien tenir comme établi sans l'avoir mis à l'épreuve moi-même.

Eh bien ! le livre de Laclos est à la hauteur. À la relecture, son importance, à mes yeux, se trouve confirmée ; et cette relecture me convainc également qu'il mérite bien d'être tenu en haute estime.

Les qualités formelles d'un livre sont souvent les dernières reconnues, car ce sont les qualités les plus cachées ; mais elles sont en même temps précisément celles qui assurent qu'un livre durera. Ce que les critiques contemporains trouvent à louer ou à blâmer est, par contre, le dessein de l'auteur. Pour eux, c'est là la substance véritable du livre, c'est là l'épreu-

* La respectabilité, l'attitude convenue, la prose vertueuse de la littérature traditionnelle m'ont tellement dégoûté qu'à l'âge de trente ans j'ai accueilli *Les Liaisons dangereuses* avec une satisfaction énorme, avec un frisson de profonde joie. Enfin je commençais à m'éloigner des sentiers battus ! Enfin j'avais trouvé quelque chose avec quoi je pouvais parler ! [Note de Gide. Toutes celles qui suivent sont nôtres. A. A.]

ve de sa valeur ; ce que l'auteur voulait dire, c'est cela, selon eux, qui a de l'importance ; mais en réalité ceci a beaucoup moins d'importance que la façon dont il le dit. Il y a peu de temps, des sots m'ont reproché d'avoir écrit que « c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature » ; en réalité, ce que je voulais dire par là, ce n'est nullement que la bonne littérature se fait uniquement avec les mauvais sentiments (comme l'ont suggéré d'autres sots), mais que les considérations morales n'ont rien, ou très peu, à voir avec l'excellence artistique, comme la beauté d'un paysage n'a rien à voir avec son altitude au-dessus du niveau de la mer. C'est le mauvais peintre qui croit pouvoir mieux travailler en hissant son chevalet plus près des cieux.

Richardson se trompa gravement en s'imaginant qu'il pourrait faire mieux que son chef-d'œuvre, *Clarisse Harlowe*, en ne laissant rien que la vertu apparaître dans son *Grandisson*. « Celui qui veut faire l'ange fait la bête », car « l'homme n'est ni ange ni bête », et l'artiste est celui qui prend en considération cette dichotomie. Mais le trop enthousiaste *Éloge de Richardson* nous montre combien Diderot, comme tous les écrivains de son époque, y compris Richardson lui-même, se trompait sur ce point. J'aime la remarque de Diderot après lecture de *Clarisse* : « mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle ⁶ » ; j'aime également quand il dit : « c'est lui [Richardson] qui sait faire parler les passions, tantôt avec cette violence qu'elles ont lorsqu'elles ne peuvent plus se contraindre ; tantôt avec ce ton artificieux et modéré qu'elles affectent en d'autres occasions ⁷ » (il aurait pu dire la même chose de Laclos) ; cependant je ne suis pas si fêru de sa tentative de lier les qualités remarquables de ce grand livre, voire de les réduire, à l'étalage des vertus propices à l'édification de ses lecteurs ; exhortations indirectes « qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme [et] qui respirent partout l'amour du bien ⁸. » Ce dont Diderot et son époque ne s'apercevaient pas c'est que, au contraire, il advient de ceci précisément, que dans les pages de *Clarisse* le paradis perd continuellement au profit de l'enfer, que ce livre est mille fois supérieur à *Paméla* ou à *Grandisson*.

De ce roman extraordinaire, Rousseau et Diderot ne saisissaient que les éléments pathétiques. Si les historiens littéraires n'ont rien à dire à propos de l'influence de Richardson sur Laclos, et s'ils ne reconnaissaient comme progéniture de *Clarisse* que sa sublime et ennuyeuse fille, *La*

6. Diderot, « Éloge de Richardson », *Œuvres complètes* (Garnier Frères, 1875), t. V, p. 213.

7. *Ibid.*, p. 215.

8. *Ibid.*, p. 213.

Nouvelle Héloïse, c'est que l'autre enfant, ce bâtard d'enfer, *Les Liaisons dangereuses*, ne pouvait que très récemment jouir de la liberté des librairies honnêtes. Pendant longtemps sa renommée, comme le cours d'un fleuve souterrain, demeurait clandestine, son influence inavouée. « Laclos doit sa célébrité actuelle moins à son talent littéraire qu'à son rôle d'agent du duc d'Orléans dans la Révolution française », voilà tout ce qu'on trouve comme éloge dans la *Grande Encyclopédie*⁹. Sainte-Beuve ne le mentionne qu'en passant ; Brunetière, Lanson et les autres, pas du tout. Ceci parce qu'on ne peut rien en dire d'important sans laisser de côté le point de vue moral. En effet ce n'est qu'ainsi qu'on peut reconnaître les qualités formelles de l'œuvre de Laclos, qualités qui nous rappellent Racine ; ces qualités de surface qui, comme je l'ai dit plus haut, assurent qu'un livre durera. Tout ceci fait penser à ce mot de Valéry : « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau¹⁰. » *Les Liaisons dangereuses* nous présentent une peau sans rides, une surface sans taches, aussi fraîche et claire qu'à sa naissance. Parfois elles annoncent, presque, Stendhal (« Elle veut, dit-elle, me convertir. Elle ne se doute pas encore de ce qu'il lui en coûtera pour le tenter¹¹ », fait dire Laclos à Valmont à propos de Mme de Tourvel) ; et elles ajoutent une grâce même à Stendhal, une espèce d'affectation qui n'est pas sans charme (« Ne savez-vous pas que la seule volupté a le droit de détacher le bandeau de l'amour¹² ? ») ; parfois, de nouveau, elles approchent Racine : « Vous m'avez dit cent fois que vous ne voudriez pas d'un bonheur acheté par mes larmes. Ah ! ne parlons plus de bonheur, mais laissez-moi reprendre quelque tranquillité¹³. » Je ne citerai plus, de peur que cette préface ne devienne trop longue ; je m'empresse de dire ce qui me tient le plus à cœur.

Pourtant il faut que j'ajoute ces quelques lignes, ô combien exquises dans leur délicatesse, et d'autant plus charmantes que Valmont les écrit dans l'insincérité complète, comme un piège, purement en tant qu'artiste, que corrupteur rusé, déterminé à séduire : « Mais, je puis le dire, cette ivresse des sens, peut-être même ce délire de la vanité, n'a point passé jusqu'à mon cœur. Né pour l'amour, l'intrigue pouvait le distraire, et ne suffisait pas pour l'occuper ; entouré d'objets séduisants, mais méprisa-

9. *Grande Encyclopédie*, t. XXI, p. 716.

10. Mot qu'on lit également dans *Les Faux-Monnayeurs* (*Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibl. de la Pléiade, p. 1142).

11. Lettre VI.

12. *Ibid.*

13. Lettre XC.

bles, aucun n'allait jusqu'à mon âme : on m'offrait des plaisirs, je cherchais des vertus ; et moi-même enfin je me crus inconstant, parce que j'étais délicat et sensible ¹⁴. »

Que ce fût l'intention de Richardson, dans *Clarisse Harlowe*, d'édifier ses lecteurs, de peindre un tableau du vice assuré d'en susciter chez ses lecteurs l'horreur et de leur inculquer l'amour et le respect de la vertu, je n'en doute pas. Tout ce qu'on sait de Richardson rend cette hypothèse vraisemblable, et vu la vie tout à fait régulière qu'il a vécue il est bien permis de s'étonner de l'observation extraordinaire, ou plutôt de l'intuition qu'il montre dans le traitement des intrigues d'un libertin tel que Lovelace. Par contre, tout ce qu'on sait de la vie de Laclos nous montre un homme enseveli sous des intrigues mystérieuses, un fourbe, un cynique malin ; donc les déclarations vertueuses des deux préfaces de son livre, celle de l'éditeur et celle du « rédacteur », ne sont pas à prendre au pied de la lettre ; et ne doit-on lire que comme une fourberie son intention avouée de « rendre un service aux mœurs ¹⁵ » par sa publication ; et comme rien de plus qu'un exercice en bouffonnerie cynique, qu'une tentative de sauver les apparences, la volte-face subite par laquelle il fait terminer son livre avec une conclusion puérilement moralisante. Il n'y a pas de doute, Laclos marche la main dans la main avec Satan.

Pourtant ce livre, d'inspiration diabolique, s'avère contenir, comme toute œuvre d'observation profonde et d'expression exacte, et sans que l'auteur le veuille, beaucoup plus d'instruction morale que bon nombre de traités bien intentionnés. En Valmont nous voyons quelque chose d'autre, quelque chose de plus qu'un simple séducteur. « Le don Juan de Molière lui-même, écrit Sainte-Beuve, est autant un impie qu'un libertin ; il y a un fonds de méchanceté en lui, comme aussi chez Lovelace ou chez le Valmont de Laclos. Il existe dans ces caractères, avec des nuances diverses, une base d'orgueil infernal qui se complique de recherche sensuelle, une férocité d'amour-propre, de vanité, et une sécheresse de cœur jointes au raffinement des désirs, et c'est ainsi qu'ils en viennent vite à introduire la méchanceté, la cruauté même et une scélératesse criminelle, jusque dans le plus doux des penchants, dans la plus tendre des faiblesses ¹⁶. »

Tout au début, au commencement de ma relecture, je tâchais de me convaincre qu'un « roué » est le personnage le plus facile à bien réussir. Ne s'agit-il pas simplement, me demandais-je, de le faire agir comme

14. Lettre LII.

15. V. la « Préface du rédacteur ».

16. Sainte-Beuve, « Le mariage du duc Pompée. Lundi 2 mai 1864 », *Nouveaux Lundis* (Calmann-Lévy, 1892), t. VII, p. 389.

n'ayant qu'un seul et unique but, de le peindre comme quelqu'un qui ne se prend jamais à son propre piège ? Je me disais ceci de peur que mon admiration ne fût excessive. Mais non : il faut reconnaître que les « caractères » de Laclos sont aussi flexibles et variés que ceux de Racine, et surtout celui de Valmont. Ce héros démoniaque cultive en lui-même une haine inflexible de tout ce qui est pur ; une haine qui entraîne, dans la chute de Satan, l'innocente Ève. Il se donne à cette haine avec une application inébranlable et tenace telle qu'elle prend en lui presque la place de la vertu. Il n'y a point de laisser-aller chez lui, pas de simple vagabondage. Il ne s'abandonne pas au mal, il ne lui donne pas, fébrilement, son assentiment ; au contraire, il fait tout son possible pour l'obtenir, par vanité (Sainte-Beuve a raison), par orgueil. Mais ce que Sainte-Beuve ne mentionne pas est le côté ludique, l'amour du risque, que Valmont savoure tant — en un mot, le défi. Il s'en faut de peu — perfidie absolue ! — qu'il ne se risque lui-même : on le voit céder, presque, à l'amour ; mais il se retire tout de suite : « car enfin, dit-il, si j'ai eu quelquefois, auprès de cette femme étonnante, des moments de faiblesse qui ressemblaient à cette passion pusillanime [c'est ainsi qu'il conçoit l'amour], j'ai toujours su les vaincre et revenir à mes principes. Quand même la scène d'hier m'aurait, comme je le crois, emporté un peu plus loin que je ne comptais ; quand j'aurais, un moment, partagé le trouble et l'ivresse que je faisais naître, cette illusion passagère serait dissipée à présent ; et cependant le même charme subsiste. J'aurais même, je l'avoue, un plaisir assez doux à m'y livrer, s'il ne me causait quelque inquiétude. Serai-je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier par un sentiment involontaire et inconnu ? Non : il faut, avant tout, le combattre et *l'approfondir* ¹⁷. » En plus, j'aperçois chez lui une espèce de nécessité de s'opposer à la passion, non seulement pour qu'il puisse en triompher, mais aussi afin de l'observer en tant que psychologue ; il a une soif de connaître, ou du moins la curiosité d'un naturaliste, et ceci rend indispensable qu'il fasse des expériences à la fois sur lui-même et sur les autres. De nouveau, une sorte de joie d'artiste accompagne ses exploits, la joie d'un Pygmalion qui fait vivre ses créations (« Eh quoi ! ce même spectacle qui vous fait courir au Théâtre avec empressement, que vous y applaudissez avec fureur, le croyez-vous moins attachant dans la réalité ¹⁸ ? »). Et ce n'est pas assez pour lui que ce rôle de séducteur ; il veut flétrir ses victimes à vie, les dépraver d'abord et les calomnier ensuite ; tout ceci sans qu'il y prenne beaucoup de plaisir — il le fait plutôt par une sorte de devoir à accomplir et par

17. Lettre CXXV. C'est Gide qui souligne.

18. Lettre XCVI.

acquies de conscience. C'est cela qui, à un moment donné, lui fait dire à la légère : « De toutes les femmes que j'ai eues, c'est la seule dont j'ai vraiment du plaisir à dire du mal ¹⁹. » Ce n'est pas le bonheur qu'il cherche ; il se donne entièrement, corps et âme, à une espèce d'idéal de la perversité...

Les mœurs de Valmont, de Madame de Merteuil et, à vrai dire, de toute la société de cette époque, mœurs issues de la richesse associée à l'oisiveté, appelèrent, suscitèrent, et pour tout dire méritèrent la Révolution qui arriva sitôt après et sur laquelle Laclos déversa ses réserves d'intrigue. Une curieuse lettre de lui, datée 16 germinal an IX (7 avril 1801), éclaire d'une lumière étrange ses dispositions mentales pendant les dernières années de sa vie : « Si la destinée que j'aurai, écrit-il à sa femme, me laisse plus de loisir qu'il n'en faut à ma paresse, je sais d'avance à quoi l'employer. Depuis assez longtemps l'idée d'un roman germe dans ma tête, et j'ai presque pris hier l'engagement de m'en occuper [...]. Le motif de l'ouvrage est de rendre populaire cette vérité qu'il n'existe de bonheur que dans la famille ²⁰ ».

Au déclin de sa vie, Laclos voulait écrire son *Grandisson*. Je ne pense pas qu'il y ait à regretter qu'il n'ait pu mener à bien ce projet excellent. Il demeure l'homme d'un seul livre. « Je résolus [*sic*] de faire un ouvrage qui sortît de la route ordinaire, qui fît du bruit, et qui retentît encore sur la terre quand j'y aurai passé ²¹. » C'est ainsi que Laclos s'exprime au sujet des *Liaisons dangereuses* ; et le comte Alexandre de Tilly, qui cite ces mots dans ses *Mémoires*, ajoute ceci : « Ces expressions un peu oratoires et que je me rappelle comme si c'était d'hier me frappèrent d'autant plus que sa conversation froide et méthodique n'était nullement de cette couleur-là ²². »

Je me sens plus en accord avec une telle déclaration d'intention qu'avec celle qui supposait le désir d'écrire un ouvrage édifiant. Pourtant j'admets que le livre pourrait renfermer une faible quantité de sincérité, et je suis du même avis que M. Louis de Chauvigny, qui connaît bien Laclos, et à qui nous devons la publication de sa correspondance, quand il

19. Lettre CXV.

20. Laclos, *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini (Bibl. de la Pléiade, 1979), p. 1064. Selon cette édition, la lettre est datée de Milan, 18 germinal an IX (8 avril 1801).

21. « Appendice VI, n° IV, Tilly », in Laclos, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Allem (Bibl. de la Pléiade, 1951), p. 708. Dans cette édition, le passage : « et qui retentit [...] j'y aurai passé » est en italiques.

22. *Ibid.* (note).

écrit : « [Sa satisfaction n'est pas moins sincère quand le digne évêque de Pavie, après avoir lu le livre, annonce à qui veut l'entendre que *Les Liaisons dangereuses* sont un ouvrage d'une grande qualité morale, et dont il recommande la lecture, surtout pour les filles ²³.] »

Ainsi soit-il.

23. Préface (?) de Louis de Chauvigny à Laclos, *Lettres inédites*, Mercure de France, 1904, p. ?

Une préface d'Henri Ghéon à *La Vieille Dame des rues*

texte inédit présenté
par
PIERRE LACHASSE

Le texte qu'on va lire est un projet de préface que Ghéon destinait à l'édition en volume de La Vieille Dame des rues parue chez Flammarion en 1930, trente et un ans, comme on le sait, après la prépublication originale dans L'Ermitage. Il ne fut pas retenu par l'éditeur, qui ne l'avait sans doute pas jugé opportun, puis oublié par l'écrivain. Le récent colloque consacré à l'œuvre de Ghéon ¹, qui a permis aux chercheurs de réaliser un premier bilan et un premier défrichage, a aussi amené la révélation de quelques inédits. Parmi eux, se trouve le manuscrit de cette préface qui appartient à la collection de M. Jean Hecquet et que la réédition du roman grâce aux soins de notre ami Michel Drouin ² rend singulièrement intéressant.

Ghéon y revient, en effet, pour la première fois depuis son retour au roman, sur les principes qui président à l'élaboration de son imaginaire et sur le vaste bouillonnement de création propre au milieu des revues symbolistes et post-symbolistes. Ce trait d'union lancé entre les deux parties de son œuvre permet à l'écrivain, par delà les mutations esthétiques et idéologiques produites par sa conversion, de suggérer l'existence

1. Les actes de ce colloque, qui se déroula à la B. N. F. les 1^{er} et 2 décembre 1994, sont à paraître.

2. Flammarion, 1994.

d'une poétique narrative opératoire d'une sphère à l'autre. L'étonnant rapprochement qu'il établit entre *La Vieille Dame* et *Les Jeux de l'Enfer* et du Ciel, long roman édifiant publié en 1929 et objet des plus vives raileries dans le milieu de Gide³, souligne en fait la constance d'une inspiration et d'une technique narrative qu'il emprunte à la fois au roman d'aventure — celui de Schwob et de Stevenson, — au roman-feuilleton — ce mélange oxymorique de réalisme et de merveilleux, — au théâtre comique — la tradition du vaudeville et de la sottie, — et qui ressortit à la dimension ludique de la littérature⁴. L'irréalité et donc l'in vraisemblance des situations, le rôle de la coïncidence dans la destinée des personnages, la prolifération de ces personnages qui postulent un nombre infini de pistes romanesques, la parodie et les jeux de l'intertextualité montrent chez Ghéon romancier une conscience très vive des multiples possibilités du genre. De ce point de vue, et indépendamment de ses palinodies critiques ou de ses choix philosophiques, il faut lui reconnaître une remarquable fidélité à ses rêves littéraires de jeunesse, à l'époque de sa complicité créatrice avec Gide.

En même temps, son goût du dialogue, de la théâtralité, de la mise en scène le prédisposait à une esthétique de la mobilité et encourageait un intérêt tardif, mais réel pour le cinéma. Le projet de préface de 1930 souligne avec lucidité les potentialités cinématographiques que renferme *La Vieille Dame des rues* et que développeront encore les derniers romans⁵. Ghéon s'essayera lui-même à l'adaptation de son livre pour l'écran, mais les démarches auprès des producteurs n'aboutiront pas. Son intérêt pour le cinéma, qu'il partage avec la plupart des écrivains de sa génération, apparaît plus présent, plus opératoire dans l'écriture de ses romans que dans les pages de critique qu'il a laissées, notamment à *Latinité*⁶ où il se montre réticent, voire fermé devant les cinéastes novateurs (Buñuel) comme il l'est devant les audaces de la littérature d'avant-garde (le surréalisme, *Ulysse* de Joyce).

À l'aube du siècle, ses préoccupations ne sont pas de cet ordre et son

3. V. *Journal* 1889-1939, pp. 919 et 947, et *Les Cahiers de la petite Dame*, t. I, pp. 413-4, et t. II, p. 49, par exemple.

4. Cf. notre article : « *La Vieille Dame des rues* d'Henri Ghéon : un roman à l'aventure » paru dans *Roman* 20-50, n° 19, juin 1995, pp. 189-204.

5. *Les Détours imprévus* (Flammarion, 1937) et *La Jambe noire* (Flammarion, 1941).

6. Cf. par exemple « Le film qui n'ose pas dire son nom », *Latinité*, n° 10, décembre 1929, pp. 354-8 (consacré au *Chien andalou*), et « Le dernier pas (à propos de James Joyce) », *Latinité*, n° 6, juin 1931, pp. 222-7.

intérêt pour les recherches formelles en matière de poésie, de conte, de roman ou de théâtre nourrit autant sa création que son abondante œuvre critique. L'édition en volume de *La Vieille Dame des rues* est l'occasion d'un retour sur sa jeunesse littéraire et sur L'Ermitage où il publia ses premiers textes⁷ et où Gide et lui jetèrent les bases intellectuelles de cette communauté de vie et de pensée qui présida à la création de la NRF. On n'a pas assez remarqué que le roman de Ghéon était dédié à Edouard Ducoté, directeur de L'Ermitage de 1896 à 1906, qui venait de mourir prématurément (1929) et auquel il avait consacré un article publié dans le premier numéro de *Latinité*⁸. Plus qu'un retour sur son passé, c'est un hommage à une certaine éthique de l'écrivain que propose ici Ghéon. Les dernières années du siècle furent, en effet, pour Gide, Ghéon et leurs amis littéraires un formidable foyer d'études, de projets, de créations et aux œuvres citées dans notre texte pourraient encore être ajoutés pour 1899 *Le Prométhée mal enchaîné*, la traduction du *Bobok* de Dostoïevski et, pour l'année suivante, *L'Échange* de Claudel. À L'Ermitage, Ducoté jouait à la fois le rôle de directeur et de bailleur de fonds, mais il était aussi un écrivain dont la modestie n'empêche pas aujourd'hui de saluer la figure.

Son œuvre représente, en effet, un bon exemple pour l'époque d'une conciliation entre les exigences formelles héritées de la fréquentation assidue des Anciens et des classiques et cette réflexion à la fois critique et créatrice sur les genres qui préoccupe alors Gide et Ghéon. Trois recueils de contes, quatre pièces, des fables, des épîtres, des élégies, mais aussi de longs poèmes à la fois narratifs, lyriques et symboliques et plusieurs romans (dont l'un dans la jeune NRF) constituent l'essentiel de sa production d'avant 1914⁹. Le respect de ses pairs lui est acquis. Dans *La Revue blanche* par exemple, Gide admire les qualités classiques de « décence » et de « discrétion » de son écriture où se remarque « l'ap-

7. La première collaboration de Ghéon à *L'Ermitage* est un article de critique intitulé « Du poète Francis Vielé-Griffin » et publié dans le n° de septembre 1896, pp. 136-45.

8. Cf. « Un souvenir : le second *Ermitage* », paru dans *Latinité* n° 1, septembre-octobre 1929, pp. 102-8 (reproduit dans le *BAAG* n° 31, juillet 1976, pp. 57-61).

9. Parmi les œuvres d'Édouard Ducoté, citons des contes — *Aventures* (1897), *Merveilles et moralités* (1900) et *En ce monde ou dans l'autre* (1903), — des recueils poétiques — notamment *La Prairie en fleurs* (1904), qui regroupe l'essentiel des textes antérieurs, — des comédies héroïques — *Hercule chez Omphale* (1900) et *Le Barbier de Midas* (1901), — et le roman *Une belle vue*, que publia la NRF en quatre livraisons (novembre 1909-février 1910).

*appropriation, parfaite au point d'être dissimulée, du mot à l'émotion, de l'émotion à l'idée, de l'idée partielle à l'idée centrale du livre*¹⁰ ». Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, Ducoté s'essaie à tous les genres. Il est d'abord un poète qui, comprenant que Mallarmé est inimitable, tente plutôt un délicat dosage de tradition et de modernité. D'un côté il sacrifie à l'élégie, à la fable, à l'allégorie et renoue avec les procédés anciens de l'exemplum. De l'autre, à l'école de Vielé-Griffin, il pratique un vers libre qui, en exploitant un lyrisme résolument moderne, souvent prosaïque, réconcilie les manières de La Fontaine et de Verlaine. L'exploitation du mythe, de la légende, voire de figures contemporaines stylisées et la recherche d'une certaine économie formelle établissent aussi une filiation entre vers libre et conte, permettant de passer d'une tradition dix-huitiémiste, celle de Diderot et de Voltaire, à des structures plus neuves inspirées à la fois des traductions de Mardrus et des expériences étrangères contemporaines, celles de Wells par exemple. Ce témoin et ce compagnon d'autrefois est le dédicataire de La Vieille Dame des rues, mais autant qu'un geste d'amitié il faut voir dans cet hommage la nostalgie d'une jeunesse devenue avec le temps un âge d'or des lettres.

On comprend l'intérêt à la fois esthétique et historique de ce projet de préface inédit jusqu'à maintenant. S'il aide à mieux connaître l'œuvre de Ghéon dont nous avons la chance de pouvoir relire aujourd'hui l'une des plus intéressantes réussites, il éclaire aussi tout un pan de notre littérature, parfois dissimulé à nos yeux par des figures « fin de siècle » plus turbulentes, mais riche de ses audaces, de ses ardeurs et gros du Livre à venir.

PROJET DE PRÉFACE POUR LA VIEILLE DAME DES RUES

CE livre n'a pas été récrit ; pour récrire il faut repenser. Il ne diffère en rien, par le dedans, de la version originale. Il a été « rafraîchi », du dehors, comme on rafraîchit des cheveux ou une pelouse. Il n'avait jamais paru qu'en revue ; aussi semblera-t-il neuf au lecteur.

10. André Gide, « Les Livres », *La Revue blanche*, n° 166, 1^{er} mai 1900.

En ce temps-là, *L'Ermitage* battait son plein ; déjà le second *Ermitage*, celui d'où est sortie tout l'équipe des fondateurs de *La Nouvelle Revue Française*. Nous étions douze rédacteurs attitrés, pas un de plus. De ceux-ci sept déjà son morts : Verhaeren, Boylesve, Charles Guérin, Stuart Merrill, Signoret, Rebell... et ce cher Édouard Ducoté, modeste et sage animateur de la Revue qui vient de les rejoindre prématurément et que nous ne cesserons pas de pleurer. Les cinq autres étaient Viélé-Griffin, Gide, Jammes, Paul Fort, moi-même. D'âge différent ; le cœur du même âge ; échangeant des audaces et des conseils.

Dans *L'Ermitage* des douze (1899) on lisait *La Partenza*, *La Jeune Fille nue*, *Le Roi Candaule*. Quelle revue aujourd'hui pourrait en fournir autant ? Je proposai un roman-feuilleton. L'idée m'en était venue dans la rue et dans un petit café que je fréquentais la nuit. On l'accepta de confiance, sur la vue du premier chapitre, et, enfant gâté que j'étais, je m'évertuai chaque mois à nourrir les suivants de mon expérience toute fraîche, à les corser de nouveaux trucs, de nouvelles péripéties, inadmissibles, invraisemblables, pas plus d'ailleurs que la réalité. Il faut noter que nulle part, au cours de cette improvisation éperdue, la crédulité du lecteur n'est mise à plus rude épreuve que dans les chapitres ou dans les pages qui ont été décalqués sur des faits : la scène du café qu'on pourra lire au livre IV est authentique.

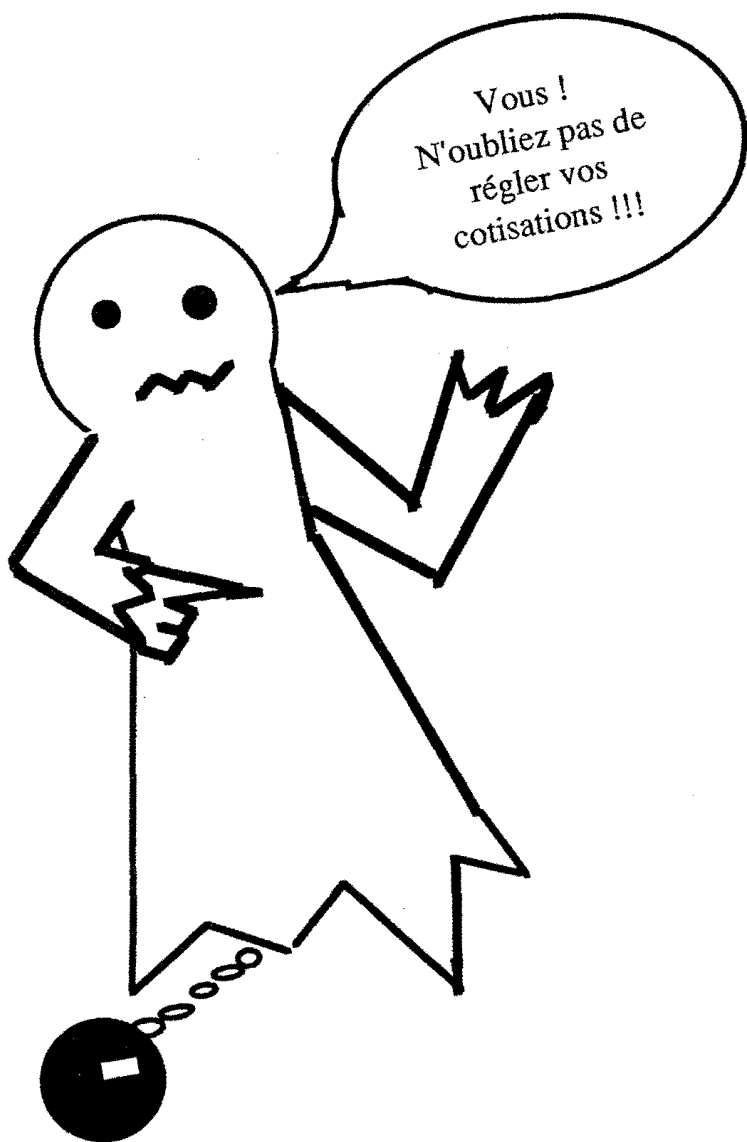
Le cinéma naissait à peine. J'y allais peu. Je ne m'y intéressais pas. Longtemps après avoir écrit le livre, je m'aperçus qu'il n'était rien de moins qu'un film, un vrai film à surprises, à poursuites et à cascades, sommaire, trépidant, qui tirait tout son agrément de la mobilité et de la multiplicité des images. Est-ce un rêve irréalisable ? Je voudrais le voir sur l'écran. Tous les gestes, tous les bruits, même requis par le talkie, y sont prévus.

Ce roman-cinéma « précinématique » amusa, me fit des amis. Puis, je passai à d'autres exercices ; le comique était méprisé. Je ne me doutais pas que je repartirais de là, après cinq lustres, avec la même technique à peine assouplie, pour composer *Les Jeux de l'Enfer et du Ciel*. Mais qu'on le sache bien, ces trois volumes ambitieux, le plus gros effort de toute ma carrière, ne seraient pas sans l'histoire de Mme Bourre : c'est ce qui justifie sa réimpression.

Elle reste dédiée affectueusement, mais douloureusement à celui qui la commanda et la vit naître.

8 avril 1930

H. G.



*André Gide
et l'Allemagne*

I

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE Colloque de Düsseldorf (1991 *)

André Gide dans l'ancienne R. D. A.

par

BRIGITTE SÄNDIG

TOUT comme la R.D.A. elle-même, la réception d'André Gide dans ce pays fait partie d'une époque révolue. Il a fallu que cet État finît d'exister pour qu'on pût parler en toute franchise, même d'un sujet aussi innocent que la réception d'un écrivain.

Par parenthèse, je voudrais noter qu'il y a quelque temps j'ai fait une pareille tentative rétrospective touchant la réception d'Albert Camus en R.D.A. ; dans les deux cas, je me suis sentie poussée à un tel effort, car ma carrière est indissolublement liée à l'histoire de la réception de ces deux écrivains en R.D.A.. C'est pourquoi cette étude est plutôt un compte rendu d'expérience qu'un travail strictement scientifique.

Albert Camus autant qu'André Gide étaient tout simplement inacceptables pour les doctrinaires de la culture ; les critiques littéraires, les lecteurs des maisons d'édition ainsi que les journalistes qui voulaient promouvoir la littérature française de notre siècle et donc faire connaître aussi au public ces deux écrivains se trouvaient face à une tâche difficile,

* Nous publions ici, en traduction française, cinq des communications qui furent présentées au colloque organisé du 9 au 12 avril 1991 au Palais Wittgenstein de Düsseldorf par notre Ami le Prof. Raimund THEIS, de l'Université de Duisbourg (v. le BAAG n° 90/91, avril-juillet 1991, pp. 399-402).

ne connaissant jamais les limites exactes de leurs possibilités d'action. D'ailleurs, de telles restrictions idéologiques en matière de réception littéraire dans les États totalitaires sont un sujet que les fameux théoriciens de la réception littéraire ont à peine considéré ; par contre, certains chercheurs travaillant dans de telles conditions difficiles ont parlé — avec beaucoup de prudence, évidemment — de ce sujet épineux : « les régulateurs peuvent être si puissants que la réception de certaines œuvres ainsi que des œuvres littéraires de toute une époque soit empêchée », explique *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, un livre rédigé par des critiques littéraires est-berlinois, publié en 1973, à propos de la théorie de la réception. Pourtant, ces régulateurs rencontrent parfois des forces opposées : « Les instructions concernant la réception littéraire ne sont pas du tout respectées au sens strict. Les individus ne dépendent pas mécaniquement des circonstances dominantes dans le domaine de la communication littéraire ¹. » L'exposé suivant peut être considéré comme une illustration de cette phrase.

Lorsque, il y a vingt-cinq ans à peu près, j'ai commencé à promouvoir la publication de fameux écrivains français qui étaient mal représentés ou même complètement supprimés en RDA (des écrivains tels que Malraux, Montherlant, Céline, Bernanos, et avant tout Camus et Gide ²), je n'ai pas toujours compris pourquoi ces écrivains ont été étiquetés si négativement. Dans le cas de Camus, j'ai compris, mais naturellement pas approuvé, que la raison en était son attitude politique des années cinquante ; quant à Gide, j'ai longtemps ignoré les raisons de ce refus décidé. Cet interdit était d'autant plus étonnant que Gide n'a pas été au même degré que Camus l'idole intellectuelle et morale des cercles d'étudiants et d'intellectuels non-conformistes dès les années cinquante. Je n'ai que progressivement compris que la raison de ce refus officiel de Gide en RDA était la suivante : dès le moment où un écrivain s'était une seule fois prononcé

1. Manfred Naumann et al., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin & Weimar, 1973, p. 93.

2. Voir p. ex. : Brigitte Sändig, *Albert Camus. Eine Einführung in Leben und Werk*, Leipzig, 1983, 1988² ; Albert Camus, *Zwischen Ja und Nein. Frühe Schriften*, éd. par Brigitte Sändig, Leipzig & Weimar, 1986 ; André Gide, *Erzählungen*, éd. par Brigitte Sändig, Berlin, 1981 ; « Situationsbeschreibung. Zur französischen Literatur der Gegenwart », *Sonntag*, 1983, n° 49. Postfaces à : André Gide, *Die Verliese des Vatikan - Die Falschmünzer. Zwei Romane*, Berlin, 1977 ; André Gide, *Stirb und werde*, Leipzig, 1983 ; André Malraux, *So lebt der Mensch*, Berlin, 1977 ; André Malraux, *Die Hoffnung*, Berlin, 1986 ; Henry de Montherlant, *Die Junggesellen*, Leipzig, 1981 ; et un grand nombre d'expertises inédites (Gutachten).

contre une des thèses fondamentales et sacrées de la doctrine politique, il était généralement et pour longtemps discrédité. (C'est pour cette raison que les lecteurs et les rédacteurs non-dogmatiques ont craint les crises rendant trop visible le décalage entre idéologie et réalité du socialisme « réel », p. ex. le soulèvement du peuple hongrois en 1956 ou l'invasion des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie en 1968 ; de tels événements ont souvent provoqué des déclarations de la part d'écrivains de l'Ouest qui jusqu'à ce moment-là étaient acceptés en RDA. Ainsi, certaines publications ne pouvaient plus être réalisées après les déclarations de Sartre en 1968 ; même le communiste Louis Aragon s'est rendu plus ou moins inacceptable pour avoir surnommé la Tchécoslovaquie envahie « Biafra de l'esprit ».)

Dans le cas d'un écrivain décédé tel que Gide, rien à craindre à cet égard. Pourtant, les reportages de Gide à propos de l'Union Soviétique, rédigés nombre d'années plus tôt, ainsi que la polémique que ces reportages avaient suscitée ont largement suffi, dans son cas, pour qu'on l'élimine. Rarement les exécuteurs d'un tel procès avaient lu le livre en question, *Retour de l'U.R.S.S.* — dans les bibliothèques à Berlin-Est il n'y en avait aucun exemplaire ; après avoir fait quelques allusions à de vieilles accusations contre Gide de la part de Feuchtwanger, Kisch ou Brecht³, on a considéré l'affaire comme réglée.

Ce qu'il y avait de pire : Georg Lukacs, dont les jugements étaient sacro-saints pendant des dizaines d'années en RDA, avait présenté Gide — dans son œuvre *Die Zerstörung der Vernunft* [La destruction de la raison], de 1954 — comme exemple de l'influence de Nietzsche (qui était également mis à l'index). Lukacs a poursuivi ainsi : « Elle [l'influence de Nietzsche] n'est pas du tout réservée à la part réactionnaire de l'intelligentsia⁴ » — à laquelle appartenait donc, selon Lukacs, André Gide. Dans le même livre, l'*acte gratuit* de Gide — que Lukacs transforme en *action gratuite* — est présenté, comme tout l'existentialisme d'ailleurs, en tant qu'exemple des « courants décadents qui procèdent exclusivement des besoins de l'intelligentsia individualiste et parasitaire. Ils [ces cou-

3. Lion Feuchtwanger, *Moskau. Ein Reisebericht für meine Freunde*, Amsterdam, 1937 ; « Ein Ästhet in der Sowjetunion », *Centum Opuscula*, choisi et édité par Wolfgang Berndt, Rudolstadt, 1956 ; Egon Erwin Kisch, « André Gide macht kehrt », E. E. Kisch, *Œuvres complètes*, éd. Fritz Hofmann et Josef Polacek, Berlin & Weimar, 1960, t. IX, pp. 423-7 ; Bertolt Brecht, « Kraft und Schwäche der Utopie », B. Brecht, *Œuvres complètes*, t. 19, Frankfurt a. M., 1967, pp. 434-8.

4. Georg Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin, 1954, p. 251.

rants] expriment un nihilisme qui ressemble à celui de Nietzsche, certes sur une échelle plus élevée de la démoralisation intérieure ⁵... » Des termes tels que « réactionnaire », « décadent », « individualiste », « parasitaire » et « démoralisation » — surtout lorsqu'ils venaient de la plume de Lukacs — déclenchaient automatiquement l'interdiction des œuvres de l'écrivain ainsi caractérisé.

L'Église protestante était la seule institution qui voulait se défendre contre un tel automatisme. Ainsi, la maison d'édition « Evangelische Verlagsanstalt Berlin » peut s'attribuer le mérite d'avoir publié, dans l'anthologie *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* [Le Retour de l'Enfant prodigue] de 1970, le premier récit d'André Gide en RDA ⁶. Durant les années cinquante, le nom de Gide n'apparaît que dans un mensuel s'adressant aux employés de l'Église protestante : il s'agit d'un compte rendu bienveillant de la correspondance entre Claudel et Gide. À la fin de ce compte rendu, l'auteur cite *L'Osservatore Romano* qui justifie — tout comme Claudel — l'action de mettre à l'index l'œuvre complète de Gide : « Gide a oublié qu'il ne faut pas se moquer de Dieu, même quand on peut se moquer des hommes ⁷. » Ici, je constate un accord évident à propos du motif de l'interdiction ; seulement, en RDA, on n'a pas supprimé Gide en raison de ses crimes contre Dieu, mais à cause de ceux contre le pays communiste modèle.

Néanmoins, les maisons d'édition ont commencé, au cours des années soixante, à mettre en question la quasi-interdiction qu'a signifié le verdict de Lukacs pour la publication des œuvres de Gide ainsi que pour celles de presque tous les écrivains dits « modernistes ». En ce qui concerne Gide, dans l'œuvre duquel la censure avait constaté une attitude « anti-soviétique », l'obstacle était particulièrement puissant. Car un tel argument politique pesait beaucoup plus lourd que le reproche de « modernisme » ou d'« esthéticisme », restreint au domaine esthétique ; contre ce dernier reproche, les promoteurs de la littérature mondiale en RDA avaient bien pu « sauver » il y a des années des écrivains comme Proust ou Musil.

Les efforts concernant la publication de Gide ont commencé lorsque « Volk und Welt », la plus grande maison d'édition de littératures étrangères en RDA, a commandé une expertise (Gutachten) à propos de l'an-

5. *Ibid.*, p. 284.

6. *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Erzählungen aus Frankreich*, éd. par Jörg Hildebrandt, Berlin, 1970, 1973².

7. Kurt Ihlenfeldt, « Claudel und Gide. Briefe einer Freundschaft », *Zeichen der Zeit*, 11, 1953, pp. 428-31.

thologie de récits de Gide, parue dans l'édition « Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart ». Ici, brièvement, quelques mots à propos de la pratique consistant à recueillir de telles expertises, pratique qui caractérisait la politique d'édition en RDA : chaque livre qu'une maison d'édition voulait éventuellement publier devait être proposé à la censure par au moins deux experts : un lecteur de la maison d'édition ainsi qu'une deuxième personne, universitaire ou critique indépendant ou travaillant pour une autre institution. J'ai rédigé un grand nombre de telles expertises, quelques-unes d'entre elles — et pour cause, les plus importantes — dans un état de déchirement intérieur ; car il fallait se servir plus ou moins du langage de la censure pour aboutir au résultat souhaité, c'est-à-dire à la publication du livre en question. Chacune de ces expertises est l'illustration en miniature d'une phrase de Karl Jaspers dans sa préface aux écrits de Czeslaw Milosz : « Le mensonge, qu'est-ce que c'est ? La réponse doit être formulée différemment quand les conditions fondamentales de l'existence impliquent la nécessité impérieuse du mensonge ⁸. » Le choix du deuxième expert n'était jamais innocent, car la physionomie intellectuelle de celui-ci permettait bien de s'attendre à une attitude bienveillante ou rébarbative. Dans le cas de l'expertise de 1965, il semble qu'on ait voulu provoquer un nouvel interdit ; l'expert choisi, un dur défenseur de la politique culturelle officielle, attaque Gide de façon ignorante et brutale. Tout au début, cet « expert » expose que pour lui le travail commandé n'est pas du tout une occasion de « s'occuper profondément de Gide », car pour faire cela, il faudrait lire toute l'œuvre volumineuse de Gide, ce qui, selon cet expert, ne vaut pas la peine. Il ajoute que, malgré son talent littéraire, Gide n'a rien à dire ; il ajoute de même qu'en attaquant les tabous sociaux, Gide en reste là à mi-chemin, proclamant une « existence idéalisée de vagabondage spirituel » et la « désocialisation complète ». Une page et demie d'accusations confuses finissent par le reproche fait à Gide d'avoir considéré l'art comme un pur plaisir et de n'avoir pris au sérieux que la réalisation de son égo autoritaire. L'expert finit par estimer qu'« aujourd'hui Gide ne nous dit rien ⁹ » ; par ce « nous » généralisateur il nie de manière autoritaire tout intérêt du public pour cet écrivain. Ainsi, pour une longue période encore, il a détruit toute chance d'une publication de Gide.

Durant cette époque, l'historiographie littéraire officielle en RDA ne savait faire rien d'autre avec Gide que de lui attribuer sans cesse l'incapa-

8. Karl Jaspers, préface à Czeslaw Milosz, *Verführtes Denken*, Frankfurt a. M., 1974, p. 7.

9. Alfred Antkowiak, expertise inédite du 29 juin 1965.

cité de reconnaître ce qu'il y a de profondément nouveau dans l'Union Soviétique. On a pratiquement réduit Gide et son œuvre — en tant que « cas Gide » ou « affaire Gide » — à son livre « scandaleux » sur la Russie. Si nous nous référons à Brecht, le livre *Geschichte der deutschen Literatur von 1917-1945* nous apprend : « Gide a formulé ici [dans *Retour de l'URSS*] de façon plus ou moins nette la plupart des mots-clés utilisés par la propagande anti-soviétique des décennies suivantes. Dans sa polémique, il a surtout opposé un idéal petit-bourgeois et utopique du communisme, prolongation et perfection des idées bourgeoises et individualistes, à la réalité de la construction socialiste dans l'Union Soviétique ¹⁰ ». Ayant la prétention de disposer de la conception du « vrai » anti-fascisme ainsi que de la bonne compréhension de l'époque historique, les auteurs poursuivent ainsi : « Le cas Gide a montré que la mentalité bourgeoise, dont l'anti-fascisme contingent ne se nourrit que de certaines traces de l'humanisme bourgeois des époques passées sans comprendre le contenu de l'époque actuelle, a pu mettre en danger le front anti-fasciste ¹¹. » Les auteurs adoptent le jugement d'Anna Seghers en caractérisant le livre de Gide comme une « infraction terrible à la solidarité intellectuelle ¹² ». Ils opposent Gide et son œuvre comme un mauvais exemple aux « grands humanistes et réalistes qui ont essayé de tirer profit de l'influence historique du socialisme » : « Gide, par contre, refuse le principe de la littérature réaliste, la mise en valeur des reflets de la réalité ; ses opinions à propos de la liberté artistique sont anachroniques ¹³. »

Dans de tels jugements s'exprime une pensée simplificatrice qui réduit la littérature à une instruction pour agir, c'est-à-dire que les énoncés et les actes attribué par l'écrivain à ses personnages sont interprétés comme incitations directes à l'action. Évidemment, sous ce point de vue, les héros homosexuels ou les protagonistes de *l'acte gratuit* dans l'œuvre de Gide doivent être mal vus.

Le dictionnaire *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart* s'efforce d'abord de fournir des informations objectives sur la vie et l'œuvre de Gide. Néanmoins, il n'évite pas le sté-

10. *Geschichte der deutschen Literatur 1917-1945*, éd. par un collectif d'auteurs sous la direction de Hans Kaufmann en collab. avec Dieter Schiller, Berlin, 1973, p. 447.

11. *Ibid.*, p. 451.

12. Cité d'après Dieter Schiller, « ... von Grund auf anders ». *Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre*, Berlin, 1974, p. 144.

13. *Ibid.*, p. 145.

réotype obligatoire qui dit qu'en fait Gide « n'a pas fait preuve de compréhension face aux succès et aux problèmes de la réalité [en URSS ¹⁴] ». Dans son livre *Schriftsteller der französischen Volksfront*, Wolfgang Klein raisonne de façon pareille : il est d'avis que l'œuvre de Gide est certes l'expression de la tentative pour « garder sa subjectivité critique et exprimer — dans l'œuvre d'art — l'effet destructeur du capitalisme pour les hommes ». L'auteur dit en même temps que l'engagement politique de Gide est devenu une impasse « parce qu'il a seulement tenté de chercher un paradis pour son propre idéal au lieu de trouver les principes qui sont valables pour lui autant que pour les hommes en général ¹⁵ ».

Encore dix ans ont passé avant qu'on ait essayé de publier Gide. En 1975, la maison d'édition « Volk und Welt » a chargé un collègue de l'université et moi de rédiger une expertise sur *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. Nos deux expertises ont préparé la première grande publication de Gide en RDA, ce qui, certes, n'aurait pas été possible sans un certain processus d'émiettement de la doctrine culturelle monolithique. Il n'y a qu'une seule différence entre les deux expertises : mon collègue, plus âgé que moi, a bien connu tous les antécédents malheureux que j'ai décrits ; ainsi il leur a opposé une argumentation tactique, tandis que moi, moins marquée par ces antécédents, je me suis approchée plus directement de la matière. L'expertise de mon collègue commence par la phrase suivante : « L'œuvre de Gide a été jusqu'à présent un tabou intangible pour les maisons d'édition de notre pays » ; il dressé alors une liste des justifications usuelles de ce tabou et leur oppose l'argumentation suivante : « Un regard sur la critique littéraire marxiste-léniniste — si toutefois on peut parler d'une telle critique par rapport à Gide (en fait, il n'y a que des énoncés polémiques dans lesquels même l'ébauche d'une interprétation valable et satisfaisante fait défaut) — suffit pour constater que le problème se pose différemment. Selon moi, le manque d'analyses scientifiques bien fondées a fait un absolu de certains points de vue discutables dans la pensée de Gide, de sorte qu'ils n'étaient plus clairement reconnaissables dans leur relativité historique, idéologique, esthétique, biographique etc. [...] Ainsi, p. ex., on n'a interprété correctement ni les racines sociales de l'individualisme bourgeois de Gide ni le fait que cet individualisme ait constitué une opposition utile et productive vis-à-vis du nivelage et de la manipulation des hommes ; pour cette raison, on a méconnu les

14. *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*, t. I, Leipzig, 1978, p. 588.

