Bulletin des Amis d'André Gide

N° 163

JUILLET 2009

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue trimestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,
dirigée par Claude Martin (1968-1985),
Daniel Moutote (1985-1988),
Daniel Durosay (1989-1991)
et
Pierre Masson (1992 ➝),

publiée avec le soutien du
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE (METZ)
(Centre « Écritures », EA 3943)
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 :

Catharine S. BROSMAN, Jean CLAUDE, Alain GOULET,
Claude MARTIN, Pierre MASSON, David STEEL, David H. WALKER

Les articles proposés à la Revue sont soumis à l'approbation du comité de lecture.

✿

Toute correspondance doit être adressée,

relative au *BAAG,* à
Pierre MASSON, directeur responsable de la Revue,
2 rue du Creux du Pont, 34680 Saint-Georges-d'Orques
(*Tél.* 04.67.79.32.89 — *Courriel* pige.masson@orange.fr)

relative à l'AAAG, à
Pierre LACHASSE, secrétaire général de l'Association,
374 rue de Vaugirard, bât. A, 75015 Paris
(*Tél.* 01.45.32.82.72 — *Courriel* pierre.lachasse@orange.fr)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

QUARANTE-DEUXIÈME ANNÉE
VOL. XXXVII, N° 163 — JUILLET 2009

Pierre MASSON : La main passe, le message demeure. 285

ANDRÉ GIDE
Robert ou l'Intérêt général
Texte de la copie Compère présenté par Jean CLAUDE..... 287

Patrick POLLARD — Jean CLAUDE : Autour de *Candaule.* 345
Véronique DUFIEF-SANCHEZ : Le rôle des personnages dans la construction de la philosophie gidienne. L'exemple de *L'Immoraliste.* 353
William JENNINGS : Le train dans la fiction de Gide. Nouvel espace physique, moral et narratif. 369

Pierre MASSON : Des amis de trente ans : *La NRF* et le roman, 1909-1939..... 383

Robert LEVESQUE : Journal (mai – juin 1948). 401

Les Dossiers de presse des livres d'André Gide. *Théâtre,* III (Henri Hell). — *Notes sur Chopin,* I (Gabriel Teuler). 415
Lectures. — Maaike Koffeman, *"La Nouvelle Revue Française" dans le champ littéraire de la Belle Époque* [par P. Masson]. ▮ André Gide – Jean Royère, *Lettres* [par P. Lachasse]. ▮ Paul Claudel, *Correspondance avec les ecclésiastiques de son temps* [par V. Martin-Schmets]. 427
Chronique bibliographique. 445
XXXVII^{e} Assemblée générale de l'AAAG. 449
Varia. 451
Cotisations et abonnements 2009. 456

Association des Amis d'André Gide

COMITÉ D'HONNEUR

Président : Claude MARTIN
Dominique FERNANDEZ et Jean-Marie ROUART,
de l'Académie française,
Georges BLIN, professeur au Collège de France,
MM. Michel DROUIN, Henri HEINEMANN,
Laurent GAGNEBIN de BONS, M^{me} Yvonne MALLET.

Membres décédés : Marc Allégret, Robert André, Auguste Anglès,
Marcel Arland, Jacques Brenner, Julien Cain, Jean Delay,
Étienne Dennery, Jacques Drouin, Marie-Jeanne Durry, Étiemble,
Gaston Gallimard, Jean Giono, Anne Heurgon-Desjardins, Jean Hytier,
Marcel Jouhandeau, Pierre Klossowski, Robert Mallet, André Malraux,
François Mauriac, Jean Meyer, Pierre Moinot, Jean Paulhan,
Maurice Rheims, Robert Ricatte, Jean Schlumberger,
Élisabeth Van Rysselberghe, Roger Vrigny.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président : Pierre MASSON
Secrétaire général : Pierre LACHASSE
Trésorier : Jean CLAUDE
Conseillers : Alain GOULET, Pierre LENFANT,
Pascal MERCIER, Martine SAGAERT,
Sandra TRAVERS de FAULTRIER,
Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK,
Jean-Michel WITTMANN.

COMITÉ AMÉRICAIN

Catharine S. BROSMAN, N. David KEYPOUR,
Christine LATROUITTE ARMSTRONG,
Walter C. PUTNAM, Jocelyn VAN TUYL

Responsables :
Christine LATROUITTE ARMSTRONG et Jocelyn VAN TUYL

SERVICE DES PUBLICATIONS

Responsable : Claude MARTIN
La Grange Berthière, 69420 Tupin et Semons
☎ 04.74.87.84.33 — Fax 04.74.87.84.33
< aaag.cdcm@wanadoo.fr >

La main passe, le message demeure

À 6 heures entra mon grand ami Martin ; il revenait de la poste, délesté de quelques centaines de cahiers et de bulletins. Il dit : « Tiens ! tu ne travailles pas ? »

Je répondis pâteusement : « Tu sais, la retraite, le jardin… » Il reprit vivement : « Justement, je venais voir si tu ne pourrais pas t'occuper un peu d'Angèle à ma place. Elle est toujours aussi douce, mais son ventilateur m'enrhume à présent. C'est bientôt son jour de réception, et voilà plus de quarante ans que je le préside. Si tu me remplaçais ? Cela t'occuperait un peu.

— Mais toi, que feras-tu ?

— Moi ; ça m'est égal, j'ai le service des publications, ça n'est pas rien. Et puis, entendre à mon tour le grand vent de la mer sur les plages… »

L'humour est souvent là pour masquer l'émotion. Comment n'en pas ressentir, au moment de reprendre le flambeau allumé imprudemment par Claude Martin au printemps de 1968 ? Sous des titres variés, secrétaire, secrétaire général, président, il a été l'infatigable instigateur des études gidiennes et de leur double transformation en des collections d'ouvrages et en un réseau d'amitiés. Si l'une des caractéristiques de notre association est la quantité d'études et de documents qu'elle produit annuellement, une autre la distingue encore davantage de ses voisines : l'amitié partagée, qui fait qu'on y ignore les schismes et les anathèmes, qu'aucun coup d'État n'y fut perpétré, qu'aucune conjuration de palais n'y fut jamais ourdie.

Heureux effet de l'esprit gidien, diront certains en songeant à l'équipe originelle de *La NRF.* Encore fallait-il savoir faire revivre cet esprit ; il n'est pas indifférent de remarquer que, chez Claude Martin, les titres d'ouvrages sont marqués par une orientation morale : « la maturité », « le courage de s'engager », « la vocation du bonheur »… L'érudition, sous sa conduite, n'a pas stérilisé les études gidiennes ; si la somme exceptionnelle de documents qu'il a su réunir (bibliographie critique, rassemblement et recensement de la correspondance, sommaires de *La NRF,* etc.) et diffuser avec une rare générosité, fait des chercheurs gidiens des privilégiés, sa propre personnalité et sa capacité d'accueil des idées et des êtres ont permis la constitution d'une famille d'esprits que Gide aurait aimée : famille ouverte, accueillante aux idées neuves, fidèle au seul refus de sacrifier aux idoles. Si bien que l'on pourrait reprendre à son propos la phrase par laquelle il concluait sa présentation de la relation entre Gide et Alibert : il nous a fait du bien.

Aussi le passage d'aujourd'hui n'est-il pas un simple relais. Il est l'occasion de rappeler les valeurs humanistes sur lesquelles Claude Martin, tout naturellement, a fondé notre association, et dont son successeur se veut aujourd'hui l'affectueux héritier.

M'asseyant au bureau qu'il avait délaissé, regardant par hasard l'agenda, j'y vis l'indication de la prochaine assemblée. Je m'élançai vers l'ordinateur et écrivis :

« Oh ! Claude – et le discours ? »

J'attendis la réponse en relisant *La Porte étroite.* Je n'en étais qu'au sermon du pasteur quand je reçus le message suivant :

« Je remets à tes soins les membres de l'association. Un papier qui viendra te donnera les indications suffisantes. Pour les autres diverses affaires, je les confie à Jean et à Pierre, car toi tu n'y connaîtrais rien. Adieu – je t'écrirai d'Italie, si ce n'est pas de l'Inde. »

Alors je rouvris l'agenda et j'écrivis :

« Tâcher de dire ce que je pense de Claude. »

Pierre MASSON.

Robert ou l'Intérêt général
1936

On sait que la très longue genèse de Robert ou l'Intérêt général, *œuvre dramatique dont on a l'habitude de souligner la faiblesse, ne manque pas de surprendre* [1]. *Les réécritures successives, les nombreux remaniements ne sont pas tous connus. Bien des versions, intermédiaires, antérieures à la publication à Alger dans la revue* L'Arche *entre août 1944 et août 1945, ont été perdues, à moins que Gide ait supprimé au fur et à mesure ce qu'il écrivait, jugeant ses essais de rédaction insuffisants. Bien qu'il ait affirmé qu'une première version « n'a[it] pas été conservée* [2] *», nous disposons cependant d'au moins trois versions antérieures à la version définitive : deux manuscrits conservés au Harry Ransom Research Center de l'Université du Texas à Austin, ainsi qu'une copie Compère* [3]*, dactylographiée, qui appartient au Fonds Jouvet du Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque natio-*

---

1. On pourra se reporter à la nouvelle édition de Gide, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques,* deux volumes publiés sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009. *Robert ou l'Intérêt général* figure au tome II, pp. 909-81, et pour la notice pp. 1353-65. On peut également consulter Claude Martin, « Histoire d'une pièce mal fichue. La Petite Dame et *Robert ou l'Intérêt général* », *Revue des Lettres Modernes,* n^{os} 374-379, *André Gide 4,* 1974, pp. 133-58 ; ou Jean Claude, *André Gide et le théâtre,* t. I (Gallimard, « Cahiers André Gide » 15), pp. 167-95.
2. *Littérature engagée* (Gallimard, 1950), p. 221.
3. Du nom de l'agence chargée de préparer des copies dactylographiées pour les artistes dramatiques.

nale de France. Cette dernière version nous paraît capitale. Faute d'avoir pu en joindre en appendice de larges extraits dans la récente édition donnée par la Bibliothèque de la Pléiade, il nous est apparu intéressant de l'offrir à la curiosité de nos amis gidiens. Pourquoi capitale ? Elle reproduit d'abord, pour une bonne part, l'une des versions conservées à Austin. Elle représente l'état du texte tel que Louis Jouvet a failli le jouer et tel qu'il l'a distribué le 12 août 1936 à ses comédiens, dont Pierre Renoir et Romain Bouquet, Jouvet lui-même devant tenir le rôle de Robert Dormoy, « le Tartuffe laïque », comme le caractérisait Roger Martin du Gard dès une première lecture [4]. Ce document permet de mesurer combien Gide a enrichi sa pièce, à laquelle il tenait tant, combien il l'a mieux structurée, combien il lui a donné plus de corps, de consistance, combien une éventuelle représentation n'était jamais perdue de vue, combien les caractères se sont développés et nuancés, combien enfin l'aspect social, contrairement à ce qui a souvent été dit, est loin d'avoir été négligé. On ne peut que saluer l'intuition du regretté Daniel Moutote qui, alors qu'il ne connaissait aucun des états antérieurs du texte, écrivait :

Gide prétend avoir transformé la pièce engagée en cette « comédie de caractères ». On ne l'en croira guère, […] parce que cette nouvelle pièce n'est guère une comédie et que c'est une pièce passablement engagée.

Et de définir cette sorte d'engagement :

Elle est engagée, surtout en ce sens qu'elle est conforme au réalisme socialiste tel que l'entend Gide, c'est-à-dire régie par le principe de situations conditionnant les caractères [5].

La version de 1936, plus dépouillée, plus schématique, répond encore mieux que la version définitive à ce jugement.

On sait que Jouvet renonça finalement à mettre en scène cette version de Robert ou l'Intérêt général *et que Gide la lui redemanda le 14 novembre 1936. À la suite de cette déception, il va laisser sa pièce en sommeil un temps assez long. Mais la comparaison entre la version Compère et la version définitive donne une idée de l'ampleur du travail accompli par lui à partir de mars 1939,*

4. Roger Martin du Gard à Louis Jouvet, 4 octobre 1934, lettre inédite, Département des Arts du spectacle de la BnF.

5. Daniel Moutote, *André Gide et l'engagement : 1926-1939,* Paris : SEDES, 1991, p. 186.

aussi bien Égypte qu'en France, puis à Tunis et à Alger. Il y mettra un point final au cours de l'année 1943. Le point de repère pourrait être la lecture faite à Anne et Jacques Heurgon en août 1943 et ce qu'il en dit dans son Journal [6]. *Tous ses proches ont parlé, en général pour la blâmer, de son incompréhensible obstination. C'est pourtant au cours de cette période qu'il a donné à* Robert ou l'Intérêt général *sa forme définitive. Certes, certaines scènes n'ont pas été modifiées. Mais d'autres ont été supprimées, d'autres ont été ajoutées ou déplacées. On sent que Gide a réfléchi à un meilleur agencement entre elles. Il a gommé des traits trop dissonants comme le registre argotique qu'il avait d'abord utilisé pour Ivan. Il a multiplié les ajouts, pour l'essentiel d'ordre psychologique, et ajouté plus de didascalies, preuve que l'idée d'une représentation ne l'abandonnait pas. Autrement dit, entre 1939 et 1943, il n'a pas cessé de « se martyriser » avec sa pièce, pour reprendre un jugement de Martin du Gard dans une lettre à Copeau [7]. Et l'on sait qu'il donnera à Jean Amrouche l'une des raisons qui expliquent son entêtement : « Chaque fois que je voulais faire autre chose, j'avais un vieux fonds de protestantisme, de conscience protestante, qui me disait : "C'est de la lâcheté ; tu as d'abord, avant tout, à mettre au point et à achever ceci" [8]. »*

La version 1936 de Robert ou l'Intérêt général, *que nous reproduisons ici, étant une copie d'agence, rien ne dit que Gide ait revu ce texte. Il se pourrait aussi que Jouvet lui-même ait retranché quelques répliques. Mais la conformité avec l'une des versions d'Austin corrige ces restrictions. En revanche, nous avons dû rétablir une ponctuation parfois incertaine. Par ailleurs, nous n'avons reproduit ni l'acte I, ni l'acte V, presque conformes l'un et l'autre, exception faite de quelques variantes, à la version définitive [9]. Sans surcharger l'annotation, nous avons cependant donné*

---

6. *Journal 1926-1950,* éd. Martine Sagaert, 9 août 1943, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 969.
7. Jacques Copeau–Roger Martin du Gard, *Correspondance,* éd. Claude Sicard (Gallimard, 1972), t. II, p. 617.
8. Éric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous ?* (Lyon : La Manufacture, 1987), p. 300.
9. On trouve également cette version définitive au t. VI du *Théâtre complet* (Neuchâtel : Ides & Calendes, 1949) et dans *Littérature engagée.*

les correspondances avec le texte de l'édition de La Pléiade, édition à laquelle on pourra également se reporter pour les allusions littéraires ou bibliques que contiennent les répliques de Dormoy ou de l'Abbé [10].

JEAN CLAUDE.

ACTE II

Chez Boris Orlov.

Scène 1 [11]

BORIS, IVAN, VERA, *puis* MICHEL

BORIS

Mes enfants, vous aurez beau dire, c'était à moi d'aller chez lui [12]. Vos conseils sont les meilleurs du monde et je sais parfaitement que je n'ai pas su me conduire dans la vie. Mais il importe de pouvoir aller jusqu'au bout de son geste et vous me mettez ici dans une position que je ne saurai pas maintenir. Depuis que je lui ai téléphoné… d'abord c'est un mensonge que vous m'avez fait lui dire : j'étais parfaitement en état de sortir. Est-ce que j'ai l'air d'un infirme ? ou vais-je devoir jouer la comédie ?

VERA

Mais papa, c'est lui qui a besoin de ton invention ; il est juste que ce soit lui qui vienne te trouver.

BORIS

Il a besoin de mon invention… et moi j'ai besoin de la vendre. Je

---

10. Que Madame Catherine Gide sache notre gratitude pour nous avoir donné l'autorisation de reproduire ce texte. Nos remerciements à Patrick Le Bœuf, conservateur au Département des Arts du spectacle de la BnF.

11. Cette scène regroupe, avec un certain nombre de variantes, les deux premières scènes de la version définitive : Pléiade, pp. 930-3.

12. C'est-à-dire chez Monsieur Robert Dormoy. S'il a peu hésité sur le prénom, désireux de lui donner celui du héros de sa trilogie *L'École des femmes,* Gide en revanche a beaucoup hésité sur le patronyme. Antérieurement, on trouve Monsieur de Dorville, Monsieur Dorfeuil et même Monsieur Duprofit.

travaille sans songer à l'argent, c'est vrai. Mais sans argent, je ne pourrais plus travailler. Je ne suis pas un rentier et je n'accepte pas de vivre à votre charge. Il n'est que juste de… C'était à moi de me déplacer…

VERA

Il a son auto. Un déplacement lui coûte moins qu'à toi…

BORIS

Et quand il va entrer, je vais d'abord m'excuser de…

VERA

Tu n'auras pas à t'excuser du tout. Penses-tu qu'il t'aurait remercié d'être venu ?

BORIS

Même si je ne m'excuse pas, je vais me sentir devant lui mal à l'aise.

VERA

Tu serais bien plus mal à ton aise chez lui. Ici, c'est lui qui va se sentir gêné.

IVAN

Plût au ciel !…

BORIS

Je ne tiens à gêner personne…

IVAN

Rassure-toi… Ça doit être un de ces genres de types à ne se sentir gêné nulle part. Ici, du moins, je pourrai assister à votre entretien.

BORIS

Tu n'as pas, j'espère, l'intention d'intervenir…

IVAN

J'interviendrai pour t'aider, s'il le faut !

VERA

Déjà de sentir Ivan près de toi, cela devra te donner de l'assurance.

IVAN

Faudra voir à ne pas causer trop longtemps, parce que je te préviens, j'attends Rabot…

BORIS

Ah ! ça, c'est le comble ! Tu as demandé à Rabot de venir ?

IVAN

Non !… C'est lui qui me l'a proposé. Mais il ne doit s'amener qu'un peu plus tard. D'ici là, le patron et toi, vous aurez tout le temps de causer, vous n'avez pas tant à vous dire.

BORIS

Je tiens à ne rien brusquer…

(Coup de sonnette.)

BORIS, *sursautant*

Eh là !… Je ne suis pas prêt. Vera, va lui ouvrir. Dis-lui que j'arrive dans un instant. Viens, Ivan…

VERA

Mais papa… ça ne peut pas être déjà lui.

(Boris et Ivan sortent.)

(Entre Michel.)

VERA

Michel !

(Elle l'embrasse.)

MICHEL

Je peux déjeuner avec vous ?

VERA

Naturellement. Mais, c'est un mauvais jour. Ton père va venir. Nous l'attendons d'un moment à l'autre.

MICHEL

Mon père !…

VERA

Quand on a entendu ton coup de sonnette, nous avons d'abord cru que c'était lui. Papa vient de lui téléphoner.

MICHEL

Non ?…

VERA

Au sujet d'une invention dont ton père veut acheter le brevet.

MICHEL

Et mon oncle Boris consent à le lui vendre ? Où est-il ?

VERA

Dans sa chambre.

MICHEL, *bondissant à la porte de la chambre*

Oncle Boris, méfiez-vous de papa. Vous n'êtes pas de force, oncle Boris. Il va vous entortiller !...

IVAN, *à Michel*

Mieux vaut qu'il ne te voie pas ici…

MICHEL

Faut-il que je m'en aille ?

IVAN

Tu risquerais de le rencontrer dans l'escalier…

MICHEL

Au premier coup de sonnette, je cours me cacher dans ta chambre.

VERA

Viens plutôt dans la cuisine. Tu m'aideras à préparer le déjeuner comme quand nous étions à Berlin…

MICHEL

Oncle Boris, vous avez l'air ennuyé. Fâché que je sois venu ?

BORIS

Mon petit, je suis toujours très content de te voir. Je suis enchanté que tu viennes. Ce qui me fâche, c'est que ton père n'en sache rien. Tant que je ne connaissais pas ton père, ça allait encore. Mais, à présent, je n'aime pas me sentir des torts envers lui…

MICHEL

Oh !… si vous voulez, je lui parlerai.

VERA

Il te défendra de venir.

MICHEL

Et je ne lui obéirai pas…

BORIS

Et moi j'aurai l'air de protéger tout cela ; d'approuver ton insubordination, ta révolte contre ton père. Non, n'attends pas cela de moi, mon petit…

MICHEL

Oncle Boris, vous me désapprouverez moins quand vous connaîtrez mon père. Ne me repoussez pas. Je me fais tant de bien près de vous. Ici, je respire. Si vous saviez, comme il fait étouffant chez nous…

BORIS

Les parents, ça vous étouffe toujours un peu. Hein, Vera ?

VERA

Oh ! papa !… Comment peux-tu dire cela ?

BORIS

N'empêche qu'à ton âge, j'aurais bien voulu étouffer un peu plus…

Coup de sonnette.

Michel embrasse Boris et court se cacher dans la cuisine. Porte à droite.

Entre Robert.

Scène 2 [13]

ROBERT, BORIS, IVAN, VERA

13. Si l'on excepte quelques variantes et l'ajout de quelques didascalies, Gide gardera presque intacte cette scène dans la version définitive, Pléiade, pp. 933-9. Il est vrai que sa ligne principale et son déroulement en plusieurs séquences quasi cinématographiques sont bien venus. Ne serait-ce pas à cette scène que fait allusion la Petite Dame quand elle note le 22 octobre 1934 : « La première partie de Il reste la meilleure » (*André Gide 4,* p. 139) ?

BORIS

Monsieur Dormoy, très honoré…

ROBERT

Tout l'honneur est pour moi, Monsieur Orlov.

BORIS

Permettez-moi de vous présenter mon fils Ivan et ma fille Vera.

ROBERT

Que de noms russes !

BORIS

Ma mère était russe.

ROBERT

C'est vrai, l'abbé Tronchet m'avait averti… Très heureux… Je ne… Vous ne préférez pas que nous soyons seuls.

BORIS

Pourquoi ? Mes enfants sont au courant de la situation. Vous pouvez parler devant eux librement.

ROBERT

Vous êtes venu à moi au cimetière. Cette fois c'est moi qui viens à vous.

BORIS

Vous voulez dire que nous ne nous sommes pas quittés.

ROBERT

Non, mais je vous sais gré de m'avoir demandé de venir.

BORIS

C'était pourtant à moi de me déranger, ne trouvez-vous pas ?

ROBERT

Je vous en prie, ne faites pas intervenir ici des questions de préséances. Persuadez–vous que je serais venu vous voir beaucoup plus tôt si j'avais pu connaître plus tôt votre existence. Vous qui connaissiez la mienne, la discrétion devait vous retenir. Il est tout naturel que je fasse le premier pas. Je sais grand gré à l'excellent abbé Tronchet de m'avoir parlé. Vous le connaissez depuis longtemps ?

BORIS

Depuis longtemps. Et il m'a plus d'une fois aidé, car la vie n'a pas toujours été facile. Je n'avais que seize ans lorsque ma mère est morte et j'ai perdu… l'autre soutien, du même coup. Mais il y a trente ans de cela.

ROBERT

Quel âge a ce superbe garçon ?

IVAN, *très froid*

J'ai vingt-cinq ans pour vous servir.

BORIS

Oui, je me suis marié à vingt ans. Après sept ans de mariage, ma femme est morte en mettant au monde mon second enfant.

ROBERT

Ce qui veut dire que Mademoiselle Vera va sur ses dix-huit ans, si je calcule bien.

VERA

En effet, Monsieur, j'aurai 18 ans dans quelque mois.

ROBERT

Comme le temps passe…

VERA

Excusez-moi, Monsieur, je dois préparer le déjeuner.

ROBERT

Je vous en prie, Mademoiselle… Ne vous dérangez pas pour moi… *(Vera sort, Ivan s'écarte.)* Tiens !… Vous avez une photographie de mon père que je ne connaissais pas… Elle est excellente.

BORIS

Je crois en effet que ma mère était seule à l'avoir. Il était comme cela quand je l'ai perdu. *(Devant un geste de Robert :*) Je veux dire quand j'ai cessé de le voir.

ROBERT

Vous l'aviez vu souvent ?

BORIS

Jusqu'à la mort de ma mère, il déjeunait chaque jour avec nous.

ROBERT

Tiens !

BORIS

Cela vous surprend…

ROBERT

Ce n'est pas tout à fait ce que je croyais. Mais, du moins, à la mort de Madame votre mère, si j'ai bien compris ce que vous disiez, mon père a cessé de vous connaître.

BORIS

C'est moi qui suis parti sans laisser d'adresse. Soucieux de liberté, d'indépendance, et désireux de voir du pays, j'ai gagné l'Allemagne où un préceptorat m'a permis de vivre en continuant mes études. Puis, j'ai travaillé chez Zeiss [14], à Iéna ; je me suis marié ; à mon retour en France, avec ma femme et nos deux enfants, si je n'ai pas revu… votre père, du moins j'ai pu penser qu'il ne m'avait pas oublié, et que c'est à lui que je devais les quelques secours que parfois l'abbé Tronchet me faisait parvenir. Je fus bien forcé de les accepter, aussi longtemps que mes enfants n'ont pas été d'âge à se suffire, car mon travail…

ROBERT

N'était pas très rémunérateur, je m'en doute.

BORIS

C'est-à-dire que, depuis mon retour en France, il consistait surtout en recherches, que je poursuis dans les laboratoires ; recherches qui m'intéressent, mais qui ne rapportent guère. Pourtant les dernières ont été remarquées, appréciées et c'est ainsi que Monsieur Rabot, le contremaître de votre fabrique, pour l'impression de vos tissus, a su reconnaître la supériorité de certaines formules de colorants que je…

---

14. Fabrique d'instruments d'optique créée au milieu du XIX^{ème} siècle et qui porte le nom de son fondateur, Carl Zeiss.

ROBERT

Tiens !…

BORIS

Vous ne le saviez pas ?

ROBERT

Je l'ignorais. Vous savez, je ne m'occupe guère du côté technique. Mais maintenant que vous me le dites, je m'explique mieux que Rabot ait eu connaissance avant moi de cette nouvelle invention dont il m'a fait part. Je ne la prenais, du reste, que comme un prétexte pour entrer en rapport avec vous. De toute manière, j'avais résolu de vous aider. Entre nous, ces colorants dont vous parliez n'ont pas dû vous apporter bien lourd.

BORIS

Nous avons connu, mes enfants et moi, des heures très dures.

ROBERT

Monsieur Orlov, je ne voudrais ni paraître diminuer vos mérites, ni chercher à me faire valoir, mais je crois très juste, très profond, le mot de La Rochefoucauld : Il faut de plus grandes vertus pour soutenir la bonne fortune que la mauvaise.

BORIS, *sourit*

Du reste, aujourd'hui, je ne suis plus seul à travailler. Mes enfants m'aident.

(Ivan se rapproche.)

ROBERT

Mais il me semble que je connais déjà votre fils. Ne travaille-t-il pas à la fabrique ?

IVAN

J'y suis chef d'atelier, pour vous servir, Monsieur Dormoy…

ROBERT

Une raison de plus pour moi de m'intéresser à vous. Mais parlons de la nouvelle invention de votre père.

BORIS

À vrai dire, comme elle n'a rien à faire avec votre usine, je ne pensais pas qu'elle pût attirer votre attention, et quand j'en ai parlé à

Rabot, c'était sans aucune arrière-pensée de vous atteindre. Si j'avais su qu'il vous en parlerait…

ROBERT

Dites ?…

BORIS

Je me serais sans doute retenu de lui en faire part.

ROBERT

Tiens ! (*après un court silence)* Écoutez, Monsieur Orlov, ceci doit précisément vous marquer mon désir de vous obliger. Je n'ai, en effet, aucune raison de m'intéresser à votre invention qui, comme vous le disiez très justement, n'a rien à faire avec mon usine, aucune autre raison que celle-ci, que cette invention est de vous, et si je viens vous proposer de l'acheter c'est que je voudrais vous aider.

(Ivan tousse pour avertir son père.)

BORIS

Monsieur Dormoy, permettez-moi de parler franc. Il est vrai que j'ai besoin de vendre les résultats de mes recherches pour vivre, mais, vous me le dites : cette invention ne peut vous être utile et… je préfère ne pas être aidé par vous.

ROBERT

Voyons ! Voyons ! Vous ne savez même pas combien j'allais vous en offrir…

BORIS

Je préfère ne pas le savoir. Ainsi vous ne pourrez point croire que, si je refuse, c'est parce que je trouve votre offre insuffisante.

ROBERT

Monsieur Orlov, vous apportez ici une fierté qui, vraiment, ne semble pas de mise et qui n'est guère faite pour faciliter nos rapports.

BORIS

Comprenez-moi bien, Monsieur Dormoy. Jusqu'à présent, j'ai pu vivre dans une complète indépendance. Je veux que cela continue. Notre situation l'un vis-à-vis de l'autre, est un peu… délicate. Je n'ai jamais rien reçu de vous. Cela vaut mieux. Votre fabrique

a pu profiter parfois de mes travaux. C'était à votre insu, paraît-il. N'importe, je me félicite d'avoir pu vous rendre service. Mais accepter de vous quoi que ce soit qui pourrait vous laisser penser que nous vous devons, mon fils et moi, de la reconnaissance… Il vaut mieux pas.

ROBERT

Monsieur Orlov, vraiment, vous me mettez dans un grand, un très grand embarras. Je m'approchais de vous dans les intentions les meilleures, les plus cordiales, je vous assure… Voyons !… permettez-moi de vous présenter la chose différemment. Je voudrais tant que nous arrivions à nous entendre. Vous me disiez à l'instant que vous étiez heureux de m'avoir rendu service. Eh bien ! mettons, si vous le voulez, que ce soit un service de plus que vous me rendiez. *(Boris sourit.) (Ivan s'est rapproché de lui.)* Vous allez comprendre tout de suite. Il me faut vous dire que j'ai parlé de votre invention avec quelques amis, nous nous sommes réunis, nous avons constitué un petit groupe, dans le désir d'examiner si on ne pourrait point tirer parti de…

IVAN

Mais, Monsieur Dormoy… Excusez-moi de vous interrompre. Si ce petit groupe désire exploiter l'invention de mon père, n'est-il pas beaucoup plus simple que mon père apporte lui-même son brevet à ce… petit groupe, sans recourir à votre trop aimable entremise ?

ROBERT

Pourquoi ne laissez-vous pas votre père parler ?

IVAN

Mon père est un homme de laboratoire. Il n'entend rien aux questions d'argent. Mais nous pensons de même ; et sur ce point en particulier. Nous voulons, lui et moi, rester libres et ne pas vous devoir obligation. Constituez une société pour l'exploitation du brevet. De cette société, nous n'aurons même pas à savoir si vous faites vous-même partie. Elle s'adressera directement à mon père, anonymement, et traitera légalement avec lui.

ROBERT

Permettez…

IVAN

Oui ; cela ne fait plus votre affaire.

ROBERT

Est-ce bien là votre pensée, Monsieur Orlov ?

BORIS

Excusez-moi, Monsieur Dormoy, pour ce genre de négociations, je m'en remets toujours à mon fils.

ROBERT

Croyez-moi vraiment désolé du tour qu'a pris cette conversation. Je venais vous parler d'une manière tout amicale.

IVAN

Monsieur Dormoy, je regrette de devoir vous le dire : il ne peut être question d'amitié entre nous. Nous devrions être des amis, puisque je travaille à votre fabrique. Malheureusement, il se fait que vos intérêts propres et ceux de vos ouvriers, au lieu de se confondre, ainsi qu'il serait souhaitable, s'opposent.

ROBERT

Ça, c'est vous qui le dites. Votre bien-être, celui de tous les employés, dépend de la prospérité de l'usine. J'ai appris avec grand regret – un grand regret pour vous, comprenez-moi – que vous aviez décidé, hier soir, de vous mettre en grève… Je dis : vous, puisque je vois que vous faites cause commune avec les ouvriers syndiqués.

IVAN

Au point d'être leur délégué.

ROBERT

Parfait !… Eh bien, puisque vous transportez la question sur ce terrain, laissez-moi vous dire à mon tour qu'en cherchant à nuire à l'usine, c'est vous d'abord que vous ruinez.

IVAN

Il aurait fallu que la contrepartie fût vraie et que la prospérité de l'usine eût amené la nôtre. Mais la fortune de votre fabrique s'est faite sur la misère de vos ouvriers. Voyez-vous, Monsieur Dormoy, c'est là notre seule force : vous avez besoin de notre misère pour être riche. Nous n'avons pas besoin de faire votre richesse

pour être… malheureux.

ROBERT

Monsieur Ivan Orlov, laissons de côté pour l'instant, je vous prie, des questions qui risqueraient d'aigrir nos rapports. Je sais que vous attendez Rabot. S'il vous amuse de discuter avec lui, libre à vous. Mais je tiens à vous dire qu'il vient à titre particulier, non en tant que directeur de mon personnel et chargé d'aucune instruction ni recommandation de ma part. Pour ce qui est de vous et de moi, j'estime qu'il est bon de maintenir dans nos rapports quelque forme et quelque distance.

IVAN

Beaucoup de distance, Monsieur Dormoy, n'ayez crainte…

BORIS

Ivan, je t'en prie…

ROBERT

Je tiens à ce que tout se fasse selon les règles et suivant l'usage.

IVAN

On n'y manquera pas, Monsieur Dormoy.

ROBERT

En tant que délégué des grévistes, vous aurez donc à me présenter le cahier de leurs revendications. J'examinerai ces revendications à tête reposée… si je puis dire, et, en tant que directeur, j'y répondrai sans devoir tenir compte que celui qui me les présente est le fils de quelqu'un pour qui je n'ai que les sentiments les meilleurs.

BORIS

Oh ! Croyez-moi bien, Monsieur Dormoy…

ROBERT

Je me défends toujours de laisser intervenir dans les questions d'ordre général mes sentiments particuliers. *(On sonne. Entre Rabot.)* Ah ! Rabot, vous arrivez bien. J'étais venu trouver Monsieur Orlov animé des intentions les plus conciliantes et, je puis dire, les plus cordiales. Et j'allais, je crois, m'entendre avec lui au sujet de son invention, lorsque Monsieur Ivan est intervenu, enlevant la parole à son père, et transportant la discussion sur un ter-

rain où tout accommodement devienne impossible.

BORIS

Ne vous faites pas d'illusions, Monsieur Dormoy, l'accommodement dont vous parlez, même sans l'intervention de mon fils, vous ne l'auriez point obtenu.

ROBERT

Monsieur Orlov, je déplore le tour qu'a pris la conversation et vous quitte fort attristé que nous n'ayons pas pu mieux nous entendre. J'étais venu à vous, je vous l'ai dit et je ne crains pas de le répéter, dans les intentions les meilleures. Vous savez, moi, je suis un être tout simple et tout franc et, je le dis sans honte : un sentimental. Oh ! je sais bien qu'aujourd'hui cela fait sourire. Mais que voulez-vous ? Dès qu'il ne s'agit plus de sentiments, mais d'intérêts… je préfère me retirer.

IVAN

Nous ne sommes pas assez riches pour lutter de noblesse avec vous, Monsieur Dormoy. Nous devons nous contenter d'être honnêtes.

BORIS

Ivan, je t'en prie… Permettez que je descende avec vous, Monsieur Dormoy. Mon fils et Monsieur Rabot causeront mieux sans nous.

IVAN, *tandis que sortent Boris et Robert*

Papa, fais attention, ne prends pas froid.

Scène 3 [15]

IVAN, RABOT, *puis* VERA

IVAN

Quel pitre ! Pourquoi tu ne m'avais jamais dit qu'il est si rigolo, le

15. Cette scène correspond à la scène IV de la version définitive, Pléiade, p. 939. Elle est beaucoup plus développée car Ivan s'arrange pour que Rabot dévoile, mais d'une manière plutôt confuse, son double jeu. Elle anticipe d'une manière moins habile le contenu de la scène V, *ibid.,* pp. 939-41.

patron ? Mais, dangereux ; dis donc… Ma parole ! Il venait pour entôler papa ! Ça m'a fait du bien de le remoucher un peu. Si j'avais été seul avec lui, je lui en aurais dit bien davantage. Mais papa reste sensible aux bonnes manières, et devant lui je ne voulais pas que son fils parût grossier [16].

RABOT

Tu as fini ?

IVAN

Non, mais je garde le reste pour plus tard… Quant aux affaires de grève, le patron avait raison de ne pas vouloir en parler. Ça doit se traiter correctement, et pas dans des conversations particulières. Faut mettre entre nous de la distance et des formes, comme il dit, pour éviter de se bouffer le nez. Maintenant, entre nous deux, mon vieux Rabot, qu'est-ce que tu penses des instructions du syndicat ? Résistance passive, c'est facile à dire mais nous enverront-ils assez de fonds pour nous permettre de durer ?

RABOT

Ta sœur est ici ?

IVAN

Dans la cuisine, elle prépare le déjeuner. Mais parle, qu'est ce que tu sais des intentions du patron ?

RABOT

Je voudrais parler d'abord à Vera.

IVAN

À ton aise. *(Il va à la porte de la cuisine et appelle :)* Vera ! Et sans doute, je dois vous laisser seuls. C'est bien, mon vieux. Je n'aime pas gêner, parce que je n'aime pas qu'on me gêne. Mais écoute : ne mêlons pas les choses. La grève et ton mariage avec ma sœur, ça fait deux. Cause d'abord avec Vera si tu veux ; mais ensuite nous parlerons de la grève sans plus tenir compte de ce que tous deux vous aurez dit.

16. Exemple de réplique où Gide a gommé le registre trop argotique qu'il avait d'abord donné à Ivan. À comparer Pléiade, p. 939.

RABOT

Mon cher Ivan, ce n'est pas tout à fait comme ça que je vois les choses. Pour moi, je ne peux pas dissocier : et je te le dis tout net : du consentement de Vera dépendent les décisions que nous prendrons au sujet de la grève. Quand je dis : nous, c'est une façon de parler. Mais il faut pourtant que tu comprennes… Écoute-moi : le patron connaît bien les anciens ouvriers, mais n'a pas grand contact avec les nouveaux, ceux qui précisément mènent la grève et qui sont en majorité. C'est sur moi qu'il compte pour les tenir, et pour le renseigner. De plus, s'il doit embaucher de nouveaux venus, c'est sur moi qu'il devra compter pour assurer la bonne qualité du travail. Son fils, lui, Directeur technique, ne veut connaître que les machines, et se refuse à comprendre que le meilleur des outils ne fait que du mauvais travail, quand il est entre de mauvaises mains. Le patron, lui, comprend ça fort bien. Il s'en remet donc à moi, aujourd'hui, chef du personnel, mais qui, hier encore, étais des leurs, des vôtres, mon vieil Ivan, et qui le suis resté de cœur. Il écoutera mon conseil et inclinera ses décisions d'après mon avis.

IVAN

Et alors… suivant que Vera te dise non ou oui…

RABOT

J'ai pensé que je ne pouvais pas lui donner un meilleur gage de… mettons ce que tu voudras… d'amour, d'estime… que de lui dire : Vera, le sort des ouvriers de l'usine est entre tes mains.

IVAN

Tu présentes cela très joliment, et Vera va se trouver très flattée. Mais dis donc, Rabot : il ne te vient pas à l'esprit que ça s'appelle du chantage ce que tu fais là ?

RABOT

N'emploie donc pas de gros mots…

IVAN

Trouves-en d'autres… Alors tout ce que tu proposes de tenter contre nous au nom du patron, tu voudrais en faire Vera responsable.

RABOT

Pourquoi me présentes-tu, de ce que je viens lui proposer, que le revers ?

IVAN

Explique-toi…

RABOT

Eh bien, je pensais que Vera pourrait être heureuse, en associant son sort au mien, d'apporter du même coup une amélioration du sort de tous nos camarades.

IVAN

À laquelle consentira le patron ?

RABOT

À laquelle il ne tient qu'à moi qu'il consente.

IVAN

Mais que tu tiens en réserve comme une récompense, comme une prime attachée au consentement de Véra. Et même vis-à-vis du patron, tu crois que c'est honnête ce que tu fais là ? Vois-tu, je n'aime pas les compromis. Il s'agit de savoir si tu es avec le patron ou avec nous. Si tu veux épouser ma sœur, c'est pour venir de notre côté. Alors, tu cesses de servir les intérêts du patron. C'est bien, mais qu'il le sache. Ne cherche pas à miser à la fois sur les deux tableaux.

RABOT

Ne fais donc pas l'idiot. Tu sais bien que tant que je garde la confiance du patron, je suis à même de…

IVAN

… de le trahir. J'ai bien compris. Vraiment curieux de savoir ce que Vera va penser de ça.

RABOT

J'espère que tu vas la laisser libre.

IVAN

Parfaitement libre. Mais si elle accepte ce marché, quand bien même il nous serait profitable… ç'a beau être ma sœur… *(Il va à la porte de la cuisine et l'ouvre.)* Vera ! viens donc écouter ce que

te propose Rabot.

(Entre Vera.)

VERA

Bonjour, Rabot.

RABOT, *à Ivan*

Tu venais de dire que tu ne voulais pas nous gêner !

IVAN

Ah ! tu voudrais que je me retire. C'est bien. Je vais vous laisser causer. Mais laisse-moi d'abord embrasser Vera. C'est peut-être un adieu que je lui dis.

(Ivan étreint sa sœur, puis sort.)

Scène 4 [17]

VERA, RABOT, *puis* MICHEL

VERA

De quoi s'agit-il, Rabot ?

RABOT

Ton frère a si mal pris ce que je viens de lui dire… Je ne sais plus comment m'exprimer. Vera, comprends-moi. Sans toi, je suis un malheureux. Vera, je ne peux pas me passer de toi. La vie sans toi me paraît vide. C'est pour toi que je travaille, c'est pour toi que je me suis élevé à mon poste et voudrais m'élever plus encore. Je crois que si je ne t'avais pas rencontrée, je serais resté simple ouvrier comme ton frère et continuerais à travailler avec lui.

VERA

Et tu serais resté des nôtres.

