

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

N° 53
JANVIER 1982
VOL. X – XV^e ANNÉE

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

REVUE TRIMESTRIELLE
fondée en 1968
publiée par le
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ LYON II
avec le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES

QUINZIÈME ANNÉE
VOL. X

1982

LE
Bulletin des Amis d'André Gide

revue trimestrielle
fondée en 1968
publiée par le
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ LYON II
avec le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES
paraissant en janvier, avril, juillet et octobre

*est exclusivement 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*

Tarifs : voir en dernière page de chaque livraison



RÉDACTION
composition et mise en page

CLAUDE MARTIN
3, rue Alexis-Carrel
F 69110 Ste-Foy-lès-Lyon
Tél. (7) 859 16 05

Le *Bulletin des Amis d'André Gide* est imprimé,
comme toutes les publications
du Centre d'Études Gidiennes,
par l'Imprimerie de l'Université Lyon II
(14, rue Chevreul, F 69007 Lyon)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

QUINZIÈME ANNÉE — VOL. X — N° 53

JANVIER 1982

PIERRE LACHASSE	<i>Œdipe</i> d'André Gide ou le Mythe renouvelé.	5
GRAEME WATSON	Urien / Urian ?	23
EIKO NAKAMURA	<i>Les deux jardins de La Porte étroite</i>	29
C. D. E. TOLTON	Le mot-thème «Attente» et l'ironie gidiennne.	39
CLAUDE FOUCART	Un drame qui n'est plus «intime», ou la représentation de <i>Saül</i> à Hambourg en 1948.	51
	Des vers de Gide... (Suite... et fin ?)... ..	81
ANDRÉ GIDE — ERNST BENDZ	Correspondance inédite (1926-1939), présentée par TAWFIK MEKKI- BERRADA.	83

Roger Martin du Gard

Martin du Gard refuse l'Académie : un projet inédit de lettre à Georges Duhamel, présenté par FLORENCE CALLU.	111
« <i>Pénible soirée !</i> » : une lettre inédite de Roger Martin du Gard à André Gide.	114
Le Dossier de presse de <i>Corydon</i> (III).	119
Le Dossier de presse de <i>Paludes</i> (I).	127
Chronique bibliographique.	141
Varia.	152
AVIS TRES IMPORTANT.	157
Librairie.	38, 50 et 158
Nouveaux Membres de l'Association.	159
Cotisations et abonnements 1982.	160

NOS COLLABORATEURS

FLORENCE CALLU, conservateur au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, a réalisé plusieurs des grandes expositions de la B.N., notamment *André Gide* en 1970, *Georges Bernanos* en 1978, *Roger Martin du Gard* en 1981...

CLAUDE FOUCART, né en 1936, docteur ès Lettres, maître-assistant à l'Université Lyon III, publie dans ce numéro sa onzième étude consacrée aux relations de Gide avec l'Allemagne dans le *BAAG* depuis octobre 1978.

PIERRE LACHASSE, né en 1948, professeur agrégé de Lettres modernes (Paris), prépare sous la direction du Professeur Robert Mauzi (Sorbonne) une thèse sur la mythologie dans l'œuvre de Gide.

TAWFIK MEKKI-MERRADA, né en 1947, étudiant, réside à Mölndal (Suède) ; il publie ici son premier travail sur Gide.

EIKO NAKAMURA, professeur à l'Université Seinan-Gakuin de Fukuoka (Japon), est l'auteur de plusieurs articles sur Gide et d'un livre, publié en 1972, sur *Les Problèmes du roman dans les premières œuvres d'André Gide*.

C. D. E. TOLTON, né en 1936, professeur à Victoria College de l'Université de Toronto (Canada), entre autres études, a publié en 1975 *André Gide and the Art of Autobiography : A Study of «Si le grain ne meurt»*.

GRAEME WATSON, professeur à l'Université de Melbourne (Australie), a publié plusieurs articles sur Gide depuis une quinzaine d'années, dans l'*Australian Journal of French Studies*, les *Cahiers André Gide*, le *BAAG*, etc...

© Nous rappelons que la publication et la reproduction de tous les textes d'André Gide sont réservées, soumises à l'autorisation expresse de Mme Catherine Gide.

ŒDIPE D'ANDRÉ GIDE OU LE MYTHE RENOUVELÉ

par

PIERRE LACHASSE

Nous voulons interroger le mythe d'Œdipe parce qu'il est l'un de ceux que la littérature moderne, et particulièrement, pour ce qui nous intéresse, celle de l'entre-deux-guerres, a le plus constamment sollicités. Nous avons choisi d'interroger l'*Œdipe* gidien, non qu'il soit exemplaire de quoi que ce fût, mais parce qu'il nous paraît représenter un avatar du mythe à la fois original, gidien dirons-nous, et représentatif de la longue époque où il a été conçu.¹ La familiarité de Gide avec les mythes, grecs en particulier, est très ancienne. Une communication aux *Entretiens sur André Gide*², de Gabriel Germain, a rappelé que Gide ne connaissait pas le grec, qu'il avait lu Eschyle, Sophocle et Euripide en traduction, et donc qu'il n'avait pas été du tout sensible au mystère et au sacré des tragédies antiques. Or, l'une des caractéristiques du traitement du mythe par les écrivains modernes est justement cette volonté de désacralisation et de démystification : Cocteau, Giraudoux, Gide, plus tard Sartre, Camus ou Anouilh, avec toutefois leurs différences, n'échappent pas à ce mouvement. C'est que le XX^e siècle s'est livré à une relecture des mythes :

¹ On pourrait remonter à la jeunesse de Gide : des *Feuillets* faisant suite au *Journal* de 1896 parlent de « la grande inquiétude malade des héros antiques » et placent Œdipe à l'« antipode de Macbeth » (*Journals 1889-1939*, Bibl. Pléiade, p. 98), ou à une réflexion de 1910 sur Œdipe qui semble être faite d'après Sophocle (cf. *ibid.*, p. 308). Mais nous nous contenterons d'établir une genèse d'au moins dix ans, si l'on prend comme point de départ la conversation que raconte Roger Martin du Gard (*Notes sur André Gide*, in *Œuvres complètes*, Bibl. Pléiade, t. II, pp. 1364-5) et comme fin la date du 9 novembre 1930 (cf. *Journals 1889-1939*, p. 1016). De toute façon, le mythe d'Œdipe est une très ancienne source de la méditation et de l'imagination gidiennes.

² « André Gide et les mythes grecs », *Entretiens sur André Gide*, Paris-La Haye : Mouton & Co., 1967, pp. 41-67.

ainsi, pour Denis de Rougemont, le mythe est «une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains types de *relations constantes* et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes». ³ Cette définition met l'accent sur la valeur d'archétype du mythe, sur son universalité, mais ignore la part que chaque écrivain lui apporte personnellement. Pierre Albouy décrit en termes définitifs ce qui devient ainsi mythe littéraire :

Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres. Ces significations nouvelles ne laissent pas de présenter une unité particulière à chaque mythe, comme si elles constituaient autant de variantes d'une signification fondamentale.⁴

C'est ce mythe littéraire que Pierre Albouy refuse de voir dans l'*Œdipe* de Corneille, mais qu'il voit dans celui de Gide que nous nous proposons d'étudier. En effet, si Gide ne respecte pas le sacré du drame sophocléen, s'il en renouvelle la signification, il crée par là un mythe nouveau, avatar de l'*Œdipe* éternel, à la fois semblable et différent. *Un Esprit non prévenu*, publié en 1929, donc contemporain de l'écriture de l'œuvre qui nous intéresse, avait, bien avant Albouy, évoqué cet aspect plurivoque du mythe, malgré la volonté de Gide d'y soumettre des interrogations nouvelles, et considéré les recherches des mythologues comme étrangères à la création littéraire :

Je m'inquiète assez peu de savoir comment ces mythes se sont formés, leur origine, et j'abandonne aux philologues l'ombre où s'enfonce et se perd leur passé [...]. Ce qui m'importe, c'est par où ils nous touchent et en quoi ils s'adressent à nous [...]. Je prétends interroger la fable grecque d'une manière nouvelle, et vous dis que sa signification psychologique est intacte, que c'est cette signification-là qui nous importe et qu'il appartient à notre époque de dégager.⁵

Ainsi, nous pouvons établir quelques lignes directrices dans le traitement du mythe par Gide, quelques lignes directrices qui en assurent à la fois la singularité et la modernité : une œuvre qui recourt à la fable risque d'abord d'être un carrefour d'interrogations, en ce sens que chez Gide toute option est confrontée naturellement à l'option qui la contredit. Cette création palinodique est une constante de l'œuvre gidienne, et *Œdipe* n'échappe pas à la règle.

³ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, éd. 10/18, p. 14 (l'édition originale date de 1939).

⁴ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 1969, p. 10.

⁵ Gide, *Un Esprit non prévenu*, in *Divers*, Paris : Gallimard, 1931, p. 82. A propos des mythologues et de la documentation que Gide a consultée, il se dit gêné par eux : «Je ne dis pas qu'ils ne m'aient rien appris, mais peu de choses, car la plupart ont pris à tâche de réduire au même commun diviseur des données extrêmement complexes et qui, je l'avoue m'intéressent en raison de leur complexité.» (*Ibid.*, p. 87).

Ensuite, si l'on veut voir dans le mythe certaines «relations constantes», il nous paraît devoir se caractériser par une stylisation des personnages et des postures, étant bien entendu que stylisation ne veut pas dire simplification. Enfin, pour reprendre une idée déjà répandue, la littérature moderne procède à une désacralisation du mythe. Cependant, comme pour Gide le mythe grec n'a jamais eu la moindre valeur religieuse, comme son aura sacrée lui est restée étrangère, en dépit de sa familiarité avec le texte — certes traduit — d'Eschyle et de Sophocle, nous préférons parler non seulement de désacralisation, mais aussi de déracinement de la fable. Cette idée nous paraît particulièrement sensible en ce qui concerne la légende d'Œdipe, dans laquelle les Anciens pouvaient retrouver le thème de l'antique hiérogamie, mariage fondamental du prince et de la terre. Les écrivains modernes ont donc coupé le mythe de ses racines, l'ont arraché à l'état de civilisation qui en avait conçu la meilleure représentation littéraire, pour n'en conserver que ce qui pouvait parler encore à un contemporain. Ceci ne veut aucunement dire qu'il faille y voir seulement un cadre ; profondément, le recours au mythe est un moyen de communication culturelle qui traduit les instances de l'être, et, chez Gide, l'occasion d'une création complètement originale :

Voici ce que lui, Sophocle, n'a pas su voir et comprendre et qu'offrirait pourtant son sujet ; et que je comprends non parce que je suis plus intelligent, mais parce que je suis d'une autre époque.⁶

L'*Œdipe* de Gide est une contribution à la dynamique du mythe. Il est d'ailleurs troublant de constater l'omniprésence de la fable grecque dans l'inspiration des écrivains de l'entre-deux-guerres : depuis *Œdipe, roi de Thèbes* de Saint-Georges de Bouhélier en 1919 jusqu'aux pièces d'Anouilh de 1943 et 1946, *Antigone* et *Médée*. Ne peut-on pas voir là, sans vouloir traiter le problème, un indice culturel : l'inquiétude propre à l'époque, le bouleversement des valeurs qu'ont entraîné les perspectives nouvelles de la psychologie, la prise de conscience de la distanciation propre à toute création littéraire ont pu pousser les intellectuels à reformuler en termes clairs leurs interrogations fondamentales, à poser des questions que l'on croyait résolues une fois pour toutes, alors que, disait déjà *Le Traité du Narcisse*, «il faut toujours recommencer».⁷ Une étude, même superficielle, de quelques-unes de ces œuvres observerait le phénomène de désacralisation et de déracinement que nous évoquions et montrerait qu'il n'est pas séparable de celui de distanciation et de la pratique de l'ironie. En effet, comme l'*Œdipe* gidien, elles n'hésitent pas à faire intervenir le saugrenu, à ménager l'inattendu : Cocteau, dans *La Machine infernale*, accumule les anachronismes, avec ses allusions à Isadora Duncan

⁶ *Journal 1889-1939*, p. 1151 (2 janvier 1933).

⁷ Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibl. Pléiade, p. 3.

ou au 6 février ; Giraudoux, à l'entr'acte d'*Électre*, met en scène un jardinier qui vient discuter librement de la tragédie devant le public ; Sartre, plus tard, nous montre un Jupiter « charmeur de mouches » qui exerce ses talents en société. Acun de ces écrivains ne prend le mythe au sérieux comme tel ; et pourtant chacun lui apporte cet élément neuf qui le renouvelle, qui en révèle l'inépuisable force. On comprend alors l'image de Gide qui comparait la fable grecque à « la cruche de Philémon qu'aucune soif ne vide »⁸ et la plus grande facilité qu'a désormais lecteur ou spectateur pour reconnaître dans la posture du héros sa propre posture. Éternelle virginité du mythe que Camus exprime ainsi :

Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel et ils nous offrent leur sève intacte.⁹

Nous sommes donc loin de ce divertissement pour lettrés, écrit par des lettrés, que certains ont cru déceler dans ce retour du mythe grec. Bien au contraire, la littérature moderne investit le mythe d'une charge profonde d'humanité et l'ironie, sans laquelle ici il ne saurait y avoir vraiment de création originale, marque le triomphe de l'intelligence sur une soumission passive aux modèles du passé : il y a là comme une tentative de prise en charge de son destin.

Pour mieux percevoir la singularité de l'*Œdipe* gidien, nous voulons rappeler quelques interprétations modernes du mythe et ne pas oublier ce que chacune doit à l'*Œdipe Roi* de Sophocle. Quelques mots qui situent la version de Gide : c'est le drame de celui qui a édifié son bonheur sur l'erreur et le mensonge et qui, brutalement, découvre la vérité. Le fils de Laïos n'est pas le bâtard qu'il croyait être, il n'est pas l'individualiste libre et sûr de lui qui tire sa puissance de cette liberté et de cette confiance. Devant cette déroute de son orgueil, Œdipe ne peut répondre que par un autre acte d'orgueil¹⁰, acte illusoire et absurde, la mutilation volontaire, qui, au lieu d'être l'élévation qu'elle est chez Sophocle, est ici accès à une nouvelle illusion. « La conversion d'Œdipe »¹¹ décrit le passage d'un aveuglement à un autre aveuglement, ce qui autorise une lecture ironique du drame.¹² *Œdipe* est une pièce intel-

⁸ Gide, « Considérations sur la mythologie grecque », *Incidences*, Gallimard, 1924, p. 125.

⁹ Camus, « Prométhée aux Enfers », *L'Été*, Gallimard, coll. « Folio », p. 123.

¹⁰ Cf. « Tu ne pourras plus m'accabler désormais de ta supériorité d'aveugle », tel est le défi d'Œdipe à Tirésias (Gide, *Œdipe, Théâtre*, Gallimard, 1942, p. 301).

¹¹ Titre — significatif — un instant retenu par Gide. Cf. *Journal 1889-1939*, p. 840 (10 mai 1927).

¹² Pour l'interprétation à donner au troisième acte d'*Œdipe*, nous suivons dans l'ensemble les analyses de : Germaine Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, Les Belles

lectuelle, un débat d'idées «entre celui qui se soumet à Dieu et celui qui oppose à Dieu l'homme» ¹³, débat dont Gide expose tour à tour les différentes parties, avant de laisser son héros seul dans «le palais de la foi», là où il a cessé de le suivre.¹⁴

Parmi les quatre autres figures modernes d'Œdipe que nous voulons évoquer, une seule a donné lieu à la composition d'un drame, celle de Cocteau ; mais plus que la forme littéraire choisie ou même que la création d'une œuvre où entre le personnage d'Œdipe, nous intéressent ici la façon dont cette figure est perçue et la signification nouvelle qui lui est alors donnée. Cocteau dans *La Machine infernale* se livre à «une mise en scène du complexe d'Œdipe» ¹⁵ ; c'est aussi pour lui l'occasion de monter un grand spectacle et de raconter la légende dans sa durée, au lieu de commencer l'action au moment où la crise va éclater, comme le veulent les règles et comme le fait Gide dans un souci de dépouillement.

Thibaudet, dans sa critique de la pièce de Gide, rappelle, pensant surtout à Sophocle, qu'*Œdipe Roi* était «le grand sujet policier» ¹⁶ dans lequel l'enquêteur est à la fois celui qui cherche le coupable et ce coupable qu'il cherche ¹⁷ : ambiguïté fondamentale de toute démarche introspective qui plonge aux origines de la conscience.

A ce mythe de l'enquête, nous voulons opposer un mythe de la connaissance : «Œdipe obéit d'abord au destin sans le savoir. A partir du moment où il sait — nous dit Camus — sa tragédie commence» ¹⁸ : voici Œdipe héros de l'absurde, prenant violemment conscience que le monde dans lequel il vivait jusque-là et qui ne lui semblait pas hostile n'a pas de sens.

Notre dernière interprétation, nous l'emprunterons à un personnage de Drieu La Rochelle ; elle a le mérite de christianiser le mythe et de nous ramener au débat intérieur que connut Gide avant d'écrire sa pièce : «Le péché, c'est une expérience inévitable. Le péché, c'est l'histoire d'Œdipe.» ¹⁹

Lettres, 1953 ; George William Ireland, *André Gide, a study of his creative writings*, Oxford : Clarendon Press, 1970 ; Claude Martin, «Gide, Cocteau, Œdipe : le mythe ou le complexe», *La Revue des Lettres Modernes*, Jean Cocteau 1, 1972, pp. 143-65.

¹³ *Journal 1889-1939*, p. 1107 (22 janvier 1932).

¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 837 (7 mai 1927).

¹⁵ Claude Martin, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ Article d'Albert Thibaudet publié dans *Candida* le 18 février 1932 et reproduit dans le BAAG n° 43, juillet 1979, p. 64.

¹⁷ Cf. ce commentaire de Pierre Albouy à propos des *Gommes* de Robbe-Grillet : «Le coupable et la victime se confondent et c'est toujours lui-même qu'au bout du compte vise l'enquêteur» (*op. cit.*, p. 131).

¹⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, coll. «Idées», p. 164.

Le dynamisme et l'actualité du mythe d'Œdipe sont tout entiers dans ce polymorphisme dont nous avons signalé quelques aspects. Mais, lorsqu'on aborde le domaine de la représentation ou simplement de la lecture d'un *Œdipe* moderne, quelques problèmes surviennent : en effet, comment l'intérêt de la pièce peut-il être maintenu pour qui connaît d'avance le dénouement ? Nos dramaturges ont compris ce problème : de même que la guerre de Troie aura lieu, le destin d'Œdipe s'accomplira ; la surprise et l'intérêt ne peuvent donc venir que de l'attente d'une nouvelle signification, d'un renouveau du mythe, ce renouveau fût-il un clin d'œil ironique au lecteur ou au spectateur. Ainsi lorsque, dans *La Machine infernale*, la Sphinx amoureuse d'Œdipe lui souffle la réponse à l'énigme que sans cela il n'aurait pas trouvée ou lorsque des mots à double entente sollicitent la complicité intelligente du lecteur ou du spectateur, il se crée inévitablement un nouveau type de rapport entre le mythe et nous. Nous ne sommes pas dupes, mais nous jouons le jeu ; ce qui veut dire que nous participons ainsi directement à cette vie du mythe que d'un côté nous ne prenons pas au sérieux, mais que de l'autre nous construisons, «de mèche»²⁰ avec l'auteur.

Tous ces éléments qui constituent la modernité du mythe d'Œdipe vont se retrouver dans la version gidienne, mais avant d'aborder de front ce drame, nous pensons utile de préciser ce qu'il doit à Sophocle et ce en quoi il s'en détache délibérément. Nous savons de toute façon que Gide ne se «pose pas en rival» : «je lui laisse le pathétique [...]». Je me propose non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir»²¹, que son but est d'abord d'écrire une «tragédie intellectuelle»²², un conflit d'idées, ce qui sera facilité par la stylisation à laquelle il soumet le mythe — chaque figure incarnant une idée, même si cette idée est complexe et dynamique — et par le refus de l'illusion scénique qui conduit les auteurs à jouer dans un dépouillement extrême de costumes et de décors. Cette volonté délibérée de modernité ne va d'ailleurs pas sans risque, même si l'on en comprend les raisons ; ainsi à propos d'une représentation à Darmstadt :

Les acteurs portaient leurs oripeaux de tragédie sur un costume outrageusement contemporain. L'illusion scénique, dès lors, était nulle [...]. Le public me sut gré de le mettre de mèche et comprit que l'intérêt de ma pièce était ailleurs : dans le combat des idées, et que le drame se jouait sur un autre plan

¹⁹ Pierre Drieu La Rochelle, *Gilles*, Gallimard, 1939, p. 102.

²⁰ Gide apprécie particulièrement cette expression. Cf. *Journal 1889-1939*, p. 1129 (juin 1932).

²¹ *Ibid.*, p. 1151 (2 janvier 1933).

²² Benjamin Crémieux, dans *La N.R.F.* du 1^{er} avril 1932 ; article reproduit dans le *BAAG* n° 43, juillet 1979, p. 59.

que celui de la tragédie antique.²³

Ce que Gide a retenu de l'Antiquité et qui convenait si bien à ses choix esthétiques, c'est le dépouillement, la limpidité, le hiératisme même. En ce sens *Œdipe* a quelques liens de parenté avec *Philoctète*, drame à trois acteurs selon la tradition sophocléenne, qui sous une forme stylisée aussi abordait dès 1898 un débat intellectuel, le «Traité des trois morales», et cernait le thème de l'acte gratuit.²⁴ Est-ce le sujet ou le modèle sophocléen qui conduit Gide à cette stylisation, que ni *Thésée*, ni aucune autre œuvre s'inspirant du mythe²⁵ ne semble établir avec une telle sobriété ? Ce dépouillement, ce combat des idées qui prennent le risque de conduire à une certaine sécheresse, sont une façon de privilégier le discours et de mettre en évidence ce que Gide, dès *Les Nourritures terrestres*, appelait les différentes «postures possibles de la vie»²⁶, postures qu'il ne nous semble pas possible de confondre avec la conception sartrienne de situation.²⁷ *Œdipe* et *Philoctète* mettent en scène des postures, attitudes fondamentales de l'homme gidien ; *Œdipe* est confronté à tous les problèmes à la fois (le passé, l'illusion du bonheur dans le confort, la famille, le pouvoir, Dieu, la liberté, le moi...), problèmes qui nous paraissent culminer dans cet instant, au troisième acte, où la conscience de soi se refuse et où l'orgueil mortifié précipite ironiquement *Œdipe* dans un aveuglement nouveau.

Parmi les postures nouvelles qui éloignent Gide de Sophocle, il y a toutes celles que décrivent les relations des personnages entre eux. Nous pouvons remarquer que la littérature moderne a accordé une place de choix à *Tirésias* qui, dans *Œdipe Roi* de Sophocle, avait pour fonction essentielle d'annoncer au héros sa vérité puis disparaissait. Gide et Cocteau en font le représentant de l'orthodoxie religieuse, de l'autorité spirituelle, et n'hésitent d'ailleurs pas à le ridiculiser, à lui ôter sa crédibilité. Chez Gide, le dialogue *Œdipe-Tirésias* est au centre du drame : d'ailleurs, une lettre à Roger Martin du Gard nous le

²³ *Journal 1889-1939*, p. 1129 (juin 1932).

²⁴ Acte gratuit dont l'acte volontaire d'*Œdipe* nous paraît exactement l'inversion. En effet, à un choix de la lucidité, *Œdipe* substitue un choix de l'orgueil, autrement dit une passion.

²⁵ *Le Prométhée mal enchaîné*, en tant que sottie, nous paraît élaborer un autre type de discours et ne pas devoir être comparé du point de vue de la stylisation avec *Œdipe* et *Philoctète*.

²⁶ Gide, *Romans, récits et sotties, œuvres lyriques*, p. 248.

²⁷ Voici ce que Sartre écrit dans un article publié en 1947 : « La grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. *Œdipe* est libre, libres *Antigone* et *Prométhée*. La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. » (*Un Théâtre de situations*, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 19).

présente comme ce qu'il y a de «plus important» dans sa pièce²⁸, plus important en tout cas que le dialogue avec Créon, ici négligé.

Par ailleurs, le deuxième acte introduit des thèmes d'actualité, que nous développerons plus loin : vogue du freudisme, inquiétudes et aspirations de la jeunesse intellectuelle dans les années vingt. Les contemporains avaient su observer ce lien qui unit *OEdipe* aux *Faux-Monnayeurs* :

Étéocle, Polynice, Ismène personnifient à leur tour une génération délivrée de toute injonction et occupée uniquement à jouir de ses actes. Ils représentent en somme ces «jeunes» que le romancier des *Faux-Monnayeurs* a toujours enviés secrètement.²⁹

En somme, si le mythe sophocléen est toujours reconnaissable dans l'apparence, la différence de signification et de contexte est telle que le mythe gideen est personnel et original : nous sommes devant un autre mythe. Gide se décharge du pathétique et choisit «un mélange (assez risqué et hasardeux du reste) de tragique et de comique».³⁰ Les conseils qu'il donne au metteur en scène Georges Pitoëff mettent aussi l'accent sur ce mélange des genres tel que le pratiquaient Shakespeare et le théâtre romantique :

N'annoncez pas mon *OEdipe* comme une tragédie. Ce n'est pas non plus une comédie : c'est un *drame* ; je veux dire par cela que le burlesque s'y mêle intimement au tragique.³¹

Mais il faut sortir des classifications et porter notre attention sur les significations nouvelles du mythe, sur sa modernité pour d'abord en évoquer les aspects volontairement provoquants : toute cette question des anachronismes qui sont comme une rupture avec la tradition. Gide avait semblé choqué par l'*Antigone* de Cocteau ; n'avait-il pas avoué «avoir intolérablement souffert de la sauce ultra-moderne, à quoi est appâtée cette pièce admirable»...³² Pourtant, Cocteau avait été moins audacieux qu'il le sera dans *La Machine infernale* ou que Gide lui-même l'avait été dans *Le Prométhée mal enchaîné*. Peut-être faut-il voir là une prédilection esthétique pour le mythe d'*Antigone*, une attitude de respect devant la pièce de Sophocle dont il dit que «rien n'a été écrit de plus beau, dans aucune littérature»³³ ? En effet, *OEdipe* comporte son lot d'anachronismes, ce qui valut à Gide, après la représentation, certai-

²⁸ Cf. lettre de Gide à Martin du Gard du 1^{er} février 1931, *Correspondance*, Gallimard, 1968, t. I, p. 441.