15. Wolfgang Klein, *Schriftsteller der französischen Volksfront. Die Zeitschrift « Commune »*, Berlin, 1978, pp. 185 et 135.

éléments valables de la critique gidienne, la société et la culture de l'époque. »

Par la suite, l'auteur relativise et, en partie, annule les accusations cardinales contre Gide en leur opposant de nouvelles interprétations ainsi qu'une description des méthodes artistiques de l'écrivain. Mon collègue prétend que « Gide doit être publié de la même manière que Proust, Joyce ou Musil », c'est-à-dire qu'il se réfère, face à la censure, aux cas précédents. Selon l'auteur de cette expertise, il est vrai que la conclusion la plus importante que le lecteur peut tirer de l'œuvre de Gide, c'est de prendre connaissance de « l'impossibilité de trouver, à l'intérieur des frontières de la société bourgeoise, des voies qui mènent vers une vie vraiment humaine ». Pourtant, ce qu'il voit de positif dans l'œuvre de Gide, c'est « un sentiment plus approfondi des problèmes de création littéraire, un gain de compréhension et de jugement esthétique, un plaisir de lecture, une augmentation des connaissances littéraires ». Alors, et cela est le point décisif, mon collègue finit par recommander la publication des deux œuvres, certes non pas sans une postface assurant une « interprétation approfondie ¹⁶ ».

J'ai été chargée d'écrire cette postface, sans laquelle la publication d'un écrivain si problématique que Gide était inimaginable. J'ai considéré ce travail comme une bonne occasion de présenter, en résumé, Gide et son œuvre. Ma postface commence par une citation qui prouve que Gide s'efforce toujours d'être authentique. Ainsi j'ai réfuté le reproche qu'on a toujours fait à Gide d'être peu sérieux et de ne s'engager à rien. En voulant accentuer cela, j'ai peut-être négligé, en raison de la fermeté de ma position défensive, la légèreté et la joie d'expérimenter dans l'œuvre de Gide.

En soulignant expressément, dans cette postface, l'importance de Gide, j'ai créé une nouvelle situation que le lecteur en chef de la maison d'édition, en tant que responsable des directives politiques, n'a pas pu et n'a pas voulu accepter. À la fin d'une discussion de plusieurs heures il a avancé contre moi l'argument suivant : selon lui, ma postface provoque chez le lecteur la question de savoir pourquoi un écrivain aussi important que Gide n'a pas été publié plus tôt en RDA. J'ai pu répondre aussitôt que la responsabilité de ce fait n'était pas la mienne.

Les Caves du Vatican et *Les Faux-Monnayeurs* ont été publiés en 1978. La réception de cette œuvre par le public ne peut pas être exactement mesurée, car des analyses socio-littéraires n'existent pas ; d'ailleurs, le tirage déterminé à l'avance à 12 000 exemplaires — nombre qui était la

16. Gerhard Schewe, expertise inédite de décembre 1975.

règle dans le cas d'écrivains si problématiques — a été décidément au-dessous de la demande réelle. Du moins, les tirages suivants, parus relativement vite après et dont les chiffres ont été assez élevés, prouvent l'intérêt du public : le deuxième tirage de 1980 s'est élevé à 15 000 exemplaires, suivi par un troisième tirage de 30 000 exemplaires en 1985. En tant que livre de poche, l'édition « Aufbau-Verlag » a même lancé, en 1987, un tirage de 100 000 exemplaires des *Faux-Monnayeurs*.

Les obstacles une fois franchis, d'autres publications du même écrivain ont pu suivre beaucoup plus vite. En 1977, l'édition « Volk und Welt » m'a chargée de faire un choix des récits de Gide publiés dans l'anthologie de l'édition « Deutsche Verlags-Anstalt » et dans l'édition française de la Pléiade. Le critère prédominant que j'ai dû suivre en faisant ce choix était celui des faits sociaux abordés et peints dans les récits en question, ce qui était plus ou moins conforme à mon opinion de cette époque-là. Dans mon analyse, j'ai écrit à cet égard : « La décision sur l'importance sociale des récits de Gide ne doit pas dépendre de l'intensité avec laquelle ces récits traitent explicitement les problèmes sociaux, mais doit prendre en considération la capacité de Gide de mettre en relief les tensions provoquées, dans le domaine psychique, par les contradictions sociales parfois encore inconscientes ¹⁷. »

Sous ce point de vue, j'ai recommandé de publier *Paludes*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale*, *L'École des femmes* avec *Robert* et *Geneviève*, ainsi que *Thésée* ; l'anthologie contient également *Les Nourritures terrestres* et *Le Retour de l'Enfant prodigue*, œuvres que j'avais recommandées sous réserve. *Isabelle*, *Le Voyage d'Urien* ainsi que *Le Prométhée mal enchaîné* n'ont pas été publiés. Même si le nombre de pages prévu pour cette anthologie a mis des bornes strictes à mon choix, je le trouve, aujourd'hui, trop insouciant (étant donné que dans une société fermée comme celle de la RDA, la non-publication d'un livre signifiait sa non-existence). Qu'est-ce qui m'a menée — je me pose cette question aujourd'hui — à éliminer une œuvre telle que *Le Prométhée mal enchaîné* ? Certes, je peux alléguer des raisons objectives ; pourtant, les risques d'un tel choix subjectif, arbitraire même, se montrent clairement.

Restait encore l'œuvre autobiographique de Gide. Le livre autobiographique le plus important, *Si le grain ne meurt*, a paru sans difficultés en 1983, dans la maison d'édition Reclam à Leipzig ¹⁸. Le journal *Neue Zeit*, quotidien du parti chrétien, a honoré cette publication par un compte rendu. (C'est également ce journal qui seul a évoqué la mémoire de Gide

17. Brigitte Sändig, expertise inédite du 12 décembre 1977.

18. André Gide, *Stirb und werde*, Leipzig, 1983.

lors du trentième anniversaire de sa mort). L'auteur du compte rendu a souligné l'importance de cette première publication autobiographique de Gide en RDA en disant que « le caractère et la spécificité des livres de Gide ne peuvent s'expliquer que par rapport à sa personnalité contradictoire qui se manifeste par l'opposition d'éléments bourgeois et non-conformistes, de la religiosité et de l'audacieuse liberté de la pensée, de la précaution timide et de la sincérité absolue ¹⁹ ». Il semble que les traces de la doctrine de Lukacs aient enfin totalement disparu.

La maison d'édition « Volk und Welt » s'est engagée, depuis 1980, à publier un choix de textes du *Journal* de Gide. Tout comme ce projet, un grand nombre d'autres projets difficiles et compliqués se tramèrent durant des années jusqu'à ce que, finalement, la réunification allemande et, de ce fait, l'unification du marché littéraire aient complètement changé la situation.

Au début de l'année 1990, on m'a priée de rédiger, pour la revue *Weltbühne*, un article concernant les reportages de Gide sur l'Union Soviétique ²⁰. Rarement, j'ai si vite et avec tant de plaisir rédigé un article ; je pouvais enfin dire clairement que les écrits soi-disant anti-soviétiques de Gide étaient loin de l'être. La littérature originaire des camps soviétiques montre une réalité vraiment cruelle, pendant que Gide, d'une part à cause d'un manque d'informations, d'autre part en raison d'une certaine sympathie qu'il garde quand même, n'a exprimé que quelques blâmes assez tempérés vis-à-vis de l'Union Soviétique.

19. U.-E. Böttger, « Kalenderblätter für André Gide », *Neue Zeit*, 42, 19 février 1981.

20. Brigitte Sändig, « Hoffnung und Enttäuschung », *Die Weltbühne*, 26, 26 juin 1990, pp. 811-4.

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE
Colloque de Düsseldorf (1991)

Problèmes de traduction
et transgression de genre
À propos de *Si le grain ne meurt*

par

JOHANNA BOREK

QUE le résultat soit heureux ou non, traduire, c'est tout d'abord lire attentivement. Une activité philologique, donc. Cette activité philologique qu'est la traduction doit, de façon paradoxale il est vrai, partir du principe qu'un texte ne produit ni forcément ni dans tous les cas un sens univoque. Il peut en effet, comme c'est le cas dans *Si le grain ne meurt*, offrir un double sens induit par une stratégie consciente ou non de son auteur. Un texte ne doit pas obligatoirement avoir de « signification ». Il peut rétracter sa signification en usant de ses moyens propres, donc linguistiques, — il peut se suspendre lui-même. Et il peut se suspendre tout en masquant ce processus par le jeu de tous ses moyens, c'est-à-dire linguistiques. Autrement dit, un texte peut très bien épuiser toutes les possibilités de l'énonciation afin de donner le coup de grâce à l'énoncé. Il peut, ce qui est justement la stratégie de Gide dans *Si le grain ne meurt*, démentir les implications du genre choisi — ici, de l'autobiographie — dans l'acte de l'accomplissement.

« Mon récit », est-il dit à la première page de *Si le grain ne meurt*, « n'a raison d'être que véridique ¹. » Qui n'aurait pas dans l'oreille la pré-

1. *Si le grain ne meurt*, in André Gide, *Journal 1939-1949 — Souvenirs*,

tention à la vérité de l'autobiographie classique, de l'autobiographie française par excellence, — prétention dont l'exposition est certes empreinte d'un pathos sans comparaison ici : celle des *Confessions* de Rousseau, dans lesquelles la *sincérité* alliée à la singularité de l'entreprise devient la légitimation de cette dernière — et en même temps la légitimation du « je » qui y confesse sa vie. Dès l'Avant-propos des *Confessions* se trouve formulée la double prétention à la vérité et à la singularité :

Voici le seul *portrait* d'homme, *peint exactement d'après nature* et dans *toute sa vérité*, qui existe et qui probablement existera jamais ².

Et le Livre premier débute au son de la trompette du Jugement dernier :

Je veux *montrer* à mes semblables un homme dans *toute la vérité de la nature* ; et cet homme, ce sera moi. [...] Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main... [...] *J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon...* Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été ; *j'ai dévoilé mon intérieur* tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables... Que chacun d'eux *découvre à son tour son cœur* aux pieds de ton trône avec la même *sincérité* ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : « Je fus meilleur que cet homme-là. » — Je suis né à Genève en 1712 ³...

« Je nais le 22 novembre 1869. » Le *récit* autobiographique de Gide commence de façon on ne peut plus lapidaire par l'aoriste de l'énoncé historique, pour ensuite, dans un mouvement mûrement délibéré, quitter l'extérieur de l'appartement familial (la vue du balcon) et plonger sans transition aucune sous la table de la salle à manger, le lieu où l'évocation de la scène d'onanisme « à deux » prélude à la confession gidienne. Dans cette évocation, à côté du verbe *s'amuser* qui reflète la perspective de l'enfant (c'est-à-dire sa toute première représentation), apparaît la condamnation morale du point de vue des adultes — deux éléments essentiels du futur *drame*, sujet de *Si le grain ne meurt*, sont donc déjà nommés :

Et l'on agitant bruyamment quelques jouets qu'on avait emportés pour la frime. En vérité nous nous amusons autrement l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avons ce que j'ai su plus tard qu'on appelait « de mauvaises habitudes ⁴ ».

Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1954, p. 349.

2. *Les Confessions*, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard (Bibl. Pléiade), 1959, p. 5 (je souligne).

3. *Ibid.*, pp. 6-7 (je souligne).

4. Gide, *op. cit.*

Ce n'est qu'à ce premier aveu que se rattache le devoir de sincérité à la fois auto-imposé et légitimateur, un devoir qui, quelques lignes plus loin, reçoit une connotation religieuse — la ligne du genre de référence remontant ainsi bien au delà de Rousseau jusqu'à saint Augustin :

Je sais de reste le tort que je me fais en racontant ceci et ce qui va suivre ; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit n'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris ⁵.

Si Rousseau parle d'un *portrait à peindre* et d'une *vérité de la nature* à dévoiler, Gide appelle *récit* sa confession publique, récit dont la prétention à la réalité (et de là la *raison d'être*) est en réalité limitée : son récit doit être « véridique », fidèle à la vérité, conforme à la vérité, doit correspondre à la vérité, et non *être* toute la vérité nue, sans voile aucun. Car la vérité que Rousseau pensait exprimer en voulant tout dire (le projet de « tout dire » dont parle Starobinski ⁶), le portrait dont le lecteur devait forcément pouvoir disposer si toutefois aucun détail décisif n'était omis, — cette vérité, Gide sait très bien qu'elle n'est pas la sienne ; sa vérité à lui est d'avoir de nombreuses vérités virtuelles. Et si Rousseau aurait de loin préféré éluder la médiation de la langue, se montrer lui-même (*montrer, dévoiler, découvrir*) dans sa vérité authentique, sa *vérité de nature*, Gide, lui, sait que sa vérité consiste à réaliser par l'écriture des vérités virtuelles de lui-même sans cesse nouvelles, à produire par la variation des genres des images de lui-même toujours nouvelles, divergentes — ce qui confère le caractère d'« espace autobiographique » à l'ensemble de son œuvre ⁷. Mais, ce postulat posé, comment peut-on encore respecter l'un des principes fondateurs de l'écriture autobiographique au sens propre, à savoir l'« *identité* du narrateur et du héros du récit ⁸ » ? Comment un tel « je » peut-il souscrire au « pacte autobiographique » ? Quelles stratégies Gide met-il en œuvre afin de satisfaire en apparence au pacte tout en l'invalidant ?

Ainsi que Philippe Lejeune l'a montré dans une brillante analyse sty-

5. *Ibid.*

6. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971, pp. 225 sqq.

7. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, pp. 165 sqq. : « ... toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction et la production d'une *image* de soi. Il ne s'agit pas là de ce qu'on appelle banalement une "inspiration autobiographique", l'écrivain utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture. »

8. Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, 1 (1970).

listique de *Si grain ne meurt*⁹, ce sont des stratégies de l'ambiguïté qui organisent un texte, lequel, dans le même temps, met en œuvre tous les moyens linguistiques pour masquer cette ambiguïté générale. Ces stratégies de l'ambiguïté tirent leurs ressources de réservoirs aussi bien contextuels qu'intertextuels, et recourent essentiellement à deux types de procédé : l'écart minimal et la condensation. L'un des mots les plus redondants dans l'ensemble de l'œuvre de Gide est le verbe d'apparence anodine *s'amuser* (de même qu'avec une fréquence inférieure la forme transitive *amuser*, l'adjectif correspondant *amusant* et le substantif *amusement*). Dans le contexte de *Si le grain ne meurt*, les domaines du jeu et de la sexualité s'unissent dès l'aveu-prélude dans le verbe *s'amuser*. Il s'agit d'un mot de libération, en opposition aux mesures éducatives de la mère (*s'amuser* n'apparaît pas en rapport avec la mère, mais bien en rapport avec le père) ; en opposition à Emmanuèle, en opposition au domaine du religieux, au domaine de l'éthique, en opposition à une morale sexuelle puritaine, une morale bougeoise « tout court ». Mais c'est aussi un mot de libération dans *Les Faux-Monnayeurs*, où *s'amuser* suspend le jugement moral, rendant accessibles au plaisir esthétique des actions qui passent d'ordinaire pour immorales, comme le vol. *S'amuser* relève du domaine de l'expérimentation, du jeu formel et esthétique, avec toutes les connotations de la conception nietzschéenne de la vie et de l'œuvre d'art en tant qu'expérience esthétique, libre de toute considération morale. *S'amuser* s'applique par ailleurs également au manège de séduction — par l'attrait du sexe, mais aussi du mal. Dans *Si le grain ne meurt*, ce mot revient fréquemment en rapport avec Oscar Wilde. « Il riait, se rengorgeait et semblait s'amuser beaucoup de lui-même¹⁰ », peut-on lire. Et :

La proposition qu'il venait de me faire était hardie ; ce qui l'amusait tant, c'est qu'elle eût été si tôt acceptée. Il s'amusait comme un enfant et comme un diable¹¹.

Pour La Pérouse dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est finalement le bon Dieu qui se livre à un vilain jeu avec les hommes, qui « s'amuse » ; un montreur de marionnettes divin, qui, à l'instar d'Oscar Wilde, séducteur, dans *Si le grain ne meurt*, prend les traits de Satan :

J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette, et que Dieu tire. [...] Oh ! je me rends bien compte à présent que Dieu s'amuse. Ce qu'il nous fait faire, il s'amuse à nous

9. Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de « Si le grain ne meurt » d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes, 1974.

10. Gide, *op. cit.*, p. 586.

11. *Ibid.*, p. 591.

laisser croire que nous voulions le faire. C'est son vilain jeu ¹²...

Ainsi dans *s'amuser* y a-t-il condensation des plus ambivalentes de l'amusement enfantin trouvé dans le jeu, un érotisme libre, innocent, ludique ; de la liberté de s'adonner à l'expérience esthétique, de l'amusement que celle-ci procure — et du mal, la « part du diable », dont l'apparition dans *Si le grain ne meurt* fait passer du jeu au drame. « Il m'est récemment apparu qu'un acteur important : le Diable avait bien pu prendre part au drame ¹³ », est-il dit au début de la deuxième partie ; auparavant déjà, Gide avait fait entrer en jeu le Diable, maître des ténèbres, comme antithèse d'Emmanuèle, angélique figure de lumière, qui, elle, doit ouvrir un horizon lumineux à cette enfance décrite, de façon certes tout aussi insistante que peu convaincante, comme obscure :

Décidément le diable me guettait ; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention que je vais dire, pour me disputer au malin. Événement d'infiniment modeste apparence, mais important dans ma vie autant que les révolutions pour les empires ; première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer ¹⁴.

C'est là aussi une libération qui s'annonce : la libération des *ténèbres* d'une enfance sombre, confuse (*biais, oblique, courbe* sont des mots décisifs). Il s'agit d'une libération vers la lumière, mais non vers la liberté ; elle inaugure un nouvel *enchevêtrement*, elle est le premier temps d'un « drame qui n'a pas achevé de se jouer », et débouche sur un éblouissement aveuglant, sur un *aveuglement de bonheur* et sur un *éblouissement pur* : toute l'ambiguïté de cette enchevêtrante libération culmine dans les oxymores à demi voilés de ces deux expressions, oxymores que seul l'ensemble du contexte de *Si le grain ne meurt* révèle et atteste en tant que tels — alors qu'un mot comme *s'amuser* contamine chacun de ses contextes, leur transmettant l'ambivalence du potentiel sémantique qui afflue vers lui de l'*espace autobiographique* gidien. « Mon intention », est-il dit dans la « note » très souvent citée qui met fin à la première partie de *Si le grain ne meurt*, « a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la *confiance* que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le *naturel* ¹⁵. » Fondamentalement, Gide avait respecté la prétention à la vérité de l'autobiographie, même si, stratégiquement, cette prétention se trouvait déjà limitée par l'écart minimal que marque *véridi-*

12. *Les Faux-Monnayeurs*, in André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard (Pléiade), 1958, p. 1133.

13. *Si le grain ne meurt*, p. 549.

14. *Ibid.*, p. 430.

15. *Ibid.*, p. 547 (je souligne).

que par rapport au pathos de *vérité* dans l'intertexte de Rousseau. Maintenant la *sincérité*, définie par l'intention de « tout dire », se mue subrepticement en une *confiance* (en aucun cas connotée de façon clairement positive, et peu éloignée de l'indiscrétion), qui sert à fonder l'opposition artifice/naturel. *Artifice* renvoie d'une part à caractère artificiel, habileté de métier, et de là à astuce habituelle, mensonge donc, simulation ; d'autre part à art, fiction, littérature — roman. Vers la fin du premier chapitre de la première partie, avec une nette réminiscence de Rousseau, le roman avait en effet été opposé en tant que genre fictif, donc mensonger, à l'écriture autobiographique portée par une volonté de sincérité : « mais ce n'est pas un roman que j'écris et j'ai résolu de ne me flatter dans ces mémoires, non plus en surajoutant du plaisant qu'en dissimulant le pénible ¹⁶. » (« Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon... », trouvait-on chez Rousseau). Et tout au long de la première partie de *Si le grain ne meurt*, avec une brillante maîtrise des procédés littéraires (comme p. ex. *quidquid in buccam venit*), Gide s'efforce de suggérer au lecteur qu'il n'a pas affaire à l'art, mais à un récit en quelque sorte naturel, au fil des associations :

Je ne compose pas ; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent et passe de ma grand-mère à Marie ¹⁷.

Entraîné par mon récit, je n'ai su parler en son temps de la mort d'Anna ¹⁸.

Deux autres souvenirs se rattachent encore à l'appartement de la rue de Tournon : il faut vite que je les dise avant de déménager ¹⁹.

« Tu ne me feras jamais croire », s'écriait ma vieille cousine, la baronne de Feuchères (quoi ! je ne l'ai pas encore présentée ²⁰...)

Je me relis. Tout ceci ne me satisfait guère. J'aurais dû mettre en avant, pour expliquer ma sauvagerie ²¹...

Si cette écriture feint avec art la spontanéité, prétend renoncer à l'*artifice* inhérent à la fiction, au roman, et relevant du domaine du mensonge, elle ne doit pas pour autant, comme pour Rousseau, assurer la réussite de l'*entreprise* autobiographique ; elle doit au contraire signaler à son propre sujet l'insuffisance du genre à représenter la vérité, une insuffisance que Gide constate d'ailleurs explicitement dans la « note » :

Les Mémoires ne sont jamais qu'à *semi sincères*, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même

16. *Ibid.*, p. 369.

17. *Ibid.*, p. 384.

18. *Ibid.*, p. 507.

19. *Ibid.*, p. 440.

20. *Ibid.*, p. 526.

21. *Ibid.*, p. 527.

approche-t-on de plus près la vérité dans le roman ²².

Les mots constitutifs du genre, *sincère* et *vérité*, tombent enfin ici, dans le seul but toutefois de retirer à l'autobiographie la possibilité d'atteindre à la *vérité*, de la congédier en lui concédant une *demi-sincérité* à la rigueur plausible, et d'attribuer au roman, genre clairement fictif et mensonger, la représentation de la vérité impossible à réaliser dans l'autobiographie.

Le roman dont la genèse coïncide avec la rédaction de *Si le grain ne meurt* est, comme on sait, *Les Faux-Monnayeurs* ; le *drame* situé au cœur de *Si le grain ne meurt*, sans être pour autant jamais véritablement nommé, est la crise conjugale que traverse Gide après la découverte de son homosexualité par Madeleine Gide. Ce *drame* représente aussi le motif du *récit* autobiographique de Gide (« Mettons que c'est par pénitence que j'écris »), le motif de la confession publique, de l'aveu public de son homosexualité. Un aveu d'ailleurs réussi — avec bravoure — dans la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*. Ce qui par contre ne peut réussir (et ne doit pas réussir), c'est la représentation unifiante de deux processus de libération qui s'excluent mutuellement : d'une part la libération envers le sexe, libération qui lui ouvre sa propre nature, et d'autre part la libération qui le mène des ténèbres de son enfance à la spiritualité symbolisée par la figure de lumière Emmanuèle/Madeleine ; car celle-ci, en même temps instance morale, transforme la libération envers le sexe en culpabilité et la nature en contre-nature. L'ambiguïté de l'énonciation dans *Si le grain ne meurt* provient de la résolution de Gide de ne pas décider de ce processus. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il nomme une autre raison de l'insuffisance de l'autobiographie :

Je fus amené, tout en l'écrivant [*Si le grain ne meurt*], à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le « roman » que même dans les « confessions ». L'on est parfois gêné dans celles-ci par le « je » ; [...] Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence ²³.

« Gêné par le "je" » : par la contrainte autobiographique à l'identité. Gide se dérobe aussi à cette obligation imposée par le pacte. La relation entre le « je » narrateur et le « je » narré est instable. Lejeune relève très

22. *Ibid.*, p. 547 (je souligne).

23. André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1927, pp. 27-8.

justement l'« incertitude où se trouve le lecteur de la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte ²⁴ ». Et : « Il paraît à peine exagéré de dire qu'au fond, on ne sait pas bien "de qui" *Si le grain ne meurt* raconte l'histoire ²⁵... » Il faudrait ajouter : dans les passages décisifs, le lecteur se trouve également dans l'incertitude du sujet véritable de cette histoire.

Les stratégies de Gide visant à la transgression cachée du genre sont-elles traduisibles ? Dans quels cas les difficultés techniques, d'habileté inhérentes aux différences structurelles entre le français et l'allemand opposent-elles de la résistance à l'interprétation philologique, si bien que la traduction ira contre cette interprétation ?

« Mon récit n'a raison d'être que véridique ». « Mein Bericht hat nur Sinn, wenn er der Wahrheit entspricht ²⁶. » Il est certain que *Sinn* n'est pas l'équivalent de *raison d'être* ; *Sinn* est à la fois plus et moins ; toutefois les termes allemands *Existenzberechtigung* ou *Daseinsberechtigung* appartiennent nettement à un autre registre, sont des termes philosophiques à caractère beaucoup plus exclusif que *raison d'être*. Dans le texte original, *raison d'être* et *véridique* sont reliés sur le plan syntaxique de façon beaucoup plus contraignante que ne l'est la construction allemande par *wenn* ou *als*, pour les raisons exposées plus haut. Que pourrait-on objecter à une version allemande qui en tiendrait compte ? « Mein Bericht hat nur als wahrheitsgetreuer Sinn. » Aux yeux de lecteurs malveillants ou tout simplement trop pressés, une phrase dépourvue de sens, au mieux une ellipse. Un fait plus important encore est que l'adjectif fléchi, isolé après *als*, est caractéristique de l'allemand administratif : à ce titre, *wahrheitsgetreuer* projetterait impitoyablement la phrase dans le milieu d'un commissariat de police, ce qui imposerait aux éléments (indispensables) *Bericht* et *wahrheitsgetreu* des connotations correspondantes et garantirait un comique involontaire. En dernière instance à vrai dire, c'est le rythme même qui, par-delà l'énoncé et par-delà certains aspects de l'énonciation concernant le registre et la connotation, exige la césure pour la phrase allemande.

Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la *confiance* que l'on ne peut dépasser *sans artifice, sans se forcer*, et je cherche surtout le naturel.

Meine Absicht jedoch war stets, alles zu sagen. Es gibt allerdings einen

24. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 166.

25. *Ibid.*, p. 176.

26. André Gide, *Stirb und Werde*, übers. von Johanna Borek, in André Gide, *Gesammelte Werke*, I, éd. Hans Hinterhäuser, Peter Schnyder und Raimund Theis, Stuttgart : DVA, 1989, pp. 73-4.

Grad der *Offenherzigkeit*, den man nicht überschreiten kann, *ohne sich künstlich dazu zu zwingen*, und mir kommt es vor allem auf *Natürlichkeit* an ²⁷.

La décision de transformer le substantif *artifice*, qui occupe la position centrale en fonction de la stratégie textuelle, en un adverbe déterminant *se forcer*, est problématique. Mais le substantif *Künstlichkeit*, ayant malencontreusement le même suffixe qu'à la fois *Offenherzigkeit* et *Natürlichkeit* — des solutions résolument justes quant à elles, — avait dès le départ peu de chances de convenir. Par ailleurs, le verbe *sich zwingen* demande un complément : *dazu* ; à supposer que l'on ait opté pour *Künstlichkeit*, *dazu* s'y serait référé, alors que, s'il doit se référer à quelque chose, cela ne peut être qu'au verbe *überschreiten*. C'est aussi pour des raisons d'euphonie que la traduction aplatit l'opposition fondamentale nature/artifice (avec pour heureux effet secondaire de maintenir la cacophonie produite par l'allitération en s dans *sans se forcer*, à laquelle l'allitération en z dans *dazu zu zwingen* lance un défi).

Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même *lumière* qui me les éclairait d'abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite. D'autant que ce jugement a plus d'une fois varié et que je regarde ma vie tour à tour d'un œil indulgent ou sévère suivant qu'il fait *plus ou moins clair* au dedans de moi. Enfin, s'il m'est récemment apparu qu'un acteur important : le Diable, avait bien pu prendre part au drame, je raconterai néanmoins ce drame sans faire intervenir d'abord celui que je n'identifiai que longtemps plus tard. Par quels *détours* je fus mené, vers quel *aveuglement de bonheur*, c'est ce que je me propose de dire ²⁸.

Ich will die Ereignisse, über die ich nun zu berichten habe, die Veränderungen in meinem Denken und Fühlen in demselben *Licht* darstellen, in dem ich sie damals sah, und mein späteres Urteil möglichst wenig hervortreten lassen. Dies um so mehr, als mein Urteil öfter gewechselt hat und je nach dem *Grad der Heiligkeit* in meinem Inneren nachsichtiger oder strenger war. Und wenn es mir schießlich seit kurzem so vorkommen will, daß ein wichtiger Akteur, der Teufel, bei diesem Drama durchaus im Spiel gewesen sein könnte, so werde ich das Drama dennoch schildern, ohne bereits ihn, dessen wahre Gestalt ich erst sehr viel später erkannte, eingreifen zu lassen. Auf welchen *Umwegen* ich welch *trügerischem Bild des Glücks* entgegengeführt wurde, ist meine Absicht zu sagen ²⁹.

Il a déjà été question de l'oxymore central qu'est l'*aveuglement de bonheur*, dans lequel l'excès de lumière devient éblouissement-aveugle-

27. *Ibid.*, p. 308.

28. *Si le grain ne meurt*, p. 549.

29. *Stirb und Werde*, p. 309.

ment, un oxymore que seule la prise en compte du contexte permet d'identifier. Le passage cité est le début de la deuxième partie de *Si le grain ne meurt* qui raconte l'histoire heureuse, plongée dans la lumière de l'Afrique du Nord, de la découverte par Gide de son homosexualité, et à la suite la libération qui lui ouvre sa propre nature ; l'histoire se termine sur les fiançailles avec Emmanuèle — une libération appelée ici *détour*, un *drame* auquel le Diable pourrait bien avoir pris part, selon une supposition *récente* du narrateur. Dans cet oxymore central se trouve condensée toute l'ambiguïté du processus de libération antagoniste, qui mène de l'ombre des *détours* vers une lumière beaucoup trop vive, beaucoup trop pure ; cet oxymore, la version allemande le dissout dans l'expression *trügerisches Bild des Glücks* qui explicite l'ambiguïté au lieu de l'évoquer. *Aveuglement de bonheur* tire il est vrai ses convaincantes énergies du contexte qui culminait dans l'oxymore masqué *éblouissement pur*. Le choix de *strahlendreine Blendung* dans la traduction allemande fait là aussi tomber le masque :

Nous sortions quand la maison *dormait* encore. L'herbe était lourde de rosée ; l'air était frais ; la rose de l'aurore avait fané depuis longtemps, mais l'*oblique rayon* nous riait avec une nouvellété ravissante. Nous avançons la main dans la main, ou moi la précédant de quelques pas, si la sente était trop étroite. Nous marchions à pas légers, muets, pour n'effaroucher aucun dieu, ni le gibier, écureuils, lapins, chevreuils, qui folâtre et s'ébroue, confiant en l'innocence de l'heure, et ravive un éden quotidien avant l'*éveil* de l'homme et la *somnolence du jour*. *Éblouissement pur*, puisse ton souvenir, à l'heure de la mort, vaincre l'ombre ! Mon âme, que de fois, par l'*ardeur du milieu du jour*, s'est *rafraîchie dans ta rosée* ³⁰...

Wir brachen auf, wenn alles im Haus noch *schief*. Das Gras war schwer vom Tau, die Luft frisch ; die Morgenröte war schon lang verblaßt, aber die *schrägen Strahlen der Sonne* entzückten uns mit ihrem neuen Glanz. Wir gingen Hand in Hand, nur wenn der Weg zu schmal wurde, ging ich ein paar Schritte voraus. Wir traten leise auf und sprachen nicht, um keinen Gott und kein Tier aufzuschrecken, keines der Eichhörnchen, Kaninchen und Rehe, die voll Vertrauen in die Unschuld der Stunde fröhlich umherspringen und tagtäglich aufs neue ein Paradies bevölkern, das mit dem *Erwachen* des Menschen und der *Schläfrigkeit des Tages* vergeht. *Strahlendreine Blendung*, möge die Erinnerung an dich in der Stunde des Todes *stärker sein als alle Finsternis* ! Wie viele Male hat sich in der *Glut des Mittags* meine Seele in *deinem Tau erquickt* ³¹...

Traduire, est-ce véritablement une activité philologique ? Ce que les deux derniers passages cités ont en commun est que le rythme rend en

30. *Si le grain ne meurt*, p. 497.

31. *Stirb und Werde*, pp. 247-8.

quelque sorte invisible, *inaudible* l'ambiguïté de la représentation ³². La *sincérité* esthétique de Gide est le rythme. En dernière instance, traduire Gide n'est donc pas une activité philologique, mais mimétique. Son récit autobiographique est *vrai* là où il dévoile que la vérité de Gide est une vérité artistique. Vérité à laquelle l'*artifice* prend une part décisive.

(Traduit par Annie LONGATTE.)

32. À l'occasion du projet de traduction anglaise de *Prétextes*, Gide écrit le 7 janvier 1918 : « La principale difficulté vient de ce que ma phrase sans cesse suggère plutôt qu'elle n'affirme, et procède par insinuations [...]. Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes écrits, importait moins que le mouvement de ma pensée... » (*Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard [Pléiade], 1951, p. 644).

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE Colloque de Düsseldorf (1991)

André Gide dans l'Allemagne d'après-guerre

« *Mon cœur aussi est appauvri par vos ruines...* »

par

BERND KORTLÄNDER

LA phrase citée dans le titre se trouve à la fin d'un discours que Gide prononça le 6 juillet 1947 à Francfort. Ce jour-là, la première pierre pour la reconstruction de la Maison Goethe fut posée. Cette citation révèle la faculté de franchise et de compassion du poète envers l'Allemagne proscrite et les Allemands, et ce peu de temps après l'écrasement de la terreur fasciste. Cette faculté est formée par l'enracinement profond de Gide dans la tradition de l'humanisme occidental chrétien. Il avait déjà montré la même attitude après la première guerre mondiale¹. Cet humanisme est nourri et gardé vivant par une conception de la culture qui nie depuis toujours les frontières nationales et les préjugés idéologiques et qui insiste sur le caractère commun de l'héritage culturel européen dans l'esprit de la liberté individuelle et des différences individuelles. « Ce serait une sottise de confronter nos deux cultures : soyons convaincus que notre héritage nous est commun. » C'est par cette for-

1. Cf. la différence entre l'attitude de Gide et celle de Romain Rolland ; v. le travail de Frederick John Harris, *André Gide and Romain Rolland, Two Men Divided*, New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1973.

mule programmatique que se termine le discours de Francfort. Inutile de mentionner que l'attitude de Gide ne doit en aucun cas être confondue avec un certain relativisme moral ou l'indifférence politique. Son engagement pour la cause communiste est aussi révélateur que plus tard son règlement de comptes avec les contradictions du système soviétique, ou que son engagement contre les intrigues de la puissance coloniale, ou encore son combat contre l'Allemagne nazie. Ceci est encore plus valable pour ses apports théoriques au débat franco-allemand, qui, bien qu'ils plaident pour la tolérance dans les questions de forme, ne sont prêts à aucune concession quand il s'agit de la question primordiale des droits fondamentaux de l'individu.

À la fin des années vingt, Gide était bien connu en Allemagne, et ceci autant que peut l'être un écrivain qui exige beaucoup de ses lecteurs. Trente-cinq articles parurent dans des revues et des journaux allemands pour fêter son soixantième anniversaire en 1929². Ce jour commémoratif eut donc un plus grand retentissement en Allemagne qu'en France. La traduction allemande des *Faux-Monnayeurs*, parue vers la fin de l'année 1927, avait suscité une grande résonance dans la critique³. Il s'agissait du premier tome de l'édition complète des œuvres de Gide, qui parut jusqu'en 1932 et de nouveau à partir de 1949 à la « Deutsche Verlags Anstalt ». L'image de Gide qu'on trace en Allemagne est marquée *grosso modo* par deux constantes. D'une part, on lui reconnaît un classicisme moderne exemplaire, qui associe au goût de vivre de la modernité toutes les grandes qualités de la tradition française classique, à savoir : l'analyse tranchante, la subtilité psychologique, l'ironie et la virtuosité du style. D'autre part, l'accent est mis sur son geste de refus de tout nationalisme borné et de tout internationalisme purement intellectuel, qu'il surmonte également en faveur d'un européenisme fondé sur la culture. Gide avait une image aux contours particulièrement nets d'écrivain européen après la publication de « L'Avenir de l'Europe » en 1931, qui suscita de nouveau une résonance vive parmi les critiques allemands⁴. Je tiens à souligner ici l'aspect européen de cette première phase de réception intensive de Gide en Allemagne, parce qu'il fut particulièrement important après la guerre. Il avait au sein du « Colpacher Kreis » son fondement concret

2. Cf. les références dans George Pistorius, *André Gide et l'Allemagne. Une bibliographie internationale*, Heidelberg, 1990, n° 837 sqq. Je cite par la suite ce travail méritoire de la manière suivante : Pistorius, n°.

3. Cf. Pistorius, n° 1204 sqq.

4. Cf. Pistorius, n° 1342 sqq.

dans la pratique politique ⁵.

Pour le moment, la « Machtergreifung » (prise du pouvoir par Hitler) interrompit les contacts de Gide avec l'Allemagne d'une manière abrupte et durable. C'est sous deux angles différents qu'il prit conscience de la menace que la montée des nazis faisait peser sur l'Europe.

D'une part, en tant que sympathisant du Parti Communiste Français, il avait dès le début participé à sa lutte contre le fascisme. Pourtant, c'est dans le rôle d'un personnage célèbre et dans la fonction de porte-enseigne grâce à sa réputation internationale plutôt que par un engagement direct au combat qu'il est apparu. Le 21 mars 1933, il prononça toutefois le discours inaugural d'une manifestation contre le régime nazi, organisée par l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires et il collabora par un court article au *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror* ⁶. Dans le contexte des protestations contre les procès qui suivirent l'incendie du Reichstag et contre l'arrestation de Ernst Thälmann, Gide apparut comme un combattant droit et persévérant : en janvier 1934, Gide et André Malraux firent un voyage à Berlin pour avoir un entretien avec le ministre de la propagande, Joseph Goebbels, sur le prétendu incendiaire Cornelius van der Lubbe (qui avait déjà été exécuté) et sur la mise en liberté de Dimitroff et de ses amis (elle eut lieu le 28 février 1934 ⁷). En outre, l'exode massif d'Allemagne de ses amis, qu'ils soient libéraux de gauche ou juifs, et de ses correspondants littéraires ne pouvait pas laisser à Gide l'ombre d'un doute sur le véritable caractère du régime nazi. Sur le plan privé, donc informel, il fit au début tout ce qui lui était possible pour aider ceux de ses connaissances qui avaient fui en France. Sa correspondance avec une amie de longue date, Thea Sternheim, temporairement détenue au camp de Gurs, montre clairement que pendant l'occupation allemande cette aide devint de plus en plus difficile ⁸. De toute façon, Gide séjourna dans la soi-disante « zone libre » de la France, presque

5. Cf. la communication de Hans-Manfred Bock au présent colloque.

6. *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*, Bâle : Universum Verlag, 1933.

7. Cf. la reproduction du compte rendu du voyage à Berlin de Malraux, avec des indications précises sur le comportement de Gide, dans *Der Reichstagsbrand. Die Provokation des 20. Jahrhunderts, Forschungsergebnisse*, vol. 2, ed. Internationales Komitee zur wissenschaftlichen Erforschung der Ursachen und Folgen des zweiten Weltkriegs, Luxembourg, 1978.

8. Cf. André Gide — Thea Sternheim, *Correspondance 1927-1950*, éd. Claude Foucart, Lyon, 1986. V. surtout la lettre de Gide du 16 juillet 1940. En plus des lettres publiées par Foucart, d'autres lettres existent dans une collection privée française.

exclusivement ou bien chez des amis dans le sud de la France, ou bien en Afrique du nord. Il évita donc Paris, lieu d'une influence éventuelle. Pour cette raison, alors qu'il essaie toutefois de soutenir son amie par l'envoi de paquets, ses plaintes concernant le manque de possibilités d'intervenir, qu'il exprime dans les lettres qu'il lui adresse, deviennent d'une part compréhensibles, mais font d'autre part preuve d'une certaine naïveté.

Le deuxième angle sous lequel Gide put se rendre compte des conséquences de la « Machtergreifung » le concernait d'une manière directe et personnelle. Déjà, peu de temps après janvier 1933, le marché allemand entier est perdu pour l'écrivain Gide. Deux exemples montrent les réactions immédiates et violentes des institutions allemandes ; elles représentent de toute évidence des mesures de censure préventive : dans une lettre du 7 mars 1933 à la maison d'édition Chronos (la maison d'édition pour le théâtre de la Deutsche Verlags Anstalt), le directeur des théâtres d'État prussiens déclare à propos du contrat de représentation pour l'*Edipe* de Gide, qui avait été conclu auparavant, que, par suite d'un changement de circonstances, il n'était plus possible d'envisager une représentation à cause de « la personnalité de l'auteur » et que, pour cette raison, la résiliation du contrat de représentation était absolument nécessaire⁹. Le 31 mai 1933, Ferdinand Hardekopf, un des traducteurs les plus importants de Gide, avertit l'auteur que la dernière partie de sa traduction des *Pages de journal* ne pouvait pas paraître dans la *Neue Rundschau* comme prévu, et il se plaint de perdre par conséquent ses honoraires. Certes, grâce à son intervention personnelle, Gide peut préserver les honoraires du traducteur et obtenir la publication du texte dans la revue d'exil *Die Sammlung* qui venait d'être fondée par Klaus Mann. Mais Gide n'essaie même pas d'en obtenir la publication dans la *Neue Rundschau* qui avait régulièrement publié ses textes auparavant. En fait, le numéro en question contenant le texte de Gide avait déjà été imprimé, mais après la « Machtergreifung » et l'incendie du Reichstag, il ne fut pas livré et parut finalement sans le texte de Gide¹⁰.

En dehors des preuves manifestes de son attitude anti-fasciste et de

9. La lettre vient d'une collection privée française et a pu être montrée pour la première fois, grâce à l'aimable intervention de Raimund Theis, dans l'exposition *André Gide et l'Allemagne* (9 avril-15 mai 1991) au Heinrich-Heine-Institut de Düsseldorf.

10. La correspondance entre Gide, Hardekopf et l'éditeur Rudolf Kayser de mai-juin se trouve dans une collection privée française et a pu être montrée pour la première fois, grâce à l'intervention de Raimund Theis, dans l'exposition citée à la note précédente.

son engagement personnel en faveur d'émigrés qu'il connaissait ou qui étaient même des amis, l'attitude de Gide envers l'Allemagne nazie et sa réaction à la guerre, déclenchée par la terreur allemande, restent étrangement ambigus. Celui qui avait eu confiance dans la force culturelle de l'Europe et qui en avait attendu la réalisation d'un avenir européen commun devait surtout être profondément choqué par le retour à la barbarie. D'autre part, Gide gardait, même dans cette situation, son attitude pensive, introvertie et analytique. Le journal en fournit de très étonnantes exemples, qui témoignent d'émotions fortement disciplinées, on pourrait dire aussi d'une insensibilité vraiment ascétique. Ainsi Gide écrit-il à la date du 6 mai : « Il ne peut y avoir de honte à être vaincu par un adversaire plus robuste [...]. La collaboration avec l'Allemagne me paraîtrait acceptable, souhaitable même, si j'étais sûr qu'elle fût honnête. [...] J'ai toujours cru et dit que nos deux peuples étaient moins opposés que complémentaires », et il réfléchit sur les causes de la montée de Hitler, à savoir l'isolement de l'Allemagne par les alliés de la Grande Guerre et le traité de Versailles. Mais ensuite, il en vient à un aspect où il refuse tout compromis : « Le "Écrase-moi, sinon jamais je ne ploierai" de Quain n'est pas mon fait. J'estime que mieux vaut alors filer doux. Je ne parlerais sans doute pas ainsi, si je ne croyais toutes les valeurs auxquelles je tiens, parfaitement inaliénables ; si je ne savais que la force ne peut rien contre elles. Et sans doute le régime que je préfère est celui qui les mettra le plus en honneur [...], mais je tiens que ce serait les avilir que de les mettre au service d'un régime, quel qu'il puisse être. Je tiens aussi qu'il n'est pas de régime où le culte de ces valeurs ne puisse restituer à l'homme sa dignité, ni de cause si belle qu'elle vaille que l'homme y asservisse la liberté de sa pensée (et dignité c'est même chose ¹¹). »

*

Après la défaite de 1945, cette attitude indécise et en même temps sincère fut accueillie avec reconnaissance en Allemagne :

elle renonçait à l'attitude du vainqueur, fût-il vainqueur moral, et pose moins la question de la culpabilité que celle des conditions de la possibilité de l'inhumain. Elle ne renonce pourtant pas à une position personnelle. Plusieurs journaux reproduisaient les passages du *Journal* de Gide qui reflètent cette attitude. Pendant les premières années d'après-guerre, et naturellement surtout après avoir reçu le prix Nobel à la fin de l'année 1947, l'auteur se retrouva au centre de l'intérêt littéraire public, au moins en Allemagne de l'Ouest. Il représentait de nouveau, et cette fois avec un

11. Gide, *Journal 1939-1949*, Gallimard (Pléiade), 1954, pp. 76-7.

poids particulier, l'Europe culturelle ¹².

Pour cette raison, il n'est presque pas nécessaire d'examiner de plus près la question de savoir pourquoi les organisateurs de la première rencontre de la jeunesse européenne sur le sol allemand après la guerre, c'est-à-dire la rédaction de l'hebdomadaire munichois *Echo der Woche* et le « Bayrische Jugendring » (organisation de la jeunesse bavaroise), pensèrent à André Gide en cherchant des participants étrangers éminents. La participation de Gide était pour ainsi dire évidente lors d'une manifestation pendant laquelle, selon les communiqués officiels du Jugendring, les questions suivantes devaient être posées aux participants étrangers : « [...] Quelle est aujourd'hui la place spirituelle de l'Europe, quel est à votre avis sa mission dans le monde transformé ; quels sont les problèmes qui vous occupent, quelles sont vos idées aptes à faire surmonter la haine et l'égoïsme, quels sont nos soucis communs dont le nôtre n'est qu'une partie ? Comment voyez-vous la liberté de l'individu dans un monde qui réclame des solutions collectives ? Que signifient pour vous la religion chrétienne, le socialisme, la démocratie ¹³ ? »

Que Gide acceptât en effet l'invitation à Munich était sans doute lié à son ouverture mentionnée plus haut et à son aspiration à la sincérité et à l'authenticité. Ce n'est pas avec le geste de l'éducateur et encore moins avec celui du vainqueur qu'il se présente à la jeunesse allemande à Munich, mais comme quelqu'un qui, selon Egon Vietta dans le *Zeit* d'alors, « encourage cette jeunesse à être une jeunesse ¹⁴ ». La rédaction du journal *Echo der Woche*, dirigé par Harry Schulze-Wilde, écrivain et publiciste, avait pris l'initiative de cette rencontre. Que Gide accepte n'est certainement pas sans rapport avec le fait qu'il connaissait déjà Harry Schulze du temps de son exil français et de leur engagement commun au sein du Reichtagsbrand-Komitee, et d'ailleurs, pendant l'exil, Schulze avait très étroitement collaboré avec Jef Last, un ami de Gide, qui tint également un discours lors de la rencontre de Munich ¹⁵.