RABOT

Mais, Vera, comprends-moi ; je n'ai jamais cessé d'être des vôtres ; et, si j'ai accepté mes fonctions de contremaître, si j'ai

17. Cette scène regroupe les scènes V et VI de la version définitive, Pléiade, pp. 939-41. Gide ne gommera pas les clichés sentimentaux que débite Rabot mais il donnera à Vera des répliques plus étoffées et plus ironiquement offensives. L'irruption de Michel garde la même valeur dramatique.

assumé la direction de la main d'œuvre, c'est que j'espère ainsi vous servir. Le patron m'écoute. Il fera ce que je lui conseillerai de faire. Mais je voudrais que tu me comprennes, Vera. En m'occupant des intérêts du patron, j'ai dû me placer à son point de vue. Ma situation est devenue très délicate. Je sais que la situation de la fabrique n'est pas brillante. La marge des profits est très limitée. Une augmentation de salaires nous forcerait de vendre à perte ou d'élever nos prix. Et déjà, nous pouvons difficilement lutter contre la concurrence.

VERA

Alors ?

RABOT

Alors, tu comprendras, Vera, que devant la grève, si je prends votre parti, je veux dire : si je conseille au patron de céder, je veux être sûr du moins que tu sauras le reconnaître. Je voudrais que tu comprennes que c'est pour toi. Et je ne le ferai que si tu me dis…

VERA

Que si je te dis quoi ?

RABOT

Que tu veux bien de moi, Vera. Réfléchis que si tu refuses tu vas plonger les douze cents camarades de la fabrique dans la misère.

VERA

Comment cela ?

RABOT

Parce qu'alors nous les remplacerons par d'autres qui accepteront ces tarifs que vous refusez.

VERA

J'ai compris… Écoute, Rabot, tu me connais assez pour savoir que je suis prête à me sacrifier pour ces camarades dont tu dis que le sort est entre tes mains. Mais toi tu accepterais donc un mariage qui, tu le sens, serait pour toi un sacrifice… Ivan me disait adieu tout à l'heure. Je comprends maintenant pourquoi…

(Michel est entré doucement sans être vu par Rabot, et a entendu les dernières répliques. Il s'élance en avant et :)

MICHEL

Ne te sacrifie pas, Vera. Ce que propose Rabot est monstrueux. N'accepte pas… Ne crois donc pas qu'il ait de l'influence sur mon père. Il se vante. Il sait bien que tu ne l'aimes pas. Il cherche le moyen de t'avoir quand même, comme un lâche…

RABOT

Tiens, tiens !… Monsieur Michel Dormoy. Je ne m'attendais guère à vous trouver ici. Ah ! oui… c'est en Allemagne que vous avez fait connaissance… Vous auriez peut-être mieux fait de rester à Berlin. Monsieur votre père est-il au courant de vos relations avec…

MICHEL

Il n'a que faire de les connaître.

RABOT

Mais il les connaîtra bientôt…

MICHEL

Cafard !

RABOT

C'est bon. *(à Vera)* Maintenant, Vera, je m'explique mieux tes résistances. Évidemment, le fils du patron, c'est un peu plus reluisant qu'un contremaître, et je comprends dans ce cas-là que la cause des ouvriers…

MICHEL

Mais, mets-le donc à la porte, Vera.

VERA

Rabot, la cause des ouvriers n'est plus la vôtre. Vous n'avez plus le droit d'en parler. Sortez… Vite. Allez défendre les intérêts du patron.

RABOT

C'est bien. Je sais ce qui me reste à faire.

VERA

Nous aussi…

RABOT

Et c'est toi qui l'auras voulu…

Scène 5 [18]

VERA, MICHEL

MICHEL

Fils de patron ! Comme il a choisi son insulte ! Oh ! je sais bien que tous les riches ne ressemblent pas à mon père. Mais je crois, je te le dis vraiment, que je supporterais plus facilement la misère que le mensonge, et tout cet égoïste confort que mes parents appellent : le bonheur.

VERA, *qui s'est penchée vers lui qui s'est assis*

Mon petit Michel, tu ne sais pas ce que c'est que la misère… Tu crois peut-être qu'elle n'est faite que de privations. Mais les humiliations, Michel… Tu as entendu ce que me proposait Rabot ?

MICHEL

Oh ! celui-là… *(Il serre les poings.)*

VERA

Je ne t'ai jamais dit ce que mon père, et mon frère, et moi-même, nous avons souffert. La vraie misère, Michel, c'est de ne plus pouvoir se défendre d'un tas de pensées inavouables, de jalousies, de haines, de mépris, d'un tas d'intrus sans nom qu'on voudrait repousser, qui circulent comme chez eux dans ce taudis sans clef que devient le cœur du pauvre. Près de mon père et d'Ivan, lorsque j'étais enfant, j'ai connu tout cela, Michel. Avec la grève, nous pouvons le connaître encore.

MICHEL, *redressé*

Et tu crois que pendant ce temps, je supporterais de rester aux côtés de Rabot, de mon père, de ceux qui… Vera, j'ai tout appris, près de toi : le travail, l'espérance, la joie… Ma place est près de toi, près de vous, Vera… Où est Ivan ?

VERA

À côté. Dis-lui de venir…
(Michel va vers la porte.)

---

18. Cette scène correspond à la scène VII de l'édition définitive, Pléiade, pp. 941-2. Gide atténuera le couplet de Vera sur la misère mais expliquera plus efficacement la situation de Michel.

Scène 6 [19]

IVAN, VERA, MICHEL, *puis* BORIS

IVAN

Je peux rentrer ? J'entendais parler. *(à Vera)* Je croyais que tu causais encore avec Rabot.

VERA

Il est parti… pour toujours, j'espère.

IVAN, *embrassant sa sœur*

C'est bien, mon honnête Vera… Alors, c'est le combat… Mon petit Michel, c'est à toi qu'il faut dire adieu.

MICHEL

Adieu ? Mais, je reste avec vous. En peux-tu douter, frère Ivan ?

IVAN, *lui met tendrement la main sur l'épaule*

Mon petit, fais attention. Vera, mon père et moi, nous te connaissons, mais, parmi les ouvriers révoltés, le fils du patron sera regardé comme un traître. Rentre chez toi. Tu ne peux pas, maintenant du moins, nous être utile.

MICHEL

En es-tu sûr ? D'après toi, que va-t-il se passer ?

IVAN

C'est simple. Rabot va recruter des nouveaux, qui lui feront un travail exécrable parce qu'ils ne connaissent pas le métier, mais qui tiendront la place ; et, parmi les nôtres, des jeunes ; je les connais déjà ; et ceux que j'appelle les radis.

MICHEL, *riant*

Les radis ? Pourquoi ?

---

19. Cette scène correspond à la scène VIII de l'édition définitive, Pléiade, pp. 942-6. Le travail de Gide a consisté à étoffer les caractères de Michel et d'Ivan. Ivan se montrera plus agressif et plus dogmatique. Curieusement, ses répliques comportent davantage de slogans politiques que dans la version de 1936. Quant à Michel, il livrera avec plus de passion la source et les raisons de sa révolte. Son comportement sera ainsi mieux motivé. La fin de la scène, à partir de l'arrivée de Boris, sera identique.

IVAN

Parce qu'ils ne sont rouges qu'à la surface.

(Vera cependant s'occupe à préparer la table pour le déjeuner.)

MICHEL

Ah ! Je comprends. Et alors ?

IVAN

Comme cet enrôlement risque de faire avorter la grève, et que nous jouons là-dedans notre gagne-pain, notre vie, nous nous opposerons par tous les moyens à cette reprise, sans nous, du travail.

MICHEL

Et eux ?

IVAN

Comme notre résistance risque de faire réussir la grève, ils appelleront à la rescousse, contre nous, toutes les forces dont ils disposent.

MICHEL

C'est-à-dire… ?

IVAN

Celles de l'armée… Alors, tu comprends, mon petit, mieux vaut que tu retournes à présent chez ton père et que tu…

MICHEL

Après ce que tu m'as dit, tu veux que je vous abandonne ?

VERA

Pourquoi papa ne rentre-t-il pas ? Le déjeuner va être trop cuit.

MICHEL

Écoute, Ivan, j'ai beaucoup réfléchi : je crois que celui qui peut, vous, ouvriers, le mieux vous servir, ce serait quelqu'un qui n'aurait aucun intérêt à le faire. Je crois qu'il y a, dans tout désintéressement, une vertu extraordinaire, capable de triompher de la routine, de la bêtise, de l'inertie. Les gens, je sais, ne font jamais, presque jamais, que ce qu'ils ont intérêt à faire. L'intérêt, même à leur insu, fausse leurs pensées, leurs convictions et tous les mou-

vements de leur cœur. C'est là ce qui fait de l'humanité presque entière quelque chose de si tristement abject, une masse inerte et vautrée que le levain de l'esprit ne soulève plus qu'à grand'peine.

IVAN

Arrête un peu, Michel. C'est pour toi qu'il parle. Mon petit, ton levain de l'esprit, je m'en fiche pas mal. Ce qu'il nous faut, c'est une organisation solide.

MICHEL

La plus belle organisation du monde ne pourra rien, sans une flamme qui l'anime.

IVAN

Et tu serais la flamme. Je vois ça : je te conseille de te tenir tranquille. On n'a que faire des francs-tireurs, des turbulents, des impulsifs. Si tu veux nous être utile, rentre dans le rang et commence par te soumettre à nos directives. C'est bien le fait d'un artiste de chercher à se distinguer…

MICHEL

Ne te moque pas de moi, frère Ivan. Il y a des choses, vois-tu, qui me rendent malade.

IVAN

N'exagère donc pas !…

MICHEL

Je veux dire que je ressens alors une espèce de détresse et que s'en va de moi, soudain, tout plaisir, tout désir de vivre. L'humanité me paraît abjecte ; mais c'est pour me laisser admirer d'autant plus le petit acte de… ah ! je ne sais comment dire… de désintéressement, de sacrifice, d'amour [20]…

IVAN

Tu l'entends, Vera, c'est pour toi qu'il dit ça…

MICHEL

Non, Ivan. Comprends-moi, Vera… Je parle d'un amour, non point pour quelqu'un, mais pour l'humanité tout entière.

---

20. À associer à l'idée de progrès de l'humanité qui tenaille Gide dans ces années-là et que l'on retrouve dans *Œdipe* ou dans *Les Nouvelles Nourritures.*

IVAN

Tu viens de dire que tu la trouves abjecte.

MICHEL

Pour une humanité, non point telle qu'elle est à présent, composée d'êtres cupides, avides, hideux, misérables ; mais telle qu'elle pourrait être, telle qu'elle deviendra un jour où ces actes généreux prévaudront, où la fortune ne tiendra pas lieu de mérite et où seront tenus pour honteux des êtres comme mon père et mon frère.

VERA

Enfin !… J'entends papa…

IVAN

Quel dommage ! Il arrive après le feu d'artifice.

(Entre Boris.)

BORIS

Mes enfants, je suis pressé. Vous déjeunerez sans moi.

VERA

Oh ! papa ! Moi qui t'ai préparé une crème au café…

BORIS

Michel mangera ma part. Ne me retenez pas. Monsieur Dormoy m'attend en bas, il m'invite. Vous comprenez, après ce qu'Ivan lui a dit, je n'ai pas pu faire autrement que d'accepter.

VERA

Oh ! papa…

IVAN

Au moins, tu n'as pas promis le brevet, j'espère ?

BORIS

Non, non… rassure-toi. Nous n'en avons même plus parlé. Mais je vous assure qu'il y a certaines amabilités contre lesquelles il est très difficile de se défendre… surtout quand on s'est mis dans son tort.

IVAN

Tu es incorrigible.

BORIS

Mes enfants, nous reparlerons de cela plus tard. Je vous en prie, ne me retardez pas. Je ne veux pas le faire attendre.

IVAN, *devant la porte*

Papa, tu ne sortiras pas d'ici sans m'avoir fait une promesse.

BORIS

Oui, je te vois venir… De ne pas lui céder mon brevet. C'est promis.

(Il embrasse Vera et sort.)

MICHEL

J'avais bien dit qu'il se laisserait entortiller.

ACTE III

Sur la terrasse.

Scène 1 [21]

L'ABBÉ *rentre avec* LAURE, *puis* MICHEL *et* GUSTAVE

L'ABBÉ, *continuant la conversation*

Non Madame, permettez-moi de ne pas être d'accord avec vous sur ce point. La déclaration de l'Écriture est formelle : il y aura toujours des pauvres parmi nous.

LAURE, *qui verse le café*

Un morceau ? Deux morceaux ?...

L'ABBÉ

Deux morceaux. Merci… Oh ! certes, je comprends du reste votre vœu, votre prière… C'est celle de tout cœur bienveillant : mon Dieu, vous qui pouvez tout, supprimez de ce monde la misère ! Eh ! bien, Madame, c'est une erreur ; quelques minutes de

21. Il manque les scènes I et II de la version définitive, Pléiade, pp. 946-8. Cette première scène correspond aux scènes III et IV du premier tableau de la version définitive, Pléiade, pp. 949-53. Gide développera quelque peu les répliques de Laure dans le dialogue entre elle et l'Abbé ainsi que celles de l'Abbé dans sa discussion avec Michel. L'entrée de Robert sera supprimée pour laisser place au monologue de Gustave.

réflexions et nous admirerons plus encore l'ordre divin. (*Il boit son café.)* La misère est nécessaire à cet ordre, vous allez aussitôt comprendre pourquoi. *(Il achève sa tasse.)* Plus de misère, c'est dire du même coup plus de charité.

LAURE

Encore un peu de café ?

L'ABBÉ

Une goutte… Merci… Or, souvenez-vous de ce que l'apôtre saint Paul nous dit de la charité : qu'elle est la plus précieuse chose de ce monde. Pour qu'il y ait des âmes charitables, il est nécessaire qu'il y ait toujours des pauvres. C'est là, pour qui se penche avec dévotion sur cet insondable misère, la signification secrète, et rassurante, Madame, – et j'ose le dire, rassurante – de cette parole divine : « Il y aura toujours des pauvres parmi vous. » *(Pause)* C'est bien pourquoi j'oserai dire que, si le propre d'une âme chrétienne est de chercher à soulager la misère, il est imprudent, il est impie, de prétendre à la supprimer.

LAURE

Monsieur l'Abbé, je vous remercie de me parler ainsi. Je sentais chez mon second fils une telle ardeur, une telle conviction… J'avoue que ses propos m'avaient troublée.

L'ABBÉ

Ah ! Madame, défiez-vous des sophismes de l'éloquence !

LAURE

Mais maintenant, grâce à vous, je vois très bien ce que je devrai lui répondre.

L'ABBÉ

Permettez-moi de vous demander : c'est d'Allemagne qu'il a rapporté ces idées ?

LAURE

Oh ! vous savez, il a toujours été un révolté, plus ou moins. J'ai commencé de m'en rendre compte un jour que je lui demandais de me rendre un petit service, en l'entendant me répondre : M… enfin : le mot de Gambetta… Oh ! c'était bien avant son départ pour l'étranger. Mais sinon, vous savez, je le crois plus intelligent

et plus sensible que son frère.

L'ABBÉ

Plus il a reçu de dons, plus il lui sera demandé.

LAURE

Le voici.

L'ABBÉ

Sans doute, vaut-il mieux que je vous laisse.

(Entre Michel.)

MICHEL

Dérangez pas pour moi, Monsieur l'Abbé. *(À sa mère)* Ton mari n'est pas rentré ?

LAURE

Michel, tu sais bien que je ne veux pas que tu appelles ainsi ton père…

MICHEL

C'est vrai, j'oublie toujours…

L'ABBÉ

Mon enfant, pourquoi tourmentez-vous votre mère ?

MICHEL

Monsieur l'Abbé, pourquoi rassurez-vous ma mère ?… Vous savez bien qu'il y a de quoi se tourmenter, quand on est riche, de ne pouvoir entrer dans le royaume de Dieu.

L'ABBÉ

Il y a riche et riche. Le mauvais riche dont parle l'Évangile est celui qui préfère sa richesse à la charité. C'est ce que j'expliquais à votre mère tout à l'heure. La fortune de votre mère lui permet de faire beaucoup de bien.

MICHEL

Oui, je sais que ma mère est bonne et qu'elle prend plaisir à donner. Car c'est un plaisir de donner, n'est-ce pas ?

L'ABBÉ

Notre Seigneur lui-même a dit qu'il y a plus de plaisir à donner qu'à recevoir.

MICHEL

C'est peut-être aussi ce que pensent ceux qui reçoivent. Ceux qui n'ont rien à donner sont bien malheureux, je suppose.

L'ABBÉ

Mon enfant, le plus pauvre a toujours quelque chose à donner.

MICHEL

On peut toujours donner sa vie. C'est bien là, n'est-ce pas, ce que vous voulez dire ? Je pense quelquefois que ça doit être bon de donner sa vie.

L'ABBÉ

Sans aller aussi loin, vous êtes à même, vous aussi, ayant beaucoup reçu, de donner beaucoup. Vous devriez vous occuper de bonnes œuvres. Mais je crains qu'au lieu de cela, vous nourrissiez des idées égalitaires ; que vous rêviez d'un monde où il n'y aurait plus de misère du tout, à ce que me dit votre mère.

MICHEL

Je ne pensais pas qu'elle vous répéterait mes paroles.

L'ABBÉ

Avez-vous honte de vos pensées ?

MICHEL

Non, mais peut-être de les avoir exprimées.

L'ABBÉ

Et ne craignez-vous pas que soit bien appauvri un monde où la charité ne serait plus de mise ?

LAURE

Mon petit, c'est pourtant bien simple : le jour où je n'aurais plus de domestiques, je ne pourrais plus tricoter pour les pauvres.

MICHEL

C'est que c'est vrai ! Je n'y pensais pas.

LAURE

Tu vois bien, mon petit ; tu parles souvent sans réfléchir. Tout est plus compliqué que tu ne le crois. Tu n'écoutes jamais que ton cœur.

(Entre Gustave.)

GUSTAVE

Ne vous dérangez pas… Je cherche Rabot. Vous ne l'avez pas vu ?

LAURE

Non.

GUSTAVE

Je cours jusqu'à la fabrique… Excusez-moi…

(Gustave descend l'escalier et sort.)

MICHEL

Monsieur l'Abbé, permettez-moi de vous demander. Est-ce que vous jouez aux échecs ?

L'ABBÉ

Non, mon ami. Vous auriez voulu faire une partie ?

MICHEL

Je ne joue que contre mon père. C'est vrai, dites, que quand vous jouez avec le bon Dieu, c'est à qui perd gagne.

L'ABBÉ

Qu'entendez-vous par là ?

MICHEL

N'est-il pas dit dans vos Écritures : qui veut gagner la partie la perdra ?

L'ABBÉ

Qui veut sauver sa vie la perdra, voulez-vous dire. Mon enfant, ne plaisantez pas avec ces paroles divines.

MICHEL

Ah ! Monsieur l'Abbé, je ne songe guère à plaisanter. C'est une sauvage partie qui s'engage. Croyez-vous que mon père va la gagner ?

LAURE

Michel, cesse donc de parler par énigmes. De quelle partie veux-tu parler ?

MICHEL

Ne le savez-vous pas ? De celle que Rabot prépare avec mon

père et Gustave. Une riche partie, Monsieur l'Abbé… Car, cette fois, ce ne sont pas des morceaux de bois qu'on pousse en avant, mais des hommes. Oh ! papa gagnera, sans doute. Songez donc : il dispose de cavaliers, de fous, de tours, de gendarmes… Je veux dire : de soldats armés. Que peuvent contre cela des misérables pions qui n'auront pour eux que leur nombre ? S'il s'en fait tuer quelques-uns, tant pis pour eux, n'est-ce pas ? Ils n'avaient qu'à se soumettre… Mais ne pensez-vous pas, Monsieur l'Abbé, que cette partie, si mon père la gagne aux yeux du monde, il va la perdre aux yeux de Dieu ? Et qu'il y a là de quoi tourmenter ma mère, ne trouvez-vous pas ?

L'ABBÉ

Comme vous vous exaltez mon enfant. Votre imagination vous entraîne. Voyez : vous faites pleurer votre mère.

MICHEL, *embrassant Laure*

Oh ! Maman, il est encore trop tôt pour pleurer…

L'ABBÉ

Vous vous préoccupez de choses qui échappent à votre compétence. Cette partie dont vous parlez, vous êtes trop jeune encore pour la suivre. Vous dites que c'est votre père qui la joue ; c'est cela qui m'inquiète. Pour retrouver le calme, vous n'auriez qu'à vous dire : quoi qu'il advienne, Dieu l'a voulu…

(Gustave remonte l'escalier.)

GUSTAVE

Toujours pas vu Rabot ?...

LAURE

Mais, Gustave, tu vois bien qu'il n'est pas ici… Pourquoi viens-tu nous déranger sans cesse ?

GUSTAVE

Parce que j'ai à lui parler. Parce qu'il doit passer par ici. Et le mieux est que je l'attende sur la terrasse, d'où l'on surveille à la fois l'entrée de la maison et de la fabrique.

MICHEL

C'est bien, c'est bien !... On va te céder la place.

L'ABBÉ

Du reste, chère Madame, il va être temps que je vous quitte. On m'attend au dispensaire.

LAURE

Dans ce cas, vous sortirez par le perron. Je vais m'étendre un peu. Je me sens plus ou moins brisée. Viens, Michel…

MICHEL

Maman, vous oubliez votre tricot.

(Gustave reste seul.)

Scène 2 [22]

GUSTAVE, *seul*

J'ai sur moi la liste de Rabot. Il s'agit de ne pas se laisser déborder. Voyons : cent vingt Bulgares, deux cent trente Serbes, trois cents Polonais, quatre-vingts Russes, plus une cinquantaine de nationalités diverses. Cela ne fait pas 800 hommes, alors qu'il nous en faudrait douze cents. Cette racaille étrangère acceptera les plus bas salaires. Mais elle est difficilement gouvernable et fera du mauvais travail. Il s'agit de savoir sur combien d'anciens ouvriers l'on peut compter pour encadrer et éduquer les recrues nouvelles. Dieu merci !… tous n'ont pas accepté la grève ; l'esprit de révolte n'entraîne que les mécréants. Ne sont à redouter vraiment que ceux sur qui la religion n'a plus de prise. Et dire que, quand j'étais jeune, je tirais la langue aux curés ! Le militaire et le curé, tant que nous les aurons pour nous, rien à craindre. Et la meilleure façon de les avoir pour soi, c'est de demeurer avec eux. Mon père est épatant dans tout ça. Il fait des professions de foi si belles, qu'il finit ma foi par y croire. C'est un idéologue. Moi je ne suis qu'un esprit pratique. Ce que j'appelle ma propriété, il l'appelle fort joliment : mon patrimoine. Ce qui fait qu'à la défense de nos intérêts particuliers, il intéresse tous les bien-pensants et que les autres sont les ennemis de la France. Belle invention que la Patrie ! Tout à fait digne de mon père. *(Il rit)* Or donc, pour la

22. Monologue supprimé dans la version définitive. Plutôt maladroit au début, plutôt verbeux, il correspondait toutefois, en plus accentué, au cynisme que Gide prête à Gustave.

défendre, je viens de téléphoner à la Sous-Préfecture et j'attends l'arrivée des gendarmes et de la troupe. Celle-ci, c'est sur cette terrasse qu'il convient de la placer. On est en droit de tout craindre avec les énergumènes. Je ne me méfie pas de Rabot ; mais je ne voudrais pas lui laisser trop d'importance. Il doit rester en bas et veiller à ce que le travail soit protégé. Moi, mon poste est d'où je pourrai tout surveiller et, s'il le faut, donner des ordres. Papa défend le patrimoine ; moi je protège mon héritage. Ah ! les voilà…

(Entrent Robert et Rabot.)

Scène 3 [23]

ROBERT, RABOT, GUSTAVE

ROBERT

As-tu téléphoné à la Sous-Préfecture ?

GUSTAVE

C'est fait. Vous penserez aussi, sans doute, que le mieux serait de poster la troupe sur cette terrasse, d'où elle peut à la fois tout voir et protéger la maison. Mon intention est de rester ici avec elle, car je pense qu'il vaut mieux que vous-même ne paraissiez pas. Vous resterez près de maman. Entre vous et la force armée, je ferai la liaison pour les ordres que vous auriez à donner. À moins que vous n'ayez assez de confiance en moi pour me permettre de donner des ordres à votre place en cas d'urgence ; car il pourrait arriver qu'on soit pris de court. Quant à Rabot, ne serait-il pas bon qu'il restât près de la fabrique, à surveiller l'embauchage et à assurer avec les gendarmes la rentrée des ouvriers et la protection du travail ? Qu'en pensez-vous ?

ROBERT

Oui. Tout cela me paraît assez bien combiné. Qu'en pensez-vous Rabot ?

GUSTAVE

J'ai la liste des embauchages. Ils ne seront suffisants que s'il n'y

23. Les deux scènes qui suivent ne figurent pas dans la version définitive. Sans doute Gide a-t-il voulu en supprimer l'aspect trop technique, et surtout retarder l'annonce à Gustave de la liaison entre Michel et Vera.

a pas trop de défections parmi les anciens. C'est à vous, Rabot, de vous en assurer.

ROBERT

Je te crois toi-même assez raisonnable et assez conscient de la situation pour ne prendre de l'initiative qu'à bon escient. Je n'ai sans doute pas besoin de te dire qu'il ne faut recourir à la force qu'en dernier ressort ; mais ne pas craindre d'y recourir. De toute manière, nous avons pour nous le bon droit. Nous défendons l'ordre. Eux n'avaient qu'à le respecter. Rabot, ne restez pas trop longtemps loin de la fabrique. Il importe que les recrues se sentent surveillées. Ne tolérez aucun flottement.

(Rabot s'en va.)

Scène 4

GUSTAVE, ROBERT

ROBERT

Autre chose. Rabot vient de m'apprendre ce dont je ne [me] doutais guère. Ton frère, durant son malencontreux séjour en Allemagne, est entré en relations étroites avec la sœur du chef meneur de mes grévistes, un certain Ivan Orlov, forte tête dont il y a lieu de se méfier. Il s'est lié intimement à Michel. Je m'explique à présent d'où lui viennent ses idées d'insubordination et de révolte.

GUSTAVE

Michel a toujours été un révolté…

ROBERT

Oui, mon ami, c'est-à-dire qu'il est de caractère difficile. Nous savons ce que c'est. Ni toi, ni moi, nous n'étions commodes dans notre première jeunesse, et nous avons mis quelque temps l'un et l'autre à reconnaître, par exemple les bienfaits de la religion. Mais ces velléités mauvaises s'apaisent d'elles-mêmes avec l'âge, quand elles ne sont pas entretenues. Ivan fournit à Michel un tas de mauvaises raisons pour s'entêter et persévérer dans l'erreur. Tu ne t'y prends pas comme il faut avec ton frère. Tu le heurtes ; tu prétends le faire céder, alors qu'il s'agirait de le convaincre. Je vais tâcher de lui parler tranquillement seul à seul. Il est auprès de ta mère. Dis-lui de venir. Je l'attends.

(Sitôt seul, il s'approche de la balustrade et s'essaie à une harangue devant le vide.)

Scène 5 [24]

ROBERT

Messieurs… (*se reprenant)* Non : travailleurs… Nous ne nous laisserons intimider ni par vos cris, ni par vos gestes. C'est votre propre bien-être que je voudrais protéger ; oui, protéger contre vous-mêmes. Il ne s'agit ici ni d'ouvriers, ni de patrons. Nous sommes tous embarqués sur un même navire. Une révolte contre le capitaine met tout l'équipage en péril. Travailleurs… *(se reprenant)* Non ! Mes amis… unissez-vous avec le patron. *(Entre Michel.)* Savoir si je pourrai me faire entendre de ceux qui ne voudront pas m'écouter…

Scène 6 [25]

ROBERT, MICHEL

ROBERT

Ah ! c'est toi, mon petit Michel. J'étais très désireux de te parler… en ami. Te sens-tu capable de m'écouter sans méfiance ? Mon cher enfant, je voudrais te mettre en garde contre toi-même ; et contre ceux dont tu écoutes un peu naïvement les conseils… Je sais… Je sais… Moi aussi, mon petit, j'ai été jeune. Moi aussi, je me suis laissé griser par de belles théories humanitaires. Qu'il y ait là-dedans une part de vérité, je ne le nie pas. Mais que d'exagération !… Un peu à prendre et beaucoup à laisser. Persuade-toi, mon enfant, que la vérité n'est jamais dans les extrêmes et qu'il est toujours imprudent de mettre, comme on dit, tous ses

24. Ce monologue de Robert ne figure pas dans la version définitive. Gide n'a pas manqué de prendre conscience du côté artificiel voire ridicule de cet essai de harangue aux ouvriers.

25. Ce tête-à-tête entre Robert et son fils correspond dans la version définitive à la scène V de l'acte III, Pléiade, pp. 953-5. Le discours de Robert se fera plus sentencieux et plus grandiloquent. Michel gardera la même attitude méprisante.

œufs dans le même panier. Comprends, mon petit, que ce que je t'en dis, c'est pour ton bien. Je voudrais te faire profiter de mon expérience. Tu es né parmi ceux qu'on appelle les heureux de ce monde. Quelle ironie dans ces seuls mots !… Ceux qui nous appellent ainsi ne se rendent pas compte qu'avec les privilèges que Dieu nous octroie, nous incombent de lourdes charges et d'impérieux devoirs. Oui, mon petit, tout homme qui possède a, vis-à-vis de Dieu et des autres, l'impérieux devoir de défendre et de transmettre ce qu'il possède ; ce que Dieu lui permet de posséder. Et parbleu !… je ne parle pas seulement des biens matériels ! Je ne suis pas de ceux qui ne songent qu'à boire et qu'à manger. Nous sommes les dépositaires responsables de tout un passé de tradition et de culture, d'un passé, je le répète, qui fait la gloire de la France et contre lequel doit venir se briser l'hydre de l'anarchie. C'est pour ce patrimoine sacré que je lutte ; c'est pour pouvoir le transmettre à mes fils, à Gustave et à toi qui n'as pas l'air de comprendre la difficulté de cette tâche, de ma tâche, de notre tâche. Tout homme qui possède se doit d'être conservateur. Tu regardes ta montre ?

MICHEL

Oui… Je voudrais savoir si vous en avez encore pour longtemps car je dois rejoindre mes amis les grévistes.

ROBERT

Alors, c'est vrai, ce que je refusais de croire ?… Tu as trouvé le moyen de te lier avec les pires éléments réfractaires ? Avec ceux qui nous menacent et que tu devrais considérer, malheureux enfant, comme tes propres ennemis. Dans ce cas, je comprends qu'il est bien inutile que je parle, et cherche à te faire entendre la voix de la raison. Mais écoute bien maintenant ce que je vais te dire, Michel, et que je ne te répéterai pas : si tu franchis cette porte pour aller retrouver ceux que tu ne crains pas d'appeler tes amis, je la fermerai derrière toi, définitivement, cette porte, et tu ne la repasseras pas. Compris ?

MICHEL

J'ai déjà dit adieu à Maman.

ROBERT

Pas de traître dans la famille…

(Il regarde Michel s'éloigner.)

ROBERT

Les imbéciles !… avoir placé un banc, juste là !… comme pour faciliter l'escalade…

(Robert descend et on l'entend donner un tour de clef à la porte.) [26]

ACTE IV

Le salon des Dormoy comme au premier acte.

Scène 1 [27]

GUSTAVE, ROBERT

ROBERT

Non, de ce côté-là rien à craindre. Mon entente avec les autres patrons est parfaite. Ils savent fort bien que tout ce que j'accorderais à mes ouvriers aujourd'hui, demain ils seraient contraints de l'accorder aux leurs. Ils m'ont offert leur aide pour parer au plus pressé des commandes et je sais que je peux compter sur

---

26. Dans la version définitive, cette scène est suivie d'une scène entre Robert et Arthur que nous ne reproduisons pas car elle est exactement identique. Il est vrai qu'il s'agit de l'intrigue secondaire qui tourne autour de la somme que Robert veut extorquer à son cousin pour payer le brevet de Boris qu'il convoite. À cette intrigue, Gide n'a pas apporté de modifications. Par ailleurs, Gide étoffera l'acte III en y ajoutant d'abord une scène entre Robert, Gustave et Laure, Pléiade, p. 957, puis un second tableau qui se passe chez les Orlov, Pléiade, pp. 958-63. Ces trois scènes feront le point sur les relations familiales chez les Orlov et la place à accorder à Michel que chacun, à sa manière, repousse. On y repère notamment le changement d'attitude d'Ivan à l'égard de Michel, l'un des facteurs qui renforce la détermination de ce dernier.

27. Gide déplacera au début de l'acte la courte scène entre Robert et Laure, Pléiade, pp. 963-4 ; elle figure ici comme scène 4. Les trois scènes qui suivent sont reprises dans l'édition définitive, Pléiade, pp. 963-8, avec relativement peu de variantes. Les considérations sur le déroulement de la grève s'y trouveront nettement atténuées, surtout dans la scène entre Dormoy et son fils aîné. Les allusions à la liaison entre Michel et Vera et à la rivalité amoureuse qui a conduit Rabot à dénoncer Michel auprès de son père prendront plus de place.

eux. Ils sentent que, contre les revendications prolétariennes les intérêts de tous les directeurs d'usines et de fabriques, et les banques et les représentants de l'ordre sont solidaires et se doivent de s'entraider, de se prêter main-forte au besoin. Les ouvriers, avec leur vue courte, ne voient que leur intérêt particulier. Mais nous avons, je le répète, l'intérêt général ; je veux dire celui de la France à défendre, à quoi s'emploie la protection des tarifs douaniers. Il ne faut pourtant pas que la hausse des salaires dans notre pays permette à la production étrangère de nous faire une concurrence trop redoutable. Nous devons résister.

GUSTAVE

Oui, mon père. De tout cela, je suis convaincu. Mais depuis plus de quinze jours que dure la grève, nous n'avons pas avancé d'un pas…

ROBERT

Que veux-tu ? C'est la guerre des tranchées, la guerre d'usure… Chacun se cramponne à sa position. Ah !… dans le temps, c'était plus facile, on avait affaire à des braillards, des énergumènes qui se mettaient aussitôt dans leur tort, de sorte que l'emploi de la force devenait légitime, et qu'on avait tôt fait de les réduire. Mais aujourd'hui qu'ils sont disciplinés… Ils ne savent que trop le tort qu'ils se feraient à commettre la moindre imprudence et l'avantage que cela nous laisserait prendre sur eux…

GUSTAVE

La caisse des syndicats ?…

ROBERT

A ses limites : mais leur permet encore de durer, dit Rabot qui doit être bien renseigné.

GUSTAVE

Sans doute, mais il n'est également que trop renseigné sur notre situation à nous, sur la situation de la fabrique. Il sait que, depuis la déclaration de la guerre, la fabrique ne vit plus qu'en veilleuse. Le recrutement des remplaçants dont il s'occupe a été fort insuffisant et près de la moitié des machines a dû cesser de fonctionner. De plus, les nouvelles recrues qu'il prétend former travaillent mal.

ROBERT

Je sais … je sais… Chaque jour nous coûte…

GUSTAVE

Alors je voulais vous demander… Peut-on se fier à Rabot ?

ROBERT

Se fier à Rabot ?… Mais, mon enfant, que veux-tu que je te dise ?… Rabot, jusqu'à ce jour, semble nous avoir fidèlement servis. Il me doit sa situation, sa fortune. Ce n'était d'abord, tu le sais, qu'un simple ouvrier…

GUSTAVE

Précisément. Je me méfie des parvenus. Voulez-vous toute ma pensée ?… Rabot ne fera jamais un maître et je crains qu'il n'aspire à le devenir. Les événements d'aujourd'hui, le rôle qu'il y assume, gonflent son importance, à l'excès… Pour n'avoir pas à l'y remettre, tâchez de le maintenir à sa place. Né subalterne, il doit le rester. Je suis trop soucieux de vos intérêts pour le laisser faire. Bien que ne m'intéressant qu'aux machines, ce que je dis vous paraît-il exact ?…

ROBERT

Parfaitement exact et sensé ; je le reconnais et commence à croire que je te méjugeais un peu…

GUSTAVE

Et puis ces dénonciations de Rabot au sujet de Michel ne me plaisent guère…

ROBERT

Il était bon que nous fussions renseignés…

GUSTAVE

Sans doute, mais je soupçonne chez lui quelque mauvaise joie de culbuter un de vos fils dans votre estime. Ce qu'il disait pouvait être exact, mais ce qui ne me plaît pas, c'est l'avantage qu'il en peut tirer. Je n'aime pas les délateurs…

ROBERT

On a parfois besoin d'eux…

GUSTAVE

Mais, après s'être servi de ce qu'ils disent, il importe de les boucler. Je soupçonne derrière tout cela quelque histoire de femme. Michel se croit révolutionnaire ; je le crois surtout amoureux. Et voulez-vous que je vous dise ? Rabot est jaloux de Michel. Vous permettriez que je lui parle seul à seul ?

ROBERT

Pourquoi pas ?… Mais surtout, ce que tu penses de lui, garde-toi de le lui laisser voir.

GUSTAVE

Vous me prenez toujours pour un enfant…

ROBERT

Non, mon petit. Si déjà tu te méfies de lui, tu ne commettras pas d'imprudence. L'imprudence, c'est aux grévistes de la commettre, pas à nous ?

GUSTAVE

Précisément, je voudrais voir avec Rabot le moyen d'y aider un peu…

ROBERT

Rabot doit venir ce matin. Je te laisserai donc avec lui. Je resterai dans mon bureau et tu m'appelleras lorsque vous aurez fini de causer. J'ai confiance en toi, Gustave, et je me plais à reconnaître que tu fais preuve en tout ceci de plus de sagesse que je n'en espérais de ton âge…

GUSTAVE

Cette confiance, je saurai la mériter.

(Justin entre.)

JUSTIN

C'est Monsieur Rabot qui demande à parler à Monsieur.

GUSTAVE

Faites-le venir…

(Robert sort avant que ne soit entré Rabot.)

Scène 2

RABOT, GUSTAVE

GUSTAVE

Entrez, Rabot. Mon père nous rejoindra dans un instant. Mais précisément, je voulais causer avec vous.

RABOT

Tout à vos ordres, Monsieur Gustave.

GUSTAVE

Oui… Causer avec vous sans mon père, bien qu'avec son assentiment. Causer avec vous de Michel, ce qui, en raison de son amour paternel, pourrait lui être douloureux. Il lui est extrêmement pénible de voir mon frère entretenir d'étroites relations avec les grévistes et particulièrement avec certains d'entre eux. Il m'a dit que vous lui aviez parlé d'une liaison qu'aurait mon frère avec la fille de Monsieur Orlov… Je voudrais quelques précisions sur ce point. Que savez-vous ?...

RABOT

Mon Dieu, Monsieur Gustave, ce que je puis dire c'est que Monsieur Michel a fait la connaissance de M^{elle} Orlov à Berlin et que, depuis ce moment ils n'ont pas cessé de se fréquenter…

GUSTAVE

Vous soupçonnez la nature de leurs rapports.

RABOT

Je tiens M^{elle} Orlov pour une honnête fille et, à vous parler franc, je crois que c'est plutôt le mariage qu'elle aurait en vue…

GUSTAVE

Vous-même, Rabot, n'aviez-vous pas des vues sur M^{elle} Vera Orlov ?

RABOT

Oh !… peut-être bien, mais quand j'ai vu que Monsieur Michel occupait la place, je me suis honnêtement retiré…

GUSTAVE

Mon frère habite chez les Orlov, n'est-ce pas ?

RABOT

Je vois, Monsieur Gustave, que je n'ai rien à vous apprendre…

GUSTAVE

Et vous le croyez, n'est-ce pas, fort épris ?

RABOT

À son âge, on ne l'est jamais à moitié.

GUSTAVE

Oui, l'on s'éprend inconsidérément de la première femme agréable qu'on rencontre et pour elle on est prêt à gâcher sa vie. Écoutez Rabot, je considère ces relations de mon frère avec les Orlov comme déplorables et je ferai tout pour empêcher son mariage avec cette jeune Vera. C'est à vous bien plus qu'à lui qu'elle convient, et je voudrais vous aider à la ravoir. Il est à mon avis très regrettable que vous ayez si vite cédé la place comme vous dites…

RABOT

D'autre part, Monsieur Gustave devrait comprendre que représentant les intérêts du patron, je ne pouvais pas décemment continuer de frayer avec les grévistes…

GUSTAVE

Mais si… mais si… Vous êtes un ancien ouvrier et vous pouviez, en continuant à fréquenter vos camarades, nous rendre service et aider à nous renseigner…

RABOT

Oh ! Monsieur Gustave…

GUSTAVE

Vous m'entendez fort bien. Cette grève se prolonge déplorablement : il faudrait tâcher de trouver le moyen d'en finir. Michel est passionné, ce qu'on appelle un impulsif. Si vous aviez continué de fréquenter chez les Orlov, vous auriez peut-être pu le pousser à bout. Puisqu'il s'est mis du côté des grévistes, eux et lui doivent supporter les conséquences de sa trahison.

RABOT

Oh ! Monsieur Gustave est sévère…

GUSTAVE

C'est le mot qu'employait mon père. Si l'on pouvait amener Michel à commettre une imprudence, cela pourrait amener de notre part un prétexte à décision ; cela vous débarrasserait de lui.

RABOT

Une imprudence, il la commettra peut-être bien de lui-même. En tout cas, je ne peux plus l'y aider.

GUSTAVE

Aussi, je ne voulais vous dire qu'une chose, Rabot, c'est, s'il la commet, d'oublier que c'est mon frère et que c'est le fils du patron. Voulez-vous appeler mon père… il est à son bureau.

(Rabot va vers la porte de droite qu'il ouvre pour avertir Robert.)

L'imprudence, mon vieux Rabot, c'est toi qui la commettras, je parie. Ah !… je ne connais pas les hommes !… On verra bien.

(Entre Robert.)

Scène 3

ROBERT, GUSTAVE, RABOT

ROBERT

Alors, mon cher Rabot, rien de neuf ?…

RABOT

Toujours rien de neuf, Monsieur Dormoy. Les anciens continuent à répondre à l'appel et, jusqu'à présent j'ai pu maintenir dans la fabrique, à l'abri des mauvais conseils, les nouvelles recrues. Si seulement elles étaient plus nombreuses !… Mais tous ces gens ont peur les uns des autres. Quand ils ne se dénoncent pas, ils se soutiennent et, malgré tous mes efforts, je n'ai pu obtenir plus de deux cents engagements…

GUSTAVE

Pour huit cents vacances...