²⁹ Paolo Milano, article reproduit dans le BAAG n° 43, juillet 1979, p. 62.

³⁰ Lettre de Gide à Ernst-Robert Curtius du 26 novembre 1931, citée par G. W. Ireland, *op. cit.*, p. 395.

³¹ Lettre de Gide à Pitoëff, citée par Paolo Milano dans l'article cité *supra* note 29 (BAAG, n° cité, p. 61).

³² *Journal 1889-1939*, p. 754 (16 janvier 1923).

³³ *Ibid.*, p. 927 (18 juin 1929).

nes critiques qui nous paraissent aujourd'hui bien conformistes : « M. André Gide a défiguré l'histoire d'Œdipe » ; on y trouve de « douteuses plaisanteries de concierge, un esprit satirique fort mal venu et une très bourgeoise vulgarité », sans parler des « fautes de goût ». ³⁴

Même Martin du Gard avait fait à ce sujet à Gide des reproches que celui-ci avait trouvé justifiés ; mais l'auteur des *Thibault* se plaçait sur le plan esthétique et non sur le plan moral comme le critique oublié que nous citons. ³⁵ Ce qui nous intéresse, ce n'est pas tellement les trivialités, ni même les allusions et emprunts littéraires, quoiqu'on puisse tout de même en relever quelques-uns : allusions à Barrès, à *Hamlet*, paraphrase du vers 4 des *Animaux malades de la peste* ³⁶, auto-parodie de Gide qui fait dire à Œdipe par la voix de Jocaste une phrase que l'on sent venant tout droit des *Nourritures terrestres* ³⁷, ce type d'anachronismes est là, clin d'œil au lecteur, pour montrer la liberté d'un discours codé dont les personnages ne possèdent pas toute la clé. Toute une part de leur destin s'accomplit en dehors d'eux : Œdipe est, on l'a dit, une « tragédie intellectuelle ». Ce qui nous intéresse davantage est de cerner la signification nouvelle que la modernité du mythe implique. D'abord nous voulons voir dans le drame de l'Œdipe gidien un drame de famille. James de Coquet, dans son article du *Figaro* du 21 mars 1932, avait été sensible à cet aspect de la pièce :

Il nous présente d'abord le personnage d'Œdipe sous les dehors les plus bourgeois. Il n'y avait pas de meilleure façon de le démonétiser pour la tragédie que d'en faire un homme comme les autres. ³⁸

Cet « homme comme les autres », sans être l'anti-héros efféminé que décrit *La Machine infernale*, atteint plus directement le lecteur, en ce sens que, dépouillé de son aura héroïque, délivré d'une souffrance et d'un destin qui dépassaient l'homme, il devient semblable à lui. Gide souligne ironiquement ce changement de niveau par l'introduction dans le dialogue, au moment le plus tragique, d'une scène de théâtre de boulevard :

³⁴ Jean de Coune, article paru dans *Le Vaillant* du 10 février 1932, reproduit dans le BAAG n° 44, octobre 1979, p. 90.

³⁵ Martin du Gard reproche en particulier à Gide de céder à « cette tentation d'étonner » (*Correspondance*, t. I, p. 439).

³⁶ Allusion à Barrès : « Que m'importe [...] si je suis Grec ou Lorrain ? » (*Œdipe*, p. 272) ; à Shakespeare : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume » (p. 256) ; à La Fontaine : « La peste, puisqu'il faut l'appeler par son nom » (p. 255).

³⁷ Voici cette phrase : « Toutes choses sont faites nouvelles » (*ibid.*, p. 257). On peut d'ailleurs relever dans *Œdipe* plusieurs auto-citations : d'autres renvoient à *La Porte étroite* et à *La Symphonie pastorale*.

³⁸ Cf. BAAG n° 43, juillet 1979, p. 68.

CRÉON. — Se peut-il rien imaginer de plus abominable ? Ne plus savoir s'il est ou mon père ou mon neveu !

ŒDIPÉ. — Que viens-tu m'étourdir avec ces problèmes de parenté ? Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux.

CRÉON. — Permets-moi de trouver cette confusion de sentiments extrêmement pénible. Au surplus, en tant qu'oncle, j'ai bien droit à quelque respect.³⁹

D'autres passages encore tiennent de ce type de théâtre, évoquant une modernité burlesque qui rappelle un peu celle du *Prométhée* : ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, lorsque Créon conseille à Œdipe de «faire prendre plus d'exercice» à Ismène.⁴⁰

Les autres personnages ont aussi ce caractère bourgeois : Jocaste croit aux valeurs domestiques, Créon est un homme d'ordre qui a du mal à comprendre ceux qui pensent ou vivent différemment de lui.⁴¹ Dans ce milieu confortable, le héros est démonétisé : il s'amollit et le drame n'est que le récit de ses contradictions. Parti de chez Polybe pour fuir le confort, Œdipe en rencontre un autre à Thèbes, plus subtil, plus insidieux : d'une famille à l'autre, le problème s'est simplement déplacé ; c'est la même fermeture inconsciente du moi. Œdipe, devenu roi, est devenu en même temps chef de famille et il joue auprès de ses fils le rôle même que, jeune, il reprochait aux familles de jouer : c'est pourquoi le passage si important où il explique l'énigme du Sphinx, où il développe devant ses fils sa profession de foi individualiste, signifie exactement le contraire de ce qu'il exprime. Ironiquement le texte montre que justement Œdipe ne vit pas ou ne vit plus ce qu'il conseille aux autres de vivre : la «déroute de l'individualisme», dont parlait Gide⁴², est en réalité une dérouté de la conscience.

Ce thème de la famille nous amène à aborder le problème des relations entre Gide et la psychanalyse, tel qu'il peut être perçu dans *Œdipe*. David Steel a expliqué ce qui rapprochait naturellement l'auteur de «Familles, je vous hais !» de Freud :

La psychologie de Freud s'apparente à celle de Gide [...] en ce que toutes deux se définissent par rapport à la famille, Freud soulignant le profond antagonisme engendré par le rapport parental tandis que Gide dénonce la claustration qu'implique tout régime familial.⁴³

³⁹ *Œdipe*, p. 294.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁴¹ Cf. «Le passé me lie, je respecte la tradition, les coutumes, les lois établies» (*ibid.*, p. 269).

⁴² Lettre de Gide à Martin du Gard du 1^{er} février 1931, *Correspondance*, t. I, p. 441.

⁴³ David Steel, «Gide et Freud», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1977, p. 50.

Mais, dans *Œdipe*, il n'est fait aucune allusion sérieuse au « complexe » du même nom. De nombreux critiques, et surtout Jean Delay, ont étudié le problème de l'image maternelle et cette peur de la femme qui inhibe le jeune Gide devant tout commerce hétérosexuel, mais nous pensons que cela n'a pas grand'chose à voir avec ce que la tradition psychanalytique appelle le « complexe d'Œdipe ». Nulle équivoque d'inceste dans la phrase fameuse de *La Porte étroite* : « Ta mère, c'est Alissa qui la rappelle »⁴⁴, mais un phénomène de fixation affective qu'il ne nous appartient pas d'expliquer ici.

Œdipe est, en ce sens, bien loin de *La Machine infernale* où Cocteau fait accompagner Œdipe partant pour l'exil d'Antigone bien sûr, mais aussi de Jocaste ressuscitée⁴⁵ ! La seule allusion que Gide se permette de faire au « complexe d'Œdipe » est manifestement ironique ; voici le passage :

Jocaste a toujours eu soin de protéger mon bonheur. Elle est parfaite, Jocaste. Quelle épouse ! Quelle mère ! Quant à moi qui n'ai jamais connu la mienne, j'ai pour elle un amour quasi filial et conjugal à la fois.⁴⁶

La désinvolture du ton montre que le but de Gide n'est pas de traiter le problème de l'ambiguïté des relations amoureuses. D'ailleurs, Jocaste incarne les valeurs du passé, elle est force d'attraction vers ce passé, puisqu'elle contribue par son attitude à aveugler davantage encore Œdipe. Jocaste est la femme avec qui Œdipe a construit un bonheur illusoire, parce que fondé sur le mensonge : elle est, comme Ariane, celle qui tient « le fil à la patte » de son mari, mais Œdipe n'est pas Thésée, il ne tranchera pas le fil. Gide n'aborde pas de front dans sa complexité le monde des relations affectives ; il y fait simplement quelques allusions par des biais qui lui permettent de distancier et de dramatiser, donc de neutraliser un élément passionnel.⁴⁷

Il est probable que Gide a très rapidement compris que son sujet contenait de telles possibilités à une époque où l'intelligentsia française découvrait Freud⁴⁸ et qu'il a voulu se moquer à la fois de cette vogue et du freudisme

⁴⁴ Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. 515.

⁴⁵ Alors que Gide, sil avait écouté la boutade de Malraux, aurait pu même envisager un Œdipe qui, « avant de mourir, repousserait même Antigone... » (*Journal 1889-1939*, p. 1022, 18 janvier 1931).

⁴⁶ *Œdipe*, p. 263.

⁴⁷ Un exemple suffira : comparons cet aveu de la libido de Polynice à Antigone : « Parce que si je pouvais t'épouser tout à fait, je crois que je me laisserais guider par toi jusqu'à ton Dieu » (*ibid.*, p. 275) à ce dialogue traversé d'élans mystiques entre Jérôme et Alissa : « — C'est toi qui me montres la route. — Pourquoi veux-tu chercher un autre guide que le Christ ? [...] — Il me semble que c'est précisément pour te retrouver que j'adore ce que je sais que tu adores aussi. » (*La Porte étroite*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. 510).

⁴⁸ Les premières traductions en français datent de 1921, nous apprend David Steel.

en tant que dogmatique. Dès le monologue initial d'*Œdipe*, cette tendance à la parodie est accusée : à plusieurs reprises, *Œdipe* donne l'impression de faire une auto-analyse ; n'évoque-t-il pas, dans un vocabulaire de clinicien, son « cas » ?⁴⁹ D'ailleurs, *Œdipe* s'interrogeant sur son bonheur, cela peut surprendre, car justement le bonheur est un état qui ne se pense pas, un état de non-interrogation ! Cette ironie donne le ton du « drame » sur un tel sujet, ce que Germaine Brée a clairement observé :

Gide se plaît à pousser jusqu'à l'absurde toutes les ramifications possibles du complexe œdipien et à en tirer des effets de surprise burlesque qui rendent son dialogue amusant.⁵⁰

Disant cela, Germaine Brée pense en particulier à ce dialogue de l'acte II entre les deux fils d'*Œdipe* qui ressemble à un véritable pot-pourri des formules et des thèmes les plus courants de la psychanalyse : ainsi l'attirance d'Étéocle pour Ismène, de Polynice pour Antigone, mais aussi les allusions au subconscient, au rêve, au refoulement. La place du freudisme dans l'*Œdipe* gidien est de souligner avec ironie l'importance qu'a prise Freud chez les intellectuels, les bouleversements dont, après Nietzsche et Dostoïevski, il a ébranlé les vieilles certitudes de l'homme. Cependant, même si après Freud on ne peut plus envisager le mythe d'*Œdipe* de la même façon, il n'empêche que Gide a su en rester indépendant : la psychanalyse ne détient aucune des clés de l'*Œdipe* de Gide, dont la position à son égard est le signe d'un intérêt certain, mais aussi d'une volonté de distance :

Gide ne se soucie guère du dogme psychanalytique. L'écrivain se moque du freudisme quand il plaisante au sujet du refoulement conscient, non-sens en termes freudiens, mais heureuse modernisation néanmoins de la formule comique traditionnelle qui mélange la volonté et l'émotivité et dont l'exemple-type est « je veux me fâcher ». Il n'en demeure pas moins que le comique de cet échange, auquel *Œdipe* assiste en cachette, repose en partie sur la familiarité des personnages et du public avec la théorie psychanalytique.⁵¹

Tout, donc, montre un détachement de Gide à l'égard de ses personnages, détachement aussi à l'égard des problèmes qu'ils incarnent. Et nous voulons voir là un nouvel élément du mythe, qui consiste à inverser Étéocle et Polynice d'un contenu que traditionnellement ils n'ont pas, nous voulons étudier en quoi le mythe s'inscrit dans l'époque qui lui redonne vie et en quoi il la dépasse. Étéocle, Polynice sont de jeunes intellectuels du premier après-guerre : leur connaissance de Freud, leur « libération » (quelle ironie dans ce mot !), leur inquiétude, mais aussi leur soif d'héroïsme et leur confiance en l'homme en sont la preuve. Le regard que Gide porte sur eux est à la fois un regard sur

⁴⁹ Cf. *Œdipe*, pp. 253 et 254.

⁵⁰ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 328.

⁵¹ David Steel, art. cité, p. 65.

la jeunesse contemporaine et un regard sur toute jeunesse. Lorsque Œdipe entend parler pour la première fois du titre de l'article d'Étéocle, *Le Mal du siècle*, il ne comprend pas : pour lui, il ne peut y avoir d'autre maladie que physique⁵² et à cet égard il n'est pas plus lucide que Créon qui juge de manière un peu méprisante ses neveux comme étant des « tourmentés ».⁵³ Gide, on le sait, fait ici allusion à un article de Marcel Arland paru dans *La N.R.F.* du 1^{er} février 1924, *Sur un nouveau mal du siècle* ; Rivière avait chargé son jeune collaborateur de brosser le portrait de la nouvelle littérature française. Arland décrit alors la confusion de pas mal de jeunes esprits privés de valeurs et affolés par le vide qu'ils découvrent en eux ; de même Étéocle, sentant en lui une « interrogation incessante »⁵⁴ :

Dans l'état de civilisation avancée où nous sommes, et depuis que le dernier sphinx a été tué par notre père, les monstres ni les dieux ne sont plus parmi les airs ni les campagnes, mais en nous.⁵⁵

Arland fait remonter ce « mal du siècle » à « l'absence de Dieu [...], non-sens de toute morale » :

Esprits désaxés, bâttissant par convenances ou pour des raisons pratiques des garde-fous auxquels nous n'accordons nulle confiance, nous sommes condamnés à de perpétuelles *occupations* ; occupations et rien d'autre, chacun s'y adonnera selon sa sensibilité, sa fatigue et son ennui.⁵⁶

Bilan inquiet auquel semblent faire écho certaines réflexions de Mauriac qui voit dans la transmutation des valeurs morales une cause de l'angoisse moderne.⁵⁷ Mais Gide, lui, très clairement, au delà des mots, accuse le solipsisme, en ce sens qu'il aveugle le moi et occulte sa volonté ; ainsi à propos de Drieu La Rochelle :

Tous ces jeunes gens sont effroyablement occupés d'eux-mêmes. Ils ne savent jamais se quitter. Barrès fut leur très mauvais maître ; son enseignement aboutit au désespoir, à l'ennui. C'est pour y échapper que nombre d'entre eux, ensuite, se précipitent, tête baissée, dans le catholicisme, comme il s'est jeté, lui, dans la politique.⁵⁸

⁵² Aussi croit-il qu'il s'agit de la peste. Cf. *Œdipe*, p. 270.

⁵³ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁶ Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », recueilli dans *Essais Critiques*, Gallimard, 1931, pp. 26-7.

⁵⁷ Polynice qui dit à Antigone : « Le Bien, le Mal... Tu n'as que ces mots à la bouche » (*Œdipe*, p. 275) se reconnaîtrait-il dans ces lignes de *Dieu et Mammon* : « L'homme qui a perdu le discernement du bien et du mal [...] a beau se persuader qu'il n'est pas un monstre, cela le rassurerait de trouver quelque part son semblable » ? (François Mauriac, *Œuvres complètes*, t. VII, Fayard, 1951, p. 282).

⁵⁸ *Journal 1889-1939*, p. 847 (19 août 1927).

Catholicisme et politique, mysticisme et militantisme, voilà bien ces *occupations* dont parlait Marcel Arland et qui, tel le divertissement pascalien, mais dans un contexte tout différent, nous voilent la réalité, c'est-à-dire ce pour quoi nous nous y livrons.

L'article d'Étéocle avait comme sous-titre : *Notre inquiétude*, allusion à des essais publiés par Daniel-Rops en 1927. Mais cette inquiétude, aimablement évoquée à travers Étéocle et Polynice, ironiquement exprimée, n'est-elle pas un écho de l'inquiétude de Gide lui-même ? Gide a nié à cette époque toute inquiétude, par exemple dans cette lettre à Mauriac :

Lorsque vous parlez de mon inquiétude, il y a mal donne ; cher ami, l'inquiétude n'est pas de mon côté, elle est du vôtre. C'est bien là ce qui désolait affectueusement Claudel : je ne suis pas un tourmenté ; je ne l'ai jamais mieux compris qu'en vous lisant, et ce que vous avez de plus chrétien en vous, c'est bien précisément l'inquiétude.⁵⁹

Puisque Gide refuse de voir en lui de l'inquiétude et qu'on ne saurait voir en lui encore un sage gœthéen, peut-être faut-il modérer notre jugement, parler d'inquiétude sur le mode ironique en pensant au mal de la jeunesse que décrit la pièce et de dialogue intérieur en ce qui concerne le débat qui anime Œdipe⁶⁰ et dont il nous tarde pour terminer d'approfondir la signification.

Tout détaché qu'il soit des Églises et de la Foi, tout au moins dans sa démarche intellectuelle, Gide n'en a pas fini avec Dieu. Son environnement constitué de catholiques, la conversion d'amis proches, la crise religieuse des années 1916-1919 qui laissa des traces, le débat avec Mauriac qui s'organise autour de *Dieu et Mammon*, cette ligne de crête si ténue qui parfois sépare le côté gœthéen du côté chrétien⁶¹, la fidélité même en la personne du Christ, quelque avatar qu'il lui fasse subir, tout cela montre que Gide, sans être d'aucune église ni d'aucune foi à l'époque d'*Œdipe*, n'en baigne pas moins dans la question religieuse. En ce qui concerne la « conversion d'*Œdipe* », nous avons déjà signalé que nous suivons dans ses grandes lignes l'analyse de Claude Mar-

⁵⁹ Lettre de Gide à Mauriac du 24 avril 1928, *Correspondance*, Gallimard, 1971, p. 76. La même idée figure dans une lettre à André Rouveyre du 5 novembre 1924, citée dans *Divers*, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁰ Comparons cet article de Mauriac paru dans *L'Écho de Paris* du 16 juillet 1932 : « Gide [...] s'établit dans le désaccord ; il est déchiré et jusqu'à ces derniers temps, il en a été réduit au dialogue entre le Chrétien et le Grec » (cité dans la *Correspondance Gide-Mauriac*, p. 153) et cette analyse d'un universitaire britannique : « Just as two souls cohabit in the breast of Faust, Oedip, solicited alike by the past and by the future, tempted alike by the light of reason and by "l'obscurité divine", is torn by conflicting impulses which he can neither reconcile nor appease » (G. W. Ireland, *op. cit.*, p. 407).

⁶¹ Lui qui a dit sa « haine du mysticisme » (*Journal 1889-1939*, p. 1109, 29 janvier 1932) basculera parfois : « Il y a certains jours où, si seulement je me laissais aller, je me roulerais tout droit sous la sainte table » (*ibid.*, p. 1065, 17 juillet 1931).

tin : Œdipe, en passant de l'individualisme à l'évangélisme, niveau supérieur de l'individualisme, passe d'une cécité à l'autre, en ce sens que « Gide réproouve le choix qu'il fait d'entrer dans le rassurant *palais de la foi* ». ⁶² Mais nous contestons qu'il s'agisse d'un choix, au sens où choix suppose un acte libre et lucide, alors que ce qui conduit Œdipe à aborder du « côté de Tirésias » ⁶³, c'est justement un défaut de conscience, un acte d'orgueil, un sursaut du moi, une passion.

Ce débat d'idées que fonde Œdipe entre deux cécités, débat que Gide s'abstient de conclure, nous rappelle *La Symphonie pastorale*. Le jeu de la lucidité et de la cécité était déjà au centre de ce récit : tout n'est pas si beau qu'il y paraît, Œdipe n'est pas aussi heureux ni aussi fort qu'il le croit. Œdipe, au bonheur tranquille, est en fait comme ses fils un homme qui cherche. Gide démasque le faux derrière l'apparence, traque l'illusion et l'absence de lucidité. Ce que le récit traitait sur le plan de la psychologie et des relations affectives est dans le drame abordé sur un plan intellectuel et symbolique. Au carrefour des routes de Daulie et Delphes, après le meurtre de Laios, le choix entre le chemin qui mène à Dieu et celui qui passe par l'homme est en fait un piège absurde : en réalité, il n'y a pas de choix, parce qu'Œdipe, contre son désir de ne pas savoir de qui il est le fils, contre son désir même d'assumer sa bâtardise et donc sa liberté, part à la recherche — inconsciente — de son propre passé :

Je me sentais assez fort pour résister même à Dieu. Je voulais me détourner de lui, quand je me dirigeais vers le Sphinx. ⁶⁴

Mais l'échec est flagrant, l'illusion sur soi totale, quand on compare ce texte avec cet aveu d'impuissance que lui arrache la révélation de la vérité :

Je voudrais échapper au dieu qui m'enveloppe, à moi-même ⁶⁵, double impossibilité que sanctionne ironiquement la mutilation volontaire, « geste d'insoumission inutile, de révolte devant les dieux qui l'ont pris au piège grâce à son manque de lucidité ». ⁶⁶

Œdipe cherche la liberté, il s'aliène ; partant en quête d'une vie sans attaches, il trouve son passé. Ces contradictions, la deuxième principalement, nous paraissent proposer une réflexion sur la question de l'hérédité. ⁶⁷ En ef-

⁶² Claude Martin, art. cité, p. 154.

⁶³ *Ibid.*.

⁶⁴ *Œdipe*, p. 296.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁶ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁷ « Hérédité, le seul Dieu dont nous connaissons le vrai nom », écrit Wilde, phrase que cite *Un Esprit non prévu, Divers*, p. 86.

fet, Œdipe est tour à tour un « enfant de l'ivresse »⁶⁸, ce qui dans le contexte nous semble être encore un signe de la démonétisation du héros conçu, pourrait-on dire, par accident, un « enfant trouvé »⁶⁹, et enfin, pour Tirésias, un « fils de l'erreur et du péché ».⁷⁰ Rappelant la signification que Drieu donnait au mythe (« Le péché, c'est une expérience inévitable. Le péché, c'est l'histoire d'Œdipe »), nous voudrions proposer un rapprochement fécond avec un témoignage que nous livre le *Journal d'un homme de trente ans* de Mauriac à la date du 25 janvier 1922 : « Le péché, me disait Gide hier soir, c'est ce que nous ne pouvons pas ne pas faire »⁷¹, et avec ces mots d'Œdipe, à l'acte III : « Ce que j'ai fait, je ne pouvais donc pas ne pas le faire ».⁷² Assurément, à cette époque, Gide ne croit plus en une fatalité du péché, ni en une Grâce rendant caduque cette fatalité. Mais, si nous revenons au carrefour des routes de Daulie et de Delphes, il semble bien que nous touchions là le sens même de la vie. Mauriac, dans *Dieu et Mammon*, exprime sa croyance en la Prédestination : né chrétien, il est condamné à vivre en chrétien et la Grâce seule, par l'abdication du moi, peut transformer cette fatalité en source de joie et de vie.⁷³ A cette doctrine, s'oppose le bâtard, l'homme sans passé, sans racines, donc libre, non-coupable et non-engagé. Nous croyons voir là un peu plus que la lutte traditionnelle entre libre-arbitre et prédestination sur laquelle Cocteau ironisait⁷⁴, lutte que Gide jugeait secondaire dans sa pièce. En effet, il n'y a dans l'Œdipe gidien aucune raison logique au double crime — parricide, puis inceste — sur lequel le héros fonde son illusoire bonheur, alors que Sophocle privilégiait l'élément mystique et Cocteau l'élément psychologique, voire psychanalytique. Si Œdipe se révolte contre un dieu qui s'est moqué de lui, contre un dieu en ce sens aussi dérisoire que le Jupiter des *Mouches*, cette révolte elle-même est vaine, puisqu'elle s'accompagne d'une « conversion ». Sa liberté, on le sait, est illusoire et la loi divine qui conduit les affaires humaines un illogisme tellement incompréhensible que l'on ne peut qu'en nier l'existence. Gide craignait avec raison que cette question de la prédestination ne vienne embrouiller son drame. Ce qui est important dans cette réflexion sur le péché que nous commentons, c'est qu'Œdipe succombe non par fatalité ou

⁶⁸ Œdipe, p. 264.

⁶⁹ Ibid., p. 288.

⁷⁰ Ibid., p. 295.

⁷¹ Cité dans la *Correspondance Gide - Mauriac*, p. 219.

⁷² Œdipe, p. 296.

⁷³ « Dès avant ta naissance, les jeux étaient faits » (*Dieu et Mammon*, op. cit., p. 323).

⁷⁴ « Prétendez-vous résoudre en une minute le problème du libre-arbitre ? », demande Tirésias à Œdipe à l'acte III de *La Machine infernale*.

défaut de libre-arbitre, mais par manque de lucidité. A «l'expérience inévitable» du péché que stigmatisait Drieu La Rochelle, il faut substituer la volonté inlassable de se construire, non par l'entremise de la Grâce, mais par une lucidité de la conscience et de l'intelligence. C'est parce que l'Œdipe gidien manque de cette vertu et qu'il se refuse à ce regard en soi qu'il se crève les yeux, qu'il est un héros qui échoue.