12. Le livre de Klaus Mann, qui avait déjà paru en anglais, fut publié en allemand sous le titre : *André Gide, l'histoire d'un Européen*, Zürich, 1948.

13. Gerhard Jaeckel, « Appel à la jeunesse allemande », *Jugendnachrichten des Bayrischen Jugendrings*, I, 8 (15 juin 1947), p. 70. Le programme original ainsi que toute une liasse de commentaires de presse et de réactions contemporaines à la visite de Gide en Allemagne en 1947 se trouvent dans la collection Gide rassemblée par Rolf Bongs qui va maintenant être transférée au Heine-Institut de Düsseldorf, ainsi que tout son fonds.

14. Egon Vietta, « André Gide in Deutschland », *Die Zeit*, 17 juillet 1947 (coupure de presse dans le fonds Bongs).

15. Cf. Harry Wilde, « André Gide politique. Souvenirs d'un ami », *Das*

La manifestation portait le titre officiel : « Appel à la jeunesse allemande. Manifestation de la jeunesse internationale dans la salle des actes et des fêtes de l'Université de Munich le 28 juin 1947 ». Le programme annonce pour la matinée les discours de quelques grandes personnalités étrangères ¹⁶ invitées. Les discours étaient encadrés par la Bayerische Staatskapelle sous la direction de Georg Solti. Dans l'après-midi, quatre jeunes Allemands leur répondirent ¹⁷. Dans le public, il y avait d'autres représentants de divers pays, ainsi que des jeunes venus de quatorze pays. Cette manifestation eut un grand retentissement ; il n'y avait d'entrées que pour les invités et pour la presse. Mais les discours étaient retransmis en direct sur le parvis de l'université. Gide avait apparemment réussi à coordonner l'invitation à Munich avec une deuxième. Comme déjà pendant l'été 1946, quand il était allé à une rencontre franco-autrichienne à Pertisau au Tyrol ¹⁸, le gouvernement militaire français l'avait invité à un

ganze Deutschland, 3, 10 (1951), pp. 3-4. Harry Schulz(-Wilde), né en 1899 à Zwickau, était membre du parti communiste et depuis 1929 secrétaire de l'écrivain Theodor Pliviers. Il fut arrêté peu de temps après l'incendie du Reichstag, mais put s'enfuir d'Allemagne en France dès 1933. Dans la période suivante il joua un rôle important comme témoin dans les efforts pour élucider l'incendie du Reichstag : sur l'ordre de Pliviers, lui-même émigré, il collectionna tout le matériel accessible et rencontra, à ce qu'on prétend, en 1934 à Paris un membre de la SA qui pouvait fournir des preuves authentiques de la culpabilité des Nazis. Malheureusement, ces documents n'ont pas été conservés. Dans le Fonds Gide de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet se trouvent trois lettres de Schulze à Gide de l'année 1937. Schulze utilisa ses informations dans un livre publié avec Jef Last en 1939 à Rotterdam : *Kreusgang der jugd*. Après 1945, Schulze vécut en RFA et écrivit des livres sur des questions politiques ainsi que des biographies (cf. Wilfried Kugel, *Hanussen. Der Gott der Gaukler und der Frauen*, 1993).

16. Il s'agissait des écrivains H. N. Brailsford (Angleterre), André Gide (France), Norman Himes (États-Unis), S. Jha (Inde), Jef Last (Pays-Bas), Rodolfo Olgiati (Suisse), Joseph Rovin (France), Shong-Siy-Sung (Chine), Georg Thürrer (Suisse), André Ullmann (France). (D'après le programme du fonds Bongs.)

17. Les conférenciers, orateurs et participants allemands étaient Claus Heller, Annemarie Krapp, Franz Geiger et le rédacteur du *Echo der Woche*, Gerhard Fauth.

18. Cf. le texte du discours de Gide, dont une édition privée se trouve dans le fonds Gide de la Bibliothèque Doucet. Je voudrais remercier M. Lionel Richard de m'avoir indiqué cette source. La dernière partie de ce discours est identique à la fin de « Souvenirs littéraires et problèmes actuels » (d'abord paru dans *L'Arche*, n° 18-19, août-septembre 1946, pp. 3-19, puis repris en 1949 dans *Feuillets d'automne*). La traduction allemande de cet exposé est paru dans *Die*

voyage d'études pour visiter la zone occupée par la France. Fin juin 1947, il s'était arrêté à Tübingen après un voyage en voiture au lac de Constance. Nous avons le compte rendu d'un entretien avec Gide à l'Institut Français de cette ville ¹⁹. Le 27 juin, Gide, venant de Tübingen, était arrivé par train à Munich. Le correspondant d'un journal, qui eut un entretien avec lui, donne la description suivante de l'effet que produisit sur l'auteur la ville de Munich détruite par les bombes :

Tout d'abord, il ne savait pas s'il allait prononcer un discours à Munich. Mais chaque heure qu'il passait là-bas, chaque ruine qu'il voyait, et chaque homme avec lequel il parlait, renforçaient sa conviction qu'il était de son devoir de parler. Quand on vint le chercher à l'hôtel, il n'était pas là. Mais on le trouva finalement. Il était assis sur une pierre dans une rue détruite, devant lui les ruines du quartier de la gare, autour de lui la circulation et les gens pressés. Il tenait un bloc-notes dans la main et nous montra une page vide : « Rien, rien ! Je me sens complètement desséché. Qu'est-ce que je dirai ? Plus je réfléchis, plus le sujet me paraît sérieux... Mais j'essayerai au moins. » Sur la feuille, il n'y avait que les mots « Frappe, mais écoute ». [...] Quand il vit devant l'université les centaines de jeunes gens qui attendaient depuis le matin devant l'entrée, il demanda à faire un petit détour : « J'ai peur...! » [...] Au retour, il demanda plusieurs fois à s'arrêter. Il se mit alors à noter quelques phrases. Et encore à quelques pas de l'université la voiture s'arrêta en plein milieu de la rue, presque un obstacle dangereux pour la circulation, pendant que beaucoup de jeunes passaient à côté de lui pour aller entendre une conférence que le conférencier lui-même ne connaissait pas encore ²⁰.

Dans la salle, Gide retrouva, attachée à la balustrade du balcon, une citation de lui-même : « Je crois à la vertu du petit nombre » y était écrit sur un calicot ²¹. Suite à plusieurs retards dans le déroulement du programme, Gide, qui, selon les témoignages n'avait jamais été un orateur particulièrement captivant, ne monta qu'après la pause du déjeuner sur le

Umschau, n° 1, nov.-déc. 1946, pp. 281-94. Le gouvernement militaire français avait invité à cette rencontre à Pertisau, outre des Autrichiens et des Français, des participants venant d'Angleterre, de Suisse et de Hongrie. Dans le public, il y avait aussi bon nombre de jeunes Allemands.

19. Cf. Serge Maiwald, « Une rencontre avec André Gide. Pour la mort du grand écrivain français », *Universitas*, 6 (1951), pp. 411-6. Maiwald était l'éditeur de la revue *Universitas*.

20. Cf. Jean Schlumberger, « André Gide en Allemagne », *Die Welt*, 3 juillet 1947 (coupure de presse dans le fonds Bongs).

21. Ce mot d'ordre vient de son discours de Pertisau et de « Souvenirs littéraires et problèmes actuels » (v. notes 18 et 28).

podium ²² pour prononcer le discours suivant ²³ :

Ne vous attendez pas à ce que je vous parle longtemps. Je ne suis pas préparé. Je vous parle du fond d'un cœur qui est profondément ému et plein de compassion.

Je ne suis pas venu à Munich avec un message particulier, mais pour vous écouter et pour m'instruire. J'ai toujours dit et conseillé d'écouter la jeunesse et de se faire instruire par elle. Je sais qu'il est difficile d'être jeune dans le temps où nous vivons. Il y a tant de problèmes matériels, dont le plus difficile est de se nourrir. J'ai eu la triste impression que les jeunes Allemands sont mal nourris. Je n'ai aucune compétence dans ces choses-là — et la terre entière souffre de privations. Mais les problèmes spirituels, qui appartiennent plutôt à mon domaine, sont également vastes. La jeunesse allemande a souffert pendant les douze dernières années d'un complexe de supériorité, ou plutôt : elle en a fait souffrir d'autres. Maintenant, il ne faut pas que ce complexe se transforme en complexe d'infériorité. Je voudrais que les jeunes Allemands aient le sentiment au cours de cette manifestation que nous leur parlons cordialement, sans aucun dédain, c'est-à-dire sans un sentiment qui serait entièrement déplacé.

En niant les théories des races enseignées pendant la der-

22. Cf., pour ce détail et d'autres, la description la plus vivante de toute la manifestation, faite par les membres de la revue munichoise *Das Steckenpferd, Münchner Schüler-Zeitschrift*, 6/7, juillet 1947. Dans cette revue, qui contient aussi des comptes rendus très critiques (mais qui ne concernent pas Gide), parut le fac-similé d'une dédicace de Gide, signée à Munich le 3 juillet 1947 : « J'ai souvent dit que les aînés avaient à écouter la jeunesse bien plus qu'à chercher à l'instruire. Ce qu'on appelle expérience n'est le plus souvent que fatigue et désillusion. Je crois à la vertu des "illusions" de la jeunesse et souhaite qu'elles deviennent des réalités. » Quelques pages de cette revue se trouvent au Fonds Gide de la Bibliothèque Doucet.

23. Le texte a d'abord paru, avec ceux des discours des autres participants étrangers, dans *Echo der Woche*, I, 2 (4 juillet 1947, éd. spéciale) ; il a été republié dans une traduction remaniée (ou nouvelle), dans *Die neue Zeitung*, « Feuilleton und Kunstbeilage vom 4.7. 1947 ». Notre texte suit la meilleure de ces deux traductions (également mauvaises et apparemment indépendantes), celle de la *Neue Zeitung* (coupures de presse du fonds Bongs).

nière décennie, l'on prétend aujourd'hui que les races n'existent pas. À mes yeux, ceci est une erreur. Les races existent, c'est un fait. L'important est seulement qu'aucune race ne s'arroge le droit de dominer les autres. Il y a des races dont on n'a pas encore entendu la voix. Ce serait une erreur très grave d'en conclure qu'elles n'ont rien à dire. Leur silence était parfois dû au fait que leur voix avait été étouffée. Nous voulons aujourd'hui permettre de parler à tous ceux qui ne se sont pas encore fait entendre. L'erreur fondamentale de tout totalitarisme, de quelque couleur politique qu'il soit, est la tentative de faire taire les minorités. Ce qui est souhaitable dans un État, ce n'est pas l'uniformité des voix, mais leur harmonie.

Aujourd'hui, nous attendons avec impatience d'entendre ceux qui jusqu'ici n'avaient pas le droit de parler. Dans ceci réside l'importance de cette manifestation, et je suis heureux d'y pouvoir participer. Pour cette raison, j'ai répondu à votre appel de tout coeur.

Jef Last a parlé ce matin de la joie. J'adopte les mots très forts qu'il a employés. C'est au milieu des ruines précisément que la joie est indispensable. Je me souviens d'une phrase du *Steppenwolf* de Hermann Hesse, qui m'a beaucoup impressionné : « Apprenez à rire, pour atteindre une ironie supérieure. Cessez de vous prendre trop au sérieux. » Ceci est un conseil très important, et je crois que les jeunes Allemands ne l'ont pas encore compris. Dans ceci réside peut-être la différence subtile entre le peuple allemand et le peuple français. On prend trop vite pour de l'insouciance ce qui n'est qu'ironie ; par ceci j'entends la faculté d'être objectif par rapport à soi-même, de se voir sans se regarder fixement, et finalement de se juger soi-même sans prétention. En France, nous sommes souvent tombés dans une ironie excessive ; pourtant le rire des *Provinciales* de Pascal renforce encore le sérieux de ses *Pensées*.

Étant assez âgé pour avoir connu les périodes suivant les deux guerres mondiales, il me semble que la guerre de 1914 n'avait pas les conséquences inquiétantes que nous observons aujourd'hui. À l'époque, il n'y avait pas vraiment de rupture avec le passé. Aujourd'hui, il semble que les liens entre la gé-

nération qui vient et celle qui s'en va sont rompus. Les jeunes gens d'aujourd'hui coupent les ponts derrière eux et repoussent la main que les plus âgés leur tendent. Ce qui les caractérise (et je ne parle pas seulement de la jeunesse française), c'est le manque de confiance en l'avenir, (hélas, qui n'est que trop justifié). Ils mettent toutes leurs espérances dans le présent. Dans la littérature et dans les arts, il n'est plus question de durée, on ne vise plus que l'effet de surprise, de choc, et cela me paraît extrêmement douteux. Nos principaux efforts devraient tendre à donner à la jeunesse une raison d'avoir confiance en l'avenir. Que ces jours à Munich y contribuent ! Qu'ils amorcent le rapprochement mutuel des jeunesses de tous les peuples, qui se sont réunies pour déterminer si des alliances sont imaginables dans la sphère même de la culture ! La jeunesse est aujourd'hui en grand danger ; nous devons tout faire pour la protéger et pour la sauver !

Ce discours était très habile : le ton sobre et désabusé et l'analyse brève et sans prétention de la situation étaient certainement bien adaptés aux sentiments profonds du public allemand, ainsi que le regard encourageant et optimiste vers l'avenir à la fin du discours. Les réactions du public et plus tard des médias furent en conséquence. Le lecteur allemand remarquera que, peu de temps après la fin de la guerre, Gide emploie le mot « race » sans gêne, un mot jusqu'à présent tabou en allemand.

Le 29 juin, Gide resta à Munich ²⁴ et participa ensuite du 30 juin au 3 juillet, sur l'invitation des organisateurs, à une excursion dans les montagnes de Bavière, pendant laquelle les problèmes abordés durant la manifestation devaient être approfondis dans des entretiens et des discussions ²⁵. Gide participa avec Jef Last et Joseph Rovin à la rencontre qui eut lieu dans la maison de la jeunesse de Seeshaupt, sur le lac de Starnberg. D'après le compte rendu d'un des participants, Gide n'intervint « que rarement dans le déroulement des journées que ce soit par des actions ou des propos », mais sa seule présence silencieuse et patiente était

24. Au Fonds Gide de la Bibliothèque Doucet se trouvent des bons de nourriture et des tickets de repas que Gide avait rapportés de Munich.

25. Les lieux de séjour furent les maisons du Bayrischer Jugendring à Sudelfeld, près de Bayrischzell, à Kühroint, près de Berchtesgaden, et à Seeshaupt, sur le lac de Starnberg, ainsi que des auberges de jeunesse à Bergen Schwangau, près de Füssen, et à Raintalershof près de Garmisch.

stimulante et encourageante²⁶. Le 3 juillet, la réunion de clôture de cette manifestation de la jeunesse internationale eut lieu à Munich, et le 4 juillet, une partie des participants de Munich, parmi lesquels André Gide, partit pour Francfort, où la manifestation se poursuivit. Gide y assista d'abord à la pose de la première pierre pour la reconstruction de la maison de Goethe, et prononça dans la soirée du 6 juillet un bref discours dans la salle de l'artisanat, où il reprit et développa les réflexions contenues dans son discours de Munich²⁷ :

Je ne suis certainement rien moins qu'un orateur et je me méfie beaucoup de tout discours. On a beaucoup parlé de problèmes actuels. Il ne nous reste maintenant que des ruines et des problèmes. Pour l'artiste aussi, il y a des problèmes ; mais ce sont des problèmes que lui seul peut résoudre, et ceci non pas dans l'abstrait, mais au sein de l'œuvre d'art. On a remué beaucoup de problèmes ces derniers jours. On a aussi, j'espère, pris quelques décisions pratiques. Ce qui me semble pourtant le plus important, c'est qu'on a pu créer des liens humains, des contacts fraternels entre les hommes. Les deux très beaux discours du maire de Francfort m'ont particulièrement touché. Son raisonnement ainsi que l'expression de ce raisonnement ont été tellement clairs que je l'ai entièrement compris, ce qui n'était pas toujours le cas pour les autres discours plus abstraits. Monsieur le Maire a parlé de Goethe d'une manière tellement juste, que je n'oserais certainement pas ajouter quoi que ce soit à son discours, si je n'étais pas convaincu que l'opinion d'un étranger puisse apporter du nouveau. Par surcroît, Goethe n'appartient pas seulement à l'Allemagne, mais au monde entier. Et ceci est l'enseignement le plus important et le plus valable que je voudrais tirer aujourd'hui de sa présence parmi nous. Chaque nation a pu participer hier à la reconstruction de la maison de Goethe, ce qu'elle n'aurait certainement pas pu

26. Cf. le compte rendu de *Das Steckenpferd* (v. note 21).

27. Source : *Echo der Woche*, non daté, p. 4 (coupure de presse du fonds Bongs). Au fonds Gide de la Bibliothèque Doucet se trouve, outre la reproduction (identique) du discours dans le journal *Frankfurter Neue Presse* du 7 juillet 1947, la dactylographie d'une version française. En 1949, la Ville de Francfort décora Gide de la médaille Goethe.

faire s'il s'était agi de réveiller d'autres génies allemands. Schiller, Kleist, Lessing sont plus typiquement allemands que lui. Car, même si Goethe reste toujours un Allemand, il est avant tout un Européen. Son génie ne reste jamais limité à soi-même et ni frontières ni bornes ne l'enferment. Il est un être humain avant d'être un Allemand. Jusqu'à la fin de sa vie, son esprit est resté ouvert et curieux.

L'erreur horrible des dernières années, qui a conduit l'Allemagne à la catastrophe, c'est qu'elle avait cessé d'entendre et d'écouter. Non seulement elle n'était plus prête à prendre en considération les désirs des autres peuples, mais souvent, elle impose sa propre mystique aux autres. Elle a essayé de réduire au silence et à l'impuissance toute opinion divergente, et elle a même supprimé chez elle tout point de vue qui ne convenait pas à sa volonté de domination.

L'humanité ressemble au vaisseau des Argonautes, où la nature différente et individuelle de chaque homme d'équipage ne permettait à personne d'exercer une prédominance, où chacun, selon son caractère spécifique, acceptait d'avoir besoin de tous les autres, où d'une manière heureuse et harmonieuse la force restait soumise à l'esprit.

Je prends part de tout cœur et de toute mon âme à la reconstruction de la maison de Goethe, mais je ne voudrais pourtant pas qu'on y attache trop d'importance, fût-elle symbolique. L'esprit de Goethe habite le monde. Et malgré la fierté légitime de Francfort de l'avoir protégé pendant ses années de jeunesse, je crois que Goethe, et ici apparaît sa vraie force, ne s'était jamais senti trop attaché au lieu de son passé. L'observation de la nature lui avait appris que l'oiseau, une fois qu'il vole, ne rentre plus jamais dans son nid.

Ce n'est pas dans l'esprit et dans l'imitation du passé que nous devons essayer de bâtir le futur. Nous devons faire une nouvelle construction, avec la confiance, le savoir et l'espoir. Mais quel vieux maître disait avec tant de sagesse : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme » ? Nous devons repartir à zéro, conscients des ruines et de ce qui nous a tous ruinés. Je ne serais pas sincère si je parlais avec un optimisme

trop grand. Tout en ayant confiance dans l'avenir, j'ai cependant beaucoup de craintes. Ce n'est en aucun cas l'esprit qui a vaincu dans cette guerre horrible. La force a dompté la force. Les ruines tout autour de nous le prouvent suffisamment.

Mais l'enseignement néfaste du totalitarisme n'a été nullement surmonté. Les nuages de poussière que le vent soulève dans les ruines continuent à empoisonner les esprits, non seulement en Allemagne. Ces nuages de poussière se sont étendus sur tous les pays, et ces différents pays ne peuvent et ne doivent purifier l'atmosphère que par un effort commun.

Totalitarisme ! La chose en elle-même est encore plus laide que ce mot affreux. C'est la volonté de mettre au pas les consciences, les cœurs et les esprits, d'écraser toutes les différences, c'est la volonté de créer une unité instable et artificielle, d'installer le silence, en forçant les minorités par des moyens barbares, selon la formule diaboliquement présomptueuse : « la fin justifie les moyens ».

Ce fut le totalitarisme qui porta Hérode à ordonner le massacre des innocents, ayant une peur extrême que la voix du Sauveur pût se faire entendre parmi eux. Mais ces moyens d'uniformisation sont toujours fatals et condamnés à l'échec tôt ou tard. On doit se rendre compte du fait que la Sainte Famille échappera toujours au massacre et que l'esprit finira par luire au-dessus des ruines.

Aujourd'hui, notre culture européenne est menacée par l'Est et par l'Ouest, comme hier, elle était menacée par le Centre. Il est nécessaire d'en être conscient et de ne pas se faire d'illusions sur la gravité de ce danger.

Ces deux réunions à Munich et à Francfort me semblent si importantes, parce qu'elles sont si remplies de compréhension mutuelle et d'amitié. Bien que je croie aux vertus individuelles et que je respecte l'individualité de chacun, je suis convaincu que nous devons mener un combat commun, et ceci à cause d'un regard qui doit être le même envers nous qu'envers les autres. Mon cœur aussi est appauvri par vos ruines. Nous ne pouvons vaincre la barbarie que par un effort commun.

Gide reprend dans ce discours, comme déjà dans celui de Munich, des réflexions qu'il avait développées une année plus tôt, le 18 août, dans un discours moins spontané, mais plus long et dans un style plus travaillé, à Pertisau au Tyrol (voir ci-dessus). Il avait alors donné un avertissement contre une culpabilisation précipitée et avait remarqué qu'à Versailles « on a fait le lit de Hitler ». Comme dans le discours de Francfort, il avait dit des conséquences de la guerre que « les ruines atroces [...] de la guerre n'appauvrissent pas seulement un peuple, mais toute l'humanité cultivée ». Comme à Munich, la jeunesse était au centre de ses réflexions. « Cette importante partie de la jeunesse, du moins cette nouvelle école existentialiste qui fait aujourd'hui tant de bruit » aurait fini par comprendre que ce monde était absurde, et que rien n'y concordait. Camus et Sartre sont explicitement nommés comme des modèles plus ou moins funestes. Gide leur oppose, comme à Munich, la mise au point pressante de son credo central : « il ne tient qu'à vous que ce monde rime à quelque chose ». À la fin de ce discours, qui contient le texte connu, réimprimé et souvent cité dans la réception d'après-guerre en Allemagne sous le titre *Réponse à un jeune homme*, se trouve aussi la profession de foi de Gide qui était une des devises de la manifestation de Munich. Le discours se termine par : « Je crois à la valeur des petits peuples. Je crois à la vertu du petit nombre. Le monde sera sauvé par quelques individus ²⁸. »

*

Sur le chemin du retour de Francfort à Paris, Gide s'arrêta plusieurs fois. À l'université de Mayence, il fit une conférence sur les rapports de la littérature allemande avec la littérature française ²⁹. Finalement, il passa une journée à Bonn avec son compagnon de route et traducteur, Ernst Robert Curtius ; on parla de Virgile et de vieux amis. « On visita les ruines de Cologne, qui étaient couvertes de l'herbe d'été (c'était début juillet ³⁰). » Étonnante, et complètement incompatible avec l'enthousiasme des jeunes Allemands à Munich et à Francfort, est la manière dont Curtius parle dans son article, qui ne parut qu'en 1952, avec une froideur

28. Source de ce texte : v. ci-dessus note 18. Les réimpressions allemandes ne suivent souvent pas le texte du discours, mais la partie finale de *Souvenirs littéraires et problèmes actuels* (cf. note 18). Outre les deux réimpressions indiquées par Pistorius (n^{os} 233 sqq.), il en existe une autre dans *Der Ruf, Unabhängige Blätter der jungen Generation*, 1, 9 (15 déc. 1946), p. 12.

29. Cf. le compte rendu de la *Neue Zürcher Zeitung*, n^o 1439, 24 juillet 1947.

30. Ernst-Robert Curtius, « Rencontres avec un poète vieillissant », *Die Neue Zeitung*, 75, 28 mars 1952, p. 4 (coupure de presse du fonds Bongs).

tranchante, de sa rencontre avec Gide. Il y dit entre autres : « Après s'être détaché du communisme, il ne trouva plus aucun objectif qui aurait dépassé la sphère personnelle. Il se faisait des illusions en continuant de s'expliquer et de se dévoiler à satiété. C'est triste à dire, mais c'est ainsi. Avec le temps, les aspects trop éphémères de son œuvre seront oubliés. Et alors la grande épreuve aura lieu : comment se présentera-t-il aux yeux de la postérité ? » Il semble presque que Curtius, qui fait lui-même partie de la génération des pères, veuille ici déjà ranger Gide dans le placard à balais de l'histoire, en tant que victime de ce même désaccord entre les générations dont l'écrivain, dans son discours de Munich, avait si énergiquement souligné la profondeur causée par la particularité de la situation historique.

Mais pour l'instant, cette crainte n'était pas justifiée. Certes, Gide est attaqué par plusieurs camps idéologiques : son ancienne liaison avec les communistes est volontiers remise sur le tapis pendant la période de la guerre froide (pour ne pas dire glacée) ; et, en 1952, l'Église catholique le met à l'*Index librorum prohibitorum*, ce qui suscite un certain intérêt dans la presse allemande. C'est désormais que l'engagement durable pour Gide de la Deutsche Verlags Anstalt se montre sous sa vraie valeur.

En autorisant des éditions de poche chez Rowohlt et Fischer, la maison d'édition prend soin que Gide reste non seulement présent sur le marché allemand du livre, au moins avec quelques titres (*Les Caves du Vatican*, *Isabelle*, *L'École des femmes*, *Les Faux-Monnayeurs*, *La Symphonie pastorale*), mais que ses livres soient aussi achetés (ce que prouvent les tirages³¹). Dans les années 70, c'est surtout le Deutsche Taschenbuchverlag (dtv) qui offre les œuvres de Gide dans une édition à prix modéré. La Deutsche Verlags-Anstalt elle-même présente dans les années 60 une édition d'œuvres choisies en sept volumes.

Et pourtant, depuis les années soixante, Gide disparaît de plus en plus de la discussion intellectuelle en Allemagne, il tombe pour ainsi dire dans un trou. Le jugement que Walter Heist a prononcé en 1967, disant que Gide était « perdu pour l'époque » et qu'il n'avait pas seulement trépassé, mais qu'il était bien mort³², se confirme si on jette un coup d'œil dans les bibliographies : il n'y a presque plus d'articles dans les revues ou les journaux, et même l'intérêt de la critique littéraire pour son œuvre est loin de ce qu'on aurait pu attendre et de ce qui de produira pour d'autres au-

31. V. les indications à ce sujet chez Pistorius.

32. Cf. Walter Heist, « Beispiel Gide, ein Mann in seiner Epoche » [L'exemple Gide : un homme et son époque], *Frankfurter Hefte*, 22 (1967), pp. 782-92.

teurs de sa génération. Même à l'occasion de son centième anniversaire, la bibliographie n'indique que trois articles (de journal), dont deux parus dans des journaux suisses³³. Plus de vingt hommages avaient encore paru à l'occasion de sa mort³⁴.

On ne peut que spéculer sur ce qui a diminué l'attention du public, surtout du fait que les chiffres de vente des éditions de poche montrent que certains livres de Gide continuaient à trouver leurs lecteurs et leurs amateurs. Gide lui-même en a indiqué la direction possible dans son discours de Munich. Il y parle de la manière radicale avec laquelle, selon son impression, la génération d'après-guerre était décidée à rompre avec toute tradition, et de la grande méfiance avec laquelle elle envisageait l'avenir. Gide avait l'esprit assez ouvert pour comprendre cette attitude de la jeune génération. Pourtant, ce ne fut pas cette génération et ce sentiment profond qui jouèrent un rôle décisif dans le climat spirituel d'Allemagne dans la première phase de l'après-guerre. Les recherches historiques ont montré en détail que l'année 1945 était, du moins pour la littérature, beaucoup moins une césure qu'on n'aurait pu l'attendre. Le mouvement de restauration sous Adenauer s'intéressait naturellement surtout à la stabilité et à la continuité, à une continuité qui, dans la mesure du possible, passait sous silence les douze années du règne nazi. Le marché littéraire de l'époque était marqué par le classique, sous toutes ses formes, que ce soient des éditions des grands classiques ou des textes qui, reflétant une attitude classiciste, ne prenaient en compte les horreurs et la destruction omniprésentes que comme une coulisse. On essayait de reprendre pied après la chute dans un précipice sans fond, et on se cramponnait aux prétendues valeurs éternelles. Même la renaissance étonnante de Gide en Allemagne jusque dans les années cinquante s'explique partiellement par la réputation de classique moderne qui s'attachait à lui depuis les années d'avant-guerre, réputation que le prix Nobel avait maintenant ennobli dans toute la force du mot. Il représente le prototype de la continuité culturelle, enrichi par la réputation d'être un écrivain européen, ce qui représente un avantage éminent et, au vu de la situation donnée, déjà perceptible dans le contexte de la manifestation de Munich. Par conséquent, ce n'étaient pas les plus jeunes qui propageaient l'œuvre de Gide, mais la catégorie d'âge ayant fait la connaissance de Gide avant la guerre. Un bon exemple en est un auteur de Düsseldorf, Rolf Bongs (1907-1982), qui réunit en 1953 dans le volume *Das Antlitz André Gides* [Le visage d'André Gide³⁵]

33. Pistorius, n°s 915-917.

34. Cf. Pistorius, n°s 888 sqq.

35. Rolf Bongs, *Das Antlitz André Gides (Drei Essays)*, Düsseldorf :

quelques articles dont une partie avait récemment paru dans les journaux. Il avait déjà lu et admiré Gide avant 1933, et même entamé une petite correspondance avec lui ; après 1945 il essaya tout de suite de renouer la relation ancienne, et rencontra Gide dans le train pendant son voyage de Munich à la manifestation de Francfort, à laquelle Bongs participa en tant que représentant de la presse. Il y eut un nouvel échange de lettres. Bongs recommanda Gide à la jeunesse allemande comme le représentant d'un humanisme moderne, pour lequel l'homme, l'individu est au centre, au-delà de tout changement politique et social ; il le prôna comme étant quelqu'un qui contrevenait à toutes les conventions et tabous, à toutes les règles et lois d'une société corrompue, mais aussi comme celui dont on pouvait dire qu'« en plein milieu d'une décomposition énorme, il a rendu visible ce qui était intact ³⁶ ». Il considère Gide, avec James Joyce et Thomas Mann, comme un des pionniers du monde moderne, qui ont commencé leur travail de recherche entre les deux guerres mondiales et dont les résultats sont le point de départ à prendre aujourd'hui ³⁷.

Vers la fin des années cinquante, il apparut de plus en plus clairement que la continuité n'était pas si facile à obtenir et qu'on ne pouvait pas simplement passer sous silence et refouler les douze années du régime nazi en les cachant sous l'étiquette d'un accident de l'histoire. Désormais, la génération à laquelle s'était en fait adressé le discours de Gide à Munich commençait à intervenir de façon déterminante dans la discussion intellectuelle. Dans la littérature allemande, les romans de Heinrich Böll, *Die Blechtrommel* de Grass, les romans de Siegfried Lenz, les poèmes de Hans Magnus Enzensberger sont avec beaucoup d'autres œuvres les symptômes de cette césure, qui peut tout à fait prendre les formes d'une révolte, par exemple dans les réunions de la Gruppe 47. Ce n'est qu'à ce moment, dans le contexte d'une discussion critique plus ample et plus intense du national-socialisme, de ses sources et surtout de ses conséquences, que se produit la faille profonde entre les générations, celle que Gide avait prédite dans son discours de Munich. Et, du moins pour le moment, le prophète lui-même est une des victimes du renversement qu'il avait pronostiqué.

(Traduit par Annette THEIS.)

Droste, 1953.

36. Bongs, p. 92, note 36.

37. Bongs, pp. 31-4, note 36.

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE
Colloque de Düsseldorf (1991)

Gide l'Africain

**Réception franco-allemande et signification
de *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad*
dans la littérature mondiale**

par

HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK

I. La recherche de traces

LES journaux de voyage d'André Gide *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* appartiennent, du moins en France, à cette partie de son œuvre marginalisée et restée dans l'ombre. Si *Les Nourritures terrestres*, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* font indiscutablement partie de ce canon des œuvres majeures de la littérature française du XX^e siècle recensées par la critique littéraire, analysées dans les histoires littéraires et présentées dans les manuels scolaires de littérature, on ne trouve les traces d'un intérêt pour les livres de Gide concernant l'Afrique que, tout au plus, dans les littératures francophones africaines et caraïbes.

Au sein de ces dernières, Gide compte — du fait de ses deux journaux de voyage — parmi les quelques rares auteurs constituant le maigre (contre-)canon d'écrivains européens du XX^e siècle ayant ouvert de nouvelles approches littéraires vers les sociétés extra-européennes et portant

sur ces dernières un regard non-exotique, radicalement autre. Une des pistes les plus intéressantes laissées dans la littérature contemporaine par les journaux d'André Gide sur ses voyages en Afrique ne se trouve pas par un pur hasard dans une œuvre de la littérature francophone africaine : dans un roman de l'écrivain camerounais Bernard Nanga, qui porte le titre volontairement provocateur *La Trahison de Marianne*.

La Trahison de Marianne, dernier roman (couronné par le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire) de cet auteur disparu encore jeune, retrace l'histoire autobiographique d'une désillusion : l'histoire de la déception d'un étudiant africain ayant quitté le Cameroun pour aller faire ses études à Paris et qui se trouve brutalement plongé dans les contradictions profondes entre les idéaux des Lumières et ceux de la République (symbolisés par la figure de Marianne) d'une part, et l'univers de la vie quotidienne d'autre part. Dans un accès de désespoir, le narrateur et protagoniste décide, à la fin de son récit, de brûler dans sa cheminée tous les livres qui ont forgé son image — désormais profondément désillusionnée — de la culture française, que ce soit les œuvres de Rabelais, de Descartes, de Voltaire et de Nerval, ou encore celles de Valéry, de Proust ou d'Auguste Comte. Il décide de ne plus rien lire, jusqu'à ce qu'il découvre par hasard les journaux de voyages au Congo et au Tchad de Gide. Parvenu à ce point central de son roman, Nanga écrit :

Ce qui me sauva, ce fut la lecture de Gide. [...] Gide, un écrivain qui était bien dans la ligne de Montaigne [...] je sentais le même appel de la nature, le même désir aiguïé de retrouver ma forêt tropicale et ma culture. À défaut d'un retour réel, je relus les récits de voyages, repartis à la suite de Gide. Les choses avaient bien changé depuis 1926, en partie grâce à Gide ¹.

La lecture de Gide, en particulier de ses récits de voyage au Congo et au Tchad, ainsi que des *Nourritures terrestres*, parvient non seulement à détourner le narrateur et protagoniste de *La Trahison de Marianne* de son intention de brûler toute sa bibliothèque et d'arrêter de lire, mais elle le motive en outre pour transformer l'histoire de sa vie en récit de voyage autobiographique, et à acquérir une distance critique envers les deux espaces culturels au sein desquels il a vécu, l'Afrique et l'Europe.

« Il serait mon compagnon de voyage, mon guide à travers la jungle de la civilisation ² », affirme le narrateur à la fin du roman de Nanga à propos de Gide, en décrivant la genèse de sa propre accession à l'écriture littéraire. *La Trahison de Marianne* de Nanga met en même temps à jour

¹ Bernard Nanga, *La Trahison de Marianne*, roman, Dakar, Abidjan, Lomé : Nouvelles Éditions Africaines, 1984, pp. 194, 196 sqq.

² *Ibid.*, p. 196.

une double dimension de la réception des *Voyages au Congo et au Tchad* : d'une part leur place au sein du « canon de l'identité » des écrivains africains, canon dans lequel Gide, aux côtés de Jean-Paul Sartre et de René Maran, apparaît comme l'initiateur d'un nouveau discours européen sur l'Afrique et par là même comme un point de référence essentiel pour la prise de parole des auteurs africains depuis les années vingt de ce siècle ; et d'autre part la lecture extrêmement controversée des récits de voyages africains de Gide dans l'Europe de la fin des années vingt, surtout en France mais également en Allemagne. Le narrateur de Nanga évoque en particulier cette réception négative à travers les commentaires péjoratifs de son ancien professeur de français au Cameroun (« un Européen de la vieille garde coloniale ») à propos de Gide : « Gide c'est visqueux », avait-il coutume de proclamer. « Pour lui, Gide n'avait rien compris à la civilisation ³ », précise le narrateur de Nanga.

II. Constellations d'une controverse

Les journaux de voyage africains de Gide ont connu une grande résonance dans la France de la fin des années vingt par le fait qu'ils se sont révélés tout à fait inattendus sous plusieurs de leurs aspects et qu'ils ont ainsi transgressé les attentes du public en matière de réception.

Ce qui a tout d'abord étonné le public contemporain, c'est que Gide, qui avait jusque-là l'image d'un écrivain fuyant la réalité, apolitique, se projette soudain dans l'espace public des journaux de voyage dans lesquels il décrit et dénonce de la façon la plus vigoureuse et la plus décidée les pratiques du système colonial français en Afrique centrale. Et il le fait aussi bien dans son *Voyage au Congo* et dans son *Retour du Tchad*, publiés tout d'abord séparément, que dans un article paru dans la *Revue de Paris* après son retour d'Afrique Centrale sous le titre programmatique *La Détresse de notre Afrique Équatoriale*.

Le prestige dont jouissait Gide, mais également le fait que son engagement — très surprenant pour les contemporains — ne se fondait pas sur des intérêts étroitement politiques ou économiques et qu'il était en outre étayé par des arguments soigneusement recherchés, conféra à ses journaux africains un rayonnement et une autorité tout particuliers que furent bien loin de connaître d'autres écrits contemporains sur le même sujet, comme par exemple le livre virulent de Marcel Homet *Congo de Souf-*

³ *Ibid.*, p. 194.

frances paru en 1934 ou celui de Victor Augagneur *Erreurs et brutalités coloniales* publié en 1927.

Les journaux de voyage en Afrique de Gide et les articles complémentaires parus dans la *Revue de Paris*, *La Nouvelle Revue Française* et *Le Populaire*⁴ connurent également un accueil retentissant — et firent même scandale dans une partie de l'opinion publique — car ils furent publiés au sein d'une période d'enthousiasme collectif national massif pour la conception d'une « Plus Grande France » englobant l'empire colonial. En 1927, année de la parution du *Voyage au Congo*, Octave Homberg publia son livre *La France des cinq parties du monde*, qui esquissait la conception d'une « Grande Nation » de dimension mondiale. C'est la même année que fut fondée une association de propagande coloniale sous le nom d'*Association « Plus Grande France »*, destinée à répandre la conception d'une « nation de 100 millions d'habitants » dans les esprits et la conscience publique des Français de l'hexagone avant tout⁵. C'est également en 1927 que commencèrent les préparatifs de la célébration du « Centenaire de l'Algérie » ainsi que ceux de l'Exposition Coloniale Internationale qui attirera à Vincennes, en 1931, plus de 34 millions de visiteurs dans un gigantesque show populaire sur l'Empire colonial.

En 1928, année de la publication du *Retour du Tchad*, parut également l'essai de Léon Archimbaud *La plus Grande France*, qui esquissait — essentiellement en contrepoids à la puissance allemande — la vision d'une Grande France englobant, outre les départements algériens, les possessions coloniales en Afrique Occidentale et Centrale, dans les Caraïbes, en Indochine, dans l'Océan Indien et l'Océan Pacifique. On peut lire en particulier sous la plume d'Archimbaud⁶ :

Pour que les autres considèrent la France comme « une nation de 100 millions d'habitants », il faudrait commencer par nous pénétrer nous-mêmes de cette vérité. Cette fois encore, dans le domaine politique comme dans le domaine économique, nous revenons à la nécessité pressante de donner à la France une « mentalité impériale ».

L'écriture critique et distanciée, résolument « a-nationale », des journaux africains de Gide, qui s'est révélée ici, de façon tout à fait exem-

⁴ Voir successivement : André Gide, « La Détresse de notre Afrique Équatoriale », *Revue de Paris*, 15 oct. 1927, pp. 731-2 ; « Sur le Logone (Fragments du *Retour du Tchad*) », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} déc. 1927, pp. 723-46.

⁵ Voir *Les Annales Coloniales*, n° 76 (16 mai 1927), p. 1, et n° 77 (17 mai 1927), p. 1.

⁶ Léon Archimbaud, *La Grande France*, Paris : Hachette, 1928, p. 35.

plaire, comme l'« Anti-Barrès » — selon une expression d'Henri Massis ⁷ — venait s'opposer fondamentalement au discours nationaliste dominant en matière d'expansion coloniale dans la France de la fin des années vingt. Contrairement au journal africain de Paul Morand *De Paris à Tombouctou* (1929), que Roland Lebel dans son *Histoire de la Littérature Coloniale en France* (1931) a élevé au rang de contre-modèle positif par rapport aux journaux de voyage de Gide ⁸, contrairement également au *Courrier d'Afrique* de Maurice Martin du Gard, on ne trouve aucune trace, dans le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, d'une exaltation nationaliste de cette « mission civilisatrice de la France » à travers laquelle se trouvait bien souvent légitimée une expansion de « l'espace vital » de la Nation française.

Le mensuel *L'Afrique Française*, qui décida de passer sous silence les journaux de voyage africains de Gide, publia en octobre 1928 de façon significative, à la place d'un compte rendu de ces deux ouvrages, un récit de voyage à travers le Congo de l'ancien Gouverneur Henri Bobichon, récit qui fait indirectement référence à Gide et s'en lit comme la contrepartie explicite.

Contrairement à Gide, qui part de son vécu direct et ne l'intègre dans aucun modèle historique téléologique, Bobichon enregistre à chaque étape de son voyage les signes des progrès de la civilisation, dont a pu bénéficier l'Afrique Équatoriale Française depuis trois décennies ⁹. Outre ces silences et ces contre-discours indirects, les journaux de voyage africains de Gide, qui provoquèrent en 1927 un débat agité au parlement français ¹⁰ qui conduira, en 1932, à l'abolition du travail forcé en Afrique Centrale, suscitèrent en France de très nombreuses et très vives réactions directes. Roland Lebel, un des plus éminents écrivains coloniaux de la Troisième République, déjà cité précédemment, qualifia l'oeuvre de Gide de « propagande néfaste » et dénonça ses représentations de l'Afrique comme remplies de « préjugés » et d'« idées préconçues ».

Eugène Devaux, qui réagit de façon très vive à un article très positif d'Henri Fontanier sur le *Voyage au Congo*, reprocha à Gide en juillet

⁷ Henri Massis, « L'Anti-Barrès », *Revue Universelle* (avril-juin 1932), pp. 738-42.

⁸ Roland Lebel, *Histoire de la Littérature Coloniale en France*, Paris : Larose, 1931, p. 135.

⁹ Henri Bobichon, « Au vieux Congo qui s'éveille », *L'Afrique Française*, n° 10 (oct. 1928), pp. 400-3.

¹⁰ Voir là-dessus Édouard Payen, « L'exploitation d'une accusation », *Journ. des Débats politiques et littéraires*, 7 (8 janv. 1928), p. 1.

1927 dans le journal *Annales Coloniales*, de discréditer « l'œuvre civilisatrice de la France en Afrique Centrale » et de ne pas rendre aux « Grands Pionniers » de la conquête coloniale — parmi lesquels il cite Brazza, Gallieni et Faïdherbe — tous les honneurs qui leur seraient dus :

Non, il ne faut pas discréditer l'œuvre des pionniers de la civilisation en A.O.F.. Ils ont peiné durement, croyez-le. Ils ont ouvert à la France de riches contrées que personne n'était capable de débroussailler ni de pacifier. S'il y a eu des excès, des défaillances, ils ont été réprimés, souvent aux risques et périls de ceux qui, comme moi, étaient imbus des grands principes de générosité, de bonté humaine, dont de Brazza nous avait donné l'exemple. Ce qu'il faut montrer aux Français que nous voulons envoyer aux Colonies, c'est l'œuvre des Brazza, des Faïdherbe, des Gallieni et leurs disciples ¹¹.

La réaction d'Édouard Payen, dans un compte rendu très détaillé pour le *Journal des Débats politiques et littéraires*, le 8 janvier 1928, est tout aussi vive que celle de Devaux. Sans évoquer expressément le nom de Gide, Payen note seulement qu'un « écrivain qui s'est fait connaître par des confessions dont un certain public s'est montré friand, a changé de poste d'observation », et il considère les journaux africains comme une véritable campagne contre la politique coloniale française, campagne qu'il rejette vigoureusement :

La France, et c'est son honneur, n'a rien à redouter de campagnes de ce genre. Son œuvre coloniale, au point de vue de la protection des indigènes, est considérée par ceux qui la connaissent, comme l'une des plus humaines, et chaque jour des améliorations sont apportées à une tâche qui correspond, d'ailleurs, à merveille au génie français. L'attitude des populations indigènes n'est-elle pas là pour prouver que la colonisation française, sous toutes ses formes, peut défier les exploitations de faits exceptionnels qui doivent être jugés par les tribunaux, mais qui n'impliquent en aucune façon condamnation du régime ¹².

La constellation politico-culturelle dans laquelle se trouvait la France à la fin des années vingt et au début des années trente, constellation qui suscitait, sur un sujet comme l'expansion coloniale, une polarisation accentuée des positions politiques adoptées, a fait naître toute une série d'articles qui s'identifiaient avec la représentation de l'Afrique sous la plume de Gide. Pierre Humbourg, par exemple, souligna dans son compte rendu publié dans *Les Nouvelles littéraires*, tout en y intégrant sa propre expérience de l'Afrique, le grand retentissement politique qu'ont eu les deux journaux de voyage africains de Gide, et affirma qu'ils « auront plus

¹¹ Eugène Devaux, « À propos d'une polémique », *Les Annales Coloniales*, 114 (26 juillet 1927), p. 1.

¹² *Journal des Débats politiques et littéraires*, 7 (8 janv. 1928).

fait que les rapports des administrateurs ¹³ ». Henri Fontanier fait partie de ces quelques rares critiques français, aux côtés de Pierre Mille et Paul Morand ¹⁴, qui prirent conscience de la dimension ethnologique des journaux de Gide et de la réflexion en matière d'anthropologie culturelle qui les sous-tend, et qui soulignèrent son effort pour comprendre des civilisations étrangères à travers la méthode de l'observation participative : « C'est à chaque instant qu'apparaissent le vif désir de comprendre les formes de civilisation rencontrées et la sympathie de l'auteur pour ces peuples arriérés, meilleurs qu'on ne le dit souvent ¹⁵. »

Pierre Mille souligna en 1929, dans son compte rendu dans *La Dépêche de Toulouse*, puis dans *Les Nouvelles littéraires*, que Gide avait créé, avec ses journaux africains, de nouvelles formes de perception du monde extra-européen se démarquant radicalement, par leur réflexion anthropologique et leur représentation des paysages et de la végétation, du paradigme dominant de la littérature coloniale. Pierre Mille, qui regrette expressément le silence observé par la presque totalité de la critique littéraire française autour de ces livres sous prétexte qu'il ne s'agirait là que de pamphlets politiques ou de simples documents — tel par exemple Paul Souday, — voit, lui, en Gide un véritable « précurseur », le représentant d'« une vraie littérature coloniale ¹⁶ ». Il fut cependant le seul critique littéraire français de cette époque à faire l'éloge de la dimension littéraire des journaux africains de Gide et à ne pas les considérer uniquement comme de simples « documents » ou des réquisitoires, positifs ou négatifs.

¹³ Pierre Humbourg, « Gide et les nègres », *Les Nouvelles Littéraires*, 28 avril 1928, p. 4.

¹⁴ Voir Paul Morand, « André Gide voyageur », *Hommage à Gide*, Paris 1928, pp. 155-6, ici p. 155. Morand qualifie Gide de « voyageur d'aujourd'hui, si différent des grands voyageurs romantiques ».

¹⁵ *Les Annales Coloniales*, 106 (11 juillet 1927), p. 1.