ROBERT

Et de la part des grévistes, toujours pas de rébellion ?…

RABOT

Doux comme des moutons et obstinés comme des chèvres…

ROBERT

Ah !… de mon temps, on était plus courageux. On incendiait les édifices…

RABOT

Ils savent trop ce qu'il en coûte de mettre les torts de son côté. Tous sont soumis au syndicat dont les instructions sont formelles : résistance passive : éviter soigneusement tout conflit.

ROBERT

Nous nous demandions, Gustave et moi, s'il n'y avait aucun moyen de le faire naître ?

RABOT

Oh !… Les réserves vont bientôt se trouver à sec… et quand ils auront assez jeûné, possible que quelques-uns s'émancipent et fassent les cavaliers seuls. Il en est parmi eux de hardis qu'ils auront peine à maintenir…

ROBERT

Mais en attendant, selon vous, il n'y a plus à compter que sur ce qu'on appelle : les impondérables.

GUSTAVE

Et faire en sorte qu'ils ne se tournent pas contre nous…

ROBERT

Gustave, laisse-nous, j'ai deux mots à dire à Rabot…

(Gustave sort.)

ROBERT

Oh !… simplement ceci, que je ne voulais pas vous dire devant lui, à cause des sentiments fraternels : si le petit fait des bêtises…

RABOT

Vous voulez dire : Monsieur Michel ?

ROBERT

Oubliez que c'est le fils du patron…

RABOT

Entendu, Monsieur Dormoy. *(En s'en allant. À part*) Ils sont faux comme des jetons tous les deux.

(Rabot sort.)

ROBERT, *seul*

Éliminer les éléments tarés, c'est le premier devoir de l'État et de la famille.

(Entre Laure.)

Scène 4 [28]

ROBERT, LAURE

LAURE

J'attendais que tu sois seul. *(Robert fait un geste d'impatience comme s'il allait se retirer.)* Accorde-moi quelques instants, Robert. Écoute-moi. Depuis quinze jours qu'il est parti, je ne vis plus. Mon ami, ne sois pas cruel. Oh !… je sais que tu es juste. Il a sans doute mérité que tu le chasses, que tu lui fermes la maison. Je ne te demande pas qu'il y revienne. Mais permets-moi de le voir seulement.

ROBERT

Non…

LAURE

Tu sais pourtant que je ne lui donnerai pas raison contre toi, pour ainsi dire. Mais je saurais peut-être lui faire comprendre…

ROBERT

Il n'y a rien à lui faire comprendre du tout. Je lui ai parlé le plus doucement et le plus raisonnablement que j'ai pu. À présent, c'est fini. Il est rayé de la famille.

LAURE

Oh ! Robert !…

---

28. Cette scène, dans la version définitive, figure au début de l'acte IV : voir *supra* note 27.

ROBERT

Il n'y a pas de « Oh ! Robert ! » qui tienne. Je connais mon devoir et ne me laisserai pas attendrir. Et maintenant, suffit, il faut que je sorte. Si tu n'as rien d'autre à me dire, adieu…

(Il sort.)

(Laure tombe dans un fauteuil en pleurant.)

(Sonnette.)

Scène 5 [29]

Chez Boris Orlov.

VERA, MICHEL

MICHEL

Mais non, Vera, tu le vois bien. Malgré tout ce qu'en dit Ivan, l'obéissance ne suffit pas. À quoi nous mène cette résistance passive ? À une excessive misère. Chaque jour nous affaiblit et diminue un peu nos ressources. Dès la seconde semaine, la caisse du Syndicat a diminué les subsides ; elle les diminuera plus encore. Mal nourris, nous devenons de jour en jour moins résistants. Et la force morale elle aussi, Vera, va diminuant de jour en jour, et nos compagnons, je le sais, écoutent de plus en plus volontiers les conseils de résignation, de soumission que l'abbé Tronchet va prodiguant de plus en plus. Tu le sais comme moi, Vera. Encore quelques jours, et les plus faibles se rendront. Ce sont déjà les plus nombreux, ils compromettront, ils entraîneront les plus forts et notre résistance d'hier sera vaine. Vain tout ce qu'on aura souffert…

VERA

Je sais, Michel ; je sais. Tout ce que tu me dis, Ivan le sait aussi. Il a du mal à rester ferme.

MICHEL

Et puis voir autour de soi des femmes et des enfants souffrir de la

29. Les deux scènes qui suivent sont supprimées dans la version définitive. Peut-être Gide s'est-il aperçu que la mise au point sur la tactique à adopter ôtait à la scène suivante son caractère dramatique et l'effet de surprise. Par ailleurs, la scène 6 n'était plus conforme au changement d'attitude d'Ivan.

faim, c'est cela, vois-tu, qui m'emplit le cœur d'indignation, de révolte.

VERA

Mais, Ivan te l'as dit, une imprudence peut tout compromettre.

MICHEL

Vera, j'ai beaucoup réfléchi. Une imprudence… mais cela dépend de laquelle. Si, poussés à bout par la faim, les grévistes cherchent à envahir l'usine, à briser les machines, ou même seulement les carreaux… Ivan a raison, c'est donner prétexte à une répression qui, elle, mettrait fin, et le plus fâcheusement du monde, à la grève.

VERA

Tu vois bien…

MICHEL

Non, Vera. Écoute, la fabrique souffre aussi de la grève. Mais elle ne souffre pas assez. Pour remplacer les huit cents grévistes, Rabot n'a pu recruter que deux cents étrangers. C'est encore deux cents de trop. Et il n'a pu les embaucher que par ruse et en leur laissant ignorer la situation et le rôle de briseurs de grève qu'il cherchait à leur faire jouer. Aussi les maintient-il sous une étroite surveillance et ne nous laisse-t-il pas communiquer avec eux. Car sinon…

VERA

Tu crois que l'on pourrait…

MICHEL

Mais Vera, même les quatre cents anciens sur lesquels mon père compte et qui lui permettent de maintenir au ralenti le travail, mais Vera – si l'on pouvait les convaincre du préjudice qu'ils nous causent, qu'ils se causent à eux-mêmes, Vera – . Ils espèrent que mon père leur saura gré de leur soumission. C'est par là qu'il les tient.

VERA

Les malheureux ! S'ils se rendaient mieux compte qu'ils nous trahissent ! Malgré tout, ce sont des ouvriers eux aussi.

MICHEL

Vois-tu, Vera, un arrêt complet du travail, c'est là ce qui porterait un coup mortel à la fabrique et à mon père. Je crois qu'il suffirait de convaincre les étrangers, ils entraîneraient les anciens à leur suite.

(Entre Ivan.)

Scène 6

IVAN, VERA, MICHEL

VERA

Si sombre, Ivan…

IVAN

Je reviens du bureau. Mauvaises nouvelles. L'on nous annonce que la caisse du Syndicat va devoir cesser ses envois. On nous conseille de transiger.

VERA

Alors, que vas-tu faire, Ivan…

IVAN

Obéir, parbleu. Nous ne sommes pas de force. Ah ! si seulement tous les travailleurs s'entendaient. Mais même ici, tu le vois bien, à la fabrique…

VERA

Michel pense qu'on pourrait entraîner les étrangers.

IVAN

Michel est toujours pour prendre de l'initiative. Les étrangers… on ne peut pas seulement les approcher.

VERA

Sais-tu ce que Michel proposait ?

IVAN

Quoi donc ?

VERA

De forcer le barrage et de parler aux ouvriers.

IVAN

Mon petit, tu ne peux forcer le barrage qu'en tant que Michel Dormoy. Et si tu parles aux jaunes ensuite, ce sera en tant que gréviste. Ça te force à jouer double jeu.

MICHEL

Pour une fois, ça me servira d'être le fils du patron.

IVAN

Que pense de cela Vera ?

VERA

Je pense que Michel a raison…

IVAN

Oh ! alors, si vous vous entendez !…

MICHEL

Mais, Ivan, tu vois bien que la situation est désespérée. Transiger, cela veut dire : se rendre. Je te le dis depuis le début et tu vois bien maintenant que j'ai raison. Demain, il sera trop tard ; Ivan, laisse-moi risquer le coup.

IVAN

Te rends-tu compte de ce que tu risques ?

MICHEL

Pleinement.

IVAN

Et tu auras le cran ?

MICHEL

Oui, si je sens Vera près de moi…

VERA

Je serai là…

MICHEL

Vera, je saurai me montrer digne de toi.

IVAN

Forcer le barrage… si Rabot n'est pas là, ce sera peut-être possible. Mais s'il est là… Te rends-tu compte qu'il te hait ?

MICHEL

Je le hais plus encore, et de toute la force de mon amour pour toi, Vera.

IVAN

Eh bien, mes petits, dans ce cas, il ne faut pas tarder. Allez-y. Mais que le père n'en sache rien. Passez devant. Mais je vous accompagne…

(Ils sortent.)

Scène 7 [30]

Même décor qu'au troisième acte.

ROBERT, LAURE

(Robert est sur la terrasse. Laure assise devant la table où Jules vient de servir le café.)

ROBERT

Jules, allez donc prévenir Monsieur Gustave. Il est dans mon bureau. Dites-lui de venir…

LAURE

Tu vois quelque chose, mon ami…

ROBERT

Non, je contemple…

LAURE

Ton café va refroidir.

ROBERT

Tant pis. *(Un temps.)* Tiens, si tu veux voir ton fils…

LAURE, *dans un grand sursaut*

Michel ?

ROBERT

Et puis non, ça ne doit pas être lui… Prends ton café, tranquillement.

---

30. Cette scène correspond, à quelques variantes près, à la scène I du deuxième tableau de la version définitive, Pléiade, pp. 968-70.

LAURE, *qui a bondi vers la terrasse*

Mais si, c'est lui, je reconnais son chandail vert. Mais qu'est-ce qu'il fait là ? Avec qui est-il ?

ROBERT

Avec les grévistes, parbleu…

LAURE

Quelle est cette femme auprès de lui ?

ROBERT

Tu le demandes ? C'est sa maîtresse.

LAURE

Oh ! Robert, c'est mal à toi de le salir.

ROBERT

Ce n'est pas moi qui le salis, c'est lui-même. Tu comprends maintenant pourquoi il nous a quittés ?

LAURE

Ce n'est pas vrai. Tu mens, Robert… Je ne puis pas croire ce que tu dis…

(Gustave entre.)

ROBERT

Tiens, viens voir la petite Orlov avec ton frère ? Oh ! et voici Ivan Orlov derrière eux, avec d'autres qui les rejoignent.

GUSTAVE

Mais qu'est-ce qu'ils peuvent bien faire là ?

LAURE

Robert, je t'en supplie, je t'en conjure, laisse-moi courir auprès de lui…

ROBERT

Tu n'as pas à t'approcher de ces gens-là…

LAURE

Mais Michel est seul à présent. Oh ! qu'est-ce qu'il va faire ? Avec qui parle-t-il maintenant ?

ROBERT

Avec les gardes.

GUSTAVE

Tiens ! Tiens ! Voudrait-il forcer la consigne ? Je vois des gardes qui courent. Sans doute vont-ils alerter Rabot.

ROBERT

Et voici Rabot qui vient …

(Laure descend brusquement de la terrasse.)

ROBERT

Inutile, la porte est fermée…

LAURE

Ouvre-moi, Robert, pour l'amour du ciel. Laisse-moi sortir, plus ou moins, je veux y aller…

(Elle secoue en vain la porte de ses deux mains.)

ROBERT

Gustave, surveille ta mère, je t'en prie. Michel cherche à entrer quand même. *(à Gustave)* Retiens ta mère. Voyons Rabot ! Du calme !

LAURE

Que fait-il ? Il prend le pistolet d'un des gardes.

ROBERT

Il va se passer du vilain…

(On entend un lointain coup de revolver. Laure pousse un grand cri et s'évanouit.)

ROBERT, *se précipite vers sa femme pour la soutenir*

Cours chercher Jules. Non, reste ici… Surveille-les…

GUSTAVE, *bas*

Michel ?

ROBERT, *bas*

Oui… *(Il emporte Laure dans ses bras, péniblement.)* Les voilà bien, les impondérables…

Scène 8 [31]

GUSTAVE

C'était couru. Tant pis pour toi, Rabot ; tu t'es perdu. Mais tu ferais mieux de te réfugier dans la fabrique. À présent, c'est trop tard. La barrière des grévistes s'est refermée. Mais tous sont auprès de mon frère. La petite Orlov se penche, s'agenouille devant lui. Quelques-uns s'en vont ; pour chercher une civière sans doute. Rabot court comme un fou de ce côté. La petite Orlov se relève, elle court après lui maintenant ; d'autres la suivent. Rabot a pu prendre de l'avance, mais il sera vite rattrapé. Ah ! voilà les gendarmes maintenant qui courent après les grévistes. Rabot garde l'avance. Ma parole, il court bien. Pense-t-il se réfugier chez nous ? Non, Rabot… non. Inutile. La porte est close. Je n'y peux rien. Et je dois être sans pitié pour le meurtrier de mon frère.

(Rabot accourt, essoufflé, hagard. Il se précipite vers la porte qu'il heurte de ses poings.)

RABOT

Mais ouvrez donc la porte, nom de Dieu !… *(Il se recule un peu et aperçoit Gustave sur la terrasse.)* Monsieur Gustave, ouvrez la porte…

GUSTAVE

Je n'ai pas la clef…

RABOT

Ils me poursuivent. Ils seront là dans un instant… Ah ! tenez, je crois qu'en montant sur ce banc, je pourrais, si vous vous penchiez un peu…

---

31. Gide reprendra cette scène dans la version définitive, Pléiade, p. 970. Mais il atténuera le long commentaire didascalique traité à la manière naturaliste. La scène définitive n'en est que plus habile. Déjà, comme la précédente, elle renseigne le spectateur par le dialogue sur ce qui se passe hors champ, trop violent pour être traité sur scène. Mais, étant moins explicite, elle laisse planer un certain mystère que le cinquième acte éclaircira. Un détail de mauvais goût sera éliminé : le corps de Michel ramené sur le scène.

GUSTAVE, *sans complaisance*

Je suis trop haut.

RABOT

Monsieur Gustave, tendez-moi la main. Sauvez-moi.

GUSTAVE

Je ne peux pas me pencher assez.

(Cependant, une rumeur grandissante, où l'on distingue des cris : « Au Château ! »… annonce l'arrivée des grévistes. Ils entrent en scène, précédés d'Ivan et de Vera.)

VERA, *à Gustave*

Vous n'allez pas l'aider à se sauver, j'espère… Il vient de tuer Michel votre frère.

IVAN

Il est aux trois-quarts mort de peur. Achevons-le…

VERA

Non, laisse. Tu es plus utile que moi. Mieux vaut que ce soit moi qu'on arrête.

(Elle décharge le pistolet sur Rabot qui tombe du banc. Ivan protège le corps contre la fureur de la foule. Cependant, sur la terrasse, Gustave, d'un coup de sifflet, a appelé la brigade mobile qui vient se ranger le long de la balustrade. Un mouvement dans la foule et, escorté par les gendarmes, entre en scène un brancard où gît le corps de Michel. Tous les émeutiers se découvrent. Du haut de la terrasse :)

GUSTAVE, *criant*

Non, pas par là… Faites le tour…

À propos du Roi Candaule

LETTRE OUVERTE À M. JEAN CLAUDE

Le Roi Candaule
Henry Février et Alexander Zemlinsky

Mon cher Ami,

C'est avec un vif plaisir que j'ai parcouru « *Le Roi Candaule,* version pour un opéra » que vous nous avez présenté dans le dernier numéro du *BAAG* (n° 161, pp. 7-49). Vous me permettrez, je l'espère, d'y apporter une correction et d'y ajouter quelques remarques en guise de commentaire.

Malgré l'opinion que vous me prêtez (p. 7), je suis d'accord avec vous-même : j'écrivais en effet dans l'introduction de mon édition de la pièce : « [C]e texte […] sera vraisemblablement le résultat de cette collaboration [*id est* avec Henry Février] [1] ». Mais la phrase « pour un opéra » vaut, me semble-t-il, un moment de réflexion, car le manuscrit porte l'indication « Remaniement en vue de l'Opéra » – et tout n'est pas évidemment « opéra » qui est monté à la salle Garnier. Cette mention, d'ailleurs, ne paraît pas être de la main de Gide. Voici deux raisons pour faire croire qu'il s'agit d'une pièce accompagnée d'une musique comme ce sera le cas pour la première version d'*Antoine et Cléopâtre.* Cette traduction, comme on le sait, fut commandée à Gide par Ida Rubinstein en 1915, et la première représentation en sera donnée à ce même Opéra en juin 1920 avec une musique de Florent Schmitt.

---

[1] *Le Roi Candaule*. Édition critique … (Centre d'Études gidiennes, 2000), p. XI.

Ceci après de vaines démarches de la part de Gide auprès de Paul Dukas, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et même Maurice Ravel [1]. Pour *Le Roi Candaule,* on peut donc formuler deux hypothèses, dont la première, moins probable mais toujours possible, veut que c'est Gide qui prend contact le premier avec Février. En l'absence de documents, nous sommes obligés d'évoquer l'enthousiasme de Gide devant les spectacles des Ballets-Russes en 1909, époque où il se lance dans plusieurs projets musico-théâtraux. Mais je préfère, comme vous, retenir la deuxième hypothèse – que c'est Février qui prend les devants – en y ajoutant quelques détails qui sont assez frappants. Il y a ici une ironie piquante. Dans une lettre à Valéry, Pierre Louÿs écrivait le 29 avril 1914 : « On m'a bien souvent demandé de mettre *Pausole* à la scène, mais jamais autant que depuis six semaines. D'abord, Robert de Flers il y a douze ans ; en dernier lieu Henry Février. […] Explique cela à ton musicien en ajoutant que plusieurs de ses confrères – dont Février qui vient de faire une *Aphrodite* – m'ont fait la même proposition tout récemment [2] ». Il s'agit de l'adaptation en vers du roman de Louÿs, faite par Pierre Frondaie, et montée au Théâtre de la Renaissance à la même époque. Or, c'est effectivement au cours de l'hiver 1913-1914 que Gide travaille avec Février « qui lacère [s]on texte ». Quel intérêt celui-ci avait-il à s'appliquer au texte de Gide ? y voyait-il un élément érotique similaire à celui qu'il retrouvait dans *Aphrodite* ? En ceci il se serait sans doute trompé, malgré l'avis commun d'un nombre de critiques qui avaient vu la pièce en 1901, car le fond esthétique-éthique du *Roi Candaule* est à l'opposé de celui des ouvrages de Louÿs : chez Gide la nudité est *pudique*. Il est d'ailleurs évident (voir ma préface, pp. XXII-XXIV) que la pièce constitue un plaidoyer contre le roman *Aphrodite* (1896). Chose curieuse, enfin : Février avait déjà donné un *Monna Vanna* (1909), drame lyrique d'après Maeterlinck – Gide en avait-il pris connaissance ? –, et, à travers ses diverses œuvres musicales, la présence conti-

---

[1] Comme vous nous l'indiquez dans votre *André Gide et le théâtre* (Gallimard, 1992), t. I, pp. 89-93.

[2] *Correspondance à trois voix…,* édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier (Gallimard, 2004), lettre 1009, pp. 1057-8.

nue du thème de la rédemption de l'humanité par l'amour est notoire. Cette idée wagnérienne par excellence n'est guère présente dans *Le Roi Candaule* actuel. Tout compte fait, il me semble que Février voulait raccourcir le texte gidien avant d'y ajouter des danses et une musique, bref d'en faire un « mélodrame ».

Venons enfin à un « opéra » véritable. *Der König Kandaules* d'Alexander Zemlinsky (1871-1942) est tiré avec plusieurs modifications de la traduction allemande, faite par Franz Blei (1905 [1]), de la pièce de Gide. Zemlinsky est né à Vienne où il restera jusqu'en 1911. Il ira ensuite à Prague où il demeure jusqu'en 1927, date à laquelle il s'installe à Berlin. Il regagne Vienne lors de la prise de pouvoir par les Nazis : c'est en 1933 qu'il achève la partition « en raccourci » de son *Kandaules,* qu'il emportera avec lui dans sa fuite aux États-Unis au moment de l'*Anschluss* en 1938. Selon Peter Ruzicka [2], il montre le livret à son ancien élève Artur Bodansky, maintenant chef d'orchestre au Metropolitan Opera de New York, mais le conseil qu'il reçoit est négatif : il faudra y renoncer devant la très grande difficulté que représente la mise en scène de la « nuit d'amour » de Gygès et Nyssia au troisième acte. Or, nous ne savons rien sur les rapports de Gide et Zemlinsky (il est à supposer au minimum qu'il y ait eu des autorisations… mais y avait-il des discussions sur les remaniements du texte ?) : aucune trace de lettres dans *La Correspondance générale d'André Gide* de Claude Martin (nouvelle édition revue, 1997) ; aucune mention du compositeur dans la *Correspondance* (1904-1933) entre Gide et Blei, éditée par Raimund Theis (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997) ; aucun écho dans le livre consacré aux rapports de Gide et du comte Kessler (1903-1933) par Claude Foucart (*D'un monde à l'autre*, Centre d'Études gidiennes, 1985), malgré le fait que Zemlinsky fréquente certains membres du cercle et met en musique le ballet *Das gläserne Herz* (1901) de Hofmannsthal. Il se peut, d'ailleurs,

---

[1] La pièce est jouée en traduction allemande à Vienne le 27 janvier 1906, à Berlin le 9 janvier 1908…

[2] « Préface » au livret qui accompagne l'enregistrement de la reconstitution réalisée par Antony Beaumont « im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper » 1997 : Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, sous la direction de Gerd Albrecht (disques Capriccio 60 071-2).

que Zemlinsky et Blei se soient rencontrés autrement que par l'intermédiaire de Gide, car Blei est né, lui aussi, à Vienne ; il habitera ensuite Zurich, Munich et Berlin. Ruzicka note l'attrait qu'exerçaient pour Zemlinsky ainsi que pour Blei les sujets érotiques, avec cette différence, pourtant : chez celui-là la préférence allait vers l'expression d'une sexualité « grotesque », voire « anormale ». On relève parmi ses opéras *Eine florentinische Tragödie* (commencé dès 1915, d'après la pièce d'Oscar Wilde), et *Der Zwerg* (1919-1921) – cette « tragédie de l'homme laid », qui n'est pas sans rappeler, peut-être, les conseils pour une mise en scène exprimés par Blei et retenus dans une lettre de Gide à R. Vallentin (1905), ainsi qu'un commentaire sur le caractère de Candaule envoyé à Émile Haguenin (1907), qui font tous les deux appel au *Timon of Athens* de Shakespeare… (voir mon édition, pp. IX et XXX). Dans la préface à l'enregistrement (p. 21), Antony Beaumont ajoute : « Dans le troisième acte, Zemlinsky sonde les profondeurs de la détresse humaine et découvre dans le texte du drame gidien, tout désuet et fin-de-siècle qu'il soit, un lien à la fois nouveau et choquant qui nous mène à la terreur naziste des années 30 ». Le livret de Zemlinsky termine sur les paroles de Nyssia : « Nie mehr verschleiert !? Kandaules hat meinen Schleier zerrissen !!! ». Le texte de Gide, même revu par Février, continue un peu plus loin pour prendre fin avec la réplique de Syphax, qui souligne la moralité de la pièce – la faillite de l'homme qui est ouvert à tout : « […] Buvons au bonheur de Gygès ».

Avec mes amitiés,

Patrick POLLARD.

* * *

Si Gide a transformé son *Roi Candaule* en une version pour l'opéra, c'est bien le compositeur qui a pris les devants. S'il fallait s'en convaincre, il suffit de se référer à la lettre de Roger Martin du Gard à Marcel de Coppet du 4 janvier 1914 : « [Gide] raconte qu'il a reçu, il y a quelques semaines, la visite de Février, le compositeur. Et que celui-ci lui a proposé de mettre *Le Roi Candaule* en musique [1]. » Trois billets adressés plus tard par Février à Gide et

[1] André Gide-Roger Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 650.

conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet [1] viennent confirmer que le compositeur a été dès la fin de 1913 et l'est resté jusqu'en 1919 le moteur de la tentative.

HENRY FÉVRIER À ANDRÉ GIDE

Théâtre du front Paris, 28 octobre 1917.
Sous la haute organisation du G.Q.G.
Direction centrale
33, rue d'Alésia
PARIS

Cher Monsieur,

Je serais très heureux de vous voir.

J'ai repris Le Roi Candaule, *ayant quelques loisirs ces temps-ci. Trois années déjà – et hélas – que nous n'en avons pu en reparler ensemble !...*

Voulez-vous bien me fixer un rendez-vous quand vous repasserez par Paris ?

Vous me ferez grand plaisir et cela serait utile.

Votre bien cordialement dévoué

Henry Février
92 bis, boulevard Péreire
Paris

HENRY FÉVRIER À ANDRÉ GIDE

[Même en-tête] 20 novembre 1917.

Cher Monsieur et Ami,

Je vois clairement *comment il nous faut mettre au point* Le Roi Candaule – *trois années, c'est un recul merveilleux pour voir juste !*

J'ai hâte de vous voir : ne vous inquiétez pas, votre œuvre restera intacte et je veux simplement faire avec vous comme j'ai fait avec Maeterlinck pour Monna Vanna [2]. *Si vous voulez* croire en moi *et me laisser quelque latitude, l'œuvre sera* viable *!*

---

[1] En revanche, on ne connaît aucune lettre de Gide à Février. Un récent contact avec la SACEM nous apprend qu'aucun ayant-droit d'Henry Février n'est actuellement connu.

[2] Drame lyrique d'Henry Février en 4 actes et 5 tableaux, tiré du drame de Maeterlinck, créé à l'Opéra de Paris le 13 janvier 1909, avec dans le rôle-titre la soprano Lucienne Bréval.

À très bientôt. J'attends un mot de vous me fixant un rendez-vous dont je me réjouis.

Votre dévoué

Henry Février
92 bis, boulevard Péreire
Paris

HENRY FÉVRIER À ANDRÉ GIDE

Paris, 28 février 1919.

Cher Monsieur et Ami,

Me voici démobilisé et de retour d'Amérique où je fus cet hiver envoyé en mission artistique pour conduire Monna Vanna *et* Gismonda [1] *avec Mary Garden* [2]*.*

Revenu tout entier à la vie civile, je reprends mes travaux de théâtre, hélas, trop longtemps interrompus par la guerre et je veux achever notre Roi Candaule.

J'apprends d'autre part que Maurice Donnay et Alfred Bruneau ont profité de leurs loisirs pour écrire eux aussi un Roi Candaule *musical* [3]*.*

Il importe pour vous de prendre date et je vous envoie d'urgence le bulletin de déclaration de notre œuvre commune en vous priant de vouloir bien me le retourner signé par vous.

Très cordialement votre

Henry Février
92 bis, boulevard Péreire
Paris

---

[1] Drame lyrique d'Henry Février, d'après la pièce de Victorien Sardou, sur un livret d'Henri Cain et Louis Payen, créé à Chicago le 14 janvier 1919 avec Mary Garden, puis à l'Opéra-Comique le 15 octobre1919.

[2] Mary Garden, 1874-1967, celle que l'on a surnommée « la Sarah Bernhardt de l'opéra » et qui mena une brillantissime carrière tant en France qu'en Amérique. Elle avait déjà chanté *Monna Vanna* au Metropolitan de New York le 18 février 1914.

[3] *Le Roi Candaule,* comédie lyrique en quatre actes et cinq tableaux du compositeur Alfred Bruneau, sur un livret de Maurice Donnay, sera créé à l'Opéra-Comique le 1er décembre 1920. Là réside sans doute la raison du renoncement de Février à son projet musical.

Quand Février parle de « notre *Roi Candaule* », il semble bien qu'il s'agit de la version établie dans les premiers mois de l'année 1914, juste avant la déclaration de guerre, et qui est celle que nous avons reproduite. Faute de renseignements plus précis, on continuera à s'interroger sur la part qui revient à l'un et à l'autre. Que Février ait engagé Gide à de nombreuses suppressions est certain, ainsi que le confirme la lettre de Martin du Gard citée précédemment : « [Février] lacère mon texte. […] Il supprime tout ce qui le gêne ». Mais si l'on tient compte de la cohérence du texte, on songe aussitôt à Gide. Un point précis attire particulièrement l'attention. On sait que *Le Roi Candaule* est écrit en vers libres. Dans la version remaniée pour l'opéra, cette prosodie particulière est scrupuleusement respectée et cette attention nous paraît devoir être portée au compte de Gide.

La destination de cette version elle aussi est certes sujette à hypothèse. Mais la double allusion à *Monna Vanna* et à *Gismonda* laisse à penser que Février souhaitait faire du *Roi Candaule* un drame lyrique, comme il l'avait fait pour ces deux œuvres. Malgré l'appellation « drame lyrique », tous les rôles cependant y sont chantés. En aurait-il fait de même pour *Le Roi Candaule* ? C'est tout à fait plausible et différent en cela du travail de Florent Schmitt pour *Antoine et Cléopâtre.*

Pour ce qui est de l'opéra de Zemlinsky, l'essentiel a été donné dans la récente édition de la Bibliothèque de la Pléiade[1]. Les remarques supplémentaires ne manquent pas d'intérêt, surtout l'indication concernant le dénouement, différent de celui du drame de Gide et qui en change la signification. Mais, comme pour les relations entre Gide et Février, il reste des zones d'ombre…

J. C.

PS. La traduction d'*Antoine et Cléopâtre* n'a pas été commandée par Ida Rubinstein en 1915, comme on l'a souvent écrit souvent, mais en 1917 [2].

---

[1] Tome I, p. 1365.

[2] Voir la lettre d'Ida Rubinstein à Gide du 5 février 1917 citée *in* Jean Claude, « Gide et les artistes *Antoine et Cléopâtre* 1917-1920 », *BAAG* n° 158, avril 2008, pp. 150-1.

VÉRONIQUE DUFIEF-SANCHEZ

Le rôle des personnages dans la construction de la philosophie gidienne L'exemple de L'Immoraliste

> Rien n'a pour moi d'existence, que poétique (et je rends à ce mot son sens plein) – à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois.
>
> André GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*.

La « recherche ténébreuse » d'autrui

L'expérience gidienne de l'irréalité retient ici notre attention comme un élément qui engage l'activité créatrice de l'auteur, aussi bien sur le plan de l'expression du moi que dans l'élaboration du personnel romanesque. De ce point de vue, *L'Immoraliste* est bâti sur une ambiguïté générique fondamentale, à mi-chemin entre fiction et autobiographie, ce qui crée une zone « ténébreuse » où les contours entre le moi créateur et ses créatures deviennent délibé-

rément flous, produisant du sens d'une manière nouvelle et déconcertante.

On a parfois parlé de roman personnel à propos de toute une famille d'œuvres construites sur le modèle de *René* : fictions romanesques écrites à la première personne, ces textes du XIX^e^ siècle posent la question de la frontière entre roman et autobiographie et apportent une réponse originale à ce problème, différente de la formule inaugurée récemment par l'autofiction. De grands auteurs ont pratiqué le roman personnel : Senancour (*Obermann,* 1804 et 1833), Benjamin Constant (*Adolphe,* 1816), Sainte-Beuve (*Volupté,* 1834), Musset (*La Confession d'un enfant du siècle,* 1836), Balzac (*Le Lys dans la vallée,* 1836), Flaubert (*Mémoires d'un fou, Novembre,* rédigés en 1838 et 1842), Lamartine (*Raphaël,* 1849), Fromentin (*Dominique,* 1863). Des écrivains mineurs ont aussi utilisé cette formule originale : Girardin (*Émile,* 1828), Eugène Sue (*Arthur,* 1838), Alphonse Karr (*Voyage autour de mon jardin,* 1845), Maxime Du Camp (*Mémoires d'un suicidé,* 1855).

L'Immoraliste en 1902 paraît exactement un siècle après *René* et fait de Gide un héritier direct du roman personnel, l'auteur transformant radicalement cet héritage en inaugurant une écriture de soi protéiforme, complexe, transcendant les genres pratiqués. La quête de soi traverse en effet de bout en bout l'écriture de Gide, depuis les proses poétiques des *Cahiers d'André Walter* (1891) jusqu'au roman des *Faux-Monnayeurs* (1925), en passant par des traités comme celui du *Narcisse* (1893) et des textes comme *La Porte étroite,* (1909). Klaus Mann résume ainsi « l'essence du génie gidien » : « la curiosité comme passion intellectuelle ; la joie de l'aventure comme destin tragique ; la connaissance de soi qui ne cesse de s'approfondir, la découverte de l'homme par l'homme comme but ultime de la curiosité et de l'aventure. »

La valeur heuristique de la fiction dans une démarche de connaissance de soi, Gide la conçoit et la met à l'épreuve dès *Les Nourritures terrestres* : « L'état flottant et disponible que je peignais, j'en fixais les traits comme un romancier fixe ceux d'un héros qui lui ressemble, mais qu'il invente. » (Préface, p. 12). Ce mélange d'élaboration de soi et de construction fictive ne procède pas d'une démarche mensongère de maquillage ou d'embellissement de la réalité :

> Je m'y suis mis sans apprêts, sans pudeur ; et si parfois j'y parle de pays que je n'ai point vus, de parfums que je n'ai point sentis, d'actions que je n'ai point commises – ou de toi, mon Nathanaël, que je n'ai pas encore rencontré –, ce n'est point par hypocrisie, et ces choses ne sont pas plus des mensonges que ce nom, Nathanaël qui me liras, que je te donne, ignorant le tien à venir. (p. 15)

Il s'agit d'un processus inhérent à la fiction, auquel participe le lecteur, conçu d'abord dans sa virtualité. Ce processus n'appelle en tant que tel aucune discrimination morale : il fait partie intrinsèque de la définition de la littérature, qui fonctionne comme l'écran indispensable sans lequel la communication intersubjective par livres interposés ne peut avoir lieu :

> Ne te méprends pas, Nathanaël, au titre brutal qu'il m'a plu de donner à ce livre ; j'eusse pu l'appeler *Ménalque,* mais Ménalque n'a jamais, non plus que toi-même, existé. Le seul nom d'homme est le mien propre, dont ce livre eût pu se couvrir ; mais alors comment eussé-je osé le signer ? (p. 15)

« Brutal », le titre de « Nourritures terrestres » l'est incommensurablement moins que le nom de l'auteur qui ne peut faire office de titre pour l'une de ses œuvres. Impossibilité linguistique : le nom de l'auteur ne peut être redoublé par le titre de l'ouvrage. Impossibilité métaphysique : un livre ne saurait contenir une personne. De la même façon que les pronoms personnels de l'interlocution, je et tu, sont interchangeables et peuvent être utilisés à tour de rôle par les interlocuteurs d'un dialogue, de la même façon la littérature est médiation entre auteur et lecteur, par personnages interposés. Parfois dans les conditions les plus simples, comme celles des *Nourritures,* un nom est donné au double de l'auteur, Ménalque, et un autre au lecteur fictif, Nathanaël. Souvent la médiation est plus complexe, l'auteur se démultipliant à travers l'ensemble des protagonistes qu'il façonne.

Dans *L'Immoraliste* (1902), un narrateur second présente le récit de Michel qui s'adresse à celui-ci et à deux autres interlocuteurs, Denis et Daniel. Le romancier met donc en place un dispositif qui s'inspire directement de *René* ou de *Dominique.* Comme bien des héros de romans personnels dont il s'avère être ainsi l'épigone, Michel manifeste le plus grand zèle dans l'étude : « J'usais dans le travail une ferveur singulière » (p. 20), confesse-t-il. Il est brillant : « Les savants les plus érudits me traitaient

comme leur collègue. » (p. 18). Sujet à l'hyperesthésie, ce personnage est d'une sensibilité aussi vive que l'est son intelligence : « Il me semblait avoir jusqu'à ce jour si peu senti pour tant penser, que je m'étonnais à la fin de ceci : ma sensation devenait aussi forte qu'une pensée. » (p. 47). Et ailleurs : « Qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement… » (p. 51). Dans son entreprise de connaissance et de maîtrise de soi, Michel fait même preuve, au moins dans les apparences, d'une rigueur d'organisation plus systématique que ses prédécesseurs : « Je me construisais une éthique qui devenait une science de la parfaite utilisation de soi par une intelligente contrainte. » (p. 84). Ce n'est pourtant pas faute d'un sentiment d'étrangeté qui isole le sujet parmi ses congénères : « Je restais un étranger parmi les autres, comme quelqu'un qui revient de chez les morts. » (p. 105). Il n'est pas jusqu'à l'épilogue qui ne rappelle les malentendus dont René fit l'objet : « Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisait presque complices. » (p. 179).

Quel statut le narrateur-héros réserve-t-il à autrui tout au long de son récit ? Orphelin de mère, marié durant l'agonie de son père pour adoucir celle-ci, Michel fait deux voyages avec sa femme Marceline. Malade lors du premier, il veille ensuite son épouse, malade à son tour lors du second. En chemin, il croise des enfants, des gens du peuple, des paysans qui l'attirent et sont pour lui l'occasion de révélations décisives. Cette traque du mystère dans la personne de l'autre, Michel éprouve le besoin de la narrer à ses trois amis les plus proches, comme si cette présence amicale devait l'aider à élucider l'énigme qu'il n'a cessé de poursuivre au long de ses pérégrinations.

Les parents : un héritage complexe

Les parents du héros jouent un rôle discret, mais signifiant dans la fiction. L'héritage familial du héros est complexe. Du côté maternel, le sérieux d'une morale austère, qui laisse une empreinte profonde malgré les apparences au moment de la disparition de la mère :

Mon père était, comme l'on dit, « athée », – du moins je le suppose,

n'ayant, par une sorte d'invincible pudeur que je crois bien qu'il partageait, jamais pu causer avec lui de ses croyances. Le grave enseignement huguenot de ma mère s'était, avec sa belle image, lentement effacé en mon cœur ; vous savez que je la perdis jeune. Je ne soupçonnais pas encore combien cette première morale d'enfant nous maîtrise, ni quels plis elle laisse à l'esprit. (I, 1, p. 19.)

Du côté du père, le goût des choses de l'esprit et de l'émulation intellectuelle, le goût aussi des jeux d'identité qui n'est pas le moindre des héritages transmis au héros :

Cette sorte d'austérité dont ma mère m'avait laissé le goût en m'en inculquant les principes, je la reportai toute à l'étude. J'avais quinze ans quand je perdis ma mère ; mon père s'occupa de moi, m'entoura et mit sa passion à m'instruire. Je savais déjà bien le latin et le grec ; avec lui j'appris vite l'hébreu, le sanscrit, et enfin le persan et l'arabe. Vers vingt ans j'étais si chauffé qu'il osait m'associer à ses travaux. Il s'amusait à me prétendre son égal et voulut m'en donner la preuve. L'*Essai sur les cultes phrygiens,* qui parut sous son nom, fut mon œuvre ; à peine l'avait-il revu ; rien jamais ne lui valut tant d'éloges. Il fut ravi. Pour moi, j'étais confus de voir cette supercherie réussir. (I, 1, p. 19.)

L'épouse : un objet tenu à distance

Lorsque Michel, âgé de vingt-quatre ans, protestant, épouse Marceline, catholique, de quatre ans sa cadette, les religions respectives des deux protagonistes semblent être livrées au lecteur comme l'indice de tout ce qui les sépare, y compris sur le plan de la santé : à la délicatesse de Michel s'oppose la robustesse de Marceline (I, 1, p. 21), avec une inversion des attributs conventionnellement masculin et féminin. Le fossé qui sépare les deux jeunes gens est aussi celui de l'ignorance mutuelle dans laquelle ils sont l'un de l'autre. D'emblée, la relation amoureuse est hypothéquée par l'emprise paternelle sur le jeune homme :

Je connaissais très peu ma femme et pensais, sans en trop souffrir, qu'elle ne me connaissait pas plus. Je l'avais épousée sans amour, beaucoup pour complaire à mon père, qui, mourant, s'inquiétait de me laisser seul. J'aimais mon père tendrement ; occupé par son agonie, je ne songeai, en ces tristes moments, qu'à lui rendre sa fin plus douce ; et ainsi j'engageai ma vie sans savoir ce que pouvait être la vie. (I, 1, p. 18.)

Lorsqu'on sait l'ascendant intellectuel du père sur le fils, il n'est pas anodin de constater également un ascendant affectif capable d'engager l'avenir du jeune homme. Les liens entre les deux

jeunes gens se définissent donc de manière négative : « Si je n'aimais pas, dis-je, ma fiancée, du moins n'avais-je jamais aimé d'autre femme. Cela suffisait à mes yeux pour assurer notre bonheur ; et, m'ignorant encore moi-même, je crus me donner tout à elle. » (I, 1, p. 18). Ignorance de soi et ignorance de l'autre vont de pair, et le héros, engagé de longue date dans des habitudes égotistes, perçoit le changement amorcé dans sa vie par le mariage comme la fin d'une ère :

> J'avais vécu pour moi ou du moins selon moi jusqu'alors ; je m'étais marié sans imaginer en ma femme autre chose qu'une camarade, sans songer bien précisément que, de notre union, ma vie pourrait être changée. Je venais de comprendre enfin que là cessait le monologue. (I, 1, p. 23)

Une fois tombés les préjugés du jeune homme (« Je m'étais fait, comme j'avais pu, quelques idées sur la sottise des femmes. Près d'elle, ce soir-là, ce fut moi qui me parus gauche et stupide. » I, 1, p. 23), sa faculté d'étonnement, voire d'émerveillement peut s'exercer : « Ainsi donc celle à qui j'attachais ma vie avait sa vie propre et réelle ! L'importance de cette pensée m'éveilla plusieurs fois cette nuit ; plusieurs fois je me dressai sur ma couchette pour voir, sur l'autre couchette, plus bas, Marceline, ma femme, dormir. » (I, 1, p. 23.)

Mais Marceline reste tout au long de ses relations avec Michel un objet – objet d'un désir qui tarde d'ailleurs à s'éveiller : « Ce ne fut que plus d'un mois après que je désirai Marceline. » (I, 5, p. 57). Parfois même la jeune femme ne semble être qu'un prétexte ou une occasion : « Je retournai vers Marceline l'exaltation de mon esprit et de mes sens. » (I, 5, p. 57). Jamais elle n'existe véritablement comme personne, comme sujet, face à Michel. Elle apparaît même parfois comme un simple brimborion fantasmatique : « Ma dissimulation même (si l'on peut appeler ainsi le besoin de préserver de son jugement ma pensée), ma dissimulation […] augmentait [mon amour]. Je veux dire que ce jeu m'occupait de Marceline sans cesse. » (p. I, 7, p. 71.)