C'est là, au cœur de l'œuvre, qu'est la modernité de l'Œdipe gidien, dans ce mythe renouvelé où nous pouvons peut-être retrouver l'une de nos postures, pas dans cet improbable message que l'homme aux yeux crevés s'imagine aller porter au monde ! ⁷⁵

⁷⁵ Il va de soi que, comme nous croyons l'avoir montré, Œdipe n'étant pas libre, du fait qu'il n'est pas conscient et lucide, il ne peut porter au monde aucun message cohérent. C'est en ce sens que nous nous opposons aux interprétations sartriennes d'Enea Balmas, «A propos d'Œdipe : Notes sur le théâtre d'André Gide», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, pp. 244-54, et de James McLaren, *The Theatre of André Gide. Evolution of a Moral Philosopher*, Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1953.

UN CADEAU DE NOUVEL AN ?

*aidez votre AAAG
et faites plaisir à vos amis*

*en profitant de l'offre,
faite pour un nombre limité d'exemplaires,
de la série complète des*

CAHIERS DE LA PETITE DAME

Tome I, 1918-1929 (CAG 4, 496 pp.)
Tome II, 1929-1937 (CAG 5, 672 pp.)
Tome III, 1937-1945 (CAG 6, 416 pp.)
Tome IV, 1945-1951 (CAG 7, 328 pp.)

Prix exceptionnel de la collection des quatre volumes,
franco port et emballage. 220 F

(prix en librairie : env. 280 F)

Commandes à adresser au Secrétariat de l'AAAG, accompagnées de leur règlement. Précisez l'adresse à laquelle l'envoi doit être fait et si vous souhaitez qu'y soit jointe une carte indiquant qu'il est fait de votre part.

URIEN / URIAN ?

par

GRAEME WATSON

Urien l'innommable va se faire envoyer à tous les diables, ce que je fais là m'a l'air bien saugrenu.

(Gide à Louÿs, 30 juin 1892).

Que dans les premiers textes en prose de Gide les personnages — si tant est qu'ils méritent ce nom — portent des noms aussi invraisemblables que leurs activités ou leur «habitat», c'est là une évidence qui ne pouvait guère échapper aux commentateurs et qui, en général, n'a pas retenu longtemps leur attention. Sans doute a-t-on pu détecter quelquefois, en citant la correspondance de l'auteur, des allusions aux ouvrages — ou au caractère — de tel ami personnel, à tel texte contemporain ou classique. Et de signaler, qui les avatars de Pierre Louÿs (Jean Delay, Claude Martin), qui des résonances maeterlinckiennes (Jean Hytier), qui des emprunts à Virgile (Justin O'Brien), qui enfin le paradoxe heureusement formulé par Alain Goulet : plus il y a de noms personnels, moins il y a d'autonomie ou de cohérence psychologique — don, pour ainsi dire, de personnages.¹

Celui qui s'aventure à vouloir classer ces noms, comme l'a fait pour les soties Bertrand Fillaudeau², risque d'attirer sur lui des reproches de deux genres. Il y a d'abord une question générale de méthode, qui pourrait se résumer ainsi : pour qui ces «connotations» sont-elles présentes, par qui sont-elles per-

¹ Traitant des *Caves*, Alain Goulet (v. *Les Caves du Vatican d'André Gide, Etude méthodologique*, Paris : Larousse, 1972) signale surtout l'emploi satirique de cette surabondance de noms propres qui, dans *Paludes* et jusque dans les scènes parisiennes de *L'Immoraliste*, souligne l'insignifiance des comparses.

² «Etude anthroponymique des "soties" d'André Gide», *BAAG* n° 49, janvier 1981, pp. 89-99.

ques ? (A quoi on se contentera de répondre ici, comme Valéry pour ses vers, que les textes «ont le sens qu'on leur prête»). Ensuite, des reproches de détail : on aurait ignoré l'existence de certaines connotations «qui sautent aux yeux» ; ainsi, le nom d'Edgar n'est pas sans rappeler celui de Poe (art. cité, p. 91) ; de même, Noémi et Joachim se trouvent-ils dans l'Ancien Testament, comme Pierre dans le Nouveau — et encore avons-nous voulu tenir compte de la formation de Gide, ce qui nous empêche d'ajouter sérieusement : que de saints se reconnaîtront dans cette liste des «insignifiants» ! On aura enfin, par le péché inverse, cherché trop loin telle étymologie fantaisiste, forcé tel rapprochement visible aux seuls yeux de la critique universitaire... Etc...

Ainsi avons-nous énuméré d'avance certains reproches qu'encourra la présente étude, qui se bornera à suggérer l'une des sources possibles du nom d'*Urien*.

Dans un certain sens, comme chaque lecteur l'aura remarqué, la fonction même de ce nom est de suggérer, par un jeu de mots élémentaire, l'inexistence personnelle de celui qui parle. Ayant renoncé à son premier projet d'un roman à la troisième personne, Gide aura sans doute voulu, comme ailleurs, se distancer de sa créature. «Il me semble que j'y ai mis beaucoup de moi», notera-t-il dans son *Journal* de 1910, «et que, pour qui sait lire, il [*Le Voyage d'Urien*] est lui aussi révélateur».¹ S'il est vrai que par moments certains «paladins» se distinguent par leur conduite du «je» narrateur (on pense surtout à l'impulsif Éric, tueur de cygnes dont la violence rappelle peut-être celle du cygnicide Tribulat Bonhomet, et semble détonner dans le contexte), il nous semble pourtant que le passage fréquent du «je» au «nous», ainsi que le «ciel que Je rêve» qui termine le récit proprement dit, font des compagnons des fragments mal incorporés d'un personnage central qui cherche encore sa «forme idéale». Toujours est-il qu'on retient du livre la notion d'un «nous», d'un groupe de «porteurs de patronymes dont l'étrangeté tourne tantôt au mystère, tantôt à une sorte de familiarité». Et Hytier d'ajouter que les premiers lecteurs n'ont pas tardé à trouver la graphie : *Voyage du Rien*.

Le nom d'*Urien* est pourtant bien plus ancien que le traité gidien. Qu'il ait pour origine un saint Urianus (légendaire, semble-t-il) ou non, nous nous contenterons de citer le simple aveu de l'encyclopédie Brockhaus : «Der Ursprung des Wortes ist dunkel.» Reste que le nom, «Eigennamen und Appellativum», est attesté dans la littérature allemande à partir du XVII^e siècle, et désigne un être sauvage, mauvais coucheur, «unwillkommener Gast» ; être trop humain, voire très souvent diabolique. Ainsi Gide a-t-il pu lire, dans le *Premier Faust*, parmi la liste des participants au *Hexensabbat* :

¹ *Journal 1889-1939*, Bibl. Pléiade, p. 308.

Herr Urian sitzt auf den Bock... ¹

Les amateurs de diabolisme gidien seront pourtant forcés de reconnaître que, même si le *Journal* de 1893 ainsi que le *Subjectif* abondent en références à des lectures allemandes et surtout gœthéennes, le moment est encore bien loin où Gide se complaira à retracer, dans sa vie comme dans l'œuvre d'un Dostoevski, l'influence du Malin, ou à dire avec William Blake que «an active devil is better than a passive good».

Le nom se trouve donc, sous sa forme allemande et avec toutes les résonances que cela comporte, chez ce Gœthe que Gide pratiquait à l'époque. Et l'on trouve aussi, chez un contemporain de Gœthe — moins connu, certes, et bien moins hardi par sa pensée — un poème au titre bien intrigant : *Urians Reise um die Welt*. Il s'agit de Matthias Claudius (1740-1815), dont certains morceaux figurent encore dans mainte anthologie de poésie allemande — et dont le nom devrait être connu de tout mélomane, car c'est l'auteur de ce chef-d'œuvre du macabre dans le familier, *Der Tod und das Mädchen*, ainsi que de textes d'inspiration piétiste comme *Der Mond ist aufgegangen*, où un bienveillant créateur enlève à la nuit et au sommeil leur danger — en même temps que du texte qui va nous occuper. Tous les trois ont été mis en musique par Schubert ; le dernier ², par Beethoven aussi. On y voit un personnage énergique, au parler bien savoureux, qui raconte devant un auditoire les étapes d'un voyage qui l'aurait mené du pôle nord à Tahiti, des États-Unis à la Chine, et qui lui donnerait, dit-il, le droit d'en raconter aux casaniers. Ceux-ci, pour leur part, ne manquent pas de l'encourager par le refrain :

Da hat Er gar nicht übel dran getan ;
Verzähl Er doch weiter, Herr Urian !

Rien ne nous permet d'affirmer que Gide ait lu ce texte. Le *lied* qu'en a tiré Schubert n'est pas très connu (et il y a d'ailleurs lieu de croire que si Gide appréciait les *lieder*, c'était grâce aux transcriptions pour piano de Liszt).³ Qu'on lise pourtant des extraits de la *Reise* ⁴, et qu'on juge si certains parallèles, et encore plus certains contrastes, n'aident peut-être pas à définir le rôle de l'Urien gidien.

Wenn jemand eine Reise tut,
So kann er was erzählen ;

¹ Vers 3959. Cette mention très brève ne figure pas dans la traduction de Nerval.

² Parmi les enregistrements récents de l'*Urian* de Schubert, signalons ceux de Peter Schreier (ténor solo) et de Max van Egmond (basse, avec pour le refrain un chœur de voix d'hommes — ce qui donne mieux l'effet de *Gesellschaftslied*).

³ *Journal*, 8 novembre 1927.

⁴ Le tout comporte quatorze strophes : on comprend qu'à la fin le chœur réponde à Max van Egmond : «Verzähle doch *nicht* weiter, Herr Urian !».

Drum nahm ich meinem Stock und Hut,
Und tät das Reisen wählen. (*Au refrain*)

Zuerst ging's an den Nordpol hin ;
Da war es kalt, bei Ehre !
Da dacht' ich denn in meinem Sinn,
Dass es hier besser wäre.

[...]

Die Eskimos sind wild und gross,
Zu allem Guten träge ;
Da schalt ich einen einen Kloss,
Und kriegte viele Schläge.

Nun war ich in Amerika ;
Da sagt' ich zu mir : Lieber !
Nordwestpassage ist doch da !
Mach dich einmal darüber !

[...]

Und suchte sie die Kreuz und Quer,
Und hab' sie nicht gefunden.

Croyant trouver au Mexique «das Gold wie Stroh» par terre, Urian est de nouveau déçu :

Wie kann ein Mensch sich trügen !
Ich fand da nichts als Sand und Stein,
Und liess den Sack da liegen.

Arrivé en Inde, Urian admire tout d'abord non seulement les richesses du Moghol mais aussi sa bonté ; mais il doit bien constater que rien de tout cela ne rend moins pénible l'extraction d'une dent impériale :

Was hilft's denn auch noch : Mogul sein ?

Et, après une énumération toujours plus rapide d'autres pays, voici sa conclusion :

Und [ich] fand es überall so wie hier,
Fand überall 'n Sparren,
Die Menschen gradeso wie wir
Und ebensolche Narren.

«Tel est du globe entier l'éternel bulletin», dira cinquante ans plus tard un *Voyage* bien autrement célèbre.

On remarquera que toutes les descriptions, dans les deux textes, ont des sources littéraires ou se fondent sur ce que «tout le monde sait» ; on retrouve ainsi, dans l'un comme dans l'autre, des mers tropicales, ou bien l'Arctique avec ses Esquimaux. Pour le *Voyage* gidien, bien plus ample, il est même possible de trouver chez Delay le nom de tel livre sur le Spitzbergen, chez Jacques Cotnam la démonstration de l'influence de tel conte de Poe. Ce n'est pas sur des similarités d'itinéraire que peut se fonder une comparaison, mais

plutôt sur la double fonction du voyage lui-même, conçu comme dépaysement et comme désillusion. Bien sûr, on verra chez Gide des paysages qui sont autant d'«états d'âme» symbolisants, chez Claudius les commentaires succincts d'un homme du peuple qui veut tout voir mais ne s'en laisse pas conter. Ici, un héros puritain dont on se demande s'il ne recherche pas l'inconfort physique et la tentation spirituelle pour la difficulté qu'ils présentent à une vertu toute faite de renoncement ; là, l'entreprenant Urian qui promène plus rapidement, dans plus de régions, son robuste bon sens germanique, toujours poussé dans son récit par l'équivalent du «Et puis, et puis encore ?» de Baudelaire. Et dans les deux cas, c'est enfin l'échec, peut-être souhaité, qui attend.

Urien, parvenu au petit lac mystérieux qu'il trouve au pôle nord, croira encore que «la vraie vie est ailleurs», mais se félicitera presque de ne pas l'avoir rencontrée sur son chemin :

Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venus voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route ; aussi nous avons remercié Dieu de nous avoir caché le but, et de l'avoir à ce point reculé que les efforts faits pour l'atteindre nous donnassent déjà quelque joie, seule sûre... (p. 64)

— avant de révéler, dans l'*Envoi* ouvertement ironique qu'il adresse à «Madame», que le voyage, inventé de toutes pièces, n'a eu lieu que dans l'imagination d'un rêveur qui n'a jamais quitté «la chambre de [ses] pensées».

Et Urian, dont pourtant la vigueur et (semble-t-il) la véracité ne font pas de doute ? Sur le ton qui est le sien, savoureux, populaire (comme le voulait le public de Claudius, journaliste dont les écrits paraissaient le plus souvent dans sa propre feuille), Urian constatera que, malgré leurs différences apparentes, tous les pays manifestent l'ubiquité de la souffrance humaine, et surtout de la bêtise. (Si Urian ne parvient pas à trouver le «Nordwestpassage», c'est sans doute parce que Claudius prend celui-ci soit pour une chimère, soit pour une découverte sans utilité pratique). Il ne reste plus qu'à bien se ranger comme honnête citoyen de Wandsbeck, qui *sait* que tout le reste est futilité. Malgré la différence de période, donc de ton, on est tenté de dire que les conclusions des voyageurs se rejoignent dans une sagesse qui est celle des nations.

Mais ce serait ignorer l'essentiel de l'intérêt que pourrait présenter le rapprochement de ces deux textes. Car si Claudius, piétiste dans le fond bien tranquille (ou qui se veut tel), nous offre un personnage revenu (littéralement) de ses erreurs, il nous semble que la leçon se termine avec la lecture du poème. Tandis que pour Gide il s'agit comme toujours de passer outre. Si donc il a donné à son héros le nom d'un voyageur désabusé déjà connu en littérature, ne vaut-il pas la peine de se demander pour quels effets de contraste, d'ironie à l'égard de son personnage — et de lui-même ? Cet Urian aux certitudes énergiques, à l'impétuosité naïve, à la curiosité sans bornes, ne peut-on

pas, en l'opposant aux ambiguïtés, aux refoulements craintifs du héros gidien, voir à l'œuvre cette ironie si finement décrite par Jean Hytier, ironie toute poétique, d'une

poésie paradoxale retournée précisément contre les adversaires de la poésie. L'ironiste est alors un poète qui se fait homme d'esprit pour lutter contre la raison bourgeoise.¹

C'est alors sans surprise que l'on retrouve dans *Paludes* un Claudius qualifié de «poète», qui conseille au narrateur de ne plus écrire de vers — ce qui revient à dire : de se dépasser ; et cela, à la page même où s'entrevoit cette autre figure d'un passé détesté, Walter, que le narrateur «ne [peut] pas sentir».²

Je tiens à exprimer ici à Mme D. Ryan, de la section d'Allemand de l'Université de Melbourne, ma profonde reconnaissance pour l'aide qu'elle m'a donnée. (G. W.).

¹ Jean Hytier, *André Gide*, Alger : Charlot, 1945, p. 64.

² *Paludes*, in *Roman, récits et sotties, œuvres lyriques*, Bibl. Pléiade, p. 109.

LES DEUX JARDINS DE LA PORTE ETROITE

par

EIKO NAKAMURA

Mme Eiko Nakamura, membre de l'AAAG, professeur à l'Université Seinan Gakuin de Fukuoka au Japon, et auteur d'une thèse sur Les Problèmes du roman dans les premières œuvres d'André Gide jusqu'à «Paludes», nous a confié la traduction de cet article écrit à l'intention des étudiants de son pays, publié en japonais dans la revue mensuelle France, de la librairie Hakasuishba, en octobre 1980.

A force de lire et relire les chefs-d'œuvre, on peut non seulement les apprécier davantage, mais il arrive également que se révèle par hasard un détail dont la signification était longtemps passée inaperçue, qui vient modifier la perspective de l'œuvre tout entière. Et encore, de même qu'un petit arbre n'attire pas le regard dans le paysage, cette sorte de détail ne se remarque pas tant qu'on fait une lecture superficielle. Il faut, à l'aide de connaissances nouvelles et de méthodes de recherche différentes de celles qui ont été employées jusqu'ici, tenter de le développer et d'en faire s'épanouir la substance. J'aimerais vous présenter une telle expérience, que j'ai eue à propos d'une lecture de *La Porte étroite* (1909). Je tenterai d'élucider dans quelle mesure un détail dont il n'avait pas été question jusqu'ici peut avoir de l'importance.

Il n'est sans doute pas nécessaire de s'étendre longuement sur les grandes lignes de l'histoire. Jérôme adore sa cousine Alissa qu'il souhaite épouser. Juliette, la jeune sœur d'Alissa, pour qui le couple représente l'idéal d'amour, est secrètement attirée par Jérôme. Par égard pour sa sœur, et sous prétexte de s'occuper de son père et du foyer que sa mère a abandonnés, Alissa ne consent toujours pas à se marier. Lorsque enfin il ne reste plus d'obstacles, c'est

alors qu'elle repousse Jérôme pour se consacrer à Dieu, et elle parvient à une mort solitaire dans un hospice.

Tout cela est, à l'exception du refus définitif, la transposition fidèle de ce qui s'est réellement passé entre André Gide et Madeleine Rondeaux et dans leur famille respective. Mais au moment où il écrivait cette œuvre, André était déjà marié à Madeleine depuis dix ans. Il semblait régner une parfaite entente dans leur vie conjugale, mais les relations sexuelles en étaient exclues. Les préoccupations sexuelles de Gide étaient exclusivement dirigées vers les jeunes garçons. Écrire cette histoire pour ainsi dire d'amour platonique, c'était pour Gide reproduire dans toute sa pureté l'amour spirituel qu'il avait porté à Madeleine depuis sa plus tendre enfance, mais d'un autre côté, en attribuant à Alissa une mort désespérée qui équivalait à un suicide, il porte un jugement critique sur cet amour.

Deux jardins paraissent dans cette histoire. Celui de la maison d'Alissa en Normandie, et celui des environs de Nîmes dans le Midi où habite Juliette après son mariage. Tous deux sont la transposition presque trait pour trait de jardins de propriétés qui existaient réellement, la première étant celle de Cuverville-en-Caux où Gide vivait à l'accoutumée, l'autre étant celle de Charles Gide, l'oncle de l'auteur, qui s'appelait «Les Sources». La propriété de Cuverville était à l'origine le bien de la famille Rondeaux ; Madeleine en ayant hérité, celle-ci était devenue, par son mariage, le principal lieu d'activité de l'écrivain. Après leur mort, la propriété passa en d'autres mains et il n'est pas facile, même à ceux qui font des recherches sur Gide, de pouvoir en visiter l'intérieur. Cependant, à travers le journal et les lettres de Gide, l'aspect intérieur et extérieur de la propriété nous est en fait très familier. C'est surtout la description qui orne le début de *La Porte étroite* qui nous fait voir l'intérieur de la maison, la disposition du jardin, le paysage à l'extérieur des murs, l'emplacement de la petite porte de bois taillée dans le mur, etc... La propriété réelle existe exactement sous cette forme. J'étais séduite par cette œuvre depuis de longues années, et lorsque j'ai pu enfin m'y trouver, je me suis dit que les mots n'avaient pas trahi. Là, en même temps que la joie que j'éprouvais de me rendre compte que les efforts pour saisir la littérature française par la seule langue se trouvaient d'un seul coup récompensés, je trouvais aussi la confirmation que le pouvoir descriptif de l'auteur était peu commun. La couleur et la senteur de l'air, que nulle photographie ne saurait rendre, la mer qui se signale au loin vers l'ouest par le déplacement des nuages à l'horizon, jusqu'à l'éclat du soleil couchant qui va plonger dans cette mer, ce devait être exactement ainsi lorsque Alissa dit à Jérôme son adieu pour toujours.

En fait, pour constituer ce jardin normand idéalisé, il y a aussi l'apport d'un autre jardin. Il s'agit de la propriété de La Roque-Baignard dans le pays

d'Auge, de l'autre côté de la Seine. C'était l'héritage de la mère de Gide, née Rondeaux, et les familles Gide et Rondeaux y passaient ensemble chaque année les vacances d'été. Ces étés que Gide a évoqués avec tant d'affection dans *Si le grain ne meurt* donnent leur reflet sur les étés de *La Porte étroite*. C'est un petit château de pierres blanches et de briques, constitué d'un corps de logis et d'une poterne. Une douve large et profonde entoure le château dont les pieds sont tout le temps baignés dans l'abondance de l'eau. On passe sous une voûte de saules pleureurs et sur un pont de pierre avant d'entrer dans la demeure.

La signification qu'a le jardin normand est ainsi rendue claire par la plume de Gide même : c'est sa mère, ce sont ses cousines, ses tantes, la préceptrice Anna, c'est l'eau, ce sont les prairies, la terre doucement vallonnée, ce pays humide, la fertilité et l'abondance, et puis la stagnation et la décomposition, soit le domaine de la féminité.

Le jardin du Midi

En contrepartie, le Midi est le pays natal de son père. Mais on ne s'est jamais préoccupé du sens que pouvait avoir le jardin du Midi pour *La Porte étroite*. C'est sans doute parce qu'il n'apparaît qu'une seule fois dans l'œuvre, et qui plus est sous forme d'une page du journal d'Alissa, que l'on n'avait jamais pensé que ce jardin y figure comme pendant au jardin du Nord. De plus, comme il n'a encore été découvert dans la biographie de Gide aucun jardin qui ait servi de prototype à celui-ci, on n'arrivait pas à déterminer le dessein de l'auteur occulté sous cette image de jardin méridional. Gide était un symboliste invétéré, et en plus un narcisse. Tout ce qu'il écrit a un sens caché, ce sens étant déterminé en rapport avec son être. Je crois avoir enfin trouvé le prototype et saisi ce rapport lorsque j'ai pris connaissance d'une lettre de Gide adressée à sa mère à partir de la propriété de son oncle. La lettre se trouve citée dans la biographie détaillée de Gide par Claude Martin (*La Maturité d'André Gide*, 1977). La propriété des « Sources » à Bellegarde-du-Gard semble être transposée dans *La Porte étroite* sous le nom d'« Aigues-Vives ». D'un côté comme de l'autre, l'appellation et la description évoquent l'image d'une oasis arrosée par l'eau jaillissant dans le désert :

Tout m'y plaît, ces eaux, ces feuillages et ces étroites pelouses couvertes par les branches — et cette plaine aride tout autour, qui fait de ce parc comme une prison délicieuse. (*Lettre à sa mère, datée « Uzès, mardi [10] octobre 93 », citée par Cl. Martin, op. cit., p. 86*).

Dans le roman, cette image d'oasis dans le désert se dédouble en deux endroits : la cour de la villa à l'italienne et le parc :

Dans la galerie ouverte qui fait le charme de cette maison à l'italienne, de

plain-pied avec la cour sablée qui continue le jardin... Juliette, sans quitter sa chaise longue, peut voir la pelouse se vallonner jusqu'à la pièce d'eau où s'ébat un peuple de canards bariolés et où naviguent deux cygnes. Un ruisseau que ne tarit, dit-on, aucun été l'alimente, puis fuit à travers le jardin qui devient bosquet toujours plus sauvage, resserré de plus en plus entre la garrigue sèche et les vignobles, et bientôt complètement étranglé.

Ce matin, de très bonne heure, j'ai pu faire, seule, ma première promenade de découverte dans le parc [...]. [Les chênes verts] abritent, presque à l'extrémité du parc, une clairière étroite, mystérieuse et se penchent au-dessus d'un gazon doux aux pieds, invitant le chœur des nymphes. (*La Porte étroite*, in *Romans*, pp. 581-2).

Juliette regarde la cour tranquillement tandis qu'Alissa, dans cette clairière étroite de gazon entourée de chênes verts, a le choc d'une révélation que j'exposerais tout à l'heure.

Ainsi, pour qu'un jardin présente un sens quelconque, il faut avant tout qu'il soit «entouré de toute part», «clos». Le jardin de La Roque est enclos par un cours d'eau. La propriété de Cuverville semble un îlot au milieu de pâturages, protégeant un jardin à l'intérieur des murs. De son côté, le jardin du Midi est un enclos au milieu du désert. La ville d'Uzès elle-même était à l'origine un monde à part, enfermé dans le désert :

Il semblait que le progrès du siècle eût oublié la petite ville ; elle était sise à l'écart et ne s'en apercevait pas. Le chemin de fer ne menait que jusqu'à Nîmes, ou tout au plus à Remoulins, d'où quelque guimbarde achevait le trimballement. Par Nîmes le trajet était sensiblement plus long, mais la route était beaucoup plus belle. Au pont Saint-Nicolas elle traversait le Gardon ; c'était la Palestine, la Judée. Les bouquets de cistes pourpres ou blancs chamarraient la rauque garrigue, que les lavandes embaumaient. Il soufflait par là-dessus un air sec, hilarant, qui nettoyait la route en empoussérant l'alentour. (*Si le grain ne meurt*, p. 170).

L'air sec, la garrigue desséchée, le soleil ardent qui frappe la surface des roches blanches et les maisons roses, et déverse sa lumière éblouissante, l'intelligence et la rigueur morale de la famille des Gide, le protestantisme qui a survécu à de terribles persécutions : le petit garçon qui venait dans la maison natale de son père, à chaque Pâques, ressentait cet endroit comme la «terre sainte». A cause de son isolement historique aussi bien que géographique, mais aussi parce qu'il fallait pour l'atteindre franchir des terres aussi incultes qu'un désert, la maison de son père figurait comme un «jardin clos». Ensuite, après le décès de son père, c'est à la propriété de son oncle que ces images allaient être transposées. Là, comme nous le montre la lettre de Gide, il y avait des sources et de la verdure tout à fait semblables à une oasis au milieu du désert.