¹⁶ Pierre Mille, « André Gide et le Congo », *La Dépêche de Toulouse*, 8 oct. 1929, pp. 1-2, ici p. 2 : « Avez-vous lu le *Voyage au Congo* d'André Gide ? C'est un livre admirable, exceptionnel : le modèle de la relation de voyage. [...] Voilà vraiment qu'André Gide révèle de véritables qualités d'explorateur : en même temps qu'admirables, ses paysages sont géologiques [...]. Et, malgré cela, c'est le silence. »

III. Réfractions allemandes

La réception des journaux africains de Gide dans le domaine de la critique littéraire en France s'est trouvée en grande partie entravée par le caractère politico-national de la discussion s'y rattachant (surtout en ce qui concerne le *Voyage au Congo*), alors qu'en Allemagne cette réception axée sur la critique littéraire se trouve au centre des comptes rendus publiés entre 1929 et 1933 sur ces deux journaux, dont la traduction allemande fut disponible dès 1929.

Étant donné le nombre très réduit, en France, de comptes rendus proprement littéraires sur le *Voyage au Congo* de Gide — ouvrage qui n'est, par exemple, même pas mentionné dans l'appréciation critique de l'œuvre de Gide publiée en 1929 par Pierre Lièvre, — il est surprenant de trouver un très grand nombre de comptes rendus de ce même livre dans les pages culturelles et littéraires des journaux allemands.

Les récits de voyage de Gide, écrivain qui, d'après une constatation de Richard Huelsenbeck, avait jusque-là connu des difficultés pour s'imposer en Allemagne, furent accueillis par la critique avec une étonnante curiosité, portant non seulement sur leur contenu politique, mais s'intéressant avant tout à l'esthétique de leur écriture et aux perspectives ouvertes par Gide dans le domaine de l'anthropologie culturelle.

C'est Richard Huelsenbeck qui, dans son compte rendu du *Voyage au Congo* paru en 1930 dans la revue berlinoise *Die Literarische Welt*, alla le plus radicalement à l'encontre de la réception dominante en France des journaux africains de Gide. Il qualifia en effet le *Voyage au Congo* — dans des termes certes exagérés — de « poésie classique d'un écrivain plutôt apolitique », mettant ainsi en lumière, de façon quasiment provocatrice, toute la poéticité du texte, son écriture et sa perception littéraire, largement passées sous silence en France :

André Gide parvient difficilement à s'imposer en Allemagne : il est si éloigné de Goethe, de Schiller, du Romantisme, si loin des conceptions allemandes traditionnelles de la littérature, que le lecteur moyen, dans ce pays qui arrive en tête pour la production de livres, ne parvient pas à s'intéresser à son œuvre. [...] Le récit suivant d'un voyage en Afrique Centrale est écrit avec la froideur et le scepticisme qui caractérisent l'œuvre de Gide. Gide est en fait un classique. Il se trouve à des lieues de toute actualité¹⁷.

Le caractère éminemment politique de ces journaux africains, souligne Huelsenbeck dans sa conclusion, ne réside pas dans leur style de

¹⁷ Richard Huelsenbeck, « André Gide : *Kongo und Tschad* », *Die Literarische Welt*, 6Jg. (1930), pp. 5-6, ici p. 6.

reportage ou de documentaire, mais bien au contraire dans cette distanciation a-idéologique, dans ce classicisme et ce septicisme à travers lesquels est perçu le monde colonial — depuis la végétation africaine jusqu'à la pratique du travail forcé en passant par les paysages fluviaux du Congo, — puis inséré dans une trame narrative encyclopédique qui renoue avec la tradition de la littérature de voyage du XVIII^e siècle :

Le Congo se forme sous la main du poète, et devient ainsi possibilité de discussion. Ce qui était autrefois [dans la littérature coloniale de Gide] une région désertique où erraient des animaux sauvages et quelques hommes, se trouve à présent projeté dans la clarté cristalline du discours humain ¹⁸.

Les journaux de voyage de Gide — constituant pour les critiques littéraires français contemporains une partie très marginale et étroitement conjoncturelle au sein de son œuvre, journaux relégués, dans nombre de comptes rendus, dans le domaine des écrits documentaires et extra-littéraires — s'avèrent au contraire, aux yeux de Huelsenbeck, être des éléments essentiels contribuant à donner à l'ensemble de l'œuvre de Gide sa place significative dans la littérature mondiale :

Par vos récits de voyage, vous devez montrer si vous êtes reporter ou poète. Gide a apporté ici de nouveau la preuve qu'il est un des très grands poètes de la littérature mondiale. Il ne s'est pas laissé entraîner par l'occasion offerte d'écrire des reportages rapides. Alors que d'autres mettent leur fusil sur l'épaule et demandent où se trouve le service de télégraphie le plus proche, Gide, lui, met dans sa poche les œuvres de Corneille ¹⁹.

On retrouve des positions semblables à celles de Huelsenbeck dans toute une série de comptes rendus de critiques allemands des journaux africains de Gide avant 1933. Klaus Mann s'est attaché à expliquer son « vif intérêt » pour ces journaux africains en leur consacrant, en 1930, un long article dans lequel il décrit comme suit ses impressions de lecture :

Je lis le livre pendant que je voyage moi-même ; en Afrique d'ailleurs. Je voyage ainsi doublement, mon itinéraire se double du sien [...]. Mais en même temps les notes de Gide m'intéressent sous leur aspect purement esthétique, en tant qu'œuvre d'art. D'un côté, bien sûr, ces notes apparaissent sans aucune prétention artistique, de simples notes griffonnées « pour ne pas oublier ». Mais cette monotonie pourrait justement être, d'autre part, une sorte d'artifice pour mieux redonner toute la monotonie du paysage à travers lequel il nous conduit ²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰ Klaus Mann, « André Gide : Kongo und Tschad » (1938), Kl. Mann, *Auf der Suche nach einem Weg (Aufsätze)*, Berlin : Transmare Verlag, 1931, pp. 345-52, ici pp. 349 et 351-2.

Felix Stössinger compara dans la revue *Vorwärts* (1930) l'expérience africaine de Gide avec celle de Rimbaud, et considéra le livre de Gide, paru en traduction allemande un an auparavant avec les photographies de Marc Allégret, comme « l'ouvrage d'un poète » qui est venu ajouter un jalon important à la littérature de voyage sur l'Afrique ²¹.

Frantz-Clément Paris vit dans la représentation gidienne des paysages exotiques une opposition radicale au mouvement du romantisme (« Il n'existe pas, dans la représentation des paysages exotiques, de plus grande opposition que Chateaubriand et Gide ²² »), et il considéra cette représentation comme un « haut fait » intellectuel, situant Gide dans la tradition d'un Voltaire ou d'un Zola :

Avec cette prise de position courageuse, André Gide a attaché à son nom une nouvelle gloire, rejoignant d'autres grands noms de son pays, comme Voltaire défendant Calas ou Zola se battant pour Dreyfus. Il ne faut pas dire en Allemagne : « Regardez ces Français ! » ; il faut plutôt envier la France qu'un de ses plus grands poètes vivants élève la voix et tente d'effacer la honte qui pèse sur toute la race européenne. Ce récit de voyage tout à fait singulier est ainsi plus qu'un document scientifique et plus qu'une confession, il est un exploit [...]. Le *Voyage au Congo* d'André Gide n'est pas seulement un document littéraire personnel très fascinant, ce livre constitue aussi l'une des meilleures et des plus fructueuses contributions nous aidant à mieux connaître le problème de l'Afrique ²³.

G. Keckeis souligne, lui, dans son compte rendu publié dans le *Literarischen Handweiser*, la présence dans ces journaux de Gide d'une faculté de perception très largement développée qui ne laisse pas passer le moindre détail, qui redonne avec une parfaite précision les moindres observations, les moindres contacts avec des faits, plus encore, qui rend l'essentiel des choses et des relations. [...] Les impressions ne sont pas « retouchées », même si les « sauvages » sont regardés ici à travers les yeux de Rousseau, les conditions existantes ne sont aucunement masquées, même là où ce Français réfléchit sur la colonie ²⁴.

E. Sandner a mis en avant, dans un compte rendu paru en août 1930 dans le *Magdeburgischen Zeitung*, outre le caractère politique et critique des journaux de Gide, essentiellement leur dimension esthétique et littéraire, qui font de Gide un « maître de la description des paysages »,

²¹ Félix Stössinger, « Un poète en Afrique », *Vorwärts*, 14 sept 1930.

²² Frantz-Clément Paris, « André Gide im Kongo », *Magdeburger Zeitung*, 364 (1927).

²³ *Ibid.*

²⁴ G. Keckeis « *Kongo und Tschad* von André Gide », *Literarischer Handweiser*, 66 Jg. (1930), pp. 690-1.

l'auteur d'une forme de

description qui renferme en elle, de façon singulière, non seulement le visible, mais également tout ce qu'une atmosphère peut avoir d'impénétrable. [...] Les tableaux brossés par Gide, souvent d'abord très largement, puis débouchant sur quelques mots-clés brefs et sobres, sont tellement remplis du souffle du vécu direct, pleins du foisonnement des scènes observées, que ce livre ayant pour sujet la réalité doit être mis sur le même plan que *Les Nourritures terrestres*, ouvrage visionnaire ²⁵.

Dans un article, paru en 1931 dans le *Stuttgarter Neuen Blatt*, sur l'édition des œuvres complètes de Gide publiée par le Deutschen Verlagsanstalt, Hans Mangold mit clairement en relief toute l'importance, dans cette œuvre, des journaux africains, les présentant comme « l'un des livres les plus émouvants, humainement, qu'il nous soit donné de lire sur l'Afrique ²⁶ ».

Le journal berlinois *Die Koralie* publia en 1930 un compte rendu extrêmement élogieux des journaux africains, précédé d'une brève présentation de ces voyages de la plume de Gide lui-même, et accompagné d'illustrations de Marc Allégret, dans lequel l'image de l'Afrique, telle qu'elle se dégage des textes de Gide, occupe une place centrale :

En tant qu'Européen si l'on peut dire « dématérialisé », qui ne se contente pas de flâner seulement dans chaque morceau de terre encore inconnu des possibilités de gain alléchantes, il a rencontré les hommes de race noire sans aucun préjugé et en abandonnant l'attitude de supériorité habituelle des hommes blancs. [...] À travers les pages de ce livre, nous commençons à ressentir la véritable nature de cette partie du globe si chaude ²⁷.

Erika Schweickert enfin, dans sa thèse dirigée par Karl Vossler et publiée à Munich en 1932 sous le titre *Pierre Loti und André Gide, zwei Arten von Exotisten*, a effectué la tentative la plus intéressante jusqu'ici

²⁵ E. Sandner, « André Gide: *Kongo und Tschad* », *Magdeburgische Zeitung*, 24 août 1930. Le compte rendu de Rolf Le Beau : « Vier Bücher über Afrika (Gide, Londres, Grimm, Löhdorff) », *Kölnische Zeitung*, 18 mai 1930, rejoint ces mêmes positions en qualifiant les deux journaux africains de « performance littéraire de haut niveau » ; de même que celui de Will Scheller : « André Gide in Afrika », *Karlsruher Zeitung, Badischer Staatsanzeiger*, 1^{er} nov. 1930, Beiträge « Wissenschaft und Bildung », Nr. 44, p. 1.

²⁶ Hans Magnold, « André Gide und wir. Zur Gide Gesamtausgabe der Deutschen Verlagsanstalt », *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 8 mai 1931.

²⁷ M. W., « André Gide : *Kongo und Tschad* », *Die Koralie. Magazin für alle Freunde von Natur und Technik*, 6 (1930), p. 143. L'article de Gide lui-même se trouve dans le même numéro de ce journal, pp. 116-21, sous le titre : « Reise zum Kongo. Aufnahmen von Marc Allégret, Paris », traduction autorisée de O. A. Palitzsch.

d'analyse du nouveau regard de Gide sur l'Afrique sur la plan de l'esthétisme et de la stylistique, considérant son œuvre comme une prise de distance radicale envers la littérature coloniale exotisante — incarnée, selon elle, de façon exemplaire par Pierre Loti :

Le penchant romantique de Loti doit conduire vers un exotisme subjectif, alors que la position intellectuelle de Gide aboutit à un exotisme objectif. Loti fuit son ego en empruntant tous les déguisements possibles, il part en « acteur » dans le pays étranger, sans pouvoir cependant cacher son vrai visage derrière le masque. Gide, au contraire, s'enrichit au contact de la culture étrangère, il observe attentivement, sa conduite est celle d'un « spectateur », d'un critique²⁸.

Face à ce courant dominant de réception, qui s'interrompt brutalement en 1933 avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir, les comptes rendus considérant les journaux africains de Gide comme une simple documentation politique ou des pamphlets politiques restent très marginaux.

On peut compter au nombre de ces derniers l'article de Jakob Buschbeck, paru en 1930 dans la revue *Die schöne Literatur*, dont l'auteur demeure l'un des seuls parmi les critiques outre-Rhin à adopter un ton nationaliste allemand, idéalisant la colonisation allemande, et qui revendique en arrière-plan le retour à l'Allemagne de la colonie du Cameroun qu'elle avait été obligée de céder en 1919.

Gide a aussi voyagé dans certaines parties de l'ancien Cameroun allemand, et ce n'est pas sans colère qu'on peut entrevoir, à travers son récit, toute la mauvaise gestion des gouvernements coloniaux français. La France n'est pas en mesure d'envoyer suffisamment de fonctionnaires, de médecins, dans cette colonie, qui nous a été confisquée, sous les prétextes les plus fallacieux, et qui dépérit aujourd'hui sous la domination française, alors qu'elle serait pour nous un champ d'action de première importance²⁹.

C'est aussi uniquement dans la réception allemande qu'est mis l'accent sur cette dimension du texte des journaux de voyage de Gide, une dimension qui s'avère nouvelle et inhabituelle au sein de la structure du genre « récit de voyage en Afrique », à savoir la thématisation fréquente et souvent très approfondie des lectures de voyage de Gide, lectures allant du livre de Joseph Conrad *Heart of the Darkness* jusqu'à l'essai sur *La Poésie pure* de l'abbé Bremond, en passant par *Le Misanthrope* de Molière.

La lecture préférée de Gide pendant son voyage en Afrique fut

²⁸ Erika Schweickert, *Pierre Loti und André Gide, zwei Arten von Exotisten*, München : Buchdruckerei Bernhard Wagner, 1932, p. 13.

²⁹ Jakob Buschbeck, « Länder, Völker, Reisen », *Die Schöne Literatur*, 31 Jg. (1930), p. 353.

cependant celle de Goethe, auteur dont il lut les *Wahlverwandschaften* et le *Second Faust in extenso* entre le Kinshasa et le lac du Tchad, en les commentant abondamment dans son journal.

Alors que Paul Souday ne voit ici, dans son feuilleton du quotidien *Le Temps*, qu'un simple signe du désintérêt non dissimulé éprouvé par Gide pour les régions traversées au cours de son voyage africain³⁰, Fritz Schotthöfer interprète dans son compte rendu publié en 1930, de façon beaucoup plus judicieuse, la passion de la lecture de Gide comme compensation et médium lui permettant d'assimiler de très fortes, parfois même traumatisantes, expériences vécues dans la réalité de ce voyage :

Il est un homme de formation intellectuelle tout européenne, qui se promène à travers des pays sauvages. Gide lit, assis dans sa chaise à porteur, les *Wahlverwandschaften*, et s'occupe de la « Poésie pure » de l'Abbé Bremond. Il fuit sans cesse la nature dans sa forme primitive pour se réfugier dans son univers intellectuel européen, peut-être pour y trouver un contrepoids contre la primitivité l'environnant, ou peut-être afin de ne pas laisser dépérir sa propre pensée en la privant de ce qui en constituait les sources les plus profondes³¹.

Même si le concept de « primitivité » ne correspond pas vraiment à l'intérêt de Gide pour les cultures africaines, dont il souligne sans cesse la variété immense et l'égalité avec les cultures européennes, les réflexions de Schotthöfer à ce propos mettent en avant une dimension fondamentale des journaux africains de Gide, qu'on pourrait décrire sous les termes de dynamique d'une expérience de l'Autre résistante. Ces catégories de l'expérience subjective et esthétique de l'Autre, qui structurent ses ouvrages sur l'Afrique du Nord et qui constituaient également, à l'origine, l'horizon d'attente de son voyage au Congo, — tels « dépaysement », « étrangeté », « mystère », « sensualité », « émerveillement³² » — s'avèrent très vite tout à fait inutilisables pour exprimer la perception subjective et décrire cette réalité de l'Afrique Centrale coloniale, beaucoup plus résistante et contradictoire que celle qu'il avait rencontrée lors de voyages dans d'autres régions d'Afrique. Trois mois après le début de son voyage, Gide

³⁰ Paul Souday, « Les livres. Feuilleton », *Le Temps*, 7 juillet 1927 : « Comme son voyage et ses nouveaux clients ne le passionnaient pas exclusivement, M. Gide lisait beaucoup au Congo. »

³¹ Fritz Schotthöfer, « Gide unterm Äquator. Zu seinem Reisebuch *Kongo und Tschad* », *Die Literatur* (Stuttgart), 32 Jg. (1930), pp. 567-9, ici p. 568.

³² Voir parmi les nombreux passages dans les journaux d'André Gide : Voyage au Congo, suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route (1927/29), Paris : Gallimard, p. 43 (13 sept.) : « Je m'attendais à plus d'ombre, de mystère et d'étrangeté. »

écrit :

Désormais, une immense plainte m'habite ; 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. [...] Je veux passer dans la coulisse, de l'autre côté du décor, connaître enfin ce qui se cache, cela fût-il affreux. C'est cet « affreux » que je soupçonne, que je veux voir³³.

Les lectures de voyage de Gide, en particulier les *Wahlverwandtschaften* de Goethe qu'il a lues dans la version originale allemande et sans le dictionnaire qu'il avait laissé à la maison³⁴, apparaissent comme des formes d'échappement à la réalité et de compensation face à l'expérience d'une réalité souvent résistante, parfois traumatisante, et se révèlent en même temps comme un moyen de surmonter une crise d'identité personnelle en tant qu'écrivain, crise que Gide articule dans divers passages comme un « blocage d'écriture » dont il souffre³⁵.

« Mais comment se faire écouter ? » se demande Gide dans un passage central de son journal de voyage africain, dans lequel il fixe à ses « carnets de voyage » comme nouvel objectif d'essayer de saisir « l'autre côté du décor » de l'exotisme.

Jusqu'à présent, j'ai toujours parlé sans aucun souci qu'on m'entende ; toujours écrit pour ceux de demain, avec le seul désir de durer. J'envie ces journalistes dont la voix parle aussitôt, quitte à s'éteindre sitôt ensuite. Circulais-je jusqu'à présent entre des panneaux de mensonges³⁶ ?

IV. Continuités et ruptures

Un demi-siècle avant la relecture de journaux africains de Gide par des écrivains africains comme Henri Lopes³⁷ et Bernard Nanga, ce furent avant 1933 surtout des critiques allemands, — à l'exception de quelques voix très isolées en France, telles celles de René Maran, écrivain noir américain né à la Martinique, ou encore l'écrivain colonial Pierre Mille, — qui surent reconnaître toute la signification du *Voyage au Congo* sur le plan de la littérature mondiale, en tant que nouvelle forme de perception et de représentation de la réalité coloniale. L'histoire de la réception,

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 102 (30 oct.).

³⁵ *Ibid.*, p. 156 (25 nov.).

³⁶ *Ibid.*, p. 103 (30 oct.).

³⁷ Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afrique*, Paris : Seuil, 1986.

esquissée ici, de ces deux journaux africains de Gide nous amène aussi à les considérer comme une rupture, beaucoup plus profonde qu'elle n'avait été estimée jusqu'ici par de nombreux interprètes, au sein de l'ensemble de l'œuvre de Gide.

Cette thèse de l'« épisode éphémère » du voyage de Gide en Afrique, défendue par exemple par le critique anglais de Gide Russell King³⁸, est démentie non seulement par les résultats de l'analyse des journaux africains eux-mêmes, mais encore par leur structure propre, qui s'est trouvée en général comprise de façon beaucoup plus juste et adéquate par les critiques allemands contemporains interprétant ces textes à distance, que par la majorité des critiques français contemporains manquant de recul.

La relation constante entretenue par Gide avec les réalités coloniales africaines jusqu'au début des années cinquante vient contredire également la thèse d'un « épisode éphémère » africain : Gide repartit en 1938 pour un nouveau voyage en Afrique Centrale, à propos duquel il donna, entre autre, une interview détaillée au journal *Paris-Dakar*³⁹ ; un voyage dont les impressions essentielles formeront la trame de sa préface à l'essai politique de Pierre Herbart *Le Chancre du Niger*⁴⁰, publié en 1939. Gide écrivit en 1947 la préface du premier numéro de *Présence Africaine*, le périodique en langue française le plus important pour la littérature et la culture africaine après 1945⁴¹ ; il rédigea dans la même année la préface à l'autobiographie de l'écrivain égyptien Taha Hussein⁴² ; et il publia

38 Russell King, « André Gide. Pour ou contre la littérature engagée », *Nottingham French Studies*, vol. V, n° 1 (mai 1966), pp. 29-39. Voir la position contraire défendue par Manfred Jäger : « Individualistische Entdeckung sozialer Mißstände. André Gide : *Reisen* », *Europäische Begegnung* (Cologne), 7, 1 (1967), pp. 56-7, ici p. 56 : « L'expérience africaine a transformé sa conception individualiste de la liberté, conception qu'il considéra désormais comme destructrice de soi-même si elle ne s'alliait pas avec un idéal de devoir. »

39 « Avant de quitter l'A.O.F., André Gide a confié à *Paris-Dakar* ses impressions de voyage », *Paris-Dakar*, n° 634, 2 mars 1938, p. 1 et 3 : « André Gide nous a confié que, tout jeune déjà, il était attiré par le mystère de l'Afrique. Lorsque bien plus tard, il lui a été donné de réaliser ce rêve de sa prime jeunesse en visitant le continent noir, la réalité n'a pas déçu son âge mûr. Le voyage qu'il vient d'accomplir a augmenté encore l'intérêt qu'André Gide a porté à l'Afrique. »

40 Pierre Herbart, *Le Chancre du Niger*, Paris : Gallimard, 1939, préface d'André Gide, pp. 7-19.

41 André Gide, « Avant-propos », *Présence Africaine*, n° 1, oct.-nov. 1947, pp. 3-6.

42 Taha Hussein, *Le Livre des jours*, trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris :

enfin, en juin 1950, sous le titre « *Nouveau Voyage au Congo* », une rétrospective sur ses voyages en Afrique⁴³. Dans les conclusions de ce texte, Gide semble vouloir définir ses propres journaux de voyage comme la forme littéraire d'une ethnologie politique, un objectif qui supposait au départ une attitude scientifique et une qualité de perception tout à fait neuves :

En cherchant à instruire les autres, c'est aussi bien soi-même qu'on instruit. On découvre incessamment de nouveaux et plus reculés problèmes et l'on finit par prendre son parti d'une ascension indéfiniment différée [...]. Mais c'est aussi bien là que je constate le plus remarquable progrès, la place prépondérante accordée à cette science naissante et bourgeonnante : l'ethnologie.

Ces réflexions tardives du voyageur africain Gide, un an avant sa mort, rejoignent ces deux horizons de réception qui exigent une relecture et une nouvelle interprétation des journaux de voyage africains : la réception extra-européenne d'une part — et surtout allemande de la fin des années vingt, avec des critiques comme Schotthöfers, Sandners, Huelsenbeck et Mann, — et la redécouverte pleine d'actualité un demi-siècle plus tard, d'autre part, de ces deux ouvrages de Gide par des écrivains africains comme le congolais H. Lopes et le camerounais B. Nanga.

Gallimard, 1947, préface d'André Gide pp. I-VI.

⁴³ André Gide, « *Nouveau Voyage au Congo* », *Le Monde illustré*, n° 243, 10 juin 1950. Voir également, en ce qui concerne les relations de Gide avec l'Afrique (Afrique du Nord et Afrique noire), Gabriel Michaud, *Gide et l'Afrique*, Paris : Collection Alternance, 1961.

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE Colloque de Düsseldorf (1991)

Le Voyage dans la glace *Le Voyage d'Urien et sa tradition*

par

MARIANNE KESTING

C'EST fut vraisemblablement l'Odyssée d'Homère qui inspira la métaphore de la navigation, la comparaison de la poésie à un voyage en mer. Au départ, on hisse les voiles, le poète est le navigateur, son œuvre la barque, le voyage celui de son esprit. Dans *Littérature européenne et Moyen-Âge latin*, Ernst Robert Curtius a suivi cette tradition de l'Antiquité jusqu'à Spencer¹. Elle eut toutefois une suite significative dans l'*Ancient Mariner* de Samuel Coleridge (1801) qui lui donna un tour décisif. Coleridge entreprit son voyage dans les parties de la terre jusqu'alors inconnues des humains et qui, par conséquent, échappent à leur expérience : en Antarctique, dans la blancheur éternelle de la glace, signalant ainsi que sa poésie s'éloigne de la vie de tous les jours et qu'elle cherche à éprouver l'inconnu et le jamais vu.

De cette façon, il mit en branle une sorte de course de relais poétique qui l'amena à faire une série de voyages imaginaires extrêmement originaux et symptomatiques. Edgar Allan Poe lut Coleridge et envoya son *Arthur Gordon Pym* (1837-38) dans la blancheur du pôle sud.

1. E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen-Âge latin*, Paris, 1956, t. I, pp. 219-24 (texte allemand, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1965, pp. 138-41).

Dans *Moby Dick*, Herman Melville fit poursuivre la baleine blanche sur tout le globe par le capitaine Achab pour découvrir le secret de la couleur blanche. *Le Voyage* de Baudelaire (1852), tiré des *Fleurs du Mal*, est devenu un décevant voyage allégorique de la poésie aboutissant finalement à l'appel de l'inconnu que la mort abrite.

Le Bateau ivre de Rimbaud (1871), dans lequel le poète s'allégorise lui-même, s'arracha des rives connues pour s'aventurer dans l'incommensurable ; le jeune Brecht en créa une paraphrase dans son poème *Das Schiff* [Le Navire] (1927). Mallarmé se servit de la métaphore de la navigation dans les poèmes *Salut* (1893), *Brise marine* (1865), *Le Guignon* (1862/1887), *Au seul souci de voyager* (posthume) et *Un coup de dés* (1897).

Le thème du voyage dans la glace, que Joachim Metzner interpréta jusqu'à l'expressionnisme allemand dans son ouvrage *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang* [Destruction de la personnalité et fin du monde ²], sans d'ailleurs se référer à Gide, fut repris par ce dernier dans son *Voyage d'Urien* (1892/93) ; il avait lu le *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe sur les conseils de Paul Valéry ; il écrivit à ce dernier le 3 novembre 1891 : « Poe m'a fait sien. Je l'ai lu tous les jours, et tous les jours il a grandi. Je le trouve aujourd'hui colossal. »

Cependant, le voyage dans la glace a une seconde tradition qui prit son essor non seulement avec Coleridge, mais aussi avec l'empire gelé d'Arktur dans le Klingsohr-Märchen *Heinrich von Ofterdingen* (1801) de Novalis : suivant l'opinion de Jean Paul au sujet d'E.T.A. Hoffmann dans sa préface aux *Phantasiestücke in Callots Manier* (1813), c'est du fait de leur haine des êtres humains que la poésie et le poète gèlent eux-mêmes :

L'amour des hommes, précipité vers sa perte par amour de l'art, se venge cruellement en figeant l'art lui-même [...]. Voilà pourquoi tant de panthéons de l'art sont de nos jours autant de palais de glace : demeures de la transparence et de la pureté, scintillant de toutes leurs parois, pourvues de tous les accessoires imaginables, tous de glace également ³.

Toutefois, comme la poésie postérieure le démontre, il conviendrait de porter cette accusation moins contre Hoffmann que contre une séparation

2. Joachim Metzner, *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang*, Tübingen, 1976. Cf. aussi Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a. M., 1979 ; un chapitre seulement y est consacré au « Voyage dans la glace éternelle » (pp. 88-102).

3. E. T. A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, texte français par Henri de Curzon, préface de Jean Paul Richter, Paris, 1979, p. 26 ; le texte en allemand : *Phantasiestücke in Callots Manier*, in *Schriften in 5 Bänden*, Darmstadt, 1968, Bd I, p. 9.

entre l'environnement social et le « moi » poétique qui, même dans l'abandon imaginaire de la poésie, retomba sur cette dernière comme un froid. Neige et glaciation devinrent non seulement des thèmes, mais également des symptômes.

Afin de démontrer que l'affinité au sujet se maintient jusqu'à nos jours, on peut rappeler la « mer de glace » (*Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*) de C. D. Friedrich (1823/24), le catastrophique paysage de neige et de glace dans le « cristal de roche » (*Bergkristall*) (1853) de Stifter et les expériences de Nietzsche sur le glacier de Sils-Maria, ainsi que le chapitre de l'aventure dans la neige dans *Der Zauberberg* [La Montagne magique] de Thomas Mann (1924), de même le fait que le *Landarzt* [Médecin de campagne] de Kafka demeure dans un désert de neige. Outre les prédécesseurs immédiats de Gide, Poe et Coleridge, Baudelaire reprit ce thème dans *Les Paradis artificiels* (1851/58/69) : « je me considérais comme une statue taillée dans un bloc de glace ⁴ » — une phrase qui servit sans doute d'inspiration à Gide lorsqu'il imagina son cadavre gelé au pôle. Le poème de Baudelaire *La Beauté* (1857), dans lequel la beauté elle-même se refroidit et se pétrifie, montre que l'expérience de l'auteur n'est pas exclusivement liée à la consommation de haschisch. Chez la descendante de cette *Beauté* que Mallarmé créa dans *Hérodiade* (1864), ce phénomène mène à l'englacement. En juillet 1866, Mallarmé écrivit à Henri Cazalis :

En vérité, je voyage, mais dans les pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, — et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure ⁵.

Mais le jeune Gide s'inspire encore d'une autre tradition, de la quête du paradis au Nord à laquelle se réfère encore l'empire d'Aktur de Novalis dans *Heinrich von Ofterdingen*. L'ère de la découverte terrestre renvoyait de plus en plus au paradis, établi à l'origine sur terre, aux parties encore méconnues de la terre et finalement aux pôles où l'*Urien* de Gide cherche également le paradis sans le trouver.

Après Christophe Colomb qui pensait découvrir les fleuves du paradis à l'embouchure de l'Orinoco, Gerhardus Mercator dessina, dans son *Atlas minor* (1606), le pôle comme une cataracte, d'où coulent les quatre fleuves du paradis — une idée que Poe cite à la fin de *Manuscript Found in a Bottle* (1833).

4. *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1961, p. 363.

5. St. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, 1959, pp. 220 sqq.

Même si le jeune Gide n'a pas connu tous les détails de cette tradition en ayant, néanmoins, une intime connaissance de la poésie de Coleridge, Poe, Baudelaire et Mallarmé, il l'a reprise de manière géniale pour, comme il l'écrivit plus tard, « donner au symbolisme le roman qui [lui] paraissait lui manquer ⁶ ». En effet, le symbolisme se manifestait jusqu'alors dans des essais, poèmes, poèmes en prose et drames lyriques. Le refus d'action extérieure menait au tarissement de l'action également sur le plan esthétique et, par conséquent, à une poésie exprimant un état.

Une anecdote que Gide rapporta ultérieurement dans son discours *Souvenirs littéraires et problèmes actuels* (1946) semble caractéristique :

[...] je venais d'écrire un certain *Voyage d'Urien*, dont la troisième et dernière partie avait paru séparément en plaquette dans un tirage à part, sous le titre fallacieux de *Voyage au Spitzberg*. J'avais remis cette plaquette à Mallarmé, qui l'avait accueillie avec un léger froncement de sourcils, croyant, d'après le titre, qu'il s'agissait de la relation d'un périple réel. Me revoyant quelques jours après : « Ah ! vous m'avez fait grand-peur, je craignais que vous n'y fussiez allé ⁷ ! »

En juin 1893, il écrivit à Gide :

Mon cher ami,

Vous avez fait, avec *Le Voyage d'Urien*, quelque chose de solitaire ; qui restera entre Poe et des rares une de mes lectures. Je ne sache pas qu'on soit parti jamais, avec autant, disons de naturel, selon un fil de fiction tenu et pur, comme la vôtre qui mène à la totalité du Songe ⁸ !

Il était rassuré par le fait qu'il ne s'agisse que d'un voyage imaginaire dans la succession de Poe et de sa propre poésie.

La connaissance de Gide ne se limitait pas uniquement à ses prédécesseurs les plus importants. Il prouvait qu'il les avait lus très exactement et surtout qu'ils les avait compris.

Le *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe n'a été définitivement déchiffré que dans les années soixante-dix, notamment par Jean Ricardou et Maurice Mourier ⁹. Ils constatèrent que le voyage, dans son aspect fantastique croissant, finalement concentré sur des valeurs pures de noir et de blanc, est en ultime conséquence un voyage en écriture et papier. Mallarmé avait déjà revendiqué dans plusieurs essais, et illustré dans sa

6. « Souvenirs littéraires et problèmes actuels », *Feuillets d'automne*, Paris, 1959, p. 188.

7. *Ibid.*

8. Cf. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II, Paris, 1957, p. 193, n. 1.

9. J. Ricardou, « Le caractère singulier de cette eau », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, 1967, pp. 193-207 ; M. Mourier, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Esprit*, déc. 1974, pp. 902-26.

poésie, une telle symbolisation de l'acte d'écrire que Ricardou et Mourier concurent dans leur expérience de la littérature moderne, particulièrement dans le Nouveau Roman. Dans les premières phrases du « Prélude » déjà, Gide reprend des métaphores de Mallarmé ; il ne fait aucun doute qu'il rend ainsi hommage au maître, ainsi la croisée de la fenêtre de *Ses purs ongles* (1887), le dégoût des études, l'extinction de la lampe de *Brise marine* comme début de la poésie *Fuir ! Là-bas fuir* ; la mer éternelle avec ses indéterminations du *Coup de dés*, les compagnons de pèlerinage du poème de Mallarmé *Salut*, toast porté à un banquet de poètes, dans lequel Mallarmé salue ses amis à l'occasion d'un voyage d'argonautes poétiques. Les compagnons, qui escortaient Urien pendant son voyage, ont donc des noms-clé désignant des amis poètes existant réellement, ainsi Cabilor pour Pierre Louÿs, Ydier ou Paride pour Drouin, Tradelineau pour Charles Morice, comme Gide l'a lui-même transmis¹⁰. D'autres noms proviennent du cycle des légendes du roi Arthur, comme Urien est issu de l'*Yvain* (1165 ?) et Éric d'*Érec et Énide* (1175) de Chrétien de Troyes. Nathanael semble se référer à l'étudiant poète de *Sandmann* [L'homme au sable] de Hoffmann ; Allain, enfin, est le personnage de roman des *Cahiers d'André Walter*. Le voyage lui-même symbolise la poésie et Gide n'aurait pas même dû le faire suivre de l'hommage, dans lequel il dit :

nous n'avons pas fait ce voyage.
[...] Ce voyage n'est que mon rêve,
nous ne sommes jamais sortis
de la chambre de nos pensées (364¹¹),

car ce que ce petit roman dévoile en permanence, c'est que le voyage constitue un acte d'écriture, de sorte qu'il imprègne les expériences supposées de jugements esthétiques : tantôt le voyage est « mal composé » (331), tantôt il a « une progression calculée [...] esthétique » (323) ou il a « une suprême péripétie » (332), après laquelle il fait marche arrière : « Et comme en une histoire qu'on relit à l'envers [...], nous reprenons notre voyage » (336 sq.).

Il qualifie l'épisode ironique avec Ellis la blonde comme « le plus saugrenu du voyage » (339), ce qu'il est, en effet, grâce au fait que, dans cette scène, Gide glisse une part de vécu réel avec sa cousine Madeleine qui deviendra sa femme. L'autre Ellis, quant à elle, a été créée par le pro-

10. Lettre à Pierre Louÿs du 2 oct. 1892, citée par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II, p. 195.

11. Les numéros de page dans le texte courant se réfèrent à Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 15 vol., 1932-39), t. I.

tagoniste, tandis que le ciel est finalement rêvé. Comme dans le *Pym*, l'écriture se cabre devant la vraie découverte du pôle et constitue chez Gide une citation de la bible en lettre de feu, une prophétie aux élus. Sur le mur de glace est gravée l'inscription : « Hic desperatus ». Le cadavre qu'ils découvrent dans la glace tient à la main un morceau de papier illisible : il est « complètement blanc » et vide (362). C'est le Néant et, en même temps, la feuille vierge que — pour parler comme la *Brise marine* de Mallarmé — « la blancheur défend ». Même le narcissisme poétique du *Traité de Narcisse* (1891) apparaît, une fois se miroitant dans l'eau, à la fin cherchant dans celle-ci le reflet du ciel « que je rêve ». Bref, *Le Voyage d'Urien* symbolise l'écriture de la poésie même. Comme Jean Ricardou l'a une fois formulé en se référant au Nouveau Roman : « Ainsi, un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture ¹². » Michel Butor confirma cela dans son article « Le voyage et l'écriture » : « parce que pour moi voyager [...] c'est écrire [...] et qu'écrire c'est voyager ¹³ ».

Chez Gide, le périple du poète est sillonné de moments de rêve irrationnels : Urien et ses compagnons ignorent comment ils sont arrivés sur le navire ; on n'apprend pas non plus comment ils le retrouvent après leur détention chez la reine : l'apparition de la vraie Ellis est entièrement fantastique, de même que celle des femmes aux clochettes. À l'aide de leur chant les sirènes créent une ville qui tombe en ruines quand ce chant s'éteint, cela revient, certes, à un reflet de la poésie créatrice elle-même.

Le Voyage d'Urien abonde en allusions littéraires. Ce qu'Urien et ses compagnons voient, les îles flottantes, la ville maure en ruines, peste et scorbut, peut, mais ne doit pas s'inspirer de la littérature antécédente. Un paysage de boue, « La mer des Sargasses », un paysage de glace se trouvent également dans les septième et huitième chants de *l'Inferno* de Dante, qui fait toutefois échouer son Odyssée devant le mont du pôle, où ces paysages représentent peut-être le périple du poète comme une traversée de l'enfer. Les sirènes et la ville des femmes avec la séduisante reine Circé, à laquelle n'échappent que quelques compagnons, rejoignent, quant à elles, l'Odyssée d'Homère. Cependant le bateau des morts, que les voyageurs rencontrent avant la phase finale, provient sans aucun doute du *Manuscript Found in a Bottle* de Poe (1833), aussi bien que la tournure de la fin sous forme de journal intime ainsi que le réchauffement du climat à proximité du pôle sont tirés du *Pym* de Poe. La ville submergée pourrait avoir été inspirée par *The City in the Sea* du même auteur (1831).

12. *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 111.

13. *Romantisme*, n° 3/4, 1972, pp. 4-19, ici : p. 4.

L'enfant bizarre de la partie VI correspond littéralement à la référence, citée par Gide lui-même, aux *Lehrlinge zu Sais* (1798) de Novalis que Gide connut par l'intermédiaire de Maeterlinck, traducteur de l'œuvre en français.

Bien plus importante que ces emprunts littéraires, qui, d'ailleurs, furent considérablement transformés par rapport aux sources et prirent une nouvelle signification dans le contexte symbolique — ainsi, « la mer des Sargasses » apparaît à nouveau dans *Paludes* (1895) et symbolise l'ennui dans *Urien*, — éminemment plus importante est l'apparition d'Éric, le tueur d'oiseaux. Dans l'*Ancient Mariner* de Coleridge déjà, le marin qui tue l'Albatros perpètre ainsi le premier « acte gratuit » de la littérature moderne, commettant un péché injustifié contre la nature, pour lequel il sera puni de même que ses compagnons. Maintenant, pendant le voyage vers la mer de glace, Éric apparaît, avec le « large couteau tueur de cygnes » (346), mais il tue de manière pétulante et tout à fait insensée des eiders. *Le Tueur de cygnes* (1887) était le cruel philistin Tribulat Bonhomet de la nouvelle du même nom de Villiers de l'Isle-Adam. Il tue ces allégories du poète pour entendre leur chant de mort, mais il devient ainsi également « tueur de signes », c'est-à-dire du signe qu'elles représentent. Les compagnons d'Urien tombent malades après l'acte d'Éric : sans mourir, comme chez Coleridge, ils traversent cependant une crise. Ce sera leur dernière aventure avant la découverte que le pôle n'héberge pas la cité divine, mais seulement un cadavre gelé derrière lequel se trouve le Néant. L'Absolu qu'ils cherchent n'existe tout au plus que sous la forme d'une prophétie écrite. Néanmoins, le tout constitue, comme le *Voyage* de Baudelaire, à la fois un voyage de vie allégorique avec un départ enthousiaste, la recherche de la Terre promise et de la cité divine et, enfin, la déception que Baudelaire formula de la manière suivante :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Gide écrit qu'il n'existe aucun retour de ce périple :

on ne redescend pas vers la vie. Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venus voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route (362)...

Mais cet échec de l'intention même, comme l'échec du Maître dans *Un Coup de dés*, produit une poésie significative, notamment *Le Voyage d'Urien* de Gide, et cela malgré la reprise consciente d'« actes glorieux » littéraires (329), vers lesquels Urien et ses compagnons étaient jadis parvenus. C'est à juste titre que l'on peut qualifier *Le Voyage d'Urien* de somme

d'une poésie symbolique et, en tant que telle, porteuse d'une conscience interne de la tradition et d'une originalité considérable. Le départ vers les océans indéterminés dans lesquels s'inscrivent des phénomènes mythiques et fantastiques de la vie, un voyage sans fin et sans retour, comme celui du *Bateau ivre* de Rimbaud, marque le départ dans le moderne. Seuls quelques-uns des nombreux compagnons, à peine caractérisés et dont n'apparaît que le nom, survivent en échappant aux femmes et en restant fidèles à leurs intentions : douze d'entre eux échappent à la reine séductrice, sept arrivent au pôle — chiffres symboliques et même sacrés. Il y avait douze apôtres ; le chiffre sept apparaît d'innombrables fois dans l'Apocalypse de Jean, dont Gide reprend la prophétie au travers de l'écriture de feu.

Mais la course de relais de la poésie moderne n'a pas le moins du monde trouvé un terme avec la mémorable formulation d'un voyage dans la glace par le jeune Gide. Après les *Südpolfahrer* [Voyageurs au pôle Sud] (1911) et *Das Tagebuch Shakletons* [Le Journal intime de Shakleton] (1911) de Georg Heym, Per Olof Sundmann dépeignit une tentative réelle, mais vouée à l'échec, d'atteindre le pôle Nord dans *Le Voyage aérien de l'Ingénieur André* (1967). Toutefois, ce fut plutôt *Der Kopf des Vitus Bering* [La tête de Vitus Béring] (1965) de Konrad Bayer qui reprit la tradition de Gide. Béring fut envoyé sous Pierre le Grand dans la mer de Kamtschatka et y découvrit le détroit entre l'Asie et l'Amérique qui porte son nom. Il mourut, comme le cadavre de Gide, au pôle sur une île glacée à laquelle on donna son nom. Pour démontrer qu'il avait compris la tradition de Gide, Konrad Bayer la nomma un voyage à travers la tête.

En 1984 parut l'ouvrage de Christoph Ransmayr *Die Schrecken des Eises und des Finsternis* [Les Effrois de la glace et des ténèbres], un roman qui superposait en trois niveaux les événements de l'expédition austro-hongroise au pôle Nord de Carl Weyprecht et Julius Payer pendant les années 1872-1874, la recherche de traces de cette expédition par Josef Mazzini de Vienne qui disparut à Spitzbergen et finalement le processus d'écriture, qui non seulement suit les deux aspects, mais s'identifie également au fur et à mesure avec l'expédition. De fait, ce livre constitue lui-même une recherche de traces et la pénétration du pays inaccessible et désert de la glace éternelle. « C'est ma terre » (221¹⁴) :

14. Les numéros de page dans le texte courant se réfèrent à la traduction française du roman : Christoph Ransmayr, *Les Effrois de la glace et des ténèbres*, trad. de l'allemand par François Matthieu, Paris, 1989. Nous avons utilisé l'édition allemande de *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt a. M., 1989.

De la paume de la main, je protège le cap, je recouvre la baie, je sens la sécheresse et la fraîcheur du bleu, je suis au milieu de mes océans en papier, seul, avec toutes les possibilités d'une histoire : je suis un chroniqueur à qui il manque la consolation de la fin. (222)

Le livre finit là où il débuta, dans la chambre de l'écrivain.

Mais ce n'est pas tout. Ce qui, finalement, aboutit à un livre, a trouvé son origine dans les livres. Payer lui-même fut inspiré par des récits d'expéditions au pôle Nord ; Mazzini, d'autre part, déjà initié dans son enfance par les récits d'aventures en mer de sa mère, étudia l'héritage poétique de cette expédition — comme Ransmayr qu'il cite abondamment — et comme Ransmayr encore, il se met en route jusqu'à ce que de deux ils ne fassent enfin qu'un :

Ce n'est pas l'écriture de Josef Mazzini. C'est moi qui ai écrit. Moi. C'est aussi moi qui ai donné un nom aux autres cahiers de Mazzini. *Campi deserti. Terra Nuova*. J'ai procédé avec ces notes comme procède tout découvreur avec sa terre, avec des baies, des caps et des sunds anonymes — je les ai baptisées. Il faut que tout porte un nom. (148)

Je faisais pris la place SON travail et me déplaçais dans SES rêveries aussi inéluctablement qu'une pièce sur un échiquier. (21)

Mais de quel travail s'agit-il donc ?

Mazzini disait que, d'une certaine façon, il esquissait une nouvelle ébauche du passé. Il imaginait des histoires, inventait des intrigues et des événements, les consignait par écrit et examinait pour finir si dans le passé lointain ou tout proche, il y avait eu un jour de *réels* précurseurs ou des personnages semblables à ceux qu'il avait imaginés. (17)

Le départ et le voyage du bateau *Admiral Tegetthoff* (1872) et le voyage de Josef Mazzini qui le suit après coup paraissent d'abord parallèles, s'interpénétrant telle une double « chronique de l'échec » ; ces recherches se superposent dans la tête de l'écrivain et deviennent finalement siennes, la recherche d'un pays, qui aujourd'hui encore est inaccessible.

Payer et Weyprecht reviennent. Ils ont découvert un pays qui n'est utile à personne, mais sont marqués par leurs colossales et effrayantes expériences. Payer, surtout, devient écrivain et finalement peintre de ce qu'il a vécu. Par conséquent, le voyage dans la glace reste une aventure, quand bien même toutes les parties du monde sont explorées et réparties.

Dès le début, Ransmayr explique que la maîtrise technique du lointain est une illusion, car « nous sommes, d'un point de vue physiognomique, des piétons et coureurs ». Du moins, c'est encore l'écrivain avec son métier archaïque, à l'ère de la vitesse et de la télévision, dont les désillusions sont éprouvées par Mazzini à l'extrême Nord. Cela ne l'empêche pas de se rendre dans l'inaccessible et d'y rester. Ce qui commença avec Poe et Coleridge, et que Gide reprit, n'a donc pas trouvé de fin.

Et lorsque Ransmayr part en 1988 à la recherche des traces d'Ovide à la mer Noire (*Die letzte Welt*, Le dernier monde), cela symbolise également l'acte d'un écrivain qui, encore et toujours, peint ses lettres noires dans la blancheur.