Malgré l'habileté rhétorique avec laquelle le héros présente les faits, le lecteur n'est pas dupe des sophismes de Michel. Combien celui-ci joue avec son interlocutrice, on en a la preuve au début du récit, lorsque le héros crache du sang pour la première fois. Les circonstances sont certes dramatiques, mais n'excluent pas de la part du principal intéressé un calcul dans lequel pointe le

plaisir morbide de blesser l'autre avec ses propres souffrances :

> Je me sentais injuste, il est vrai, me disais : si elle n'a rien vu c'est que je cachais bien ; n'importe ; rien n'y fit ; cela grandit en moi comme un instinct, m'envahit… à la fin cela fut trop fort ; je n'y tins plus ; comme distraitement je lui dis :
>
> « J'ai craché le sang, cette nuit. » (I, 1, p. 28.)

De même les réflexions que fait naître chez Michel la nuit de noces avec Marceline traduisent de sa part bien plus un attrait pour la nouveauté du jeu amoureux qu'un sentiment pour la femme qu'il découvre à cette occasion : « Avez-vous bien compris ou dois-je vous redire que j'étais comme neuf aux choses de l'amour ? Peut-être est-ce à sa nouveauté que notre nuit de noces dut sa grâce. » (I, 8, p. 74.)

Cette logique se poursuit jusqu'à la fin du récit. Même malade, Marceline est toujours un objet sous le regard de Michel : « La maladie était entrée en Marceline, l'habitait désormais, la marquait, la tachait. C'était une chose abîmée. » (II, 2, p. 129). Mise en valeur à la fin du chapitre, cette courte phrase en dit long sur l'incapacité de Michel à se mettre à la place de l'autre, alors même qu'il a pâti d'une situation similaire. Ainsi les deux voyages ne sont-ils pas symétriques : « Nous quittâmes Taormine pour Syracuse. Nous redéfaisions pas à pas notre premier voyage, remontions vers le début de notre amour. » (III, 1, p. 166). Michel est conscient de la dette qu'il a contractée à l'égard de sa femme :

> Je ne savais plus ni qui, ni où j'étais. Je revois seulement, au-dessus de mon lit d'agonie, Marceline, ma femme, ma vie, se pencher. Je sais que ses soins passionnés, que son amour seul, me sauvèrent. (I, 2, p. 31.)

Mais cette gratitude s'avère stérile. On aurait pu imaginer que Michel rendrait à Marceline ses soins et sa compassion. Il en est incapable et en fait froidement le constat alors que Marceline lui reproche faiblement la justification nietzschéenne de son indifférence : « [Votre doctrine] est belle, peut-être, – puis elle ajouta plus bas, tristement : mais elle supprime les faibles. » (III, 1, p. 162). Autant Michel semble n'engager de relation avec Marceline que parce qu'elle est là, sans raison autre que la complaisance accordée à un père à l'agonie, ce qui suppose tout de même une concession de la pulsion de vie à la puissance destructrice de la mort, autant il semble vivement attiré par les enfants, les gens du peuple, sans que rien transparaisse explicitement

d'une attirance homosexuelle. Mais ne serait-ce que dans l'équilibre des relations entre les personnages, le lien conjugal bourgeois est fortement déprécié au profit de contacts aventureux avec le peuple.

Les enfants : une fascination incoercible

Le retour du narrateur à la nature qui se produit à l'issue de sa maladie, et qui fait l'objet d'une démarche autant philosophique qu'esthétique, s'opère entre autres par le biais de ses relations privilégiées avec autrui. Le héros fraie principalement avec deux types de personnes, les enfants et les gens du peuple. Le contact avec les premiers fait l'objet d'une stratégie : « J'apprenais leurs jeux, leur en indiquais d'autres, perdais au bouchon tous mes sous. » (I, 4, p. 53). Une attirance puissante pousse Michel vers eux. Ainsi résume-t-il l'intérêt qu'il porte à Bachir : « C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. » (I, 2, p. 34). Convalescent avide de vitalité, le héros contemple dans la jeunesse l'image de son désir. De surcroît, Michel recherche inconsciemment dans l'enfance l'expression crue des instincts, ainsi qu'il en fait la découverte un jour en observant le manège de Moktir :

> Un matin, j'eus une curieuse révélation sur moi-même : Moktir, le seul des protégés de ma femme qui ne m'irritât point (peut-être parce qu'il était beau), était seul avec moi dans ma chambre ; jusqu'alors je l'aimais médiocrement, mais son regard brillant et sombre m'intriguait. Une curiosité que je ne m'expliquais pas bien me faisait surveiller ses gestes. J'étais debout auprès du feu, les deux coudes sur la cheminée, devant un livre, et je paraissais absorbé, mais pouvais voir se refléter dans la glace les mouvements de l'enfant à qui je tournais le dos. Moktir ne se savait pas observé et me croyait plongé dans la lecture. [C'est alors qu'a lieu le vol des ciseaux de Marceline] […] À partir de ce jour, Moktir devint mon préféré. (I, 4, p. 55.)

Grâce à une mise en scène savante, le spectacle de l'enfant permet à l'adulte de lire en lui-même à livre ouvert. Cette révélation se fait à la faveur d'un jeu de miroirs où le livre en tant qu'objet symbolique interfère doublement, puisqu'à la fois il sert de camouflage à l'observateur, et sacralise la découverte de celui-ci, en lui conférant la dignité philosophique d'un apologue dont la leçon ne nous est pourtant pas donnée explicitement. Mais il s'agit aussi d'un processus paradoxal, puisque la découverte,

dans laquelle le livre s'interpose si visiblement, procède d'une expérience concrète, celle d'une convoitise assez forte pour aller jusqu'au vol, et pour enfreindre la règle d'une gratitude élémentaire à l'égard de la figure protectrice de Marceline. Tout se passe comme si la découverte de la brutalité de la jouissance devait nécessairement être médiatisée par l'univers livresque qui est détourné de sa raison d'être culturelle pour remplir dorénavant la fonction décisive de ruse. Derrière l'écran de son savoir raffiné, Michel jouit de son intelligence secrète avec un désir qui l'ignore, celui de l'enfant opérant en catimini, de la même façon qu'il découvre en lui la montée de pulsions capables de s'exprimer sans tenir compte d'une intellectualité qui n'est plus désormais répressive mais complice.

Les gens du peuple : une attirance trouble

Cette curiosité si spéciale à l'égard de Moktir, on en retrouve plus tard l'expression dans l'attirance de Michel pour les paysans et les gens du peuple en général :

> Je préférais la société des gens de la ferme ; il me semblait qu'avec eux je trouvais mieux à apprendre – non point que je les interrogeasse beaucoup – non, et je sais à peine exprimer cette sorte de joie que je ressentais auprès d'eux : il me semblait sentir à travers eux – et tandis que la conversation de nos amis, avant qu'ils commençassent de parler m'était déjà toute connue, la seule vue de ces gueux me causait un émerveillement continuel. (II, 3, p. 132)

Le héros est conscient de ce qu'il y a de trouble dans cet attrait, mais il le dit irrésistible, et l'entretient par le jeu délibéré du fantasme :

> Malgré les précautions que je prenais pour qu'ils ne souffrissent plus de ma présence et ne se contraignissent plus devant moi, je restais devant eux, comme avant, plein de curiosité mauvaise. L'existence de chacun d'eux me demeurait mystérieuse. Il me semblait toujours qu'une partie de leur vie se cachait. […] Et je prêtais à chacun d'eux un secret que je m'entêtais à désirer connaître. (II, 3, p. 133.)

Cependant, au-delà de la pulsion obscure qui meut le héros, une préoccupation philosophique est perceptible : « Je m'attachais aux plus frustes natures, comme si, de leur obscurité, j'attendais, pour m'éclairer, quelque lumière. » (II, 3, p. 134). Cette préoccupation philosophique est étayée par une lucidité qui perce

à jour les risques d'illusion : « Et je ne sais où triomphait le plus ma folie : poursuivre un médiocre mystère qui reculait toujours devant moi ? peut-être même inventer le mystère, à force de curiosité ? » (II, 3, p. 145). Le héros parvient finalement à un constat d'impuissance : « Je ne sais rien ; je ne saurai rien de tels êtres. Ils mentiront toujours ; me tromperont pour me tromper. » (II, 3, p. 147). Michel, avec une part de mauvaise foi, préfère se poser en victime, plutôt que d'examiner ce qui le sépare, lui, de ses interlocuteurs et enraye la communication. Mais, avec beaucoup de sens pratique, il renonce vite, lors de son second voyage méditerranéen avec Marceline, à la philosophie dans ce qu'elle a d'intellectuel ou au mystère dans ce qu'il a de métaphysique, pour s'adonner à son sport préféré : la sensualité, et l'on pourrait même dire le sensualisme, tant Michel érige en système son avidité sensuelle : « La société des pires gens m'était compagnie délectable. Et qu'avais-je besoin de comprendre bien leur langage, quand toute ma chair le goûtait. » (III, 1, p. 167). On remarque d'ailleurs qu'en matière de gens du peuple, le héros n'hésite pas à se compromettre avec des milieux interlopes. La santé devient santé morale, et précisément immorale, aptitude à s'exposer à l'aventure, à sortir des sentiers balisés de la vie bourgeoise :

> J'exaspérais auprès d'eux ma grandissante horreur du luxe, du confort, de ce dont je m'étais entouré, de cette protection que ma neuve santé avait su me rendre inutile, de toutes ces précautions que l'on prend pour préserver son corps du contact hasardeux de la vie. (III, 1, pp. 167-8.)

Se perdre dans le peuple, hors de sa classe et des habitudes policées de sa classe, c'est s'éprouver invulnérable, c'est, pour Michel, vérifier le ressort de sa vitalité profonde, affranchie de toutes les limites que lui imposent les conventions d'une existence réglée.

Ménalque, philosophe et alter ego

Si Marceline est au premier plan au début du récit, dans la dernière partie, un personnage masculin, à la fois *alter ego* et mentor du héros s'impose par sa forte personnalité : Ménalque. Les deux protagonistes se retrouvant après une longue absence de relations, le changement sensible des dispositions de Michel à l'égard de son interlocuteur signale le caractère radical de sa mé-

tamorphose intérieure. Comme dans le cas des fréquentations équivoques du héros, l'aura sulfureuse qui entoure le personnage exerce une forte séduction sur Michel :

Ce fut à la sortie de mon cours que je revis pour la première fois Ménalque. Je ne l'avais jamais beaucoup fréquenté, et, peu de temps avant mon mariage, il était reparti pour une de ces explorations lointaines qui nous privaient de lui parfois plus d'une année. Jadis il ne me plaisait guère ; il semblait fier et ne s'intéressait pas à ma vie. Je fus donc étonné de le voir à ma première leçon. Son insolence même, qui m'écartait de lui d'abord, me plut, et le sourire qu'il me fit me parut plus charmant de ce que je le savais plus rare. Récemment, un absurde, un honteux procès à scandale avait été pour les journaux une commode occasion de le salir. (II, 2, pp. 106-7.)

Ménalque engage alors un dialogue avec Michel. Le premier, s'adressant au second, s'interroge sur ce dernier. Or la présentation et la répartition des tirets sur la page brouille l'attribution des répliques à chacun des deux protagonistes. S'agit-il de tirets de dialogue, de tirets de pause ? Il n'est pas toujours possible de le décider, d'autant que l'emploi de la troisième personne vient encore ajouter à la confusion :

Qu'était-il donc venu faire à Biskra, cet aveugle érudit, ce liseur ? – Je n'ai coutume d'être discret que pour ce que l'on me confie ; pour ce que j'apprends par moi-même, cette curiosité, je l'avoue, est sans bornes. J'ai donc cherché, fouillé, questionné partout où j'ai pu. Mon indiscrétion m'a servi, puisqu'elle m'a donné désir de vous revoir ; puisqu'au lieu du savant routinier que je voyais en vous naguère, je sais que je dois voir à présent…. C'est à vous de m'expliquer quoi. (II, 2, p. 109.)

La première phrase avant le tiret est amphibologique : s'agit-il de Ménalque réfléchissant sur Michel, ou de Michel s'interrogeant sur Ménalque ? Sans doute ne faut-il pas trancher, car les effets de miroir sont multipliés par la suite entre les deux protagonistes. Il y a d'abord la « curiosité », l'« indiscrétion » de Ménalque, qui sont proches parentes de celles de Michel. Dans le reste de l'échange, Ménalque professe ouvertement les convictions secrètes du héros. Le refus de tout confort, de toute léthargie morale est un premier point de rencontre :

J'ai l'horreur du repos ; la possession y encourage et dans la sécurité l'on s'endort ; j'aime assez vivre pour prétendre vivre éveillé, et maintiens donc, au sein de mes richesses mêmes, ce sentiment d'état précaire par quoi j'exaspère, ou du moins j'exalte ma vie. (II, 2, p. 112.)

Le témoignage à la première personne a ici quelque chose d'ostentatoire. Ménalque se pose en exemple. Il donne tout au long de son discours le modèle d'une affirmation de soi qui assume pleinement l'autonomie, voire la marginalité de l'indépendance. De la revendication d'individualisme à la misanthropie, à la condamnation hargneuse de l'instinct grégaire, il n'y a parfois qu'un pas :

> Il y a pourtant, je le crois, d'autres choses à lire, dans l'homme. On n'ose pas. On n'ose pas tourner la page. – Lois de l'imitation ; je les appelle : lois de la peur. On a peur de se trouver seul ; et l'on ne se trouve pas du tout. Cette agoraphobie morale m'est odieuse ; c'est la pire des lâchetés. (II, 2, p. 117.)

Le « je » du philosophe s'oppose au « on » de la foule. De l'expérience subjective, on passe à la philosophie proprement dite, avec ses « lois » décrites au présent gnomique, et ses hautes vues sur le déclin de l'humanisme : « Savez-vous ce qui fait de la poésie aujourd'hui et de la philosophie surtout, lettres mortes ? C'est qu'elles se sont séparées de la vie. La Grèce, elle, idéalisait à même la vie. » (II, 2, p. 123). Ménalque prêche un convaincu et conforte Michel dans ses opinions toutes neuves. C'est tout naturellement que le « nous » apparaît à la fin de son propos. Les deux protagonistes sont au diapason de la même exaltation : « Ah ! Michel, toute joie nous attend toujours, mais veut toujours trouver la couche vide, être la seule, et qu'on arrive à elle comme un veuf. » (II, 2, p. 125). Le héros résume d'ailleurs lui-même la fonction de dévoilement jouée par le discours de Ménalque :

> Ménalque parla longtemps encore ; je ne puis rapporter ici toutes ses phrases ; beaucoup pourtant se gravèrent en moi, d'autant plus fortement que j'eusse désiré les oublier plus vite ; non qu'elles m'apprissent rien de bien neuf – mais elles mettaient à nu brusquement ma pensée ; une pensée que je couvrais de tant de voiles, que j'avais presque pu l'espérer étouffée. (II, 2, p. 125.)

Ménalque cherche-t-il à convertir un néophyte qu'il sent prêt à recevoir son enseignement ? L'allure professorale, presque sentencieuse, de son discours le donnerait à penser. Peut-être n'a-t-il pas les moyens de mesurer le degré d'avancement de son protégé sur le chemin qu'il essaie de lui tracer. De même que Michel avait souhaité faire apparaître, en rasant la barbe du chartiste, le nouvel être qu'il sentait grandir en lui, de même ici, mais à son

corps défendant, la philosophie incisive de Ménalque met-elle à jour le visage inconnu d'un héros qui n'ose pas encore être ouvertement lui-même. Michel ne fait qu'une réponse laconique et plutôt conventionnelle au propos de son interlocuteur : « Je hais tous les gens à principes. » (II, 2, p. 118). Ce silence en dit long sur l'accord profond entre les deux hommes, Michel mesurant seul en son for intérieur l'étendue de leur parenté.

Les confidents : la lecture de soi par tiers interposé

Trois autres personnages jouent enfin un rôle notable dans le récit : ce sont les destinataires de la confidence de Michel : Denis, Daniel et le narrateur second. Ils apparaissent aux marges de cette confidence, dans le prologue et l'épilogue du récit fait par le héros, mais celui-ci s'adresse également à eux de loin en loin au fil de son histoire. Comparés aux « trois amis de Job » (p. 14), Denis, Daniel et le narrateur second sont unis à Michel par une amitié exceptionnelle. Séparés pendant trois ans, ils ne s'étaient pas revus depuis le mariage de Michel et de Marceline :

> Entre nous quatre une sorte de pacte fut conclu : au moindre appel de l'un devaient répondre les trois autres. Quand donc je reçus de Michel ce mystérieux cri d'alarme, je prévins aussitôt Daniel et Denis, et tous trois, quittant tout, nous partîmes. (p. 13.)

Le narrateur second adresse le récit à son frère, susceptible de trouver à Michel un emploi ministériel : « En quoi Michel peut-il servir l'État ? J'avoue que je l'ignore… Il lui faut une occupation. » (p. 12). Pour Michel la question d'un emploi est capitale pour limiter les effets délétères du désœuvrement sur un tempérament naturellement porté à la mélancolie. Autre règle du genre, le narrateur second insiste sur le caractère à la fois édifiant et exemplaire du récit de Michel : « Il en est plus d'un aujourd'hui, je le crains, qui oserait en ce récit se reconnaître. » (p. 12). Enfin, la mise en scène de la confidence de Michel est instructive :

> Je t'adresse donc ce récit, tel que Denis, Daniel et moi l'entendîmes : Michel le fit sur sa terrasse où près de lui nous étions étendus dans l'ombre et dans la clarté des étoiles. À la fin du récit nous avons vu le jour se lever sur la plaine. […] Par la chaleur, et toutes les moissons fauchées, cette plaine ressemble au désert. (p. 14.)

Récit nocturne, ouverture cosmique, retraite au désert : tous les éléments sont rassemblés pour couper les auditeurs de Michel de

leur environnement habituel, d'autant qu'ils ont voyagé pour venir rejoindre leur ami à sa demande. Ce dépaysement doit favoriser une écoute sans à priori d'un récit hors normes. Les prédispositions des trois personnages sont d'ailleurs conformes à la curiosité exaltée qui forme le fond du tempérament de Michel : « Nous sommes arrivés ici le soir, exténués de chaleur, ivres de nouveauté. » (p. 14.) Une fois en présence de ses amis, désorienté, le héros éprouve le besoin de faire le point, de mettre de l'intelligence dans ce qui lui arrive : « Je ne veux pas d'autre secours que celui-là : vous parler. – Car je suis à tel point de ma vie que je ne peux plus dépasser. Pourtant ce n'est pas lassitude. Mais je ne comprends plus. » (I, 1, p. 17.)

À l'aide d'une simple nuance, il résume toute la difficulté de sa démarche de connaissance et d'émancipation personnelle : « Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre. » (I, 1, p. 17.) Toute la difficulté étant de passer de l'un à l'autre, le héros doit reconstituer l'itinéraire qui l'a conduit jusque là. Michel prend donc les précautions oratoires que nécessite le fait de se mettre en avant dans un récit autobiographique, mais il invoque aussi les bienfaits d'une écoute amicale qui court-circuite les effets pervers de l'introspection : « Souffrez que je parle de moi ; je vais vous raconter ma vie, simplement, sans modestie et sans orgueil, plus simplement que si je parlais à moi-même. » (I, 1, p. 17.) De loin en loin la pensée de ses amis occupe le héros, comme l'horizon d'une meilleure connaissance de soi :

> Par une singulière malchance, vous, que je considérais déjà comme mes seuls amis véritables, n'étiez pas à Paris et n'y deviez pas revenir de longtemps. Eussé-je pu mieux vous parler ? M'eussiez-vous peut-être compris mieux que je ne faisais moi-même ? Mais de tout ce qui grandissait en moi et que je vous dis aujourd'hui, que savais-je ? l'avenir m'apparaissait tout sûr, et jamais je ne m'en était cru plus maître. (II, 2, p. 102.)

Le récit que fait présentement Michel a été préparé de longue main par une sorte de conciliabule intérieur avec ses interlocuteurs, représentés fictivement comme les destinataires d'un plaidoyer *pro domo* : « Assez longtemps j'ai cherché de vous dire comment je devins qui je suis. Ah ! désembarrasser mon esprit de cette insupportable logique !... Je ne sens rien que de noble en moi. » (III, 1, p. 170.)

La logique que refuse le héros est celle d'une auto-justification qu'il rejette grâce à l'expression d'une estime de soi qu'on sent malgré tout sur la défensive. Cette estime de soi a partie liée avec le souci d'être véridique : « Ah ! je pourrais ici feindre ou me taire – mais que m'importe à moi ce récit, s'il cesse d'être véritable ? » (III, 1, p. 177). Cependant, elle côtoie un profond désarroi et un doute du sujet sur la valeur intrinsèque de sa personne : « J'avais, quand vous m'avez connu d'abord, une grande fixité de pensée, et je sais que c'est là ce qui fait les vrais hommes ; – je ne l'ai plus. » (III, 1, p. 180). Ce regret, et son association avec une représentation mythologique : « les vrais hommes », semble en contradiction avec toute la confidence de Michel, et peut-être faut-il recevoir cette contradiction comme telle, comme l'une des faiblesses du héros susceptible d'expliquer son désarroi et sa difficulté de se libérer intérieurement de façon durable.

Au-delà ce dispositif incluant des destinataires fictifs du récit du héros à l'intérieur de la fable, l'auteur a choisi également de s'adresser au lecteur sans intermédiaire, par le biais d'une préface. Il refuse de prendre parti pour ou contre son personnage :

> Que si j'avais donné mon héros pour exemple, il faut convenir que j'aurais bien mal réussi ; les quelques rares qui voulurent bien s'intéresser à l'aventure de Michel, ce fut pour le honnir de toute la force de leur bonté. […]
>
> Que si j'avais donné ce livre pour un acte d'accusation contre Michel, je n'aurais guère réussi davantage, car nul ne me sut gré de l'indignation qu'il ressentait contre mon héros ; cette indignation, il semblait qu'on la ressentît malgré moi ; de Michel elle débordait sur moi-même ; pour un peu l'on voulait me confondre avec lui. (p. 9.)

Comme Senancour ou Musset, Gide se défend de toute confusion avec son héros. Du point de vue de la philosophie romanesque mise en œuvre par l'auteur, Michel peut être considéré comme un sujet expérimental, un sujet connaissant en quête d'une vérité sur soi, d'une vérité de l'être, la fiction ayant pour objet de faire le récit de son aventure philosophique. Gide réaffirme avec vigueur : « À vrai dire, en art, il n'y a pas de problèmes – dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution » (p. 10), manière de rappeler que la littérature ne saurait se réduire à des contenus idéologiques : « Au demeurant, déclare-t-il encore, je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma pein-

ture. » (p. 11.) Thomas Reisen résume le malentendu qui entoure cette prise de position : « Ce que la plupart des amis de Gide ne comprennent pas, ou ne veulent pas comprendre, c'est que ce n'est pas l'éthique de Michel, mais *L'Immoraliste* en tant qu'œuvre d'art qui est la véritable profession de foi de son auteur. » Gide revient à maintes reprises sur l'existence d'une authentique philosophie littéraire : « La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'Idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien. » Comme le rappelle Philippe Sabot, la littérature est ainsi une expérience de pensée qui passe par la gratuité du jeu esthétique. On perçoit combien la mise en récit d'une philosophie, ou si l'on préfère l'élaboration d'une philosophie romanesque dans et par la fiction, avec la construction de personnages qui l'accompagne, induit la nature même de cette philosophie originale : plus que de livrer une doctrine constituée, il s'agit de montrer le mouvement même d'une pensée en voie de constitution, comme inséparable de l'histoire du sujet qui l'élabore.

WILLIAM JENNINGS

Le train dans la fiction de Gide

Nouvel espace physique, moral et narratif

« OÙ SONT LES CAMPAGNES ? » écrit Gide dans *Paludes* à propos du train qui relie les villes et les isole du monde rural (111). Tout en traversant la campagne prémoderne le chemin de fer annonce le moderne et crée un nouvel espace physique – le train – lieu de nouveaux comportements et interactions. Il transforme vitesse, distance, paysage et voyage. Le train évoque la ville industrialisée, ses divisions sociales et la haine entre ses classes, remplaçant la diligence qui ressemble par contre au monde prémoderne qui évolue en temps naturel (Garrett 72-73). Parmi les auteurs qui saluent l'arrivée du chemin de fer, citons Verne, dont *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* donne au train une mission civilisatrice. Mais bien d'autres écrivains le voient différemment. Au début d'*Anna Karénine* des enfants jouent avec de petits passagers qui tombent d'un petit train. Anna et Vronsky se rencontrent dans un train ; le début et la fin de leur liaison sont marqués par une mort sous les roues d'un train. Une génération auparavant, Balzac prévoit l'évolution du chemin de fer, quoique aucun personnage de *La Comédie humaine* ne prenne le train (Bell 40). Vigny dans sa *Maison du berger* parle d'un « dragon mugissant » aux « dents de feu » et à « la vapeur foudroyante » qui « transperce les cités » (197-98 [1]). Emma Bovary doit voyager en diligence puisque Flaubert déteste le train, même s'il s'en sert

1. Je remercie un lecteur anonyme pour la référence à Vigny.

pour aller rendre visite à ses maîtresses. Dickens en fait autant car le train lui permet une vie secrète sans nuire à son image de probité morale (Tomalin 138). Pour Zola, le réseau de chemin de fer est le monstre tentaculaire au cœur de *La Bête humaine,* roman qui sort un an avant *Les Cahiers d'André Walter.* Gide, perpétuel voyageur qui croit à la « nécessité du voyage » (*Paludes* 112), grandit pendant une époque en transition, et fait partie de la première génération française pour laquelle le voyage en train est affaire du quotidien. Son époque est aussi celle du modernisme naissant qui s'inspire de l'accélération et du mouvement. Deux chercheurs ont récemment considéré les conséquences littéraires de l'évolution des réseaux de transport et de communication en France au dix-neuvième siècle. David Bell dans *Real time* (2004) révèle comment la vitesse toujours grandissante et la communication de plus en plus rapide ont changé les techniques narratives au cours du siècle. L'effet enivrant de la vitesse persiste bien après que le train est devenu quotidien. Dans *Le Grand transit moderne* (2005), Larry Duffy analyse les thèmes de mouvement dans la fiction naturaliste et conclut qu'entre autres choses, ils mettent en question le discours progressiste dominant de l'époque. Dans la présente étude nous tenterons de pousser plus loin les travaux de Bell et de Duffy en étudiant la fonction de nouveaux systèmes de transport, surtout le train, dans la fiction de Gide. Nous espérons ainsi offrir une nouvelle perspective de l'œuvre de Gide et donner également quelques sujets de réflexion aux chercheurs qui étudient les influences sur la littérature du transport et des communications modernes.

Avant le train il faut voyager en diligence et prendre avec ses *Nourritures terrestres* « le vin lourd des auberges » (208). Le passager de la diligence traverse la nature et réagit à l'extérieur, aux prairies, aux forêts, à l'odeur de la terre et des feuilles roussies (207-10). L'influence de l'environnement n'est pourtant pas toujours positive. Dans la diligence de Sfax, Michel dans *L'Immoraliste* est touché par un vent froid qui « hurlait, sifflait, entrait par chaque fente des portières ; rien ne pouvait en préserver. Nous arrivâmes tous transis ; moi, de plus, exténué par les cahots de la voiture, et par une horrible toux qui me secouait encore plus » (377). Après une deuxième nuit passée en diligence il est au bord de l'agonie. Dans *Isabelle* le déplacement pénible en

calèche ancienne de la gare au vieux château de la Quartfourche démontre encore comment le monde extérieur peut influer sur le passager. La route tirante, le paysage morne et étouffant, l'unique cheval qui « peinait aux montées, trébuchait aux descentes et tricotait affreusement en terrain plat » annoncent tous le séjour de Gérard chez les Floche, où l'on vit comme au dix-huitième siècle (605). La calèche va de plus en plus lentement, s'arrêtant au pied de la dernière colline, d'où Gérard doit finir à pied son voyage vers le passé. Après deux jours d'ennui suffocant au château, il cherche désespérément un retour dans monde moderne, symbolisé par « un train ! À quelque heure que ce soit, du jour ou de la nuit… qu'il m'emporte ! » (625). Quelques mois après, le château connaît une brusque évolution vers le présent ; ses vieux propriétaires sont morts ou incapacités et les créanciers ont tout saisi. Le retour de Gérard est cette fois rapide puisque la Quartfourche ne se trouve plus dans le passé. Il loue à la gare une voiture sans doute moderne tirée par au moins deux chevaux. Plus il va vite, moins il ressent l'environnement extérieur. Comme nous le verrons plus bas, Gide va nous démontrer que la vitesse du train est telle que le passager est coupé de l'extérieur et que le train devient un monde à part.

Voyager en train est, d'après l'imagination populaire au dix-neuvième siècle, une entreprise périlleuse. Même les publications les plus respectables recherchent le sensationnel dans les rares crimes ou accidents ferroviaires. En examinant la rubrique « chemin de fer » du *Larousse grand dictionnaire du XIX^e^ siècle* de 1868, Duffy fait remarquer que « la fin du dix-neuvième siècle connaît une "hystérie" à propos du voyage en train, surtout en tant qu'une peur de violence et sexualité primitives, liée aussi bien à l'espace clos du compartiment qu'au mouvement mécanique constant de la locomotive » (243 [1]). On redoute comme lieu de contagion morale et physique le compartiment étouffant et étrange du train. Gide, voyageur habitué, joue de ces peurs populaires et

1. « The late nineteenth century was witness to an "hysteria" about railway travel, particularly in terms of a fear of primitive violence and sexuality, linked both with the enclosure of the apartment, and with the relentless mechanical movement of the locomotive. » Toutes les traductions sont miennes.

les déconstruit, surtout dans *Les Caves du Vatican* à travers le personnage d'Amédée Fleurissoire. Lorsqu'à l'âge de 47 ans, Amédée prend le train pour la première fois, il quitte sa petite ville provinciale pour le monde moderne comme un Don Quichotte qui se trompe d'époque. Il choisit de dormir à l'hôtel, puisqu'une nuit dans le train serait « blanche à n'en pas douter, et malsaine particulièrement à cause des exhalaisons des autres voyageurs » (774). À l'hôtel se trouvent punaises et moustiques, mais les puces qui l'y embêtent viennent du train. Le train lui donne aussi l'expérience déroutante de renfermement dans un espace clos avec des étrangers, surtout quand il doit supporter un wagon qui regorgeait « d'ouvriers qui buvaient, fumaient, crachaient, rotaient et mangeaient un cervelas d'une senteur tellement forte que Fleurissoire, à plus d'un coup, pensa vomir » (777 [1]). Il s'enfuit, mais se retrouve dans un compartiment où l'on change un bébé. Quelques jours plus tard, toujours dans un train, un Italien entre dans le compartiment d'Amédée et le regarde d'un œil si sombre que celui-ci part apeuré, pensant sans doute que « l'homme assis en face est peut-être fou ou assassin. Le train poursuit son chemin dans un grondement de tonnerre ; son bruit assourdit tout autre son et cache un cri aussi bien que le cachot le plus profond de la Bastille » (Marcus 182 [2]). La précédente citation qui résume si bien la peur d'Amédée vient d'un journal anglais de 1881. Elle associe le voyage en train à des mots qui évoquent la folie, le crime, l'enfer, la prison et le chaos social. C'est une version sensationnelle de ce que Michel de Certeau appelle un « enfermement voyageur » (165). Mais Gide renverse le discours traditionnel du voyage en train. Dans le compartiment voisin Amédée trouve le jeune, beau et blond Lafcadio, antithèse de l'Italien sinistre ; c'est pourtant Lafcadio qui rend réelles les craintes populaires du voyage en train lorsque sans raison apparente il

1. Cette scène est-elle tirée d'un voyage de Gide en Normandie en août 1899 ? « Wagon de troisième bondé ; des gens crachent. Figures hideuses. » (*Journal I,* 283).

2. « The man who sits opposite may be a madman or an assassin. The train thunders along, and the roar, deadening all other sounds, conceals a shriek as effectually as the deepest dungeon of the Bastille. » Citation de *Reynold's Newspaper,* 3 juillet 1881.

pousse Amédée à la mort.

La motivation, qui « n'est point extérieure »(*Dostoïevski* 645), vient du désir de Lafcadio de « commettre un crime parfaitement immotivé » (*Caves* 837). Elle a fait l'objet de nombreuses études et ne sera pas développée ici, sauf pour étudier le choix de Gide de situer la scène – peut-être la plus importante de son œuvre – dans un train. Jusqu'ici les actes soi-disant gratuits de Lafcadio n'ont fait de mal à personne ; il suit sa pente en montant. Il a sauvé des enfants d'un incendie, il a aidé une vieille femme. Même ses comportements insolites évoquent plutôt l'adolescent troublé et anticonformiste que le criminel. À quel point alors le train joue-t-il un rôle dans la motivation criminelle de Lafcadio ? Duffy démontre qu'à l'époque de Maupassant le train est un lieu de déviance [1] ; nous le voyons également dans *Les Caves* dont l'histoire se déroule en 1893. Deux nuits après la mort d'Amédée, Protos, témoin du meurtre, cherche à faire chanter son ami Lafcadio. Se déguisant en professeur, il utilise l'espace réduit du train et un indice ramassé sur le lieu du meurtre pour déconcerter Lafcadio [2]. Dans l'étroit wagon-restaurant, le jeune homme se trouve en face du professeur dont le nom – Defouqueblize – annonce au lecteur anglophone que Gide va évoquer des idées reçues sur la sexualité dans le train. La rêverie de Lafcadio sur la pureté de la jeune veuve modeste et décente à la table voisine s'arrête brusquement quand elle soulève sa jupe pour lui montrer un bas écarlate. Le faux professeur fait semblant d'être ivre ; il ne

1. Citons deux exemples de déviance dans le train de la vie privée de Gide : un voyage à Weimar en août 1903 (*Journal I,* 359-60) ; et, lors de sa lune de miel, un jeu avec trois écoliers du compartiment voisin. Sa femme lui dit après qu'il avait l'air « ou d'un criminel ou d'un fou » (*Et nunc manet in te,* 947-48) – des mots qui s'appliquent facilement à Lafcadio dans le train. Je remercie un lecteur anonyme pour ce deuxième exemple.

2. Gide sait très bien comment l'espace réduit du train peut être gênant et déconcertant. Le 15 octobre 1911, à l'époque où il travaille aux *Caves,* il décrit un couple insolite qui entre dans son compartiment (*Journal I,* 682-84). Ou encore, l'un de ses « plus mortifiants souvenirs » est une lutte inéluctable avec des Anglais pour quelques centimètres carrés de banquette dans un compartiment de train (« Le renoncement au voyage », *Journal I,* 404-05).

peut se le permettre qu'en voyage, dit-il. Il demande au jeune homme de le ramener dans son compartiment où « si je suis indécent, vous saurez pourquoi ». Lafcadio rétorque qu'« en voyage […] cela ne tire pas à conséquence » (853). Sa réponse ambiguë s'accorde à l'avis de Defouqueblize que la morale conventionnelle ne s'applique pas dans un train. Tout y est permis : l'ivresse, l'indécence et même le meurtre. Et à Lafcadio l'indécence en voyage n'est pas inconnue puisque sa réaction au sourire d'Amédée est : « Pense-t-il que je vais l'embrasser ! » (825 [1]). Amédée n'a pas encore compris comment se comporter dans le nouvel espace qu'est le train, où le passager « devait acquérir un nouveau code du visuel qui réglait l'espace et la vision » (Vadillo 212 [2]). Lafcadio se demande si le sourire n'est pas une invitation à des rapports plus intimes ; cette réflexion déclenche une rêverie homoérotique et par la suite le raisonnement qui a pour conséquence le meurtre d'Amédée. Les discours médico-légaux de l'époque auraient pu suggérer que le mouvement mécanique du train – trop rythmé et artificiel par rapport à celui de la diligence ou du bateau – était à l'origine des pensées et des actes de Lafcadio, et de la détérioration d'Amédée. « Les vibrations que devaient subir les voyageurs provoquaient, croyait-on, l'épuisement nerveux, musculaire et mental » (Marcus 177 [3]). Amédée passe la plus grande part de la dernière semaine de sa vie dans le train. De Pau à Rome il lui faut quatre jours ; le sixième jour il fait un aller-retour à Naples – huit heures en tout – et le septième et dernier jour de sa croisade il repart blême et désorienté pour Naples.

Aux vibrations du train s'ajoute le paradoxe soulevé par Michel de Certeau dans son essai sur le train : « immobile dans le wagon, voir glisser des choses immobiles » (165). Amédée regarde son reflet dans la vitre de la porte « comme Narcisse sur l'onde », tandis que dehors « la suite de carrés clairs », comme

1. Est-ce un souvenir du voyage de Gide à Weimar en août 1903 (*Journal I,* 359-60) ?
2. « Had to acquire a new code of the visual, one that regulated space and vision. »
3. « The vibrations to which travelers were subjected caused, it was believed, nervous, muscular and mental exhaustion. »

une pellicule cinématographique formée par les lumières du train projetées sur le talus, raconte ses derniers actes (828). La référence à Narcisse confirme le paradoxe puisqu'elle évoque, par un processus « auto-intertextuel », fréquent chez Gide, le fleuve du temps dans *Le Traité du Narcisse* (Rivalin-Padiou 244 [1]). Narcisse, immobile, regarde les images qui passent. « Où Narcisse regarde, c'est le présent. Du plus lointain futur, les choses, virtuelles encore, se pressent vers l'être ; Narcisse les voit, puis elles passent ; elles s'écoulent dans le passé. » (4).

Le sentiment de dissociation de la réalité qui résulte du paradoxe de Certeau ne contribue-t-il pas aux inquiétudes et aux peurs associées avec le voyage en train ? La vitesse de la diligence que prend Thomas de Quincey dans son essai sur le mouvement, tout comme la rapidité du trajet à cheval du comte de Monte-Cristo dans le roman de Dumas, devenues banales à l'époque du train, demeurent néanmoins aussi tangibles que les « 50 kilom. On horseback, sans arrêt » de Lafcadio (717). Wolfgang Schivelbusch explique que la vitesse du train dissocie le voyageur du continuum spatiotemporel (36). De Quincey le souligne déjà en 1849 :

> Les modes modernes de voyager ne peuvent se comparer ni en grandeur ni en puissance au vieux système du mail-coach. Ils se vantent d'aller plus vite, non pas de notre conscience, mais d'un fait à notre insu qui dépend de preuves externes ; on nous informe par exemple que nous venons de faire cinquante milles en une heure, quoique nous ne l'ayons pas vécu comme expérience personnelle. […] Je me rends peu compte de la vitesse. Mais, assis sur le vieux mail-coach, nous n'avions aucunement besoin de preuves externes pour nous indiquer la vitesse. (302 [2]).

La vitesse conventionnelle peut envoûter, comme le dé-

1. Eigeldinger utilise le terme « autotextuel » pour ce même processus (11).
2. « The modern modes of travelling cannot compare with the old mail-coach system in grandeur and power. They boast of more velocity, – not, however, as a consciousness, but as a fact of our lifeless knowledge, resting upon *alien* evidence : as, for instance, because somebody *says* that we have gone fifty miles in the hour, though we are far from feeling it as a personal experience. […] I myself am little aware of the pace. But, seated on the old mail-coach, we needed no evidence out of ourselves to indicate the velocity. »

montrent dans *L'Immoraliste* la réaction violente et la consommation du mariage de Michel toutes deux provoquées par « l'allure désordonnée » de la voiture dans laquelle Marceline est passagère (404). Mais la nouvelle vitesse, la dissociation de la réalité, le paradoxe de vitesse et d'immobilité, peuvent-ils pousser les gens de l'euphorie à la folie ? Entre Pau et Paris, Vincent des *Faux-Monnayeurs* pense que Laura, sa maîtresse, devient folle. Elle regarde droit devant elle comme s'il n'était pas là et murmure machinalement, comme Emma Bovary, « Un amant ! un amant ! J'ai un amant ! » (972). Le train lie les deux existences de Laura : femme adultère enceinte et épouse fidèle. Amédée le naïf et Amédée le croisé peuvent également coexister dans le train, lieu où les aspects contradictoires d'un personnage peuvent se manifester simultanément, ce qui évoque les commentaires de Gide sur la dualité simultanée des personnages de Dostoïevski [1]. Dans le train, déjà un lieu enfermé, les vêtements de Lafcadio sont une « prison molle » (822) ; peu avant de tuer Amédée, il se dit : « Si j'étais l'État, je me ferais enfermer » (823). Pense-t-il à un asile ou à une prison ? Le monde le restreint et l'enferme de plus en plus, l'empêchent de devenir « alpiniste ou aviateur » (823). S'échapper du train en mouvement n'est pas possible. Certeau compare la vitre du train à un hublot du *Nautilus* de Verne (166). Le passager n'a pas la liberté de pouvoir descendre pour se promener comme d'une diligence [2]. Lorsque Lafcadio pousse Amédée du train, celui-ci sort involontairement du lieu clos. Puisque le train va à une vitesse non naturelle, le retour à la terre, au monde réel, est fatal.

Le meurtre déroute la presse et la police parce que Lafcadio choisit de ne pas prendre l'argent qu'il trouve dans le veston d'Amédée, laissant le crime sans motif apparent. *Les Caves* déconstruit la littérature sensationnelle dans laquelle le passager se

1. V. notamment la Causerie III de son *Dostoïevski.*

2. La vitesse moyenne de la diligence est celle d'un homme à pied, quoiqu'elle augmente au cours du dix-neuvième siècle. Il faut par exemple à Jane Eyre seize heures pour faire environ 70 miles (110 kilomètres), et une heure et demie pour faire six milles (10 kilomètres) (89 ; 94-95). Dans *Madame Bovary, l'Hirondelle* va assez lentement pour qu'on puisse descendre en bas d'une côte et monter à pied plutôt que de rester dans la diligence (303).

plonge pour oublier qu'il est dans un train. Il s'agit du roman de gare, qui « donne des émotions fortes temporaires pour soulager l'ennui du voyage » (Marcus 180) selon un journal du dix-neuvième siècle qui anticipe de trente ans le fameux « Il faut toujours avoir quelque chose de sensationnel à lire dans le train » d'Oscar Wilde (66 [1]). Tous les éléments traditionnels sont là : des indices sous forme des boutons de manchette d'Amédée et du chapeau de Lafcadio, des articles de presse qui donnent un air de vérité, la police officielle perplexe, des amateurs qui interrogent les faits… Mais ce n'est pas le coupable qu'on arrête, il n'y a pas de motif apparent et le vrai criminel est protégé.