Ce jardin, Gide le sentait comme «une prison délicieuse». On peut supposer que s'il emploie à dessein le mot de prison, c'est parce qu'il avait, en écrivant la lettre, présent à l'esprit «le jardin d'Armide», communément appelé

«le jardin des délices». Renaud, un héros des Croisades dans le poème épique du Tasse, *Jérusalem délivrée*, est tenu prisonnier dans un palais enchanté plein de délices apprêtées par la magie de la sorcière Armide. Enivré par les plaisirs sensuels dans les bras de cette belle dame, le héros en oublie sa mission dans la guerre sainte. L'image d'une terre sainte qui reste attachée à Uzès appelait, dans le même contexte religieux, l'image d'un jardin des délices qui tient le héros prisonnier.

Cette lettre à sa mère fut écrite en octobre 1893, juste avant le départ de Gide pour l'Afrique, quand il ne connaissait pas encore ni les oasis au milieu du désert, ni les plaisirs de la libération sexuelle qu'il devait y trouver. C'est pourquoi, en avançant que Gide a vu dans le jardin de son oncle l'image du «jardin des délices», on ne manquera sans doute pas d'être accusé d'anachronisme. Et pourtant, en ce qui concerne Gide, c'est comme cela que les choses se passent ordinairement : c'est l'image littéraire du jardin des délices d'Armide et l'attente de sa jouissance qui ont guidé l'expérience de Gide, et non l'inverse. Examinons-en maintenant un autre exemple.

Dans *Les Cahiers d'André Walter* qu'il avait terminés dans l'été 1890, l'image de jeunes garçons hâlés s'ébattant dans l'eau apparaît deux fois, dans une situation qui semble aussi réelle qu'hallucinatoire, et Walter doit dominer son désir de se mêler à leurs ébats. En fait, il est possible d'y voir les symptômes de son goût pour les jeunes garçons, en supposant que celui-ci s'était manifesté avant qu'il ne goûte aux plaisirs de la compagnie des jeunes Arabes. Gide lui-même semble s'y prêter pour prouver que sa pédérastie était innée. Mais cela n'explique pas pourquoi il s'agit spécialement de gamins de campagne, à la peau brune, qui n'avaient pas eu de place jusque-là dans la vie de Gide. Supposons donc ici l'intervention d'une autre image littéraire : celle des *Bucoliques* de Virgile.

Le père de Gide était chargé d'un cours de Droit romain à l'Université de Paris, et dans son cabinet de travail étaient alignés une foule de classiques grecs et latins. C'est là que Paul Gide faisait à son tout jeune fils la lecture de l'*Odyssée*. On ne sait si celui-ci avait lu Virgile en compagnie de son père ; au moins l'étude de ce classique devait-elle être courante à l'époque dans les lycées. Un vers des *Bucoliques* se trouve déjà cité en épigraphe au *Traité du Narcisse* (achevé en 1891). Un grand nombre d'emprunts sont faits aux *Bucoliques* pour les titres d'œuvres tels que *Corydon*, *Amyntas*, pour les noms de personnages tels que Ménalque, Tityre, pour les épigraphes et dans le corps des récits. C'était, dit-on, le livre choyé de Gide, celui qu'il gardait toujours sous la main, particulièrement vers la fin de sa vie, et la page de garde de son volume portait la signature de son père, «Paul Gide».

Le Paradis

Une pareille dévotion ne prouverait-elle pas qu'il ait eu une révélation décisive à la lecture des *Bucoliques*, qu'il y ait senti la conduite secrète de son père disparu, et qu'il n'ait jamais pu se soustraire de toute sa vie aux scènes de paradis homosexuel qui se déroulaient dans les campagnes d'Arcadie ? Puis, les images du jardin des délices de la *Jérusalem délivrée* s'y seraient superposées. Il ne dit pas explicitement que c'est Virgile qui le conduisit à partir pour l'Afrique ; mais il écrit dans *Si le grain ne meurt* : « C'est pour moi que Virgile écrivait : *Quid tunc si fuscus Amyntas ?* ». On peut se demander s'il ne se réjouissait pas à l'idée de découvrir sur la terre d'Afrique de jeunes garçons répondant à l'image qu'avaient évoquée ces vers et s'il n'y puisa pas le courage d'enfreindre le tabou sexuel. Gide avait erré longtemps à la recherche de son propre paradis, tant ses angoisses et ses incertitudes à l'égard du sexe étaient profondes. Il comparait toutes ces années qui avaient précédé son départ pour l'Afrique à la « *silva obscura* » dans laquelle avait erré Dante au milieu de sa vie. Or c'était justement Virgile qui avait guidé Dante jusqu'aux portes du Paradis (*La Divine Comédie*) :

Qu'ai-je voulu jusqu'à ce jour ? Pourquoi peinais-je ? — Oh ! je sais maintenant, hors du temps, le jardin où le temps se repose. Pays clos, tranquille, Arcadie !... J'ai trouvé le lieu du repos. (*Mopsus*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 6).

Cela ne doit pas être une simple métaphore poétique. *Si le grain ne meurt*, *L'Immoraliste*, *Les Nourritures terrestres* montrent dans des phrases admirables que ses expériences vécues en terre d'Afrique pouvaient y trouver leur expression définitive. Il serait tout à fait convaincant, même pour ceux qui n'auraient pas lu ces trois œuvres, d'en présenter un seul passage :

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

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière ; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps ; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de flûte dont un enfant jouait... (*L'Immoraliste*, in *Romans*, pp. 391-2).

Lieu clos, tranquille, où le temps s'est arrêté, et le bruit de l'eau, le son de flûte ou le chant d'oiseau pour articuler le silence, c'étaient les conditions pour que se réalise le jardin paradisiaque de Gide. Sa vie et son œuvre sont parsemées de tels jardins. Ce sont là des signes extrêmement idéalisés qui se présentent « hors du temps » et sans rapport direct avec le climat ni avec la to-

pographie. Puisque l'arrêt du temps est quelque chose de totalement subjectif, il suffirait d'arrêter sa propre marche et se dire que le bonheur est dans le présent. D'autre part, l'image d'un lieu clos ne provient pas seulement d'une enceinte ou d'un désert à proprement parler ; tout ce qui est difficile à pénétrer ou à conquérir se présente comme un objet solidement enfermé. Or, ce qui pour Gide était le plus difficile à conquérir, c'était avant tout le bonheur, ou le sentiment du bonheur.

Ce bonheur ne signifie pas seulement les plaisirs sensuels, il se présente également comme les joies spirituelles et même aussi mystiques. Il convient de ne pas voir simplement dans le «jardin clos» un «paradis interdit» convoité par ses penchants homosexuels. C'était, en même temps, l'illusion d'un «royaume de Dieu» que «le mauvais esprit des gens du Nord», c'est-à-dire l'esprit protestant, projette sans répit devant soi en le faisant reculer indéfiniment à cause de leur culte du progrès.

La Porte étroite, dans sa composition, exploite au maximum cette ambiguïté du «jardin clos». Le jardin du Nord se définit par rapport au jardin des délices du Midi. C'est celui d'Alissa, obsédée par un impossible idéal : rendre compatible l'amour humain avec son aspiration au meilleur, attitude protestante par excellence. En fin de compte, Jérôme se voit rejeté hors de ce jardin, tandis qu'Alissa quitte elle-même ce jardin et trouve la mort dans le désespoir. A un certain moment, Jérôme avait eu l'illusion qu'il pourrait trouver le bonheur dans ce jardin. C'est alors qu'apparaissait un autre «jardin clos» en guise de cercle dans le cercle, constituant ainsi exactement un emblème en abîme.

Elle était au fond du jardin. Je m'acheminai vers ce rond-point, étroitement entouré de buissons, à cette époque de l'année tout en fleurs, lilas, sorbiers, cytises, weigélies ; pour ne point l'apercevoir de trop loin, ou pour qu'elle ne me vît pas venir, je suivis, de l'autre côté du jardin, l'allée sombre où l'air était frais sous les branches. J'avais lentement ; le ciel était comme ma joie, chaud, brillant, délicatement pur. Sans doute elle m'attendait venir par l'autre allée ; je fus près d'elle, derrière elle, sans qu'elle m'eût entendu approcher ; je m'arrêtai... Et comme si le temps eût pu s'arrêter avec moi : Voici l'instant, pensai-je, l'instant le plus délicieux peut-être, quand il précéderait le bonheur même, et que le bonheur même ne vaudra pas... (*La Porte étroite*, pp. 561-2).

Le bonheur de Jérôme ne vient finalement pas. Par contre, le jardin du Midi, c'est le jardin enchanté d'Armide. Alors qu'Alissa marche de bon matin dans le parc, il surgit, comme en abîme, «une clairière étroite, mystérieuse», encerclée de chênes verts. Voici la suite du texte cité plus haut :

Je m'étonne, m'effarouche presque de ce qu'ici mon sentiment de la nature, si profondément chrétien à Fongueusemare, malgré moi devienne un peu mythologique. Pourtant elle était encore religieuse la sorte de crainte qui de plus en plus m'oppressait. Je murmurais ces mots : *bic nemus*. L'air était cristallin :

il faisait un silence étrange. Je songeais à Orphée, à Armide, lorsque tout à coup un chant d'oiseau, unique, s'est élevé, si près de moi, si pathétique, si pur qu'il me sembla soudain que toute la nature l'attendait. Mon cœur battait très fort ; je suis restée un instant appuyée contre un arbre, puis suis rentrée avant que personne encore ne fût levé. (*La Porte étroite*, p. 582).

«*Hic nemus*» est une citation des *Bucoliques* qui fait suite, dans le texte de Virgile, à «*Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori*» : «Ici des sources fraîches ; ici de moelleuses prairies, Lycoris ; ici un bocage ; ici près de toi, c'est l'âge qui me consumerait» (traduction de l'éd. des Belles-Lettres). — En somme ce jardin est la reproduction de la campagne d'Arcadie d'après les vers des *Bucoliques*, et là-dessus vient se superposer l'image du jardin d'Armide. Alissa est presque sur le point de succomber à cet enchantement, lorsqu'elle entend un cri d'oiseau, qui est comme le cri d'appel de ses propres sens, et épouvantée elle s'enfuit du jardin. Or, c'est à la suite de ce moment que s'affermira sa résolution d'écarter Jérôme. Dans le roman, ce refus vient de la crainte qu'elle éprouve de voir couler en elle le même sang que sa mère qui avait abandonné le foyer pour suivre un jeune homme. Comme cette raison et ces circonstances ne sont mentionnées que dans le journal d'Alissa, Jérôme, bien entendu, ne comprend pas, et même le lecteur ne peut s'en rendre compte que s'il lit avec une grande attention et confronte le récit de Jérôme de la première moitié avec le journal d'Alissa de la dernière. Il risque encore moins de remarquer qu'Alissa, en se refusant à écouter la révélation de ses sens, est désavouée par l'auteur. Si le jardin du Nord l'emporte tellement dans ce roman, c'est parce qu'il apparaît embelli et sublimé. Mais qu'en est-il en vérité ?

Les marécages de l'amour platonique

Le jardin du Nord est embelli par l'amour de Jérôme pour Alissa et il est également consacré par le dévouement à Dieu qu'Alissa allait mener jusqu'au bout. Mais d'un autre côté c'est un jardin qui corrompt l'esprit. Seulement, cet aspect-là n'apparaît pas ici sous forme d'images directes. C'est l'aspect que Gide avait exprimé à partir des *Poésies d'André Walter* au moyen d'images d'étangs, de marais et de jardins humides afin de tourner en dérision son propre amour platonique pour Madeleine. *Paludes*, qui signifie «marécages», où il est fait abondamment appel à de telles images, est une violente satire du platonisme. A la lumière de ces images, on peut saisir le dessein secret de l'auteur qui a nommé le jardin du Nord «Fongueusemare». Il s'agit sans doute de l'association de «fongueux» et de «mare». Ce jeu de mots avait très tôt attiré mon attention, mais je n'en étais pas convaincue jusqu'au jour où j'ai rencontré, dans la *Correspondance Gbéon-Gide* (1976), le nom de lieu réel de «Fongueusemare» près de Cuverville. Si Gide a choisi le mot «fongueux» par-

mi bien d'autres qui peuvent désigner la stagnation et le pourrissement, c'est sans doute parce qu'il voulait que le nom fictif ressemble le plus possible au véritable nom de lieu.

En dénommant le jardin du Nord «Mare-Fongueuse», auquel il oppose en contrepartie les «Eaux-Vives» du jardin méridional, Gide désavoue de manière implicite l'amour platonique. Par la suite, il repoussera l'objection douloureuse de sa femme Madeleine et partira en voyage pour l'Angleterre en compagnie de Marc Allégret (1917). Il confessa lui-même avoir dit à ce moment devant sa femme : «Ici, je pourrissais !».

Son mari parti, dans la solitude de la propriété de Cuverville, Madeleine sortit la liasse des innombrables lettres que Gide lui avait continuellement envoyées depuis son enfance, et, les jetant une à une dans la cheminée après les avoir relues, elle les fit toutes brûler. Lorsqu'il l'apprit, Gide se lamenta qu'il venait sans doute de perdre les plus belles lettres d'amour du monde. «C'était ma vie, écrivait-il à Roger Martin du Gard, dans ce qu'elle avait de plus beau, de plus irremplaçable ! [...] Ah, j'imagine ce que peut éprouver le père qui rentre chez lui, et à qui sa femme vient dire : "Notre enfant n'est plus, je l'ai tué".»

Leur vie à deux a duré sans grand changement jusqu'à la mort de Madeleine. Mais de même qu'Alissa, voulant se consacrer totalement à Dieu et aux hommes, elle maltraita sa propre intelligence et sa beauté de façon presque masochiste, endommagea sa santé et termina dans ce jardin du Nord une vie de sainte. La tragédie d'un roman est loin d'atteindre à celle de la vie réelle.

LES CAHIERS ANDRÉ GIDE ET LEURS COMPLÉMENTS

Les prix indiqués ci-dessous correspondent à une réduction d'au moins 20 % sur les prix pratiqués en librairie pour les exemplaires ordinaires (non numérotés). Certains volumes ne peuvent toutefois plus être fournis qu'en exemplaires non numérotés, les tirages réservés à l'AAAG étant épuisés.

1969. CAHIERS ANDRÉ GIDE 1. *Les Débuts littéraires, d'André Walter à l'Immoraliste*. Gallimard, 1969, 412 pp. 44 F
1970. CAHIERS ANDRÉ GIDE 2. *Correspondance André Gide — François Mauriac (1912-1951)*. *Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Morton*. Gallimard, 1971, 280 pp. Épuisé, en réimpression
Susan M. STOUT, *Index de la Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard*. *Avant-propos de Claude Martin, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide*. Gallimard, 1971, 64 pp. Épuisé, v. réédition p. 50
1971. CAHIERS ANDRÉ GIDE 3. *Le Centenaire. Actes des «Rencontres André Gide» du Collège de France*. Gallimard, 1972, 364 pp. 41 F
Jacques COTNAM, *Essai de Bibliographie chronologique des Ecrits d'André Gide*. *Bulletin du Bibliophile*, 1971, 64 pp. Épuisé
1972. CAHIERS ANDRÉ GIDE 4. *Les Cahiers de la Petite Dame, I (1918-1929)*. *Édition établie, présentée et annotée par Claude Martin. Préface d'André Malraux*. Gallimard, 1973, 496 pp. 53 F
1973. CAHIERS ANDRÉ GIDE 5. *Les Cahiers de la Petite Dame, II (1929-1937)*. Gallimard, 1974, 672 pp. 76 F
1974. CAHIERS ANDRÉ GIDE 6. *Les Cahiers de la Petite Dame, III (1937-1945)*. Gallimard, 1975, 416 pp. 51 F
1975. CAHIERS ANDRÉ GIDE 7. *Les Cahiers de la Petite Dame, IV (1945-1951)*. *Avec l'Index général établi par Dale F.G. McIntyre*. Gallimard, 1977, 328 pp. 45 F
- 1976-77. Claude MARTIN, *La Maturité d'André Gide : de «Paludes» à «L'Immoraliste»*. Klincksieck, 1977, 688 pp. 90 F
1978. CAHIERS ANDRÉ GIDE 8. *Correspondance André Gide — Jacques-Emile Blanche (1892-1939)*. *Édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet*. Gallimard, 1979, 392 pp. 86 F
1979. CAHIERS ANDRÉ GIDE 9. *Correspondance André Gide — Dorothy Bussy, I (1918-1924)*. *Édition établie et présentée par Jean Lambert, annotée par Richard Tedeschi*. Gallimard, 1979, 536 pp. 96 F
1980. CAHIERS ANDRÉ GIDE 10. *Correspondance André Gide — Dorothy Bussy, II (1925-1936)*. Gallimard, 1981, 653 pp. 112 F
1981. Wanda VULLIEZ, *La Tristesse d'un automne sans été : Correspondance de Gabrielle Vulliez avec André Gide et Paul Claudel (1923-1931)*. Centre d'Études Gidiennes, 1981, 88 pp. 25 F
Robert LEVESQUE, *Lettre à Gide & autres écrits*. *Édition établie, présentée et annotée par Claude Martin*. Centre d'Études Gidiennes, 1981, 160 pp. . . . 36 F
1982. CAHIERS ANDRÉ GIDE 11. *Correspondance André Gide — Dorothy Bussy, III (1936-1951)*. Gallimard, 1982. Sous presse
1983. Ramon FERNANDEZ, *André Gide*. *Édition augmentée de textes inédits et présentée par Claude Martin*. Klincksieck, 1983. En préparation

LE MOT-THÈME «ATTENTE» ET L'IRONIE GIDIENNE

par

C. D. E. TOLTON

Ames jamais suffisamment dénuées pour être enfin suffisamment emplies
d'amour — d'amour, d'attente et d'espérance qui sont nos seules vraies possessions. (N. t., 205).¹

Nathanaël, je te parlerai des attentes. (N. t., 161).

Ces deux citations des *Nourritures terrestres* nous rappellent l'importance du thème de l'attente dans cet ouvrage qui sert de clef à plusieurs aspects de la pensée libératrice de son auteur. En effet, le substantif *attente* et les verbes *attendre* et *s'attendre* (avec une variété de leurs conjugaisons éventuelles) se trouvent 63 fois dans ce texte d'une centaine de pages dans l'édition de la Pléiade. Voici une seule indication entre plusieurs du rôle de mot-thème que tient *attente* dans le lexique gidien.²

Certains lecteurs, qui cherchent à rejeter une interprétation à la lettre des pensées lyriques et didactiques des *Nourritures terrestres* pour créer un rôle plutôt ironique pour cet ouvrage dans la carrière de son auteur, ne rencon-

¹ Références au volume de la «Bibliothèque de la Pléiade» : *Roman, récits et soties, œuvres lyriques* (1958).

² Nous utilisons le terme «mot-thème» dans le même sens que Pierre Guiraud dans *Caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie* (Paris : P.U.F., 1954) et Monique Parent dans *Saint-John Perse et quelques devanciers* (Paris : Klincksieck, 1960). Un mot-thème est, simplement, un mot qui figure parmi les plus employés par un auteur. D'après les recherches établies pour notre thèse de doctorat, *André Gide's Abstract Vocabulary* (inédiée, Harvard University, 1965), entre 49 substantifs abstraits comptés dans trente œuvres de Gide, des *Cahiers d'André Walter* à *Thésée*, *attente* s'est prouvé le plus fréquent (699 occurrences). Les autres substantifs les plus fréquents sont : *bonheur* (533), *vérité* (529), *tristesse* (341), *joie* (335), *inquiétude* (256), *liberté* (167), *plaisir* (157) et *ivresse* (156).

trent pas beaucoup d'obstacles. Il ne leur faut que faire référence au fameux «Nathanaël, jette mon livre» de l'«Envoi» (248), ou à la déclaration de Gide dans la préface de l'édition de 1927 (249-50), selon laquelle le livre n'était pas si épicurien que la plupart de ses lecteurs l'avaient considéré. D'ailleurs, des œuvres comme *Saül*, *Le Roi Candaule* et *L'Immoraliste* ont été écrites pour illustrer les dangers de la doctrine des *Nourritures* ! Mais cette même préface de 1927 souligne le fait que *Les Nourritures terrestres* sont, pour ainsi dire, un hymne de célébration de la vie écrit par un convalescent. Et il n'y a rien de si sincère, de si profondément senti que la joie d'une telle personne. Permettons-nous donc de présenter comme donnée que, au moment de leur composition, *Les Nourritures terrestres*, avec la force de la rhétorique et l'élan du lyrisme qui sonnent dans les huit livres du volume, reflétaient la pensée sincère d'André Gide.¹ L'attitude qui y est présentée envers l'attente, attitude qui plaçait ce concept à côté de l'amour et de l'espérance comme «nos seules vraies possessions», allait continuer d'être une partie de sa doctrine de vie — tantôt à renforcer ou à affirmer, tantôt à nier ou à modifier — aussi sûrement que ses notions de disponibilité, d'inquiétude, de ferveur, de déracinement et de dénuement, plus souvent citées comme «l'essentiel» gidien.

A l'intérieur du texte des *Nourritures*, à l'air frais et sincère, nous n'avons trouvé qu'un seul emploi du mot *attente* qui pourrait être considéré comme ironique, et ce sens ironique n'est d'ailleurs pas exclusif. N'importe quelle attente aura forcément un but, de la même manière que le verbe *attendre* — même intransitif — suggère toujours quelque complément grammatical. Le but de l'attente pourrait être soit l'arrivée d'une personne ou d'une chose, soit la réalisation d'un concept abstrait, tel que la mort ou une destinée inconnue. Bien sûr, ce but risque de n'être pas réalisé, et c'est cette frustration de celui qui attend vainement que l'on trouve quelquefois chez le narrateur des *Nourritures* et ses compagnons, aussi clairement que chez André Walter, Urien, Tityre, Michel, Alissa, Gérard ou Bernard dans les ouvrages où ils apparaissent respectivement. Par exemple, impatient, le narrateur des *Nourritures* demande : «Combien durerez-vous, attentes ? et finies, nous restera-t-il de quoi vivre ? — Attentes ! attentes de quoi ? criais-je» (159). Ou encore, au sujet de nuits blanches :

Il y a des nuits où l'on ne pouvait pas s'endormir.

¹ Comme observation bien précise et succincte sur la sincérité gidienne, nous citons Claude Martin : «[Gide] était moins lucide qu'il ne le pensait mais sincère quand on entend par sincérité qu'il n'était pas conscient de mentir» (*Spécial*, n° 232, 10 septembre 1969, p. 46). V. aussi Jean Collignon, «Gide's Sincerity» (*Yale French Studies*, n° 7, 1951, pp. 44-50).

Il y avait de grandes attentes — des attentes on ne savait souvent pas de quoi — sur le lit où je cherchais en vain le sommeil, les membres fatigués et comme déjetés par l'amour. (244).

L'insomnie, une des plus vaines des attentes, devient donc un symbole de l'agitation qui naît d'une incapacité d'atteindre un but voulu.

La frustration dont nous venons de parler n'est après tout qu'une des petites ironies de la vie quotidienne. Sa présence dans *Les Nourritures terrestres* n'a rien de très étonnant. Il est peut-être plus singulier que dans les *Nourritures* le but de l'attente soit si souvent réalisé. Et même une attente sans réalisation peut apporter une satisfaction. Ménélaque enseigne que toute attente est bonne : « Je vivais », dit-il, « dans la perpétuelle attente, délicieuse, de n'importe quel avenir » (185). Son disciple, le narrateur, absorbe bien l'exemple pour apprendre au jeune Nathanaël : « Nathanaël, que chaque attente, en toi, ne soit même pas un désir, mais simplement une disposition à l'accueil » (162). Tout objet donc, toute personne, tout incident, toute sensation semble mériter l'attente, à la seule exception — notable — de Dieu, que l'on possède déjà : « Attendre Dieu, Nathanaël, c'est ne comprendre pas que tu le possèdes déjà » (162).

Les dictionnaires Larousse et Robert nous affirment que le mot *espérance* peut être synonyme d'*attente*. Il est douteux que Gide ait été souvent d'accord. D'après la première citation ci-dessus, il semble avoir été conscient d'un décalage suffisant dans la signification des deux mots pour classer « attente » et « espérance » séparément, avec « amour », comme les trois vraies possessions de l'être humain. Ailleurs, dans son *Journal*, un petit passage ne laisse plus de doute à ce sujet. Assis dans une gare, Gide vient de regarder un écriteau : « Sala de espera », observe-t-il. « Quelle belle langue que celle qui confond l'attente et l'espoir ! ».¹ Et Béatrix Beck nous raconte que Gide lui a écrit le 14 mars 1948 au sujet de son premier roman, qui venait d'être publié : « Mon ravissement était très vif, dépassant de beaucoup mon espoir » (ce dernier mot remplaçant « attente », raturé).² En rejetant la synonymie de ces deux mots, qu'est-ce que Gide laisse comme sens éventuels d'*attente* ? Une grande variété de possibilités. Comme le dit Ferdinand Brunot, « un adjectif, un verbe, un complément vont donner leur physionomie aux attentes. Elles deviennent impatientes et anxieuses ou bien tranquilles et sûres, elles espèrent et désirent ou bien redoutent ».³ Mais chez Gide les attentes vont *espérer* moins — acte qui peut suggérer — peut-être à cause du lien du mot *espérance* avec les vertus

¹ *Journal 1889-1939*, Bibl. Pléiade, p. 1128.

² *Le Soleil* (journal de Québec), 15 novembre 1969, pp. 44-5.