L'après-midi littéraire et musical de l'AAAG

« Pour célébrer le cinquantenaire de la mort de Valéry »

Ordonnateur patenté des excursions de l'AAAG, Bernard Métayer renouait, ce samedi 8 juin 1996, avec l'esprit d'initiative qui, les années passées, fit connaître aux gidiens le Vaneau, La Roque, Cuverville et le Terre. Cette fois, de concert avec Marie-Françoise Vauquelin-Klincksieck, gardienne et animatrice, depuis plus de cinquante ans, des « Maisonnnettes » d'Hanneucourt, où Nadia Boulanger fit édifier un auditorium privé d'une acoustique surprenante, il conviait les amateurs de littérature et de musique à réfléchir sur les rapports de Gide et Valéry. Sans forcer la note, on pouvait ici célébrer la mémoire du poète, en raison des liens qui l'unissaient à l'illustre musicienne, liens d'amitié et de voisinage, puisque, des années durant, il fut donné à Valéry de faire du « Mesnil », tout proche, sa villégiature. Martine Rouart-Valéry, sa petite-fille, était présente pour en témoigner.

La réunion commença sous les ombrages. Une rosée prolongée en averse avait, depuis le matin, détendu l'atmosphère caniculaire dont, les jours précédents, souffraient les Parisiens. Pourquoi ne furent-ils pas plus nombreux à concourir ? On ne trouvait guère de réponse à cette attristante énigme. La proposition, pourtant, avait de quoi tenter. Elle réunissait deux orateurs : B. Métayer, en homme multiplié, allait parler de la correspondance Gide-Valéry ; Daniel Moutote devait lui succéder en traitant plus particulièrement du rapport des deux écrivains à la musique. La Muse, on s'en doute, devait paraître à maintes reprises : en illustration, en accompagnement, mais aussi en manière de détente et de surprise finale. Émile Naoumoff, et ceux qu'on voudrait nommer sa compagnie

— ses élèves, sa compagne, — Émile et ses émules constituaient autour de l'hôtesse au casque d'or un cercle familial, brûlant de faire irradier sa passion pianistique.

Ayant rappelé que les deux écrivains devaient leur amitié à Pierre Louÿs, que cette amitié s'était développée d'abord sous le patronage de Mallarmé, — pour attester le lien de l'élève au maître de la poésie devenue musique, à ce moment, d'une voix vibrante, Sylvie Robert interpréta *Le Bois amical* de Valéry, mis en musique par Ém. Naoumoff, — qu'il n'avait fallu qu'à peine un an pour que cette relation parvînt au tutoiement, B. Métayer se prit à souligner ses silences et, d'une certaine façon, ses limites, puisque les confidences sur les moments privés les plus décisifs n'y trouvaient point de place. Rien, par exemple, du côté de Gide, sur l'homosexualité, sur Marc Allégret, sur les lettres brûlées, sur la naissance de sa fille, dont un Martin du Gard, par ailleurs, fut dûment averti. De la sorte, fondée sur une différence reconnue et acceptée, voire sur une antithèse, cette amitié des antipodes se poursuivait sans heurts majeurs jusqu'aux ultimes moments. L'opposition des tempéraments conférait à leurs échanges une liberté de ton, et ôtait le prétexte d'affrontements rivaux.

Durant cet exposé disert et documenté, le temps avait passé et l'assistance attendait son second orateur. D. Moutote comprit que son temps était compté. Avec quelle élégance, il releva le défi ! Debout, de tête, et sans note, dressé tel un prophète, il dit ses deux poètes. Lui-même inspiré par la maîtrise de son âge et l'expertise d'une vie entière consacrée à ces deux écrivains, dont l'alliance était célébrée, il fit semblant d'improviser. Avec une clarté valéryenne, il broda sur le thème : « Gide et Valéry, harmonie/dysharmonie », distinguant, pour commencer, leurs pratiques respectives : le chant allitératif de l'un ; le flux des sensations et des images chez l'autre. Plus tard, il opposa, lui aussi, leur recherche : la musique comme forme indifférenciée chez l'auteur des *Carnets*, dont l'orateur soulignait avec un tremblement admiratif qu'ils constituaient un des monuments de la subjectivité, tandis que Gide ne s'exprimait jamais sur la musique qu'en parlant d'œuvres précises, et notamment de Chopin. Dans un aperçu saisissant, D. Moutote se demanda si l'intérêt de Gide pour ce compositeur ne participait pas de son propre projet d'émancipation. André ne s'était-il pas attaché à lui à proportion que l'interdit maternel, considérant cette musique comme « malsaine », semblait le lui refuser ? Pour finir, il s'interrogea sur les pratiques dramatiques, car au livret, nos deux auteurs, contestant l'opéra wagnérien, s'étaient tour à tour essayés, alternant l'insuccès : *Amphion*, *Perséphone*, *Sémiramis*, autant de tentatives pour concrétiser, autour d'Ida Rubinstein, entre les deux guerres, l'idée qu'ils se faisaient du « mélodrame » musical, délesté du vers.

Après ces deux exposés, il était permis de s'interroger si cette amitié ne tenait pas plutôt de la solidarité de génération que d'un attachement profond. Il en va des générations d'écrivains comme des promotions étudiantes : d'avoir débuté en même temps, admiré les mêmes maîtres, partagé les premières ambitions, cela crée des solidarités et des nostalgies pour la vie.

Plusieurs fois sollicité par l'exposé de B. Métayer, Émile Naoumoff avait eu l'occasion de montrer ses talents, variés, vivaces, d'une énergie tantôt retenue, et tantôt éclatante : après deux courtes pièces de Nadia Boulanger (*Vers la vie nouvelle*, écrite après la mort de sa jeune sœur, et *Hymne à l'amour* sur un texte de Maeterlinck, que chanta S. Robert), on put entendre le premier mouvement de la *Sonate pathétique*, puis deux morceaux de Debussy (*Rêverie* et *Nous n'irons plus au bois*). Chopin, comme il se devait, fut l'objet d'un traitement privilégié, — parfois impertinent : exemples à l'appui, le dédain de Gide pour la mazurka fut contredit ; mais avec le *Nocturne opus 27*, la gravité fit retour. Puis Emmanuel Hanriot, marchant dans les pas de son Maître, donna une version souple et forte de la *Barcarolle opus 60*. Après lui, J.-G. Herranz, un autre élève, espagnol, à l'aise avec Albeniz, proposa l'*Almeria*. On s'attendait que le concert s'achevât par une cantate de Bach, transcrite et interprétée de nouveau par Ém. Naoumoff. Mais ce dernier, pour couronner ces moments délectables, réservait à l'auditoire une dernière surprise : l'*Élégie* de Gabriel Fauré, transcrite pour piano et basson, — le basson, d'un velouté inhabituel, étant tenu par Catherine Marchese.

Après une si longue tension, et des applaudissements soutenus, il était temps de s'amollir par des rafraîchissements et des douceurs, auxquels l'hôtesse avait, disait-on, prêté la main ; ne sait-on pas, depuis *Peau d'âne* et les modestes mais charmantes vocalises de Catherine Deneuve, que cuisine et musique sont faites pour se sourire ? Ainsi nourrie par ces prévenances, la conversation put s'étendre avec conférenciers et interprètes. On dut enfin rendre ces lieux retentissants au calme du souvenir ; le soleil vint, mais il était trop tard pour qu'il fût chaud.

DANIEL DUROSAY.

Gide, Valéry et la Musique *

par

DANIEL MOUTOTE

C'EST à Nadia Boulanger que nous devons et dédions ce divertissement sur deux grands contemporains et la Musique. C'est elle en effet qui les réunit dans un passage intéressant de la fin du *Journal 1889-1939* de Gide : « *Quelle joie, à ce déjeuner si charmant chez les Paul Valéry, de savoir Nadia Boulanger parfaitement d'accord avec moi au sujet de l'exécution des Préludes et de ce que j'en avais écrit (bien insuffisamment, hélas !) dans mes Notes sur Chopin. J'aurais voulu causer davantage avec elle.* » (8 janvier 1939, p. 1331). Tentons donc de compléter cette conversation, près de soixante ans après, en profitant de la rencontre pour traiter le sujet qui s'impose : André Gide et Paul Valéry devant la Musique.

Il y faudrait un gros livre. Nous nous limiterons à trois points : Musique et composition littéraire ; Musique et recherche fondamentale sur l'humain ; Tentatives du Poète pour « reprendre à la Musique son bien ». Sujet difficile, et qui serait interdit à qui n'est pas un musicien pratiquant la musique, si nos deux auteurs n'avaient eux-mêmes dit l'essentiel sur la question.

* Nous publions ici le texte intégral de la causerie que, faute de temps, notre Vice-Président n'a pu prononcer lors de l'« après-midi musicale et littéraire » organisée le 8 juin dernier par l'AAAG à Hanneucourt, chez Marie-Françoise Vauquelin-Klincksieck, dans la demeure qui fut celle de Nadia Boulanger.

Musique et composition littéraire

Gide et Valéry sont nés à la Littérature à l'époque symboliste et ont fréquenté les Mardis de Mallarmé, qui proposait au Poète, entre autres ambitions, de « reprendre à la Musique son bien ». C'est l'époque où régnait le dieu Wagner, le Maître de l'Opéra, qui, au grand dam du « Prince des Poètes », Mallarmé, était en passe de supplanter le Poète dans la recherche des « secrets orphiques de l'Univers ». Sur ce premier point déjà s'opposeront nos deux poètes : Valéry professant une constante admiration pour *Tristan* et *La Walkyrie*, et très tôt *Lohengrin* (*Corr. G.-V.*, « Vendredi saint 1891 », pp. 73-4 : « Cette musique m'amènera, cela se prépare, à ne plus écrire »), tandis que Gide déclarera toujours son aversion pour ce colossal génie auquel il préférera toujours Chopin. Mais tous deux resteront polarisés par l'opéra wagnérien auquel ils tenteront d'opposer tous deux leurs propres compositions musicales : mélodrames et cantate.

Nos deux auteurs s'opposent fondamentalement : Gide se présente à son ami dès 1891 comme prosateur : « Moi, pour le roman ». (*Corr. G.-V.*, 26 janvier 1891 — ils se connaissent depuis un mois ! — p. 46). Valéry, pour sa part, est né poète. Sa première œuvre importante, dès 1890, est un premier *Narcisse*, source de tous les *Narcisse* ultérieurs.

Gide placera ses débuts de prosateur sous l'influence de la musique. « J'en oignais mon style », écrira-t-il dans *Si le grain ne meurt*... On sait qu'il s'entraînera à l'écriture par le moyen du piano, en se jouant du Bach. À Menthon-Saint-Bernard, pour écrire ses *Cahiers d'André Walter*, il avait fait venir un piano d'Annecy. De même pour *Paludes* à La Brévine en 1895. Il est peut-être difficile d'expliquer cet entraînement à l'écriture par la musique, si ce n'est que la musique est une expression sensible, une sorte d'écriture sensible au moyen de sons. Mais dans le cas de Gide, c'est un fait (« Bach lu sans le secours du piano », note-t-il à ce propos, *J.*, p. 48). Ce n'est guère que dans les années 30, à la période de son engagement, qu'il fera prévaloir la précision de son écriture sur son harmonie sensible. Autre raison, peut-être : Gide pratiquait le piano depuis son enfance, comme le prouve *Si le grain ne meurt*, et la musique lui apparaît comme l'entraînement à un mode de communication supérieur : l'écriture littéraire précisément.

Valéry ne pratiqua jamais la musique (en revanche il fit, au tournant du siècle, des aquarelles, et plus tard des eaux-fortes assez remarquables). Son initiation à Wagner, il la doit à son ami Féline qui lui joue un passage de *Lohengrin* « avec deux doigts sur le piano » vers 1891. Les figures géométriques et les calculs algébriques joueront un peu dans les *Cahiers*

le même rôle que la musique dans l'écriture de Gide. Gide pratique, Valéry contemple la musique. Gide écrira dans ses *Notes sur Chopin* que Chopin combine les notes comme Valéry travaille et combine les mots. À l'époque de son engagement militaire, Valéry utilise tous ses loisirs à faire des vers. Ses premiers vers sont d'étonnants arrangements musicaux de mots. Soit par des effets de rythme comme dans *Orphée* :

Il chante assis au bord du ciel splendide Orphée !

Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée

Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire ! (Pléiade I, 77).

Ou, dans *Au bois dormant* :

Laisse, longue, l'écho rendormir la diane. (79).

Valéry devait mettre cinq ans à composer *La Jeune Parque* et chacun a retenu le souvenir de la Sonate de flûte qui en constitue les premiers vers :

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure

Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,

Si proche de moi-même au moment de pleurer ? (96).

On sait que Valéry, sur le conseil de Mallarmé, renonça dès 1892 à publier ses vers et entreprit la longue méditation fondamentale des *Cahiers*, à la recherche des « secrets orphiques de l'univers ». L'Orphée valéryen descendit aux Enfers avec Mallarmé pour guide. Ce qu'il en rapporta en 1917, suivant le fil poétique de *La Jeune Parque*, ce n'est point une musique nouvelle, mais une interprétation originale des secrets poétiques selon Mallarmé : l'analyse écrite de l'esprit par lui-même. La musique du vers valéryen est son bien le plus original, marqué au coin de l'analyse de l'esprit dans l'écriture des *Cahiers*. En 1892, jugeant *Les Poésies d'André Walter*, Valéry en interprète à sa manière la musique : « Figure-toi, ma chère [*sic*], que j'ai renié l'alexandrin une minute quand je t'ai lu. C'est extraordinaire, tes vers libres. Tu es mille fois plus musicien que Régnier. Le *Solstice* à qui je retourne est une vraie sonate avec deux accords finaux plaqués dans les derniers vers. » (6 mars 1892, *Corr.*, p. 151). Les accords plaqués sont des séquences syllabiques ou monosyllabiques finales de vers :

Des pleurs encore ! Ah ! ça devient trop monotone.

Nous aurions dû rester à la maison ce soir.

Ah ! voici déjà les feuilles mortes de l'automne

Qui tourbillonnent dans le vent du soir... (Éd. Claude Martin, p. 176).

Dans *Charmes*, Valéry multipliera les arpegges sous la forme des allitérations, qui constituent une bonne part de la musique de ses vers. Ainsi au début du *Cimetière marin* :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes

Entre les pins palpite, entre les tombes ;

Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée !
 Ô récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Valéry compose sa musique analytiquement, mais non au niveau des mots : « Mon inspiration n'est pas verbale. Elle ne procède pas par mots. Plutôt par formes musicales. » (1925. X, 231).

Gide semble opérer synthétiquement sur la musique de la phrase avant l'écriture, avec son être tout entier. Ce qui constitue la musique de sa phrase, dans ses *Petites Études de rythme*, ce sont des sentiments exprimés autant par des couleurs, des impressions, une atmosphère vaguement spirituelle, que par le rythme. Gide ne joue pas avec les mots, mais avec les sentiments qui les appellent. Il agit sur une tonalité sensible de son être et de son art. Sa phrase n'est pas modelée par un esprit qui voit les mots et leur assigne une place nette dans le vers, une place expressive, mais modulée avec son être tout entier qui attire subtilement, intuitivement, les rythmes dans la phrase. Les rythmes impairs orchestrent une tonalité spirituelle en mineur, qui fredonne toute la mélancolie du paysage breton. Les accords en mineur ou en majeur, respectivement interprétés par les rythmes impairs et les rythmes pairs, alternent de façon indécise, de *Fragment de la « Nouvelle Éducation sentimentale »*, à travers *Le Traité du Narcisse*, *Les Poésies d'André Walter*, *La Tentative amoureuse*, *Le Voyage d'Urien*, *Paludes*, jusqu'aux *Nourritures terrestres*. Dans ce dernier recueil de poèmes en prose inaugural du bonheur gidien en 1897, les rythmes pairs battent la cadence de la joie, en un célèbre alexandrin :

Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur.

Ou cette explosion du rythme pair au début des *Nouvelles Nourritures* :

La brise vagabonde a caressé les fleurs.

Je t'écoute de tout mon cœur

Chant du premier matin du monde.

Ainsi, dans *Mopsus*, la douce paix endormie du village arabe :

... Un bruit de flûte ; un geste blanc ; une eau doucement chuchotante ; un rire d'enfant près de l'eau — puis rien ; plus une inquiétude et plus une pensée. Ce n'est même pas du repos : ici jamais rien ne s'agite. Il fait doux. (*Mopsus*, in *Amyntas*, Gallimard, 1926, p. 12).

Une petite mélodie d'octosyllabes, délaissant l'*agitato* pour le *piu lento*, avec en cauda un accord plaqué, disant la paisible béatitude du village endormi dans la chaleur de l'oasis. Cette musique élémentaire prend la tonalité spirituelle de la phrase évangélique dans *Le Retour de l'Enfant prodigue* :

Lorsque, après une longue absence, fatigué de sa fantaisie et comme désépris de lui-même, l'enfant prodigue, du fond de ce dénuement qu'il cher-

chait, songe au visage de son père [...] (*Romans*, 476).

Un trait assez mystérieux de la méthode créatrice de Gide est l'entraînement à l'écriture par la pratique du piano et en général de la musique. Si *le grain ne meurt* nous rappelle qu'à Menthon-Saint-Bernard, en 1890, pour la composition des *Cahiers d'André Walter*, il se fit voiturier un piano d'Annecy. À cette date, il semble que ce soit une sorte de rémanence de la pédagogie de M. Guérault : « à chaque morceau qu'il m'enseignait, il inventait une sorte d'affabulation continue, qui le doublât, l'expliquât, l'animât : tout devenait dialogue ou récit. » (*Sgm*, Pléiade, p. 398). Cette modeste pédagogie a peut-être d'ailleurs de plus nobles origines, si l'on songe, par exemple, qu'Apollinaire composera ses poèmes en se fredonnant une petite chanson. Quoi qu'il en soit, Gide s'en explique presque dans les *Feuillets* de 1893 (*J.*, p. 48). Parmi les « moyens matériels d'entraînement, tous douteux », il note la lecture et la musique, mais il précise :

d) Ne Jamais chercher à s'entraîner au moment même par la lecture ou la musique ; ou bien choisir un auteur ancien et ne lire (mais pieusement) que quelques lignes. Ceux que je prends dans ce cas sont toujours les mêmes : Virgile, Molière et Bach (lu sans le secours du piano) ; le *Candide* de Voltaire ; ou, pour de tout autres raisons, les premiers volumes de la correspondance de Flaubert, ou les *Lettres à sa sœur*, de Balzac. (*J.*, p. 48).

Gide, par la suite, prendra soin de disposer d'un piano à La Brévine pour la composition de *Paludes* fin 1895. Il arrivera encore beaucoup plus tard que Gide s'entraîne à écrire par la lecture de quelques mesures de Bach sans le secours du piano. On peut même se demander si les très nombreuses allusions du *Journal* à la pratique du piano longue et assidue n'étaient pas secrètement motivées par le souci de l'écriture littéraire. Car il tombe sous le sens que la musique est un « langage » qui se cherche, et surtout un langage plus sensible que le langage ordinaire.

Il est une façon simple de juger la différence d'appréciation de la musique dans la pratique poétique de Valéry et de Gide, c'est d'observer leurs attitudes différentes devant le poème écrit. Valéry déclarait en 1891 à Gide, au moment où il découvrait la musique, que celle-ci l'amènerait bientôt à ne plus écrire. Et de fait, quarante ans plus tard, le mélodrame *Air de Sémiramis*, mis en musique par Honegger, ne comporte à peu près aucun texte versifié, mais consiste uniquement en mise en scène prosaïque du ballet correspondant. De plus, et d'une façon générale, Valéry tient que la meilleure méthode pour expliquer un poème écrit est de l'apprendre par cœur et de se le réciter. Évidemment pour en goûter, à la récitation, la musique. — Gide au contraire donne toute l'importance à la forme écrite du poème. L'opéra de *Perséphone*, qu'il apporte à Stravin-

sky pour que ce dernier le mette en musique, est un texte versifié, parfois même en alexandrins. On sait d'ailleurs combien Strawinsky a regimbé contre cette tyrannie de la forme, reprochant à Gide de vouloir lui dicter le rythme de sa musique. On sait par ailleurs que Gide défendait la diction classique des vers contre toute tentative de la rapprocher de la diction du langage parlé courant.

Il est donc certain que sur le poème écrit comme sur la diction des vers nos deux poètes ont des vues radicalement opposées. Assez paradoxalement, pour Valéry qui ne pratiquait pas la musique, le poème n'existe parfaitement qu'interprété comme musique par la parole, tandis que pour Gide, qui pratiqua toute sa vie le piano, et même pour s'entraîner à écrire, l'écriture poétique reste privilégiée dans le poème et sa diction.

Rien n'est plus charmant à mon oreille que les arpèges dont Valéry constelle ses vers par les allitérations qui en font le charme musical essentiel, comme rien n'est plus caressant que le jeu subtil des cadences musicales dans la belle prose gidienne.

Musique et recherche

Nos deux poètes ont associé la musique à leurs recherches, plutôt qu'ils n'ont fait des recherches sur la musique. On sait que Mallarmé, consulté en 1892 par le futur Pierre Louÿs sur l'opportunité de publier un recueil des vers de Valéry, ne souhaite pas cette publication : « Avec la connaissance du vers qu'il montre parfois, je m'étonne qu'il en laisse quelques-uns de faciles. » Mallarmé détourna le jeune Poète de la composition littéraire de vers faciles et l'orienta vers la réflexion esthétique qui permit la composition poétique de valeur ambitionnée par Mallarmé. Cette recherche était celle de Mallarmé, et il la transmet à Valéry qui devait en faire patiemment, par une réflexion matinale de toute sa vie, la géniale méditation de l'Esprit sur lui-même. Pour en mesurer l'importance, rappelons qu'il n'est au fond que deux directions de la recherche humaine : celle de l'Objectivité, dont l'englobant majestueux est l'objet d'étude de l'astronomie, qui nous présente l'état actuel et l'origine que l'on découvre de l'univers ; l'autre est celle de la Subjectivité, dont, il faut bien le reconnaître, le grandiose monument, édifié en notre temps, est l'analyse de l'esprit par lui-même, dans les *Cahiers* en vingt-huit mille pages de Paul Valéry. Il est à peu près hors de question de lire intégralement cette Somme. Fort opportunément on dispose d'un ouvrage précieux de Judith Robinson-Valéry : l'édition thématique des *Cahiers* en deux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade. La rubrique *Musique* de l'Index analytique

ne compte pas moins de cent cinquante-deux occurrences réparties dans tous les domaines du classement établi par Valéry en dix-neuf chapitres recouvrant tout le champ des activités humaines. Dans toute la recherche de Valéry, la musique ne joue qu'un seul rôle : celui d'un « modèle » du fonctionnement de l'esprit humain. La musique, avec la référence aux instruments de l'orchestre, est le modèle constant de l'être humain selon Valéry :

L'analyse montre que l'homme requiert une grande quantité de systèmes indépendants, qui s'unissent ou coïncident, et se disjoignent indéfiniment [...]. Chacun est comme une voix — un instrument d'orchestre. (1910, IV, 548).

La musique n'est presque jamais goûtée pour elle-même par Valéry, qui la tient par ailleurs pour menteuse. Mais s'il ne la goûte guère, il se sert d'elle pour comprendre la liaison du physique et du psychique :

Liaison d'une idée avec des effets sur les organes vitaux. Comparer avec l'action de la musique. Une certaine note d'un certain timbre attaque le fondement de la vie. (1921, VIII, 495-6).

On sait que Valéry était très attaché à la voix de contralto et à sa « déclamation colossale » (1900-1901, II, 310), ce qu'il expliquait par une audition anténatale possible.

Une sorte de morale se dégage de l'analyse :

En toute chose il faut trouver la *Musique des actes* — et elle rencontrée — tout chante et se fait merveilleusement.

Elle consiste dans une relation entre la puissance profonde et l'énergie libre. (1927, XII, 657).

La musique intervient dans la constitution du langage :

Algèbre et musique — pôles du langage et ont ceci de commun — la rigueur et l'indéfini possible des développements. (1929-1930, XIV, 382).

La musique peut servir à traduire une pensée métaphysique :

Au commencement est le souvenir. Quand l'orchestre du corps vivant commence à s'exercer, quand la musique d'ensemble n'est pas encore organisée... Ce premier thème qui se dessine est celui d'éternité — c'est-à-dire du même... (1922, VIII, 845).

La musique intervient dans le dressage de l'être :

Essayer de construire la gamme et le système d'accords dont la pensée sera la musique. Ceci est Gladiateur. (1915-1916, V, 777).

Ce dressage du physique en vue de la production intellectuelle est assimilé à la production de la musique à partir de ses éléments. C'est recourir au mystère de la musique pour éclairer par analogie celui de la pensée. Comme la musique, la pensée n'entretient que des rapports approximatifs avec la réalité. Un des problèmes de Valéry est d'enrichir le langage de toutes ses virtualités. La musique lui sert de modèle :

Porter la pureté à l'extrême pour parvenir à tout dire. Sentiment de mes

parties indépendantes. Ce qui permet de composer beaucoup plus de choses.

Ainsi le musicien, ainsi le chimiste. (1918-1919, VII, 237).

Valéry va jusqu'à dépouiller la musique des sons, pour voir en elle une sorte de loi du fonctionnement total de l'être :

Au piano — Mlle Navarra Yturbi.

Travail des mains. La figure très sérieuse *immobile* penchée considère les mains de son corps qui [*mot manquant*] le clavier. Il n'est pas question de *son*. La musique n'est qu'une loi ou convention arbitraire pour cet exercice. (1927, XII, 428).

Bref, on pourrait épuiser les 152 réflexions répertoriées par Judith Robinson-Valéry, elles n'apporteraient pas d'autres précisions. Valéry n'évoque que très exceptionnellement un morceau de musique précis. Par exemple il cite « Wagner et son *Tristan* », ou la « merveilleuse plénitude du premier acte de la *Walkyrie* ». Dans tous les cas, son point de vue est celui d'un auditeur. Jamais celui d'un musicien. La musique est toujours pour lui une forme de la vie de l'esprit.

Valéry a nettement conscience de ses manques en la matière. Quoi qu'il fasse, il reste extérieur à un art qu'il ne pratique pas. Pis même : la forme de sa pensée le condamne à rester extérieur à la musique :

Lecture du *Wagner* de Pourtalès. Excitation — le « compositeur » qui est en moi en est tout excité.

[...]

La musique m'aura manqué — et il me semble que j'aurais fait quelque chose avec ce moyen * —

Le grand Art.

Il a fallu faire des acrobaties comme la *Parque*.

[...]

La composition est ce qui dans une œuvre porte l'homme — *base* et *mesure* de toutes choses, — ce qui demande une intuition ou présence de l'homme complet - Toutes les *unités*.

[* *Ajout marginal* : Mon « Système » trouvait là son... moyen. Je me rappelle ma conversation avec Ravel en 1906 ou 7 — Il n'y a rien compris.] (1932-1933, XVI, 18).

*

Que ce soit pour des commentaires psychologiques du plaisir qu'apporte l'exécution d'une œuvre de Chopin, ou pour des explications très techniques sur les précautions nécessaires à une exécution satisfaisante, les notes du *Journal* en ses deux tomes de la Bibliothèque de la Pléiade concernent toujours des œuvres précises étudiées au piano. L'index des deux tomes nomme avec précision les œuvres particulières que Gide étudie et commente dans les circonstances les plus diverses¹. Ainsi le 12

1. De même que dans les rééd. des *Notes sur Chopin*, L'Arche, 1948 et 1949.

septembre 1914, pendant la ruée allemande en direction du pays de Caux, avant la Bataille de la Marne, après une violente tempête nocturne (« X. se demandait avec angoisse *contre* qui cette tempête soufflait »), Gide, qui ne se nomme que sur le mode de l'anonymat, s'encourage en se jouant du Bach, comme rénovant par la musique l'atmosphère de ces jours maudits :

L'impossibilité de maintenir en soi l'état de tension (somme toute artificiel), du moment que rien plus ne le motive dans le *voisinage* extérieur, X. se reprend à lire, à jouer du Bach et même, il jouerait de préférence celles des fugues du *Clavecin bien tempéré* dont le rythme invite à l'allégresse, et qu'il ne s'interdit encore qu'à contre-cœur. (*Journal 1889-1939*, p. 488).

Par la musique, Gide non seulement reprend courage après les pires moments d'angoisse, non seulement il emprunte, sans rancune, à l'ennemi le meilleur de lui-même pour dominer la bataille, mais encore il sait tirer de la cause de son angoisse le remède contre cette angoisse.

Il serait sans doute fastidieux d'énumérer toutes les références des Index aux œuvres précises que Gide a étudiées tout au long de son existence, des leçons de piano prises en son enfance et détaillées, non sans espièglerie, dans *Si le grain ne meurt*, jusqu'à son extrême vieillesse. Mentionnons cependant quelques morceaux auxquels il a toujours donné sa préférence :

De Chopin : *Ballades*, la 1^{ère}, la 3^{ème}, la 4^{ème} ; *Barcarolle* ; *Études* : en la bémol (10^{ème} du 1^{er} cahier), en la bémol (1^{ère} du 2^{ème} cahier) ; *Mazurkas* ; *Nocturnes* : en ré bémol (op. 27), en sol, en ut mineur (op. 48) ; *Préludes* : en fa dièze mineur, en la bémol majeur (XVII^{ème}), en mi bémol majeur, en ut majeur (1^{er}) ; *Scherzos* : en si mineur ; *Sonates* : en si bémol mineur, en si mineur.

Ces références, tirées de l'Index du tome I de la Pléiade, sont les plus nombreuses, concernant les œuvres de Chopin. Par ordre décroissant des occurrences viennent ensuite les œuvres de J.-S. Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Albeniz, Debussy... Mais sa préférence, jamais démentie, va incontestablement à Chopin.

Gide n'est ni un virtuose, ni un critique musical. Il ne joue jamais les œuvres particulières pour les mettre en valeur en vue d'une présentation dans un concert ou une revue. Il joue pour lui-même, souvent en s'acharnant de longues heures, jusqu'à ce qu'il joue telle pièce comme il estime qu'elle doit être jouée. Jamais il ne se réfère au jeu d'autrui, mais toujours à son sentiment personnel. S'il lui arrive de jouer chez des amis, il perd tout de suite ses moyens. Quand il s'est bien exercé, il note avec satisfaction qu'il a fait d'indéniables progrès... sans bien se rendre compte qu'il avoue par là les faiblesses de son jeu antérieur. Il joue sans aucun repère

extérieur. Ses progrès ne se font que par rapport à lui-même. S'il critique les « virtuoses », ce n'est pas qu'il veuille se comparer à eux, mais qu'il confesse sur eux les fautes contre lesquelles il lutte lui-même, dans son tête-à-tête avec les œuvres. Il reproche aux virtuoses la « perfection » de leur jeu, surtout à propos de Chopin, le *tempo rubato*, ou bien l'accélération du rythme au milieu de la mesure..., défauts dont il dit s'être peu à peu corrigé. On voit bien que toutes ces critiques sont de portée intime. Pourquoi alors a-t-il publié ses *Notes sur Chopin* ?

Chopin est le compositeur qu'il a le plus étudié. Ensuite viennent J.-S. Bach, auprès duquel il découvre la sérénité. Il reproche à Beethoven son pathos. Auprès de Mozart, il recherche la joie. Il trouve la joie de Schumann trop près des larmes. Il pratique aussi Schubert, Albeniz, Debussy... Il a en horreur le colossal génie de Wagner.

Il intègre Chopin à sa recherche sur la sensibilité humaine. En vertu sans doute d'un interdit maternel. Gide raconte dans *Si le grain ne meurt* que sa mère refusa de le conduire à trois séances des Concerts Padeloup où Rubinstein interprétait des œuvres de Chopin, sous le prétexte que cette musique était « malsaine », c'est-à-dire flattant la sensualité. On se souvient que Gide avait été renvoyé de l'École Alsacienne l'année précédente pour une faute en rapport avec l'exubérance de sa sensualité. D'où sans doute l'excès de précautions de Madame Gide. Car vraiment on a du mal à trouver le côté « malsain » de la musique de Chopin. Peut-être faut-il incriminer la liaison de Chopin avec George Sand... ? Quoi qu'il en soit, préjugé ou non, cette opinion ne laisse pas d'avoir orienté l'attachement de Gide pour Chopin. Non seulement Chopin est le compositeur le plus étudié par Gide, plus que Schumann, plus que Mozart, plus que J.-S. Bach même, mais encore Chopin est l'auteur pour lequel Gide s'est le plus engagé, allant jusqu'à le défendre contre les attaques de Suarès et à concrétiser ses recherches dans un des plus importants ouvrages de la fin de sa maturité : les *Notes sur Chopin*, parues en préoriginale dans la *Revue Musicale* du 18 décembre 1931 (J., p. 1097) et en édition originale en 1938 à la *Revue Internationale de Musique*, de Bruxelles.

Les *Notes sur Chopin*, avec le jeu de mots sur *Notes*, sont l'œuvre la plus proche du *Journal* de Gide, dont elles qualifient en un sens l'écriture musicale. Les notes du *Journal* sont celles de la musique intérieure de Gide. De plus les *Notes sur Chopin* sont comme une longue note, longtemps poursuivie dans le *Journal* et qu'on intégrerait au *Journal* à la manière de *Numquid et tu...* ?, si elle ne concernait l'écriture, donc l'art, de Gide, plutôt que sa vie intérieure comme les pages religieuses de 1916. La composition des *Notes sur Chopin* débute à peu près en même temps que celle des notes sur l'Évangile, mais ne s'achèvera qu'en 1931, c'est-à-

dire quinze ans après. Gide était de plain pied avec l'Évangile. Il n'a connu vraiment l'œuvre de Chopin, c'est-à-dire dans l'édition intégrale, qu'en 1914 (J., p. 718). Et il n'avait accès à elle qu'à la suite d'un long entraînement, longtemps poursuivi avec acharnement². Cette composition va du 5 mars 1916 (J., p. 546) : « Écrit ce matin une demi-page de mon *Chopin* », au 18 décembre 1931 (J., p. 1007), date de la réception de la *Revue Musicale*, où paraissent les *Notes sur Chopin*. Ce texte ressemble à une « note » du *Journal*, relatant un séjour musical de Gide au Monte Cassino, où il cause avec le Père Abbé et Dom Adalbert sur la musique de Chopin, fort prisée de ces deux religieux. Cette présence dans le *Journal* prouve assez que la musique de Chopin est en relation intime avec la vie intérieure, et sans doute, par suite du préjugé maternel, avec la sensualité de Gide. Mais par l'entraînement assidu auquel il se soumet, par la précision de ses références, par les conversations qu'il relate sur la musique de Chopin, en particulier la conversation avec Nadia Boulanger qui est à l'origine de la présente étude, aussi bien que par la défense de Chopin contre Suarès et contre les virtuoses, on constate l'importance des *Notes sur Chopin* dans la recherche d'André Gide. L'écrivain a, par cette œuvre importante de son message, tendu à expliquer l'œuvre de Chopin dans sa vérité, et, ce faisant, élucider l'homme en sa vérité sensuelle et harmonique. Pour *vivre en harmonie avec la nature*, selon le célèbre adage que nous a légué la Grèce antique.

Les *Notes sur Chopin* sont polémiques. Gide défend Chopin contre ceux qui le dénaturent : les virtuoses et les partisans du sentimentalisme. Aux virtuoses, il reproche de jouer trop vite l'œuvre de Chopin, et de trahir par là son secret :

Il n'y a plus là rien que de mondain et de profane. Rien qui, comme le chant de l'oiseau de Rimbaud, « vous arrête et vous fait rougir ». (XV, p. 101).

Il cite le début de la *Ballade en sol mineur*, où un si bémol profond change subitement le paysage, comme le coup de baguette d'un enchanteur. Il compare alors Chopin à Baudelaire. Il le défend aussi contre ceux qui le tirent vers la mélancolie. Il loue Chopin de dépasser la tristesse vers la joie, « une félicité qui rejoint celle de Mozart, mais plus hu-

2. Le sens de la recherche de Gide n'est pas tant la vérité de Chopin, qu'à travers elle, sa vérité à lui : la forme profonde de sa sensibilité sensuelle au contact des êtres et des choses (il se réfère souvent à des paysages), comme dans le *Journal* dont l'écriture est largement expliquée par la musique et en particulier par les *Notes sur Chopin*. Cette particularité de la recherche gidienne explique l'importance accordée dans ces *Notes* aux *Préludes*, qui sont en vérité préludes à l'être, préludes à l'existence sensible.

maine, participant à la nature » (102). Comme Valéry part des mots et des vers, Chopin part des notes, qu'il charge d'une éloquence particulière.

Oui, Chopin, cela est très important à dire, se laisse conduire et conseiller par les notes ; on dirait qu'il médite sur la puissance expressive de chacune. Il sent que telle note ou telle double note, tierce ou sixte, change de signification suivant sa position dans la gamme et, par une modification inespérée de la basse, soudain lui fait dire autre chose que ce qu'elle disait d'abord. (103).

Ses *Préludes* introduisent à des méditations intimes.

Ne pas *phraser* Chopin, mais lui laisser l'indécision charmante qui donne à ses compositions ce glissement mélodique qui laisse l'apparence d'une rivière. Dans les deux *Préludes en ré mineur*, Chopin peut descendre jusqu'au plus sombre désespoir, « qui s'achève *fortissimo* dans une épouvantable profondeur où l'on touche le sol de l'Enfer » (113).

Le *Prélude en fa dièse mineur* laisse une impression de *perpetuum mobile*, comme nombre d'autres compositions de Chopin. Il convient de lui laisser « l'impression d'une découverte successive, d'une avancée dans l'inconnu » (113). Plus que le brillant facile de la mélodie, il faut préserver « toute la gravité, la signification même du morceau » (114). Pour conclure, Gide dégage la musique de la littérature et de sa signification, qui la rétrécit.

L'impression que laisse finalement l'œuvre de Chopin est celle de son classicisme :

Aucun développement rhétorique ; aucun désir de gonfler l'idée musicale, et d'en obtenir davantage, mais au contraire, celui de simplifier son expression jusqu'à l'extrême, jusqu'à la perfection. (116).

Gide ne laissa pas de défendre par la suite son opusculé sur la musique de Chopin, ni de recueillir avec satisfaction les marques d'approbation qu'il rencontra, dont la dernière est rappelée dans la note du 8 janvier 1939 sur la conversation avec Nadia Boulanger citée en introduction de la présente étude.

La recherche de Gide sur Chopin, conduite dans une intimité constante avec l'œuvre analysée au piano, permet à Gide de préciser la signification personnelle et humaine d'une sensualité artistique au service de l'humain.

III. Défi du poète : Reprendre à la musique son bien

C'est Mallarmé, le Prince des Poètes à l'époque du Symbolisme, qui proposa ce défi aux poètes de son temps, dans une de ses *Divagations* in-

titulée *Crise de vers*, parue dans *Vers et Prose* au cours des années 1890.

Valéry déclare, dans « À propos de *Sémiramis* », avoir inventé le « Mélodrame » en 1894 et ne l'avoir réalisé qu'en 1931 et 1933 :

J'avais pensé vers 1894 au problème d'un genre de spectacle où il y aurait collaboration des divers arts du théâtre : mimiques ou action, danses, musique, chants et déclamation et enfin décor. Or le problème revenait en grande partie à trouver ce genre d'action scénique qui fût à l'imitation de la vie ce que le langage chanté est au langage parlé ordinaire. J'avais donc conçu un système de spectacle que j'avais appelé mélodrame et dont j'ai entretenu jadis Debussy, mais je ne pensais guère que j'aurais l'occasion de passer à la pratique. J'ai pu, grâce à Mme Rubinstein, essayer de fonder ce genre dans le réel et c'est ainsi que j'ai écrit successivement *Amphion* et *Sémiramis*. Ce ne sont d'ailleurs là que des essais et des approximations, car des difficultés de tous ordres se rencontrent quand on veut créer de toutes pièces un art qui exige la coordination de tant de métiers différents. (*La NRF*, 8 mai 1934, Valéry, *Œuvres*, I, Pléiade, Notes, p. 1689).

Tout commentaire est inutile. On note seulement que le *Mélodrame* dont il est ici question a été inventé par Valéry, sous l'influence évidente de Mallarmé.

C'est Gide qui tenta le premier de composer une œuvre musicale en 1904 avec *Proserpine*. Cette œuvre avait été annoncée comme « Traité » dès 1893, dans *La Tentative amoureuse*, sous le titre de *Proserpine ou le Traité des grains de grenade*. Cette œuvre, publiée en 1933 au tome IV des *Œuvres complètes*, a été esquissée comme « Symphonie dramatique en quatre tableaux » et est restée inachevée, après avoir été proposée sans succès à Paul Dukas en 1903.

Telle qu'elle se présente dans son manuscrit le plus élaboré, *Proserpine* n'est guère plus que le libretto d'un projet peu clair. D'abord la qualification de « Symphonie dramatique » semble évoquer la conception incohérente qui juxtaposerait une « symphonie » et un « drame ». Ensuite cette œuvre annoncée en « quatre tableaux » n'en compte que trois. Le rôle du Narcisse, si nécessaire pour faire comprendre le symbolisme de l'histoire, n'est pas précisé. Orphée, dont le rôle n'est pas clair, encombre inutilement le mythe. Le rôle des personnages, chanté ou parlé, est encore indécis. Quelques alexandrins sont composés, fort beaux en eux-mêmes, mais peu propres à leur mise en musique, et d'ailleurs présentés comme pouvant être supprimés. Bref, on ne s'étonne pas trop que Paul Dukas ait décliné l'offre que lui fit Gide d'achever cet insuffisant projet, mais reste que Gide est le premier à avoir tenté de relever le défi de Mallarmé.

Il faut attendre quarante ans pour que Valéry développe *Orphée*, le sonnet paru en conclusion de *Paradoxe sur l'Architecte* en 1891. Cet

admirable poème, publié dans *La Conque* et trente ans plus tard dans *l'Album de vers anciens*, contient le germe du mélodrame et même l'esquisse de son libretto :

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor...

Dans *Histoire d'Amphion*, adjointe au programme du mélodrame lors de sa première représentation en 1931, Valéry rattache cette œuvre d'une façon générale à la passion pour l'architecture dont il s'était épris au début de sa carrière. L'architecture, comme première inspiration ou comme un des premiers poèmes de Valéry, est bien l'origine du mélodrame d'*Amphion*. Le mélodrame ne fait guère que développer et mettre en forme de « mélodrame » le sonnet de 1891.

Dans l'interview de 1934 citée plus haut, Valéry donne sa conception du *Mélodrame* : « un genre de spectacle, dit-il, où il y aurait collaboration des divers arts du théâtre : mimique ou action, danses, musique, chants et déclamation, et enfin décor. » C'était « un système de spectacle que j'avais appelé mélodrame, et dont j'ai entretenu jadis Debussy »...

Enfin dans *Histoire d'Amphion*, Valéry précisait également le rapport essentiel unissant, dans sa pensée, l'Architecture et la Musique :

Il est clair que musique et architecture sont des arts qui se passent également de l'imitation des choses ; ce sont des arts dans lesquels la matière et la forme ont des relations beaucoup plus intimes entre elles que dans les autres ; l'un et l'autre s'adressent à la sensibilité la plus générale. [...] Enfin, leur nature respective permet ou suggère tout un luxe de combinaisons et de développements réguliers, par lequel ils se rattachent ou se comparent à la géométrie et à l'analyse. J'oubliais l'essentiel : la *composition* — c'est-à-dire la liaison de l'ensemble avec le détail — est beaucoup plus sensible et exigible dans les œuvres de musique et d'architecture. (*Variété III*, p. 90).

Le mélodrame de Valéry est donc un genre nouveau qui se veut fondamentalement cohérent par une similitude de structure entre musique et architecture, c'est-à-dire entre la forme musicale et le sujet qui lui est proposé. Valéry conclut :

J'ai donc écrit *Amphion*, et j'ai appelé ceci : *Mélodrame*. Je n'ai pas trouvé d'autre terme pour qualifier cet ouvrage, qui n'est certainement ni un opéra, ni un ballet, ni un oratorio. Dans ma pensée, il peut et doit se rapprocher d'une cérémonie de caractère religieux. L'action, toute restreinte qu'elle est, doit aussi se subordonner à la substance significative et poétique de chacun de ses moments. (*Ibid.*, p. 95).

Enfin Valéry rend un hommage appuyé à son musicien, Arthur Honegger, ainsi qu'à Ida Rubinstein et à sa compagnie de ballet.

Quant au mélodrame lui-même, on ne le résumerait pas mal, je pense, en parodiant un titre célèbre : La Naissance de l'Architecture de l'esprit de la Musique. Ou, de façon plus topique, en rapport avec l'opéra, sinon du rival Wagner, du moins d'un maître, le divin Mozart : La Lyre enchantée ! puisque la Lyre donnée à Amphion par Apollon érige le Temple du dieu et engendre toute la diégèse. À vrai dire : Naissance du Poème, de la Forme, issue de l'esprit de la pure Harmonie !

Dans sa minceur aérienne, le libretto d'*Amphion* est d'une très grande beauté. Le texte est conçu pour ne pas gêner la musique. Il est cadencé, mais sans rimes. Il est composé de mots très purs, à fort retentissement poétique. Ainsi du Chœur des Muses à Apollon :

Je te salue au sein de la parfaite nuit,
Maître de la lumière !

Ou bien Amphion évoquant l'inspiration qui le visite :

Qui parle ?... Il me souvient... Une voix souveraine,
Une voix sans visage a parlé dans la nuit...

Le mélodrame est au fond en deux parties : Prélude (Arrivée du chasseur Amphion ; sommeil d'Amphion ; remise de la Lyre par Apollon). Puis Scène (Découverte de la Lyre ; érection du Temple aux sons de la Lyre ; intronisation et mort d'Amphion). Le texte, développant le thème poétique, est commenté par un très riche spectacle, où évoluent Amphion, les Muses, les Rêves, où retentit la grande voix d'Apollon, et surtout la musique, en deux intensités, *piano* pour le Prélude, *forte* pour la Scène. Cette musique non seulement rythme, mais fonde le spectacle : vraiment la Musique érige le Temple. La pièce se conclut par une apothéose de la Poésie. Elle fut sans doute très difficile à mettre en scène. Valéry écrira que sa pièce fut « massacrée » à l'Opéra. *Amphion* reste comme un délicieux chef-d'œuvre intime à goûter en lisant le texte de Valéry aux sons de la musique d'Arthur Honegger.

Trois ans après la première d'*Amphion* le 30 avril 1934, sur le même théâtre de l'Opéra, joué par la même Ida Rubinstein et son corps de ballet, eut lieu la première de *Perséphone* d'André Gide, musique d'Igor Stravinski. Gide n'y assista pas et se plaignit à ses proches qu'on eût transformé sa cérémonie grecque en une sorte de « Messe ». Cela à cause de la mise en scène bizarre de Jacques Copeau qui imagina de situer la pièce dans la crypte d'une église, afin de faciliter les changements de décor entre les tableaux représentant tantôt la Terre en été et les Enfers en hiver et de créer la solennité requise par cette liturgie. La petite Dame résuma le grief en disant que tout cela manquait d'air et d'espace. La belle musique de Strawinsky manquait peut-être, pour Gide, de *sfogato* ! On sait que pourtant Gide et Strawinsky ne ménagèrent pas leurs efforts pour

harmoniser l'objet de leurs recherches mutuelles : le Poème et la Musique. Leur correspondance montre qu'ils s'acharnèrent à défendre, l'un les exigences de l'écriture poétique, l'autre, celles de l'écriture musicale. La discussion fut parfois très vive, Strawinsky accusant Gide de prétendre lui dicter le rythme de sa musique. Dans ce débat, ils sacrifièrent même leur amitié ! Car le problème posé à la Musique par l'Écriture poétique est peut-être insoluble. Valéry, qui n'a pas eu les mêmes difficultés avec son musicien, avait été plus prudent. Il avait pratiquement reconcé aux vers rimés. Il réfugiait la poésie dans le retentissement imaginaire de mots heureux. L'ensemble de son texte restait d'une ténuité extrême. Gide au contraire fournit un texte beaucoup plus fortement écrit. Il confie à Eumolpe, son récitant, au chœur des Nymphes et à Perséphone, de véritables tirades d'alexandrins, de décasyllabes et d'octosyllabes rimés, dont le rythme tyrannisait sans cesse celui de la musique. De même le thème de *Perséphone*, le mythe du retour du printemps sur terre, combiné avec celui de la descente des morts aux Enfers, est bien moins proche de la musique que celui de la composition poétique. Valéry opérait dans le fondamental, Gide, dans le culturel. Ajoutons peut-être que la musique de l'admirable Strawinsky était trop moderne pour l'inspiration toute classique de Gide. Bref, Gide fut assez mécontent de son petit chef-d'œuvre. Bien à tort, selon nous, même s'il avait eu l'audace extrême de le nommer « Opéra » en trois tableaux.