Avant d'aborder l'influence du train sur la vitesse de la narration de Gide, considérons brièvement ce que l'on pourrait appeler un train maritime : le bateau gidien. Malgré son admiration pour Conrad qu'ont démontrée entre autres Walter C. Putnam et Frederick R. Karl, Gide voit le bateau bien différemment de l'auteur anglo-polonais. Ce n'est pas un schooner qui vogue au gré des tempêtes pour aller voir les parias des îles, mais un navire qui assure des liaisons courtes et régulières. Les seules exceptions sont des vaisseaux allégoriques, comme dans *Le Voyage d'Urien* ou dans l'imagination de Lafcadio. Ce dernier, déraciné et disponible, pense : « *It is time to launch the ship.* D'où que vienne le vent désormais, celui qui soufflera sera le bon. » (745). Mais devenu riche et enraciné, Lafcadio ne pense plus à un voilier ; il songe désormais à aller à Java, destination conradienne, mais en ligne régulière, dans « quelque Lloyd » (822). Il y a peu de différence pour le personnage gidien entre la ligne maritime Marseille-Alger et la ligne ferroviaire Pau-Rome. Le « trépignement de l'hélice » remplace le bruit du train ; le mauvais temps qui écœure le protagoniste des *Nourritures terrestres* et l'oblige de rester dans sa cabine fait penser à Amédée dans la voiture des ouvriers italiens (228). Ménalque se compare à un bouchon sur les flots ; Amédée dans le train n'est, selon Jocelyn Van Tuyl, qu'un objet grammatical passif (533).

Le voyage devient un élément clé de la narration chez Gide.

1. « Provide temporary excitement to relieve the dullness of a journey » cité par Laura Marcus. « One should always have something sensational to read in the train »(Wilde).

Ce n'est plus tout simplement un moyen de transporter des personnages d'un lieu à un autre puisque souvent des événements importants qui transforment la vie ont lieu pendant le trajet. Lilian des *Faux-Monnayeurs* sauve une petite fille d'un naufrage et apprend les horreurs de la vie humaine dans un canot de sauvetage trop chargé (980-81). Le début et la fin de la maladie de Michel dans *L'Immoraliste* sont tous les deux liés aux transports. L'acte gratuit de Lafcadio dans le train met fin à l'existence d'Amédée et transforme la vie de beaucoup de personnages des *Caves* [1].

Le train dans l'œuvre fictive de Gide est bien plus qu'un nouvel espace où ses personnages peuvent échapper aux conventions sociales ; il permet aussi à Gide d'échapper à la convention littéraire, surtout là où il emploie l'accélération de la modernité dans ses structures narratives [2]. Les pensées de Lafcadio dans le train ne sont pas des phrases entières ; leur rythme est saccadé, interrompu par des points de suspension lorsque le train passe au-dessus des joints. Dans le troisième livre des *Nourritures terrestres* on va encore plus vite. Le lieu où se trouve le narrateur change dix fois en neuf pages, et dans une scène, il compare les jardins qu'il a vus dans une vingtaine de lieux. Le voyage est devenu instantané. Gide crée un jardin méditerranéen en mosaïque dont chaque abacule est aussi un jardin, où l'on voit chaque facette en même temps, comme un tableau cubiste dix ans avant le cubisme [3]. La perspective cubiste s'illustre aussi dans *Les Caves,* où des histoires qui n'ont presque aucun rapport les unes avec les autres ne convergent qu'à la fin. C'est un livre de mouvement constant dans lequel les personnages sont toujours en

1. Notons également la transformation – avec résurrection – sur un chemin de fer dans *Les Frères Karamazov.* Albert Sonnenfeld qualifie *Les Caves* de « Dostoïevski tourné en sotie », et Lafcadio pourrait bien avoir comme prototype ml'adolescent Kolya, qui s'allonge entre les rails pendant qu'un train lui passe dessus (725).

2. C'est à contraster avec la pureté classique de *La Symphonie pastorale,* dans laquelle il n'y a guère de déplacement en dehors de la paroisse isolée.

3. Vu les conclusions de Patrick Pollard sur le jardin comme topos révélateur de ce qui préoccupe Gide, cette composition innovatrice est d'autant plus importante.

voyage sauf s'ils viennent d'arriver ou sont sur le point de partir ; « l'important, c'est de partir », dit le narrateur de *Paludes* (129).

La vitesse et l'efficacité du voyage moderne sont telles que pour Gide beaucoup de voyages sont négligeables ou instantanés. La famille parisienne de *L'École des femmes,* de *Robert* et de *Geneviève* fait des allers-retours à Arcachon comme si cette dernière ville était en Île-de-France. Dans *L'Immoraliste* le train permet de changer de scène tout de suite et fait disparaître la notion de distance. Ménalque, envoyé en mission coloniale, annonce l'itinéraire des quinze jours qui lui restent en Europe : « Demain je pars pour Budapest ; dans six jours je dois être à Rome. Ici et là sont des amis que je voudrais embrasser avant de quitter l'Europe. Un autre m'attend à Madrid. » (433). Lorsque dans *Isabelle,* Gérard va à la Quartfourche, son voyage en train de Paris s'élide entre « et [je] partis » et « Quand j'arrivai à la station du Breuil-Blagny » (604). Le vrai voyage commence dans la calèche qui l'y attend. Le retour à Paris de Julius et Marguerite s'élide de la même façon entre les deux premiers livres des *Caves.* La comtesse de Baraglioul et sa fille arrivent à Rome de Paris sans savoir que les Armand-Dubois ont pris le même train à Milan. Les deux familles ont fait le trajet Milan-Rome ensemble mais séparément. Le long voyage double ne prend qu'une phrase, comme si on pouvait passer des coulisses parisiennes à la scène romaine. L'efficacité du train rend la distance négligeable.

Ce double voyage de Milan à Paris illustre bien comment Gide accélère la narration non seulement par les voyages ferroviaires instantanés mais aussi par des voyages multiples qui se chevauchent. Dans la transition entre deux livres des *Caves* cinq voyages se chevauchent. Le troisième livre s'achève par « Julius quitta les Armand-Dubois leur ayant souhaité bon espoir » ; le quatrième commence par « Amédée Fleurissoire avait quitté Pau » (773-74). Les deux départs, rendus simultanés par le même verbe « quitter », en cachent encore trois dont Gide ne parle pas : Protos quitte Pau pour Rome en même temps qu'Amédée (serait-il l'un des ouvriers italiens qui l'ont tellement gêné ?) ; Carola et Lafcadio quittent Paris pour l'Italie séparément mais en même temps. Pendant que le texte raconte les événements d'un personnage, d'autres personnages se déplacent, sou-

vent en train, en coulisses. Protos, par exemple, a dû suivre Amédée de près dans le train pour être témoin du meurtre, bien que Gide ne nous le dise pas. Il suit également Lafcadio le lendemain pendant que le corps d'Amédée les suit dans le fourgon mortuaire du même train. Le départ en train de Ménalque pour l'Europe coïncide avec la perte du bébé de Michel et de Marceline. Tous ces voyages simultanés, réels et métaphysiques, contribuent à la vitesse du narratif. Leur association avec le train révèle à quel point cette forme de transport moderne a eu une influence sur le style de Gide, notamment dans *Les Caves.* Comme nous l'avons vu, le train chez Gide n'est pas une forme de diligence mais plutôt un nouvel environnement physique et moral où les règles de la société conventionnelle ne s'appliquent pas. C'est pour cela que Gide choisit le train comme lieu d'un nouveau crime commis de façon originale. Le fait que le train n'est pour Gide ni être vivant ni démon ni avatar du progrès est même une perspective moderne. Gide s'intéresse aux changements que le train amène dans la vie des gens. Le train est donc au centre de beaucoup d'innovations gidiennes : l'auteur s'en sert pour explorer de nouveaux comportements, pour accélérer le récit, pour fournir de multiples perspectives et pour créer des strates de scènes dont il ne parle que de la surface. Le train représente un moyen d'échapper aux conventions pour l'auteur aussi bien que pour ses personnages.

Œuvres citées

Bell, David. *Real time : accelerating narrative from Balzac to Zola.* Urbana : U. of Illinois P., 2004.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre.* Oxford : O.U.P., [1847] 1986.

Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire.* Paris : Gallimard, 1990.

De Quincey, Thomas. *The English Mail-Coach and Other Writings.* Édimbourg : Black, [1849] 1862.

Duffy, Larry. *Le grand transit moderne : mobility, modernity and French naturalist fiction.* Amsterdam : Rodopi, 2005.

Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité.* Genève : Slatkine, 1987.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary.* Paris : Le Livre de poche, [1856] 1983.

Garrett, Leah. « Trains and Train Travel in Modern Yiddish Literature ». *Jewish Social Studies : History, Culture, and Society* 7 : 2 (2001) : 67-88.

Gide, André. *Les Caves du Vatican. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Dostoïevski. Essais critiques.* Éd. Pierre Masson. Paris : Gallimard (Pléiade), [1923] 1999.

—. *Et nunc manet in te. Souvenirs et voyages.* Éd. Pierre Masson. Paris : Gallimard (Pléiade), [1951] 2001.

—. *Les Faux-Monnayeurs. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *L'Immoraliste. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Isabelle. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Journal I : 1887-1925.* Éd. Éric Marty. Paris : Gallimard (Pléiade), 1996.

—. *Les Nourritures terrestres. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Paludes. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *La Symphonie pastorale. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Le Traité du Narcisse. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

—. *Le Voyage d'Urien. Romans, récits et soties, œuvres lyriques.* Éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (Pléiade), [1914] 1958.

Karl, Frederick R. « Conrad and Gide : a relationship and a correspondence ». *Comparative Literature* 29 : 2 (1977) : 148-71.

Marcus, Laura. « Oedipus Express : trains, trauma and detective fiction ». *New Formations. A Journal of Culture / Theory / Politics* 41 (2000) : 173-88.

Pollard, Patrick. « *Hic nemus* : gardens andother enchanted places in the writings of André Gide ». *Romance Studies* 22 (1993) : 113-22.

Putnam, Walter C. *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide.* Saratoga : Stanford French and Italian Studies, 1990.

Rivalin-Padiou, Sidonie. *André Gide : à corps défendu.* Paris : L'Harmattan, 2002.

Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway journey : the industrialization of time and space in the 19th century.* Berkeley : U. of California P., 1986.

Sonnenfeld, Albert. « De Dostoïevski à Gide ». *French Review* 46 : 4 (1973) : 722-29.

Tomalin, Claire. *The Invisible woman : the story of Nelly Ternan and Charles Dickens.* Londres : Penguin, 1990.

Vadillo, Ana Parejo. « Phenomena in flux : the aesthetics and politics of traveling in modernity ». *Women's Experience of Modernity, 1875-1945.* Éd. Ann L. Ardis et Leslie W. Lewis. Baltimore : Johns Hopkins U. P., 2002.

Van Tuyl, Jocelyn. «All Roads lead to Rome : the parodic pilgrimage in *Les Caves du Vatican* ». *Romanic Review* 87 (1996) : 531-40.

Vigny, Alfred de. *Œuvres poétiques.* Paris : Garnier-Flammarion, 1978.

Wilde, Oscar. *« The Importance of being earnest » and related writings.* Éd. Joseph Brostow. Londres : Routledge, 1992.

PIERRE MASSON

Des amis de trente ans
La NRF et le roman
1909–1939

Envisager les rapports entre une revue, quelle qu'elle soit, et le genre romanesque, c'est aujourd'hui mettre en évidence la distance qui nous sépare d'une conception du roman qui permettait son découpage en tranches régulières en supposant son intérêt constant et renouvelé, selon une linéarité nécessaire à une lecture ainsi fragmentée. En 1920, Benjamin Crémieux le remarquait à propos de Colette :

> *Chéri* a paru en tranches hebdomadaires dans *La Vie Parisienne*. Ce mode de publication, en exigeant que chaque chapitre forme un tout, contraint l'auteur à une discipline stricte dans la composition et la conduite de son ouvrage. Cette influence *classique* de *La Vie parisienne* sur ses collaborateurs n'avait pas, croyons-nous, encore été notée. Il convient sans doute de ne pas l'exagérer.

Et de fait il paraîtrait désormais saugrenu ou suicidaire de publier sous cette forme l'intégralité d'un roman. Toutefois, dans le cercle 1909-1940, balisé à l'origine par les trois livraisons de *La Porte étroite*, et à son terme par les six livraisons des *Voyageurs de l'impériale*, le problème n'était pas encore sensible, et il était donc permis à une revue d'être un lieu privilégié où un roman, en se livrant par tranches à l'appétit du public, pouvait en retour alimenter un dialogue presque direct avec les réflexions théoriques qui

accompagnaient sa publication. Mais si *La NRF* a été par excellence ce carrefour entre création et critique, c'est encore pour diverses raisons que nous allons tenter d'indiquer à présent.

I. 1909–1914 : LE LABORATOIRE

1. Six personnages en quête de roman

La première cause est constituée par André Gide, auquel il serait tentant, mais trompeur, de ramener l'essentiel de la question. On sait que pour lui, le roman s'est présenté comme la forme à conquérir pour se revendiquer artiste ; à une époque où les excès du naturalisme et les déliquescences du symbolisme ont frappé le roman d'évanescence, il affirme à Valéry (26 janvier 1891) qu'à côté de Mallarmé pour la poésie et Maeterlinck pour le drame, « j'ajoute Moi pour le roman ». Mais avec ses *Cahiers d'André Walter,* il venait justement d'écrire un livre racontant la préparation d'un livre, ce dernier restant invisible. Faire du roman la quête de son dépassement, poser le roman comme forme à inventer, telle était sa gageure, qui allait cristalliser autour d'elle des aspirations voisines.

Une deuxième cause était constituée par la presque totalité du groupe fondateur : chacun avait un roman personnel qui l'obsédait, Gide et son drame conjugal, Jean Schlumberger et la figure du père, André Ruyters et la relation à la femme, sans compter les désirs inavouables partagés par Gide et Henri Ghéon, comme naguère Eugène Rouart et bientôt Schlumberger. Même Jacques Copeau rumina longtemps un projet de roman. Et quand Gide indique à Franz Blei (23 avril 1908) quels sont les romanciers français qui comptent, il nomme Paul Léautaud, Charles-Louis Philippe et Jules Renard, tous trois porteurs d'un roman d'enfance mal digérée. Chacun cherchait la forme qui lui permettrait de se dire sans se trahir.

Le roman, dans ces conditions, devait se faire récit aux contours assez précis pour énoncer leur drame, mais aussi aux ombres assez profondes pour seulement suggérer ce qu'ils ne pouvaient dévoiler. Et c'est pourquoi ils se prenaient à envier d'autres romanciers auxquels ils ressemblaient bien peu, mais dans le bateau desquels ils rêvaient de se laisser emporter. S'ils célébraient les grands espaces sillonnés par Wells, Kipling,

Meredith, Stevenson et bientôt Conrad, c'était d'abord pour exprimer un désir d'exploration intérieure ; l'aventure, pour eux, c'était déjà le roman lui-même.

Le roman, tout le monde y pense, et on y travaille presque en équipe ; Gide soumet sa *Porte étroite* à Drouin, raconte ses *Caves* à Ghéon et Copeau, discute avec Ghéon de celui que ce dernier prépare (21 février 1908 : « C'est absurde, ce que je fais, je te raconte ton roman. Pardon, cher vieux ! Mais cela te montre combien il m'intéresse. Je pense que tout ce que je te dis là c'est bien précisément ce que tu vois aussi... »). Car ces divers travaux ont l'avantage de pouvoir se placer sous un nom unique, celui de la revue, qui fonctionne à la fois comme un alibi et un repère ; pour expliquer qu'il donne sa *Porte étroite* à *La NRF,* Gide écrit à Ghéon (30 décembre 1908) : « L'idée que, ce roman ultra-moral calant la Revue pour l'avenir, tu pourrais peut-être y donner plus tard *L'Adolescent,* m'a aiguillé un peu dans ce sens. » Mais en sens inverse, l'esprit d'équipe peut entraîner la publication de romans dont le principal mérite est d'avoir été écrit par un de ses membres. En 1909, Gide n'est pas emballé par *L'inquiète paternité* de Schlumberger ; l'année suivante, c'est Schlumberger et Gide qui manquent de se brouiller avec Copeau en publiant, malgré l'avis de ce dernier, *L'Ombrageuse* de Ruyters, au nom du seul principe de solidarité, comme l'écrit Schlumberger (3 septembre 1910) :

> Je ne puis admettre que, si Ruyters reste intimement convaincu du malfondé des critiques qu'on lui adresse, son roman lui soit refusé. C'est très joli de défendre la bonne littérature mais commençons par ne pas étouffer ceux qui la défendent.

Aux yeux de Schlumberger, que Ruyters fût mauvais romancier importait moins que son désir d'en devenir un meilleur. Pour Gide et ses amis, le roman était ainsi un enjeu à la fois esthétique et moral, caractérisé par l'authenticité d'une voix qui se cherche, et par une forme qui dans ces conditions ne peut se considérer comme parfaite. À Pontigny, lors de la décade de 1912 qui est consacrée au roman, deux interventions de Gide résument ce lien : « Ma plus grande reconnaissance à certains romanciers vient de ce qu'ils m'apportent non seulement une nouvelle vision de la vie, mais une nouvelle évaluation morale » (*BAAG* n° 99,

juillet 1993, p. 444) et cette question : « le roman peut-il être une œuvre parfaite ? » (p. 440). Trente ans plus tard, il affirmera encore (*VIII*[e] *Interview imaginaire*) : « Le mot "parfait" est particulièrement impropre lorsqu'il s'applique à un roman. […] Le genre roman reste de contours trop élastiques pour prétendre à la perfection. »

De fait, les notions de déconcentration, de confusion et surtout de points de vue commençaient à être des préoccupations techniques qui n'étaient pas seulement celles de Gide. Dès 1911, Rivière fait l'éloge des *Frères Karamazov* en raison de leur « abondance » et propose de considérer « la complication [comme] une valeur littéraire importante ». En janvier 1912, Ghéon saisit Wells comme occasion de célébrer la valeur de l'imprévu, qui fait la saveur de la vie mais que « les écrivains français ont exilé du roman ». Et c'est alors que le mot aventure commence à se répandre, sous la plume de Copeau, de Ghéon, dans la bouche de Drouin à Pontigny (*BAAG* n° 99, p. 427), tandis que Thibaudet propose en août des « Réflexions » qui résonnent à l'unisson de celles de Gide ; là où celui-ci parle d'œuvre déconcentrée, Thibaudet parle « de composition desserrée », et *La Princesse de Clèves* sert à l'un et à l'autre de repoussoir pour définir le roman comme marqué par l'hétérogénéité et l'obscurité.

Il faut alors considérer comme un malentendu partiel l'étiquette de classicisme qui va être attribuée à tout le groupe. Cette question, qui existait avant la naissance de la revue, avait trouvé avec Gide une interprétation particulière, puisqu'il s'agissait pour lui de faire dialoguer les contraires ; c'est ce désir de complexité qui le fit passer, de l'écriture successive de romans opposés, au rêve d'une œuvre unique englobant toutes ses contradictions. Nous l'avons vu, tout en écrivant *La Porte étroite* et *Isabelle,* il rêvait aux *Caves.* Mais ce faisant il ne pouvait empêcher qu'on érige en modèle ces petits récits de facture impeccable, et qu'on transforme en doctrine une manière qu'il voulait provisoire. Ainsi, dans *La NRF* de septembre 1911, Dumont-Wilden écrivait à propos de *La Maitresse servante* des frères Tharaud :

> Le goût français n'en est pas moins revenu à ces récits généralement brefs, fortement construits et qui vont droit au but, où quelques personnages, aux traits rigoureusement accusés, ou délicatement nuancés, mais toujours précis, développent leur caractère avec logique, mettant en

lumière par surcroît quelque problème moral. […] La sobriété, la fermeté, la rapidité et la précision [restituent] le vrai style du roman français.

C'est donc peut-être par réaction que Gide, alors même que la critique se plaisait à souligner la perfection formelle de sa *Porte étroite* dont il avait fait le don inaugural à la revue, va cesser de l'appeler roman, et la considérer rétrospectivement non comme un aboutissement, mais comme une étape sur le chemin qui doit le mener au roman ; en 1911, il notera à propos d'*Isabelle* :

Pourquoi j'eus soin d'intituler « récit » ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée.

Et deux ans plus tard il récidivera à propos des *Caves du Vatican* :

Pourquoi j'intitule ce livre sotie ? Pourquoi récits les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas de faillir aux règles du « genre » ; et de manquer par exemple de désordre et de confusion.

2. Le roman introuvable

Durant ces premières années de *La NRF*, le roman se présente ainsi comme une sorte de motif dans le tapis, dont tout le monde pense pouvoir cerner les contours, mais qu'aucun ne parvient à appréhender vraiment. On a pu remarquer le décalage qui existait entre les admirations du groupe, et ses propres réalisations, et conclure à une forme d'impuissance. Gide, le romancier officiel de la maison, illustrerait bien cet échec, lui qui, à peine achevée *La Porte étroite,* s'était attelé aux *Caves* et tenait ses amis informés de l'avancée de ce livre ; la théorie en était au point, Copeau puis Rivière avaient produit de longues études, Gide lui-même, quelques mois avant la sortie des *Caves,* avait écrit un article ironique où, cherchant à énumérer dix romanciers français, il ne consentait à en reconnaître que deux, et faisait de son livre à venir, implicitement, le premier vrai roman français.

Le déclassement de ce roman en sotie, opéré *in extremis,* consacre-t-il l'échec de cette tentative ? Peut-être pas. Cette quête du roman d'aventure n'aurait été manquée que si l'aventure avait

été réellement visée ; à considérer le décalage existant entre l'article théorique de Rivière et son roman, *Aimée,* on peut en douter, et supposer que ce qui intéressait Rivière et ses amis, c'était moins écrire un roman que d'envisager de le faire, et de privilégier ainsi une attitude critique et réflexive qui pouvait simplement se vivre. C'est ce qui explique que, dans sa longue étude, Rivière opère un glissement remarquable de la notion d'aventure à celle de « roman psychologique d'aventure », où il n'est point besoin de voyages et de rebondissements, le domaine à découvrir étant les replis de l'âme humaine.

Déjà, à la mort de Charles-Louis Philippe, Gide avait jugé que le meilleur moyen de célébrer le talent de son ami était de publier, non pas le dernier état du roman qu'il laissait inachevé, mais ses différents brouillons, comme les vestiges d'un chantier en cours, où le geste du romancier comptait plus encore que le roman. Mais cette démarche pouvait trouver son expression finale dans le roman du romancier, donc nécessairement dans une structure ouverte, sorte de roman d'apprentissage de l'auteur au travail. Déjà Larbaud, en 1913, avec son « Journal d'un milliardaire », présentait les aventures intérieures de Barnabooth, marquées par trois rencontres avec des hommes incarnant des choix existentiels. Un an plus tard, Gide allait faire de même avec Lafcadio et ses oncles, et surtout avec Julius, ce romancier ridicule qui sortait de son métier bien rôdé pour s'aventurer un moment dans une tentative de création hasardeuse.

Cependant, à côté de ce roman réflexif qui s'esquisse là, et qui tend à retarder la prise en compte de la réalité, un autre nous semble s'être alors développé, qui est comme la représentation métaphorique de la même recherche ; c'est le roman du domaine perdu, prestigieux en raison même de son éloignement, et vers lequel le héros, partagé entre nostalgie et désillusion, hésite à revenir. L'école en ruines de *Fermina Marquez*, le château abandonné d'*Isabelle,* celui encore du *Grand Meaulnes* sont autant de lieux dont il est impossible de dire l'histoire sans risquer d'en détruire le mystère, comme autant de romans qui ne parviendraient pas à s'écrire. Et l'on peut alors remarquer qu'en proposant l'inscription de cette recherche intellectuelle dans un espace marqué par le temps, en faisant vivre la quête du romancier au sein d'un univers proprement romanesque, en faisant coïncider la marche

en avant de l'écriture et la nostalgie d'une perfection perdue, Proust va réaliser la synthèse idéale qui, s'emparant d'un désir de renouveau, le porte aussitôt à un point d'aboutissement. Et l'on peut penser que, s'il fut d'abord éconduit par l'équipe de *La NRF,* c'est parce que sa personne, et non son œuvre, pouvait faire craindre qu'il ne tendît du côté du Julius des *Caves.*

Dans ces conditions, il est faux de suggérer, comme certains disciples de Bourdieu, que *La NRF* choisit dès l'origine de privilégier le genre romanesque afin de toucher un vaste public. Quand on examine les sommaires des premières années, on constate que la poésie et les réflexions théoriques ou critiques y tiennent la place essentielle. Le roman brille, sinon par son absence, du moins par son insuffisance reconnue, et les échanges entre les responsables de la revue montrent le besoin d'avoir *du* roman, mais faute de mieux : le 14 janvier 1909, Copeau à Gide (I, p. 297) :

J'ai déjeuné hier avec Philippe, très cordialement. Il nous est tout acquis, et nous pouvons compter sur son roman aussitôt qu'il l'aura terminé [*Charles Blanchard*]. […] Ducoté [*Une belle vue* : *NRF* n^{os} 10-13] serait fort bien pour attendre.

Le 19 septembre 1909, Gide à Schlumberger (p. 219) :

Il faudrait presser Hamp [récit]. Au besoin cela tiendrait lieu de roman si nous rejetons le Ducoté.

Le 4 octobre 1909, Gide à Copeau (I, p. 338) :

Par le même courrier le Ducoté […] à mon avis très publiable, préférable indubitablement […] à la suite de *Heureux qui comme Ulysse* [*L'inquiète paternité*]. Si toutefois vous estimez que ce dernier doit être pris, il vaut peut-être mieux le prendre aussitôt et avec une bonne nouvelle de Pierre Hamp (si cette dernière était assez longue et d'intérêt assez suspendu pour occuper deux n^{os} nous serions sauvés !).

Le 9 février 1912, Copeau à Gide (I, p. 566) :

Il m'apparaît bien fâcheux que ce roman [des Tharaud] nous échappe, surtout que nous n'avons à publier à la place que du Bachelin [*Juliette la jolie*], c'est-à-dire la chose la plus neutre, la moins reluisante pour nous, et qui ne peut manquer de donner à nos lecteurs une impression de pénurie.

Le 31 mai 1912, Copeau à Gide (I, 612) :

Miomandre me propose un roman. Je ne l'ai pas encore lu. Mais en

principe, je juge très désirable de l'avoir, s'il est bon. Ça nous éclaircira.

II. 1919–1929 : LA ROSE DES VENTS

À sa reprise en 1919, il semble qu'on puisse constater plusieurs courants parallèles à l'intérieur de la revue. D'une part, avec Rivière aux commandes, une nouvelle génération trouve à s'affirmer, pas forcément plus moderniste que l'ancienne génération incarnée prioritairement par Gide. D'autre part, la place désormais centrale de la revue dans le paysage littéraire français l'incite à en refléter les principales tendances.

1. De deux types de classicisme

Au lendemain de la guerre, on peut sommairement distinguer, dans le paysage littéraire français, deux camps qui, tout en s'opposant formellement, correspondent tous deux au traumatisme des cinq années de massacres. D'un côté, un courant réaliste va s'acharner contre l'individu, pantin inconsistant et lâche soumis à l'horreur du monde ; Victor Bâton de Bove, Salavin de Duhamel, Bardamu de Céline en seront les représentants. De l'autre, le courant surréaliste s'emploie au contraire à nier la réalité en la recomposant à partir du sujet. Le premier courant privilégie le roman et une focalisation interne limitée au constat de son impuissance ; le second récuse logiquement le roman, Breton rejoignant Valéry dans le dédain d'un genre borné à l'illusion réaliste.

Prolongeant le malentendu déjà signalé, *La NRF* va accueillir des représentants de ces deux courants, dans la mesure où, par une relative modération, par le respect de certaines conventions formelles, ils relèvent malgré tout du classicisme dont la revue est censée être l'emblème. Gide, selon son habitude, avait répondu de manière ambiguë à une enquête sur le classicisme, commençant par le définir comme l'art de la litote, mais posant ensuite que bien des chefs-d'œuvre échappent à cette définition, pour conclure, en s'abritant derrière une citation :

> Le seul classicisme légitime aujourd'hui […] est celui dans l'ordre duquel « tous les éléments qui fermentent dans le monde moderne, après avoir trouvé une libre expansion, s'organisent selon leurs vraies relations réciproques », conclut le critique du *Times.* Et j'adopte volontiers sa formule finale : « Le but auquel nous aspirons, c'est une large intégration. »
> Intégrons donc, ma chère Angèle. Intégrons. Tout ce que le classicisme

se refuse d'intégrer, risque de se retourner contre lui. (*NRF,* mars 1921)

Il travaillait alors à ses *Faux-Monnayeurs…* mais deux ans auparavant, il avait donné à la revue renaissante sa *Symphonie pastorale*, récit encore plus concis, plus classique que sa *Porte étroite.* Thibaudet avait eu beau jeu de souligner l'air de famille de ces récits. Et dans les années qui suivent, c'est cette filiation que certains vont ériger en critère, dans leurs œuvres ou dans leurs choix de lectures. Louant *Chéri*, Benjamin Crémieux donne le ton :

> Tout dans ce livre pourrait se donner en modèle : la composition, et notamment l'exposition du sujet dans les vingt premières pages, l'étude des caractères, la vérité du dialogue, la qualité du style. Colette a pris pleine conscience de son art spontané, et domine ses dons au lieu de s'abandonner. Elle travaille désormais à la façon des classiques, sans plus rien demander au subconscient, et n'écrit plus un mot qu'elle ne l'ait prémédité. (Décembre 1920)

Un an plus tard, il incorpore Morand et ses *Tendres Stocks* dans la famille :

> Morand compose [ses portraits] avec une fantaisie freinée par un évident souci de classicisme. Il n'énumère pas son modèle, il le reconstruit. (Avril 1921)

Et l'année suivante :

> N'y eût-il pas ce substrat d'humanité, *Ouvert la Nuit* n'en serait pas moins une réussite complète, la réalisation parfaite d'un classicisme ultra-moderne. (Mai 1922)

Le récit rétrospectif d'une conscience en quête de lucidité, marquée par une inquiétude de nature éthique, et développé avec la concision d'une tragédie classique, devient ainsi une sorte de spécialité de *La NRF,* donnant à Gide une descendance dans laquelle il ne se reconnaissait plus tout à fait. Julien Green, Marcel Arland et Jacques de Lacretelle en font partie. En décembre 1922, Mauriac, en même temps que *La NRF* publie son *Fleuve de feu,* écrit à propos de *Silbermann* :

> Ce court récit d'un art si simple, si pur […] restitue à l'être humain tout ce dont le dépouillent quelques-uns de nos camarades en leurs ouvrages d'ailleurs délicieux : conscience, inquiétude, goût de la perfection, sens du péché. […] *Silbermann* est composé soigneusement, selon la méthode ancienne que M. Thibaudet reproche à M. Bourget de prêcher aux jeunes écrivains.

De *Terres étrangères* à *L'Ordre,* on pourrait relever bien des traits que l'œuvre d'Arland doit à celle de Gide ; en janvier 1925, Henri Rambaud classe ainsi son *Étienne* :

> Je ne sais s'il y a beaucoup de jeunes écrivains qui aient profité avec plus d'intelligence et de bonheur de la grande leçon de discrétion et de goût de M. André Gide.

Et il n'est pas étonnant de voir *Le bal du comte d'Orgel* au sommaire de l'année 1924.

Il y avait donc, dans la planète *NRF,* un parti de la mesure, auquel Jacques Rivière lui-même n'était pas loin d'adhérer. Déjà, lui qui pourtant écrivait en 1913 que « le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français », un an plus tard notait à propos des *Caves du Vatican* (21 février 1914) :

> Je trouve le livre mal composé. Il y a, à mon sens, une disproportion flagrante entre la masse formée par les quatre premières parties et cette merveilleuse dernière partie.

En février 1920, il ramenait au bercail psychologique le roman d'aventure, en célébrant « Proust et la tradition classique » :

> Le grand et modeste cheminement à travers le cœur humain que les classiques avaient amorcé, recommence. […] Notre littérature, un moment suffoquée par l'ineffable, redevient ouvertement ce qu'elle a toujours été, dans son essence : un « discours sur les passions ».

Dès lors, on peut observer que si *La NRF* sut s'ouvrir considérablement aux deux extrêmes que nous avons décrits, ce fut la plupart du temps lorsqu'elle pouvait y reconnaître des indices d'une proximité intellectuelle, d'un esprit d'ordre caché sous la folie, ou d'une retenue imposée au constat réaliste. Rivière, félicitant Breton pour son « esprit rigoureux », avait peut-être, comme Gide, trouvé suffisamment rassurantes les références à l'actualité, à la littérature, au cinéma et même au roman qui parsèment *Anicet* pour publier Aragon en 1920 ; mais *Télémaque* le détrompa, et fut l'occasion de leur rupture. Mac Orlan, en revanche, est souvent présent au sommaire de la revue avec des récits dans lesquels Roger Allard, en 1920, apprécie l'utilisation lyrique du roman d'aventure, tout comme, en 1927, il voit dans *Le Voleur d'enfants* de Supervielle la réussite d'un roman de poète. Quant aux ai-

mables fantaisies de Giraudoux publiées dans *La NRF,* comme *Bella* et *Suzanne et le Pacifique,* Thibaudet n'est pas loin d'y voir des approches du roman pur.

À l'autre bord, on trouve un réalisme de bonne compagnie, avec une pointe de fantastique dans *Le mauvais garçon* d'Henri Pourrat, un subjectivisme éclairant dans le *Journal de Salavin* de Duhamel. Faute de proposer un sens, le réalisme sera au contraire banni, comme *Le Pont traversé* de Paulhan que Crémieux exécute en mars 1922 :

> A quoi bon tout ce réalisme, s'il n'en doit pas jaillir un sentiment nouveau de la vie ?

L'évocation du réel est donc concevable, mais ramenée à une conscience, à un point de vue qui se révèle autant qu'il révèle. C'est ainsi que Fernandez, pour louer *La Bonifas* de Lacretelle, écrit en 1926 :

> Où le talent de Lacretelle s'est affirmé avec le plus d'éclat c'est, il me semble, dans le choix des points de vue de la narration. On sait l'importance du point de vue pour l'équilibre et le développement d'une histoire.

Et le fait même que Thibaudet éprouve (août 1924) le besoin de dénoncer cette méthode, montre bien qu'elle est au goût du jour :

> Le défaut est celui-ci : nous sommes beaucoup plus occupés à admirer l'intelligence du romancier qu'à sympathiser et à vivre avec ses héros. […] La littérature la plus récente nous habitue davantage encore à ce tour, à cette comédie des erreurs vue d'un point de vue d'intelligence. Je songe à *Thomas l'imposteur* de Cocteau, et aussi à Giraudoux et à Morand.

2. De l'aventure à l'ouverture au monde

Mais cet éclectisme de bon aloi n'est pas partagé par tous. Tandis que l'œuvre de Proust se développe désormais tout à loisir au sein de la revue comme un corps à la fois étranger et essentiel, une réflexion se poursuit, comme un dialogue entre deux hommes, sans qu'on sache jamais vraiment qui des deux inspire l'autre. Il s'agit de Gide et de Thibaudet, dont l'échange, à l'intérieur de la revue, a commencé au seuil de la guerre. S'inscrivant dans le débat théorique entamé par Copeau, Rivière et leurs amis, Thibaudet apporte un langage plus technique. Dans ses « Réflexions sur le roman » de 1912, il s'appuie sur Gide pour dénoncer les romans démonstratifs, émet à propos de *La Princesse de*

Clèves des réserves que Gide reprendra l'année suivante, et surtout il énonce un axiome que Gide fera mine de ne découvrir que treize ans plus tard, juste à l'achèvement de ses *Faux-Monnayeurs* :

> Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle.

Dans la foulée, Thibaudet réclame « le roman de la jeune intelligence », que porteraient des personnages adolescents, et l'on peut constater que, si Lafcadio est déjà plus jeune que Gérard dans *Isabelle,* ce seront Bernard et Olivier, dans *Les Faux-Monnayeurs,* qui nous feront vraiment entrer dans le monde de l'adolescence. La même année, dans « Symbolisme et roman » Thibaudet pose une notion qui fera fureur à *La NRF* après la guerre ; il s'agit de la dimension symbolique du roman, pour laquelle il loue Flaubert et Cervantès d'avoir su atteindre un réalisme épique. En 1920, c'est Crémieux , à propos de *L'Atelier de Marie-Claire,* qui note :

> Ce que les romanciers d'aventures ont tenté en accumulant les péripéties romanesques et en nous dépaysant, deux femmes, Marguerite Audoux et Colette, l'ont réalisé simplement en s'affranchissant de la servitude historique. Leur vision est anti-historique : légendaire. […] Le véritable apport féminin […] c'est d'avoir donné au roman naturaliste dégénéré la ligne et le mouvement du roman d'aventures.

Et Gide, qui avait écrit en octobre 1920 à Rivière pour lui parler de Jouhandeau dont la revue venait de publier les *Pincengrain* (« Il sort le roman de son ornière, du premier coup »), note en 1921 dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* cette réflexion qu'il finira par mettre dans la bouche d'Édouard :

> Pourquoi me le dissimuler : ce qui me tente, c'est le genre épique. Seul, le ton de l'épopée me convient et me peut satisfaire ; peut sortir le roman de son ornière réaliste.

Il n'est pas sûr que Gide ait voulu atteindre ce but ; mais la dimension épique continue d'être revendiquée par Thibaudet, qui considère (novembre 1922) que « le roman descend plus ou moins de l'épopée, il tient chez nous la place du poème épique dans d'autres civilisations », et elle fonctionne comme un critère d'appréciation à l'égard du *Rabevel* de Lucien Fabre aux yeux de

Benjamin Crémieux en 1924 :

Romancier de mœurs, il a réussi à donner une allure non pas historique, mais épique et légendaire à son récit. [… Il] a fait un poème épique en prose.

Ce qui se développait à *La NRF* avant la guerre, c'était un désir d'ouvrir le roman sur un espace d'autant plus prestigieux qu'on n'en cernait pas bien les contours. Après la guerre, à l'instigation de Thibaudet, les conditions de cette ouverture sont mises en avant, présentées parfois comme des exigences, un cahier des charges qui pouvait réveiller en Gide d'anciennes ambitions. Significativement, en juillet 1921, Larbaud saluait dans la revue la réédition de *Paludes* :

Ce livre était trop en avance sur le goût moyen de l'époque où il parut. […] Surtout ce livre traitait, poétiquement, de certains problèmes qui n'avaient encore commencé à préoccuper qu'un petit nombre d'esprits.

Épousant alors les orientations tracées par Thibaudet, Gide va s'écarter du récit rétrospectif en dédoublant son écriture ; d'un côté il reporte la confidence personnelle sur le récit autobiographique, avec *Si le grain ne meurt,* et de l'autre il ouvre le roman à la prise en compte du monde, sans pour autant revenir au réalisme. Par exemple, en décembre 1923, il note dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Le mieux serait de faire une description « poétique » du Luxembourg – qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les féeries de Shakespeare.

Mais il se démarque de Thibaudet en maintenant, comme André Walter, que le roman idéal est un rêve inaccessible. En septembre 1919, le critique écrivait :

Le vrai, le pur et le transparent roman d'aventures, c'est celui dont la dernière marche consiste à abdiquer l'illusion de l'aventure, […] à reconnaître que l'aventure est partout, et qu'il suffit de regarder avec certains yeux la vie humaine la plus simple pour la voir s'installer, s'éployer, éclatante d'imprévu, dans le royaume de l'extraordinaire.

Cette notion de pureté, Fernandez allait la faire sienne, donnant à propos de Balzac sa définition du roman pur. Mais en novembre 1921, Gide énonçant à son tour dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* les caractéristiques d'un roman purgé « de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman », pré-

voyait déjà qu'il chargerait son héros d'en faire la vaine tentative : « ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire. »

Tandis que Gide et Proust, chacun à leur manière, écrivaient le roman du romancier écartelé entre l'art et le réel, réalisant les formules de Thibaudet qui notait en avril 1924 que « la critique du roman est elle-même un roman dont les romanciers sont les personnages » et en juin 1926 que « le roman, c'est aujourd'hui le genre propre de la dévotion à la littérature », se développait autour d'eux l'idée que le roman se devait d'accéder à la dimension épique ou symbolique, seule capable de fusionner ces deux termes antithétiques ; épique, donc ahistorique, l'Histoire étant alors identifiée au stupide XIX^{e} siècle. En mai 1922, Crémieux félicite ainsi Paul Morand :

> Paul Morand, pour sa part, travaille lui aussi à nous délivrer de l'historicisme. Le XX^{e} siècle sera le siècle de la géographie […] comme le XIX^{e} fut le siècle de l'histoire.

Et si Thibaudet est friand de métaphores géographiques, c'est parce qu'à ses yeux l'espace est désormais le domaine que doit conquérir le roman ; en mai 1924, il réunit sous cette bannière Morand et les frères Tharaud :

> Ce roman tend à occuper une place assez analogue à celle qu'occupa, aux temps romantiques et post-romantiques, le roman du recul dans le temps, le roman historique. Celui-ci coïncidait avec l'histoire, cette machine à explorer le temps. Celui-là coïncide aujourd'hui avec une géographie, une machine à explorer l'espace.

L'action était donc revendiquée pour elle-même, déploiement instantané d'énergie, sans calcul ni perspective, et Thibaudet, qui reprochait à Gide, Proust et Valéry de ne pas être des « professeurs d'énergie », faisait l'éloge de ceux que la revue s'employait justement à publier, Montherlant, Kessel et Lucien Fabre. À cette liste allaient s'ajouter, à l'approche de 1930, Malraux (*Les Conquérants* en 1928), Giono (*Un de Baumugnes* en 1928), Saint-Exupéry (extrait de *Courrier Sud* en mai 1929), mais aussi André Chamson avec *Les Hommes de la route* (1927) et Henri Fauconnier avec *Malaisie* (1930). Mais dans tous ces romans, l'inscription dans l'histoire, quand elle n'était pas absente, était refusée avec ostentation, à l'image de Garine refusant de passer de la révolte à la révolution ; et il est difficile de suivre Thibaudet lors-

que, en mars 1929, il prétend résumer les dix années écoulées à la revue comme « le dialogue des *Faux-Monnayeurs* et des *Thibault* ». Il suffit de relever l'unique apparition des *Thibault*, six pages en novembre 1928, pour comprendre que, sur le rapport à l'histoire au moins, il n'y avait pas débat au sein de *La NRF* de cette décennie.