³ *La Pensée et la Langue* (Paris : Masson, 1953, 3^e éd.), pp. 539-40.

théologiques — une prière mystique, un rêve romanesque, ou au moins un vœu plus instinctif que raisonné. L'attente gidienne est fondée plutôt sur une confiance assez certaine qu'une satisfaction se produira soit dans la réalisation du but attendu, soit dans l'acte d'attendre lui-même. Donc, une attente, fondée d'ordinaire sur des prétextes de nature philosophique, théologique ou judiciaire plus ou moins sûrs, doit se prouver moins vaine qu'une espérance puérile, romantique ou simplement stupide. Mais la déception dans l'échec d'une attente sera d'autant plus forte qu'aux yeux de Gide une promesse de satisfaction existe à un certain degré dans le mot lui-même. Regardons d'autres textes gidiens où le mot *attente* revient particulièrement souvent.

Il va de soi que *Les Cahiers d'André Walter* sont un ouvrage écrit avec autant de passion et de sincérité que *Les Nourritures terrestres*. D'ailleurs, c'est un livre dont le thème principal est la suite d'attentes éprouvées par son héros-narrateur. Celui-ci attend d'abord le bonheur avec Emmanuèle ; puis, après la perte de celle-ci, il attend une tranquillité émotive qui le fuit ; ensuite, il attend l'achèvement de son *Allain* vers le même moment où arrivera l'écrasement attendu de sa folie. C'est même dans les premiers mots du texte que le thème se présente :

Attends, que ta tristesse soit un peu plus reposée, — pauvre âme, que la lutte d'hier a faite si lasse.

Attends. (17).¹

Plus tard, l'ascétisme d'André Walter — ou peut-être plutôt son masochisme — ne devient que trop évident dans le plaisir qu'il prend dans ses attentes que d'autres auraient cru pénibles : « Que l'âme reste désireuse, toujours ; qu'elle souhaite. C'est dans l'attente qu'est la vie ; dans l'assouvissement elle retombe » (108). André Walter ne semble pas distinguer entre l'attente dans le Cahier blanc d'un bonheur émotif et l'attente dans le Cahier noir de la folie et de la mort. La certitude avec laquelle il attend le bonheur avec Emmanuèle finit par augmenter d'autant plus une déception qui aura pour résultat l'attente également certaine d'être écrasé sous son propre chagrin. Le bonheur n'avait pas été espéré autant qu'attendu comme raisonnable — une juste récompense pour une vie vertueuse. Mais André Walter apprend une des ironies de la vie — que la justice n'est pas inévitable — en même temps que le lecteur rencontre dans cette première œuvre gidienne un des aspects de son ironie : un cynisme résigné — sans amertume. Presque heureux, sur le seuil de sa folie, André Walter dit : « Ah ! te voilà chère âme ! Je t'avais bien longtemps attendue... » (184). Il est bien clair dans ce passage qu'une des attentes d'André Walter a été enfin réalisée. Mais sous quelle forme s'est-elle manifestée ?

¹ Références à l'édition Gallimard, 1952 : *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*.

Ironiquement, ce fou semble avoir été assez lucide pour reconnaître quelque indication concrète de sa folie et pour l'avoir commentée. Mais, à ce moment de crise, Gide laisse ambiguë la nature de cette apparition, et le lecteur est obligé de continuer d'attendre — et d'interpréter.

Après *Les Cahiers d'André Walter*, on remarque dans l'évolution des œuvres de jeunesse d'André Gide une tendance croissante au farfelu ou à l'ironique, jusqu'au renoncement à l'atmosphère de serre du Symbolisme, pour l'air frais des *Nourritures terrestres*.¹ Dans *Le Voyage d'Urien*, la tendance ironique se voit par exemple dans la présentation d'une Ellis absurde, dans la peinture extravagante des Esquimaux, ou dans l'«Envoi» qui confesse (assez inutilement, nous semble-t-il maintenant) la nature fictive de ce voyage. Il reste quand même dans ce *Voyage d'Urien* un côté bien sérieux, qui nous rappelle ses origines symbolistes. L'aube impatiemment attendue à plusieurs reprises ne peut être qu'un symbole de quelque illumination intérieure vivement souhaitée par les voyageurs — un signal qui les mène ou les encourage dans leur vague pèlerinage vers une destination mystérieuse. Et cette destination, elle aussi, pourrait être un symbole de quelque destinée mystique. Comme l'exprime Tradelineau vers le commencement du voyage : «Attendons sans penser à tout — attendons venir nos glorieuses destinées» (18). La patience de cette attente indique que la possibilité d'une déception n'entre pas dans leur concept du mot. Il est remarquable ici qu'au moment même où ces voyageurs imaginaires se mettent en route, ils rejettent l'idée de la quête active d'une destination précise pour accepter la destinée que leur apporteront les vents. Et, ironiquement, les voyageurs ne vont trouver que la frustration et une tristesse pensive. La contradiction ironique dans la résignation passive d'aventuriers actifs se voit plus clairement même dans le dernier passage de l'«Envoi», où le narrateur présente ses raisons de n'avoir pas voyagé, de n'avoir pu raconter une histoire vraie :

préférant de mentir encore
et d'attendre, — d'attendre, d'attendre... (67).

Comme un des Esseintes, comme un Axel, Urien a trouvé un voyage inventé préférable à la vraie aventure. Après tout, un sens de sécurité reste dans une attente qui ne sera pas moins efficace qu'une vie d'aventure, quand il s'agit de réaliser une destinée inconnue et inévitable. Mais bien qu'«attendre» promette la satisfaction, ne sent-on pas dans la répétition du mot un écho de la fausseté de la promesse déjà acceptée avec résignation par les voyageurs du récit ?

Paludes est l'ouvrage où Gide a le plus ouvertement utilisé des techniques ironiques pour se libérer du courant symboliste. Les lecteurs déjà conscients

¹ Cette évolution est clairement tracée par Catharine H. Savage dans «Gide's Criticism of Symbolism», *Modern Language Review*, LXI, n° 4, octobre 1966, pp. 601-9.

de l'emploi gidien du mot *attente* dans ses ouvrages antérieurs se rendront bien compte de la contribution de ce mot à l'effet total de la sottise. Ceux qui connaissent l'«Envoi» explicatif du *Voyage d'Urien*, par exemple, vont trouver de l'humour dans le prologue de *Paludes* : «Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent» (89). Ceux qui se rappellent les belles aurores attendues avec lyrisme dans *Urien* ou dans *Les Poésies d'André Walter* vont être frappés par l'absence de poésie dans l'attente nocturne de «l'heure du matinal départ» (130) que mentionne le narrateur de *Paludes*, ou dans les «attentes mornes du poisson» (94) dans son livre sur Tityre. Ceux qui respectent la résignation poétique d'Urien attendant passivement sa destinée vont trouver un écho drôlement prosaïque dans le personnage plutôt saugrenu de Roland, l'ultra-bourgeois, qui rejette le voyage pour des raisons toutes pratiques : «Cher ami, dit Roland, il se peut que m'attendent là-bas de très agréables surprises ; — mais trop d'occupations me retiennent — j'aime mieux ne pas désirer» (110). Et que dire de l'«anticlimax» presque voltairien de la syntaxe d'une phrase comme : «Il y eut, dans la salle d'attente, une attente, ah ! vraiment longue» (138) ? Tous ces exemples perdent à quelque degré la force de leur ironie si le lecteur n'est pas conscient d'avance du rôle important qu'avait eu l'expression de l'attente dans les œuvres antérieures de Gide.

Mais si Gide semble dans *Paludes* pour un instant se moquer de sa propre préférence pour le thème de l'attente, sa moquerie ne dure pas longtemps, comme nous l'avons observé en discutant *Les Nourritures terrestres*. C'est le côté sérieux du thème de l'attente qui continuera d'être souligné dans *Saül*, *Philoctète* et *El Hadj* ; et finalement, dans les attentes de Michel, de Marceline, de Jérôme et d'Alissa, on va trouver une reprise du mot des plus frappantes : 44 fois dans *L'Immoraliste* et 56 fois dans *La Porte étroite*.

Dans les premières pages de *L'Immoraliste*, le lecteur trouve Michel attendant quelque solution aux problèmes qu'a provoqués la façon de vivre dont l'évolution est décrite dans son récit. Le récit lui-même n'est que l'histoire d'une quête de quelque bonheur mal défini où l'attente passive joue un rôle même plus important que la poursuite active. La volonté de Michel ne semble avoir été utile que pour articuler des points de repère comme : «Forcé de vivre en attendant, je conservais, comme Descartes, une façon provisoire d'agir» (403). Dans un tel état d'attente passive, le hasard lui permet d'approuver le vol des ciseaux de sa femme ou de consommer pour la première fois et avec plaisir son mariage : «Car il me semble, à m'en souvenir aujourd'hui, que cette première nuit fut la seule, tant l'attente et la surprise de l'amour ajoutaient à la volupté de délices, — tant une seule nuit suffit au plus grand amour pour

se dire, et tant mon souvenir s'obstine à me la rappeler uniquement» (405). Et plus tard, Ménélaque renforce la leçon des avantages d'une attente patiente dont il semble l'interprète modèle : «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» (436). Cette référence à un veuf contribue à l'ironie de la phrase que prononcera Michel pour décrire son attitude devant la santé faiblissante de sa femme : «Et j'observais, plein d'angoisse *et d'attente*, diminuer plus vite encore que ma fortune la frêle vie de Marceline» (459).¹ Le mot *attente* souligne ici presque une certitude d'une fin imminente à ce chapitre de transition que représente dans sa vie son mariage. La vie de ce veuf sera à recommencer, mais l'ironie de la situation, d'après le prologue et l'épilogue du livre, c'est que la joie promise dans sa libération est plus évasive que Michel ne s'y attendait.

L'attente d'Alissa est aussi explicite — et vaine — que celle de Michel. Jérôme décrit sa cousine toujours jeune fille : «Tout, en elle, n'était que question et qu'attente...» (501). Dans le cas d'Alissa, l'objet de son attente est plus clair que celui de Michel — et aussi fugitif. Ce n'est rien d'autre que la sainteté, but qui oblige Jérôme à attendre pendant qu'Alissa lui présente une multitude d'obstacles à leur mariage. Dans ces paroles dites à Alissa, Jérôme ne reconnaît pas l'ironie qui, en effet, ne devient claire au lecteur que lorsqu'il relit le texte : «Je t'aime assez pour t'attendre toute ma vie» (526). Bien qu'en principe ce soit la sainteté qu'attend Alissa, les scènes où c'est l'arrivée de Jérôme qu'elle attend à Fongueusemare deviennent nombreuses. Dans une lettre à Jérôme, elle écrit : «La crainte de t'inquiéter ne me laisse pas te dire combien je t'attends» (168). Dans son journal, elle confesse, en attendant Jérôme : «Comment vais-je attendre à ce soir ? [...] Oh ! que l'attente me fatigue !...» (592). Alissa est si certaine que ses attentes seront satisfaites qu'à un moment où Jérôme arrive sans s'annoncer, elle n'est aucunement surprise (592). Mais le miracle compris dans cette arrivée ne s'étend pas à la transformation de Jérôme en amant actif, rôle qu'elle attend de lui en réalité. Dans le passage-clef de son journal, Alissa admet : «Si pourtant il savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire, et que ce geste parfois je l'attends...» (586). Il y a, bien sûr, l'ironie de la déception dans ce passage, une ironie qui est reprise dans les dernières pages de son journal où se révèle que même la sainteté attendue avec tant de confiance — et peut-être méritée — lui sera déniée au moment de sa mort : «Je suis dans la nuit», écrit-elle ; «j'at-

¹ James Grieve insiste également sur l'importance de l'expression que nous soulignons dans son compte rendu du livre de J. C. Davies, *Gide's «L'Immoraliste» and «La Porte étroite»* (Londres : Edward Arnold, 1968), paru dans l'*Australian Journal of French Studies*, VII, n° 1-2, janvier-août 1970, pp. 254-6.

tends l'aube» (595).

Gide a indiqué dans un passage capital que le mot *ironique* pouvait être un synonyme de *critique* et qu'*Isabelle* est la critique d'une certaine forme de l'imagination romantique.¹ L'ironie de la vie du narrateur Gérard Lacase se trouve, bien sûr, dans le décalage entre son attente d'une confrontation avec Isabelle de Saint-Auréal et son désillusionnement devant la réalité. Aidée par les suggestions phonétiques et sémantiques de son nom extravagant, l'Isabelle imaginée rappelle vaguement au lecteur Alissa — mais une Alissa équilibrée et perfectionnée. Par conséquent, la vraie Isabelle est d'autant plus étonnante dans sa vulgarité. Et l'ironie est augmentée dans le fait que Jérôme, chercheur raisonnable de faits historiques, aura parfois été jeté dans un état de désordre total par cette attente : «Jusqu'au soir mon esprit, dont je renonce à peindre le désordre, fut uniquement occupé par l'attente» (652). Tout a encouragé son imagination déjà active : l'ambiance romanesque du château où il est logé, les personnages aimablement grotesques qui l'habitent, les implications mystérieuses d'une vieille lettre découverte dans un mur. Comment Isabelle pourrait-elle être moins que belle, tendre et sainte ? Le romantisme de Gérard est sérieusement entamé par la vraie Isabelle et son histoire — mais pas si définitivement que celui d'Isabelle elle-même, qui avait dans le passé attendu un amant longtemps après avoir su que grâce à elle il était déjà mort : «Puisque vous savez tout, dit-elle d'une voix désolée, vous savez bien que je n'avais plus à l'attendre, après que j'avais averti Gratien» (669).

Isabelle a toujours semblé un ouvrage quelque peu hors série sur le rayon des œuvres gidiennes — à cause, dit-on, de l'aspect relativement peu personnel du sujet. On se demande si une explication de la différence de ce texte ne se trouve pas aussi dans l'ironie fondamentale d'un héros et d'une héroïne qui attendent des buts qu'ils doivent reconnaître comme impossibles. Cette fois, les personnages construisent leur rêve sur les bases les moins stables. Ils n'ont ni la philosophie d'un Ménalque, ni le sermon d'un pasteur protestant sur quoi ils puissent fonder leur attente. Et ils devraient compter moins encore que Michel et Alissa sur une satisfaction.

Dans *Les Caves du Vatican*, le rôle du mot *attente* s'exprime le mieux dans les paroles de Protos à la comtesse de Saint-Prix : «Je ne dirai qu'un mot : LE PAPE ATTEND» (755). Derrière tout l'humour de cette sottise se cache l'image d'un Pape qui a été enlevé et logé quelque part au sous-sol du Château Saint-Ange, et qui attend le secours d'un pèlerin aussi courtois qu'Amédée Fleurissoire. Mais le Pape n'est pas le seul personnage qui attend. Le réseau considé-

¹ V. *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1932-39, 15 vol.), t. XIII, pp. 439-40.

nable de ses disciples et ennemis qui attendent finit par devenir un élément des plus ridicules — et ironiques — de l'ouvrage ; car le prétexte de ces attentes « certaines » est toujours des plus incertains. Après sa conversion dramatique, Anthime Armand-Dubois attend vainement à Milan une compensation, « et les reliefs d'une ferveur céleste éventée » (706). Julius de Baraglioul va trouver qu'il ne doit plus rien attendre comme inspiration que de lui-même, qu'il désigne comme homme sincère. Le lecteur reconnaît que Julius ne compte en ce cas-là que sur une source des plus médiocres (836-7). Carola Venitequa attend patiemment le moment convenable pour s'approcher du tombeau de Fleurissoire (865). Mais existe-t-il pour cette fille, dans le monde des crustacés, un moment convenable ? Même les punaises attendent qu'une bougie soit soufflée avant d'attaquer leur proie, Amédée (775). Un lecteur ne peut donc trouver que de l'ironie dans la platitude de Marguerite de Baraglioul (quand Julius est élu à l'Académie) : « Dans ce monde, il suffit d'attendre » (860). Dans cette sotie, comme dans *Paludes*, c'est une ironie latente qu'exploite Gide dans l'emploi de ce mot.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui offrent au lecteur la galerie la plus impressionnante de personnages qui attendent, les paroles de Marguerite de Baraglioul ne semblent pas moins ironiques. Le mot revient 123 fois dans le texte et est à quelque degré responsable de l'atmosphère de frustration qui est évidente dans le livre. Dans le troisième chapitre, Olivier accueille Bernard dans sa chambre avec une exclamation presque amoureuse : « Comme je t'attendais ! » (951). Mais leur rapport devient de plus en plus éloigné au fur et à mesure que le roman avance. Laura Douviers a beau dire à Édouard : « J'ai vécu seulement pour vous attendre » (1038). Félix Douviers, qui est tout prêt à donner à sa femme tout son amour, lui écrit sincèrement : « Je t'attends de toute mon âme qui t'adore et se prosterne devant toi » (1092). Mais ce n'est qu'à contre-cœur qu'elle reviendra. Rien n'empêche La Pérouse de dire à Édouard : « Ah, je vous attendais tellement !... » (1062) ; mais ces paroles ne vont pas détourner la destinée tragique qui semble le poursuivre. Passavant est obligé d'attendre un peu avant qu'Olivier ne devienne son secrétaire — mais pas aussi longtemps qu'Édouard qui, lui, n'attend qu'impatiemment. L'impatience dans l'attente, comme l'a enseigné Ménélaque, ne sert à rien de bon — surtout dans le cas d'Édouard.

La leçon principale qu'on peut retirer de la lecture des *Faux-Monnayeurs* est fournie par l'exemple de Bernard Profitendieu, qui subit une véritable éducation dans l'art d'attendre. Au début du roman nous l'entendons se décrire à Olivier un peu comme un Nathanaël sage et disponible : « Oh ! moi, tu sais, je ne cours pas après. Je te l'ai dit : j'attends l'aventure » (954) ; et de même, une vingtaine de pages plus tard : « Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon

destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend» (975). Laura lui souligne la nécessité de nourrir l'art de bien attendre ; c'est à lui de considérer que l'homme devrait attendre les dons de la vie plutôt que de penser que des aventures l'attendent : «Vous ne connaissez rien de la vie», dit-elle. «Vous pouvez tout attendre d'elle. Savez-vous quelle a été ma faute ? De ne plus en attendre rien. C'est quand j'ai cru, hélas ! que je n'avais plus rien à attendre, que je me suis abandonnée» (1095). Ensuite, Bernard témoigne des résultats malheureux du séjour d'Olivier chez Passavant et de son propre emploi chez Édouard — les deux précipités par l'incapacité d'Olivier et d'Édouard à attendre patiemment le moment juste pour se déclarer leur affection réciproque. Après de telles prévisions, le lecteur n'est pas surpris qu'une question-clef que pose l'ange à Bernard soit : «Qu'attends-tu ?» (1211), ou que la solution pour Bernard soit de rentrer chez M. Profitendieu, où il attendra davantage. Mais cette fois, ce ne sera pas l'aventure qu'il attendra, mais plutôt l'apprentissage de la vie (1215). Le lecteur est assuré qu'après cette éducation son attente sera fondée sur des prétextes solides et raisonnables, et que si le bonheur est possible pour un personnage gidian, ce sera Bernard Profitendieu dont l'attente sera récompensée.

A quelque degré, *Les Faux-Monnayeurs*, le seul «roman» de Gide, sont une somme de ses thèmes, composée quand l'écrivain était au sommet — ou peut-être plutôt au dénouement — de sa carrière littéraire. Ici, il ose s'approcher un peu plus près d'une résolution de quelques-uns des problèmes qu'il n'avait que posés dans ses ouvrages antérieurs et qu'il va «recycler» dans des ouvrages postérieurs. Il n'est pas impossible de voir dans l'univers présenté dans le roman une représentation de l'absurde. Moins saugrenue que dans les soties, elle est donc plus vraisemblable (malgré la présence du diable et d'un ange). Et l'attente considérée de Bernard — une sorte d'aménagement raisonné de sa liberté — promet bien la solution plus positive, plus active, que trouveront quelques héros existentialistes, comme le docteur Rieux de Camus, qui, eux aussi, seront confrontés à l'absurde.

Gide, qui avait clairement exprimé dans *Les Nourritures terrestres* ce qu'il pensait de l'importance primordiale de l'attente dans une doctrine éthique, avait jusqu'à la composition des *Faux-Monnayeurs* présenté les dangers d'attentes mal fondées ou mal pensées dans des œuvres où ce thème contribue à la renommée de l'auteur comme un maître de l'ironie. Dans des œuvres de jeunesse comme *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Voyage d'Urien*, pendant que Gide restait sous l'influence directe des symbolistes et qu'il formulait ses idées sur l'attente, son emploi du mot s'établissait dans des contextes lyriques et sérieux. Mais une évolution se voit, de sorte que, grâce à sa connaissance

des œuvres antérieures, le lecteur finit par mieux apprécier l'ironie de l'échec de l'attente trop confiante des protagonistes des récits comme *L'Immoraliste*, *La Porte étroite* et *Isabelle*. Et, surtout, la présentation d'êtres et d'un univers d'inconséquence dans des soties comme *Paludes* et *Les Caves du Vatican* prépare le lecteur à l'exemple bien profitable de Bernard. Ce n'est pas par hasard que Gide souligne le côté lucide et raisonnable du « roseau pensant » qu'est ce jeune homme. La clarté de son intelligence — révélée dans ses conversations, dans son monologue intérieur, dans sa réponse à l'examen du baccalauréat — est tout à fait nécessaire pour convaincre le lecteur de la justesse de sa décision et de sa possibilité de bonheur dans l'avenir.

Égal à lui-même, Gide emploie un élément de style — un mot chargé d'une signification spéciale dans une multiplicité de contextes souvent ironiques — pour atteindre un de ses buts didactiques. Et, encore une fois, on trouve chez lui le mariage inséparable de son style et de sa pensée.

LES PUBLICATIONS DU CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

Ces publications ne font pas partie du service fait gratuitement à tous les membres de l'Association, mais sont réalisées et diffusées au bénéfice exclusif de celle-ci.

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

1. *La première NRF (1908-1914).* En préparation
2. *La NRF de Jacques Rivière (1919-1925).* 160 pp., 1975. . . Épuisé, en réimpression
3. *La NRF de Gaston Gallimard (1925-1934).* 248 pp., 1976. 35 F
4. *La NRF de Jean Paulhan (1935-1940).* 166 pp., 1977. 32 F
5. *La NRF de Pierre Drieu La Rochelle (1940-1943).* 90 pp., 1975. 20 F
6. *La NRF de Jean Paulhan et Marcel Arland, I (1951-1960).* En préparation
7. *La NRF de Jean Paulhan et Marcel Arland, II (1961-1968).* En préparation
8. *La NRF de Marcel Arland (1969-1977).* En préparation

La NRF de 1908 à 1943. Index des collaborateurs. 156 pp., 1981. 40 F

ANDRÉ GIDE : PROSERPINE. PERSEPHONE. *Édition critique établie et présentée par Patrick POLLARD.* Collection «Gide / Textes», 1. Un vol. broché, 20,5 x 14,5 cm, 162 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1977. 32 F

ANDRÉ GIDE — JUSTIN O'BRIEN : CORRESPONDANCE (1937-1951). *Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline MORTON.* Collection «Gide / Textes», 2. Un vol. broché, 20,5 x 14,5 cm, 192 pp., tirage limité à 335 ex. numérotés, 1979. . . . 48 F

ANDRÉ GIDE — JULES ROMAINS : CORRESPONDANCE (SUPPLÉMENT). *Lettres inédites présentées par Claude MARTIN.* Collection «Gide / Textes», 3. Un vol. broché, 20,5 x 14,5 cm, 56 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1979. Épuisé

SUSAN M. STOUT : INDEX DE LA CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE - ROGER MARTIN DU GARD. *Avant-propos de Claude Martin, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide.* Seconde édition. Un vol. broché, 20,5 x 14,5 cm, 64 pp., tirage limité à 100 ex. numérotés, 1979. 19 F

JACQUES RIVIÈRE — JEAN SCHLUMBERGER : CORRESPONDANCE (1909-1925). *Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre CAP.* Un vol. broché, 20,5 x 14,5 cm, 344 pp., tirage limité à 400 ex. numérotés, 1980. 58 F

Voir aussi, page 38, les livres de Wanda VULLIEZ et de Robert LEVESQUE.



N. B. L'abondance des matières du présent numéro nous empêche d'y donner la liste des autres publications diffusées par l'AAAG : que nos lecteurs veuillent bien se reporter à la page 558 du BAAG n° 52, d'octobre 1981.

**UN DRAME QUI N'EST PLUS «INTIME»
OU
LA REPRÉSENTATION DE SAÛL A HAMBOURG
EN 1948**

par
CLAUDE FOUCART

L'histoire des insatisfactions connues par Gide avec son œuvre théâtrale serait longue à raconter. Elle serait aussi complexe dans la mesure où il est bien difficile d'y faire la part des intentions manquées, des maladresses dues à l'auteur, de l'incapacité dans laquelle se trouvèrent certains metteurs en scène et certains acteurs de prendre le masque de la pensée gidiennne, de traduire dans le concret un «message» qui peut paraître «parfois débutant», sinon fuyant¹, du décalage souvent évident entre ce théâtre et les modes du temps. Une chose est claire : Gide éprouva bien des déceptions lors des représentations de ses pièces. Et les critiques eux-mêmes ressentent un mal certain à définir et à saisir les motivations profondes qui sont à la source de ces difficultés. Une impression de malaise permanent se retrouve non seulement dans les appréciations émises par Gide sur ses pièces en tant qu'œuvres portées à la scène, mais aussi dans les jugements lancés par nombre de critiques. Ainsi Germaine Brée parle du «peu de succès qu'eurent les pièces de Gide sur la scène» et déclare sans ambages que cela n'a «rien de surprenant».² Georges G. Vidal souligne, pour son compte, que *Saül* est «une des œuvres de Gide sur laquelle la critique n'a pas réussi à réaliser un accord minimum».³ Pierre de Boisdeffre ana-

¹ E. Balmas, «A propos d'*Œdipe*. Notes sur le théâtre de Gide», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, p. 244.

² Germaine Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, Paris : Les Belles Lettres, 1970, p. 122.