Perséphone exhibe le thème gidien par excellence du rajeunissement de l'être. Ce fut le thème des récits et du roman de Gide, le sens de sa critique des mœurs : le thème du retour de la jeunesse. C'est là sa critique des valeurs. Ce thème traverse le ciel gidien comme un météore, des *Nourritures terrestres* (1897) aux *Nouvelles Nourritures* (1935).

C'est au poème liminaire des *Nouvelles Nourritures*, paru en 1912 dans *La Phalange* de Jean Royère, que débute l'opéra de Gide. Le mythe qui constitue l'histoire est commenté par les chants et les danses de Perséphone et des Muses. On imagine l'éclat que confère à l'ensemble la musique brillante d'Igor Strawinsky. La mise en scène du Narcisse, commentée par le récitant, donne au spectacle son retentissement symboliste.

Le rideau se lève sur une prairie au bord de la mer par une matinée de printemps. Perséphone, penchée sur le Narcisse messenger d'au-delà, voit les ombres errantes sur la prairie des asphodèles. Elle se prend de pitié pour elles et les rejoint aux Enfers. Le deuxième tableau se situe aux Enfers : Perséphone charme les Ombres en leur rappelant les beautés de la Terre. Replongeant son regard dans la fleur du Narcisse, elle voit la Terre désolée par l'hiver et sa mère Déméter la cherchant. Elle refuse tous les présents de Pluton. Mais l'hiver n'est pas éternel. L'astucieux

Mercuré sait la tenter en lui offrant une Grenade : la péripétie est capitale. La musique accélère son rythme. Perséphone s'éveille :

Où suis-je?... qu'ai-je fait ?... Quel trouble me saisit ?...
Soutenez-moi, mes sœurs ! La grenade mordue
M'a redonné le goût de la terre perdue.

Perséphone voit Déméter élever le futur Triptolème que bientôt elle rejoint :

Ô mon terrestre époux, radieux Triptolème
Qui m'appelles. J'accours ! Je t'appartiens. Je t'aime.

Le troisième tableau débute par un second renvoi à la légende homérique, véritable référence culturelle du présent opéra. Sur la scène, un lourd tombeau de pierre, devant le Temple de Déméter. Un chœur d'adolescents se joint au chœur des Muses. Aux accents des chœurs et de la musique, les portes du tombeau s'ouvrent et Perséphone en sort :

Tout hésitante et comme ivre
De nuit...

Perséphone rejoint devant le temple Déméter et Triptolème. Alors ont lieu les fiançailles mystiques de Perséphone et de Triptolème. Bientôt après Perséphone quitte son terrestre époux pour rejoindre Pluton, l'inférieur époux auquel la lie son Destin, mais surtout pour retourner consoler les Ombres malheureuses des Enfers.

Les vers classiques de Gide alourdissent peut-être son « opéra », mais ils en parent la lecture d'une charmante solennité.

Le poème *Air de Sémiramis*, paru en 1920, hésitant d'abord entre l'*Album de vers anciens* et *Charmes*, augmenté en 1926 et sous-titré « Fragment d'un ancien poème », semble avoir été l'esquisse, malheureuse, d'un prochain « mélodrame » valéryen. Son rapport à l'opéra de Wagner apparaît au dernier vers :

Sage Sémiramis, enchanteresse et roi
qui, si l'on met entre parenthèses le premier mot : « Sage », est rythmiquement semblable au dernier vers de l'air final de *Lohengrin*, dans le texte allemand comme dans la traduction française (4 + 4 + 2) :

Sein Ritter ich / bin Lohengrin / genant'
Et Lohengrin son chevalier c'est moi.

Les deux vers français ont la même rime : moi/roi. Et cette rime contient le sujet du poème : la royauté du Moi. Plus que le thème d'Éros et Psyché, ce poème glorifie hyperboliquement la suprématie de l'être intime sur l'amour. Formellement, l'« air » de Sémiramis est une longue suite d'alexandrins, bien difficiles à « musiquer » et qui purgea vraisemblablement le mélodrame correspondant de tout excès d'écriture poétique.

De fait *Sémiramis*, « Mélodrame en trois actes et deux interludes », malgré sa division en cinq parties, comme la tragédie classique, ne

comptera pour ainsi dire pas de tirade versifiée et consistera uniquement en une mise en scène spectaculaire de la domination de l'amour par la grande âme de Sémiramis.

Plus le thème est riche et complexe : Psyché et Éros, Hérodiade et saint Jean, Zarathoustra et le Soleil, l'Esprit et la Sensualité, le Moi et l'Autre, — plus l'écriture du mélodrame est dépouillée de toute poésie versifiée : le Roi captif se tait, les Gardiennes Barbares sont muettes, les Astrologues ne disent que de niaises flatteries qui commentent la grandeur de la Reine.

L'action est d'une grande netteté. Premier acte : *Le Char*, montre Sémiramis revenant de guerre avec les dépouilles des Rois captifs et de leurs Idoles. Second acte : *Le Lit*, soit Sémiramis abandonnée à l'amour avec le Roi captif et se ressaisissant, transporte le spectacle aux limites du supportable, mais le dote d'une hyperbolique puissance. Troisième acte : *La Tour*, avec l'apothéose de Sémiramis. Le premier Interlude présente le triomphe du Roi captif amant de la Reine ; le second Interlude : sa mort. Il n'y a que très peu de paroles, mais très fortes et solennelles. Toute la place est laissée au commentaire de la Musique qui orchestre l'immense mise en scène en quoi consiste le mélodrame. C'est vraiment un drame, ou spectacle animé qui se déroule joué par des personnages, sans cesse soutenu par la musique. Tout se passe comme si Valéry avait pris conscience de l'incompatibilité de l'écriture poétique et de la musique. Tout n'est que spectacle commenté par la musique : idoles monstrueuses qu'on fracasse, rois enchaînés dont on fait un tapis pour que la Reine accède à son trône ; astrologues et gardiennes barbares aux vêtements bizarres et spectaculaires ; la Reine dépouillée de son armure et de son casque à corne, puis vêtue de ses seules pierreries pour la mise en scène d'Éros, enfin nue sous sa mante noire pour la scène de la Mort, celle de son apothéose. Le tout mis en valeur par les changements d'intensité de l'éclairage et les *forte* ou *piano* de l'orchestre.

Si c'est là le dernier mot du défi de nos deux poètes, on peut conclure sans trop d'erreur que dans le *mélodrame* ainsi conçu la Musique toute-puissante a chassé la poésie écrite et l'a renvoyée à son existence spécifique dans le poème. Le mélodrame à grand spectacle ne fait guère que réunir, dans une représentation musicale commentée par une brillante mise en scène, la musique avec l'esprit de la poésie. Le défi a-t-il vraiment été relevé ?

*

Une dernière tentative semble avoir été faite par Valéry, « d'avril à novembre 1938 sur la demande de Mme Germaine Tailleferre pour servir de libretto à une cantate [...] composée par cette éminente musicienne »

(Valéry, *Œuvres*, éd. citée, I, p. 403).

Il semble que le problème ait été en somme retourné par Valéry, et que faute d'avoir pu faire composer une musique sur un poème, l'auteur ait tenté de composer le poème sur une musique déjà existante. Que vaut la tentative ? Pour en Juger, il faudrait disposer de la musique et de son poème. Quoi qu'il en soit, il nous reste un charmant libretto versifié en sept scènes. C'est une petite tragédie de Narcisse puni par les Nymphes... pour avoir trop « parlé ». Le trop beau Narcisse, symbole du Moi, uniquement amoureux de lui-même, provoque la jalousie des Nymphes, qui, de leurs ongles, déchirent son trop beau visage. Narcisse meurt sans céder aux dieux qui le condamnent, satisfait d'être pleuré par sa Nymphé. Les beaux vers de Valéry ne déparent pas cette minuscule tragédie racinienne de *Narcisse*.

*

Le problème esthétique de la compatibilité harmonique de la Poésie et de la Musique semble posé plus que résolu par nos deux grands poètes. Leurs vers sont dits « musicaux », mais dans un sens autre que celui du mot en Musique. Il ne viendrait à personne l'idée de chanter des vers de Gide ou de Valéry pour les mettre en valeur. Leurs recherches sont également passées à côté de la nature particulière de la Musique : Valéry l'a réduite à une Forme pour expliciter ses recherches sur l'Esprit. Gide semble s'être plus attaché à découvrir la spécificité gidienne des musiciens qu'il a étudiés avec ténacité, surtout Chopin, jusqu'à sa vieillesse dans les années 40. Mais on ne peut méconnaître qu'il a moins découvert la vérité de Chopin, que la vérité du goût gidien pour la musique de Chopin, qu'au reste il n'a atteinte que rarement, au prix de sévères efforts. Chacun a-t-il gagné le pari de reprendre à la musique son bien ? Rien n'est moins sûr. Leurs mélodrames sont de belles tentatives sans lendemain.

Qu'en conclure, sinon que la poésie est un art de l'écriture, et la musique, un art des sons. Et que les chefs-d'œuvre de l'une et de l'autre doivent être admirés à part, comme nous l'enseignaient les Grecs, dont les Muses sont au nombre de neuf et ne confondent jamais leurs dons.

Sons (et lumières) à La Roque Baignard

Depuis le matin, ce samedi 17 août, les familiers de la côte normande savaient que cette nuit-là serait plus belle que le jour, — peut-être la plus pleine d'un été chaleureux, et qu'il conviendrait de chercher la fraîcheur dans l'intérieur du pays. Les deuxièmes « Promenades musicales du Pays d'Auge », qui parsèment de concerts champêtres le bocage normand de Honfleur à Houlgate, et de Pont-l'Évêque à Falaise, conviaient ce soir-là au château de La Roque pour un concert de musique classique et baroque, animé par l'ensemble Jean-Baptiste Lully, un quintette de cuivres, composé d'un cor, un trombone, deux trompettes, un tuba, dont on attendait des merveilles à l'air libre.

L'estrade était dressée sur la pelouse, un peu devant les douves. Plus heureux que les Amis d'André Gide qui, voilà quelques années, vinrent là pour ne rien voir, les premiers arrivés eurent le loisir d'arpenter le parc, où la faucheuse avait ravivé quelques allées habituellement enfouies sous les herbes hautes. Ainsi l'on put monter sur cette colline du Rouleu, que le château a dans son dos, et où, du temps de Madeleine et d'André, s'échangeaient de tendres adieux. Pour un instant, on devinait, on savourait le charme nervalien des lieux : à la différence de Cuverville, ou du Val Richer tout proche, de façade homogène, symétrique, et assez banalement classique, La Roque n'a vraiment rien d'un château. C'est une collection de maisons singulières, anguleuses, d'un ensemble mal assuré, qui ne font rien pour s'arranger entre elles, — une collection de lubies, nobiliaires et bourgeoises, qui ont traversé les siècles comme elles ont pu. Le seul lien, mais qui les enserme et les onlige à rester solidaires, est l'ellipse dessinée par les douves, qu'un modeste affluent de la Dorette consent à irriguer. À part cela, quand ils sont regardés de face, les morceaux du logis se tiennent désinvoltement les uns devant les autres, sans cérémonie. À l'avant, la poterne du XVI^e siècle voulait en imposer peut-être à l'assaillant, mais elle est maigrelette et manchotte : il ne lui reste qu'une aile, à droite, étroite, sur les deux que peut-être un jour elle exhiba. Elle est plantée devant le logis principal, dont elle encombre la vue sur la vallée, où le soleil se couche. Le fond du décor est fermé par ce bâtiment princi-

pal, celui-là reconstruit au début du XIX^e siècle, sans style évident, ou pour parler sans fard : construit n'importe comment, pourvu qu'on aboutisse, tout bonnement, à une accumulation de pièces imposante. Il faut prendre le temps d'en détailler la façade pour se rendre compte du gâchis de lignes qui se contredisent : un essai d'équilibre classique avec grande fenêtres à carreaux, mais contrarié sur la droite par une forme triangulaire, une seule, au toit pointu saugrenu. Sur l'arrière, le désordre architectural est pire encore : les pièces s'entassent, débordent, s'avancent les unes sur les autres, dessinent des sortes de gradins : du confortable sans doute, mais sans grâce. Cette partie est nettement séparée d'un troisième bâtiment qui lui est perpendiculaire, sur la droite, par une sorte de placette, où, aujourd'hui encore, il fait bon disposer les tables de jardin pour l'été. À côté de la maison du père, dit la notice, s'élevait en effet la maison du fils aîné, selon le principe du chacun chez soi : un corps de logis de facture Renaissance, modeste et léger, à deux étages garnis de petites ouvertures, d'une élégante simplicité, sans presque aucun ornement, alternant la brique et la pierre, selon l'usage normand. Mais il n'est plus qu'une ombre, maintenant, inhabité semble-t-il, ou à restaurer. On finit le tour de cet îlot seigneurial en revenant près de l'énorme pigeonnier sans âge, et sans mesure commune avec le reste, dont la masse trapue en impose auprès de la grille d'entrée du parc. Ce « château » distendu, composite et retranché, fait face à ses communs, ou ce qu'il en reste, un bâtiment rectiligne, disposé de l'autre côté d'une pelouse vaguement fleurie, et à peine plantée. Sur le côté des communs, donnant sur la grande pelouse, une serre rouillée, envahie par les ronces, dut connaître son lustre bourgeois du temps de Mme Gide. Le bassin rajouté au beau milieu de la pelouse est à sec, et vraisemblablement pour toujours.

Les feux du couchant se reflétaient encore dans les petits carreaux du logis principal lorsque le concert proposa ses premiers arrangements. Au programme : Haendel, Bach, Byrd, mais aussi Fauré et Delarue, des airs connus, honorablement interprétés, qui sonnaient bien, en dépit de légères défaillances, sous le ciel étoilé. Car dès l'entracte, la nuit avait gagné. Alors commença cet autre spectacle pour lequel, au fond, les cinq cents spectateurs étaient venus — pour voir La Roque, comme jamais André Gide ne le vit : au lieu que ce château d'enfance sombre lentement comme un fantôme, on le vit au contraire se révéler comme en rêve, dans un éclairage tout romain, sous les projecteurs gracieusement mis en place par la fondation EDF. Cependant, la trompette et le cor s'ingéniaient à nous tenir éveillés...

DANIEL DUROSAY.

Colloque de Cerisy
(24-31 août 1996)

L'ÉCRITURE D'ANDRÉ GIDE

sous la direction de
Alain Goulet et Pierre Masson

Le colloque international sur *l'écriture d'André Gide*, qui s'est déroulé à Cerisy-la-Salle du 24 au 31 août 1996, sous la direction d'Alain Goulet et de Pierre Masson, n'a pas seulement été un nouveau colloque témoignant de la vigueur des études gidiennes. Il a été, bien au-delà, un événement marquant l'engagement de la critique gidienne dans une nouvelle voie. Après une première phase généraliste de découverte et de caractérisation des œuvres de Gide, marquée par le poids même de la personne de l'auteur et l'idée qu'on se faisait de lui ; après une seconde phase de relectures textuelles et d'explorations structurelles et sémiologiques de la richesse et de la polysémie des œuvres ; ce colloque a permis d'aborder une troisième phase, celle de l'étude de l'écriture et des écritures spécifiques de Gide, de sa manière et de sa voix, à la fois d'un point de vue génétique et du point de vue de la diversité des genres, des thèmes, des styles et des discours.

Les vingt-deux conférenciers du colloque, représentant six nationalités différentes (Belgique, Canada, Espagne, États-Unis, France, Grande-Bretagne), se sont livrés, chacun avec ses armes et ses outils propres, à une prospection nouvelle des « caves » de l'écriture gidienne, interrogeant de façons diverses et complémentaires ses rapports au sujet de l'écriture. Sept communications ont abordé la dynamique de cette écriture d'un point de vue génétique, à partir de l'étude des brouillons et manuscrits constitués en « avant-textes », mettant en évidence la variation des projets et le mouvement même de la main, de la pensée et d'une écriture qui ne se fige pas, tandis que les autres communications s'efforçaient de cerner les spécificités et les modalités de l'écriture gidienne, soit du point de vue des genres (roman, théâtre, cinéma, récit court, essai et fiction), des thèmes (la guerre, la caricature, le discours criminologique, les représentations de

lecteurs et la pédagogie de la lecture inscrites dans les œuvres), et surtout du discours (étude linguistique de l'énonciation, stylistique de la description, importance des silences et des non-dits), l'ensemble trouvant son couronnement dans une remarquable table-ronde qui s'est proposée de prendre la mesure, de problématiser, de théoriser et de caractériser l'ironie gidienne, dans sa diversité et son ampleur, soulignant son rôle fondamental dans la création et son action de déstabilisation du sens, par quoi l'écrivain continue à interroger le monde, son rapport au monde, et à nous interroger nous-mêmes.

Il convient encore de souligner que ce colloque fut le rassemblement d'une équipe de véritables amis, qui se sont écoutés avec attention et respect, dont la parole rebondissait dans les débats et se fécondait de communication en communication, chacun prenant mieux la mesure qu'il n'était qu'un élément d'un vaste chantier en cours, et reconnaissant l'importance, la nouveauté et la complémentarité de chaque contribution. De plus ce colloque aura mis en évidence un renouvellement de l'équipe des chercheurs gidiens dont il faut se réjouir.

À tous les participants de ce colloque, venus parfois de fort loin (Japon, Corée, Brésil...), j'exprime ma gratitude et ma joie pour ce grand moment que nous avons vécu ensemble. À suivre donc...

A. G.

Bilan

Les deux mots qui pourraient résumer l'allure générale de ce colloque sont diversité et unité.

Diversité, c'est-à-dire richesse, si l'on songe aux origines des intervenants (France, Belgique, Grande-Bretagne, Espagne, États-Unis, Canada), à l'importance du corpus gidien envisagé (c'est presque la totalité de l'œuvre gidien que les communications ont analysée), à la multiplicité des points de vue qui a permis à ces communications, même relatives à un même texte, de ne jamais se répéter.

Unité cependant, car après les approches biographiques, psychanalytiques ou structurales (pour ne citer que ces trois perspectives, qui ne sont pour autant nullement considérées comme obsolètes), le présent colloque s'était donné pour objectif d'envisager l'œuvre de Gide comme tension et intention, dans l'effort de l'écrivain pour organiser un message qu'il appar-

tient toujours au lecteur de reprendre et de prolonger.

Pour essayer de rassembler en quelques lignes une semaine d'exposés et de débats, on peut donc recourir à une image très andréwaltérienne, celle de Gide, plume à la main, écrivant face à un miroir. Un espace s'organise là, qui invite à la connaissance de soi sans pour autant créer la fascination paralysante de Narcisse, grâce au mouvement de l'écriture qui fait que, de moi à moi, une distance se maintient ; en liberté surveillée, cette écriture est l'activité à la fois suspecte et nécessaire, que Gide regarde se constituer, parole indécise qui le fait vivre sans le figer.

Cet effet-miroir peut servir de point de ralliement à un premier groupe de communications, le redoublement mimétique ayant tour à tour valeur de défense et d'attaque.

La mise à distance a d'abord une fonction de conjuration, quand l'écriture, adoptant l'allure ou le ton de l'événement menaçant, le rend dérisoire ou inoffensif. Martine Sagaert, étudiant les manuscrits d'*Ainsi soit-il*, a ainsi montré comment Gide, pour résister à une période d'abattement, plie en apparence, pratiquant une écriture à bride abattue qui permet à la fin de récupérer l'anorexie morale en effet stylistique et, ce faisant, de la dépasser. Pierre Masson constate que, dès *Le Voyage d'Urien*, on voit Gide faire l'expérience d'une écriture figée dans les glaces de l'idéalisme, et se libérer d'une situation absurde en la redoublant par l'invention du saugrenu. Jean Claude enfin, étudiant l'écriture théâtrale de Gide, montre comment *Saül* et *Candaule* sont à lire comme des mises en scène de la dépossession de soi, que Gide redoutait justement d'éprouver.

Il importe dès lors à Gide d'ériger cette défense en principe de vie, et de s'employer à fissurer tout ce qui pourrait faire croire à l'unité de l'homme et du monde ainsi qu'à la coïncidence entre ceux-ci et le reflet que l'art leur présente. C'est cette écriture de la rupture et de la faille qu'illustre Alain Goulet en présentant le vertigineux assemblage de fragments et de notations qui constituent le manuscrit des *Caves du Vatican*, où s'affirme le libre-arbitre de l'auteur. Ce principe de non-coïncidence trouve encore son illustration dans le brouillage des niveaux énonciatifs, comme le montre Maria-Dolores Vivero Garcia à propos de *Paludes* ; Raymond Mahieu, pour sa part, l'observe dans l'invention du pseudo-roman de Julius à l'intérieur des *Caves du Vatican*, tandis que Michael Tilby, étudiant dans la même œuvre les notations relatives au corps, aux noms, à la parole, constate l'illisibilité organisée des réseaux de signes conventionnels.

A contrario, c'est lorsque cette faille s'avère impossible à créer, que l'écriture de Gide se fige ou s'interrompt. Étudiant *Geneviève*, Andrew Oliver lie l'échec de cette entreprise à la nécessité pour Gide d'inscrire

une idéologie déjà constituée dans un personnage aux contours déjà dessinés. Et Catharine Savage-Brosman fait un constat voisin à propos du discours de la guerre, que Gide ne peut concevoir comme distancié, et qui ne peut donc servir de point de départ à sa création littéraire.

La mise à distance mimétique, en second lieu, a donc pour effet de créer un espace de communication, entre l'auteur et lui-même, entre l'auteur et le lecteur, espace de liberté mais aussi d'ambiguïté.

On voit cet espace se structurer symboliquement dans les récits où Pierre Lachasse observe la présence d'un auditoire qui, face au narrateur, organise une tension. Et Patrick Pollard et Jean Claude, tour à tour, insistent sur la dimension visuelle, tournée vers la représentation, du théâtre de Gide.

Les signes proposés au sein de cet espace n'ont plus de valeur fixe, et attendent du regard du lecteur qu'ils s'emparent d'eux, comme le montre Pascal Dethurens en étudiant les vols que requiert la communication dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout comme, dans le domaine visuel, ils exigent attention et déduction de la part du spectateur, ainsi que le prouvent Cameron Tolton en étudiant le scénario de *L'Oroscope*, ou Jean Claude qui, dans le théâtre gidien, observe comment les objets ont une fonction double, métaphorique et métonymique.

Volée ou complétée, l'écriture exige donc toujours l'accompagnement du lecteur. Martine Sagaert avait montré déjà comment Gide se donnait la possibilité de rapprocher du regard, dans ses carnets, diverses notations qui prenaient un sens nouveau. Christine Ligier montre comment, par exemple au sein de *Si le grain ne meurt*, l'ironie gidienne est constituée par un véritable dialogue qui s'établit, au sein du texte, entre divers éléments qui se complètent et se critiquent mutuellement. Et Sophie Savage, étudiant comment, dans les *Caves* et *Les Faux-Monnayeurs* en particulier, le roman se donne comme le roman du lecteur de romans, pose le principe général de la complicité que Gide exige de la part de son lecteur.

L'écriture gidienne se donne ainsi comme un matériau aux contours modifiables, comme le montre Elaine Cancalon avec les caricatures qui peuvent ressurgir en filigrane derrière les personnages les plus sérieux, ou Raymond Mahieu à propos du final des *Caves du Vatican*, dont il souligne l'ambiguïté, ou encore Daniel Durosay, qui révèle comment les paysages du *Voyage au Congo* servent de tremplin à la rêverie et à l'indicible. À la fin, tout, dans cet univers, est susceptible de faire signe, y compris les silences et les non-dits, dont David Steel souligne l'importance, ou les arrière-plans secrets, comme le montre David Walker en utilisant la perspective criminologique pour éclairer le passage à l'acte de

certain personnages.

Au bout du compte, cette écriture — et c'est sans doute le but recherché — s'avère indéfinissable. Céline Dhérin et Claude Martin avaient proposé que l'écriture faussement archaïsante de *Thésée*, dont ils avaient montré l'élaboration mûrement réfléchie, soit appelée baroque ; Pascal Dethurens, observant l'hésitation des *Faux-Monnayeurs* entre essai et roman, avait posé le problème de la pureté — ou de l'impureté — du roman gidien. Pierre Schoentjes, rappelant la dimension éthique de l'ironie, résume peut-être l'ensemble de ces impressions en incitant à considérer l'œuvre gidien dans sa totalité comme marqué par cette double caractéristique.

Qu'il s'agisse des études spécifiquement génétiques ou des communications remplaçant le discours gidien en face de son horizon d'attente, c'est bien une œuvre non figée, encore vivante, qu'on s'est, durant cette semaine, proposé d'accompagner, conformément à ce que Gide lui-même en disait un jour : « Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes récits, importait moins que le mouvement de ma pensée. » (*Journal 1889-1939*, p. 644).

Gide en mouvement dans son geste scripturaire, qu'il soit saisi dans l'avant-texte comme dans son au-delà, c'est tel qu'il nous apparaît encore aujourd'hui, et il faut lui savoir gré d'avoir fait de son œuvre un acte de communication inachevé, sans cesse à reprendre par un nouveau lecteur qui découvre à son tour que ces livres, qu'il croyait anciens, pourraient être continués.

P. M.

Lectures gidiennes

Joachim SISTIG, *André Gide. Die Rolle der Musik in Leben und Werk*. Essen : Blaue Eule, « Frankreich-Studien, Arbeiten zur Literatur und Kunst » n° 6, 1994, 456 pp.

À toujours associer Gide à la littérature, on pourrait oublier que ses premiers contacts avec l'art sont d'origine musicale. Mme Gide a très vite imposé à son fils la difficile école du piano car il était alors d'usage, moins pour la culture esthétique que pour l'apprentissage précoce de la discipline intellectuelle et physique, d'inculquer aux enfants des connaissances instrumentales de base. Le premier chapitre de la thèse de Sistig s'attache donc à retracer les premières heures de Gide face au piano avec Mlle Gœcklin, M. Romard, M. Dorval, M. Merriman, M. Schifmacher. Le premier à laisser un souvenir profond à la fois grâce à sa personnalité et à sa façon d'envisager le parcours musical de son élève fut M. Marc de la Nux qu'on retrouve sous les traits de La Pérouse dans *Les Faux-Monnayeurs*. C'est lui qui a su lui transmettre en plus du travail des doigts et de l'apprentissage de l'oreille une sensibilité intellectuelle hors pair pour les œuvres que Gide se devait d'apprendre à jouer par cœur et mentalement — une habitude qu'il gardera tout au long de sa vie, au point qu'il pouvait se passer d'instrument pour goûter un nouveau morceau de musique : la partition suffisait.

C'est précisément l'historique de cette sensibilité musicale que Sistig a retracé avec une très grande précision. Tous les contacts avec la musique sont consignés, répertoriés, documentés à grand renfort de citations. On regrettera à ce propos l'absence d'index qui aurait permis au lecteur de remettre rapidement dans leur contexte les personnes et les œuvres et de faire de cette thèse un outil de recherche pratique. Cela est d'autant plus regrettable que cet ouvrage se présente comme une histoire culturelle musicale, Gide ayant eu contact avec le monde de la musique comme aucun autre écrivain de son époque. À l'époque de l'ordinateur ce travail naguère fastidieux devrait être évident, de plus il aurait permis de localiser — et de supprimer — des redites inutiles.

Le chapitre 3 voué aux principes structurels de la conception gidienne de la musique part de la prise de conscience de l'*invisible réalité* et de l'expérience du

Schaudern. La découverte du monde africain et arabe en particulier se déroule à un moment où il cherche à se démarquer de l'influence bourgeoise de sa mère et de l'esthétique fin-de-siècle. La musique maghrébine éveille les sens et correspond à la philosophie des *Nourritures terrestres* dont les mots-clefs sont : la ferveur, le désir, la passion, la soif. La perception de la musique orientale enrichit sa biographie de la composante sensuelle. Ce chapitre qui est un point fort de la thèse s'accompagne d'une analyse intelligente de la musique d'inspiration qui charme les sens par ses syncopées. Il fallait un spécialiste pour décrire à la fois avec précision le génie africain dans son arrière-plan culturel et faire le lien avec la position esthétique de Gide. Ce long chapitre riche en détails difficiles d'accès au lecteur accoutumé à la musique occidentale offre un aspect de la personnalité de Gide resté dans l'ombre jusqu'ici. Mais faut-il aller jusqu'à soupçonner que ses tendances homosexuelles ne se libèrent que sous l'influence des rythmes arabes et africains ? Si Gide connaît en Afrique l'ivresse dionysiaque, c'est parce que l'atmosphère érotique des cafés arabes le touchent, lui qui est rompu à la culture hellénique du corps. *Disponible*, Gide accepte sans préjuger l'expression de cette culture dont il fait la connaissance au moment où il tourne le dos à son passé.

L'esthétique musicale de Gide rejoint son esthétique littéraire. On retrouve dans son appréciation des compositeurs l'opposition classique vs romantique. Comme pour Goethe, le romantisme est vécu comme néfaste et le classique comme source de santé. Chopin, « un "déraciné" comme lui, le fruit du croisement de deux races » (Delage, *BAAG* n° 39, p. 25), que Mme Gide soupçonnait d'être « malsain » (*Sgm*, p. 465) et d'avoir une influence dangereuse sur son fils dont elle trouvait l'âme déjà en péril est mis au ban des musiciens pour son romantisme non dompté tandis qu'André Gide en fera son modèle de grande valeur — musicale et éducative. Chopin — comme Bach et Mozart — part de la note, de la phrase musicale pour exprimer une émotion tandis que Wagner — ainsi que Liszt et Brahms — étale trop largement une émotion transmise par le biais du support musical. Gide évoque cette opposition dans son journal quand il parle de l'*artiste* et du *poète* (*Journal*, 11 janvier 1892). L'artiste est en toute humilité au service de son art tandis que le poète ne tient qu'à mettre son émotion personnelle en valeur. L'artiste — classique — est homme de raison, le poète — romantique — de cœur et d'instinct. C'est l'esprit d'analyse (formé à l'école de M. de La Nux), la mesure et la maîtrise de soi apolliniennes contre l'ivresse dionysiaque. Il y aurait beaucoup encore à dire sur les rapports entre sa conception de la qualité littéraire et musicale, sur la présence/l'absence de motifs acoustiques dans son œuvre, par exemple sur le poids de l'inspiration (romantique) et le travail sur pièce (la conscience de la forme — le classicisme se définit par la litote). Sisting aurait pu démontrer l'équivalence des esthétiques sous-jacente à la fin d'*Isabelle* lorsqu'il est question du jammisme : on sait que Jammes avait refusé de reprendre sa quatrième élégie pour des raisons d'inspiration sacrée tandis que Gide avait retravaillé son septième chapitre de fond en comble sur le conseil de Copeau. Il aurait été bon également d'éclairer les raisons qui font qu'Isabelle se vante devant Gérard de prendre des leçons de piano précisément avec Thalberg — comme nous le révèle

le manuscrit (cf. ma thèse¹, p.184).

Le chapitre 5 présente les relations de Gide avec les musiciens contemporains. C'est l'occasion pour Sistig de se pencher sur la position négative de Gide vis-à-vis de la musique contemporaine. Gide s'explique à ce sujet dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Avez-vous remarqué que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ? » (*FM*, p. 1064.) On jugera à la longueur de la liste des compositeurs et des mélomanes qu'il a côtoyés et à qui Sistig a réservé un chapitre l'ampleur de la culture musicale de Gide : Claude Debussy, Éric Satie, Raymond Bonheur, Dukas, Florent Schmitt, les Six, Jean Cocteau, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Henri Février, Henri Sauguet, Berlioz, Chausson, Ravel, Roussel, Albéric Magnard, Alexis de Castillon, Camille Saint-Saëns, César Franck, Gabriel Fauré, Bizet, Massenet, Gounod, d'Indy, Charles Widor, Modeste Moussorgski, Rimsky-Korsakov, Borodine, Balakirev, Glazounov, Rachmaninov, Tchérepnine, Diaghilev, Rubinstein, Strawinsky, Kurt Weill, Offenbach. Le cercle de ses amis mélomanes regroupe les noms de Marie-Anne Delacre, Madeleine Maus, Youra Guller, Yvonne Lerolle, Nadia Boulanger, Maurice Ohana et Georges Jean-Aubry. On retiendra surtout le rôle joué par Raymond Bonheur avec qui Gide a échangé 70 lettres entre le 4 juillet 1898 et le 27 avril 1938. Sa personnalité névrotique a ombragé parfois des rapports déjà houleux. Bonheur qui misait exclusivement sur l'inspiration divine ne pouvait que se heurter à Gide malgré son bon vouloir pour préserver une entente qui aurait pu mener à la création de l'opéra projeté à La Roque en octobre 1899.

Le dernier chapitre est voué aux *Notes sur Chopin* et au jugement de Gide qui n'a pas fait d'emblée l'unanimité, car il se trouve en « opposition parfaite » avec les prises de position en cours à l'époque. Aujourd'hui on s'accorde à reconnaître que Gide a su déceler chez Chopin une personnalité qui serait restée dans l'ombre sans lui. On lui reprochait trop de subjectivité, Gide prenant pour base de son jugement sa propre virtuosité. On retrouve là sa propre esthétique des limites, car Gide parle plus de lui-même quand il parle de Chopin : il reproche aux pianistes d'oublier la grandeur du musicien et de ne chercher à se mettre en valeur qu'en exploitant leur talent : « Jouée de ce train, la musique de Chopin devient *brillante*, perd sa valeur propre, sa vertu » (*Journal*, 14 mai 1921). Le texte du fameux cours de piano donné par Gide à Annick Morice le 28 novembre 1950 a été rapporté *in extenso* dans l'annexe.

En dépit de son titre, cette thèse étudie moins le rôle de la musique dans l'œuvre de Gide (40 pages sur 430) que dans sa vie. Il s'agit en réalité d'une solide biographie d'un écrivain musicien avec certains regards sur la structure musicale de ses œuvres.

JEAN LEFEBVRE.

1. Jean Lefebvre, « *Isabelle* » von André Gide, oder *Die Überwindung des verräumlichten Lebens*, Essen : Die Blaue Elle, 1987.

RÉPONSE À ALAIN GOULET

Dans son compte rendu de mon ouvrage *Retouches au portrait d'André Gide jeune*, paru dans le BAAG de janvier 1996, pp. 127 sqq., M. Alain Goulet m'a reproché de ne pas avoir tenu compte de sa communication au Colloque Gide de 1984, parue dans *André Gide 9*, 1991, pp. 47-60. Avec raison, du point de vue de l'information bibliographique. Cependant, si l'on soulève cette question, il faut la considérer entièrement. Avant *André Gide 9*, dans son grand ouvrage *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, qui était ma référence, Goulet avait laissé échapper l'identification Armand Bavretel = Émile Ambresin, bien qu'elle fût établie depuis longtemps par Delay, d'après des inédits (*Jeunesse*, t. I, p. 241, n. 1). Ce n'est que dans *André Gide 9* qu'il l'a incorporée. Sa négligence au stade de *Fiction* est donc analogue à celle qu'il me reproche, avec cette différence notable que l'attention à l'indication fournie par Delay aurait amélioré *Fiction*, sur le point considéré, tandis que mon omission d'*André Gide 9* ne correspond pas à une ignorance de l'identité d'Armand Bavretel et n'affaiblit pas mon exposé. D'un autre côté, si j'ai fait place à l'identité du personnage donné comme Émile Ambresin sur la photo des archives Gide, ce n'était pas pour établir une équivalence avec l'Armand Bavretel de *Si le grain ne meurt*, comme semble le croire Goulet. La question avait été réglée par Delay. Mais je devais examiner si l'Émile Ambresin de la photo était celui de ma famille.

Un second point méconnu par moi selon Goulet, du fait de ma négligence d'*André Gide 9*, est particulièrement important concernant Gide. C'est la chronologie de la dernière visite de Gide à Émile Ambresin. Gide a donné le change sur les dates. J'en ai traité longuement. Goulet, tout en jugeant que « nous sommes à peu près d'accord sur les faits » (p. 130), estime que j'ai ignoré une priorité qui lui reviendrait : « ... j'avais donc rétabli avant elle la chronologie » (*ibid.*). Si c'était le cas, je rendrais justice à Goulet. Mais ce n'est pas le cas. Sa chronologie d'*André Gide 9* n'est pas exacte, et celle que j'ai exposée dans *Retouches* ne s'accorde pas avec elle. L'enjeu est la proximité de la dernière visite par rapport au suicide d'Armand-Émile. Gide ayant tenu certains propos favorables au suicide, plus la conversation avec Émile a été proche de la date du suicide, plus sa responsabilité morale est engagée, plus aussi a dû être vif son sentiment de culpabilité. Dans *André Gide 9*, pp. 52-3, Goulet a interprété les données en supposant plusieurs visites de Gide aux Ambresin, proches les unes des autres et situées entre, d'une part, le 25 avril 1891 (repère offert par la sortie des *Cahiers d'André Walter*) et, d'autre part, le suicide en fin juillet de la même année. L'entretien sur le suicide étant la dernière rencontre de Gide avec Émile Ambresin, il en résulterait que l'intervalle entre cet entretien et le suicide serait très court, et donc le motif de culpabilité particulièrement lourd : « quelques semaines tout au plus ont en réalité séparé leur ultime conversation sur le suicide », conclut Goulet (*AG 9*, 53). Si l'on s'en tient aux données de *Si le grain*, la reconstitution de Goulet est concevable, quoique, sur cette base, ce ne soit pas l'hypothèse chronologique la plus probable. J'ai dit dans *Retouches* comment me paraissaient s'orienter théoriquement les indices de *Si le grain*. Mais il y a une donnée qui tranche la question et

qui a échappé à Goulet, même après la sortie de mon livre où pourtant j'y ai insisté. C'est l'*Agenda de 1891*. Ce document décisif mentionne la date de la dernière visite à Ambresin. C'est le 16 janvier 1891 (voir *Retouches*, 226). Par conséquent, il n'y a pas eu « quelques semaines tout au plus » entre la visite et le suicide ; il y a eu six mois. Ce n'est pas la même chose. Il reste assurément place pour le sentiment d'une certaine responsabilité chez Gide, et ce dernier a dû éprouver une impression de culpabilité dans le tragique événement, mais l'écart temporel à considérer crée une situation beaucoup moins nette qu'on aurait pu croire, quant à l'effet de l'entretien concernant le suicide. Les dispositions psychologiques de Gide touchant l'événement ont nécessairement été nuancées et fluctuantes, et s'il a falsifié dans *Si le grain* la chronologie de la dernière période d'Émile, ce n'était pas seulement en raison d'une interrogation intime sur sa culpabilité possible, c'était aussi pour se prémunir contre les curiosités éventuelles de lecteurs simplificateurs. Une autre donnée de l'*Agenda*, ignorée du même coup par Goulet, contribue à montrer la complexité du problème soulevé par l'attitude de Gide lors de sa visite et aussitôt après. Il a inscrit le 26 janvier, parmi d'autres noms de personnes auxquelles il se proposait d'écrire, celui d'Émile Ambresin. Le 27, n'ayant pas encore rédigé cette lettre, il a procédé à un rappel du nom, avec d'autres. Il est difficile de croire que cette lettre n'a pas été écrite et expédiée et que, le recul aidant, elle ne contenait pas des réflexions modératrices par rapport à l'entretien. Préoccupé de souligner ma lacune à l'égard de sa contribution à *André Gide 9*, Goulet ne s'est pas rendu compte que le stade représenté par cette publication avait été dépassé et qu'elle était devenue périmée du fait de l'*Agenda* et de la date qu'il révèle et qui confirme le bien-fondé de mes analyses. Revenant par deux fois sur ma négligence d'*André Gide 9*, Goulet juge que ma « contribution » sur Émile Ambresin est « plus mince que [je] ne crois » (p. 128) et que « le malheur pour (moi) est que [je] n'ai pas pris connaissance de [sa] communication » (p. 130). Une lecture plus attentive de ce que j'ai écrit concernant l'*Agenda* et sa portée pour le débat l'incitera peut-être à voir les choses sous un autre angle.

L'intérêt attaché par Goulet à la psychanalyse et aux possibilités de son application à la critique littéraire entraîne inévitablement des différences par rapport à mon point de vue, mais, contrairement aux fins de non-recevoir et aux incompréhensions qu'il m'attribue à cet égard, je ne « refuse » nullement de « prendre en considération le travail de l'inconscient, du symbolique et de l'imaginaire » (p. 128). Simplement je demande un contrôle, des vérifications par les textes, des preuves ou, à défaut, au moins des vraisemblances sérieuses. Quand j'ai analysé la rêverie du retour du père mort (*Retouches*, pp.86 sqq.), je n'ai pas « refusé », ce me semble, de « prendre en considération le travail de l'inconscient ». J'ai au contraire estimé que ce passage de *Si le grain* contenait la manifestation évidente d'une création compensatoire de l'inconscient, après le vide laissé par la disparition de Paul Gide. À propos de ce texte, j'avais été obligée d'écarter les interprétations de Delay et Goulet. Dans son compte rendu, Goulet se défend d'en avoir traité : « ... que je n'ai ni cité, ni commenté » (p. 130). C'est oublier la page 395 de *Fiction*, où il a et cité et commenté ce passage. Mon traitement du *Schaudern*, à propos duquel Goulet estime que j'« apporte un éclairage intéressant » (p. 127)

est un autre exemple de mon attention à l'inconscient. Si je ne me suis pas arrêtée à la confrontation de *Si le grain* et de *Corydon*, touchant en particulier le cas d'Armand Bavretel (= Émile Ambresin), ce n'est pas par « refus de voir » certains rapports, ni par rejet global de la psychanalyse, c'est parce qu'à mes yeux cette confrontation n'éclaire pas le personnage d'Armand-Émile. En revanche, loin de nier l'intérêt théorique du rapprochement *Si le grain-Corydon*, je le considère au contraire comme instructif, non pour le cas d'Armand-Émile, mais pour les caractéristiques et la portée de l'hypothèse psychanalytique, concernant les textes en cause. Les remarques de Goulet dans *André Gide* 9, pp. 49-50, sont intéressantes comme illustration de sa méthode de « superposition de textes différents » (p. 130). Mais concernant Armand-Émile, la question est en définitive de savoir si la comparaison de *Corydon* aide ou non à comprendre son cas. Or, s'il est vrai qu'il y a des analogies frappantes entre les deux trios que Goulet a distingués dans *Si le Grain* et *Corydon* (AG 9, 50) — l'amour mystique et le suicide —, d'un autre côté on ne peut pas dire qu'il y a des indices probants d'homosexualité chez Armand-Émile (ce qui serait nécessaire à la relation étroite établie par Goulet avec Alexis). Les « soupçons » que Goulet s'est efforcé de faire valoir dans ce sens se dissipent l'un après l'autre à l'examen : exemple frappant, l'affirmation de « troubles sexuels, comme en témoignent ses livres de chevet » (*Fiction*, p. 455). Les lectures d'Armand-Émile n'ont en fait rien qui permette d'étayer sérieusement une telle déduction (*Retouches*, pp. 217 bas, et 240, n. 27). L'agressivité d'Armand-Émile peut avoir eu bien des causes, non nécessairement l'homosexualité. Goulet est obligé de donner une portée grossière et spécialisée à quelques traits qui indiquent seulement une instabilité nerveuse et une insuffisante adaptation à la vie courante. En revanche Goulet fait silence sur la fragilité d'Émile et son origine qui remontait aux conditions subies en bas-âge (la famine lors de la Commune de 1871) ; ou bien il écarte comme dérisoire la tradition familiale qui attribuait le suicide aux échecs scolaires. Pour Goulet ce motif n'est qu'une « façon de garder le cadavre dans le placard », et il croit pouvoir ajouter « à l'encontre de tout ce que raconte Gide dans ses mémoires », entendez : à l'encontre de ce que lui, Goulet, déduit de *Si le grain*. Ainsi deux données biographiques (= historiques !) solides concernant Armand-Émile sont éliminées pour être remplacées par des suppositions appuyées seulement sur des apparences de sens discutable et nullement contraignant. En réalité Armand-Émile était prédisposé à des crises de dépression qu'aviva l'épidémie suicidaire qui sévissait alors chez les collégiens français, comme d'ailleurs aussi chez les jeunes Allemands. Ceci est une donnée historique bien établie et non une hypothèse sur des aspects psychologiques mal circonscrits et susceptibles d'une pluralité d'explications. Goulet a eu tort de ne prêter aucune attention au témoignage de Barrès sur la crise suicidaire, que j'ai cité (*Retouches*, p. 240, n. 29) ; ce témoignage donne une idée de la force d'attraction que pouvait avoir le phénomène sur des êtres faibles comme Émile. Quand le recenseur m'attribue d'avoir obéi à « un souci de respectabilité et de convenance » (p. 131), il montre seulement qu'il s'est désintéressé des aspects historiques de la question d'Émile Ambresin. Ceux-ci sont sûrs et prioritaires. Leur élimination au nom de simples « soupçons », qui ne sont pas à l'abri de la contestation, ne plaide pas

pour la thèse de l'homosexualité préconisée par Goulet.

Une confusion persistante s'est établie autour du chapitre de Delay sur la mère de Gide. Non, en dépit de ce qu'a écrit Delay introductivement et qui est à l'origine de cette confusion, ce n'est pas Gide qui a élaboré ce portrait caricatural (contre pp. 128 et 134 du *BAAG*, avec le jugement de Claude Martin, cité approbativement par Mme Sidonie Rivalin, ces deux derniers auteurs étant pourtant généralement judicieux dans leurs remarques et critiques). Les critiques de Gide à l'égard de sa mère sont d'une autre veine, et elles correspondent à des motifs dont j'ai parlé (à l'encontre de ce qu'a écrit Goulet, pp. 128 bas, 129 ; cf. *Retouches*, pp. 188 sqq.). Ce sont au contraire les renseignements de Gide sur sa mère, dans *Si le grain ne meurt* complété par la *Correspondance*, qui permettent de réfuter le portrait outrancier tracé par Delay et que l'on veut à tout prix croire l'*imago* de Gide relative à sa mère. Pour nous en tenir à deux exemples frappants : ce n'est pas Gide qui a évoqué sa mère comme une ménagère maniaque et tyrannique, c'est Delay, mais c'est Gide qui nous livre la récusation avec les canaris laissés libres de s'ébattre dans une chambre, et, mieux encore, avec les souris blanches autorisées parmi des tapis du rez-de-chaussée ! Ce n'est pas Gide, c'est Delay qui a remplacé par des points de suspension les deux morts de l'épidémie de typhoïde affrontée par Mme Gide qui, malgré le péril, prodigua ses soins aux survivants de la ferme atteinte. Dans ce dernier cas la partialité de Delay — rectifiable par le témoignage de Gide — est particulièrement évidente, indéniable, injustifiable, sinon par l'idée préconçue que le psychologue s'était faite de la mère de Gide. En vérité ce chapitre de Delay ne concerne pas l'*imago* de Gide relative à sa mère, mais bien l'*imago* que s'était formée Delay sur Mme Gide. La *Correspondance* livre des compléments importants à la rectification nécessaire. Mes observations sur le sujet n'ont inspiré à Goulet que la remarque suivante : « À propos de la mère de Gide, son travail n'apporte guère de neuf, glosant pour l'essentiel la correspondance » (p. 127). Aux lecteurs de juger si Goulet est resté ici dans le rôle d'un recenseur objectif, lequel a certes le droit de formuler des critiques, mais aussi le devoir de rendre compte, autant que possible exactement, du contenu de l'ouvrage rapporté.