III. 1929–1939 : LE VENT DE L'HISTOIRE

De la suite de son aventure, *La NRF* n'est peut-être pas autant responsable. C'est de l'extérieur que des points de vue nouveaux vont lui être imposés, qui modifient la place de l'écrivain et du roman dans la société. Ce sont donc davantage des symptômes que l'on peut relever, et non des ordonnances, comme par exemple le fait que durant cette décennie, Gide ne va guère donner à la revue que des *Pages de Journal,* de plus en plus tournées vers l'actualité politique, et donner à d'autres revues son *École des Femmes.* En 1933, Thibaudet sentait peut-être que les choses avaient changé, lorsqu'en mars, résumant l'évolution de *La NRF* d'après guerre, il semblait suggérer qu'il s'agissait d'une période close et révolue. Sa fameuse formule sur *La NRF,* « académie du roman », sonnait comme un bilan. Autour de lui, au sommaire de la revue, des aspirations nouvelles s'exprimaient. En mai 1931, Crémieux le suggérait déjà clairement :

> Le temps est passé des innombrables romans-confessions écrits à la première personne.
> Il n'est pas impossible que le grand roman de Marcel Proust apparaisse un jour comme une œuvre sociale au premier chef. […] Cet aspect social et quasi-marxiste *d'À la recherche* n'a, peut-on dire, pas été aperçu jusqu'ici.

En 1932, Jean-Richard Bloch donne *Sybilla,* curieux roman qui démarre dans le ton des *Caves du Vatican,* mais qui ensuite mêle revendication féministe, homosexualité et enthousiasme politique. Ensuite vont se succéder, de 1933 à 1937, *La Condition humaine, Le Temps du mépris* et *L'Espoir,* appels de plus en plus nets à une société nouvelle, tandis que Drieu, avec *Rêveuse bourgeoisie,* décrit en 1936 la décadence de la société présente, quatre ans avant *Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon, dont la revue avait jusque-là critiqué sévèrement les précédents romans du

cycle du « Monde réel ». Thibaudet mort, ce sont de nouvelles voix qui se font entendre, comme celle de Nizan, analysant en 1937 *L'Été 14* de Martin du Gard :

L'avant-guerre est promue à la dignité d'une période historique : il n'en faut plus douter après *Les Cloches de Bâle, Les Hommes de bonne volonté* et les derniers livres de Roger Martin du Gard. C'est une époque conclue et cette conclusion favorise beaucoup le travail de l'écrivain. […] La connaissance des conclusions historiques est dans ce genre d'ouvrage la condition même de l'art. […] Personne n'échappe plus au monde. […] Les penseurs de la vie privée qui régnèrent longtemps peuvent gémir, mais non le romancier qui retrouve dans ces bouleversements le ressort central de la tragédie, la relation de l'homme à un destin. […] Dans un univers commandé par l'assaut du destin contre l'homme, les seuls héros qui comptent sont ceux qui disent non. […] Presque tous les héros de roman sont les prisonniers du temps qui passe ou du temps passé. Les romans de la vie privée peuvent bien se conclure par une suspension de la durée, personne n'est dupe, on sait bien que les héros mourront. Mais le révolutionnaire se définit, même vainqueur, par sa relation au futur.

Évidemment, tout le monde ne suivait pas ce retour de l'histoire avec le même entrain. En 1935, Marcel Arland regrettait la dimension politique du *Sang noir* :

Il semble que l'auteur ait été pris soudain de nouvelles ambitions, qu'il ait voulu élargir démesurément son livre, qu'autour de l'histoire d'un homme il ait voulu faire l'histoire et le procès de la société tout entière. […] C'est une hallucination qui ne parvient pas tout à fait à nous entraîner.

S'il parvenait à absoudre *Les Hommes de bonne volonté,* c'était en leur trouvant (octobre 1936) « je ne sais quel accent de secrète épopée » ; mais Émilie Noulet refusait la même indulgence à Georges Duhamel :

Les romanciers, au lieu d'être des historiens involontaires, deviennent, de propos délibéré, des historiographes. Leurs romans fleuves au cours trop lent et à chaque instant ralenti, longent des rives bâties entre 1880 et 1910. En art, nous fuyons ce temps-là, à juste titre. La littérature n'a de cesse qu'elle nous y ramène. Sus à la littérature. […] M. Duhamel aussi, dans la *Chronique des Pasquier,* a choisi de peindre une société finissante dont cependant nous avons par-dessus la tête.

Mais cette évolution, heurtant de plein fouet les théories patiemment élaborées, provoquait aussi des débats hautement tech-

niques, en particulier sur la pratique du point de vue que Gide et ses amis s'étaient efforcés d'individualiser, par refus de l'omniscience d'un Paul Bourget. En 1938, à propos de *La Conspiration* de Nizan, Sartre pose la question cruciale :

> Je ne pense pas que Nizan ait voulu écrire un roman. Ses jeunes gens ne sont pas romanesques. […] Un communiste peut-il écrire un roman ? Je n'en suis pas persuadé : il n'a pas le droit de se faire le complice de ses personnages. […] Non pas un style de romancier, sournois et caché ; un style de combat, une arme.

Et c'est la même question qu'il posera l'année suivante, sur le terrain symétriquement opposé, dans son fameux article « M. Mauriac et la liberté ».

Sartre d'ailleurs s'amusait plus à dénoncer des idéologies qu'à prendre la défense d'un genre. Mais il rejoignait ainsi un ancien de la revue, Marcel Arland, qui s'interrogeait à propos du *Gilles* de Drieu La Rochelle :

> La mêlée politique […]. Dangereuse matière, mal propre au génie du roman. Ici encore, un témoignage direct, un article, un essai, une étude de Drieu, nous eût ému davantage.

Le poids de l'Histoire n'allait cesser de s'accroître ; s'étant imposé à l'univers du roman, il allait le rendre, avec le déclenchement d'une nouvelle guerre, temporairement inutile, incitant les uns, comme Aragon, à recourir à l'envolée poétique, et les autres, comme Drieu et Fernandez, à dénoncer à partir de 1940 l'esprit de sérieux des romanciers, de Gide comme de Martin du Gard, incapables d'« offrir de l'invraisemblable », et à leur opposer la fantaisie d'un Marcel Aymé.

Ayant cru se régénérer en s'ouvrant à l'aventure, le roman s'était d'abord aventuré à la recherche de lui-même. Dans cette affaire, *La NRF* avait été un lieu d'effervescence, posant moins des règles que suscitant une attente exigeante qui allait amener à elle tous ceux qui plaçaient dans l'invention romanesque un enjeu personnel. Et quand l'enjeu s'imposa comme collectif, c'est elle encore qui fut au moins la mieux armée pour mesurer les risques de cette évolution à laquelle, bon gré mal gré, elle participait. Quand elle réapparut, après un long silence obligé, le roman avait continué d'évoluer sans elle ; les retrouvailles furent difficiles. Mais ceci est une autre histoire.

ROBERT LEVESQUE

Journal

Carnet XLI [1]

19 [mai 1948].

Soirée avec Jérôme Peignot. Parle de son « ambition démesurée ». Avoir un texte dans une anthologie, c'est pour lui le criterium. Mais il est plein de doutes sur lui-même, bien que travaillant sans cesse. Il tâche de savoir ce que je pense de lui ; il veut surtout apprendre qui il est. M'interroge sur l'impression que m'ont faite ses écrits… Il sent que je pourrais l'aider. Je crains qu'il n'ait un peu trop de facilité, et ne se perde dans le gracieux. Grande curiosité des êtres, il me montre un carnet plein de notes et de portraits… Peignot est passionné du vieux Paris. Je le prie de me conduire au Louvre et dans la nuit il me guide. La Cour carrée est l'âme même du palais. Louis XIV en effet y a mis la main, ajoutant les trois frontons triangulaires – le pavillon de l'Horloge fut respecté. J'avais été égaré, l'autre jour, et par les frontons et par les terrasses. Il y a une aile Henri II (sur le quai), une aile Henri IV (sur la rue de Rivoli), une aile Louis XIII (Tuileries) et une aile Louis XIV (Saint-Germain) qui ferme la Cour et sur quoi s'appuie la colonnade. Louis XIV a seulement unifié l'ensemble. La façade Henri IV rappelle extrêmement le palais du Luxembourg, qui lui est, je crois, un peu postérieur. Une aile Henri II se prolonge donc le long du quai (la main classique de Louis XIV ou de Le Vau a passé là…). Puis tout devient moderne… Dès qu'on est prévenu, les différences de style, de facture, de matériaux éclatent. Les guichets sont une invention de Napoléon III mais, leur faisant suite, il m'apparaît que tout un pan

1. Les carnets I à XL et le début du carnet XLI (1931-1948) ont été publiés, depuis juillet 1983, dans les n^{os} 59 à 66, 72, 73, 76, 81, 94 à 96, 98 à 111, 113, 117, 118, 128, 129, 133, 134, 137, 139 à 141, 143/144 à 155 et 157 à 162 du *BAAG.*

de mur date d'Henri II. Ce fragment dans la nuit étincelle. Les proportions sont exquises ; quelques statues appliquées dans les niches. Merveilleux décor pour une comédie italienne. Peignot ne se sent plus de joie ; cette découverte l'enivre. Nous pénétrons dans la cour du Carrousel, autrefois fermée et distincte des Tuileries. C'était alors un amas de ruelles, d'églises, de masures qui se pressaient jusqu'aux portes de l'aile Louis XIII. Ces constructions furent détruites par Napoléon en 1806. Du palais des Tuileries une partie a survécu. Ce fragment est enclavé dans des bâtiments modernes. Napoléon III, pour unifier l'ensemble, a semé tout l'ensemble de statues ambulantes, de trophées, de bombes. Il s'est appliqué à surcharger le tout. Amusement de vérifier nos hypothèses de l'autre jour. Les grotesques statues des grands hommes qui ornent les galeries servirent, dit-on, à l'instruction du Prince impérial. Le beffroi de Saint-Germain-l'Auxerrois fut élevé par Eugénie qui aimait les perspectives nettes. Peignot me montre la marche (escalier Henri II) sur laquelle Henri IV expira, et l'église de l'Oratoire où Marie de Médicis allait faire ses dévotions. La cour du Louvre, trop vaste, fut toujours inutilisable ; il ne s'y est rien passé. On y aperçoit l'emplacement du premier palais bâti par Philippe-Auguste. Napoléon a fait tracer sur le pavé l'emplacement des douves et du château.

Matinée passée avec Naveau à tenter l'étude de Notre-Dame. Les monuments de Paris commencent à me parler. Nouvel effort pour arracher du bâtiment tout le pastiche. Mais si l'on y met un peu d'attention, d'amour, il se détache de lui-même. Très belle suite de trois médaillons (mort de la Vierge, etc.) sur la rue du Cloître. Vigueur extraordinaire des contreforts couronnés de gargouilles et de plantes et qui préparent le chemin à l'épanouissement des tours. Elles sont à la fois trapues et aérées (sinon aériennes). Exquise galerie fuselée (comme vénitienne, qui se retrouve sur la façade) Analysons les trois portails. Celui du centre, malgré la fort belle Résurrection, le Jugement et le Couronnement de la Vierge, n'est pas le plus beau ; il y a de la mollesse et de l'afféterie… Le portail de droite, plus ancien, rappelle Chartres ; les personnages stylisés, hiératiques dans la complication de leurs robes romanes, sont beaucoup plus expressifs parce que moins réalistes. Une fois de plus, un certain atti-

cisme se trouve mis en état d'infériorité (mais c'est qu'il touche à l'académisme). Néanmoins, caractère grec de la sculpture du XIII^{ème}, et qui rejoint Phidias. Lamentable sacristie postiche accrochée à la cathédrale et qui en rompt tout le profil. Je me réserve pour l'abside, manifestement tripatouillée. La flèche est, je crois, du cru de Viollet-le-Duc. Je me méfie extrêmement de la guirlande en ferronnerie qui hérisse le toit. Mais vue à distance, cette abside soulevée par les arcs-boutants et qui semble flotter au-dessus de la Seine, est sublime. Je suis toujours dépaysé lorsque j'entre dans Notre-Dame. Mon paganisme peut-être proteste. Je ne me laisse pas soulever de terre, mais après avoir parcouru les bas-côtés, le transept, quand mon regard s'est comme fortifié en s'appuyant sur les tribunes, je puis, moins essoufflé, moins abasourdi, me sentir à l'aise. La nef me paraît moins immense et je l'annexe sans effort. Crime affreux, je l'ai rapetissée à ma mesure. J'en fais un simple objet de délectation… Un temple grec, une mosquée, une église romane sont beaucoup moins choquants pour moi.

Soirée chez Ohana. Me parle du *Zodiaque,* société de jeunes compositeurs qu'il a fondée avec quelques amis. Tous ces garçons appartiennent à la nouvelle génération, celle de l'après-guerre, et ils considèrent avec le plus grand mépris leurs aînés. Sans doute, me dit-on, sont-ils fort différents : plus durs, plus âpres, mieux trempés. Et ils ont le sens du tragique. Ils ne croient pas dans l'avenir. Ils envisagent d'être prêts d'ici dix ans, ou bien de composer sur commande de vastes symphonies à intentions sociales ou politiques…

[…] Je crois qu'on n'échappe pas si facilement à sa race ; et qu'il vient un moment où l'artiste se sent obligé de remonter aux sources (si d'aventure il en fut privé)… Ils tranchent, ils condamnent. Intransigeance de la jeunesse. Ils ont besoin d'apprendre la critique… J'ai toujours cru que les hommes de ma génération devraient faire le pont, maintenir certaines valeurs… Je ne puis croire que ces garçons soient totalement différents de nous (mais ils n'ont sans doute pas eu l'ambition de construire leur vie, et de se construire eux-mêmes) ; l'individualisme n'est pas leur fort – ni la tolérance… Ils me font rire lorsqu'ils parlent de l'infranchissable fossé de quatre années de guerre. Qu'est-ce là auprès des siècles qui composent la trame d'une culture ?…

20 mai.

Passé chez Gide hier à la fin de l'après-midi.

Il recevait « quelqu'un ». La bonne orientale de Mme Van Rysselberghe va néanmoins annoncer le monsieur-qui-vient-toujours. « Ah ! c'est toi, dit Gide, mais… tu ne viens jamais. » Roger Martin du Gard, car c'est lui le visiteur, me regarde étonné. « Oui, dis-je, il vient trop de monde. J'ai peur de gêner. » Martin du Gard me regarde dans le blanc des yeux, se rappelant sans doute certaine conversation que nous eûmes… Gide lui a déjà fait part de ma déception suédoise. « Ah ! mais je ne suis pas du tout d'accord, dit Martin. — Écoutez-le, fait Gide, il est très convaincant. Et puis j'ai beaucoup voyagé avec lui. Je connais sa manière ; il aime l'imprévu, la vie ; et il serait plutôt sujet à s'emballer. J'ai fort repensé à ce qu'il m'a dit. Je crois qu'il a raison. Et comme il a vu maints pays, les points de comparaison ne lui manquent pas… — Où donc ai-je lu tout récemment quelque chose sur vous ? me demande Martin. J'avoue ne rien lire et surtout me croire absolument inconnu. — Ne dis pas cela, fait Gide. J'ai vu hier chez Lucien Maury ton *Sikélianos.* Vous savez, cher ami, qu'on en parle pour le prix Nobel. — Mais c'est dans *La Table ronde* que l'on parle de lui [1]. — C'est cela, dit Martin. Pas précisément un éloge, mais mieux que cela. On admet sans réserve ce que vous apportez sur la Grèce. — Oui, dit Gide. On te fait confiance, sans discuter, on considère ton autorité comme allant de soi. »

Je développe devant Martin quelques-uns de mes griefs contre la Suède, montrant d'abord toute ma bonne volonté et quelles illusions j'apportais… « Vous gardez tous deux, nous dit Martin, une conception chrétienne de la vie ; un amour malsain de la souffrance ; une croyance en sa valeur. Comme si l'humanité devait nécessairement être malheureuse pour valoir quelque chose… Lorsque vous accusez la Suède de n'avoir point fait la guerre, c'est-à-dire d'avoir évité l'épreuve, je m'écrie : Tant mieux ! Comment n'avez-vous pas éprouvé la joie de découvrir enfin une parcelle de l'Europe demeurée à l'abri, où la vie reste étrangement douce, souriante… — Mais je ne me suis pas trouvé

1. Signée Jean Desternes, une note sur *Domaine grec* est parue dans le numéro d'avril 1948 de *La Table ronde* (pp. 671-4).

en Europe, là-bas. Tout au plus au pôle Nord, ou aux États-Unis. La douceur de vivre, parlons-en ! C'est un ennui mortel, d'où les suicides, l'alcoolisme. — Cela je le savais, dit Martin. Un jeune Suédois me le disait hier encore. Mais enfin convenez qu'en venant de France, après avoir connu le froid et les privations, un pays bien chauffé, bien éclairé, cela facilite étrangement l'existence, le travail… — Si l'on a quelque chose à dire, peut-être, mais là-bas les gens dorment ; la vie est trop facile ; il n'y a plus aucun problème. Tout est mécanisé, et l'on tombe dans le matérialisme. Ce n'est pas de souffrance que les hommes ont besoin, mais de faire effort. Ils ont, là-bas, tout sans peine, et ils ont tous la même chose, sans distinction. — Vous ne trouvez pas cela beau, un État sans haine, sans lutte de classes ? — Ils ont résolu en effet la question sociale, mais c'est au détriment des personnes. Rien de plus inhumain que leur option [1] (je donne des exemples : le syndicat des coiffeurs : défense de donner un coup de peigne au monsieur qui se fait raser, ça fait partie de la coupe de cheveux ; l'infirmière qui change un soir le pansement de Letellier, 8 heures sonnent, elle laisse tout en plan et déclare : Attendez l'infirmière de nuit). Ces arguments ne laissent pas d'ébranler Martin. Gide jubile. J'en arrive à mes flâneries vaines dans la ville, cherchant de toutes parts un visage ouvert, un contact.

« Tu ouvrais les yeux, dit Gide, et ne trouvais PERSONNE ! — Convenez au moins qu'ils sont beaux, de beaux blonds, dit Martin. — Sans aucun doute de beaux blonds, exactement comme les nègres sont tous de beaux noirs. C'est une beauté uniforme, animale. Mais on cherche en vain un caractère individuel, ou quelque chose d'expressif. »

Martin se lève. Gide veut encore lui dire un mot. Je prends congé, mais Martin déclare qu'il veut faire route avec moi. Je vais donc attendre dans un salon. Après quelques instants Gide reparaît, puis Martin. Ils se disent au revoir, mais Gide prend encore Martin à part pour une dernière confidence. « Il devient tyrannique, me dit en souriant Martin dans l'escalier. Et puis je ne lui trouve pas bonne mine. Il a le teint blanc des cardiaques, et la nuque parcheminée. Certes il reste étonnamment jeune, ou plutôt

1. Mot de lecture très douteuse.

il nous paraît vieilli soudain en raison de sa longue jeunesse ; mais je doute qu'à présent il puisse remonter la pente. Il lui faudra vivre avec un cœur affaibli. Il ne serait plus capable, je pense, de voyager… » Plusieurs jeunes gens m'ayant demandé ces derniers temps à quoi travaille Martin du Gard, je lui fais part de cette curiosité. « Il n'y a point de mystère, dit-il, j'écris depuis longtemps des sortes de mémoires que peut-être je ne terminerai jamais, et qui seront posthumes, à moins que trop de difficultés financières ne m'obligent à en publier des fragments. L'idée de ne point publier me laisse toute liberté. Il s'agit d'un vieillard de soixante-quinze ans, lieutenant-colonel en retraite qui vécut dans l'entourage de Lyautey, lequel relit ses dossiers, passe en revue sa vie. J'écris cela d'une manière toute nouvelle pour moi – par fragments ; Mais c'est un puzzle dont je connais l'agencement ; et il faudra que je lie le tout. Rien ne me dit d'ailleurs qu'il y aura un public pour me lire ; je conçois très bien pour une cinquantaine d'années une éclipse ; un dédain du roman et de tout témoignage sur la bourgeoisie me paraît probable. Il se pourrait que ce roman mourût avec cette classe qui agonise. » Comme j'objecte que ce n'est pas le roman populiste qui pourra prendre sa place, Martin répond qu'il n'y a pas de nécessité absolue à la création du romanesque et que l'intelligence pourra trouver sans peine d'autres modes d'activité. Toujours le pessimisme et les constatations noires de Martin. Rien qui me stimule davantage et *m'optimisme* [*sic*]. J'aurais aimé aborder avec lui le problème des « générations » qui me passionne autant que ceux du Vieux Paris. Curieux mélange…

21 mai.

Relu *Pierrette.* Il y a chez Balzac une fausseté foncière qui m'indispose de plus en plus – et surtout lorsqu'il peint l'innocence. Son ménage de célibataires est tout conventionnel…

Ravi l'autre jour par une page sur Paris dans *La Femme de trente ans* (il s'agit du panorama que l'on peut voir encore du haut de la place d'Italie). Balzac devient magistral s'il peint certaines noirceurs ; il sait l'art alors d'imbriquer ténébreusement l'intrigue ; il vous prend à la gorge ; un *fatum* atroce mène l'action, et cependant l'on sent présente la main du démiurge.

23 mai.

Repris une fois de plus le manuscrit de mon essai sur *Sikélia-*

nos. Après quatre ans, on se juge ; et tout l'adventice s'effrite… Grand plaisir à écheniller mon texte ; ça me donne l'illusion d'avoir une œuvre à faire…

Je relis depuis hier *La Rabouilleuse.* Il n'y a qu'à s'incliner… Profonde inégalité de Balzac…

Admirable Exposition canine…

25 mai.

« Les gens vils aiment les gens honnêtes, vous ne le saviez pas ? » Telle est l'épigraphe de la *Chronique joyeuse et scandaleuse* de Maurice Sachs, épigraphe empruntée à Dostoievsky. Livre moins bon que *Le Sabbat,* car antérieur. L'importance de Sachs de jour en jour éclate ; il devient un héros des années fastueuses. Un aventurier mâtiné d'assez bonne littérature. Il aurait pu donner bien davantage. Je regrette d'avoir perdu mes carnets de 38 et de 39 où sans doute j'avais noté nos entretiens. J'y signalais les curieuses avances qu'il me faisait – comme à quelqu'un de préservé ; que ni les cabarets, ni l'artifice parisien n'avaient séduit. Sachs avait soif d'une certaine pureté. Je le connus quand il luttait contre l'alcool, le tabac. On lui faisait je ne sais quelles piqûres, des massages. Il voulait reconquérir son corps. Il eût souhaité que nous fussions amis ; il me parlait des hommes près de qui on se sent meilleur car ils exaltent ce que nous possédons de mieux. (Gide est de ceux-là, disait-il. Au contraire de Malraux, de Cocteau, d'Herbart, près de qui, assurait-il, on se sent devenir mauvais.) Nostalgie de l'air pur, chez Sachs, de la famille, de la franchise. Il y eut du courage dans son cynisme. Son goût du luxe sans doute le perdit. Mais je ne me sens pas le droit de lui jeter la pierre… Je parlai un jour de son charme à Gide : « Oui, fit-il, le charme de la corruption… »

26 mai.

Je me suis mis avec une extrême facilité, et beaucoup d'amusement, à un essai, *Épilogue à une anthologie.* J'y raconte le scandale dont je fus l'objet avec mon *Domaine grec.* Tout s'est apaisé, décanté ; je ne fus d'ailleurs jamais indigné de la chose ; je m'y attendais ; on se venge comme on peut. Aussi bien n'est-ce pas une réponse que j'écris. Je souligne que j'eusse fait trop d'honneur à mes aboyeurs en prononçant leurs noms ; le fond du procès était précisément que j'eusse omis de les nommer. Il n'était pas mauvais pourtant de faire une mise au point. J'hésitai

longtemps à mentionner cette querelle – sûr qu'elle ne pourrait avoir que l'écho que je voudrais bien lui donner… Mais l'affaire dépasse ma personne. Il y aura un jour certains garçons qui voudront traiter de la Grèce, et que ces attaques anciennes en détourneront. C'est pour eux que j'écris… Je n'ai pas sans scrupule entrepris de former une anthologie, et je savais à quoi je m'exposais. Mais il fallait passer outre aux mécontentements, aux aigreurs ; c'était la seule condition d'un ouvrage viable. En Grèce plus qu'ailleurs, il faut se refuser aux chansons des sirènes. L'helléniste décent doit ne dépendre ni des salons, ni de l'Université, ni des clans politiques. Il doit avoir tout le monde contre lui. Je crois avoir donné allègrement l'exemple. On n'avait pas encore vu un ami de la Grèce qui ne mentît pas.

Théodore Griva, le traducteur de Kavafis, m'avait donné rendez-vous sous le prétexte qu'il s'en va s'occuper à Athènes des Affaires culturelles ; c'est un service nouveau que l'on crée. En fait, il voulait surtout me parler de lui. Et tant mieux, car ce n'est pas moi qui eusse pris la charge de conseiller la Grèce, je préfère de beaucoup ma position de franc-tireur. Je trouvai un homme maniéré, précieux, sans âge ; animé certes d'excellentes intentions, et qui veut bien saluer mes efforts. Il prit ma défense à Berne quand les Affaires étrangères grecques m'attaquèrent. Je ne saurais dire que je trouve admirables ses traductions de Kavafis, mais je doute qu'un étranger puisse faire mieux. Des Français même ont fait pis. L'amusant, c'est que la N.R.F. continue de vouloir publier un *Kavafis* (Griva me montra une correspondance confidentielle avec Queneau). Aux dernières nouvelles, Queneau entrait en relation avec Papoutzakis (l'homme de Singopoulos). Horreur ! Singopoulos, l'exécuteur testamentaire, est un forban (il me fit des avances par la voix d'Icaros), et la traduction de Papoutzakis, au dire de Patsifas et de Griva, est innommable. J'ignore ce que Charlot fera de mon manuscrit. La maison, de toute manière, a perdu mon estime. Le mieux serait qu'ils revendent mon texte…

30 mai.

Mis au point l'*Épilogue.* Importance du recul. Il ne faut pas être échauffé pour affronter la polémique. La froideur, un certain ton portent plus loin. Il faut laisser s'égosiller l'adversaire. J'ai cru que pour les « scoliastes » futurs il était bon de laisser un texte ;

certains rencontreront fatalement le monceau des attaques dont je fus l'objet. Il ne sera pas mauvais qu'ils connaissent ma réaction – mais celle-ci exprimée du haut de Sirius.)

(Cet exposé de trois pages pourrait convenir à la rubrique « néo-grecque » du *Mercure.*)

Visite au Ministère. Baillou savait que Sikélianos était proposé pour le Nobel ; j'indique discrètement que mes travaux n'y sont pas étrangers ; il s'en doutait…

3 juin.

Je devrais bien plus souvent entrer au Louvre, et fût-ce pour une demi-heure, et sans but. Il est bon de se laisser appeler par les œuvres. On s'arrête, et il semble que tel fragment ancien, telle toile vous attendait. Traversé hier au hasard quelques salles – sculptures d'Asie mineure du VI^{e} siècle. Assez proches de l'art d'Égine, et des archaïques de Delphes. Finalement échoué à la « Sculpture moderne ». Deux nouveaux Houdon (extraordinaire *Madame Adélaïde*). Merveilleux buste de Coustou (terre cuite). Bronze très étonnant qui décorait la statue de la place des Victoires (très curieux parti tiré des crosses des mousquets…).

Déjeuné hier chez Gide. J'arrivai à 11 heures, mais le laissai d'abord à ses occupations (quantité de lettres qu'il doit envoyer pour refuser des invitations ; incessant besoin de se libérer – la secrétaire, qui menaçait encore la veille de se tuer, est très précieuse dans cette tâche. Gide semble la craindre. Il aurait voulu qu'elle ne sût pas que nous déjeunions ensemble. Il m'envoie retenir une chambre dans un hôtel de la rue Vaneau pour Jef Last, et me demande de revenir par une autre porte, pour échapper à « la Davet »).

Me met d'abord entre les mains un gros bouquin de Kinsey, enquête faite en Amérique auprès de 12 000 individus sur leur comportement sexuel (initiation, tendance, goûts particuliers etc.). Il ressort de cela que presque tous les hommes seraient passibles des tribunaux. Importance extrême de l'onanisme. L'enquête entre dans des détails extraordinaires. Des tableaux sont dressés. Le livre est couvert par l'autorité du directeur du Fonds Rockefeller, qui a écrit quelques pages d'introduction. Gide ayant demandé à un ami américain (après cette lecture) si la traduction de *Corydon* lui paraissait opportune, il répondit aussitôt qu'elle lui semblait *indispensable et urgente.* Gide aimerait écrire une

longue préface. Et alors que jadis il publia ce livre avec les plus grandes précautions, pour éviter le scandale, il voudrait maintenant le scandale le plus retentissant – et couvrir le tout de son autorité, prix Nobel, docteur d'Oxford et de Columbia, car tous ces titres lui furent accordés en connaissance de cause : des professeurs d'Oxford sortirent en claquant les portes, à Stockholm un vieil académicien de 90 ans et paralysé se fit porter dans la salle du Comité pour voter contre Gide (il mourut d'une apoplexie quand le résultat fut publié). Je me souviens que plusieurs écrivains du XVIII[e] siècle citent les sauvages du Nouveau Monde – les Américains – comme exemple de mœurs « antiphysiques ». Mais ce que nous trouvons dans Diderot (tome VI, Assézat) n'offre pas matière à citations curieuses. Mes souvenirs remontent à vingt ans. Il faudrait chercher peut-être dans Voltaire. Il faudrait voir aussi dans Westermarck [?].

Avant le déjeuner Gide me confie une enveloppe contenant la correspondance de Jammes et de Claudel – ainsi que ses réponses – au sujet des *Caves du Vatican.* Les lettres de Jammes sont plutôt sottes. Mais celles de Claudel, qui veut jouer un rôle de confesseur, sont inouïes. De sa propre autorité il alerte Rivière et l'abbé Fontaine, et il fait la morale à Gide : « Paris est plus sévère que Londres. Vous vous perdrez. Vous n'arriverez pas. Déjà on commence à parler de vos mœurs. Arrêtez-vous. Démentez. Pour que peu à peu on oublie – Mais précisément je ne veux pas qu'on oublie, répond Gide. J'ai horreur de l'hypocrisie. » Claudel pense que le cynisme est encore pire. « Je ne tiens ni aux honneurs, ni à la réussite. Je dois remplir ma tâche et sans égard à la haine, aux insultes, moi qui pourtant ai un tel besoin d'être aimé. Je dois faire l'œuvre pour laquelle Dieu m'a créé. » Tout ceci (daté de 1914) avec le recul des années prend une grandeur extraordinaire – et que Gide ne perçoit qu'indistinctement car il n'a pas encore relu cette correspondance. Il pense néanmoins la publier dans une édition hors commerce. Claudel en vérité n'y joue pas un beau rôle. Gide avait été amené à lui faire de graves confidences sur sa vie conjugale – et puis soudain, voyant à quel point Claudel remue ciel et terre et toute la N.R.F., il se prend à douter de sa discrétion. « Je vous parlais comme à un prêtre – mais je crains que vous ne soyez un homme comme les autres. » Quant à Jammes, Gide regrette sa mort. Les dieux ne

l'ont-ils pas puni dans la personne de son fils, qui a précisément certains goûts ? Jammes écrivait à Gide : « Tu deviendras fou, ou tu te convertiras… » Tous les enfants de Jammes, paraît-il, sont lamentables et détraqués…

Invité au Congrès de la Jeunesse à Munich, Gide ne pense point y aller, il aurait peur de gâter ses souvenirs de l'an dernier (en parle encore avec des larmes). Retenu par l'*Anthologie,* dont il attend beaucoup ; il faut la mettre au point. Et puis il y a l'installation de la maison qu'il a achetée près de Dampierre ; il pense y aller beaucoup (il y aura une chambre d'ami). Nécessité sera d'avoir voiture et chauffeur. Il demanda l'autre jour à Diop, directeur de *Présence Africaine,* s'il ne lui serait pas possible d'avoir un jeune serviteur du genre d'Adoum. « Soyez tranquille, dit Diop, je m'en vais à Dakar et je vous en ramène *huit.* Vous n'aurez qu'à choisir. »

Gide s'intéresse au voyage en Corse. Ce sera enivrant, dis-je. Et il reprend le mot. M'annonce des pages qui paraîtront dans *La Table ronde,* où il exprime sa position religieuse. Montre combien l'athéisme implique de courage, de vertu. (Il est trop simple de dire : Vous ne croyez pas, donc tout vous est permis.)

9 juin.

J'admire l'activité de Peignot. Ce garçon fourmille d'idées ; tout tourne avec lui en littérature. Et cependant il reste naïf, confiant…

Visite à Garanger. La femme de Walter Rummel (russe) nous raconte tout au long ses démêlés avec la reine-mère de Belgique. Visite à Elytis, qui s'acclimate à la vie parisienne (et sans se laisser éblouir). Il rend peu à peu visite aux célébrités et me met au courant des préoccupations de ces messieurs. Cela m'amuse de voir cela de loin. Elytis songe à donner en plaquette une édition française de ses poèmes. Mais quel éditeur voudra s'en charger ?…

J'allai l'autre matin chez Gide, et de bonne heure, afin de faire la connaissance de Jef Last. Mais celui-ci, seulement de passage à Paris, avait dû se rendre à une conférence matinale, sans même revoir Gide, ou plutôt en ne faisant que déposer chez lui une lettre, et fort triste, me dit Gide. Jef Last s'y plaignait d'une diminution d'affection, etc… « Que veux-tu ? me dit Gide. Je m'efforce de protéger mon travail, et de tous les côtés on me harcèle. Je me

sens en humeur d'écrire, j'ai des choses à dire – et c'est à chaque instant des interruptions. Il faut ce matin que j'écrive une adresse à la jeunesse de Munich que Jef me demande. J'espère ne pas te donner à toi l'impression d'avoir changé. Tu vois bien que je suis toujours le même… Mais je dois avant tout me défendre. »

Le petit Christian arrive avec son père ; Gide leur a demandé d'emporter un lot de bouquins qui l'encombrent mais pouvant être avantageusement revendus. Pendant que le père trie et classe les ouvrages, arrache certaines dédicaces, etc., Gide entraîne Christian dans son studio sous le prétexte de chercher d'autres livres… Je ne cesse pas d'admirer Gide, sa promptitude. Jamais son désir ne perd le nord. Et chaque occasion de plaisir, il la prend aux cheveux. À peine remis de son émotion, il s'attablait pour écrire l'adresse aux Allemands. Il était encore tôt ; une grande journée s'ouvrait (et sans sa secrétaire : c'était dimanche).

Hier soir, coup de téléphone de Gide ; il voulait simplement connaître la date du départ pour la Corse – afin de voir s'il n'y aurait pas moyen qu'il fasse un petit voyage avec moi (car, me dit-il, tu restes le compagnon rêvé…). Assez peu de chances pour ce projet. Il me faut demeurer à Paris tout le mois de juin (affaires d'avenir), et juillet sera pris par Roger [1]. Au demeurant, je n'ai plus guère confiance dans les projets de Gide ; il a envie de tout – et c'est le meilleur moyen pour ne rien faire…

Il ya maintenant un espoir pour le Maroc. Tout serait mieux que la province…

11 juin.

Relu toute la série de *Lucien de Rubempré.* Sans aucun mal je me laisse prendre à cet extraordinaire roman-feuilleton, traversé çà et là de pages inégalables. Mais, pour certaines scènes inouïes, que de convention, quel pathos ! À chaque instant la ligne esthétique est brisée, et cela arrête net l'émotion. Soudain une ficelle vient au secours de l'auteur, ou un *deus ex machina.* Il nous croit tout à coup trop naïfs. L'invraisemblance chez Balzac tient moins peut-être à des situations parfaitement impossibles, qu'à ces procédés de confection, grossiers, indignes de lui, qu'il appelle parfois à son secours – et qui font douter de toute sa création.

1. Roger Kempf.

12 juin.

Passionnante soirée chez Peignot, et qui me dédommage d'une morne journée. Peignot voulut m'emmener dîner, puis me montrer certains dialogues qu'il vient d'écrire. Il m'en lut trois, et que je trouvai d'intérêt décroissant, ce qui tenait à un manque de maturation… J'aime à lire mot à mot les textes, et à en discuter avec l'auteur. Je me sentais lucide et, près de moi, Peignot frémissant d'ambition et de curiosité. Quoiqu'il dise, il a de la facilité, trop peut-être, et je m'ingéniais à la férocité. Alors que je pêche par sécheresse, chez lui il y a pléthore. Il doit apprendre à filtrer, puis à mêler harmonieusement ses thèmes… Je sais que notre soirée d'hier fera date – et qu'il ne pourra plus se relire avec les mêmes yeux. Je puis tour à tour être le maître le plus amorphe ou le plus passionné, suivant la qualité de l'élève.

14 juin.

Excellente visite au Louvre avec Naveau. Mosaïques gréco-romaines et salles assyriennes. Partout des ailes, et qui préfigurent Byzance.

Toute la matinée nous fûmes enveloppés par des battements d'ailes, et aussitôt rentré à la maison je me mis à écrire, encore tout palpitant, des notes sur le vol des oiseaux et sur les anges… Je commençai même un essai fantaisiste à souhait, car je ne sais où il me mènera. Mais il y a un germe, ça se dévide, je sens des formes qui s'enchaînent une arabesque. Foisonnement subit. Il me faut un peu de répit après cette explosion pour regrouper mes troupes, voir clair dans mes notes, laisse le chaos s'organiser… Peignot dirige une petite revue (*La Pensée vivante*) ; je lui donne avec joie ma *Lettre à Titus.* Il me plaît de lui faire plaisir, et de paraître dans un organe obscur.

16 juin.

On m'a soumis la préface que Ballard a faite pour *Permanence de la Grèce.* Je tenais qu'il y soulignât que c'était lui-même qui m'avait prié de diriger la partie moderne (pour éviter les commentaires de l'Institut d'Athènes qui n'a rien été capable de mettre sur pied, malgré ses rodomontades…). Ballard s'est exécuté, mais je suis tout confus de me voir traiter d'« éminent helléniste » dans les prospectus – moi qui passe mon temps à déclarer que j'ignore le grec. («Pour Levesque, écrit Ballard, traduire est un sacerdoce… »)

Avancé aujourd'hui mon travail, sans trop savoir où il me mène. Mais l'inconscient doit le savoir. Je m'abandonne à la guirlande qui m'est dictée.

(FIN DU CARNET XLI)

Les Dossiers de presse des livres d'André Gide

LE DOSSIER DE PRESSE DU *THÉÂTRE* (1942)
(III [1])

414-XXXV-3 **HENRI HELL**
(*Fontaine,* n° 24, avril 1942, pp. 474-7)

À propos du Théâtre *d'André Gide* [2]

Avec Claudel, Giraudoux et Gide, notre époque laissera un théâtre littéraire qui – si l'on excepte l'auteur de *Siegfried* – aura fort peu affronté le public. Nous devons le déplorer. Les strictes contraintes du spectacle ont su discipliner avec bonheur les richesses exubérantes de Giraudoux. Peut-être auraient-elles su, de la même façon, imposer au débordant Claudel une rigueur qui manque par trop à certaines de ses pièces, peut-être auraient-elles su aussi retenir Gide sur la pente de la sécheresse qui de *Saül* au *Treizième Arbre* est allée croissante jusqu'à donner à ses dernières pièces une allure schématique qui les prive de toute vie véritable. Laissons de côté *Perséphone* et *Le Treizième Arbre,* pochades sans importance. Mais devant *Œdipe,* si admirables

1. Voir les deux premiers articles de ce dossier reproduits dans les n[os] 124 et 161 du *BAAG.*
2. Réédition en un volume du *Théâtre* d'André Gide – Gallimard.

que soient son dépouillement et la pureté de son style, devant cette épure intellectuelle, comment ne pas regretter la richesse complexe de *Saül,* son ample architecture, son mouvement dramatique, la poésie tragique qui s'en dégage ? Déjà *Le Roi Candaule* et la légèreté voulue de son dessin nous les faisait regretter. Oui, en relisant d'affilée les pièces de Gide on ne peut s'empêcher de rêver à un théâtre où la trame idéologique eût été moins perceptible.

On sait que Gide a repris dans *Saül, Le Roi Candaule* et *Œdipe* des sujets inspirés de la Bible ou de l'antiquité. C'est l'inépuisable richesse des mythes et des fables éternels que la multiplicité des interprétations auxquelles ils se prêtent. Ces thèmes, Gide les a renouvelés ; il les a traités dans un esprit tout moderne, sans aucun souci d'historicité. Ce ne sont que prétextes à développer sous une forme dramatique le continuel dialogue gidien de soi avec soi. Saül est un héros gidien, et Candaule et Œdipe. Ce qu'on trouve sous ces diverses affabulations c'est toujours Gide, comme il est au centre de tous ses livres. Aussi bien est-il, de tous les écrivains contemporains, le plus inséparable de son œuvre. Vouloir n'envisager de celle-ci que son aspect esthétique est une gageure. S'il n'était écrivain si admirable, je dirais volontiers que l'homme est plus important que ses livres. Nulle part cela n'est plus sensible que dans son théâtre.