³ G. G. Vidal, «Pour une étude des masques de Gide : *Saül*», *André Gide 4 : Méthodes de lecture*, Paris : Lettres Modernes, 1973, p. 86.

lyse «l'incompréhension avec laquelle *Saül* fut accueilli».⁴ Et Gide se voit constamment obligé de reprendre et de corriger les critiques portées sur *Saül*, de lancer des jugements désabusés sur les différentes mises en scène de son œuvre. Il suffit de se référer aux passages des *Cabiers de la Petite Dame* et du *Journal* consacrés à la représentation tardive de *Saül*, œuvre parue au Mercure de France en 1904⁵ et jouée pour la première fois le 16 juin 1922 au Vieux-Colombier, pour s'apercevoir des problèmes soulevés par le passage du texte à la scène. Certes le hasard, les contraintes imposées aux directeurs de troupes théâtrales jouent leur rôle. Mais ils n'expliquent point tout. Dans *Les Cabiers de la Petite Dame* se dessine clairement le désenchantement ressenti par Gide en 1922. Tout d'abord il avait connu deux échecs importants lorsqu'il avait été question de représenter, au début du siècle, *Saül*. En France, André Antoine avait songé, en 1904, à monter cette pièce. Édouard De Max devait jouer le rôle principal. Malheureusement cet accord donné par Antoine à Gide est accompagné d'une condition : le spectacle qui précède *Saül*, *Le Résultat des courses* d'Eugène Brieux, devra être un succès, ce qui ne fut pas le cas. Antoine renonça donc à jouer *Saül* et les efforts de Gide pour obtenir de Lugné-Poe qu'il représente, l'année suivante, cette pièce, ne furent guère plus heureux.⁶ En 1908, Gide croit qu'à la suite de la représentation de son *Roi Candaule* au Kleines Theater de Berlin, le 9 janvier 1908, il lui sera possible d'effectuer une percée en Allemagne.⁷ Mais cette pièce ne connut à Berlin qu'un piètre succès et Gide tira les conséquences de cette situation dans son *Journal* : «Je crains que la représentation de *Saül* ne soit terriblement compromise...».⁸ *Saül* sera traduit, pour la première fois, en allemand par Felix Paul Greve, l'année suivante, pour le Reiss-Verlag. Franz Blei aurait, après avoir réalisé la traduction du *Roi Candaule*, désiré «emporter le morceau», c'est-à-dire poursuivre son entreprise avec *Saül*. Mais Gide confia ce travail à Greve.⁹

Il faudra attendre 1922 pour voir *Saül* représenté en France. La pièce fut jouée à partir du 16 juin 1922 au Vieux-Colombier. Mais elle ne connut que dix représentations. Et les étapes de cette création permettent ainsi de reconnaître les craintes et les espoirs de Gide vis-à-vis d'une œuvre qui n'avait, dit-il

⁴ Pierre de Boisdeffre, *Vie d'André Gide*, t. I, Paris : Hachette, 1970, p. 366.

⁵ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, t. I, Paris : Klincksieck, 1977, p. 276.

⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁷ Claude Martin, «Gide 1907 ou Galatée s'apprivoise», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, p. 196.

⁸ Gide, *Journal 1889-1939*, Bibl. Pléiade, 1970, p. 258.

⁹ *Ibid.*, p. 238 (12 février 1907).

à Francis Jammes au début du siècle, «trouvé, pour l'accueillir dans ce triste monde des Lettres, que du silence».¹⁰ Le 23 février 1921, Gide annonce à la Petite Dame «la représentation de *Saül* fin mai».¹¹ Il n'en est d'ailleurs pas encore complètement sûr, comme en témoigne la même Petite Dame. C'est un peu plus tard qu'il précise ses intentions. Le fait de voir jouer *Saül* est, dit-il le 17 août 1921, «capital». Car il songe alors à «profiter» de cet «événement littéraire», «succès ou non», pour «publier *Corydon*»¹², ce qui aura lieu effectivement en 1924. Ainsi, de toute évidence, Gide s'efforce de créer un climat favorable au *Corydon* grâce à une pièce qui «met ouvertement en scène un amour homosexuel».¹³ Le thème semble suffisamment clair à Gide pour préparer le public à la lecture du *Corydon*, fait important dans la mesure où il devrait à coup sûr trouver son reflet dans chaque critique de la pièce, tout comme il avait été sévèrement jugé par Claudel en 1914¹⁴ et discrètement mis en valeur par François Mauriac dans son article de *La Revue hebdomadaire*, daté du 24 juin 1922, dans lequel il déclare que Gide livre le roi Saül «à un démon aujourd'hui trop nommé».¹⁵ En ce sens, la représentation de 1922 a atteint l'un de ses buts, offert à Gide la possibilité d'affirmer un thème qui lui tient à cœur et cela en deux étapes, donc avec prudence. La mise en garde lancée par Claudel en 1914 et les réticences de Paul Valéry en 1898 ne sont point totalement oubliées.

Le 5 avril 1922, la Petite Dame signale que Gide «a longuement parlé de *Saül*, des costumes» avec Copeau.¹⁶ Le projet prend donc maintenant corps. Le 22 avril, les répétitions commencent.¹⁷ Le 4 mai a lieu la première représentation.¹⁸ Les amis de Gide partagent une inquiétude qui est grande quant au sort que le public fera à la pièce. Le 12 juin, Roger Martin du Gard écrit à Gide qu'il «est très anxieux de *Saül*».¹⁹ Et Gide lui-même est, le jour de la

¹⁰ Francis Jammes - André Gide, *Correspondance*, éd. Robert Mallet, Paris : Gallimard, 1948, p. 215 (lettre de Gide du 14 octobre 1904).

¹¹ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, Paris : Gallimard, 1973, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, p. 278.

¹⁴ Paul Claudel - André Gide, *Correspondance*, éd. Robert Mallet, Paris : Gallimard, 1949, pp. 216-7 (2 mars 1914).

¹⁵ André Gide - François Mauriac, *Correspondance*, éd. Jacqueline Morton, Paris : Gallimard, 1971, pp. 124 sqq.

¹⁶ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 114.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ Gide, *Journal 1889-1939*, p. 732.

¹⁹ André Gide - Roger Martin du Gard, *Correspondance*, éd. Jean Delay, Paris : Gallimard, 1968, t. I, p. 182 (lettre du 12 juin 1922).

première, «très porté par l'excitation qui est en lui et autour de lui»²⁰, sans être pour autant de «mauvaise mine».²¹ L'accueil fait à la pièce n'est guère tout à fait satisfaisant. Certes «la salle est bondée». Il y règne un certain «enthousiasme», mais celui-ci est assez maigre. Gide voit d'ailleurs *Saül* «joué tout différemment». Il éprouve un évident malaise à ce que sa pièce soit soumise aux «insuffisances» de Copeau. Gide trouve que «Copeau lit le rôle de Saül d'une manière à la fois trop déclamatoire et trop réaliste».²² Il rêve en fait d'un «vrai succès de grand public», ce que la représentation de *Saül* n'est finalement point. Entre les efforts de Copeau pour rendre la pièce accessible au public du temps en lui donnant des aspects réalistes et les réticences de Gide qui voit en *Saül* beaucoup plus l'expression d'une subtile confession à travers l'histoire biblique, entre les exigences du théâtre et les variations subtiles de l'âme, l'équilibre est bien difficile à découvrir. Le même problème se posera en 1948. Le 21 juin 1922, de Cuverville, Gide précise à Roger Martin du Gard ses impressions. Il exagère certes l'amertume qu'il a ressentie lors de la représentation du Vieux-Colombier et déclare que «*Saül* a fait un four noir» dans lequel se retrouve de l'«incompréhension» et de l'«ennui».²³ Mais une remarque se détache de ce fond de résignation et prend alors toute son importance. Gide évoque une «chose curieuse» que nous retrouverons en 1948, lors de la représentation de Hambourg :

[...] la question mœurs est à peine soulevée. On a préféré ne pas comprendre ; on a trouvé plus commode de..., on m'a fait la politesse de ne pas..., ou, simplement, l'on n'a pas compris. De là on considère la pièce comme un exercice de rhétorique et un prétexte à déclamations...²⁴

A une période où le silence se fait menaçant sur cet aspect de l'œuvre gidiennne, où Henri Béraud dans *Les Nouvelles littéraires* du 31 mars 1923, le *Paris-Journal* du 20 avril 1923 et Frédéric Lefebvre dans *Les Nouvelles littéraires* du 7 juillet 1923, à l'occasion d'un article intitulé «Une heure avec Roland Dorgelès», se livrent au jeu des allusions discrètes sur «l'influence dissolvante» des idées gidiennes, il apparaît bien que *Saül* n'est point considéré dans toute son ambiguïté et cela volontairement.²⁵

La pièce pose d'ailleurs en elle-même un problème qui ne peut pas être es-

²⁰ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 129.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 124 (28 avril 1922).

²³ Gide - Martin du Gard, *op. cit.*, t. I, p. 183.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 664. Roland Dorgelès parlait, dans l'article publié par *Les Nouvelles littéraires* du 7 juillet 1923, de «l'influence dissolvante» qu'exerçait Gide «dans un cercle de jeunes écrivains».

quivé et qui refera surface en 1948, sous une forme naturellement différente, étant donné l'ensemble des habitudes théâtrales et surtout morales qui s'imposent après la fin de la Seconde Guerre Mondiale en Allemagne : un théâtre où règne un « jeu de suggestion », où les idées gardent « un sens ambigu »²⁶, c'est-à-dire avant tout un théâtre d'idées qui ne sont pas concevables en dehors de l'affirmation de « l'authenticité du Soi »²⁷, peut-il gagner un public ? Pour sa part, Gide se refuse à concevoir *Saül* comme une œuvre de lecture. Elle est faite, dira-t-il dans la préface de 1904, « pour la scène ». Il insiste même : « je ne désespérerai pas de l'y voir monter ».²⁸ Espoir d'autant plus cultivé que Gide a parfaitement senti que le public n'est réceptif qu'avec beaucoup de peine à une œuvre dans laquelle les intentions sont bien en fait multiples. Germaine Brée remarque que Gide a « affaibli cette pièce curieuse de façon irrémédiable et presque comique en la rattachant trop évidemment au thème de l'homosexualité ».²⁹ Et Claude Martin précise que le sujet est « beaucoup plus vaste ».³⁰ Deux analyses qui ne sont en rien contradictoires, mais qui traduisent la difficulté de l'acte d'équilibre tenté par Gide entre la tragédie biblique et le drame individuel. Les réserves de Paul Valéry sont caractéristiques du malaise ressenti face à la dualité de l'œuvre gidienne. Dès juillet 1898, les deux écrivains ont « dit quelques mots sur le dos de *Saül* ».³¹ Valéry admet rapidement que « la fable » biblique est la « véritable nature » de la pièce³², tout en présentant le danger qui menace *Saül* :

C'est terrible de travailler le théâtre pour tout esprit qui saute un peu et mange sa pensée. Il faut épeler aux gens ce qu'on voit en un clin d'œil. Voilà le diable.

Mais, pour Valéry, c'est bien l'aspect « pervers »³³ qui va le gêner, ce qui amène Gide à essayer de corriger un peu ce jugement en précisant que « *Saül* tout entier n'est qu'un vaste monologue »³⁴ et ainsi à souligner le côté personnel de l'œuvre, si l'on entend par là que *Saül* ne peut être considéré comme une pièce centrée uniquement sur l'histoire d'un roi, mais comme un drame dont « tous les mouvements, péripéties, catastrophes naissent du seul caractère de

²⁶ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 123.

²⁷ G. G. Vidal, art. cité, p. 85.

²⁸ Cf. Claude Martin, *op. cit.*, p. 276.

²⁹ G. Brée, *op. cit.*, p. 138.

³⁰ Claude Martin, *op. cit.*, p. 278.

³¹ André Gide - Paul Valéry, *Correspondance*, éd. Robert Mallet, Paris : Gallimard, 1955, p. 319.

³² *Ibid.*, p. 323 (lettre de Paul Valéry de juillet 1898).

³³ *Ibid.*, p. 326 (lettre du 28 juillet 1898).

³⁴ *Ibid.*, p. 327 (lettre d'André Gide du 27 juillet 1898).

chacun». ³⁵ Les mécanismes du drame sont psychologiques. Ils échappent au simple développement d'un récit historique.

Cet échange d'idées entre les deux écrivains n'aurait guère d'intérêt pour notre propos (la représentation de *Saül* à Hambourg en 1948), si justement les mêmes questions, les mêmes problèmes et les mêmes difficultés ne se reposaient au public allemand après la Seconde Guerre Mondiale, et cela d'une manière d'ailleurs assez particulière.

La représentation de *Saül* en Allemagne a été espérée et vivement désirée par Gide. Depuis 1898, il continue à vouloir que son théâtre ne tombe point dans l'oubli, ne soit pas seulement lu, mais aussi joué. C'est Stoisy Sternheim, la femme de l'auteur dramatique allemand Carl Sternheim, qui favorisa de toutes ses forces cette entreprise. Cette dame, dont Julien Green nous dit qu'en 1933 elle se présentait comme une personne, certes «grosse», mais surtout «fort aimable et intelligente» ³⁶, ce que nous confirme la Petite Dame en rapportant les paroles de Gide prononcées en 1932 et selon lesquelles «si Stoisy Sternheim engrassait légèrement encore, ça cesserait d'être voluptueux» ³⁷, avait fait la connaissance d'André Gide vers 1927. La Petite Dame nous signale en juin 1932 que Gide l'a «beaucoup fréquentée à Berlin» et que Stoisy Sternheim avait traduit *Saül*. En fait, la traduction adoptée par Gide était celle qui est due à Felix Paul Greve, traduction publiée en 1909. ³⁸ L'allusion de la Petite Dame au séjour à Berlin d'André Gide durant lequel il rencontra longuement Stoisy Sternheim se rapporte certainement au voyage que Gide fit, en juin 1931, tout d'abord à Munich, puis à Berlin. Dans une lettre adressée à Roger Martin du Gard et datée du 14 juillet 1931, Gide précise :

La révision d'une traduction allemande de *Saül*, qu'il est question de représen-

³⁵ Gide-Valéry, *op. cit.*, pp. 338-9 (lettre à Valéry du 22 octobre 1898).

³⁶ Julien Green, *Œuvres complètes*, Bibl. Pléiade, t. IV, p. 222 (6 février 1933).

³⁷ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, Paris : Gallimard, 1974, p. 243 (note du 19 juin 1932).

³⁸ La question est en fait très simple à résoudre : la Petite Dame déclare que Stoisy Sternheim «a traduit *Saül*», ce qui n'est certainement pas inexact. Mais le travail entrepris par Stoisy Sternheim, André Gide et Bernard Groethuysen consistera tout simplement à revoir le texte présenté par Stoisy Sternheim et à faire ainsi connaître à la traduction de Greve des corrections. Quand on connaît la méfiance qu'avait Gide envers beaucoup de ses traducteurs, le goût qu'il nourrissait pour le travail en groupe en ce domaine et surtout la peur de ne point obtenir un texte qui soit acceptable pour les lecteurs allemands, on comprend qu'il ait saisi l'occasion de remodeler cette traduction. De plus, faire jouer *Saül* reste un objectif prioritaire qui justifie à lui seul ces pénibles travaux, d'autant plus que Stoisy Sternheim est susceptible d'ouvrir à Gide bien des portes dans le milieu du théâtre à Berlin. Ajoutons encore à cela que Gide ne s'est jamais senti parfaitement sûr de posséder enfin la traduction idéale.

ter, me retient encore ; mais c'est sur le point d'être achevé, et je pense rentrer à Paris avant la fin de la semaine. ³⁹

Et le *Journal* contient aussi une indication qui ne manque point d'intérêt :

Ces derniers jours sont occupés à revoir la traduction que Stoisy Sternheim a faite de mon *Saül*, en vue d'une représentation éventuelle. Groethuysen, d'un dévouement inlassable et d'une indéfectible gentillesse, nous est d'un grand secours. Stoisy nous retient à déjeuner chaque jour. ⁴⁰

Durant cette période de son existence, Stoisy Sternheim a d'ailleurs la possibilité de se consacrer à ce genre de travail pénible, quand on connaît la minutie avec laquelle Gide revoit la traduction de ses œuvres. En juin 1929, Carl Sternheim était entré dans une clinique psychiatrique de Berlin. ⁴¹ Sorti de cette clinique, il se retrouve dans un appartement berlinois loué par Stoisy. Il vit séparé d'elle et, en avril 1930, il épouse Pamela Wedekind avec laquelle il passe les années 1930 et 1931 à Seeheim, près du lac de Starnberg. Il renoue ses relations avec les amis de Gide qu'avaient été les Van de Velde. ⁴² Stoisy Sternheim pour sa part, s'efforça notamment de faire jouer *Saül* à Berlin. Mais elle échoua dans ses tentatives. ⁴³

Il faudra donc attendre la fin de la guerre pour voir resurgir ce projet. Gide rencontre, le 16 décembre 1948, Stoisy Sternheim chez la Petite Dame, et il est alors question de la représentation de *Saül* «qu'on vient de donner à Hambourg». Gide fait une remarque sur ce spectacle :

Saül ne sera vraiment bien que le jour où on confiera les petits démons à de jeunes acrobates et que le texte de leurs répliques sera enregistré sur des disques qu'on entendra partir de tous les coins de la scène. ⁴⁴

Cette réflexion laisse pressentir que la première allemande de *Saül* n'a point connu le succès espéré par Gide et Stoisy Sternheim, sinon pourquoi *Saül* ne serait-il pas encore «vraiment bien» ? Les efforts envisagés par Gide pour moderniser la mise en scène par des effets de sonorisation, par des jeux de saltimbanques, la transformation de la pièce en drame où l'attention des spectateurs se concentre sur les états d'âme du personnage principal en excluant la présence sur scène des «petits démons», tout cela se comprend parfaitement si l'on essaie de saisir l'impression produite par *Saül* sur les spectateurs de 1948.

La première eut lieu le 16 octobre 1948 au Theater Haus der Jugend dé-

³⁹ Gide - Martin du Gard, *op. cit.*, t. I, p. 477. 14 juillet 1931

⁴⁰ Gide, *Journal 1889-1939*, p. 1065 (15 juillet 1931).

⁴¹ Manfred Linke, *Sternheim*, Reinbek : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979, p. 137.

⁴² *Ibid.*.

⁴³ La correspondance échangée entre André Gide et Stoisy Sternheim est actuellement rassemblée et étudiée par l'auteur de cet article.

⁴⁴ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV, Paris : Gallimard, 1977, p. 119.

pendant du Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, c'est-à-dire sur une scène qui était réservée, non pas à des spectacles de grandes mises en scène, mais bien plutôt à des représentations plus «intimistes». Le metteur en scène lui-même fait partie de la jeune génération et a fait ses premières armes au théâtre de Kiel : Karl Heinz Streibing. C'est Bernhard Minetti qui se chargea du rôle de Saül. Le programme de cette soirée qui, par bonheur, a été conservé⁴⁵, contient un texte d'introduction qui est d'autant plus important qu'il met nettement en évidence les intentions de Karl Heinz Streibing. Dès l'abord une chose capitale se dégage de ce texte : cette représentation a été conçue à un moment difficile de l'histoire allemande, et Karl Heinz Streibing cherche à donner une interprétation volontairement actuelle de *Saül*. L'accent est mis sur les origines bibliques de la pièce. Mais il ne s'agit pas d'en faire un simple tableau historique. Ce qui est avant tout recherché, c'est de donner forme et vigueur au personnage central qui devient l'incarnation d'une image historique : «L'histoire du roi Saül est l'un des peu nombreux traits qui ont marqué, pour des siècles, le visage de l'humanité».⁴⁶ Ainsi le drame gidien est bien, comme le remarque Germaine Brée, «une orchestration de voix autour d'un thème» qui «se concrétise en une action».⁴⁷ Le spectateur doit être confronté à une histoire qui n'est point ancienne, mais profondément ancrée dans le présent :

Cet aspect démoniaque, grandiose et effrayant que nous mésestimons dans le mot «politique» par trop grande légèreté, faiblesse, fatigués d'agir et de souffrir, que nous dénigrons et comprenons mal, obtient dans *Saül* sa marque de grandeur et d'immortalité.⁴⁸

En 1948, l'Allemagne n'est point encore sortie de ce qu'Alfred Grosser appel-

⁴⁵ Nous remercions le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg et plus spécialement Mme Helga Hamacher d'avoir bien voulu nous offrir cet ancien programme (dont la reproduction illustre le présent article : v. les quatre pages suivantes). Bernhard Minetti était un acteur connu qui joua notamment le rôle de Reinhold dans le film tiré, en octobre 1931, du roman de Döblin *Berliner Alexanderplatz*. Dans les années 50, il participa aux fameux cours publics berlinois *Das freie Wort* organisés par la maison d'édition Fischer. Il lut alors des poèmes et des extraits du *Journal* de Felix Hartlaub (Gottfried Bermann Fischer, *Bedroht. Bewahrt. Weg eines Verlegers*, Francfort s.M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 275).

⁴⁶ Programme reproduit ci-contre : «Die Geschichte von König Saul ist eines der wenigen Zeichen, mit denen sich für Jahrtausende das Antlitz der Menschheit geprägt hat.»

⁴⁷ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁸ Programme de Hambourg : «Jenes Dämonische, Grossartige und Furchtbare, das wir heute mit dem Wort Politik allzuleicht, allzuschwach, tat- und leidend, missachten, verkleinern und missverstehen, erhält in Saul sein Mal der Grösse und Unvergänglichkeit.»

DEUTSCHES SCHAUSPIELHAUS HAMBURG

Intendant: Albert Lippert

THEATER HAUS DER JUGEND



PROGRAMM

SAUL

Drama von André Gide

Uebersetzen von Thea Sternheim

In Szene gesetzt von Karl Heinz Streibing

Bühnenausstattung: Franz Mertz

Saul.....	Bernhard Minetti
Die Königin.....	Erika Falkenhagen
Jonathan	Werner Tackenberg
David	Hans Dieter Zeidler
Der Hohepriester	Helmut Eichberg
Der Barbier	Joseph Offenbach
Johel.....	Hans Anklam
Saki, der Mundschenk.....	Walter Schwarz
Ein Diener.....	Herbert Gärtner
Die Hexe von Endor	Lola Gläser
Erster Dämon	Erich Rauschert
Dämonen	Rudolf Dobersch
	Franz Jan Kossak
	Götz von Langheim
	Ralf Bregazzi
Der schwarze Dämon	Otto Reimer
	Claus Joachim Hansst

Samuels Schatten

Diener, Soldaten, Volk

11 Bilder

Pause nach dem 7. Bild

Technische Leitung: Adolf Zotzmann - Inspektion: Carl Brock

Zur Uraufführung

ANDRÉ GIDE:

„SAUL“

Die Geschichte vom König Saul ist eines der wenigen Zeichen, mit denen sich für Jahrtausende das Antlitz der Menschheit geprägt hat. Jedes Kinderherz bewegte diese große Sage mit den purpurdunkeln und rauschenden, hellen und klirrenden, harten und bebenden Worten der Macht, der Liebe, der Tat, des Leides und der Klage. Von dem Buch Samuelis her hallen die Jahrhunderte sie nach. Sie scheint das Urbild der Taten und Leidenschaften, die wir mit Geschichte bezeichnen. Alle Auf- und Untergänge der Wirklichkeit sind ihr nachgebildet, entwickeln und wandeln sich aus ihrem Bildkern: Der Fluch der Herrlichkeit, das Schicksal der Auserwählten, von Gott dazu bestimmt, von ihm abzufallen und verlassen zu werden, die Qual der Einsamkeit, Furcht, Feindschaft, Verkettung von Liebe und Haß, das tiefe Verlangen nach dem Untergang und die ständige Abwehr gegen ihn, der Sturz des Alten, der Sieg des Neuen, die ewige Revolution, geboren aus dem Glauben der Tatkraft, die Menschheit so durchwalten zu können, daß Welt und Mensch eins werden in der Ordnung von Weltgesetz und Menschenwillen, also im Frieden Gottes wohnen. Jenes Dämonische, Großartige und Furchtbare, das wir heute mit dem Wort Politik allzuleicht, allzuschwach, tat- und leidend, mißachten, verkleinern und mißverstehen, erhält in Saul sein Mal der Größe und Unvergänglichkeit.

Die Geschichte lebt das Urbild Saul. Die Kunst bildet Jahrhunderte hindurch an seiner Ausprägung: »Die Wiedergeburt«, die Renaissance sieht sich im Bild Davids von Donatello bis Michelangelo, Shakespeares Macbeth, Lear und Hamlet tragen die Züge Sauls an ihren auserwählten und verfluchten königlichen Stirnen und suchen in den Höhlen und Heiden das Geheimnis der Sibyllen und Hexen wie Saul, das Geheimnis der Taten und des Todes, der Untergänge und der siegenden gläubigen Kraft. Aber ganz eins mit dem Schicksal des Saul ist wohl der Stillste, Einsamste und Menschlichste, am schmerzhaftesten geprägt mit dem Siegel des Auserwählten: Rembrandt. Immer wieder auf seinen Bildern verbirgt Saul die Scham seines einsamen Leides in die Falten des Purpurmantels, durch eine dunkle Schlucht getrennt von dem harfenden David, diesem Kind Gottes, in dem die Harmonie der Welt zum Lied wird, sodaß Saul, empört und erschüttert, gegen den geliebten Feind den Speer schleudert in der Ohnmacht der bewaffneten Gewalt. Und alle Bilder des Titus, dieses siechen und schönen Sohnes Rembrandts, tragen das Zeichen Johathans, des todverfallenen und lebensmüden Sohnes und Erben der vergänglichen Größe Sauls, dieser Vergänglichkeit aller Reiche der Welt, der Kunst und des Herzens.