Il faut bien constater que la phrase citée concernant mes développements sur Mme Gide n'est que le début d'une série de verbes et d'expressions qui décrivent mon livre comme étant essentiellement le résultat de partis pris arbitraires, sans appuis textuels ou étayés de textes non recevables. Je suis censée être « emportée par [ma] mission de justicière » (p. 128) ; « emportée par [mon] idée » (p. 131), je suis incriminée comme « refusant l'apport des études littéraires et psychologiques » (p. 129), ce que démentent nombre de mes références aux travaux des autres ; je suis un auteur auquel il arrive de « se livrer à des suppositions qu'elle blâme chez autrui » (p. 128), ce dont Goulet croit pouvoir donner pour exemple ma thèse de la crise suicidaire de Gide. Or celle-ci n'est pas une « supposition » (p. 128), mais un constat fondé sur des textes qui avaient été minimisés ou méconnus. La façon dont Goulet a présenté ma contribution aura la question mérite un rappel spécial. « Emportée par son idée, Mme Mercier-Campiche se met à imaginer *sans l'ombre d'une preuve* la dernière entrevue des deux amis » (p.

131) ; j'ai souligné ; il s'agit de la conversation ultime sur le suicide. Puis, un peu plus loin, la psychose malsaine d'Émile que j'affirme partagée à un degré moindre par André devient hors de question pour ce dernier, et mon constat n'est plus qu'une gratuité qui inspire l'interrogation suivante : « N'est-ce pas un bel exemple de pétition de principe ? » Silence complet sur la série de textes et d'indices que j'ai groupés avant de conclure que Gide avait été lui-même sujet à une telle crise, après le récent refus de Madeleine. Les lecteurs s'étonneront que Goulet n'ait pas réussi à trouver chez moi « l'ombre d'une preuve », en particulier lorsque j'ai rappelé une lettre de Gide à sa mère où il lui avoue que, lors du voyage de Belgique (de peu postérieur à la dernière conversation), il avait eu envie de se jeter dans un canal de Bruges (voir *Retouches*, p. 231). Mais il y a plus surprenant encore dans le reproche d'« imagination sans l'ombre d'une preuve ». Dans *Fiction*, en effet, Goulet avait lui-même frôlé l'idée que Gide, lors de la conversation sur le suicide, avait connu un état analogue à celui d'Armand-Émile. Goulet écrivait : « Comment, dans cette dernière conversation, les deux amis en sont-ils arrivés à parler de suicide ? Ne serait-ce pas parce qu'Armand se considérait comme un enfant perdu, en conflit avec les règles de son milieu et privé des deux bouées de sauvetage qu'ont été pour Gide [j'ai souligné] la littérature et son amour pour Madeleine ? » (*Fiction*, p. 456). Gide avait donc eu besoin de « bouées de sauvetage » pour échapper à l'état d'Armand-Émile, et il faut compléter le texte de Goulet en précisant que l'une des bouées venait de lui être retirée, avec le refus de Madeleine. Goulet, à l'époque de *Fiction*, était donc proche de la vue que j'ai développée dans *Retouches*, concernant l'état de Gide (et mise à part la question de motif d'Armand).

MARIANNE MERCIER-CAMPICHE.

Ayant pris connaissance de la réponse ci-dessus, Alain Goulet nous prie de clore le débat en insérant ici ces derniers mots :

Il me paraît inutile et vain de prolonger ce débat. Puisque Mme Mercier-Campiche est férue de chronologie, j'aurais pu lui faire remarquer par exemple que ma communication publiée en 1991 a été prononcée au colloque *André Gide en question*, le 14 janvier 1984 et rédigée en novembre 1983, c'est-à-dire plus de deux ans et demi avant la publication de *Fiction et vie sociale*... Mais quel en serait l'intérêt ? En quoi l'identification d'Armand Bavretel à Émile Ambresin invalide-t-elle l'enquête littéraire à laquelle je me suis livré ? En réalité, c'est l'univers de la littérature et de la fiction qui fait l'objet de mes travaux et je laisse le lecteur juge de considérer si mes contributions aux études gidiennes sont devenues « périmées » comme le dit si joliment Mme Mercier-Campiche après ses prétendues mises au point.

Laissons peut-être à Gide le mot de la fin : « Il y a le roman, et il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie. » (*Les Caves du Vatican*, Pléiade, p. 748).

ROGER MARTIN DU GARD, LE DIABLE ET JOSÉ CABANIS

Sur quelques écrivains de la NRF, José Cabanis a publié deux livres dont les titres surprennent : quand on lit sur une couverture *Dieu et la NRF, 1909-1949* (Gallimard, 1994, 312 pp.) et *Le Diable à la NRF, 1911-1951* (Gallimard, 1996, 180 pp.¹), on hésite d'abord à prendre ces annonces au sérieux. Et pourtant l'intention de J. Cabanis est bien de découvrir « *la progression de la Grâce dans ce milieu de la NRF où rien ne la favorisait, marche surprenante au point qu'on pourrait se demander si cette revue brillante ne fut pas fondée, dans le plan de Dieu, pour que la fille de Copeau et la fille de Rivière finissent au couvent une vie de sacrifices et de prières* » (sur la quatrième de couverture de *Dieu...*).

Il ne s'agit donc pas d'une étude d'histoire littéraire mais d'un ouvrage d'une très haute spiritualité puisqu'il doit nous révéler rien moins que les desseins de la Providence en ce qui concerne la NRF. Or le lecteur s'étonne assez vite de la façon très originale dont J. Cabanis traite son sujet : chez ces écrivains de la NRF, qu'ils soient voués à Dieu (Rivière, Ghéon, Du Bos, Copeau) ou au Diable (R. Martin du Gard, Gide, Schlumberger), ce qui passionne J. Cabanis au moins autant (et souvent beaucoup plus) que leur attitude à l'égard de la religion, c'est leur sexualité. Comme si, pour bien comprendre « *la progression de la Grâce* » dans cet étrange milieu, il fallait se situer à ce niveau-là. C'est ce que fait, bien volontiers, J. Cabanis : il ne s'intéresse jamais à l'œuvre littéraire de ces auteurs, sauf pour R.M.G. (Roger Martin du Gard), sinon pour y prendre des informations plus ou moins autobiographiques, si bien que ces écrivains paraissent ne pas avoir eu de pensée constituée. Par contre J. Cabanis a besoin dur, il a accumulé fiches, notes, dossiers pour raconter dans le détail leur activité sexuelle. Mais il ne va pas plus loin que l'anecdote ; il ne se soucie pas d'analyser, d'expliquer les comportements qu'il décrit et le lecteur ne peut manquer de se demander si le véritable but de ce livre n'est pas de collectionner de petites histoires scabreuses.

J'examinerai seulement ici les 110 pages consacrées à R.M.G. dans *Le Diable à la NRF*. Il s'agit de trois chapitres : le premier, *Jean Barois*, est consacré à ce livre et à l'irréligion du romancier ; le second, *Un bon Samaritain*, met en évidence la générosité de R.M.G. et contient aussi un exposé de ses relations avec sa femme, avec Gide ; dans *Le gai Berlin*, J. Cabanis précise encore ses révélations sur la vie sexuelle de R.M.G..

À propos de *Jean Barois*, J. Cabanis fait un honnête résumé du roman ; il a le mérite de rappeler que R.M.G. est resté constant dans son opposition à la religion, tout en se montrant très tolérant à l'égard des croyants sincères. Bien entendu, J. Cabanis critique certaines déclarations du romancier mais il le fait sans acrimonie. Je ne discuterai pas ces critiques mais je tiens à montrer, à partir de deux exemples, qu'il vaut mieux ne pas se faire trop d'illusions sur le sérieux de la documen-

1. Les références au premier volume seront données en note sous le titre *Dieu* ; pour le second, elles seront placées entre parenthèses à la suite des citations avec seulement l'indication de la page.

tation de J. Cabanis. Par exemple, il écrit à propos d'un passage de Jean Barois : « *Un dogme alors récent : celui de l'Immaculée Conception ? Billevesée selon l'abbé Schertz. La mère du Christ était une jeune femme comme une autre, non une "vierge". Que l'Immaculée Conception soit tout autre chose, Martin du Gard ne le savait pas, mais de la part d'un ecclésiastique, cela étonne* » (p. 22). Or 1) le point d'interrogation de la première phrase est fort mal venu car ce dogme est en effet tout récent puisqu'il a été défini le 8 décembre 1854 par la bulle *Ineffabilis* de Pie IX ; 2) ce n'est pas l'abbé Schertz qui parle ici mais Jean Barois ; 3) la critique de ce dogme par ce personnage est fondée sur une documentation (irréprochable) fournie à R.M.G. par Marcel Hébert ; 4) si ce dogme est « *tout autre chose* », pourquoi J. Cabanis ne nous dit-il pas exactement ce que c'est ? Autre exemple : dans un passage où J. Cabanis se situe en 1939, il écrit : « *De cette maison [la NRF], Martin du Gard faisait maintenant partie, il y était estimé, sinon grandement admiré, il était intouchable car on y avait le sens de l'amitié, et la NRF arrivait à l'âge adulte, celui de la clairvoyance* » (p. 41). Or tout le monde sait que la NRF a acquis une autorité, qui en fait l'un des centres les plus importants de la vie intellectuelle, bien avant 1939 ! Quant à R.M.G., il est reçu dans la maison depuis... 1913. Il s'est toujours tenu à l'écart de la direction mais il a volontiers donné son point de vue sur la vie, sur les orientations de la NRF, où on le tenait dans la même considération que les *pères fondateurs*.

Mais je ne m'attarde pas davantage sur ce premier chapitre car ce sont là péchés véniels à côté de ce que l'on trouve par la suite.

Dans le second chapitre, J. Cabanis reconnaît loyalement que R.M.G. avait un véritable « *sens de la bonté* » (p. 44) ; il pratiquait « *l'amitié comme un devoir* » (p. 45) ; sa sincérité, sa sympathie étaient fort appréciées par ses amis qui lui demandaient volontiers conseil ou lui faisaient leurs confidences (p. 45). Secourable, il avait « *une générosité d'enfant* » (p. 46) ; désintéressé, il ne cherchait ni les honneurs, ni la publicité (p. 47). On comprend que le père Valensin, qui était devenu un ami très proche de R.M.G. à la fin de sa vie, ait pu dire de lui : « *c'est un saint* » (p. 64). Mais alors comment R.M.G. peut-il être à la fois un saint et un expert en diableries ? Bien que la contradiction soit évidente et considérable, J. Cabanis n'en dit pas un mot et tout le long de son livre il procède de la même façon : ce qui peut l'embarrasser, contredire sa thèse n'existe pas. Au contraire, il rassemble par la suite toutes les informations qui tendent à prouver que R.M.G. est devenu homosexuel, sous l'influence de Gide, à partir de 1922 et qu'il passa ensuite sa vie à mentir pour cacher à sa femme sa nouvelle passion (pp. 83-5). « *On est à la fine pointe du double jeu chez un homme dont la sincérité fut justement célébrée : il ne dit pas tout et le reconnaît [...]. Nous y gagnons de lire dans le Journal et la correspondance des pages qui pourraient être lassantes si elles n'étaient parsemées de devinettes à décrypter, qui amusent* » (pp. 76-7). Quel vilain cachottier ce R.M.G. ! Il ne dit pas tout (comme vous et moi) et, sans gêne, il le reconnaît !

Assurément, J. Cabanis prend un vif plaisir à deviner « *ce qui n'est pas dit* » (p. 75), mais c'est un exercice délicat qui exige un minimum de rigueur et de

prudence. Or ce ne sont pas là les vertus principales de J. Cabanis... Un lecteur qui connaît mal R.M.G. risque d'être impressionné par la surabondance des citations accumulées dans ce livre et de tenir pour assurées les conclusions de J. Cabanis, mais si l'on fait les vérifications nécessaires, on est choqué de voir avec quelle désinvolture J. Cabanis passe de la supposition à l'affirmation ou bien, tout bonnement, arrange un témoignage, une citation à sa convenance. Faute de pouvoir relire tout le texte page après page, j'examinerai au moins un passage où l'on distingue bien les procédés employés par J. Cabanis dans sa démonstration. Je cite :

« *Martin du Gard se résolut en février 1932 à faire en Belgique [...] un voyage "incognito". [...] voulait-il, dans la solitude, méditer un changement de plan des Thibault ? Il interrogea Gide : "Une ville où je puisse ne voir personne et même me distraire entre-temps... À Bruxelles [...] où descendez-vous ? Où mange-t-on ? Où s'amuse-t-on ?" Les amusements de Gide, eux aussi on les connaît et il existe en littérature une tradition bruxelloise. Remy de Gourmont n'était pas le seul à refuser d'admettre que Verlaine et Rimbaud y avaient loué une chambre "pour chanter matines et convertir M. Claudel". Martin du Gard écrivit depuis Bruxelles, vers la fin du mois qu'il s'y trouvait "comme on dit pour affaires". » (pp. 93-4.)*

Sur ce séjour de R.M.G. à Bruxelles du 19 au 26 février 1932, nous disposons d'un éclairage de plusieurs lettres avec Gide avant son départ, et, depuis Bruxelles, de six lettres écrites à sa femme et à d'autres correspondants. On constate que, de cet ensemble, J. Cabanis ne retient que les quelques mots qui peuvent, si on les sollicite, s'accorder à sa thèse ; les autres textes, pour lui, n'existent pas. Le point d'interrogation dans la seconde phrase est placé pour « donner à entendre » que la vraie raison n'est pas là. Or deux textes ne laissent absolument aucun doute sur les intentions de R.M.G. : le 5 février, il dit à Gide et dans son *Journal*¹ sa joie, son allégresse d'avoir, sur un coup de génie, trouvé l'idée d'un nouveau plan des *Thibault* ; peu après, il envisage de « filer seul quelque part pour s'isoler, se lever tard et débrouiller son nouveau plan² » ; il réagit alors exactement comme en mai 1920 quand il a quitté Paris pour aller bâtir à Augy le premier plan des *Thibault*³.

J. Cabanis, qui sait très bien tout cela, feint de l'ignorer ! Par contre, avec « où s'amuse-t-on ? », il veut nous persuader que R.M.G. ne pouvait s'amuser qu'à la manière de Gide. Il est vrai qu'à partir de là on peut imaginer n'importe quoi ; c'est justement pourquoi on ne peut rien affirmer. En fait, d'après ses lettres de Bruxelles, R.M.G. semble avoir passé quelques jours paisibles sans jamais avoir été troublé par les femmes ni par les hommes : le 20, il dit à sa femme qu'il va

1. V. *Correspondance Gide-R.M.G.*, Gallimard, 1968, t. I, pp. 497-8, et *Journal*, éd. Claude Sicard, Gallimard, 1993, t. II, pp. 945-6.

2. Lettre à Gide du 10 février, *Correspondance*, op. cit., p. 499.

3. V. une lettre à F. Verdier du 16 mai 1920 : « J'avais terriblement besoin de fuir Paris pour mettre à peu près en ordre le casse-tête qu'est le plan de mon prochain bouquin » (*Correspondance générale*, éd. J.-Cl. Airal et M. Rieuneau, Gallimard, 1986, t. III, p. 70).

visiter le jardin botanique et le musée moderne ; le 22, il invite Émilie Noulet à dîner... Comme il ne peut rien trouver dans ces pages qui confirme son hypothèse, J. Cabanis est allé dénicher un article de R. de Gourmont paru dans le *Mercur de France* de... février 1914 ! Il n'a rien trouvé d'autre pour nous convaincre que l'homosexualité est une coutume typiquement bruxelloise que tout écrivain passant par là se doit de respecter ! C'est là un des procédés favoris de J. Cabanis : faute de preuve, il fait des rapprochements parfaitement injustifiés mais qui peuvent impressionner un lecteur inattentif. Dernière habileté : laisser croire que ces deux mots *pour affaires* sont chargés de tels sous-entendus qu'il est inutile de les commenter. Or ce bout de phrase est tiré d'un billet de six lignes au colonel Mayer (et non pas à Gide) avec qui jamais R.M.G. n'aurait osé jouer à cache-cache ; ici, R.M.G. veut couper court, éviter une explication inutile et la note des éditeurs éclaire bien ce détail. Dans ce cas, J. Cabanis fausse purement et simplement le sens d'un texte.

Cependant J. Cabanis ne fait pas seulement référence au *Journal* ou aux lettres, il cherche aussi dans les œuvres littéraires de R.M.G. des éléments pour étayer sa démonstration. Et il le fait de la manière la plus fantaisiste. J. Cabanis, qui est romancier, devrait savoir qu'on doit éviter de confondre l'auteur avec un de ses personnages si l'on n'a pas de bonnes raisons de le faire. Cette règle élémentaire, il ne l'observe jamais : sans aucune hésitation — sans aucun scrupule —, il établit les relations qui lui conviennent, et seulement celles-ci.

Dans sa lecture des *Thibault*, il atteint ainsi un des sommets de son art du décryptage (p. 119) : sur les 1800 pages du livre (format de la Pléiade), il ne retient que deux fois une ligne et demie sur le père Thibault et sur Jacques. Tout le reste n'existe pas ! Par contre, selon lui, dans ces quelques mots se révèle à l'évidence l'homosexualité de R.M.G. Voici comment : J. Cabanis repère que le père Thibault éprouvait de l'émoi « *au toucher de certains êtres jeunes, fût-ce des enfants* », et il affirme : R.M.G. « *a donné à un vieil homme pieux son propre goût des jeunes enfants* » ! Or celui que J. Cabanis appelle si joliment « *un vieil homme pieux* », mais qu'il jugeait ailleurs « *autoritaire et borné* » (p. 13), est en fait pour R.M.G. le type même du pharisien qu'il méprise particulièrement. Prétendre que R.M.G. l'a choisi pour confesser son homosexualité est aussi intelligent que de confondre Flaubert avec M. Homais ou Marcel Proust avec Mme Verdurin. Si J. Cabanis n'avait pas été obsédé par son idée fixe, il aurait évité un contre-sens aussi ridicule.

Jacques, lui, dit à son frère : « *J'ai mené une vie invouable... Je me suis avili... Les bas-fonds, la Rue-aux-Juifs...* » Traduction de J. Cabanis : « *Il saute aux yeux que ce sont des aveux plaqués. Martin du Gard n'a pas soupçonné qu'en donnant [...] au fils Thibault son propre goût des bas-fonds, il faisait un petit signe involontaire au lecteur déjà alerté* » (p. 119). Comment peut-on faire un signe involontairement ? On fait un signe pour attirer l'attention, donc volontairement... Si l'expression est boiteuse, la démonstration l'est encore davantage. Comme le dit J. Cabanis, Jacques est *scrupuleux, idéaliste jusqu'à en mourir* ; il regrette d'avoir mené une vie *invouable*, de s'être *avili*. Or, à la page précédente, juste à côté, J. Cabanis (citant R. Stéphane) affirme que, pour R.M.G., *les choses*

de la sexualité sont au-delà du bien et du mal — de même, p. 98 : « les idées de "péché" et de "mal" n'ont plus aucun sens pour lui ». Bref, dans l'usage des bas-fonds, Jacques et son créateur ont des comportements opposés : si le premier s'en dégage bouleversé par le remords, le second les fréquente sans aucune gêne. J. Cabanis a bien tort de se moquer des *commentateurs avisés* qui ont vu dans la courte déclaration de Jacques « une part de mystère laissée à dessein dans Les Thibault », car ce sont eux qui ont raison puisque nous ne pouvons absolument rien dire de précis sur la vie que Jacques a menée pendant ce temps. Et l'on sait aussi que, de façon générale, R.M.G. est plus proche d'Antoine que de Jacques. Alors...

Le drame de l'homosexualité dans *Un Taciturne* intéresse particulièrement J. Cabanis et pourtant rien ne lui permet d'avancer que l'auteur s'est représenté sous les traits de Thierry. Au contraire, il nous dit que R.M.G. avait lu son travail à Hélène « presque quotidiennement », « profitant [...] surtout de son bon sens », et qu'il avait dédié sa pièce à sa femme « ce qui excluait tout malentendu » (p. 117). Or J. Cabanis affirmait auparavant qu'Hélène, « avec une rare clairvoyance », avait fort bien compris, en 1922, que son mari avait « franchi un certain seuil » sous l'influence de Gide (pp. 84-5), et qu'ensuite elle avait continué à rester perspicace (p. 97). Comment expliquer alors qu'elle accepte paisiblement la dédicace du *Taciturne* si elle ne doute pas de l'homosexualité de son mari ? C'est incompréhensible à moins de supposer une belle dose de cynisme chez l'un et une complaisance sans limites chez l'autre ! Mais des invraisemblances de ce genre, nombreuses, ne gênent nullement J. Cabanis. D'ailleurs quand il ne peut rien prouver, il se sert du sous-entendu. Ainsi, après avoir dit que Claudel, sans avoir lu la pièce, s'était violemment opposé à sa représentation par Juvet¹, J. Cabanis cite ce mot de Gide : « Claudel se doit de nous vomir » et il ajoute : « Pourquoi Gide disait-il nous ? » (p. 114). À cette angoissante question la réponse n'est pas celle que suggère J. Cabanis : simplement, Claudel, qui ne fait pas toujours dans la nuance, a l'habitude de mêler sans distinction dans l'opprobre les athées, les libres penseurs et les homosexuels. Et il n'avait certainement pas oublié un article de R.M.G. sur Jeanne d'Arc (*NRF* de mai 1914) qui l'avait mis en fureur, comme le rappelle J. Cabanis (pp. 31-3) ; ni Jean Barois, comme le pense Gide².

À propos de *Confidence africaine*, J. Cabanis nous dit que « la perfection même de cette œuvre [...] pouvait faire soupçonner que [R.M.G.] laissait enfin effleurer une hantise secrète », et que son erreur « fut de croire qu'on ne le devinerait pas » (p. 113). Mais l'inceste n'effleure pas (ou plutôt *affleure* ?) le récit :

1. Dans sa lettre, Claudel traite R.M.G. d'« immonde écrivain » et il demande à Juvet de ne plus monter *L'Annonce faite à Marie* de façon qu'il ait ainsi « plus de temps à consacrer à [ses] exhibitions pédérastiques » (*Correspondance générale*, t. V, p. 536). Il est important de savoir qu'Hélène, cette « âme pétrie de pitié » (p. 69), a nettement condamné l'attitude de Claudel qui, dit-elle à Copeau, « était libre de donner son opinion sur la pièce mais non pas libre d'injurier l'auteur » (*Journal*, op. cit., t. II, p. 935).

2. Gide, très lucidement, note dans son *Journal* : « Claudel peut bien s'indigner contre le Taciturne mais, au fond, c'est à Jean Barois qu'il en a » (cité par Claude Sicard, *Correspondance Copeau-R.M.G.*, Gallimard, 1972, t. II, p. 509).

il en est le sujet d'un bout à l'autre et il n'y a rien à deviner puisque tout est exposé au grand jour. La seule question est de démontrer que R.M.G. livre ici ses propres obsessions, ce qui n'est guère évident car enfin l'inceste entre frère et sœur s'accorde mal avec la soi-disant homosexualité de R.M.G. — d'autant moins qu'il n'avait pas de sœur. Mais il en faut bien davantage pour embarrasser J. Cabanis qui voit la preuve qu'il soupçonne juste dans la perfection même de cette œuvre. Le truc est si commode qu'il s'en sert aussi pour *Maumort* : il juge vraiment admirables, parfaits le récit de *La Noyade* et celui de *Détournement de majeure* et il conclut : « *Maumort n'est pas du tout moi* », dit [R.M.G.]. *Assurément, mais c'est lui qui écrit et qui donne cette fois des pages si belles qu'on est fondé à les croire inspirées* » (p. 121). Autrement dit, si R.M.G. réussit un chapitre, une nouvelle, c'est qu'il se met lui-même en scène. Mais R.M.G. a écrit des pages tout aussi inspirées sur les amours d'Antoine et de Rachel et sur celles de Maumort avec Doudou ! J. Cabanis lui-même considère, avec Gide, que R.M.G. n'a « *rien écrit de meilleur* » que *Vieille France* : si l'on suit sa logique, on déduira de la perfection de cette nouvelle que R.M.G. s'y est représenté sous les traits du facteur Joigneau...

J. Cabanis affirme : « *Écrivain honnête s'il en fut, dans ses romans [R.M.G.] joue cartes sur table* » (p. 96). Mais alors, si R.M.G. ne cache rien, pourquoi J. Cabanis a-t-il tant de mal à trouver de quoi étayer sa thèse ? Pourquoi ces contorsions qui défient le bon sens et la vraisemblance ?

R.M.G., dit J. Cabanis, mène « *une vie conjugale tumultueuse et pénible, qui va se doubler [...] d'une vie cachée qui aidera à supporter l'autre* » (p. 74). Une double vie, ce n'est pas facile à organiser, mais le plus fort est que R.M.G. va jouer un triple jeu : il a aimé sa femme qui l'a aimé, incontestablement¹ ; c'est un homosexuel passionné et c'est aussi un amateur de prostituées². « *À partir d'un certain âge, Martin du Gard semble n'avoir rien dédaigné* », affirme J. Cabanis (p. 104).

On ne peut qu'être émerveillé devant une pareille virtuosité ! J. Cabanis, lui, n'est pas surpris et je crois qu'il sous-estime l'importance de ses révélations, car il

1. R.M.G. a été bouleversé par la mort de sa femme. V. les dernières pages de son *Journal*, qu'il a arrêté un mois après son décès (*Journal*, op. cit., t. III, pp. 890-8). J. Cabanis note seulement : R.M.G. « *avait assez de cœur pour ressentir cette mort comme un malheur* » (p. 47), et il oublie de citer cette dernière déclaration d'Hélène : « *Pour rien au monde, je ne voudrais changer mon existence contre celle d'une autre femme... Ma vocation était celle d'être la femme de Roger. Jamais je n'ai désiré autre chose. Il y a eu dans ma vie des heures de bonheur tel que le seul souvenir de ces heures-là peut faire accepter n'importe quoi* » (*ibid.*, p. 898). Il est facile de comprendre pourquoi J. Cabanis a écarté ce témoignage.

2. « *A Nice*, dit J. Cabanis, *Martin du Gard eut de bons moments. Le bruit courait qu'il appelait par leur nom maintes poulettes qui devaient le changer d'Hélène* » (. 104). Si le bruit courait, certes il faut le croire ! Mais J. Cabanis aurait pu essayer d'accorder ce bruit avec une phrase de R.M.G., citée p. 89, qui disait éprouver « *une profonde aversion pour la femme, pour la sensibilité féminine, pour tout ce que représente la femme dans l'amour* » ; à partir de là, J. Cabanis laissait entendre (selon son habitude) que R.M.G. cherchait son plaisir ailleurs que dans « *les aventures féminines* » (p. 90).

présente ici un cas de pan-sexualité qui mérite l'attention. Il aurait pu se demander comment R.M.G. s'est arrangé pour mener parallèlement sa triple vie amoureuse, car enfin la question se pose au moins à deux points de vue : comment peuvent coexister, s'accorder chez le même individu des tendances aussi divergentes ? Et, à supposer que l'intéressé domine sans aucun effort ses contradictions, comment pratiquement a-t-il organisé sa vie de façon à satisfaire ses diverses passions ?

Sur le cas de R.M.G. tel que J. Cabanis l'imagine, j'ai demandé l'avis d'un ami psychologue qui m'a donné cette réponse : certes, rien n'est impossible, mais il est peu vraisemblable qu'un individu puisse se maintenir longtemps dans une situation qui entraîne d'aussi grandes distorsions de la personnalité ; il lui faut faire un choix, sinon il traverse inévitablement des crises graves. J'ajoute que si R.M.G. avait vécu dans un état permanent de déséquilibre intérieur, on comprend mal qu'il ait pu consacrer autant d'intelligence et d'énergie à son œuvre d'écrivain, et pendant des dizaines d'années.

D'autre part, quand on voit comment R.M.G. a vécu depuis cette année 1922 où, selon J. Cabanis, il serait devenu homosexuel, on constate avec un profond étonnement qu'il semble avoir tout fait pour rendre extrêmement difficile l'assouvissement de sa nouvelle passion. En effet, après le décès de ses parents, alors qu'il habitait Paris, à quelques stations de métro des lieux de perdition, il décide d'acheter Le Tertre, le manoir de ses beaux-parents, et de s'y installer définitivement, à Bellême, un petit bourg de l'Orne, à des dizaines de kilomètres de la gare la plus proche... Et de là, il sortira le moins souvent possible ! Il a toujours pensé que l'existence parisienne était « *mauvaise et destructrice* », et il allait rarement dans la capitale¹. Quand il quitte Le Tertre, c'est pour aller à l'hôtel, avec sa femme, à Cassis (de février 1933 à février 1934), et non pas à Marseille. Le couple s'installe ensuite à Nice, sur les conseils de Marcel Martin du Gard, pour des raisons d'économie (mars 1934).

J. Cabanis nous dit que, de 1922 à 1932, « ce furent, semble-t-il, des années d'approche, de curiosité, une attirance nouvelle, quelques expériences peut-être, sans qu'on puisse en dire plus » (pp. 90-1). Si, cette fois, J. Cabanis évite les affirmations catégoriques, c'est qu'il ne s'est rien passé ! Mais alors comment expliquer que R.M.G., s'il a vraiment été initié par Gide en 1922², soit resté ensuite pendant dix ans indifférent aux séductions masculines — tout en continuant à revoir Gide assez régulièrement ? On n'est pas, dans ce livre, à une incohérence près.

1. J. Cabanis reconnaît que R.M.G. « *venait peu* » dans son appartement parisien (Dieu, *op. cit.*, p. 276). À ce sujet, on lira l'excellente mise au point de P. Fawcett sur l'attitude de R.M.G. pendant ses voyages, dans son article « Le voyage dans le Journal et dans les romans de R.M.G. », *Cahiers R.M.G. : L'Écrivain et son Journal*, Gallimard, 1996, pp. 88-98.

2. J'ai plaisir à citer ici le portrait si soigné, si joli, de Gide en tentateur que nous offre J. Cabanis : « *Pour R.M.G. qui avait tant de vertus qu'on dit chrétiennes [...], Gide aura été le tentateur des Vierges folles de Strasbourg, dont il avait le sourire, comme Mitterrand, la bouche triste, les lèvres s'écartant, montrant les dents* » (p. 88).

En fait, R.M.G. aurait facilement trouvé de bonnes raisons pour délaisser de temps en temps le domicile conjugal s'il avait eu besoin de mener une double vie. Il ne l'a fait qu'exceptionnellement. C'est à deux reprises seulement qu'il a fait des séjours à l'étranger où il dit lui-même qu'il a fréquenté les bas-fonds : à Berlin, en 1932 (du 17 au 26 mars et du 12 octobre au 20 novembre) ; à Rome, en 1937 (du 1^{er} au 27 janvier et du 4 avril au 19 mai). D'après les propres déclarations de R.M.G., on est conduit à penser qu'à Berlin comme à Rome il n'a pas fait qu'observer les habitués des boîtes spécialisées où il se rendait. Quand il écrit à Schlumberger : « *La vie romaine est la moins chère que je connaisse. On s'y nourrit pour quelques liras par jour, et le plaisir n'y coûte rien. Et quand je dis rien, je dis exactement rien : zéro lire, zéro centésime*¹ » (22 avril 1937), il est clair cette fois qu'il a éprouvé lui-même le plaisir à la romaine. Faut-il entendre par là aussi des expériences homosexuelles ? Impossible de l'affirmer, et même si on le suppose, ces expériences sont restées très limitées. C'est tout ce qu'on peut dire sur ce sujet à partir des textes que nous connaissons. Et l'on se demande pourquoi J. Cabanis s'acharne à nous convaincre que R.M.G. n'a rêvé toute sa vie que de courir après les petits garçons. La réponse, je crois, est placée au centre du troisième chapitre.

Après avoir repris l'idée de P. Herbart que « *la sexualité de Gide est restée à l'état d'enfance* » (p. 101), qu'une « déformation organique » (qui devient, dix lignes plus bas, une « *infirmité physiologique* »...) l'embarrasse sérieusement, J. Cabanis conclut : « *Un certain infantilisme sexuel, né d'une fâcheuse déficience, aurait conduit à un renversement exemplaire des valeurs morales traditionnelles, ce qui épouvanta les bons esprits* » (p. 102). Cinq lignes plus haut, J. Cabanis reconnaissait que « *les analyses admirables de Jean Delay ont montré la complexité de ce drame sérieux* », mais ensuite il n'en tient plus aucun compte et tout devient simple : la critique gidienne de la morale traditionnelle s'explique par une déficience sexuelle — ce qui est un bon moyen de situer le débat à son plus haut niveau.

Mais en opposition à Gide et à ses piteux amis, J. Cabanis fait un joyeux éloge des hommes à femmes, écrivant : « *De tout ce groupe primitif de la NRF, il n'y eut que Copeau à chercher un plaisir complet et triomphant d'adulte avec le plus de femmes possible* » (p. 103). En vérité, Copeau est très loin de n'avoir laissé autour de lui que des souvenirs triomphants, comme J. Cabanis lui-même le montre bien dans le chapitre sur Agnès et Jacques Copeau dans son premier volume (pp. 233-308) ; mais Copeau a cette supériorité évidente sur ses amis qu'il est devenu un fervent catholique.

Ainsi donc, après une étude minutieuse, pour ne pas dire complaisante, de la vie sexuelle des écrivains de la NRF, J. Cabanis aboutit à ce classement d'une formidable simplicité : du côté de Dieu, les croyants, qui se conduisent en adultes et dont la foi transcende les adultères ; avec le diable, les homosexuels, infantiles et incroyants. Est-il besoin de préciser que J. Cabanis accepterait volontiers d'être rangé dans la première catégorie ? Jacques de Bourbon-Busset dit en effet de lui

1. Cette phrase est citée par J. Cabanis, pp. 106-7.

que « dans un même souci d'unité, il aime à la fois Dieu et les femmes ¹ » — et c'est ainsi que Don Juan se réconcilie avec le Bon Dieu.

Le jugement final de J. Cabanis sur les écrivains qu'il a diabolisés doit être cité intégralement : « *L'itinéraire du démon à la NRF avait petitement commencé, quand Gide publia en 1911, sous le manteau, une plaquette au titre incompréhensible, dont Les Faux-Monnayeurs, aux dires de Schlumberger, furent "l'illustration". Rien du prince de ce monde, de Lucifer. C'est ici le Malin des pissotières dans sa vérité, honteux, minable, sordide, maître en petites impostures, comme il le fut dans la vie de quelques-uns de la NRF quand ils suivirent ses directives sans y croire. Il ne cache pas sa vraie nature de monstre rampant, dont il est dit qu'une femme lui écrasera la tête. La trace de Dieu à la NRF au cours de ces mêmes années, Dieu merci, eut une autre allure, si ténue fût-elle* ². » (pp. 172-3).

C'est évidemment pour en arriver là que J. Cabanis a écrit tout ce qui précède : son but est de faire, à nouveau, le procès de Gide et de ses amis, mais, comme il est incapable d'engager un débat d'idées, il s'efforce de les discréditer en débattant leur vie privée dans ce qu'elle a de plus intime. R.M.G. a le grand tort de ne croire ni à Dieu ni au Diable, mais J. Cabanis peut difficilement condamner un homme dont il est obligé de reconnaître qu'il a été estimé, aimé de tous ceux qui l'ont connu. Alors il fabrique, sans aucun scrupule, à partir d'un montage de citations, une accusation de détraqué sexuel en lui attribuant les diverses obsessions de ses personnages. C'est le même procédé qu'ont utilisé les bien-pensants pour traîner Zola dans la boue après la parution de *Nana* — un procédé proprement diabolique puisque le Diable est d'abord, comme son nom l'indique, le *calomniateur*...

Après lecture de ces deux volumes, on n'a aucune idée du *plan de Dieu pour la NRF* que J. Cabanis promettait de nous dévoiler. Si les partis pris de l'auteur sont parfaitement clairs, les voies du Seigneur nous sont restées impénétrables.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure cet ouvrage augmentera la gloire de Dieu, comme J. Cabanis, sans fausse modestie, le souhaite ³. Une chose au moins est sûre, c'est qu'il s'agit là de livres dont le seul rapport avec la littérature est qu'ils sont signés d'une plume académicienne.

ANDRÉ DASPRES.

1. Cité dans le compte rendu de son livre dans *La Dépêche du Midi* du 7 avril 1996.

2. Pour être exact, il convient d'ajouter qu'après cette condamnation capitale, J. Cabanis a consacré les toutes dernières lignes de son œuvre à Michel Tournier : « *De nos jours, si Michel Tournier a, lui aussi, le rire du Tentateur de Strasbourg, il est plein de talent, de drôlerie, pas méchant pour deux sous* » (p. 173). On le voit, J. Cabanis sait faire la différence entre des écrivains disparus et un confrère bien vivant, parfaitement apte à la riposte. On ne saurait trop admirer cette ultime prudence.

3. Car les dernières lignes de *Dieu et la NRF* sont suivies du sigle qui orne d'habitude le fronton des églises : A.M.D.G.

Chronique bibliographique

AUTOGRAPHES

Au catalogue de la librairie Florence Arnaud de mars 1996, sous le n° 1736 : L. a. s. au critique anglais Georges Knopff [*sic*], La Roque-Baignard, [4 août 1893], 2 pp. in-8°, env. jointe, 1800 F. Lettre de jeunesse écrite dans un style symboliste. « *Lointain ami dont je ne sais presque rien, mais dont la sympathie, je la goûte comme une boisson cordiale, un jour nous nous verrons, et nous reconnaitrons nos pensées à travers même nos visages... Je suis heureux de votre lettre dernière, cette récidive d'amitié ; à chaque nouveau volume j'ai peur de tromper quelque attente... Rien n'est meilleur d'écrire, que pour une sympathie qui ne serait pas sans cela. Cela vaut mieux qu'un geste et des paroles.* » [Cf. BAAG n° 62, avril 1984, p. 310.]

Au catalogue n° 23 de la Galerie d'autographes Jean Raux (5, rue du Vieil Abreuvoir, 78100 Ste-Germain-en-Laye, tél. 34.51.96.12), sous le n° 8051 (qui comprend également des ex. dédiacés à S. Gunsbourg de *Deux Interviews imaginaires* [Charlot, 1946], de *L'Arbitraire* [Palimugre, s.d.] et de *l'Allocution prononcée à Pertisau le 18 août 1946* [Impr. Nat. de France en Autriche, s.d.]), 6000 F [ces trois lettres sont entièrement inédites] :

L. a. s. à M. Samuel Gunsbourg, [Paris,] 3 mai 1948, 2 pp. in-4° : « *J'ai le plaisir de vous annoncer que je viens d'acheter une charmante petite maison entourée d'un joli jardin (à Levis-Saint-Nom, près de Dampierre, Seine-et-Oise) où j'espère qu'il me sera permis de finir tranquillement mes jours en compagnie de fille, gendre, petits-enfants et animaux divers. J'aurai pour m'installer besoin d'un tas de choses et certains de ces "wanis" fourniront sans doute de belles occasions de m'adresser à vous...* »

L.a.s. au même, [Paris,] 15 juin 1948, 1 p. in-4° : « *Vous avez eu un mot imprudent l'autre jour, lorsque vous m'apportiez ces excellents biscuits : et le plus*

agréable avec eux, m'avez-vous dit, c'est qu'ils sont renouvelables à volonté !... C'est ce que je me redisais en m'en régaland devant [sic, pour durant ?] l'insomnie. Mais de toute manière et fût-ce les mains vides, ne craignez pas de revenir »...

L.a.s. au même, s.l.n.d., 1 p. in-4° : « *Je crains que vous ne veniez pendant mon absence. Aurais voulu vous dire de vive voix : ce sont des draps de lit qui nous font grand défaut et que nous ne savons où trouver. Une ou deux paires de draps (pas de coton)... vous qui déjà avez si aimablement [su ?] nous procurer tant de choses, peut-être saurez-vous ? »...*

Au catalogue d'une vente qui a eu lieu à Lille le 1^{er} avril dernier, sous le n° 81, un *manuscrit autogr.* de Gide, 1 p. 1/2 in-4° avec ratures et corrections, 1000 F : Notes sur la « *libre pensée* » et la foi... « *Qu'ai-je affaire de la "libre pensée" ? Je ne suis pas libre de penser ce qui me paraît contraire à la vérité* », et Gide rapporte les propos de X., lui expliquant que son esprit est tenu en laisse par la logique et la raison : « *Là où tu ne peux plus prouver, il faut croire. Et si tu te refuses à "croire", cesse de me dire et de prétendre aimer la liberté* »... Jointe, une *carte post. a. s.*, Berlin, 31 octobre 1932, à Yves-Gérard Le Dantec, à propos du Comité Baudelaire : « *Baudelaire eût été bien inquiet de ce monument qui se propose. Mais comment ne pas accepter de faire partie d'un comité en son honneur ? »...*

Au catalogue de la vente organisée le 11 avril au Salon Haussmann de l'hôtel Ambassador à Paris (Jean-Louis Picard, commissaire-priseur), sous le n° 116, un ex. d'*Et nunc manet in te* (Ides & Calendes, 1951, 1/56 vélin du Marais, rel. demi-marquain), auquel était jointe une longue l. a. s. (2 ff. in-8°), datée 3 mai 28, dans laquelle Gide félicite son correspondant pour ses vers et tout particulièrement pour son hymne nuptial. Il vient juste de terminer son article sur *L'Affaire Redureau* qui paraîtra dans le numéro de juin de *La NRF*.

Notre Ami Patrick POLLARD, de Londres, nous communique le texte d'une l. a. s. de Gide à Felix-Paul Greve, datée de *Cuverville, 11 février 1904*, qui a fait partie d'un lot de lettres et manuscrits de divers écrivains mis en vente chez Sotheby's le 15 mai dernier (n° 202 du catalogue) : « *On me demande mon autorisation pour traduire en allemand mon Immoraliste. C'est évidemment VOUS que je souhaite comme traducteur, et je ne puis répondre aux propositions qui me sont faites à ce sujet, avant de connaître votre franche réponse à cette brutale question : Seriez-vous disposé à traduire ce livre ? Votre très cordial, A. G.* »

Au catalogue (communiqué par notre Ami Pascal MERCIER) n° 16, mai 1996, de la Librairie du Bois (22, rue Duret, 75116 Paris), sous le n° 71, une l. a. s. de Gide à Alexandre Vialatte, 1/2 p. in-4°, en-tête, 12 février 1931, 350 F. Sur Kafka. « *... Je m'associe de grand cœur à votre message en faveur de Kafka et aurai plaisir à voir mon nom figurer parmi deux des rares signataires ...* »

Également signalée par Pascal Mercier, une l. a. s. de Gide à son « *cher Pierre* », 1 p. in-4° écrite en tous sens, a figuré sous le n° 148 dans une vente organisée à la fin de 1995 au Parc Georges-Brassens par les Commissaires-Priseurs

associés Couturier-Nicolay. « Voici donc un article écrit spécialement pour l'U.R.S.S. : *Pravda*, je pense. Puisse-t-il vous plaire ; et leur plaire (j'espère que la traduction n'en sera pas bâclée). Y a-t-il quelque profit matériel à en espérer ?... Mes "charges" augmentent sans cesse et tout profit tiré de ma plume, en dehors de la mensualité que me verse Gallimard, serait le bienvenu. » Il entre alors dans des considérations d'argent. « J'ai quelque peu camouflé mon récit espagnol, par raison de prudence pour celui dont je parle. La même raison m'a fait souhaiter que, en plus des précautions prises, il ne paraisse pas en français... Avez-vous appris la triste mort du jeune Claude Naville... Je vous recommande le livre de Kirsch — l'ouvrier métallurgiste avec qui je vous avais fait déjeuner : Pays Conquis, sous pseudonyme : Maurice Lime — que je vous ai fait envoyer. J'ai remis, ce matin, à Moussinac (ESI) les épreuves du livre que Rieder laissait tomber. » [Adressée à Pierre Herbart, cette lettre est vraisemblablement du début de janvier 1936 (Claude Naville est mort peu avant Noël 1935). L'article envoyé par Gide est sans doute *Rencontre à Tolède*, qui fut publié, non dans la *Pravda*, mais dans le n° 3, de février 1936, de *Littérature internationale*, la revue dont Herbart avait alors la direction à Moscou. Quant à *Pays conquis*, le premier livre de Maurice Kirsch que Paulhan, en dépit de l'appui de Gide et de Malraux, avait refusé à la NRF, il venait alors de paraître aux Éditions Sociales Internationales.]

Au catalogue de la librairie Thierry Bodin (mai 1996), sous le n° 104 : 1. a. s., 9 août 1909, à Rachilde, 1 p. in-4°, en-tête *Eugène Rouart, Bagnols-de-Grenade*. Sur le compte rendu de *La Porte étroite* dans le *Mercure de France* du 1^{er} août : « Votre aimable article m'a d'autant plus réjoui que je l'appréhendais un peu. Je ne me dissimule point ce que peut offrir d'irritant pour certains le goût de cette saumure janséniste où je fais macérer mes personnages ; vous avez eu l'amabilité de n'en marquer point trop d'agacement et de faire recouvrir la critique par la louange ; croyez que je vous en sais grand gré »... Il est en villégiature chez un ami : « Si depuis si longtemps je ne suis plus venu vous présenter mes hommages, c'est que j'ai pris enfin le parti du rustre et du sauvage que je suis : vous voudrez bien me le pardonner, n'est-ce pas, en considérant que mes sentiments sont restés les mêmes »... Il lui rappelle affectueusement le « temps de la rue de l'Échaudé »...

M^{es} Audap, Solanet et la S.C.P. Godeau-Velliet, commissaires-priseurs, ont vendu aux enchères, le 19 juin dernier à Drouot-Richelieu (expert, M. Christian Galantaris, catalogue n° 194), un important ensemble de livres dédicacés et de lettres autographes adressées à Michel et Robert Levesque. À côté de lettres de Max Jacob, Jouhandeau, Kazantzakis, Martin du Gard, Mauriac, Sachs et Jean Wahl, 31 l.a.s. de Gide à Michel Levesque et 20 à Robert Levesque (toutes ont été publiées dans la *Correspondance* parue l'an dernier). Signalons aussi, dans le même catalogue, une photographie d'André Gide, « à mi-corps à gauche, une cigarette à la main droite, masque de Pascal [sic !] au mur chez lui rue Vaneau, vers 1950, 179 x 238 mm », due au photographe-portraitiste Jean-Marie MARCEL (qui fit, de 1935 à 1958, de nombreux portraits d'écrivains, et fut l'auteur de portraits officiels du général de Gaulle en 1945 et 1958).