Si le théâtre de Claudel est magnifiquement lyrique, d'une sève religieuse jaillissante, celui de Giraudoux diapré de la poésie de l'intelligence, celui de Gide est essentiellement critique. (Mais tous ses livres ne le sont-ils pas – si l'on accepte *Les Nourritures terrestres* et *Amyntas* ? Mais ses récits ont toujours une intention critique.) De là son caractère si particulier : l'intelligence y tient une place primordiale et au départ de ses pièces, l'impulsion créatrice est toujours donnée par une idée. Chacune d'elles est une idéologie dialoguée. *Saül* nous dépeint la déchéance d'un homme déplorablement dispos à l'accueil. C'est la dissolution dans laquelle sombre l'individu sans volonté pour se faire, se recréer. *Candaule,* homme heureux, veut faire partager son bonheur par autrui, lui faire goûter l'objet de son bonheur, en l'occurrence sa femme, allant ainsi au-devant des pires catastrophes ; c'est l'exercice extrême de la générosité. *Œdipe,* c'est l'homme qui ne croit à rien d'autre qu'à lui-même. Libre de toute attache avec la

société, libre dès sa naissance puisque bâtard et de père inconnu il se veut seul artisan de son bonheur, un bonheur qui ne doive rien à un Dieu : Œdipe, ou l'humaniste intégral. Mais autour de ces thèmes centraux que d'aperçus, d'intentions, d'idées. De *Candaule,* M. Charles Maurras a pu écrire avec raison : « M. André Gide a confié, non des symboles, mais des allusions politiques profondes, à un petit drame de philosophie naturelle ». Et bien d'autres allusions : sur la beauté, le bonheur et sa conversation. Dans *Œdipe,* c'est pis encore. Tout n'est qu'intentions critiques. Autour d'*Œdipe,* sa femme Jocaste personnifie la dévote sous l'emprise du prêtre ; Créon, le conservateur peureux, sans audace, sans personnalité ; Tirésias, la religion avide de tenir tout sous sa coupe ; les enfants, Polynice et Étéocle, de jeunes refoulés qui n'ignorent rien des théories freudiennes à la mode. Ah ! l'éternelle jeunesse d'esprit que celle de Gide ! L'étonnant pouvoir d'excitant de l'esprit de ce « nourrisseur » !

« Beaucoup de choses sont admirables ; mais rien n'est plus admirable que l'homme. » Cette phrase de l'Antigone de Sophocle que Gide a mise en exergue de son *Œdipe* peut s'appliquer à son œuvre tout entière. L'homme, est-il préoccupation plus essentielle pour lui ? Qu'est-ce qu'un homme ? Jusqu'à quelles terres interdites la complexité de sa nature étend-elle ses ramifications ? À quels domaines inconnus atteignent ses possibilités ? *Saül, Le Roi Candaule* et *Œdipe* sont des réponses à ces questions. Un trait leur est commun : ils vont tous trois jusqu'au bout d'eux-mêmes. *Saül* se livre si complètement à ses multiples désirs qu'il en demeure écartelé. *Candaule* pousse si loin sa générosité qu'elle se retourne contre lui, jusqu'à l'en faire mourir ; et *Œdipe* si loin son désir de s'affirmer complètement, de se prouver son excellence, qu'il se crèvera les yeux dans un sacrifice inutile. Cette exploration de l'homme, avec quelle honnêteté, quelle sincérité, quelle exceptionnelle lucidité, Gide ne l'a-t-il pas menée ! Et d'abord en lui-même. Donner une image totale de l'homme, tel a été son constant souci. Totale : avec toutes ses tendances, tous ses sentiments si opposés soient-ils, les clairs et les obscurs, les permis et les interdits. Avec ses abîmes démoniaques et ses aspirations vers le dépassement de soi-même. Aucune mutilation, aucune image restrictive au nom de telle ou telle conception de l'homme. Mais une quête patiente et scrupu-

leuse de la personnalité humaine dans son harmonieuse complexité.

Le jeu, la gratuité, le détachement, sans doute lui étaient-elles indispensables pour cette quête, ces vertus si décriées aujourd'hui et si mal entendues. Comment être lucide sans détachement ? Comment être toujours ouvert à tout, toujours en état d'accueil sans une certaine part de jeu ? Comment garder une extrême liberté d'esprit en face de l'homme, cet animal mystérieux, sans gratuité ? Et le jeu, la gratuité, le détachement ne se fondent-ils pas finalement en cette merveilleuse vertu gidienne, la plus précieuse et celle qui nous est actuellement la plus nécessaire à chacun de nous : l'inquiétude lucide ?

L'inquiétude de Gide ! À quelles interprétations erronées n'a-t-elle pas donné lieu. On lui a prêté une couleur romantique qui la faussait complètement. N'est-elle pas plutôt la vigilance constante d'une sensibilité et d'un esprit toujours en éveil devant le phénomène de la vie. Admirable vigilance de Gide dans tous les domaines ! Vigilance, son attitude devant toutes les contraintes sociales ; vigilance, ses attaques du faux-romantisme, de l'égoïsme, de la paresse, de la médiocrité ; vigilance, son rejet des morales toutes faites ; vigilance, l'esprit d'examen avec lequel il aborde la religion ; vigilance, son accueil de toutes les tendances de l'homme ; vigilance, son guet perpétuel de la création perpétuelle qu'est la vie. Gide remet toujours tout en question. Il refuse les solutions toutes faites, comme il refuse une personnalité transmise par la tradition. Il se refuse à tout conformisme stérilisant et sans pouvoir vital. Chacun de nous, pour *être,* doit vaincre un monstre, un sphinx personnel qui se dresse sur sa route. C'est ce qu'expriment ces paroles d'Œdipe à ses enfants : « … Comprenez bien, mes petits, que chacun de nous, adolescent, rencontre, au début de sa course, un monstre qui dresse devant lui telle énigme qui nous puisse empêcher d'avancer. Et, bien qu'à chacun de nous, mes enfants, ce sphinx particulier pose une question différente, persuadez-vous qu'à chacune de ses questions la réponse est pareille ; oui, il n'y a qu'une seule et même réponse à de si diverses questions ; et que cette réponse unique, c'est : l'Homme ; et que cet homme unique, pour un chacun de nous, c'est : Soi. » Soi, élucider le mystère que recouvre ce vocable, nul n'y a mis plus de persévérance, de scrupule, de hardiesse que

Gide. Nul n'a fait preuve d'un regard aussi perçant, aussi compréhensif, aussi neuf, aussi indépendant, – non encrassé et troublé par les traditions, des règles strictes et figées. On ne saurait assez le louer, aujourd'hui où l'on a trop tendance à l'oublier, tout au moins à le passer sous silence. On ne saurait assez insister sur le fait que la leçon de Gide est aujourd'hui plus valable que jamais.

Cette lucidité, cette vigilance intérieure dont toute son œuvre nous donne l'exemple, est-il aujourd'hui vertu plus nécessaire ? Certes on prime beaucoup l'énergie, de nos jours, et l'esprit de décision. On propose plus volontiers comme maître Péguy que Gide, – un Péguy incomplet, partial et partiel, – et sans doute a-t-on raison, en partie. Sans doute croit-on aussi que le temps est passé de s'enquérir de la nature de l'homme. Disons-le tout net : on se trompe. Rien n'est plus urgent que de revenir à une notion de l'homme, de s'interroger sur son essence profonde. Tout se ligue aujourd'hui contre l'homme, pour lui faire oublier ce qu'il est, et quelle est sa grandeur. Je ne parle pas des mythes outranciers qui dévorent le monde. Mais de ces forces traditionnelles qui tentent d'accaparer, à nouveau, l'individu, de l'annexer, sous couleur de détenir, chacune, la *seule* vérité humaine. Point n'est besoin de les nommer : chacun les éprouve quotidiennement. Ce que sera l'homme futur, nul ne le sait. Mais on sait ce qu'il fut, ce qu'il demeure, et quelles ont été ses acquisitions. Tout homme doit en avoir une très précise conscience. Tout homme doit être en état d'éveil, de vigilance, non seulement envers les puissances qui, de l'extérieur, menacent son intégrité, mais surtout à l'intérieur de lui-même. Savoir conserver l'intégrité humaine, nul mieux que Gide ne l'enseigne. Dans ce monde branlant, mourant ou en gésine, comme on voudra, nul n'aura offert un miroir de l'homme plus fidèle et plus complet que Gide. L'homme nouveau ? Certes, ce n'est pas seulement une entité qui, de décade en décade, revient sur le tapis : c'est une création qui se fait chaque jour. Et d'abord, sur des constantes qui de Montaigne à Gide n'ont guère varié. Puis sur des acquisitions nouvelles. Quelle œuvre, mieux que celle de Gide, a su dénombrer ces acquisitions ? A-t-on assez mis l'accent sur l'aspect d'éternelle jeunesse de cette œuvre ? On peut dire d'elle, ce qu'on a dit plus particulièrement des *Nourritures terrestres* : c'est une œuvre de convalescent,

d'un homme qui revient à la vie, ou qui découvre la vie à chaque instant ; c'est l'œuvre de tous les possibles de l'homme. D'autres œuvres diront mieux peut-être comment vieillir, comment mûrir – et ce n'est pas sûr, celle-ci le suggère à sa façon. Aucune ne montrera mieux comment se crée l'individu, comment il *devient.* « Personne à qui ressembler, que moi-même », s'écrie *Œdipe* alors que Créon, le conservateur, se contente de ressembler à ses parents, à ses grands-parents et arrière-grands-parents. Chacun de nous doit se créer de lui-même, à sa propre ressemblance, sans nul modèle à imiter. Sans doute a-t-on raison d'appeler à la rescousse d'autres écrivains qui sont les chantres qui de la patrie, qui du sol, qui de la famille, qui de la religion : ils complèteront utilement le message de Gide. Mais aucun n'apportera comme lui cette lucidité vigilante si essentielle à l'homme d'aujourd'hui, il faut le répéter. Si l'homme doit se sauver, dans le monde actuel, ne sera-ce pas, avant tout, par cette vigilance intérieure que suscite une exacte et totale connaissance de soi-même ? Et cette connaissance, nul, parmi les écrivains vivants, ne l'a poussée aussi loin et avec une si grande lucidité que Gide. Tout comme autrefois firent Montaigne, Pascal et Rousseau. Telle est l'actualité profonde de Gide.

LE DOSSIER DE PRESSE DES *NOTES SUR CHOPIN*
(I)

415-XLVIII-1 **GABRIEL TEULER**
(*Revue de la Méditerranée* [Alger], n° 33, 1949, pp. 629-34)

Notes sur Chopin [1]

Dix-huit ans après leur première parution, ces *Notes sur Cho-*

1. Ces Notes de Gide reparaissent, illustrées d'exemples musicaux ainsi que les fragments divers qui les suivent, dans une luxueuse plaquette éditée par L'Arche. Elles n'existaient jusqu'ici, à notre connaissance, que dans le numéro spéciale de la *Revue musicale* consacré à Chopin en 1931, et dans les *Œuvres complètes* de Gide.

pin, de Gide, gardent un intérêt fort grand : le pianiste peut y puiser des conseils d'interprétation toujours valables, tout lecteur musicien peut y trouver matière à réfléchir sur un compositeur dont la gloire, à tout coup, s'augmente à être creusée. Dans cette nouvelle présentation, les *Notes* sont complétées par des fragments du Journal de Gide et des variantes ; en dépit de ce dernier terme, on remarque dans le tout la constance de l'attrait que Chopin exerce sur Gide, ce qui vaut d'être mentionné chez un homme que d'aucuns trouvent si infidèle à soi, si incertain.

*

Ces *Notes* de Gide, dans leur dessein initial, visaient essentiellement l'interprétation.

L'esprit de celle-ci est donné par une souple comparaison du génie de Chopin avec celui de Baudelaire, où interviennent l'effet de surprise, le goût de la matière d'expression, la perfection et la pudeur, mêlée de sensualité, de la forme. Par où Gide oppose Schumann qui « est un poète » à Chopin « qui est un artiste, ce qui est tout différent ». L'opposition me paraît juste, mais trop entière. Je crois que Chopin est *surtout* artiste, mais qu'il est également poète, peut-être au moins autant que Schumann, qui, il est vrai, est presque uniquement poète, si l'on entend par là un être qui exprime à tout prix ce qu'il ressent. En bref, leur différence vient du goût, plus raffiné chez Chopin, et le goût, indéfinissable, fait l'artiste.

Les conseils d'interprétation que donne Gide découlent donc de cette façon particulière dont Gide s'exprime, qui ne doit certes jamais être séparée. Il importe d'abord à Gide que Chopin soit sensible à la nature extérieure. « Avant Debussy et certains Russes, je ne pense pas que la musique ait jamais été aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmures d'eau, de vent, de feuillages. *Sfogato,* inscrit-il ; aucun autre musicien a-t-il jamais usé de ce mot, eut-il jamais le désir, le besoin d'indiquer cette aération, cette bouffée de brise, qui vient, interrompant le rythme, inespérément rafraîchir et parfumer le milieu de sa barcarolle ? » C'est ainsi que, jusqu'à parler de musique descriptive, Gide reconnaît songer à une source en entendant les *Préludes* en sol majeur et en fa majeur.

Aussi bien, ce qui est le plus contraire à l'expression de ce lyrisme c'est la virtuosité en soi, la vitesse qui irritent Gide tout

particulièrement. « L'exécutant qui, enfin, pour la première fois, *oserait* (car il y faut un certain courage) jouer la musique de Chopin sur le *tempo* qui lui convient, c'est-à-dire *beaucoup plus lentement qu'on n'a coutume,* la ferait pour la première fois vraiment comprendre, et d'une manière susceptible de plonger son public dans une extase émue : celle que Chopin mérite. » (p. 36). Il condamne en même temps ce qu'on appelle l'*effet,* qui est le but unique des virtuoses. Il s'agace d'ailleurs tout autant de l'excès de lenteur (par exemple dans le *Prélude en si mineur*). Je remarque ici que Gide fait de la *Première Étude* en ut majeur une pièce sereine, comparable aux deux premier *Préludes* du même ton du *Clavecin bien tempéré* ; j'ai en effet entendu jouer cette *Étude* dans un style conforme à celui qu'indique Gide, et elle m'en a paru toute renouvelée, plus vraie que dans l'interprétation habituelle qu'on en propose et qui est héroïque ou majestueuse ; la pianiste italienne qui jouait cette *Étude* dans le style désiré par Gide évoquait une sorte de pluie de printemps, tranquille et légère, d'une pureté conciliante et douce. J'ai vérifié qu'une telle interprétation exige un travail particulier, plus délicat, des « écarts » ; mais il me semble qu'elle est aussi valable que l'autre.

Il est tout naturel, je pense, que je parle avec plus de détail de quelques points qui m'ont frappé davantage parce que je les avais moi-même considérés avant de connaître les *Notes* de Gide. En les mettant en relief, je leur donne, sans doute, une importance différente, puisque Gide, lui, les place sur un même plan. Mais la similitude de ces points eux-mêmes me paraît déjà remarquable.

J'ai en effet étudié ailleurs le dynamisme par larges saccades qui anime les œuvres de Chopin, son expression et ses conséquences. Or, je vois que Gide le perçoit aussi très clairement et le traduit de façon pittoresque. Où je parlais de reprises de souffle et de changements complets dans le débit du discours musical. Il parle de surprise, « des extraordinaires raccourcis qui l'obtiennent », de « ce secret d'émerveillement auquel l'âme aventureuse s'expose sur des chemins non tracés d'avance et où le paysage ne se découvre que peu à peu » (pp. 23, 28).

Je trouve également ceci, encore plus proche de ma pensée, de mon expression même : « Il offre d'abord une très pure phrase, qui ne se développera pleinement qu'après une première reprise d'haleine. » (p. 34).

Pour Gide aussi, la conscience pénétrant l'être est importante chez Chopin. (J'en faisais, pour ma part, la conséquence de la passion trop vive.) Cette sorte d'analyse de soi arrive à la dissonance. Du *2e Prélude en la mineur,* Gide écrit : « Il semble vraiment que Chopin tende à y aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'en des régions où l'être intime se désaccorde. » (p. 42).

Dans le même ordre d'aperçus Gide note, comme je fais, le mélange des intentions et des significations chez Chopin. « Il lui arrive (dans tels *Nocturnes* – les *VIIe, VIIIe, IXe* par exemple – en particulier) d'insinuer au cours du morceau une seconde voix passagère comme pour un incertain duo, qui bientôt s'interrompt et se résorbe dans l'ensemble. » (p. 39). On comprend qu'il veuille conserver la discrétion de cette écriture et déteste qu'on souligne même les mélodies principales qui doivent rester engagées dans le tout harmonique. (« J'ai cette mélodie vedette en horreur, et la sens des plus contraires à l'esthétique de Chopin. » (p. 76. Voir aussi pp. 79 et 80).) Il cite l'échange en échos des deux mêmes chants du *1er Prélude* dont on ne sait lequel reflète l'autre, à quoi s'ajoute un décalage rythmique « qui donne à la mélodie une sorte d'élan d'une indécision charmante » (p. 39).

Les modulations aussi tiennent pour Gide une place de choix chez Chopin « qui sent, dit-il, 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. C'est là qu'est sa puissance expressive ». (Cette phrase est particulièrement riche : elle implique les intentions concomitantes des doubles notes, les transpositions et modulations, la répétition légèrement modifiée d'une idée musicale déjà dite.) C'est par cette attention aux modulations que je justifierais que Gide ait laissé placer à la suite de ces *Notes* des fragments de journal qui semblent à l'abord étrangers à son sujet : ces fragments notent ce que Gide eût aisément appliqué à Chopin. (Voir pp. 66, 71, 73 à 75, 91, 94, 95.)

De tout ceci Gide dégage des conseils d'interprétation qu'on prévoit, et dont certains sont d'une application directe. La vitesse, l'accentuation soulignée des mélodies, le phrasé et la ponctuation trop nets, contraires à la fluidité, sont honnis. L'essentiel est de se laisser conduire, de découvrir, de partager l'enchantement ou l'an-

goisse du compositeur, d'*expliquer* par le jeu des doigts [1]. Ajoutons que Gide pense que Chopin, contrairement à Beethoven, « se passe avantageusement des crescendos, se limitant aux *forte* et aux *piano* [2] » et qu'il exige un excellent instrument : « Précisément parce qu'il n'apporte jamais rien de trop, il a besoin de tout pour se suffire. Il ne devient lui-même que parfait. » (p. 111).

D'après ce qui précède, j'étais bien d'accord avec Gide pour ne pas aimer les « morceaux déclamatoires et un peu redondants » ; mais j'ai été fort surpris qu'il y plaçât la *Polonaise-Fantaisie* (op. 61), « et même la *Grande Fantaisie* en fa mineur tant prônée ». (Pour l'*Allegro de concert,* soit.) Ai-je bien lu : la *Fantaisie* ? Gide n'est donc pas sensible au charme des trois passages en triolets, aux appels sincères qui les précèdent la première fois, à la fuite de toute chose à la fin de l'œuvre, et à la prodigieuse invention qui s'y manifeste presque tout au long ? Je me console un peu en apprenant qu'il met au-dessus de tout chez Chopin la *Barcarolle* et la *Berceuse,* en quoi je suis prêt à partager son goût.

Enfin, en tant qu'écrit de Gide, ces *Notes* reflètent quelques-unes des idées qui lui sont propres, et on les trouve ici, comme le plus souvent, fort bien soutenues.

Il y a d'abord celle-ci que « les grands écrivains sont des produits d'hybridation ou tout au moins de déracinement » (p. 106). Ce principe semble en effet vérifié par Chopin. Dans une veine voisine, Gide croit à la primauté de l'individu sur la masse et donc, parlant de Chopin, du piano sur l'orchestre.

On retrouve aussi l'idée gidienne que la culture doit être surtout dessin, et que c'est par le seul dessin que peut se sauver une musique allemande naturellement trop épaisse et informe. Gide voit que Chopin s'affirme contre le danger de lourdeur par ce qu'il

---

1. Les œuvres de Chopin citées et considérées sont les suivantes : *Études* n^{os} 1, 6, 10, 13, 23 ; *Préludes* n^{os} 1, 2, 3, 8, 17, 23, 24 ; *Ballade* en sol mineur ; *Scherzos* en si mineur et en ut dièse mineur ; *Nocturnes* 7, 8, 13 ; *Barcarolle, Berceuse, Fantaisie, Polonaise-Fantaisie, Sonate* en si mineur.

2. On a omis cette note du *Journal* (p. 395, 1913) : « Pour Beethoven, assurément la *quantité* de son importe ; pour Chopin seulement la *qualité* (pianissimo dans la *Barcarolle*). Pas de diamant plus limpide. Pas de perle de plus belle eau. »

a de français en lui, car « le peuple français est un peuple de dessinateurs ».

Plus près du sujet, et très importante, me paraît cette remarque que chez Chopin « le plus admirable » c'est « la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique ». Cette note va fort loin et décide à mon sens de toute l'écriture de Chopin. On y retrouve la conception de Gide sur le romantisme jugulé par le classicisme, telle qu'il l'a développée dans divers articles des *Prétextes* ou d'*Incidences.*

Et la démarche la plus gidienne ici, c'est sans doute celle qui met l'accent sur la joie chez Chopin, alors qu'elle est le plus souvent non seulement oubliée, mais même pas en vue. Si au passage Gide reconnaît impartialement, encore plus que la mélancolie, « le sombre désespoir » du *Prélude* en ré mineur « qui s'achève *fortissimo* dans une épouvantable profondeur où l'on touche le sol de l'Enfer », il trouve souvent chez Chopin « l'expression de la joie la plus haute » ; pour lui le *1er Prélude* en atteint le sommet ; et il souligne dans l'*Étude en mi bémol mineur* (n° 6) « qui respire le sentiment le plus désolé », « une sérénité triomphante et splendide » qui est *gagnée* peu à peu. Il dit encore, de ses deux œuvres préférées, qu'« elles baignent dans une extraordinaire joie : la *Berceuse* dans une joie tendre et toute féminine ; la *Barcarolle* dans une sorte de lyrisme, gracieux et robuste, qui explique la prédilection de Nietzsche »… et la sienne.

*

Cette confrontation féconde de Chopin et de Gide se fonde en définitive sur ce que celui-ci nommerait une re-connaissance, par quoi il expliqua un jour les « influences » réciproques des esprits. Il s'est reconnu en Chopin et, à partir de la musique, a traduit parfaitement cette ressemblance par les moyens de son art propre.

Lectures

Maaike KOFFEMAN, "La Nouvelle Revue Française" dans le champ littéraire de la Belle Époque. Amsterdam – New York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2003. Vol. br., 22 x 15 cm, 294 pp. (ISBN 90-420-0000-0 [*sic*]**).**

Il n'est jamais trop tard pour parler des bons livres, surtout quand l'actualité littéraire vient confirmer leur intérêt ; en cette année du centenaire de *La NRF,* le livre de Maaike Koffeman apparaît comme la meilleure tentative, et peut-être la seule, d'interprétation de ce phénomène inhabituel : quelque chose qui tient à la fois du mouvement littéraire – mais quel « isme » lui attribuer ? –, du phalanstère à la manière de l'Abbaye, de l'entreprise commerciale, du mécénat, bref d'un espace où les choix esthétiques ne sont pas dissociables des options idéologiques et des conditions économiques. Sur un siècle, le champ est trop vaste et trop divers pour permettre une lecture éclairante. Entre l'ouvrage d'Auguste Anglès, à l'érudition écrasante – 1500 pages pour les six premières années de la revue – et par ailleurs injustement absent des tables des libraires en cette année commémorative, et la brillante synthèse d'Alban Cerisier, qui s'efforce de surplomber la totalité de la période, le livre de Maaike Koffeman choisit une formule médiane, qui propose l'information la plus minutieuse – elle réussit encore à trouver des lettres inédites non utilisées par Anglès – et les perspectives cavalières les plus efficaces, intégrant deux éléments essentiels : les aspects socio-économiques et les réalisations littéraires, plus précisément la création romanesque :

Cette étude peut donc être considérée comme un complément à la chronique d'Anglès : elle analyse le fonctionnement de la *NRF* de 1908-1914

dans le contexte du champ littéraire de la Belle Époque, en rapport avec une présentation synthétique de son programme littéraire. À travers le concept du modernisme, elle veut montrer que les efforts de la *NRF* pour renouveler le roman s'inscrivent dans un mouvement international. (p. 19)

La première partie s'attache donc à mesurer toutes les dimensions de ce champ, par des relevés statistiques systématiques dont la valeur documentaire est précieuse. S'agissant de la période préparatoire à la naissance de *La NRF,* sont examinées tour à tour les diverses revues auxquelles Gide et ses amis ont collaboré (*L'Ermitage, La Revue blanche, Antée*) afin de voir comment s'y est peu à peu formé le groupe de la future revue. Le chapitre « Portrait d'une revue de littérature et de critique » est une radiographie complète de *La NRF* sur la période 1909-1914 ; on a ainsi la variation du nombre de textes fournis par les six fondateurs, la répartition de leurs contributions entre textes littéraires et textes critiques, comme plus loin l'évolution générale de la revue en fonction de ces deux domaines, ce qui permet de mesurer l'importance de la prose dans le premier domaine, et des notes dans le second, ce dernier révélant à son tour son intérêt majoritaire pour les œuvres en prose ; ou encore la place des auteurs étrangers, classiques et féminins. Les aspects financiers sont bien mis en lumière : la fortune de certains de ses fondateurs, en particulier, apparaît comme le moyen de considérer la revue, sur le plan matériel comme sur le plan intellectuel, comme un investissement à long terme, particulièrement apte à prôner les valeurs de désintéressement qui se révéleront à l'usage le meilleur des investissements :

L'image qui naît de notre investigation du fonctionnement de la première *NRF* est celle d'une équipe d'amateurs qui, peu à peu, pose les fondements d'une entreprise éditoriale moderne. Les six fondateurs de la *NRF* réunissent toutes les formes de capital définies par Pierre Bourdieu : capital économique, culturel, social et symbolique. Même s'ils sont loin d'être des hommes d'affaires, ils doublent leurs talents artistiques d'une bonne intuition des lois de fonctionnement du champ littéraire. Ils sont des intellectuels bourgeois qui ont passé l'âge des combats d'avant-garde, mais qui en ont conservé le dévouement inconditionnel à l'art pur. (pp. 58-9)

La référence à Bourdieu indique ici les présupposés méthodologiques de Maaike Koffeman. Le moins qu'on puisse dire est

qu'elle en tire le meilleur parti. Même si l'on reste distant de cette notion de « champ » et si l'on récuse un déterminisme qui tend à se muer en finalisme, comme si Gide et ses amis avaient délibérément choisi les moyens de leur réussite future, on doit reconnaître qu'il était indispensable et finalement éclairant de considérer la création d'une revue comme ce qu'elle est de toute façon, à savoir une entreprise commerciale, et non comme l'épopée mythique dont un siècle d'écart tend à donner l'illusion. Il est probable que la publication de la correspondance entre Gide et Gaston Gallimard, annoncée pour l'automne 2009, apportera bien des compléments à cette analyse. Cependant, il faut à cette occasion rappeler qu'on ne doit pas rabattre sur la revue le succès commercial de la maison d'édition, et attribuer à André ce qui est à Gaston. En d'autres termes, ne pas faire de *La NRF,* qui eut toujours plus ou moins le statut de « danseuse » – que ce soit de ses fondateurs ou aujourd'hui de la maison Gallimard – un modèle de réussite capitaliste.

Mais en dépit de son titre un peu volontariste, le chapitre « À la conquête du champ littéraire » précise parfaitement les étapes du développement de cette entreprise. L'élargissement de l'équipe est caractérisé par un intérêt spécial pour les jeunes écrivains et pour tout ce qui représente le monde contemporain, comme Jules Romains et son équipe unanimiste, quitte à débaucher les collaborateurs d'autres revues, comme Larbaud et Thibaudet, d'où les frictions avec *La Phalange* ; mais aussi les moments de flirt avec *Les Guêpes* ou *Les Cahiers de la Quinzaine.* Peut-être pourrait-on seulement regretter que l'attention portée au « champ littéraire » fasse parfois négliger le champ idéologique : il nous semble en particulier qu'une étude reste à faire, qui décrirait l'émergence de *La NRF* en fonction de la mouvance maurrassienne, elle-même traversée alors par des oppositions entre passéistes et modernistes : à peine née, la revue s'inscrivait dans le débat à propos de la littérature nationale, lancé à la fois par le livre de Pierre Lasserre sur le romantisme et l'enquête de Clouard publiée dans *La Phalange.* Loin de faire irruption comme un aérolithe, la revue de Gide se présente d'abord comme la recherche d'une posture complexe, définie surtout par ce qu'elle récuse chez les uns et les autres, et se cherchant des alliés parmi ceux-là même qui devraient lui être hostiles, comme Jean-Marc Bernard.

Il ne s'agissait pas là que d'esthétique (voir p. 154) mais bien de politique, en particulier pour un écrivain protestant, c'est-à-dire, à cette époque, suspect d'être favorable au parti de l'étranger.

Dans le même chapitre s'inscrivent les « entreprises satellites » : les décades de Pontigny, la création du comptoir d'édition et du théâtre du Vieux Colombier. Sur le premier point, justement, l'auteur marque bien l'importance de la dimension politique, lorsque Jean Variot, dans *L'Indépendance,* va attaquer Desjardins et ses Entretiens :

> Il s'ensuit une querelle qui met sévèrement à l'épreuve la solidarité de la *NRF* avec Desjardins. Voyant à quel point leur présence à Pontigny les rend suspects aux yeux des écrivains catholiques et des intellectuels réactionnaires, les hommes de la *NRF* s'inquiètent de voir leur liberté de manœuvre compromise. […] la *NRF* d'avant 1914 flirte avec la réaction. (pp. 105-6)

Sur le deuxième, on voit précisément la nécessité de distinguer revue et maison d'édition, ne serait-ce que pour mesurer leur interaction :

> Il semble qu'avec l'arrivée de Gallimard, la *NRF* ait troqué une partie de son purisme artistique contre une attitude plus pragmatique. C'est alors que l'équipe va employer des stratégies plus conscientes pour conquérir le champ littéraire. (p. 114)

Enfin, à propos du Vieux Colombier, on voit comment Copeau, « en s'appuyant sur le capital symbolique accumulé par la *NRF,* […] en appelle à la légitimité de celle-ci ».

> Schlumberger croit que le succès du Vieux-Colombier bénéficie directement à la *NRF* : « Vous saviez qu'on a recueilli plus de 80 abonnements en novembre et décembre ? C'est à n'en pas douter l'effet du théâtre. » [Lettre à Copeau du 26 déc. 1913, inédite]. Inversement, Gide reconnaît que la réussite inattendue a des répercussions importantes sur l'esprit et l'action de la revue. (pp. 121 et 124-5)

La seconde partie, « À la recherche du roman moderne », constitue à nos yeux l'apport le plus précieux de ce livre. Si la première vaut par son apport d'inédits et de chiffres, celle-ci fonde ses analyses sur un réseau de textes critiques français et anglais ; elle montre ainsi comment en Europe « le style et la mentalité de la *NRF* [sont] représentatifs d'une certaine variante du modernisme » (p. 152). Le parallèle entre *La NRF* et *The English Review,* ou encore entre le classicisme moderne de la revue et la

poétique de T. S. Eliot, est à ce titre révélateur (pp. 142-6 et 155-6). Sur le plan religieux, c'est encore *L'Indépendance,* par ses attaques, qui oblige la revue à préciser ses positions. Mais c'est surtout le débat sur l'innovation dans le domaine romanesque qui constitue l'essentiel de l'analyse.

Tout de même, nous restons en désaccord avec les présupposés qui voient dans le choix du genre romanesque, par Gide puis par la revue, une visée carriériste :

> Vers 1900, sous l'influence de la réaction vitaliste, [Gide] se convertit à la prose. Ce changement manifeste son désir d'atteindre une audience plus nombreuse. De même, la préférence de la *NRF* pour le genre romanesque indique qu'elle s'adresse à un public moyen. La revue rejette l'élitisme des avant-gardes, mais elle s'oppose également à la culture de masse ; plutôt que de conquérir les lecteurs par la publication de romans populaires, elle désire les élever vers une conception plus exigeante du genre. (p. 171)

C'est négliger, selon nous, que l'essor du roman fut alors un phénomène général, et que le propre de Gide et de ses amis est d'avoir voulu, en héritiers du symbolisme, y transposer des exigences esthétiques jusque-là réservées à la poésie, tout en lui faisant assumer les problèmes sociaux et philosophiques du moment. C'est d'ailleurs ce que développe la suite de l'étude, en envisageant la crise du roman, et en montrant bien l'importance que put alors avoir le domaine anglais : Kipling, Wells et Stevenson

> empruntent aux conventions de la fiction populaire des éléments qui permettent d'exprimer une subjectivité fragmentée et de refléter des angoisses contemporaines. Ainsi ce genre déconsidéré devient une source de renouvellement pour le roman. (p. 179)

C'est bien par rapport à ces écrivains que Gide va sentir les limites de ses récits classiques ; cependant il ne faut pas oublier que le sentiment de cette insuffisance, il l'avait déjà exprimé dans ses *Cahiers d'André Walter,* et que c'est lui qui inspire toute sa réflexion sur le roman jusqu'aux *Faux-Monnayeurs.*

Tout le débat qui se développe alors au sein de *La NRF* à propos du roman est parfaitement restitué : l'apport des critiques comme Dumont-Wilden, Thibaudet, Michel Arnauld, les études de Gide sur Dostoievski, la découverte de Conrad, aboutissent aux réflexions de Copeau, puis de Rivière, sur le roman d'aventure ;

mais avec ce dernier, la notion d'aventure bifurque vers l'exploration des mondes intérieurs, préfigurant l'œuvre de Proust, au rebours de ceux qui, comme Camille Vettard, réclament « une littérature où l'extraordinaire, l'aventureux, l'héroïque tiennent la première place ».

Il s'agit bien là d'une période de bouillonnement intellectuel, dont l'examen de tous les romans publiés dans *La NRF* ne pourrait rendre compte : pendant que l'on réfléchit à ce que doit être le roman, il faut bien tout de même en publier, même s'il s'agit d'œuvres médiocres, comme les romans de Ducoté, Bachelin ou Ruyters. Aussi le plus significatif était de s'attacher à l'examen de ce que Maaike Koffeman appelle « trois romans expérimentaux », *Barnabooth* de Larbaud, *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et *Les Caves du Vatican* de Gide.

Du premier, le plus important est l'aspect auto-réflexif, Barnabooth étant un écrivain qui tient son journal et le fait lire par un ami. Par ses audaces formelles, par son choix d'un héros adolescent et déraciné, en quête d'émancipation sociale et morale, par l'emploi d'une psychologie pré-freudienne, ce livre « est un des textes les plus remarquables qui soient parus dans la *NRF* avant 1914 [et] annonce quelques développements majeurs du roman européen de l'entre-deux-guerres » (p. 225).

Marqué lui aussi par Kipling et Conrad, mais aussi par Wells et Hardy, Alain-Fournier « réussit à faire entrer une bouffée d'air frais dans la littérature française ; ainsi, il réalise une des prophéties de l'article de Rivière » (p. 234). Moderniste par sa composition et sa technique narrative, son roman l'est également par la psychologie complexe de ses personnages adolescents, situés entre Dostoievski et J. M. Barrie :

> *Le Grand Meaulnes* est un ouvrage moderniste dans la mesure où il joue sur les conventions de genres très variés. […] Au niveau de l'esthétique romanesque, Alain-Fournier contribue à l'effort de renouveau entamé par la *NRF* par sa tentative d'intégrer à la tradition du roman français des influences étrangères. (p. 238)

Des *Caves du Vatican,* enfin, soupesant tous les aspects modernistes du livre, les situant dans la logique des réflexions sur le roman d'aventure, les opposant à l'incompréhension d'un Rivière, les replaçant dans le prolongement des œuvres « critiques » de Gide, Maaike Koffeman réussit à dresser une synthèse de ce

puzzle gidien ; elle peut alors établir ce bilan :

> Malgré les différences entre leurs réalisations, Larbaud, Alain-Fournier et Gide ont en commun d'être des romanciers conscients qui tentent de réaliser l'idéal du roman de l'avenir formulé par les critiques de la *NRF*. […] Dans le contexte du champ littéraire français de la Belle Époque, leur volonté de renouveler la littérature française en empruntant au roman d'aventures anglais paraît bien iconoclaste. Leurs efforts ne sont pas vraiment acceptés par le public contemporain, qui est sous l'influence du néo-classicisme nationaliste, mais il est intéressant de constater que les hommes de lettres anglais s'y intéressent et qu'une certaine partie de la jeunesse se reconnaît dan leurs héros modernes. Ainsi sont jetés les fondements d'un renouveau littéraire qui se matérialisera pleinement pendant l'entre-deux-guerres. (pp. 258-9)

Cette seconde partie du livre, par la mise en rapport de ces trois romans, et par leur mise en perspective avec la littérature anglaise dont Maaike Koffeman a une excellente connaissance, réussit ainsi à proposer une synthèse stimulante et féconde d'une période mouvementée et contradictoire. Au total, il s'agit là d'une très utile contribution à la compréhension de *La NRF* et de l'histoire littéraire du début du XX^{e} siècle. De la leçon de Pierre Bourdieu, on peut redire que Maaike Koffeman a retenu le meilleur, c'est-à-dire l'exigence méthodologique, se traduisant par la quête minutieuse du maximum d'informations objectives, et l'ambition interprétative, dépassant ainsi la simple chronique pour viser la compréhension de l'essentiel : au-delà des hommes, leurs œuvres par lesquelles ils se dépassent.

Pierre MASSON.

Jean ROYÈRE & André GIDE, *Lettres (1907-1934). « Votre affectueuse insistance ».* Lettres réunies, annotées et présentées par Vincent GOGIBU. S.l. : Éditions du Clown lyrique, coll. « Les inédits », 2008. Vol. br., 21 x 14 cm, 154 pp., 16 € (ISBN 978-2-9526782-4-3).

Après la publication de ses correspondances avec Paulhan (1998), Rivière (1999) et Ducoté (2002), voici portées à la connaissance du public, grâce à Vincent Gogibu et aux éditions du Clown lyrique, de nouvelles lettres échangées entre Gide et un directeur de revue. Cependant, à la différence de *L'Ermitage* et

de *La NRF, La Phalange* (1906-1914) n'abrita jamais d'autre œuvre de Gide que les « quatre chansons » (n° 59, 20 mai 1911) intégrées plus tard aux *Nouvelles Nourritures* (1935). La correspondance qui nous est parvenue apparaît ainsi comme l'inlassable appel d'une revue à un auteur qui se dérobe et lui en préfère une autre, bien qu'il soit évidemment sensible à la « chaude sympathie » et à l' « affectueuse insistance » de son directeur (13 juillet 1909). Certes Jean Royère aura plus de chance avec *Le Manuscrit autographe*, auquel Gide collaborera cinq fois (1926-1933), mais l'influence sur le mouvement littéraire de ce périodique bimestriel, spécialisé dans la publication des fac-similés, ne saurait se comparer à celle de *La Phalange* d'avant 1914.

La personnalité de Royère, telle que ses lettres la révèlent, apparaît paradoxale. Défenseur acharné du vers libre, il n'écrit que des vers réguliers. Disciple fidèle de Mallarmé à qui il consacre des souvenirs (1927 et 1931), il n'a jamais participé aux mardis de la rue de Rome ni échangé de correspondance avec lui, contrairement aux autres poètes de sa génération. Ce provençal monté à Paris, qui renonce à l'agrégation de philosophie pour se consacrer à son œuvre poétique, nous est toutefois fort sympathique par ses admirations et ses fidélités. Peu fortuné, il travaille comme fonctionnaire à la Préfecture de la Seine, situation qui rappelle celles déjà vécues par Charles-Louis Philippe, « cet artiste frémissant » (24 juillet 1909), et surtout par le poète parnassien Léon Dierx dont la ressemblance physique avec Royère a été bien observée par André Billy [1]. Ses naïvetés toutefois font sourire. Ainsi, après avoir affirmé la parité de ses vers avec ceux de Valéry, il ajoute : « Je ne sais pas si vous connaissez bien mon œuvre poétique. Je suis naturellement porté à la croire valable, même incontestable. […] Ce qu'on publie en vers d'un peu tous les côtés me paraît si médiocre, si imparfait surtout, que du point de vue perfection qui est le vrai en poésie il m'arrive de juger mes vers incomparablement supérieurs à tout ce qui paraît, sans excepter personne. » (16 décembre 1913). Ainsi, d'un trait de plume, exécute-t-il Claudel, jugé « emmerdant » et « soporifique », à qui il préfère son ami John-Antoine Nau [2], qui fut le premier lauréat du prix Goncourt en

1. P. 12.
2. P. 64.

1903. Dans sa dernière lettre, où s'affichent les frustrations de toute une vie, il accuse la misère d'avoir étouffé son « génie », dénonçant la « longue époque absolument stérile et littérairement nulle » qui vient de s'écouler et d'où seul Gide émerge : « Moi, écrit-il, j'aurais dû et pu être le second, j'ai été écrasé par la misère. » (23 mai 1934).

Si la postérité a oublié son œuvre, Jean Royère (1871-1956) fut malgré tout un personnage sinon influent, du moins intéressant, de la vie littéraire de son temps. Sur ce point, Vincent Gogibu aurait pu exploiter moins allusivement les analyses que lui consacre Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes* [3]. Aixois, lié à Joachim Gasquet, il publie un premier livre de vers, *Exil doré* (1898), qui se distingue mal des autres recueils de débutants, puis trouve sa voie avec *Eurythmies* (1904), qui illustre son concept de « poésie pure » largement inspiré de l'esthétique mallarméenne. Après un passage aux *Écrits pour l'Art* de René Ghil (1905), qui relève du malentendu, Royère développe sa conception de la forme poétique fondée sur le rythme, la musique et l'intuition dans la préface de son troisième recueil, *Sœur de Narcisse nue* (1907), où se trouve l'oxymore fameux qui résume son esthétique : « Ma poésie est obscure comme un lis [4]. » Son retrait des *Écrits pour l'Art,* mais aussi les difficultés de trouver sa place dans les revues de l'époque qui se réclament encore du symbolisme, comme *Antée* et surtout *Vers et Prose,* l'amènent à fonder la sienne propre en juillet 1906, *La Phalange.* Organe du néo-symbolisme, ou du « néo-mallarmisme », elle se distingue de *Vers et Prose*, que dirige Paul Fort, moins par ses collaborateurs, qui sont souvent les mêmes, que par son mode opératoire : résistant à la tentation anthologique, *La Phalange* sera une revue ouverte, accueillante aux jeunes, et possédera une importante partie critique. La disparition de *L'Ermitage* (décembre 1906) et la faillite d'*Antée* (janvier 1908), qui fusionne avec *La Phalange* sous l'influence autant financière qu'esthétique de Vielé-Griffin, apparaissent alors à Royère l'occasion rêvée pour accueillir sous sa bannière Gide et ses amis en quête de revue.

---

3. Voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes,* Toulouse : Privat, 1960, notamment les pp. 191-7.
4. Cité *ibid.,* p. 196.