Überflüssig zu betonen, daß mit der Uraufführung des »Saul« von André Gide das Außerordentliche eines Kunstwerks zu zeigen versucht wird. Aber Werke, die so sehr in sich ruhen, haben das Schicksal, uns, die wir allzusehr dem Ausladenden, Vordringlichen und zugleich Üblichen ausgeliefert sind, zunächst zu befremden. Schon der Versuch, das Werk zu charakterisieren, macht verlegen und ungeschickt. Es ist offen vor lauter Fülle. Es ist bei einem Übermaß von stofflicher Großartigkeit und stofflicher Häufung sparsam mit dem Wort. Das Wort schafft sich einen weiten Raum, es ist gelassen und doch gespannt und überläßt es dem Leser und Zuschauer, selbst in dieser Sphäre zu atmen. Es ist be-

herrscht bei letzter Verdichtung. Aber diese Beherrschung bietet sich gelassen und selbstverständlich dar, als sei nichts Besonderes an ihr. Eine Verdichtung, deren äußerster Gegensatz die Kleist'sche »Penthesilea« ist in ihrer orkanhaften Übergewalt. Es macht vor Nichts halt, auch nicht vor dem Bedenklichen, weil es wahrhaftig ist. Aber alles geschieht mit jener sicheren und freien Haltung, die nur dem Genius beschieden ist. Er vermag die Schwüle und den Druck durch die Freiheit der Kunst in eine Firnenluft zu erheben, abgerückt, klar, und durchsichtig. Das Maßlose erhält sein Maß durch die Kunst. Das Wort, dieses Wesen, das gerade bei der Bildung tragischer Stoffe zum Pathetischen aufschwemmt, ist bei Gide so umgeschmolzen, daß das Außerordentliche und das Alltägliche zu einer gelassenen Selbstverständlichkeit wird, ohne Brillanz, ohne Absicht des Wirkungsvollen. Es erhält jene Objektivität, die die erste Tugend des Dramatikers ist. Wie das Wort, so wagt die Handlung den Sprung, vom Erhabenen zum Lächerlichen, wahr wie das Leben, und gerade in diesem Lächerlichen liegt das Hilflose der menschlichen Erschütterung.

Wahrhaftig wie das Werk ist, erfüllt es sich in der wahrhaftigen Wirklichkeit des Theaters. Der »Saul« Gide's ist theatralisch. In ihm leben alle Formen, die das Theater aus sich gebildet hat. Damit bleibt er ein geschlossenes Wesen, das von uns abrückt und nur in seiner Einheitlichkeit hingenommen sein will. Seine herzerschütternden und ungeheuerlichen Begebenheiten werfen sich uns nicht kompakt und erdrückend entgegen, sondern reservieren sich im Spiel, das als Ganzes Bild des Lebens ist.

Die biblische Wucht des Saul liegt in einer anderen Sphäre wie die der griechischen Tragödie. Sind die Griechen das Volk der Kunst, so ist Israel das Volk der Religion, des Bewußtseins Gottes. Davon lebt auch der »Saul« Gide's, von diesem furchtbaren Gott, der erwählt und den Erwählten verwerfen muß. Saul fällt in die tiefste Einsamkeit des Menschen, von Gott verlassen zu sein. In die Leere des Gottverlassenen aber stürzen die Dämonen: Das Schicksal eines jeden Menschen und das Schicksal der Völker. Saul ringt nach dem letzten Geheimnis seiner Einsamkeit. Er, der Gottverlassene, ist der Mensch ohne Zukunft. Daher vertilgt er alle Verkünder des Zukünftigen, die Propheten und Sybillen. Aber es hilft ihm nicht, sich von der Zukunft und von Gott, der ihn verlassen hat, abzuwenden, solange ihn das Leben hält, ist er darin verhaftet. Er muß an der Krone, an dem Königtum hängen, er muß die Zukunft seines Geschlechtes in dem kranken und müden Sohn Jonathan zu wahren trachten. Er muß im Gebet nach Gott trachten, aber unter dem Fluch der Zukunftslosigkeit wird alles von ihm her krank und siech, auch die Liebe, diese größte Kraft der Zukunft im Menschen. Die tiefste Erschütterung aber des von Gott verworfenen Saul wohnt in dem Geheimnis, daß auch in ihm die Liebe nicht sterben will. Sie verbindet sich mit der Sehnsucht nach dem Untergang und umfängt seinen Feind, denjenigen, an den sein Königtum übergehen wird, den neuen Auserwählten Gottes, den jungen Hirtenknaben David. Das Hilflose dieser Liebe zerbricht ihn und wirft ihn vom Erhabenen zum Spott, von der Überhelle zum Wahnsinn. Bis der unselige Saul mit seinem Geschlecht vergeht und David wie der helle Morgen aufstrahlt. Aber seine erste Tat ist die schöne Klage um Saul und die Seinen, jene Klage, die wir das Bogenlied aus der Bibel heißen, und deren Klänge über allen Bergen und Tälern zu schwingen scheinen, auf denen die blutigen Untergänge der Menschen geschehen sind: »O ihr Berge von Gilboa, auf euch soll weder Regen noch Tau treffen. . . « Die Zukunftslosigkeit des Gottverlassenen! Hat Saul uns damit etwas zu sagen? Die Antwort ist das Urteil.

BgB.

le ses «ruines matérielles» et ses «ruines morales». ⁴⁹ Elle vient de connaître la rupture de l'entente entre les Alliés et le temps n'est pas loin où, à la fin de l'année 1946, «cent mille personnes» étaient encore «atteintes d'œdèmes de la faim dans la seule ville de Hambourg», pour ne citer que cet exemple. ⁵⁰ Le personnage de Saül apparaît alors comme l'expression d'une idée puissante, celle de la fatalité qui est enfermée dans tout sentiment et tout exercice de la puissance :

Tout cœur d'enfant est ému par cette grande légende remplie des paroles faites de pourpre sombre, frémissantes, sonores, dures et vibrantes de puissance, d'amour, d'action, de souffrance et de doléance. ⁵¹

L'histoire de Saül s'élève au rang d'élégie, elle prend sa place parmi les mythes et surtout les légendes qui obsèdent l'âme enfantine, si l'on comprend par légende ce que les Allemands appellent «Sage», c'est-à-dire récit d'événements lointains qui ont leur prolongement historique dans la psyché des peuples. Le programme de Hambourg parle alors de l'archétype («Urbild») des «actions et des passions que nous qualifions d'Histoire». Ainsi «la fatalité» est bien, comme le dit Claude Martin, «intérieurisée». ⁵² Mais elle devient aussi expression de la destinée des peuples et surtout des vastes mouvements que subissent les nations et les hommes en proie au Pouvoir. L'Histoire est ainsi présente dans toutes les ascensions et toutes les chutes propres à la réalité («Alle Auf- und Untergänge der Wirklichkeit»). Il existe une «malédiction de la grandeur», une «destinée des élus» («Der Fluch der Herrlichkeit, das Schicksal der Auserwählten»). A première vue, on serait tenté de retrouver ici certains échos wagnériens. Mais l'intention est en fait bien différente. Il s'agit de voir en *Saül* la tragédie de l'homme aux prises avec les forces de l'Histoire, de faire sentir aux spectateurs la faiblesse de l'être humain (ici, pas d'*Übermensch* !) dont le destin est d'être abandonné de Dieu dès qu'il succombe aux tentations de la puissance. *Saül* est alors le portrait de l'homme soumis à ces forces. Nous retrouvons ici «la tragédie de l'homme qui découvre et accomplit son destin». ⁵³ C'est ce mythe que Karl Heinz Streibing essaie d'imposer à ses spectateurs.

Dans cette optique, le personnage de David se voit attribuer une fonction

⁴⁹ Alfred Grosser, *La République fédérale d'Allemagne*, Paris : P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1963, p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ Programme de Hambourg : «Jedes Kinderherz bewegte diese grosse Sage mit den purpurdunkeln und rauschenden, hellen und klirrenden, harten und bebenden Worten der Macht, der Liebe, der Tat, des Leides und der Klage.»

⁵² Claude Martin, *op. cit.*, p. 279.

⁵³ *Ibid.*, p. 278.

bien particulière. Il n'est plus que l'incarnation d'une «harmonie du monde qui devient chant» («David, diesem Kind Gottes, in dem die Harmonie der Welt zum Lied wird»...). Saül écrase de sa personnalité tout son entourage, même dans sa grande faiblesse et son grand désarroi. Il est le roi élu, puis maudit. Il rejoint Macbeth, Lear, Hamlet. Ici le metteur en scène fait naturellement fi des différences évidentes entre Saül et les personnages shakespeariens que Gide avait, pour sa part, parfaitement ressenties.⁵⁴ Mais le fait d'élever Saül au rang de mythe porte en lui un danger, celui d'enlever au «monologue» intérieur de son importance, de réduire la part du drame «individuel»⁵⁵, pour imposer à la place de Jéhovah, d'ailleurs absent de la pièce, le Dieu de l'Histoire, de la «Sage». Les auteurs du programme ne sont d'ailleurs pas avares de rapprochements pour illustrer ce tableau de l'homme abandonné et livré au Dieu de l'Histoire. Saül devient, pour ces auteurs, un personnage sorti d'une œuvre de Rembrandt, un homme cachant «la honte de son mal solitaire dans les plis de son manteau de pourpre» («die Scham seines einsamen Leides in die Falten des Purpurmantels»). Cette description est, comme nous le verrons, une véritable indication scénique. Saül sort d'un tableau de Rembrandt.

Mais le metteur en scène est surtout conscient que cette œuvre ne sera pas facilement accessible à son public. D'où toute une série de précautions qui marquent l'embarras et les craintes de ceux qui se préparent à porter à la scène cette pièce. La forme même des dialogues fait difficulté : «Dans un débordement de magnificence pour ce qui est du contenu et d'accumulation de substance, [l'œuvre] économise les mots».⁵⁶ Le programme met en quelque sorte le spectateur en garde contre le danger qu'il y a à ne pas discerner toutes ces richesses à l'audition du texte :

Le mot se crée un vaste espace, il est calme et pourtant tendu. Il laisse au lecteur et au spectateur le soin d'arriver à respirer dans cette sphère.⁵⁷

Cette idée est longuement reprise et précisée. De toute évidence, il s'agit de rassurer le spectateur auquel on s'efforce de montrer que *Saül* représente une exception dans l'ensemble des œuvres mises au répertoire après 1945. Car les spectateurs allemands traversent certes une difficile période de leur existence, mais rarement il a existé une telle soif de nouveautés littéraires et artistiques.

⁵⁴ Gide-Valéry, *op. cit.*, pp. 326-7. Cf. Claude Martin, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁵ Claude Martin, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁶ Programme de Hambourg : «Es ist bei einem Übermass von stofflicher Grossartigkeit und stofflicher Häufung sparsam mit dem Wort.»

⁵⁷ *Ibid.* : «Das Wort schafft sich einen weiten Raum, es ist gelassen und gespannt und überlässt es dem Leser und Zuschauer, selbst in dieser Sphäre zu atmen.»

L'éditeur des œuvres de Thomas Mann et de bien d'autres écrivains, Gottfried Bermann Fischer, décrit cette explosion d'activités dans ses mémoires, *Bedrobt. Bewahrt. Weg eines Verlegers* :

L'avidité de biens intellectuels ressentie pour les paroles des écrivains, les choses inconnues du monde d'au-delà des frontières, était pour le moins aussi grande que l'impétueux désir qu'avaient les auteurs de transmettre leur savoir, leurs poésies, leur œuvre. Il existait durant ces années du renouveau une entente heureuse entre ceux qui donnaient et ceux qui recevaient, le sentiment de dépendre l'un de l'autre, d'une communauté, de la construction d'une nouvelle société. 58

Jean-Paul Sartre, Albert Camus et bien d'autres écrivains et auteurs dramatiques connaissent alors un immense succès en Allemagne. Certes le théâtre de Gide « ouvre la voie où s'engagera [...] le théâtre français, avec Sartre et Camus ». 59 Mais le « jeu de la suggestion », le goût du « sens ambigu que le dénouement n'éclaire pas » 60, tout cela s'accorde mal avec la volonté, affirmée par la nouvelle génération, de présenter des pièces qui mettent les spectateurs devant une situation se voulant l'illustration de réalités immédiates, tant politiques qu'individuelles. La simplicité et le quotidien des dialogues sartriens contrastent justement avec « la richesse contrôlée du vocabulaire » gidien. 61 D'où l'avertissement prudent que contient le programme de Hambourg, et ce visible essai tenté pour persuader les spectateurs de la modernité de l'œuvre gidienne :

Le mot, cette entité qui justement lors de l'établissement de sujets tragiques s'enfle jusqu'à devenir pathétique, est chez Gide si refondu que l'extraordinaire et l'habituel vont simplement de soi, sans chercher à briller et sans rechercher l'effet. 62

Cette absence de pathétique s'accompagne de larges variations allant du burlesque au dramatique, ce que le programme veut aussi mettre en valeur :

Comme le mot, l'action ose faire un bond qui va du sublime au burlesque, <

58 Gottfried Bermann Fischer, *op. cit.*, p. 276 : « Der Hunger nach geistigen Gütern, nach den Worten der Dichter, nach dem Unbekannten aus der Welt jenseits der Grenzen, war mindestens so gross wie der Drang der Schreibenden, ihr Wissen, ihre Dichtungen, ihr Werk weiterzugeben. Es herrschte in diesen Jahren des Neubeginns ein beglückendes Einverständnis zwischen Gebenden und Nehmenden, das Gefühl des Aufeinanderange-wiesenseins, des Zusammenschlusses, des Aufbaus einer neuen Gemeinschaft. »

59 G. Brée, *op. cit.*, p. 122.

60 *Ibid.*, p. 123.

61 *Ibid.*, p. 131.

62 Programme de Hambourg : « Das Wort, dieses Wesen, das gerade bei der Bildung tragischer Stoffe zum Pathetischen aufschwemmt, ist bei Gide so umgeschmolzen, dass das Ausserordentliche und das Alltägliche zu einer gelassenen Selbstverständlichkeit wird, ohne Brillanz, ohne Absicht des Wirkungsvollen. »

d'une manière aussi vraie que la vie. Et justement dans ce burlesque réside la détresse de l'homme bouleversé et livré à lui-même. ⁶³

Les craintes affirmées au départ disparaissent, et s'impose la croyance en la richesse même de l'œuvre gidienne, qui est alors présentée comme « théâtrale » dans la mesure où en elle se retrouvent « toutes les formes que le théâtre a créées ». ⁶⁴

Mais c'est essentiellement lorsque les auteurs du programme de Hambourg passent à l'examen des thèmes de la pièce que leur choix, en ce qui concerne les grandes lignes de la mise en scène, devient clair. Saül est avant tout le roi rejeté par le Dieu tout-puissant, après en avoir été l' élu. La disgrâce devient l'acte autour duquel toute la pièce s'articule, et l'apparition du jeune berger David est seulement conçue comme celle du nouvel élu de Dieu. Ce que Gide avait affirmé dans sa lettre à Roger Martin du Gard à propos de certaines critiques est ici réalité. Le motif de « l'amor fati » ⁶⁵ n'est pas exposé, et les auteurs du programme évitent même soigneusement toute allusion à ce sujet, se contentant de parler de « l'amour qui ne veut pas mourir » en Saül. L'amour de qui ? Le lecteur n'apprend qu'une chose : David est « son ennemi, celui à qui le royaume [celui de Saül] sera remis, le nouvel élu de Dieu, le jeune berger ». ⁶⁶ Le rappel de tout un aspect de l'œuvre gidienne n'est fait que sous la forme d'une évocation du drame qui obscurcit la fin du roi Saül. Sans transition est alors affirmé que l'amour « impuissant à se réaliser » écrase sous son poids le roi Saül. ⁶⁷

En fait, il s'agit avant tout de mettre en lumière l'aspect universel du drame, le « tableau complet de la vie ». ⁶⁸ Suivant ce principe, le décor de Franz Mertz attire l'attention, comme le remarque le critique du *Hamburger Echo* dans son article du 19 octobre 1948, non pas sur les éléments mêmes de ce décor, mais sur les acteurs. Sur scène ne se trouvent que « quelques objets » bien mis en évidence, les couleurs choisies sont « mates » et seuls les costumes sont éclairés par les projecteurs. ⁶⁹ L'espace ainsi organisé produit un effet

⁶³ *Ibid.* : « Wie das Wort, so wagt die Handlung den Sprung, vom Erhabenen zum Lächerlichen, wahr wie das Leben, und gerade in diesem Lächerlichen liegt das Hilfflose der menschlichen Erschütterung. »

⁶⁴ *Ibid.* : « In ihm hebel alle Formen, die das Theater aus sich gebildet hat. »

⁶⁵ Claude Martin, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁶ Programme de Hambourg : « Sie [die Liebe] [...] umfängt seinen Feind, denjenigen, an den sein Königtum übergehen wird, den neuen Auserwählten Gottes, den jungen Hirtenknecht David. »

⁶⁷ *Ibid.* : « Das Hilfflose dieser Liebe zerbricht ihn [Saul]... »

⁶⁸ *Ibid.* : « im Spiel, das als Ganzes Bild des Lebens ist. »

⁶⁹ « Problematischer "Saul" », in *Hamburger Echo*, 19 octobre 1948 : « Franz Mertz

«grandiose», suivant la *Hamburger Freie Presse* du 19 octobre, qui donne une dimension «spirituelle» à la pièce et laisse s'effacer tout ce qui pourrait être du domaine de «l'accidentel».⁷⁰ Dans le *Tagesspiegel* berlinois du 20 octobre, Otto Herrmann précise ses impressions et, ne se contentant pas de simplement décrire le décor, établit une relation entre ce dernier et l'ensemble de la mise en scène de Karl Hainz Streibing :

Sa mise en scène était, du point de vue tant optique que dramaturgique, entièrement concentrée sur l'aspect légendaire de la pièce. Il réussit à nous offrir des tableaux simples et majestueux, des séquences animées d'un élan archaïque dans leur forme stylisée, des blocs de monologues et des suites de dialogues d'une gravité biblique. Mais, en mettant ainsi exagérément l'accent sur les états d'âme qui composent le véritable noyau de l'action, il enleva à la représentation son élan théâtral et noya presque toute frêle et naissante apparition de sentiments dans un ennui de temps à autre, noble et parfois gênant.⁷¹

Qu'attendait donc Otto Herrmann de cette représentation ? Avec quels espoirs était-il en fait venu voir *Saül* ? Ces questions sont d'autant plus importantes qu'elles peuvent nous permettre de mieux saisir la nature de l'intérêt qui amena les spectateurs allemands à venir écouter la pièce de Gide. Pour Otto Herrmann, il est clair que «la conscience des hommes d'aujourd'hui est remplie de peur et de désespoir profond devant la disparition de toutes les valeurs et la chute dans le néant». Dans l'Allemagne du désastre et de l'erreur punie, du dénuement tant matériel que spirituel et intellectuel, «exprimer ce désespoir, bannir cette peur par l'œuvre et ainsi dans le concret de l'art découvrir peut-être la première étincelle qui pourrait laisser entrevoir une issue permettant de surmonter ce néant, tout cela est le dernier devoir de l'artiste, le plus profond et celui auquel on s'essaie toujours». Le *Saül* de Gide apparaît,

schuf ein klarliniges Bühnenbild, das nur wenige Gegenstände gross in den Raum stellt»... Nous remercions ici le Literaturwissenschaftliches Seminar de l'Université de Hambourg, et notamment M. Hans Allonge qui nous a communiqué les textes des articles cités. Nous avons uniquement retenu les articles les plus représentatifs, et surtout un seul exemplaire du même texte lorsque celui-ci se retrouve, suivant des habitudes allemandes, dans plusieurs journaux. (V. l'appendice).

⁷⁰ R. D., «Uraufführung des "Saul" von Gide», *Hamburger Freie Presse*, 19 octobre 1948 : «Karl Heinz Streibing füllt diesen Raum [...] mit einer gerafften Kraft, die bis ans Monumentale reicht.»

⁷¹ Otto Herrmann, «André Gide : "Saul". Deutsche Erstaufführung in Hamburg», *Der Tagesspiegel* (Berlin), 20 octobre 1948 : «Seine Regie war optisch und dramaturgisch ganz auf den legendären Charakter des Schauspiel gestellt. Es gelangen ihm Bilder von schlichter Würde, Bewegungsmomente von archaisch stilisiertem Schwung, Monologblöcke und Dialogbänder von biblischer Gemessenheit ; aber indem er so das Innerseelische des eigentlichen Handlungskerns noch überbetonte, nahm er der Aufführung den theatralischen Elan und ertränkte fast jedes zarte Aufkeimen der Ergriffenheit in zuweilen vornehmer, gelegentlich peinlicher Langeweile.»

aux yeux d'Otto Herrmann, comme l'une de ces tentatives qui visent à sortir du désespoir et du néant.⁷²

Mais encore faut-il bien voir que cette pièce n'arrivera point à combler ces espoirs. En effet Gide voulait que «tous les mouvements, péripéties, catastrophes naissent du seul caractère de chacun»⁷³, alors qu'Otto Herrmann et bien des spectateurs allemands recherchaient dans *Saül* le drame biblique, ce qu'Otto Herrmann appelle le «tableau légendaire».⁷⁴ Le drame intérieur du roi ne devient jamais le symbole d'une tragédie nationale :

Ce qui se déroule ici, durant trois heures, sur scène, ce n'est pas un drame au sens classique du mot, ce n'est pas l'ascension et la chute d'une destinée tragique, mais le spectacle mélancolique de l'agonie d'un homme qui fut un grand roi et qui, au début, semble encore l'être, tout en étant déjà tombé dans le terrible vide du néant, avant que le rideau se lève pour la première fois.⁷⁵

La pièce de Gide est ainsi bien loin d'être comparable aux drames de Shakespeare, comme l'avaient espéré les critiques allemands. Elle est au contraire ressentie comme une œuvre qui aurait été écrite par Maeterlinck, pour reprendre, en modifiant d'ailleurs son sens, la remarque d'André Antoine après la lecture de *Saül*.⁷⁶ Otto Herrmann résume la déception du public en disant tout simplement que «ce que Saül fait, ce n'est pas entreprendre une action qui marque l'Histoire».⁷⁷ Le caractère «intérieur», pour ne pas dire «intime» de la pièce permet certes de saisir «l'aspect équivoque», la «malédiction» de la puissance, mais il laisse sur leur faim les spectateurs avides de découvrir ce qu'Otto Herrmann définit comme le «moyen d'échapper à l'emprise du Pouvoir grâce à un quelconque principe supérieur». Ce «principe» est absent.⁷⁸ Et, de cette manière, *Saül* déçoit le public :

De toute évidence, nous ne sommes plus sensibles au pouvoir de persuasion

⁷² Otto Herrmann, art. cité : «einen resten Funken zu finden, der einen Ausweg zur Überwindung des Nichts ahnen lassen könnte»...

⁷³ Gide-Valéry, *op. cit.*, pp. 338-9.

⁷⁴ Otto Herrmann, art. cité : «in dem Legendengemälde, das er [Gide] auf die Bretter stellt».

⁷⁵ *Ibid.* : «Was sich hier in drei Stunden auf der Bühnen abspielt, ist nicht ein Drama im klassischen Sinne, kein Aufstieg und Absturz eines tragischen Schicksals, sondern das melancolische Schauspiel der Agonie eines Mannes, der ein grosser König war und es anfangs noch zu sein scheint, aber schon in die furchtbare Leere des Nichts gestürzt ist, ehe sich der Vorhang zum erstenmal hebt.»

⁷⁶ Claude Martin, *op. cit.*, p. 281.

⁷⁷ Otto Herrmann, art. cité : «Was Saul tut, ist kein Handeln mehr, das Geschichte macht.»

⁷⁸ *Ibid.* : «er [Gide] gibt uns kein Mittel zur Überwindung der Macht durch irgendein höheres Prinzip»...

que peuvent exercer les images bibliques, et ainsi les simples sceaux devinrent de mystérieux signes cabalistiques qui nous compliquèrent la compréhension du texte au lieu de nous la faciliter.⁷⁹

La volonté de faire de cette pièce un drame moderne, mais aussi la nécessité de préserver le récit biblique et l'existence du drame «intérieur» sont autant d'impératifs que la mise en scène n'arrive visiblement point à harmoniser.

De plus, l'interprétation de Bernhard Minetti, loin de réduire l'aspect «intérieur» de la pièce, le renforce et en fait une «esquisse clinique d'une morbidité poussée jusqu'à la perversité».⁸⁰ La valeur même de l'acteur Bernhard Minetti réduit encore l'importance du personnage de David joué par Hans Dieter Zeidler qui nous donne certes une image «sympathique» de son héros, mais qui ne réussit point à traduire psychologiquement la montée au Pouvoir de ce «vainqueur». Pour Otto Herrmann, il s'agit donc d'une «représentation assez faible d'une pièce intéressante dont la force dernière se trouve plus dans l'intention profonde de l'auteur que dans le tableau légendaire qu'il met en scène».⁸¹

Ces opinions émises par Otto Herrmann dans le *Tagesspiegel* sont les éléments d'une analyse qui se retrouvent, sous des aspects moins fouillés, au sein d'autres critiques de la pièce de Gide. Dans la *Hamburger Freie Presse* du 19 octobre 1948 apparaît pourtant une idée qui n'est point à négliger si l'on veut comprendre l'attente et la déception que connut le public allemand. Pour le journaliste, *Saül* s'intègre parfaitement aux «grands messages spirituels» que la France communique aux Allemands après la Seconde Guerre Mondiale, «messages» qui prennent des formes variées. A côté des *Mouches* de Sartre, avec la «création de l'homme par lui-même grâce au libre engagement de sa volonté» («die Selbstschöpfung des Menschen aus freier Willensschöpfung»), il y a «la puissance intacte de la foi» («die ungebrochene Kraft des Glaubens») dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, et finalement le *Saül* de Gide que le journaliste de la *Hamburger Freie Presse* rapproche de la pièce de Claudel dans la mesure où *Saül* repose, à son avis, sur le thème de la «réconciliation de l'homme avec Dieu» («Versöhnung von Mensch und Gott»). Mais le fait d'avoir passé sous silence le drame «intime» de Saül, la tentation qu'exer-

⁷⁹ *Ibid.* : «Offenbar ist uns aber die Empfänglichkeit für die Überzeugungskraft biblischer Bilder verlorengegangen, und so wurden die einfachen Siegel zu geheimnisvollen Runen, die uns das Begreifen erschwerten, statt es zu erleichtern.»

⁸⁰ *Ibid.* : «diese klinische Skizze einer bis zur Perversität gesteigerten Krankhaftigkeit»...