Vente de la « Collection R. G. », le 19 juin à l'Hôtel Drouot (Mes Laurin-Guilloux-Buffetaud, commissaires-priseurs, MM. Thierry Bodin et Emmanuel de Broglie, experts). Parmi les manuscrits : n° 365, 51 lettres à G. Jean-Aubry (1905-1948) ; n° 366, 13 lettres à Joseph Conrad (1912-1924) ; n° 364, 34 l. a. s. à son architecte M. Bonnier (ou à son associé M. Pinguet), 1904-1907, 72 pp. in-8° ou in-4°. Cette dernière correspondance, relative à la construction à Auteuil, avenue des Sycomores [Villa Montmorency], d'une maison sur les plans du peintre belge Théo Van Rysselberghe :

— 21 avril 1904. Il demande « *le plan exact du terrain, avec orientation et position des villas avoisinantes [...] afin de l'étudier avec T. Van Rysselberghe, que je vais retrouver dans le midi* »... — 9 mai. « *Il me semble nécessaire, dans l'organisation qu'il nous faudra dès lors adopter, de ramener la cuisine sur le devant, et d'éclairer office et fumoir sur courette* »... — 25 mai. Il désire mettre à cette construction 130.000 francs, somme que l'architecte disait dépasser de beaucoup ; il fera un choix parmi les dépenses. — 5 juillet. Il envoie un chèque de 2800 francs, « *premier à-compte à verser à l'entrepreneur de menuiserie* ». — 14 juillet. Il faut des armoires d'une profondeur minima de 50 cm. « *S'il y a lieu vous pouvez sans crainte mordre sur ma chambre, qui peut être diminuée sans inconvénient. [Une fenêtre lui suffit.] C'est surtout, il me semble, la hauteur, la position, la forme des fenêtres qu'il me faudra examiner avec vous* ». — 19 août. « *J'ai signé hier l'acte de vente pour les derniers cent mètres de terrain* »... — 15 juillet 1905. Il précise le fourneau à prévoir, ainsi que divers appareils et aménagements : « *évier en grès émaillé avec égouttoir ; paillasse pour fourneau à gaz ; revêtement en faïence (à choisir ensemble) contre le mur du fourneau et en retour [...] une petite armoire en hauteur, pour serrer les balais, etc.* ». — 7 septembre. « *C'est à la maison Colin et Cie à Guise (Aisne) que par l'intermédiaire du frère de Van Rysselberghe nous pourrions avoir pour 160 fr. environ la baignoire avec toute la robinetterie en nickel* ». — 2 novembre. « *Sur votre conseil j'ai donc été à l'exposition du mobilier et vous remercie de me l'avoir indiquée, car j'y ai vu plusieurs choses intéressantes* »... Il précise les carreaux choisis pour la salle de bains et le cabinet de toilette de Mme Gide... « *Ne m'avez-vous pas fait espérer aussi que je pourrais voir un projet de cloison entre la salle à manger et la galerie* »... — Dans d'autres lettres Gide évoque les travaux de sondage, réclame les calques et le traçage des limites du terrain, précise les crémones et serrures qu'il a choisies avec Mme Gide, demande des rendez-vous pour parler des travaux d'électricité, d'éclairage, etc. — Dans une lettre datée de « *jeudi* » [printemps 1904], il fait un croquis de « *la forme irrégulière du terrain* »... — On joint une l. a. s. de Madeleine André Gide, relative aux travaux de jardinage.

Au dernier catalogue d'*Autographes* (juin 1996) de notre Ami William Théry (1 bis, place du Donjon, 28800 Alluyes, tél. 37.47.35.63) :

79. L.a.s., 3 pp. in-8°, Cuverville, 17 sept. 1913, à un ami. Intéressante lettre relative à ses démêlés avec R. de Gourmont. « *Comme je suis à peu près certain que c'est Jean de Gourmont qui a cuisiné cette petite... erreur, comme c'est à Remy de Gourmont que nous devons le boycottage systématique de la Revue des*

Revues — que ce sont là des gens sans probité qui n'hésiteraient pas à fourrer ma réclamation dans leurs poches et à n'en pas tenir compte, je vous serais bien obligé de la communiquer à Claudel lui demandant de bien vouloir la contre-signer... » (1200 F.)

Au catalogue de la vente du 9 juillet dernier à l'Hôtel Drouot (expert : M. Thierry Bodin) : sous le n° 49, deux l. a. s. de Gide à Pierre Bertin, Cuverville, 22 et 25 octobre 1917, 3 pp. in-4°. Sur des conférences au Vieux Colombier. « *Les éléments les plus significatifs, les plus décidés, les plus sonores de la NRF sont dispersés, indisponibles* »... Faut-il risquer des éléments douteux, éventuellement compromettants ?... « *Des trois que je connais, pressentis par Copeau : Valéry, Desjardins, moi-même, — le premier se déclare incapable de jeter sa voix plus loin que le second rang des fauteuils ; le second surenchérit sur ce que je dis plus haut et déconseille ; le troisième, c'est-à-dire moi... Oh ! que n'ai-je pu causer avec vous !* »... Il ne voudrait nuire ni à la bonne réputation du théâtre ni aux intérêts de la NRF... — « *Allons ! Inscrivez mon nom sur votre liste (j'avoue qu'elle est plus abondante et de meilleure qualité que je n'avais osé l'espérer)* »... Il est prêt à l'aider, au besoin, pour relancer Michel Arnauld, ou Desjardins, ou Hamp... « *Il ne me paraît pas bon de demander à Fargue la conférence de début. Plutôt Paul Fort, ou Vildrac — ou même Apollinaire — ou Vielé-Griffin. (Qui serait flatté que vous vous adressiez à lui d'abord — et c'est notre doyen d'âge)* »...

Le jeu d'épreuves corrigées par Gide de son *Retour de l'U.R.S.S.* a été acquis par la Bibliothèque Nationale.

TEXTES INÉDITS

André GIDE — Pierre HERBART, *Le Scénario d'« Isabelle »*, texte établi, présenté et annoté par C. D. E. Tolton. Paris : Lettres Modernes, 1996, coll. « Archives des Lettres Modernes » ; un vol. br., 19 x 13,5 cm, XVIII-118 pp., ach. d'impr. juin 1996, ISBN 2-256-90458-X, 120 F. La publication de cet inédit fera prochainement l'objet d'un compte rendu dans le BAAG.

LETTRES INÉDITES

Rappelons ici la sortie, en juin dernier au Centre d'Études Gidiennes, de la *Correspondance André GIDE — Louis GÉRIN (1933-1937)*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre MASSON : un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 196 pp., ach. d'impr. Mai 1996 (prix : 98 F, franco de port, commandes à adresser au Service Publications de l'AAAG, La Grange Berthière, 69420 Tupin-et-Semons, tél. & fax 74.87.84.33). Recueil de 102 lettres entièrement inédites.

Alain RIVIÈRE et Pierre de GAULMYN ont achevé la préparation de l'édition de la volumineuse *Correspondance André GIDE — Jacques RIVIÈRE (600 lettres environ, 1909-1925)*, qui sera publiée chez Gallimard dans le courant de l'hiver.

TRADUCTIONS

Première traduction italienne des *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg (*Confession du Pécheur justifié*) : *Confessioni di un peccatore eletto* (Turin : Bollati Boringhieri, 1995, vol. br., 22 x 14 cm, xviii-219 pp., L. 30 000, ISBN 88-339-0935-2, ach. d'impr. juillet 1995). Traduit par Monica PARESCHI, l'ouvrage est précédé d'une « Presentazione » d'Enrica VILLARI et suivi, sous le titre « Poscritto » de la préface de Gide qui, après être parue (en trad. anglaise) dans une rééd. anglaise du livre (Londres : The Cresset Press, 1947), avait été publiée dans *La Table Ronde* en septembre 1948 puis un an plus tard dans le livre (éd. Charlot, trad. Dominique Aury ; rééd. Gallimard, 1952).

André GIDE, *Falszerze*. Varsovie : Muza (coll. « Biblioteka Bestsellerów »), 1995, un vol. rel. toile noire, sous jaqu. ill., 19,5 x 13,5 cm, 464 pp., ISBN 83-7079-358-4. Traduction polonaise des *Faux-Monnayeurs* (*Falszerze*, pp. 5-396), par Helena et Jarosław IWASZEWICZOWIE, et du *Journal des Faux-Monnayeurs* (*Dziennik "Falszerzy"*, pp. 397-458), par Julian ROGOZINSKI.

MONTAIGNE, *Il Piacere della virtù*, Como : Red Edizioni, coll. « Spazio Interiore » n° 10, 1996, un vol. br. sous couv. ill., 20 x 11 cm, 124 pp., ach. d'impr. mai 1996, ISBN 88-7031-909-1, L. 14 000. Trad. italienne, par Irene Riboni, d'extraits des *Essais*, précédée d'une « Prefazione » de GIDE, extraite (et trad. par Laura MAGGIONI) du début de son *Montaigne* paru en 1928 et qui servit de préface au premier tome de l'éd. « Folio » des *Essais* en 1973.

Un nouveau tome de l'édition allemande des *Œuvres* de Gide en douze volumes (édition dirigée par nos Amis Raimund THEIS et Peter SCHNYDER) est paru en mars dernier :

André Gide, *Gesammelte Werke*, VI. Band : *Reisen und Politik*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. Un vol. 21 x 13 cm, 439 pp., rel. toile sous jaqu., ISBN 3-421-06466-0. L'ouvrage contient une préface de Peter SCHNYDER (« Vorwort », pp. 9-39), les traductions de *Retour de l'U.R.S.S.* et de *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* par Raimund THEIS (*Zurück aus Sowjetrußland*, pp. 41-116, et *Retuschen zu meinem Rußlandbuch*, pp. 117-210), celles, sous le titre *Soziale Plädoyers*, de *Souvenirs de la Cour d'Assises*¹ par Ralph SCHMIDBERGER (*Erinnerungen aus dem Schwurgericht*, pp. 213-91), de *L'Affaire Redureau* et de *La Séquestrée de Poitiers* par Johanna BOREK (*Die Affäre Redureau*, pp. 293-331, et *Die Eingeschlossene von Poitiers*, pp. 333-92), avec, en appendice (« Anhang », pp. 393-437), deux études de Rudolf MAURER (« Nachwort zu *Zurück aus Sowjetrußland* und *Retuschen zu meinem Rußlandbuch* ») et d'Elizabeth R. JACKSON (« Nachwort zu *Soziale Plädoyers* ») et une brève bibliographie.

Après ce tome VI, restent à paraître les tomes V, X, XI et XII de cette grande édition, dont nous rappelons le plan général : tomes I à IV : *Autobiographisches*,

1. Texte non intégral, conforme à celui de l'édition française courante d'où sont retranchés trois passages publiés dans l'édition originale de 1913 et qui n'ont jamais été rétablis, même dans le volume publié chez Gallimard en 1969 sous le titre *Ne jugez pas*.

tomes V et VI : *Reisen und Politik*, tomes VII à X : *Erzählende Werke*, t. XI : *Lyrische und szenische Dichtungen*, t. XII : *Essays und Aufzeichnungen*.

LIVRES

José CABANIS, *Autour de Dieu et le Diable à la NRF. Notules*, 31130 Pin Balma : Sables, 1996 (un vol. br., 21 x 12 cm, 99 pp., ISBN 2-907530-25-9, tir. lim. à 620 ex. num.). Recueil de notes, citations et réflexions rassemblées par l'auteur pendant la préparation de ses deux derniers livres, *Dieu et la NRF* et *Le Diable à la NRF*.

Regina Salgado CAMPOS, *Ceticismo e Responsabilidade. Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo : Annablume Editora, 1996 (coll. « Parcours »). Vol. br., 21 x 14 cm, 377 pp., ach. d'impr. Avril 1996, ISBN 85-85596-57-0. [Étude, issue d'une thèse de doctorat soutenue par l'auteur à l'Université de São Paulo, des influences de Gide et de Montaigne sur l'écrivain brésilien Sérgio Milliet (1898-1966).]

Russell WEST, *Conrad and Gide. Translation, Transference and Intertextuality*. Amsterdam : Rodopi, 1996, vol. br., 190 pp.

Catherine MILLOT, *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*. Paris : Gallimard, coll. "L'Infini", 1996. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 173 pp., ach. d'impr. août 1996, 90 F, ISBN 2-07-074608-9. [Trois études, dont la première, sur Gide, "Un hybride de bacchante et de Saint-Esprit", est la plus longue (pp. 19-79).]

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Carlo BO, « Gide, il grande tentatore » (sur-titré « Indiscreto : Un critico francese svela i retroscena morbosi della vita alla "Nouvelle Revue Française" »), *Corriere della Sera*, 20 avril 1996, p. 33. [Sur *Le Diable à la NRF*, de José Cabanis.]

Claude FOUCART, « Le triomphe de la "reconnaissance", ou le classicisme gidien entre Goethe et Racine », *Un classicisme ou des classicismes ?* (Actes du colloque de Reims, 5-7 juin 1991), Pau : Publications de l'Université de Pau, 1996, pp. 229-36.

Alain GOULET, « Retour à l'Enfant prodigue », *Mélanges offerts à Pierre Barbéris*, textes réunis par G. Gengembre et J. Goldzink (Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions, Fontenay/Saint-Cloud, 1995), pp. 131-41.

Gerda KALTWASSER, « Den "teuren Meister" im Zug getroffen », *Rheinische Post*, 24 février 1996. [Sur la *Correspondance Gide-Bongis*.]

Emmanuel KANCEFF, c. r. des *Correspondances Gide-Ruyters* et *Gide-Lesvesque*, de *L'Oroscopo*, de *Lectures d'André Gide (Hommage à Cl. Martin)* et des *BAAAG* n° 99, 100 et 101, *Studi Francesi*, n° 117, sept.-déc. 1995 [paru en avril 1996], pp. 602-4.

Pierre KYRIA, « Diableries de beaux esprits », *Le Monde des livres*, 12 avril 1996, p. V. [Sur *Le Diable à la NRF*, de José Cabanis, v. *BAAAG* n° 110/111.]

Claude MARTIN, « L'Immoraliste et le "King of Life" », *Magazine littéraire*, n° 343, mai 1996, pp. 37-9. [L'histoire des relations Gide-Wilde.]

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Notre Ami Hervé GUIHENEUF a soutenu le 25 janvier dernier, à l'Université de Paris X Nanterre, devant un jury composé des Prof. Jean-Jacques Becker, Philippe Buton, Stéphane Courtois, Michel Hastings et Nicole Racine, la thèse qu'il avait préparée sous la direction d'Annie Kriegel (†) puis de Stéphane Courtois : *Un ouvrier intellectuel d'origine anarchiste en URSS : le cas d'Yvon (Robert Guiheneuf)*. (On sait que Gide préfaça le livre d'Yvon (pseudonyme de Robert Guiheneuf, 1899-1986) paru en mars 1938 chez Gallimard, *L'U.R.S.S. telle qu'elle est*.)

Notre Ami Éric MARTY a soutenu le 29 juin dernier en Sorbonne, devant un jury composé des Prof. Pierre Brunel (président), Jean Claude, Antoine Compagnon, Pierre Masson et Michel Raimond (rapporteur), sa thèse pour le doctorat d'État ès Lettres, c'est-à-dire l'édition annotée qu'il a préparée du tome I du *Journal* de Gide (et dont la parution, dans la Bibliothèque de la Pléiade, est annoncée pour cette rentrée) ; il a obtenu la mention "Très honorable".

Notre Amie Mechthilde FUHRER a soutenu le 4 juillet dernier, à l'Université de Caen, devant un jury composé des Prof. Alain Goulet (rapporteur), Claude Martin, Joseph Rovin (président) et Hans T. Siepe, sa thèse de doctorat intitulée : *Les Relations d'André Gide et des frères Heinrich et Thomas Mann : Pionniers d'un dialogue franco-allemand* (2 vol. dactyl., 590 pp.), qui a obtenu la mention "Très honorable" avec les félicitations du jury.

Nous tenons également à signaler — avec retard — la thèse soutenue en 1988 à l'Université Complutense de Madrid par notre Amie Maria Dolores VIVERO GARCIA (auteur d'une communication au récent colloque de Cerisy) : *La Estructura temática del "Yo" en los escritos autobiográficos de André Gide*.

À nouveau disponible, le livre de Bernard J. HOUSSIAU

Marc Allégret

découvreur de stars

Sous les yeux d'André Gide

(un vol. br., 24 x 16,5 cm, 260 pp., nombreuses illustrations)

est diffusé par l'AAAG à un prix préférentiel : 170 F (franco de port)

Commandes à adresser, accompagnées de leur règlement,
au Service Publications de l'AAAG
(La Grange Berthière, 69420 Tupin-et-Semons)

Enfin disponibles en CD dans leur intégralité !

ANDRÉ GIDE

*

Entretiens

**avec Jean Amrouche
(1949)**

Vol. I : Les Jeunes Années (1891-1909)

Des Cahiers d'André Walter aux débuts de la NRF

2 CD (durée totale : 2 h 30)

INA / RADIO FRANCE, 1996

Réf. : 211749 HMCD 78X2 — Prix : 225 F

À paraître :

Vol. II : La Maturité

Vient de paraître

ANDRÉ GIDE — PIERRE HERBART

Le scénario d'*Isabelle*

texte établi, présenté et annoté
par
CAMERON D. E. TOLTON

« Archives André Gide » n° 7
Paris — Lettres Modernes — 1996

Un vol. br., 19 x 13,5 cm, 136 pp. 110 F
(prix spécial AAAG franco de port)

Commandes à adresser, accompagnées de leur règlement par chèque,
à

MINARD DISTRIBUTION
45 rue de Saint-André, 14123 Fleury-sur-Orne

V A R I A

« PETITE HISTOIRE DE LA NRF » *** Dans la dernière livraison de l'excellente *Revue des revues* qui fête son dixième anniversaire (n° 21, printemps 1996, 184 pp., 100 F), Claire PAULHAN publie (pp. 73-96), brièvement présenté, le texte inédit d'une conférence prononcée en février 1918, à Genève, par Jacques RIVIÈRE et dont le manuscrit fut intitulé *Petite Histoire de la NRF* par Jean Paulhan — à qui il fut vraisemblablement remis le jour où celui-ci rencontra Rivière pour la première fois, le vendredi 28 novembre 1919.

NOTRE AMIE BÉATRIX ***

Le Monde des livres du 2 août a mis à l'honneur Béatrix Beck, à propos de son dernier livre, *Prénoms*. Le chroniqueur rappelle la réaction d'André Gide lors de la sortie de son premier roman, *Barny*. En 1948, Gide fournit à la jeune fille des « critiques précieuses », telles que : *très mauvais, pas du tout dans le ton de l'ensemble...*, ajoutant que la leçon demeurera vivace dans le souvenir de B. Beck. [H. H.]

FRANCE-BELGIQUE ***

Les Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles et le Musée d'Orsay de Paris ont organisé, les 7, 8 et 9 mai derniers

à la Bibliothèque Royale de Belgique, — en préparation à l'exposition *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris* qui se tiendra à Paris, au Grand Palais, au printemps 1997, — un colloque *France-Belgique*. Parmi les vingt-huit communications qui y furent présentées, signalons : « André Ruyters et les premières années de la NRF » (par Anne Neuschäfer) et « André Gide et la Belgique fin de siècle » (par Christian Angelet, membre de l'AAAG).

ÉMILE MAYRISCH / THÉO VAN RYSSELBERGHE ***

C'est le grand portrait peint en 1912 par Théo Van Rysselberghe (aujourd'hui dans les collections de la Croix-Rouge Luxembourgeoise) qui a été choisi par la Poste belge pour représenter Émile Mayrisch sur le timbre récemment émis en l'honneur du grand Européen que fut l'industriel luxembourgeois.

PROMENONS-NOUS AVEC GIDE ***

La Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, dans le cadre de ses « Promenades littéraires », organise une promenade parisienne consacrée à André Gide. La conduite de cette manifestation sera confiée à notre Ami Daniel Durosay ; des textes d'illustration seront lus par

un comédien. Les dates retenues sont le lundi 14 et le samedi 19 octobre, de 14 h 30 à 17 h 30. Renseignements et inscriptions auprès du Service des relations avec le public, du lundi au vendredi de 9 à 17 h, tél. 44.78.43.72.

GLANES *** Dans le bulletin des *Amis de Louis Pergaud* (chez Duboz, 25530 Landresse) est évoquée la figure d'André Rouveyre, et fait mention de la brouille entre ce dernier et André Gide, vers les années 30, alors que le portraitiste collaborait au *Figaro*. — Dans une élégante réédition des *Souvenirs du romantisme* de Théophile Gautier (Le Seuil, coll. « L'École des Lettres »), on peut d'une part remarquer que l'auteur a commis un *Roi Candaule* en 1844, d'autre part envisagé de publier des *Trésors de la Russie ancienne* chez le libraire Gide. Deux coïncidences, bien sûr. — L'écrivain et metteur en scène Didier-Georges Gabily, récemment décédé, avait fait jouer en 1978 *Chute de rien* inspiré d'André Gide. On en peut lire le texte édité par Actes Sud Papiers. [H. H.]

JEAN POUILLOUX (1917-1996)

*** L'AAAG tient à saluer la mémoire du grand helléniste et archéologue Jean Pouilloux, décédé le 23 mai dernier à Tupin-et-Semons (Rhône) dans sa soixante-dix-neuvième année. Professeur à l'Université de Lyon, auteur de nombreux travaux (notamment une édition monumentale de Philon d'Alexandrie), fondateur de la célèbre Maison de l'Orient, membre de l'Institut, il fut un animateur exceptionnel ; directeur scientifique des Humanités au CNRS de 1976 à 1982, il permit la constitution d'un groupe de recherche

sur les correspondances et par là, attentif dès longtemps aux activités du Centre d'Études Gidiennes, encouragea et aida la création de l'équipe de recherche qui se consacra à la Correspondance générale de Gide.

GIDE AU JAPON *** À l'occasion d'une récente réunion de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, les 1^{er} et 2 juin derniers à l'Université Waseda de Tokyo, deux exposés furent consacrés à Gide par des Amies membres de l'AAAG. Le premier, par Miki KOSAKA, étudiante de doctorat à l'Université d'Osaka, avait pour titre : « Sur le Journal dans *L'École des femmes* » (Mlle Kosaka prépare actuellement une thèse sur ce livre). Le second, par Mizuno ASAKO, était intitulé « Rôle et signification du Journal dans la genèse des *Faux-Monnayeurs* » (Mlle Asako a soutenu l'an dernier sa thèse à l'Université de Caen, v. BAAG n° 109, p. 141). [P. M.]

KEELER FAUS (1910-1996)

*** Nous avons appris avec tristesse le décès, survenu au printemps dernier, de Keeler Faus, dans sa quatre-vingt-sixième année (il était né le 11 septembre 1910). Les lecteurs des *Cahiers de la petite Dame* se rappellent quels services l'attaché d'ambassade américain à Vichy rendit à Gide en 1942 et dans l'immédiat après-guerre. Il était membre de l'AAAG depuis vingt ans, et se proposait de publier sa correspondance avec l'écrivain.

NOS AMIS PUBLIENT... ***

Dans la série « Villes et lieux de légende » de la collection « Omnibus », Guy DUGAS a rassemblé en un volume :

Maroc, les Villes impériales, divers romans et récits (de Loti, J. et J. Tharaud, Montherlant, Bosco, H. Bordeaux, Dorgelès, etc.).

PRÉCISIONS *** Nous nous devons de rectifier certaines inexactitudes et maladresse qui nous ont fâcheusement échappé dans la note qui, dans les *Varia* de janvier (p. 142), rendait hommage à Jacques Heurgon qui venait de nous quitter. D'abord, il ne fut nullement « exilé à Alger pendant la guerre », puisque (comme nous le rappelions) il y était titulaire d'une chaire à la Faculté des Lettres ; il y était installé depuis 1931, ne rentra en France que pendant la « drôle de guerre » (que sa famille vécut à Pontigny), et retourna ensuite pour la rentrée universitaire à Alger, qu'il ne quitta que pour participer (dans la 3^e D.I.A.) à la

campagne d'Italie puis occuper à Rome les fonctions d'attaché culturel. C'est donc bien lui, mais aussi et surtout son épouse, Anne Heurgon-Desjardins, qui, alors qu'il était sous les drapeaux et malgré ses trois enfants, l'absence d'aide et les difficultés de tous ordres, hébergea Gide chez eux en 1943-45. — De même que c'est elle qui, en 1964 et en 1973, accueillit à Cerisy les deux premières Décades Gide. Cet été, ce fut à la cordialité chaleureuse de sa fille, Catherine Peyrou, assistée par son mari, sa sœur Édith et Catherine de Gandillac, que les participants du Colloque Gide (voir plus haut dans ce numéro) durent un merveilleux accueil dans le vieux château.

[Notes rédigées par Henri Heinemann, Pascal Mercier et Claude Martin.]

Colloque

Retour aux *Nourritures terrestres*

Sheffield University, 20-22 mars 1997

PROGRAMME

20 mars

1. *Retour aux sources*

- C. DEBARD (Nancy II) : Les sources antiques dans les *Nourritures*.
- J. COTNAM (York, Canada) : L'apport de Ralph Waldo Emerson.
- J. GILLESPIE (Ulster) : Les *Nourritures* comme manuel de délivrance : le rôle des résonances bibliques.
- P. POLLARD (Londres) : La dimension orientale des *Nourritures*.

21 mars

2. *Réactions d'époque*

- C. BROSMAN (Nouvelle-Orléans) : Roger Martin du Gard, *Les Thibault* et les *Nourritures*.
- M. DROUIN (Paris) : Le dialogue André Gide - Marcel Drouin autour des *Nourritures*.
- P. FAWCETT (Leicester) : Le rôle de la publication de la *Ronde de la Grenade* dans la détérioration des rapports entre Gide et Pierre Louÿs.
- J. SAROCCHI (Toulouse) : Les *Nourritures* lues par Albert Camus.

3. *Analyses textuelles*

P. LACHASSE (Paris) : La diversité des écritures dans les *Nourritures*.

G. PITILLO (Uberlândia, Brésil) : Au-delà de la porte dans les *Nourritures*.

Y. WOLFMAN (Bar-Ilan, Israël) : L'Éternel en un clin d'œil dans les *Nourritures*.

M. TILBY (Cambridge) : Écriture et émancipation dans les *Nourritures*.

D. WALKER (Sheffield) : La nature et l'imaginaire dans les *Nourritures*.

E. MÉRON (Bar-Ilan, Israël) : Les *Nourritures*, livre de chevet pour accéder à l'autonomie morale.

22 mars

4. *Lecteurs et lectures d'aujourd'hui*

D. SETTERFIELD (Central Lancashire) : Mise en abyme et autobiographie dans les *Nourritures*.

H. BONNIER (Paris) : Une vie avec André Gide.

A. GOULET (Caen) : *Les Nouvelles Nourritures* ou la nouvelle symphonie pastorale.

Pour assister au Colloque

*Veillez retourner au Professeur David Walker
le bulletin d'inscription inséré dans le présent numéro
avant le 21 février 1997*

TOUS NOS ADHÉRENTS

**sont très cordialement conviés
à assister à**

***l'Assemblée générale 1996
de l'AAAG***

qui aura lieu

**le samedi 16 novembre
à 15 h
à l'École Alsacienne**

**109, rue Notre-Dame-des-Champs
75006 Paris (M° Vavin ou Port-Royal)**

*Rapport d'activité
Rapport financier
Souvenirs en vidéo
Verre de l'amitié*

Catalogue 1996

des publications

de l'Association des Amis d'André Gide

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Revue trimestrielle, fondée en 1968, publiée avec le concours du Centre National des Lettres, paraissant en janvier, avril, juillet et octobre. Directeurs : Claude MARTIN (1968-1985), Daniel MOUTOTE (1985-1988), Daniel DUROSAY (1988-1991), Pierre MASSON (1991-...). Fascicules 20,5 x 14,5 cm (27 x 21 cm pour le vol. I) de 150 à 250 pp., illustrés. Articles, textes inédits, bibliographies, documentation et informations ; numéros spéciaux. Tables et index périodiquement publiés (des vol. I à VIII dans le n° 48, des vol. IX et X dans le n° 56, des vol. XI et XII dans le n° 64, des vol. XIII et XIV dans le n° 74, des vol. XV et XVI dans le n° 85, des vol. XVII à XIX dans le n° 92, des vol. XX à XXII dans le n° 103/4, etc.). Numéro spécimen récent sur demande.

Vol. I	N ^{os} 1—17	Années 1968—1972	360 pp.	Épuisé
Vol. II	N ^{os} 18—24	Années 1973—1974	464 pp.	Épuisé
Vol. III	N ^{os} 25—28	Année 1975	290 pp.	Épuisé
Vol. IV	N ^{os} 29—32	Année 1976	338 pp.	Épuisé
Vol. V	N ^{os} 33—36	Année 1977	400 pp.	Épuisé
Vol. VI	N ^{os} 37—40	Année 1978	474 pp.	Épuisé
Vol. VII	N ^{os} 41—44	Année 1979	504 pp.	Épuisé
Vol. VIII	N ^{os} 45—48	Année 1980	616 pp.	Épuisé
Vol. IX	N ^{os} 49—52	Année 1981	560 pp.	95 F
Vol. X	N ^{os} 53—56	Année 1982	572 pp.	95 F
Vol. XI	N ^{os} 57—60	Année 1983	596 pp.	100 F
Vol. XII	N ^{os} 61—64	Année 1984	694 pp.	105 F
Vol. XIII	N ^{os} 65—68	Année 1985	588 pp.	95 F
Vol. XIV	N ^{os} 69—72	Année 1986	428 pp.	75 F
Vol. XV	N ^{os} 73—76	Année 1987	332 pp.	65 F
Vol. XVI	N ^{os} 77—80	Année 1988	424 pp.	75 F

Vol. XVII	N ^{os} 81—84	Année 1989	530 pp.	90 F
Vol. XVIII	N ^{os} 85—88	Année 1990	660 pp.	105 F
Vol. XIX	N ^{os} 89—92	Année 1991	570 pp.	95 F
Vol. XX	N ^{os} 93—96	Année 1992	526 pp.	90 F
Vol. XXI	N ^{os} 97-100	Année 1993	712 pp.	110 F
Vol. XXII	N ^{os} 101-104	Année 1994	558 pp.	95 F
Vol. XXIII	N ^{os} 105-108	Année 1995	674 pp.	105 F
Vol. XXIV	N ^{os} 109-112	Année 1996	460 pp.	85 F
Vol. XXV	N ^{os} 113-116	Année 1997	pp.	En prép.

La collection complète, vol. I à XXIV (1968-1996, 12 330 pp.) Épuisée
 Collection des vol. disponibles IX à XXIV (1981-1996, 8 484 pp.) 1 320 F
 La réimpression des volumes épuisés est prévue.

COLLECTION « GIDE / TEXTES »

1. André GIDE, *PROSERPINE. PERSÉPHONE. Édition critique établie et présentée par Patrick POLLARD*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 162 pp. tirage limité à 250 ex. numérotés, 1977. 50 F
2. André GIDE — Justin O'BRIEN, *CORRESPONDANCE (1937-1951). Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline MORTON*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 192 pp., tirage limité à 335 ex. numérotés, 1979. 55 F
3. André GIDE — Jules ROMAINS, *CORRESPONDANCE (Supplément). Lettres inédites présentées et annotées par Claude MARTIN*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 56 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1979. Épuisé
4. *CORRESPONDANCE de GABRIELLE VULLIEZ AVEC ANDRÉ GIDE ET PAUL CLAUDEL (1923-1931). Présentée par Wanda VULLIEZ*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 88 pp., tirage limité à 1030 ex. numérotés, 1981. 35 F
5. André GIDE — Jean GIONO, *CORRESPONDANCE (1929-1940). Édition établie, présentée et annotée par Roland BOURNEUF et Jacques COTNAM*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 120 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1984. 55 F
6. André GIDE — Thea STERNHEIM, *CORRESPONDANCE (1927-1950). Édition établie, présentée et annotée par Claude FOUCART*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 192 pp., tirage limité à 250 ex., 1986. 60 F
7. André GIDE — Anna de NOAILLES, *CORRESPONDANCE (1902-1928). Édition établie, présentée et annotée par Claude MIGNOT-OGLIASTRI*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 100 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1986. Épuisé
8. André GIDE, *UN FRAGMENT DES "FAUX-MONNAYEURS". Édition critique établie, présentée et annotée par N. David KEYPOUR*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1990. 65 F

9. André GIDE — Rolf BONGS, *CORRESPONDANCE (1935-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude FOUCART. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 128 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1991. 65 F
10. André GIDE — FÉLIX BERTAUX, *CORRESPONDANCE (1911-1948)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude FOUCART. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1995. 90 F
11. André GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC CHARLES-LOUIS PHILIPPE ET SA FAMILLE (1898-1936)*. Édition établie, présentée et annotée par Martine SAGAERT. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 208 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1995. 95 F
12. André GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC LOUIS GÉRIN (1933-1937)*. Édition établie, présentée et annotée par Pierre MASSON. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 196 pp., 1996. 98 F

LA CORRESPONDANCE GÉNÉRALE D'ANDRÉ GIDE

Répertoire, préface, chronologie, index et notices

par CLAUDE MARTIN

Ouvrage en 6 fascicules, 29,5 x 20,5 cm, 442 pp., répertoriant et indexant plus de 18 000 lettres. Épuisé

Nouvelle édition, revue, augmentée et refondue en un vol. br., 29,5 x 20,5 cm, 580 pp., répertoriant et indexant plus de 24 300 lettres. À paraître

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

(1908-1943)

Histoire de la Revue, Documents rares ou inédits, Liste chronologique des sommaires, Index des auteurs et de leurs contributions, Index de la rubrique des Revues, par Claude MARTIN. Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, tirage limité à 250 ou 350 ex. numérotés.

- | | |
|---|------------|
| 1. <i>La première NRF (1908-1914)</i> . | A paraître |
| 2. <i>La NRF de Jacques Rivière (1919-1925)</i> . 160 pp., 1975.
Rééd. 1983. | 45 F |
| 3. <i>La NRF de Gaston Gallimard (1925-1934)</i> . 256 pp., 1976.
Rééd. 1983. | 60 F |
| 4. <i>La NRF de Jean Paulhan (1935-1940)</i> . 172 pp., 1977.
Rééd. 1987. | 50 F |
| 5. <i>La NRF de Pierre Drieu La Rochelle (1940-1943)</i> . 90 pp., 1975.
Rééd. 1983. | 35 F |
| 6. <i>La NRF de 1908 à 1943. Index des collaborateurs</i> . 156 pp., 1981. | 45 F |

(Nouvelle édition révisée, augmentée et refondue en un volume, en prép.)

HORS COLLECTIONS

Jacques COTNAM, *ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES ÉCRITS D'ANDRÉ GIDE*. Un vol. br., 21 x 13,5 cm, 64 pp., tirage limité à 500 ex., 1971. Épuisé

Susan M. STOUT, *INDEX DE LA CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE—ROGER MARTIN DU GARD*. Avant-propos de Claude MARTIN, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide. Seconde édition. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 64 pp., tirage limité à 100 ex. numérotés, 1979. 30 F

Jacques RIVIÈRE — JEAN SCHLUMBERGER, *CORRESPONDANCE (1909-1925)*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre CAP. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 344 pp., tirage limité à 400 ex. numérotés, 1980. 70 F

Robert LEVESQUE, *LETTRÉ À GIDE & AUTRES ÉCRITS*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp., tirage limité à 1030 ex. numérotés, 1982. 50 F

Alain GOULET, *GIOVANNI PAPINI JUGE D'ANDRÉ GIDE*. Avec de nombreux inédits d'André Gide, de Giovanni Papini et de plusieurs autres auteurs. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 128 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1982. 45 F

Daniel MOUTOTE, *INDEX DES IDÉES, IMAGES ET FORMULES DU JOURNAL D'ANDRÉ GIDE 1889-1939*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 80 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1985. 40 F

Claude FOUCART, *D'UN MONDE À L'AUTRE. LA CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE—HARRY KESSLER (1903-1933)*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1985. 50 F

Claude MARTIN, *BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES LIVRES CONSCRÉS À ANDRÉ GIDE (1918-1986)*. Un vol. br., 29,5 x 20,5 cm, 64 pp., tirage limité à 150 ex. numérotés, 1987 (Épuisé). Nouv. éd., revue et complétée, 1918-1995, un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 84 pp., tir. lim. à 150 ex. numérotés, 1995. 42 F

André RUYTERS, *ŒUVRES COMPLÈTES*. Édition définitive, établie et annotée par Victor MARTIN-SCHMETS. Six vol. br., 20,5 x 14,5 cm, tirage limité à 250 ex. numérotés, 1987-90.

Tome I. *Douze petits Nocturnes, Les Oiseaux dans la cage, A eux deux, Les Mains gantées et les pieds nus, Les Jardins d'Armide*. 428 pp., 1987. 80 F

Tome II. *La Correspondance du Mauvais-Riche, Les Échelles galantes, Paysages, Les Dames au jardin, Le Tentateur*. 400 pp., 1987. 80 F

Tome III. *Le Mauvais-Riche, Poèmes, Poèmes en prose, Proses diverses*. — *La Gouvernante de Parme, La Ténébreuse, Histoire de Délia et du comte Manchot, La Captive des Borromées, L'Ombrageuse*. Deux vol., 328 et 220 pp., 1988. 90 F

Tome IV. *Essais et critiques, Récits de voyages, Traductions*. 412 pp., 1988. 85 F

Tome V. *Correspondances*. 500 pp., 1990. 100 F
 La collection complète en 6 vol. 410 F

Henri GHÉON — Jacques RIVIÈRE, *CORRESPONDANCE (1910-1925)*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre CAP. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 280 pp., tirage limité à 300 ex. numérotés, 1988. 70 F

Charles DU BOS — Jacques et Isabelle RIVIÈRE, *CORRESPONDANCE (1913-1935)*. Édition établie, présentée et annotée par Biruta et Jean-Pierre CAP. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 336 pp., tirage limité à 200 ex. numérotés, 1990. 85 F

Marie A. WÉGIMONT, *REGARD ET PAROLE DANS "LA PORTE ÉTROITE" D'ANDRÉ GIDE*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 pp., tirage limité à 450 ex., 1994. 80 F

LES « CAHIERS » ANNUELS DE L'AAAG

Outre le BAAG trimestriel, l'Association des Amis d'André Gide sert à tous ses membres un "cahier" annuel, qui est soit un volume des *Cahiers André Gide* publiés depuis 1969 aux Éditions Gallimard (vol. br., 20,5 x 14 cm, tirage spécial de 500 à 900 ex. numérotés pour l'AAAG), soit des volumes extérieurs à la série. Les *Cahiers André Gide* et les cinq ouvrages parus aux Éditions Klincksieck, aux Lettres Modernes ou aux Presses Universitaires de Lyon sont ensuite diffusés par l'AAAG à un prix inférieur d'environ 20 % à celui des exemplaires vendus en librairie.

1969. *Cahiers André Gide 1. Les Débuts littéraires, d'André Walter à l'Immoraliste*. Textes réunis et présentés par Claude MARTIN. 1969, 412 pp. En réimp.

1970. *Cahiers André Gide 2. Correspondance André Gide — François Mauriac (1912-1951)*. Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline MORTON. 1971, 280 pp. 54 F

Susan M. STOUT, *Index de la Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard. Avant-propos de Claude MARTIN, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide*. [Gallimard, 1971, 64 pp.] Réimpr. Centre d'Études Gidiennes, 1979, 64 pp. 30 F

1971. *Cahiers André Gide 3. Le Centenaire. Actes des "Rencontres André Gide" du Collège de France. Avant-propos de Claude MARTIN*. 1972, 364 pp. 49 F
 Jacques COTNAM, *Essai de Bibliographie chronologique des Écrits d'André Gide*. Bulletin du Bibliophile, 1971, 64 pp. Épuisé

1972. *Cahiers André Gide 4. Les Cahiers de la Petite Dame*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Préface d'André MALRAUX. Index général établi par Dale F. G. MCINTYRE. I (1918-1929). 1973, 496 pp. 69 F

1973. *Cahiers André Gide 5. Les Cahiers de la Petite Dame. II (1929-1937)*. 1974, 672 pp. 103 F

1974. *Cahiers André Gide 6. Les Cahiers de la Petite Dame. III (1937-1945)*. 1975, 416 pp. 69 F
1975. *Cahiers André Gide 7. Les Cahiers de la Petite Dame. IV (1945-1951)*. 1977, 328 pp. 89 F
- 1976-1977 [cahier double]. Claude MARTIN, *La Maturité d'André Gide. De "Paludes" à "L'Immoraliste" (1895-1902)*. Klincksieck, 1977, vol. br., 24 x 16 cm, 688 pp. 199 F
1978. *Cahiers André Gide 8. Correspondance André Gide — Jacques-Émile Blanche (1892-1939)*. Édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul COLLET. 1979, 392 pp. 103 F
1979. *Cahiers André Gide 9. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. Édition établie et présentée par Jean LAMBERT et annotée par Richard TEDESCHI. I (1918-1924)*. 1979, 536 pp. 98 F
1980. *Cahiers André Gide 10. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. II (1925-1936)*. 1981, 653 pp. 114 F
1981. *Correspondance de Gabrielle Vulliez avec André Gide et Paul Claudel (1923-1931)*, présentée par Wanda VULLIEZ. Centre d'Études Gidiennes, 1981, vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 88 pp. 35 F
- Robert LEVESQUE, *Lettre à Gide & autres écrits*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Centre d'Études Gidiennes, 1982, vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp. 50 F
1982. *Cahiers André Gide 11. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. III (1936-1951)*. 1982, 684 pp. 135 F
1983. Ramon FERNANDEZ, *Gide ou le courage de s'engager*. Édition augmentée de textes inédits, établie par Claude MARTIN. Préface de Pierre MASSON. Klincksieck, 1985, vol. br., 24 x 16 cm, 172 pp. 105 F
- 1984-1985 [cahier double]. Alain GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Lettres Modernes, 1986, vol. br., 21,5 x 13,5 cm, 686 pp. 192 F
- 1986-1987 [cahier double]. *Cahiers André Gide 12. Correspondance André Gide — Jacques Copeau*. Édition établie et annotée par Jean CLAUDE. Préface de Claude SICARD. I (1902-1913). 1987, 719 pp. 200 F
- 1988-1989 [cahier double]. *Cahiers André Gide 13. Correspondance André Gide — Jacques Copeau. II (1913-1949)*. 1988, 651 pp. 224 F
1990. André GIDE — André RUYTERS, *Correspondance*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN et Victor MARTIN-SCHMETS, avec la collaboration de Pierre MASSON pour l'introduction. I (1895-1905). Presses Universitaires de Lyon, 1990, vol. br., 20,5 x 14 cm, 456 pp. 132 F
1991. André GIDE — André RUYTERS, *Correspondance*. II (1906-1950). 1990, 424 pp. 132 F

- 1992-1993 [cahier double]. *Cahiers André Gide* 15. Jean CLAUDE, *André Gide et le Théâtre*, I. 1992, 592 pp. 256 F
1994. *Cahiers André Gide* 16. Jean CLAUDE, *André Gide et le Théâtre*, II. 1992, 544 pp. 224 F
1995. André GIDE — Robert LEVESQUE, *Correspondance (1926-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Pierre MASSON. Presses Universitaires de Lyon, 1995, 453 pp. 144 F
1996. André GIDE — Louis GÉRIN, *Correspondance (1933-1937)*. Édition établie, présentée et annotée par Pierre MASSON. Centre d'Études Gidiennes, 1996, 196 pp. [Ou bien : volume(s) proposé(s) au choix parmi les publications antérieures de l'AAAG.] 98 F
1997. André GIDE — Henri de RÉGNIER, *Correspondance (1891-1911)*. Édition établie, présentée et annotée par David J. NIEDERAUER et Heather FRANKLYN. Presses Universitaires de Lyon, 1997, 296 pp. 112 F (à paraître)

Prix spéciaux par séries :

- Les Cahiers de la Petite Dame*, 4 vol. 315 F
- Correspondance André Gide—Dorothy Bussy*, 3 vol. 335 F
- Correspondance André Gide—Jacques Copeau*, 2 vol. 415 F
- Correspondance André Gide—André Ruyters*, 2 vol. 260 F
- André Gide et le Théâtre*, 2 vol. 460 F

N.B. L'ouvrage suivant, paru sous le n° 14 dans la collection des *Cahiers André Gide*, ne fait pas partie de la série des « cahiers » annuels de l'AAAG ; il est néanmoins diffusé par elle :

- André GIDE — Valéry LARBAUD, *CORRESPONDANCE (1905-1938)*. Édition établie, présentée et annotée par Françoise LIOURE. Paris : Gallimard, 1989. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 345 pp. Prix spécial AAAG 120 F

Collection « LE SIÈCLE D'ANDRÉ GIDE »

publiée aux
Presses Universitaires de Lyon

Le siècle d'André Gide... Sous ce titre, le critique Robert Kanters publiait en 1963 un long article dans *La Revue de Paris* : « Ce siècle, il l'aura marqué tout entier. Il me semble qu'il l'emporte sur tous par l'universalité d'une certaine présence. On l'a appelé il y a longtemps déjà "le contemporain capital". Je dirais plutôt que, pendant ce siècle, nul n'a été impunément son contemporain... »

Trente-trois ans après — et quarante-cinq ans après la mort de Gide —, le siècle est sur son déclin, mais ce constat reste vrai. Et c'est en fonction de cette réalité historique que la présente collection entend offrir au public des textes, des documents et des travaux qui témoignent de la permanente présence de Gide et permettent de l'approfondir. Y ont déjà paru et paraîtront dans l'avenir des *correspondances* du « Contemporain capital », des *mémoires et journaux* éclairant sa vie, sa figure et ses écrits, des *études* soigneusement sélectionnées parmi celles qui renouvellent notre compréhension de son œuvre.

Autour de Gide, les volumes de cette collection contribuent plus largement à la connaissance d'une longue période de l'histoire, française et européenne, de la littérature, des arts et des mentalités.

(Les prix indiqués sont inférieurs d'environ 20 % à ceux de l'éditeur.)

1. André GIDE, *Correspondance avec François-Paul Alibert (1907-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude Martin. Un vol., XL-525 pp., 7 ill. hors-texte, 1982. (Épuisé chez l'éditeur) 110 F
2. François-Paul ALIBERT, *En Italie avec André Gide. Impressions d'Italie (1913). Voyage avec Gide, Ghéon et Rouart*. Texte inédit, établi, présenté et annoté par Daniel Moutote. Un vol., XXII-92 pp., 16 ill. hors-texte, 1983. (Épuisé chez l'éditeur) 50 F
3. Pierre MASSON, *André Gide. Voyage et écriture*. Un vol., 433 pp., 1983. (Épuisé chez l'éditeur) Épuisé
4. André GIDE, *Correspondance avec Jef Last (1934-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par C. J. Greshoff. Un vol., VIII-192 pp., 1985. 80 F
5. André GIDE, *Correspondance avec Francis Vielé-Griffin (1891-1931)*. Édition établie, présentée et annotée par Henry de Paysac. Un vol., XLII-118 pp., 4 ill. hors-texte, 1986. 80 F
6. André GIDE, *Correspondance avec André Ruyters (1895-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude Martin et Victor Martin-Schmets, avec la collaboration, pour l'introduction, de Pierre Masson. Deux vol., LVIII-387 et 417 pp., 15 ill. hors-texte, 1990. 260 F
7. Pierre MASSON, *Lire « Les Faux-Monnayeurs »*. Un vol., 168 pp., 1990. 90 F
8. *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*. Études rassemblées et présentées par Jean-Yves Debreuille et Pierre Masson. Un vol., 312 pp., 1994. 116 F
9. André GIDE, *Correspondance avec Robert Levesque (1926-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Pierre Masson. Un vol., 453 pp., 1995. 144 F
10. André GIDE, *Correspondance avec Henri de Régnier (1891-1911)*. Édition établie, présentée et annotée par David J. Niederauer et Heather Franklyn. Un vol., 296 pp., 1997. 112 F (à paraître)
11. Jean LAMBERT, *Gide familial*. Édition revue et augmentée. Un vol., 212 pp., ill. hors-texte. À paraître



Les prix indiqués dans le catalogue ci-dessus s'entendent
franco d'emballage et de port pour un montant de 100 F minimum
(pour un montant inférieur, port facturé en sus).
Remise d'usage à MM. les Libraires (sauf sur cotisation ou abonnement).
Pour les envois expressément demandés en *recommandé* ou *par avion*,
supplément de frais de port facturé en sus.

Les **commandes** sont à adresser, accompagnées de leur règlement
par chèque à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide
(ou d'une demande de facture), au

SERVICE PUBLICATIONS
ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
La Grange Berthière, 69420 Tupin-Semons
(Tél. & Fax 74.87.84.33)

Tous **règlements** en francs français, stipulés sans frais
à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide,
envoyés au Trésorier de l'AAAG :
M. Jean CLAUDE
Association des Amis d'André Gide
B.P. 3741 — 54098 Nancy Cédex

CCP Paris 25.172.76 A
(30041.00001.2517276A020.81)

ou

Compte 14707.00020.00319747077.97, Banque Nationale de Lorraine,
F 54000 Nancy

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 : Octobre 1996

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

partenaire de l'Équipe d'Accueil
TEXTES LANGAGES IMAGINAIRE
UFR DE LETTRES

Chemin de la Censive du Tertre
F 44036 NANTES CÉDEX