La première moitié des lettres publiées par Vincent Gogibu traite des rapports de Gide avec *La Phalange* et des efforts de Royère pour attirer à elle l'« illustre confrère », le « bien cher maître ami », qui, de son côté, se prépare à fonder *La NRF.* Ainsi leur échange tient-il du malentendu, et, loin de débaucher le groupe des amis de Gide, il doit au contraire partager avec *La NRF* plusieurs des siens, comme Thibaudet et Larbaud. Plus grave, lorsqu'en mars 1912 *La Phalange,* affaiblie par de graves difficultés financières, cherche à se renflouer, Gide, d'accord avec Schlumberger, s'opposera à toute tentative de fusion entre elles. Les lettres évoquent, souvent en douceur, les diverses secousses qui animent les relations des deux revues : l'enquête du jeune maurrassien Henri Clouard sur « nationalisme et littérature » et ses retentissements dans *La NRF,* l'affaire de l'article de Georges Tornoüel (pseudonyme de Robert de Souza), « Méandres », que nous pouvons lire en annexe suivi de la réponse de Gide [5]…

Ces questions sont certes connues, mais peut-être pas de tous les lecteurs. Il aurait sans doute été plus lisible d'en rappeler la teneur dans le « préambule » plutôt que de leur consacrer d'abondantes notes en bas de page, souvent intéressantes et justes, mais forcément fragmentaires et provoquant de fréquentes ruptures dans la lecture des lettres. Une véritable introduction, plutôt qu'un simple « préambule », aurait pu rappeler à la mémoire du lecteur ou faire découvrir à celui qui les ignorait ces points d'histoire littéraire dispersés dans les livres et les éditions de correspondances. De même, pour mieux éclairer le malentendu entre les deux épistoliers, qui s'apparente parfois à un jeu de dupes, concernant la collaboration de Gide à *La Phalange,* il aurait été intéressant de citer plus longuement les lettres échangées entre Royère et Vielé-Griffin dont nous connaissons l'existence par le travail d'Henry de Paysac [6] et, à condition qu'un telle consultation soit possible, entre Royère et Larbaud [7]. Nous sommes, en effet, surpris de l'écart entre l'aménité presque compassée des lettres

5. Pp. 100-4.
6. Voir André Gide, *Correspondance avec Francis Vielé-Griffin,* édition établie, présentée et annotée par Henry de Paysac, Presses universitaires de Lyon, 1986, pp. XXX-XXXI.
7. Voir p. 20.

publiées et les jugements hâtifs, souvent triviaux, dont témoignent les extraits cités d'autres correspondances. Si Gide est un « vieux forban » et *La NRF* une « revue de cons [8] », Royère, de son côté, est « un brave cœur mais un cerveau brûlé, brûlé par Apollon peut-être, mais brûlé » et *La Phalange* une « galère ivre [9] ». Vincent Gogibu ne nous dissimule pas ces sautes d'humeur ni ces arrière-pensées, mais il aurait fallu, selon nous, une répartition plus lisible des informations, des références et des analyses entre l'introduction et les notes de bas de page.

Cette observation vaut moins, semble-t-il, pour la seconde partie des lettres qui concerne la période 1924-1934, en raison des relations plus espacées, voire plus nettement commerciales, que Gide, devenu le « contemporain capital », entretient désormais avec Royère. Fondateur de la collection « La Phalange » chez Albert Messein, celui-ci attend de lui « un livre sur la poésie » (23 octobre 1924) qu'il n'écrira pas, se contentant de distribuer de rares aumônes au *Manuscrit autographe.* Pour le reste, Royère sert d'intermédiaire au libraire Auguste Blaizot pour la vente des manuscrits dont Gide souhaite se séparer et nous lisons, comme souvent dans les correspondances qui se survivent sans grande raison, les traditionnels éloges adressés aux dernières œuvres publiées : *Baudelaire, mystique de l'amour*, de Royère (21 février 1928) et *L'École des femmes*, de Gide (17 mai 1929).

Bref, il s'agit là d'une correspondance intéressante, qui méritait d'être publiée, et dont il aurait fallu sans doute organiser différemment l'apparat critique.

Mais l'essentiel est ailleurs. Passons sur les trop nombreuses coquilles, que le lecteur peut corriger de lui-même, et même sur les inexactitudes de détail toujours gênantes dans un ouvrage savant voué à servir de référence : ainsi le « *très important* travail » (13 juillet 1909) qui préoccupe alors Gide est évidemment *Corydon* et non *Isabelle* comme suggéré en note, *Les Palais nomades* sont de Gustave Kahn et non de Robert de Souza (7 mars 1910), le compte rendu par Royère du *Retour de l'Enfant prodigue* dans *La Phalange* du 20 octobre 1913 se trouve aux pp. 344-5 et non 313-4 (29 janvier 1913) et la revue américaine *Forum* publiera en

8. Lettre de Jean Royère à Valery Larbaud citée p. 34, note 1.
9. Lettre d'André Gide à Henri Ghéon citée p. 41, note 1.

effet *L'École des femmes* contrairement à ce que laisse entendre l'éditeur (17 mai 1929) [10]. À quoi sert une note de bas de page si son exactitude n'est pas vérifiée avec minutie ? Détail, pensera-t-on ! Alors, que dire de cette lettre de Gide attribuée à Royère (lettre 21 [vers le 10 novembre 1910]), de cette autre (lettre 32 [novembre 1913]) dont Vincent Gogibu ne présente que deux lignes alors que le *BAAG* publiait naguère [11] un texte beaucoup plus long permettant d'ailleurs par recoupements [12] de la dater à coup sûr de décembre 1913, de cette dernière enfin réduite à un simple fragment (lettre 41 du 21 août 1926) alors que le répertoire de la *Correspondance générale* de Gide établi par Claude Martin (10 octobre 2007) en donne le texte intégral [13] ? Passons encore sur de légères inexactitudes de date [14], nous savons tous que les relectures les plus attentives d'un manuscrit, puis des épreuves ne permettent jamais de corriger toutes les coquilles, et venons-en à notre principale déception devant cet ouvrage par ailleurs digne d'intérêt : ses lacunes. La confrontation du répertoire de Claude Martin et de l'édition procurée par Vincent Gogibu laisse apparaître, en effet, des omissions dont certaines semblent difficiles à comprendre. Aux 53 lettres publiées, 19 de Gide et 34 de Royère, il faut ajouter 12 autres dont 2 sont conservées en bibliothèque, 5 dans des collections privées, 4 connues par les catalogues de

10. Voir respectivement pp. 37 note 1, 45 note 3, 61 note 2 et 82 note 2.
11. *BAAG*, n° 50, avril 1981, p. 241.
12. La lettre XXXIII de Royère à Gide du 16 décembre 1913 lui répond manifestement.
13. André Gide, *Correspondance générale*, 8ème édition provisoire (10 octobre 2007), tome VIII, fichier 63, p. 45.
14. La consultation du fichier de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet permet de rectifier ces inexactitudes : la lettre IV, datée du 21 octobre 1908, est en fait du 21 décembre de la même année, la lettre VI, datée du 25 octobre 1908, est du 25 décembre 1908 et, enfin, la lettre XXXI, datée du 15 novembre 1913, est du 25 novembre 1913 (les dates exactes sont données dans la *Correspondance générale*, tome IV, fichier 37, pp. 101 et 102 et tome V, fichier 44, p. 98). Le même fichier nous apprend que les lettres XXIX (2 décembre 1912) et XXX (29 janvier 1913) sont, en revanche, convenablement datées, le répertoire de Claude Martin indiquant pour sa part 2 décembre 1918 et 29 janvier 1919, évidentes erreurs de lecture.

vente ou de librairie, la dernière ayant été publiée dans *La Phalange* en 1912. En voici la liste :

1. Gide-Royère, [Paris, 1er février 1908], texte inconnu, *Correspondance générale*, tome IV, fichier 37, p. 13 (The Humanities Research Center, Texas University, Austin).

2. Gide-Royère, [Paris,] 2 avril [19]08, texte intégralement connu, *Correspondance générale*, tome IV, fichier 37, p. 30 (coll. part.).

3. Gide-Royère, Cuverville, 18 juin [1912], texte intégralement connu, *Correspondance générale*, tome V, fichier 43, p. 75 (*La Phalange*, n° 73, 20 juillet 1912, p. II).

4. Gide-Royère, [Cuverville, 8 mai 1918], texte inconnu, *Correspondance générale*, tome VI, fichier 51, p. 83 (Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 15 258).

5. Gide-Royère, [Cuverville, 24 octobre 1924], fragment connu, *Correspondance générale*, tome VII, fichier 59, p. 103 (Cat. vente, Hôtel Drouot, n° 80, 10-11 décembre 1991 ; cat. librairie Les Argonautes, n° 121, février 1999).

6. Gide-Royère, Abbaye de Pontigny, 29 août 1926, fragment connu, *Correspondance générale*, tome VIII, fichier 63, pp. 46-7 (Cat. vente de la coll. Henri Ledoux, Hôtel Drouot, n° 63, 14-15 décembre 1972 ; *BAAG*, n° 29, janvier 1976, p. 58).

7. Royère-Gide, [31 mai 1927], texte inconnu, *Correspondance générale*, tome VIII, fichier 64, p. 45 (Archives Catherine Gide).

8. Royère-Gide, [23 juillet 1927], texte inconnu, *Correspondance générale*, tome VIII, fichier 64, p. 68 (Archives Catherine Gide).

9. Gide-Royère, [s. l., 1930], fragment connu, *Correspondance générale*, tome VIII, fichier 67, p. 116 (cat. vente Hôtel Drouot, 9 mai 1994 ; *BAAG*, n° 103-104, juillet-octobre 1994, pp. 508-9).

10. Gide-Royère, Clinique de Valmont, Glion s/Montreux, Suisse, 6 avril [19]32, texte intégralement connu, *Correspondance générale*, tome IX, fichier 71, p. 46 (Coll. part.).

11. Gide-Royère, [Valmont, 13 avril 1932], texte inconnu, *Correspondance générale*, tome IX, fichier 71, p. 48 (Cat. librairie Stargardt, Marburg, 27 avril 1954, p. 242).

12. Gide-Royère, [Paris,] dimanche, texte intégralement connu, *Correspondance générale*, tome XII, fichier 97, p. 54 (Coll.

part.).

Il est bien entendu qu'aucune édition de correspondance ne peut prétendre à l'exhaustivité. Ainsi peut-on considérer provisoirement que celle qui nous intéresse ici contient 65 lettres dont l'existence est avérée, 36 de Royère et 29 de Gide [15], en attendant que le hasard nous en révèle d'autres…

Pierre LACHASSE.

Paul CLAUDEL, *Correspondance avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du Monde et l'Intention de Gloire.* Édition par Dominique MILLET-GÉRARD. Paris : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2005-2008. 3 vol. rel., 22 x 15 cm, 672 (vol. I) et 1227 pp. (vol. II,1 et II,2), 95 et 195 € (ISBN 978-2-7453-1214-3 et 978-2-7453-1735-3).

Le XX^{e} siècle compte quelques grands épistoliers, ne parlons qu'en quantité.

Gide a le répertoire chronologique de Claude Martin et les très nombreuses éditions de lettres avec tel ou tel qui sont régulièrement rappelées aux lecteurs de ce *Bulletin* : Pierre Masson a fait le point dans la dernière livraison.

Martin du Gard a eu droit à une édition de sa *Correspondance générale* dont le terme vient enfin d'être atteint.

Si Claudel, lui, n'a pas à se plaindre, il est, semble-t-il, laissé au bon vouloir de tel ou tel chercheur. Avec les trois tomes que voici, ce n'est pas seulement du bon vouloir, c'est de l'acharnement, surtout quand on connaît les conditions imposées par l'éditeur à ses auteurs. Ceux qui s'y aventurent sont à honorer. C'est surtout du beau travail d'édition de textes, clairement présentés, judicieusement annotés, assortis d'une bibliographie et des index indispensables (textes de Claudel, noms propres, périodiques,

15. Contrairement à ce que l'on peut lire *ibid.,* VI, fichier 52, p. 7, l'hypothétique lettre de Gide à Royère [Cuverville, 19 janvier 1919], signalée d'ailleurs sans indication de cote, ne figure pas au fichier de la BLJD. Faute de références, nous ne l'inscrivons pas dans notre liste. Nous remercions Yves Gaonac'h pour l'aide qu'il nous a apportée dans la consultation du fichier de la BLJD.

citations bibliques). Dominique Millet-Gérard, qui navigue dans les eaux des commentaires bibliques – une dame dans un monde qu'on croyait réservé aux hommes… – avec l'aisance d'un théologien doublé d'un latiniste et d'un helléniste (ces mots se déclinent mal au féminin), garde le cap en publiant les lettres de Claudel aux seuls ecclésiastiques ; et ils sont nombreux : il y en avait 89 dans le premier volume, en voici dans le volume 2 (pour lequel il a fallu deux tomes) près de 200 en comptant quelques religieuses, séminaristes, pasteurs et autres rabbins. Bref, sur près de 2000 pages, une cohorte de quelque 300 correspondants ensoutanés, enrobés, … nous allions écrire « enrôlés ».

Qui sont-ils ? Il y a bien quelques officiers (pape en devenir et cardinaux), mais dans l'ensemble, ils donnent l'impression d'être de ces braves soldats trop peu ou mal formés pour la tâche qui les attend. Certains ont gravi les marches d'études philosophiques et théologiques de niveau universitaire, la plupart ont dû se contenter de la formation ordinaire des séminaires : les échecs, nous assure-t-on, y étaient rares. Claudel est, avec ses interlocuteurs, en territoire conquis. Ce sont eux qui viennent à lui. Il ne s'agit pas de convertir ici : « j'ai essayé 4 ans avec Gide » (I, 134). Voilà l'adversaire nommé ! « […] je reçois les confidences de pas mal de jeunes égarés. À l'origine de leurs malheurs, il y a toujours le même homme : André Gide » (I, 139). Cela devient de l'entêtement : « Gide a usé et abusé de la patience de Dieu qui lui a prodigué les invitations à revenir au bien. Vingt conversions d'amis, une femme admirables [*sic*], la fortune, l'intelligence, le loisir, qu'a-t-il fait de toutes ces grâces. / Il s'est uni au démon par un antisacrement monstrueux. Je le crois possédé, et lui-même l'a avoué. D'ailleurs il n'y a jamais péché mortel sans une contamination diabolique. Que dire de ce pacte conclu dans les excréments ? » (I, 139). Gide le « réprouvé », l'« assermenté de Satan » ! Les correspondants de Claudel (quand c'est possible, ce sont des correspondances croisées) abondent dans son sens : ils parlent des « perversités gidiennes » (I, 175), désignent d'autres adversaires : « Proust, Gide ou Montherlant » (I, 217), vont jusqu'à des amalgames qui deviennent incompréhensibles : « Toute autre œuvre, non seulement celle d'un Plutarque ou d'un Gide, mais moins celle d'un Virgile ou d'un Racine, […] lui devient plus ou moins inhabitable » (I, 181).

Claudel, lui, n'épargne personne : « Le milieu Lerolle – Rouart – Chausson – Fontaine – Mithouard – la haute bourgeoise parisienne éclairée et bien pensante […] » (I, 209).

Ses correspondants peuvent témoigner de culture en parlant de « ce triste prophète de Baal et d'Astarté qu'est M. Gide » (I, 309). Certains, comme si c'était nécessaire, excitent Claudel : « Votre analyse de la "possession" de Gide […] était splendide » (I, 325). D'autres, plus modérés, évoquent le « Pauvre Gide ! » (I, 313). À quoi Claudel rétorque en traitant Gide et Suarès de : « […] tristes velléitaires qui m'ont longtemps abusé » (I, 326).

« Dégoûté par le scepticisme gidien » (I, 456), tel correspondant ne recevra d'un Claudel malade que quelques lignes ; telle autre qui a eu une pensée charitable : « J'ai pensé à vous à la mort de ce pauvre Gide et j'ai prié pour lui. Quel aura été le jugement de Dieu ? » (I, 582) ne reçoit aucune réponse, mais soyons honnête : on ne peut rien présager d'une absence de réponse.

Il y a ce que nous pourrions appeler le rayon des bonnes actions : le prix Nobel lui permettrait d'aider un curé pour ses « œuvres » (II, 264) : cela en 1927, vingt ans avant Gide !

Un des intérêts des correspondances, c'est de poser des questions sans y apporter la réponse ; le lecteur est plus libre…

Une des plus abondantes correspondances est celle entretenue avec Jean Massin, qui préférera, entre autres, la musicologie à la théologie. Massin a l'intention – il n'ira pas plus loin – d'écrire un essai sur Gide : « De tous les écrivains actuels, celui qui, à mon jugement, exerce la plus néfaste influence est Gide […] même chez les catholiques pratiquants (vous dirai-je qu'une étudiante tout récemment me déclarait faire sa médiation quotidienne dans *Les Nourritures terrestres* […] » ; et d'opposer à l'œuvre de Claudel les « sophismes dissolvants et [les] conseils diaboliques de Gide » (II, 307). Claudel lui répond brièvement en appelant Gide d'un méprisant « Sieur » (II, 309) et en disant « incompréhensible » son influence. Et dans la foulée, il s'adresse à des jeunes gens qui, eux, ne sont pas des ecclésiastiques : « Sartre, Gide ! on peut dire que vous vous régalez de jolies ordures ! » (II, 373, n. 3).

Les partisans de Claudel ne seraient-ils pas plus acharnés que leur maître ? L'un – en particulier – s'indigne des hommages à Gide lors de sa mort, dans *Le Figaro littéraire.* Et cela fait une

longue lettre, sans réponse retrouvée de Claudel, dans laquelle, après un « *parce sepulto* » (II, 621), l'auteur demande à Claudel une intervention pour dire haut et clair que « cet humanisme gidien sonne creux » (II, 623).

Pourquoi tous ces hommes et ces femmes sont-ils entrés dans les couvents, dans les séminaires ? D'où vient cette obstination à faire triompher leur vérité ? *Contrarium quoque verum…*

Autre question. Toutes ces personnes ont-elles lu Gide ? Officiellement, non ; mais on ne saura jamais… Dans certains milieux, Gide circulait sous le manteau, jusqu'à – et même encore après – la publication du texte – solennel et désuet – par lequel le pape, après avoir pris l'avis de « révérendissimes » et d'« éminentissimes », met à l'index toutes les œuvres de Gide. On connaît l'attrait du fruit défendu…

Peut-on imaginer une réconciliation du monde gidien et de l'univers claudélien ?

Ces correspondances proposées par Dominique Millet-Gérard pourraient – malgré tout – laisser un peu d'espoir.

Curieusement, c'est peut-être de Claudel lui-même que viendrait la solution… S'adressant à un prêtre allemand en 1954 : « Quelle joie de penser que maintenant c'est fini des vieux dissentiments et que nos deux pays, comme au temps de Charlemagne, sont prêts à se jurer un nouveau Serment de Strasbourg ! » (II, 732). Si l'Europe existe aujourd'hui, nous en connaissons les origines et nous savons le rôle qu'y jouèrent les Mayrisch qui dans leur château de Colpach travaillèrent à la réconciliation des peuples. Et l'on sait les liens qui unirent Gide et les Mayrisch. Les individus pourraient être plus difficiles à réconcilier que les peuples.

Une autre piste mériterait d'être suivie ; puisque nous sommes dans le *BAAG,* nous relevons avec curiosité neuf lettres échangées entre Claudel et René Schwob (parent de Marcel Schwob), ancien officier de marine avant de se convertir du judaïsme au catholicisme, candidat au sacerdoce, qui s'était mis en tête d'écrire un ouvrage sur Gide, encore un, comme Massin. Claudel l'en dissuade : « La lèpre dont il [Gide] est atteint, après avoir pourri sa moralité, est en train actuellement [1931] de gagner les régions de l'inteligence et du style » (II, 991). Il existe une correspondance assez importante échangée entre Schwob et Gide, en partie pu-

bliée. Il serait intéressant de mettre ces deux échanges en parallèle. Qui sait si une lumière ne jaillirait pas… même si derrière Gide, c'est le protestantisme que vise Claudel.

Si la publication de Dominique Millet-Gérard n'avait fait qu'entrouvrir une petite porte, différente du blindage claudélien, ce serait déjà un grand pas.

Rendre compte de cet ouvrage en n'abordant que le point de vue des opinions sur Gide est évidemment réducteur, nous le savons et réclamons l'indulgence : il ne pouvait en être autrement dans une revue essentiellement gidienne qui – heureusement – a toujours banni de ses pages les échos d'une querelle d'un autre âge qui n'a rien à voir avec la littérature.

Victor MARTIN-SCHMETS.

Chronique bibliographique

TEXTES DE GIDE

André GIDE, *Souvenirs de la cour d'assises.* Édition de Pierre Masson. Paris : Gallimard, coll. « Folio 2 € », 2008. Vol. br., 18 x 11 cm, 128 pp., ach. d'impr. 3 décembre 2008, ISBN 978-2-07-035995-0. [Première édition courante du texte intégral du livre, qui n'avait été publié jusqu'ici que dans un « tirage à part » à 70 ex. de l'originale en 1912, au tome VII des *Œuvres complètes* en 1934 et dans les *Souvenirs et voyages* de La Pléiade en 2001. Toutes les autres éditions, y compris celle de La Pléiade en 1954 (*Journal 1939-1949 & Souvenirs*) et celle du recueil *Ne Jugez pas* de 1969 (coll. blanche), n'offrait que le texte expurgé des « huis clos ».]

TRADUCTIONS

André GIDE, *Dostoyevski.* Fransızca aslından çeviren Sema GÜL. Istanbul : L&M Yayınları, coll. « Dünya Edebiyati » n° 3, 2005. Vol. br., 18 x 11 cm, 218 pp., ach. d'impr. avril 2005, ISBN 975-6491-48-5, 5 TL. [Nouvelle trad. *turque* de *Dostoïevski.* Une première avait paru en 1968, Istanbul : Varlik Yayınları, due à Samih Tiryakioglu.]

André GIDE, *Batak.* Fransızca aslından çeviren Serpil

EKSIOGLU. Istanbul : L&M Yayınları, coll. « Dünya Edebiyati » n° 1, 2005. Vol. br., 18 x 11 cm, 136 pp., ach. d'impr. février 2005, ISBN 975-6491-46-9, 4,50 TL. [Trad. *turque* de *Paludes.*]

André GIDE, *Pastoral Senfoni.* Fransızca aslından çeviren I. Buket YILMAZ. Istanbul : L&M Yayınları, coll. « Dünya Edebiyati » n° 6, 2006. Vol. br., 18 x 11 cm, 99 pp., ach. d'impr. février 2006, ISBN 975-6491-70-1, s. prix marqué. [Nouvelle trad. *turque* de *La Symphonie pastorale.* Une première avait paru en 1959, Istanbul : Varlik Yayınları, due à Muhtar Körükçü.]

Une traduction *roumaine* du *Journal* intégral, tel que paru en français en 1896-1897 dans la « Bibliothèque de la Pléiade », vient d'être publiée à Bucarest : André GIDE, *Jurnal.* Traducere din franceza de Cezar SANDRU-TITU [pour les années 1890-1913], Alexandra-Andreea SANDU-TITU [1914-1925], Raluca VÂRLAN [1926-1939], Luiza VASILIU [1940-1950]. Bucarest : Editura Cartier, coll. « Cartier Clasic », 2008. 4 vol. rel. sous jaqu., 20 x 13,5 cm, 782, 636, 682 et 672 pp., ach. d'impr. décembre 2008, ISBN 978-9975-79-527-2, tir. 800 ex. [Jusqu'ici, à notre connaissance n'existait qu'une traduction roumaine d'extraits du *Journal,* due à Savin Bratu : v. le *BAAG* n° 28 (oct. 1975), p. 68.]

LIVRES

Le dernier livre de Jean DANIEL (*Les miens,* Paris : Grasset, 2009, vol. br., 22,5 x 14 cm, 359 pp., ach. d'impr. avril 2009, ISBN 978-2-246-74651-5, 20 €) est un recueil d'évocations de ceux qui, vivants ou morts, ont compté pour lui, « illuminé [s]on parcours ». Une quinzaine de pages sont consacrées à « André Gide, mon professeur de doute » (pp. 35-50).

Jean El Mouhoub AMROUCHE, *Journal 1928-1962,* édité et présenté par Tassadit Yacine-Titouh. Paris : Non Lieu, 2009. Un vol. br., 24 x 15,5 cm, 416 pp., ach. d'impr. mai 2009, ISBN 978-2-35270-056-2, 25 €. [Nombreuses apparitions de Gide.]

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Claude ARNAUD, « Jouir avec Gide », *Le Point,* n° 1902, 26 février 2009, pp. 85-6. [À propos de trois publications : *Entretiens* de Catherine Gide, *Correspondance Gide-Valéry* et

Romans et récits de Gide dans « la Pléiade » – mais il n'est question d'aucune des trois dans l'article.]

François BOTT, « La nature a horreur du Gide », *Service littéraire,* mars 2009. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Nicole CASANOVA, « Gide et Valéry : le dialogue du violon et de l'alto », *La Quinzaine littéraire,* n° 990, 16 avril 2009, pp. 14-5. [Sur la nouv. éd. de la *Correspondance*.]

P. C., « André Gide au complet », *La Tribune,* 2 avril 2009. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

DELFEIL DE TON, « De père célèbre et inconnu », *Le Nouvel Observateur,* n° 2317, 2 avril 2009, p. 102. [Sur les *Entretiens 2002-2003* de Catherine Gide.]

Stéphane DENIS, « Des romans sans romancier », *Le Figaro Magazine,* 14 mars 2009, p. 84. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Alain FAVARGER, « Gide, "contemporain capital" », *La Liberté* [Suisse], 25 avril 2009, p. 39. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Dominique FERNANDEZ, « Gide le pionnier », *Le Nouvel Observateur,* n° 2326, 4 juin 2009, p. 104. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

M[artine] F[RENEUIL], « Toute la "fiction" de Gide », *Le Quotidien du médecin,* n° 8541, 31 mars 2009. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Marc FUMAROLI, « Gide–Valéry, en fidèle amitié », *Le Monde des Livres,* 12 juin 2009, pp. 1 et 5. [Sur la nouv. éd. de leur *Correspondance*.]

Michel GRODENT, « Entre plaisir et interdit », *Espace de libertés* [Belgique], mai 2009. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Gérard GUÉGAN, « Pour être moderne, lisez Gide », *Sud-Ouest Dimanche,* 3 mai 2009. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Robert GUINOT, « Romans et récits d'André Gide à La Pléiade », *La Montagne,* 27 mai 2009.

Pierre LEGROS, « André Gide, le droit et la justice », in *Liber Amicorum Bernard Glansdorff* (Bruxelles : Bruylant, 2008), pp. 419-28.

Pierre MASSON, « André Gide, le grand bourgeois et l'injustice », *Le Point,* n° hors série « L'Esprit français », novembre-décembre 2008, pp. 90-1. [Article suivi d'un extrait de *Voyage au Congo*.]

Pierre MASSON, c. r. d'*André Gide and the Second World War,* Revue d'Histoire Littéraire de la France, 2008 n° 4, pp. 1011-3.

Jean MONTENOT, « Gide », *Lire,* n° 376, juin 2009, pp. 98-101 [bonne présentation de l'ensemble de l'œuvre, dans la série « Les écrivains du bac » du magazine].

Daniel MORVAN (Propos recueillis par), « Un Angevin édite André Gide sur papier bible », *Ouest-France,* 9-10 mai 2009, p. 8. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade », interview de Pierre Masson.]

Jean-Claude PERRIER, « Retour à Gide », *Livres Hebdo,* n° 767, 6 mars 2009, p. 56. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

Vincent ROY, « André Gide, *Romans et récits* », *Artpress,* mai 2009, p. 66.

Frédéric SAENEN, « André Gide, unique et multiple », *Le Magazine des livres,* n° 17, juin 2009, pp. 39-43. [Sur *Romans et récits…,* la *Correspondance Gide-Valéry* et les *Entretiens* de Catherine Gide.]

Muriel STEINMETZ, « C'est tout Gide dans ses romans », *L'Humanité,* 9 avril 2009, p. 21. [Sur *Romans et récits* dans « la Pléiade ».]

[Non signé,] c. r. de la *Correspondance André Gide–Léon Blum, Histoires littéraires,* n° 37, janvier-mars 2009, p. 152.

XXXVII^{e} ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'AAAG

— 16 mai 2009 —

La 37ème Assemblée générale de l'Association des Amis d'André Gide s'est réunie le samedi 16 mai 2009, à l'École Alsacienne comme de coutume, ne rassemblant que vingt participants.

Pierre Lachasse, secrétaire général, a ouvert la séance en annonçant la démission de Claude Martin de ses fonctions de membre du Conseil d'administration et de président, et son remplacement par Pierre Masson – Claude Martin ayant été nommé président d'honneur de l'Association par le Conseil d'administration.

Dans son rapport moral, Pierre Masson a d'abord rendu hommage à Claude Martin sans qui l'Association n'existerait pas, précisant qu'il demeurait le responsable des publications et de la composition du *Bulletin.* Il a ensuite rappelé à quel point l'année écoulée avait été faste pour la diffusion de l'œuvre et de l'action de Gide, avec notamment la célébration du centenaire de *La NRF* et la publication des deux derniers tomes tant attendus de La Pléiade : *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques.* L'année qui vient, sans être aussi fructueuse, devrait être intéressante aussi avec notre prochain cahier, la *Correspondance André Gide–Jean Amrouche* (*Cahiers André Gide 21,* chez Gallimard, à paraître fin 2010), la réédition du répertoire de *La NRF* par Claude Martin (à paraître en octobre 2009 chez Gallimard, dans « Les Cahiers de la NRF ») et l'organisation par Alain Goulet d'une journée Gide autour de La Pléiade, le 9 octobre 2009 à la

BnF, comprenant des conférences et des lectures de textes de Gide par deux comédiens.

Au terme de ce rapport, Michel Drouin est intervenu pour exprimer son indignation à l'égard des jugements de valeur exprimés dans le livre de Yaël Dagan, *La NRF entre guerre et paix,* dont il a été rendu compte dans le *BAAG* de janvier.

Dans son rapport financier, Jean Claude s'est de son côté inquiété des conséquences que pourrait avoir à moyen terme une baisse encore accrue du nombre de nos adhérents. L'AAAG compte à la date de ce 16 mai 366 membres seulement, la moitié étant constituée de bibliothèques. Depuis le début 2009, nous n'avons reçu que trois nouvelles adhésions, la dernière étant celle de la Fondation Catherine Gide. Si les finances sont saines, il n'en reste pas moins que des factures doivent encore être payées, que nous n'avons pas obtenu pour 2008 la subvention du CNL et que nous avons dû constater une baisse de la vente de nos publications.

Les rapports du Président et du Trésorier ont été approuvés à l'unanimité.

La seconde partie de l'Assemblée générale a été consacrée à de courts exposés dans lesquels cinq membres présents de l'équipe de La Pléiade ont présenté leurs travaux. Pierre Masson a justifié les choix éditoriaux, mais s'est plaint comme Alain Goulet d'avoir dû renoncer à plus de la moitié des documents dont ils disposaient. Jean Claude s'est félicité de la place enfin donnée à « l'introuvable théâtre » et David Walker a appelé à de plus larges études sur la brièveté du récit gidien. Enfin, Jean-Michel Wittmann a insisté sur l'impact particulier de *Paludes* chez les critiques actuels et sur l'abandon du terme obsolète d'« œuvres de jeunesse » jadis utilisé pour désigner les premiers livres de Gide. Il a aussi souhaité que les éditions de poche de l'œuvre comportent désormais des notes comme les textes plus anciens, mais il reste à convaincre les éditeurs.

Au printemps prochain, nous espérons retourner à La Roque-Baignard. Nous en parlerons dans les prochains *BAAG.*

P. L.

Varia

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE *** Réuni le 16 mai dernier, le Conseil d'administration de l'AAAG a fixé la tenue de la prochaine Assemblée générale au *samedi 20 novembre 2010* – répondant ainsi au vœu de la majorité de nos membres semblant préférer que notre réunion annuelle ait lieu à l'automne, comme auparavant, plutôt qu'au printemps.

SOUVENIRS *** On lira avec intérêt les *Entretiens 2002-2003* de Catherine Gide avec Jean-Pierre Prévost, Jean-Claude Perrier, Jérôme Chenus et sa fille Dominique Iseli, ainsi qu'entre sa fille Isabelle Bowden et Jean-Claude Perrier. À quoi s'ajoutent des lettres à propos de sa propre naissance en 1923. Au travers des divers entretiens, dans un ton de vérité et de spontanéité ; des personnages du monde littéraire, certes, mais surtout des scènes de l'enfance, celles de Catherine et de ses petits-enfants, sont évoqués. Le nom de Gide, après qu'il eut reconnu sa paternité, était difficile à porter, mais il y eut une affection réciproque évidente entre le père et la fille. Les petits-enfants menaient une existence libre, active et heureuse, sans que Gide y jouât un rôle de premier plan. Quant aux lettres, elles montrent à quel point, à une exception près, Ghéon, l'entourage de Gide sut se montrer amical avant et lors de la naissance de Catherine. [H.H.]

CINÉMA *** Plusieurs journaux ont fait état d'une information qui intéresse nos lecteurs : une adaptation des *Faux-Monnayeurs* serait en cours de tournage, mise en scène par Benoît Jacquot.

YVON *** À propos de la note qui, dans la *Correspondance André Gide–Victor Serge* publiée par le *BAAG* de janvier (n° 161, p. 86), était consacrée à *Yvon* (Robert Guiheneuf), on nous prie de signaler que l'ouvrage le plus complet, permettant de connaître ce person-

nage que Gide admirait tant, est celui que son petit-fils a publié en 2001 (après avoir donné au *BAAG* n° 124, d'octobre 1999, un article « À propos de Gide et d'Yvon ») : Hervé GUIHENEUF, *10 ans en URSS (1923-1933). L'itinéraire d'Yvon* (Nantes : Ouest Éditions, 2001, 173 pp., ISBN 2-908261-69-3, 13 €).

ZOOLOGIE *** Voici une anecdote qui eût intéressé Gide : « Un couple de manchots gays du zoo de Bremerhaven (Allemagne) a pris sous ses ailes un bébé de leur espèce et l'ont couvé eux-mêmes. L'œuf avait été rejeté par les parents biologiques. Les deux manchots homosexuels l'ont accueilli avec joie et l'ont couvé. Ils se comportent depuis la naissance comme deux vrais parents. Les employés du zoo précisent : "L'homosexualité n'a rien d'inhabituel chez les animaux". » Faut-il relire *Corydon* ? [H.H.]

NOS AMIS PUBLIENT… *** Vient d'être publiée par le Cercle des Amis de Colpach (Luxembourg, 2009), la *Correspondance (1923-1946)* d'*Aline Mayrisch de Saint-Hubert* et *Marie Delcourt-Curvers,* édition établie et présentée par Catherine GRAVET et Cornel MEDER : vol. br., 20,5 x 14 cm, 511 pp., tirage limité à 500 ex., ISBN 978-99959-613-0-5. C'est, après ses échanges avec Jean Schlumberger (Publications Nationales du Luxembourg, 2000), André Gide (Gallimard, 2003) et Jacques Rivière (Centre d'études gidiennes, 2007), le quatrième recueil de la correspondance d'Aline Mayrisch publiée par Cornel Meder et d'autres chercheurs.

DISTINCTION *** Nous avons appris avec plaisir que Mme Georgette Chevallier, officier des Palmes académiques, secrétaire de l'Académie Florimontane et membre de l'Académie de Savoie – et membre de l'AAAG depuis 1983 (elle avait alors succédé à son mari, qui avait adhéré à l'association dès 1969), se verra remettre, le 15 juillet prochain au château de Montrottier, les insignes de Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur. [H.H.]

CINÉMA (ENCORE) *** Nos lecteurs se souviennent que le *BAAG* leur a parlé voici deux ans (n° 156, oct. 2007, pp. 653-62), d'un singulier petit

livre paru en 2000, *Un amore di Gide.* Nous apprenons aujourd'hui qu'un film de 92', sous le même titre, a été tourné en octobre-novembre 2007 d'après le roman de Vanni Ronsisvalle – par le metteur en scène Diego Ronsisvalle (fils du journaliste-romancier ?) – et présenté en 2008 en Italie (apparemment pas en France).

ANTHROPONYMIE *** Mme Catherine Gide a bien voulu nous communiquer le texte d'une « consultation » recueillie par un amateur auprès de M. Alain Pichard, étymologiste de Lausanne. Selon celui-ci, « deux explications [du patronyme Gide] sont possibles. La plus simple est que Gide soit une francisation du nom de personne germanique Gido. Au haut moyen âge la plupart des Français portaient des noms de baptême germaniques, qui étaient à la mode depuis la domination franque. Le nom Gido dérivait d'un terme vieux germain et vieil anglais *gidd* qui signifiait chant ou poème – à ne pas confondre avec Wido (forêt, bois) qui est à l'origine du Guido italien et du Guy français. Gido survit dans quelques rares patronymes allemands tels que Gitt, Gitz, Gidde et peut-être le composé Gittmar. En français Gide ou Gidde (issus du nominatif germanique Gido) cohabitent avec un Gidon (surtout auvergnat) issu des formes des autres cas (*Gidun*). S'y ajoutent des diminutifs Gidat (Bourgogne) ou Gidel (Auvergne). Les Gide et Gidde sont presque exclusivement méridionaux et il est possible qu'ils ne dérivent pas de Gido, mais d'une variante du prénom Gilles. Saint Gilles était en effet un saint très populaire dans le Midi. Son nom remonte au latin Aegidius, un dérivé du mot gréco-latin *aegis* qui désignait le bouclier de Jupiter (d'où notre mot savant *égide*). La transformation du D en L, qu'on trouve aussi dans l'espagnol Gil, devait probablement éviter – à une époque ancienne où l'actuel son J se prononçait DJ – un *djidj* difficile à prononcer. Le latin *aegis* remonte au grec *aigis* qui dérive bel et bien de la chèvre (racine *aig-*), les boucliers étant jadis fabriqués avec des peaux de chèvre. Mais contrairement aux apparences ce mot n'est pas apparenté à l'alémanique *Geiss.* À cause du décalage des consonnes (*Lautverschiebung*) qu'ont subi les langues germaniques, *Geiss* et l'anglais *goat* correspondent à un an-

cien *ghaid* qui est à l'origine du latin *haedus,* le chevreau ».

AU MUSÉE D'UZÈS *** Dans le dernier numéro d'*Uzès, musée vivant* (n° 39, mars 2009), Brigitte Chimier, sa Conservatrice, fait état des récentes acquisitions gidiennes du Musée. « Un ensemble de douze éditions illustrées d'André Gide a pu être constitué au fil d'occasions diverses (librairies, enchères par internet). Parmi ces ouvrages figurent de grands classiques gidiens : *La Porte étroite, Les nourritures terrestres,* mais aussi des textes moins connus comme *Dindiki* ou la traduction d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Les illustrateurs sont parfois de grands noms (Bonnard, Dufy), parfois des artistes plus connus des bibliophiles que du grand public (Galanis, Daragnès, Marianne Clouzot), mais toujours de grande qualité. Les éditions publiées du vivant de Gide (1869-1951) ont été privilégiées. Certaines sont des tirages limités, d'autres sont plus courantes, mais la qualité des illustrations justifiait leur acquisition. Toutes les techniques de la gravure sont représentées : lithographie (par Bonnard, pour *Le Prométhée mal enchaîné*), burin (par Daragnès pour *Isabelle,* par Tavy Notton pour *Les Nouvelles Nourritures*), eau-forte (par Galanis, pour *Les Nourritures terrestres*), pointe sèche (par Marianne Clouzot, pour *La Symphonie pastorale*), gravure sur bois (par Desroches pour *Dindiki,* par Drésa pour *Antoine et Cléopâtre*)… Ce fonds sera présenté par roulement, afin d'assurer une meilleure conservation des documents. Une partie des ouvrages est déjà dans les vitrines de la salle Gide. Ils peuvent aussi être consultés par les chercheurs sur rendez-vous. »

CENTENAIRE DE LA NRF (SUITE ET FIN) *** Dernier des colloques organisés pour célébrer le centenaire de la revue, le colloque organisé au Muséum d'Histoire naturelle de Bourges, « *La Nouvelle Revue Française,* naissance d'un mythe », a eu lieu du 18 au 20 juin. Notre Amie Maaike Koffeman (auteur du beau livre sur « *La Nouvelle Revue Française* dans le champ littéraire de la Belle Époque », dont il est rendu compte dans le présent *BAAG*) fut l'auteur d'une des quinze communications présentées ; Alban Cerisier a donné la dernière : « Écrire

une histoire de *La NRF* : richesse et précarité des sources ». En marge du colloque, à la Médiathèque de Bourges, une exposition sur « Jacques Rivière, l'homme de barre de *La Nouvelle Revue Française,* 1909-1925 » reste ouverte jusqu'au 29 août ; son catalogue (136 pp., nombr. Ill., 25 €) constitue le n° 122 du *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*

[Notes rédigées par Henri Heinemann et Claude Martin.]

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 2009

Membre fondateur : *Bulletin* + Cahier annuel	46 €
Membre fondateur étranger	54 €
Membre titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel	39 €
Membre titulaire étranger	46 €
Abonné au *Bulletin* seul	28 €
Abonné étranger	36 €

Règlements :

par virement ou versement au
CCP PARIS 25.172.76 A
(La Banque Postale, Centre de Paris,
IBAN : FR62. 2004.1000.0125.1727.6A02.009,
BIC : PSSTFRPPPAR)

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide
et envoyé au Trésorier :
M. Jean Claude
Association des Amis d'André Gide
3 rue du Chemin blanc
B. P. 53741
54098 Nancy Cédex
< jean.claude9@wanadoo.fr >

(Compte 14707.00020.00319747077.97,
Banque Populaire de Lorraine-Champagne, 54000 Nancy
IBAN : FR 76 1470 7000 2000 3197 4707 797,
Code SWIFT : CCBPFRPPMTZ)

Tous paiements en EUROS et stipulés SANS FRAIS

Publication trimestrielle Comm. paritaire : 52103 ISSN : 0044-8133
Imprimé par Compo-System — 480, route de la Glande, 69760 Limonest
Composition et mise en page : Claude Martin
Directeur responsable : Pierre MASSON Dépôt légal : Juillet 2009