⁸¹ *Ibid.* : «Eine nicht sehr starke Aufführung eines interessanten Stückes, dessen letzte Wucht mehr in der tieferen Absicht des Dichters liegt, als in dem Legendengemälde, das er auf die Bretter stellt.»

ce sur lui le jeune David, aboutit à dérouter le public allemand qui ne saisit pas les raisons de la «culpabilité subjective» du héros dans toute sa diversité.

De plus, le rythme même des dialogues pousse le public à considérer *Saül* non pas comme une œuvre faite pour la scène, mais bien comme un texte destiné à être lu. Dans la *Rhein-Neckar-Zeitung* (Heidelberg) du 1^{er} novembre 1948, Jürgen Petersen parle ainsi de «Lese-Drama», de «drame fait pour la lecture», et il ne découvre de moments intéressants dans cette œuvre que dans les passages qui offrent justement, dans leur structure, des possibilités de rapprochement avec *Les Mouches* de Sartre :

Les premières scènes éveillent l'intérêt : des caractères clairement dessinés, de bons et courts dialogues, un Saül se situant entre le roi Lear et Richard II, avec un brin de psychanalyse : la vermine infernale des complexes bourdonne autour de l'ivrogne nocturne et solitaire comme les mouches de Sartre autour d'Oreste. 82

Pour la deuxième partie du drame, Jürgen Petersen ne peut s'enthousiasmer : les dialogues lui semblent languissants, et surtout il reproche à Gide d'avoir introduit dans cette œuvre des éléments trop «recherchés» et moralement «génants» («Gesuchtes und Peinliches»). De toute évidence, les scènes où s'affirme l'amour de Saül pour David ne sont point acceptées par les critiques. La mise en scène les passait sous silence dans son programme et elle s'accordait avec les goûts et la rigueur morale du public allemand. Curiosité, certes, pour l'œuvre d'un écrivain consacré, politesse faite à «la riche œuvre du dernier prix Nobel de littérature», mais incompréhension pour un sujet qui s'inscrit mal dans les préoccupations du temps :

Cette nouveauté littéraire pour les Allemands est vieille d'environ cinquante ans. Cela explique beaucoup de choses. Cela explique avant tout la manière confuse et bizarre de poser les problèmes. A cette époque, on devait avoir de tels soucis. Nous ne les avons plus. 83

On ne peut mieux et plus brutalement exprimer le décalage existant entre la culture allemande telle qu'elle pouvait s'épanouir sous la République de Weimar, époque durant laquelle les curiosités les plus vastes attiraient l'attention du public, durant laquelle des auteurs comme Thomas Mann (pensons à *La*

82 Jürgen Petersen, «André Gide : "Saul". Deutsche Uraufführung im Schauspielhaus Hamburg», in *Rhein-Neckar-Zeitung*, 1^{er} novembre 1948 : «Die ersten Szenen wecken Interesse : Klar gezeichnete Charaktere, knappe, gute Dialoge, ein Saul, zwischen König Lear und Richard II angelegt, mit einem Schuss Psychoanalyse : das Höllengescheiss der Komplexe umschwirrt den einsamen, nächtlichen Trinker wie Sartres Fliegen den Orest.»

83 «Problematischer "Saul"», in *Hamburger Echo*, 19 octobre 1948 : «Diese literarische Neuheit für Deutsche ist rund fünf Jahrzehnte alt. Das erklärt vieles. Erklärt vor allem die Wunderlich krause Fragstellung des Dramas. Damals durfte man solche Sorgen haben. Wir haben sie nicht.»

Mort à Venise, pour ne citer qu'un exemple, et le plus connu des Français) pouvaient s'appesantir sur l'analyse des moindres replis de la psyché humaine, et un peuple qui, en 1948, venait de traverser de terribles épreuves qui avaient mis en cause l'éthique même de toute existence, sans parler du politique, un peuple qui recherchait avec avidité des règles de vie sans faille, des œuvres littéraires qui s'attachent moins aux faiblesses cachées au plus profond des âmes qu'à la conception même de la vie en société après la période du national-socialisme. Remettre en cause le passé, concentrer tous ses efforts pour affermir le sens des responsabilités morales au sein du monde bourgeois, tout cela représentait un idéal pour le citoyen allemand. L'œuvre de Sartre était alors plus proche de ce public que celle de Gide. Ce n'est pas par hasard que les premières scènes de *Saül* furent écoutées avec le plus d'attention. Elles contenaient des interrogations brûlantes sur un Pouvoir qui s'effondrait et qui avait été un Pouvoir personnel d'origine divine. A ce niveau, il était possible aux spectateurs allemands de ressentir l'inexprimé du drame, de découvrir de lointains rapprochements entre leur univers dévasté et celui d'une nation abandonnée par un roi livré aux démons. Le public venait au spectacle avec des questions. Mais plus il écoutait la pièce, plus il éprouvait un certain malaise, un certain ennui, à ne pas découvrir un « message » actuel. Il suffit de citer le titre même de l'article paru dans *Die Welt*, le 21 octobre 1948, pour s'apercevoir de la faiblesse de la mise en scène : « Étouffé dans la pourpre ». ⁸⁴ De même, le *Hamburger Echo* parle du « problématique Saül », et la cause de ce malaise est parfaitement saisie lorsque le journaliste interprète la mise en scène de Streibing comme une tentative pour rapprocher cette pièce de l'existentialisme et ainsi négliger l'aspect « intérieur » du drame au profit de ce que ce journaliste appelle des « détails secondaires » (« Nebensächlichkeiten »), notamment l'accent mis sur le jeu des démons, sans parler de la traduction allemande du texte gidien qui amène la *Niederdeutsche Zeitung* à déclarer qu'il « paraît pour le moins douteux que le Gide du *Saül* français soit identique à celui de la version allemande ». ⁸⁵

L'échec de cette représentation portait évidemment un coup grave, sinon fatal, à l'œuvre théâtrale de Gide en Allemagne. Il résulte de causes multiples : la diversité même des thèmes abordés, tant bibliques que psychologiques, un art du monologue qui n'a point aussi bien survécu que celui des dialogues par lesquels débute la pièce, et surtout l'évolution morale de l'Allemagne, la difficulté de faire « passer » une œuvre qui échappe aux curiosités

⁸⁴ *Die Welt*, 21 octobre 1948 : « Vom Purpur erstickt ».

⁸⁵ *Niederdeutsche Zeitung*, 19 octobre 1948 : « Es scheint zumindest zweifelhaft, ob der Gide des französischen "Saul" mit dem Gide der deutschen Version identisch ist. »

morales des années qui suivirent la guerre. Sartre était plus proche du public allemand que Gide. Et les drames de société l'emportaient sur les déchirements des âmes solitaires.

APPENDICE

Hamburger Freie Presse, 19 octobre 1948

URAUFFÜHRUNG DES «SAUL» VON GIDE

Wie wenig sich unsere Zeit auf einen Generalnenner bringen lässt, das beobachten wir nicht zuletzt an den grossen geistigen Botschaften, die nach dem Kriege aus Frankreich zu uns kamen. Neben Jean-Paul Sartre, der uns in den «Fliegen» die Gottesenthronung und die Selbstschöpfung des Menschen aus freier Willenssetzung plausibel zu machen sich (ziemlich vergeblich) bemüht, steht die ungebrochene Kraft des Glaubens eines Paul Claudel («Der seidene Schuh»). Viel eher diesem als jenem verwandt ist «Saul», André Gides gewaltiges Drama der Gottesverworfenheit und Glaubenslosigkeit, denn hinter dem Stück steht die Ganzheitsidee, die Idee der Versöhnung von Mensch und Gott, Individuum und Kosmos. Saul, der unter dem Ansturm der feindlichen Philister unruhig geworden und zu überlegen begonnen hatte, verlor Gott. Aus dieser Dissonanz, in der die Dämonen ihr grausiges Spiel treiben, ergibt sich Sauls Schicksal, seine Zukunftslosigkeit, seine Tatlosigkeit, seine abgrundtiefe Einsamkeit und die Echolosigkeit seines bereits gebrochenen Liebesbedürfnisses, als er dem in der Harmonie mit Gott lebenden Hirten David begegnet.

Die Frage nach einer etwaigen subjektiven Schuld Sauls bleibt in Dunkel gehüllt. Daraus ergibt sich unter anderem, dass Gides Stück keine «praktische Bedeutung» hat, keinen Cicerone durchs Leben für Glaubenslose darstellt. Es ist vielmehr die grandiose Durchleuchtung eines tragischen Zustandes. Der Grösse des Vorwurfs entsprechen die Mittel: der lakonisch kurze, gedrungene und gespannte, zuweilen abrupte Stil der Sprache und die bis zum theatralischen Effekt ausschwingende Drastik der szenischen Ballung.

Gewiss ein aussergewöhnliches. Aufmerksamkeit heischendes Werk. Obwohl es in der ersten Fassung schon vor einem halben Jahrhundert niedergeschrieben wurde, ist es, wie es scheint, bisher auf keiner Bühne, selbst in Frankreich nicht, erschienen. Sind auch Zweifel an der Richtigkeit der zeitlichen und räumlichen Placierung (*Haus der Jugend*) nicht zu unterdrücken, so ist doch das künstlerische Verdienst des Abends nicht gering. Die Aufführung gehört in die Rubrik jener Experimente, die einen wesentlichen Bestandteil der Lebendigkeit eines Theaters ausmachen.

Der Bühnenbildner Franz Mertz weist der Inszenierung den geistigen Raum an, einen irrationalen, grosszügigen, fundamentale Bezüge verdeutlichenden, Zufälligkeiten zurückweisenden Raum. Karl Heinz Streibing füllt diesen Raum, über seine Inszenierung der «Heiligen Johanna» hinauswachsend, mit einer gerafften Kraft, die bis ans Monumentale reicht.

Obwohl Bernhard Minetti den Saul nicht aus einzelnen Zügen summierend darstellt, sondern aus einer festen Grundkonzeption, schwächt er seine Leistung durch eine Manieriertheit, die ihm zwar nicht kleinlich angekreidet, die aber ebenso nicht verschwiegen werden darf, will man sich nicht an der Erstarrung dieses bedeutenden Darstellers mitschuldig machen. Es ist schade, zumal da der Saul faszinierende Momente hat, so zum Beispiel, wenn er (vom Mundschenk Saki) als gut angesprochen, wie vom Schmerz getroffen zurückfährt.

Weder Hans Dieter Zeidler, dessen David bis auf das Fluidum nichts vermissen lässt, noch Werner Tackenberg, dessen persönliche Anlage der Gestalt Jonathans weitgehend zu entsprechen scheint, Walter Schwarz als Mundschenk, Lolar Glaeser als Hexe von Endor oder die etwas parfümiert wirkende Königin Erika Falkenhagens bringen in das Ensemblespiel Dissonanzen. Die Figuren Joels (Hans Anklam) und des Barbiers (Joseph Offenbach) geben der Inszenierung besondere künstlerische Sammel- und Stützpunkte.

Es ist im ganzen genommen zwar der schwierigste, das Verständnis des Publikum vielleicht sogar überfordernde, doch der bedeutendste Abend, den das Schauspielhaus in der neuen Spielzeit aufzuweisen hat.

R. D.

Hamburger Echo, 19 octobre 1948

PROBLEMATISCHER «SAUL»

André Gides Saulus Rex ist ein seltenes Exemplar der Gattung König. Von Gott verlassen, in Begierden gefangen, vergisst er über dem Anblick eines gut proportionierten Jünglings alle Staatsgeschäfte und verliert Kopf Sohn und Thron. Das ist der nackte Handlungskern.

Diese literarische Neuheit für Deutsche ist rund fünf Jahrzehnte alt. Das erklärt vieles. Erklärt vor allem die wunderlich krause Fragestellung des Dramas. Damals durfte man solche Sorgen haben. Wir haben sie nicht. Heute ist es nichts weiter als eine höfliche Verbeugung vor dem reichen Lebenswerk des letzten Nobelpreisträgers für Literatur.

Man bewundert die psychologische Meisterschaft, mit der Gide dieses Porträt zeichnet, wie sparsam er die Worte setzt (übrigens klingt die Übersetzung Thea Sternheims, der Gattin des Dichters Sternheim, zuweilen holperig : «Ich bin beeindruckt»), wie vieldeutig er zu schweigen versteht, mit welcher Kunst er diesen Stoff der biblischen Geschichte dramatisiert, wie er ihn aus der

menschlichen Verlassenheit über die tiefste Einsamkeit des Wahnsinns in die letzte Starre des Todes führt. David, der heimlich Gesalbte, muss König werden. Das ist das Netz, das über seinen Kopf geworfen ist. Jede Bewegung, die er macht, um sich davon zu befreien, verstrickt ihn nur immer mehr. Der Schicksalspruch wird vollzogen. Aber er wird gefällt, weil der König unwürdig ist. Saul selbst spricht das Schlüsselwort dieses Dramas: «Mit was soll der Mensch sich über seinen Absturz trösten, wenn nicht mit dem, was ihn stürzte?»

Soweit Karl Heinz Streibing, ein junger von Kiel her bekannter Regisseur, das Stück dämonisch in die Nähe des Existentialismus zu inszenieren versucht, misslingt es. Diese fratzenstarrenden Dämonen, diese geheimnisvoll umgüllte Hexen von Endor sind eher Gestalten der Brüder Grimm als der Unterwelt. Leider sie kann nicht allein von aussen gespielt werden; sie von innen heraus zu gestalten aber waren die Sprecher nicht stark genug. Dort aber, wo Streibing die innere Linie dieses Dramas aufzuzeigen versucht, wo er durch Beiseitelassen aller Nebensächlichkeiten zum Handlungskern vorstösst, überzeugt er. Er kann überzeugen, weil er in Bernhard Minetti einen Schauspieler hat, der den gebrochenen Charakter dieser Rolle grossartig und frei von der bei ihm sonst so störenden Überstilisierung gestaltet. Wie er den in der Einsamkeit Versteinerten bis in den Wahnsinn der letzten Szenen hinein steigert, wie er die Rolle an alle Klippen der Lächerlichkeit vorbeisteuert, das ist eine bedeutende schauspielerische Leistung.

Franz Mertz schuf dazu ein klarliniges Bühnenbild, das nur wenige Gegenstände gross in den Raum stellt und auch vom Farblichen her (dampf das Bühnenbild, leuchtend die Kostüme) alle Aufmerksamkeit auf die Schauspieler konzentriert. Den David spielt Hans Dieter Zeidler. Schon als Erscheinung weiss er den reinen Hirten dem die Königskrone vorbestimmt ist, zu verkörpern. Auch sprachlich hat er die ruhige Standfestigkeit, die diesen Gegenspieler Sauls auszeichnen muss. Müde, schon durch den Anblick Davids überwunden der Jonathan Werner Tackenberg. Erika Falkenhagens Königin fehlt ebenso die wilde Verleckung, wie Helmut Eichenbergs Hohepriester die düstere Würde, die diese Rollen ausstrahlen müssen. In kleineren Rollen gefallen Joseph Offenbach und Hans Anklam.

Trotz allem. Was gespielt wurde, war ein Stück Literaturgeschichte. Die Zuschauer nahmen es respektvoll zur Kenntnis.

St—e.

Niederdeutsche Zeitung, 19 octobre 1948

Das Deutsche Schauspielhaus brachte im Altonaer «Haus der Jugend» das Drama «Saul» von André Gide in deutscher Uraufführung heraus. Es ist ein Stück, das fast nur aus grossen Rollen besteht, ein Stück, das eine ausgezeichnete Besetzung verlangt. Jede Rolle ist ein tadellos durchkomponierter Char-

akter — das Ganze eher episch als dramatisch. Karl Heinz Streibing inszenierte das Stück des Franzosen aus dem Empfinden eines Deutschen : Geist an Stelle von Esprit. Diese Diskrepanz geht durch alle Rollen (vielleicht mit Ausnahme von Werner Tackenberg's Jonathan — trotz vieler darstellerischer Mängel und Unsicherheiten), eine Diskrepanz, die sich in Nuancen offenbart, doch bei Gide kommt es auf diese Feinheiten an. Bernhard Minetti in der Titelrolle spielte mit einer packenden Impulsivität, die kaum Überleitungen von Ruhe zur Erregung zuließ. Es ist nicht leicht, durch die üppige Symbolik immer zum Kern des Stückes vorzudringen, was sicher durch die Übersetzung (die Thea Sternheim besorgte) auch vom Wort her nicht erleichtert wurde. Es scheint zumindest zweifelhaft, ob der Gide des französischen «Saul» mit dem Gide der deutschen Version identisch ist.

Der Tagesspiegel (Berlin), 20 octobre 1948

ANDRÉ GIDE : «SAUL»
DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG IN HAMBURG

Das Bewusstsein der Menschen von heute ist voller Angst und tiefer Verzweiflung vor der Auflösung aller Werte und dem Fall ins Nichts. Diese Verzweiflung auszudrücken, diese Angst durch das Werk zu bannen und so im Bilde der Kunst vielleicht einen ersten Funken zu finden, der einen Ausweg zur Ueberwindung des Nichts ahnen lassen könnte, ist die letzte, tiefste, immer wieder versuchte Aufgabe der Dichtung. André Gides «Saul» gehört zu diesen Versuchen, aber dieses schmerzliche Drama der Melancholie sinkender Macht entzieht sich in seinem befremdlichen Sphinx-Charakter zunächst jedem festen Zugriff. Was sich hier in drei Stunden auf der Bühne abspielt, ist nicht ein Drama im klassischen Sinne, kein Aufstieg und Absturz eines tragischen Schicksals, sondern das melancholische Schauspiel der Agonie eines Mannes, der ein grosser König war und es anfangs noch zu sein scheint, aber schon in die furchtbare Leere des Nichts gestürzt ist, ehe sich der Vorhang zum erstenmal hebt. Deshalb liegen im Anfang Krone, Zepter und Purpur verloren auf der Terrasse, nur umspielt von nächtlichen Dämonen, die von Saul Besitz ergriffen haben, weil Gott den König verlassen hat. Was Saul tut, ist kein Handeln mehr, das Geschichte macht. Er lässt alle Zauberer und Propheten erschlagen, weil er angeblich allein Geheimnis und Macht der Zukunft besitzen will, in Wahrheit aber, weil er selbst keine Zukunft mehr hat und es deshalb keine Zukunft mehr geben soll. Er lässt die Boten töten, die seinen Befehl ausführen. Er erschlägt die Königin, die ihm durch List seine Macht stehlen will. Er tötet die Hexe von Endor, die ihm Samuels Schatten heraufbeschwört und mit anhörte, wie er durch ihn die letzte Gewissheit erhielt, dass Gott sich von ihm abgewandt und David berufen hat. Er klammert sich verzweifelt auch noch an den Schein der Macht, obwohl ihre Wirklichkeit ihm längst versunken ist und das Grauen, das er anfangs den Unwissenden noch

einflösst, sich mehr und mehr in Lächenlichkeit auflöst. Aber er kann den einzigen, der ihn wirklich überwinden kann, David, dem Gott die Krone bestimmt hat, nicht hassen, weil er den Strahlenden, die Wiedergeburt der eigenen Jugendkraft, lieben muss. So macht er nicht einmal den Versuch, sein Schicksal abzuwenden. Er ist, ihn herbeisehnend, in seinen Untergang verliebt, kann sich aber zugleich nicht von dem verzweifelten, ins Krankhafte verzerrten Trieb der Selbsterhaltung um ihrer selbst willen lösen.

Der eigentliche Schauplatz dieser Agonie ist die verlorene Seele Sauls. Gide zeigt uns die Fragwürdigkeit und den Fluch der Macht, aber er gibt uns kein Mittel zur Ueberwindung der Macht durch irgendein höheres Prinzip ; denn kaum ist Saul für immer in den Staub gesunken, da hebt David, der zuvor zu Gott betete, er möge ihn nie König werden lassen, die Krone auf und mit ihr aufs neue die Macht. Gides Bemühen um die einlache Klarheit und schlichte Wucht des biblischen Gleichnisses soll den tiefen Sinn des Saul-Stoffes dem modernen Zuschauer näherbringen. Offenbar ist uns aber die Empfänglichkeit für die Ueberzeugungskraft biblischer Bilder verlorengegangen, und so wurden die einfachen Siegel zu geheimnisvollen Runen, die uns das Begreifen erschweren, statt es zu erleichtern.

Karl Heinz Streibing hatte es unternommen, das gerade in seiner schlichten Einfachheit so schwierige Werk zu inszenieren. Seine Regie war optisch und dramaturgisch ganz auf den legendären Charakter des Schauspiels gestellt. Es gelangen ihm Bilder von schlichter Würde, Bewegungsmomente von archaisch stilisiertem Schwung, Monologblöcke und Dialogbänder von biblischer Gemessenheit ; aber indem er so das Innerseelische des eigentlichen Handlungskerns noch überbetonte, nahm er der Aufführung den theatralischen Elan und ertränkte fast jedes zarte Aufkeimen der Ergriffenheit in zuweilen vornehmer, gelegentlich peinlicher Langeweile. Dem Saul gab Bernhard Minetti eine grosse Ausdruckskraft ; manchmal allerdings fragte man sich, ob diese klinische Skizze einer bis zur Perversität gesteigerten Krankhaftigkeit noch der Absicht Gides entspricht. Hans Dieter Zeidler als David wirkte sympathisch, war aber kein ausreichender Gegenspieler Minettis und vermittelte kaum die Ahnung des siegreich Kommenden. Mit wenigen Strichen lebendig gezeichnet waren der Barbier und der Höfling von Joseph Offenbach und Hans Anklam. Werner Tackenberg gab dem kranken Lebensmüden, Jonathan, glaubhafte Züge. — Eine nicht sehr starke Aufführung eines interessanten Stückes, dessen letzte Wuchte mehr in der tieferen Absicht des Dichters liegt, als in dem Legendengemälde, das er auf die Bretter stellt.

Otto Herrmann

Rhein-Neckar-Zeitung (Heidelberg), 1^{er} novembre 1948

ANDRÉ GIDE : « SAUL »

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG IM SCHAUSPIELHAUS HAMBURG

Ein melancholischer König steht auf der Bühne. Verrat umlauft ihn. Jonathan, der Sohn und Erbe, ist schwach. Gott erhört die Gebete nicht. Da bringt man ihm David, den Hirten, der die Philister besiegt und Goliath erschlägt. Der Jüngling mit der Leier glesst Freude in das alte Herz. Aber die geweckte Begehrlichkeit lodert in Eifersucht auf und verstösst den Gefährten Jonathans. David, zum Politiker gereift, geht zu den Feinden über und eringt an ihrer Spitze die Krone Israels.

Ein Lese-Drama des grossen Franzosen in elf Bildern, massvoll modern stilisierter Bibelmythos des bewussten Protestanten um die Jahrhundertwende entstanden. (Zusammen mit einem «Philoktet» und einem «Kandaules»). Es soll damals in Paris aufgeführt worden sein. Ein halbes Jahrhundert später erscheint es nun auf einer deutschen Bühne in der Uebersetzung von Thea Sternheim. Die ersten Szenen wecken Interesse : Klar gezeichnete, Charaktere, knappe, gute Dialoge, ein Saul, zwischen König Lear und Richard II, angelegt, mit einem Schuss Psychoanalyse : das Höllengeschmeiss der Komplexe umschwirrt den einsamen, nächtlichen Trinker wie Sartres Fliegen den Orest. Im zweiten Teil verflacht die Wirkung Gesuchtes und Peinliches nehmen überhand gedehnte Dialoge ermüden. Hier hätte der Regisseur, Karl-Heinz Streibing, eingreifen müssen, obwohl die Aufführung im übrigen ihre Vorzüge hatte : stilistisch angemessene Bühnenbilder von Franz Mertz und Bernhard Minetti in der Titelrolle, endlich eine grosse Aufgabe für den bedeutenden Schauspieler. — Das Publikum zeigte sich interessiert aber nicht ergriffen.

Jürgen Petersen

Die Welt, 21 octobre 1948

VOM PURPUR ERSTICKT

ANDRÉ GIDES «SAUL» IM HAMBURGER DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUS

Alles erscheint so tadellos, dass der Zuschauer der Erstaufführung von André Gides fünfzigjähriger Dichtung «Saul» im Hamburger Deutschen Schauspielhaus sich verwundert fragt : «Warum wird mit die Zeit so lang ?»

Es liegt nicht an der Aufführung : sie ist ausgezeichnet besetzt, hat bemerkenswerte Höhepunkte, interessante Bühnenbilder und abwechslungsreiche Bewegungsregie selbst in den üblicherweise so lahmen Komparsenchören. Es liegt an der Dichtung. Lektüre des Werks gibt darüber Aufschluss.

Gide schreibt in der Regel keine langatmigen Sätze. Selbstaussagen erscheinen ott formelhaft verkürzt : «Ich bin einsam. Alle fliehen mich.» (Saul). — «Jonathan ist schön. Seine Schwäche ist voll Grazie. Ich hasse ihn.» (Königin). — Auch in der Wechselrede überwiegen kurze Wendungen.

Der Eindruck der Länge kommt vielmehr daher, dass diese Sätze eben abgekürzte Formeln für höchst verwinkelte Seelenzustände und Verhältnisse sind. Die Regie kann nicht umhin, durch Gesten und Gänge, Blicke und

Wendungen das breit zu verdeutlichen, was an Sinn in diesen Formeln beschlossen liegt. Das erfordert Zeit.

Wenn währenddessen die innere Anteilnahme des Zuschauers an der Hauptfigur wach bliebe, wäre das nicht weiter störend. Aber in Saul kann man sich schwer einfühlen.

Gides Saul ist ein alter, herrschmüder König. Die Philister fallen in sein Land ein. Der Riese Goliath fordert einen Gegner zum Zweikampf. Der junge Hirt David erlegt den turmholen Widersacher mit einer Schleuder. Der König, eifersüchtig auf des schönen Knaben Erfolg, verstrickt sich in unerwiderte Liebe zu ihm, in immer neuen Verhüllungen lässt Gide ahnen, dass Saul die Liebe dieses Knaben gierig begehrt. Der Geist des Propheten Samuel sagt ihm wahr : «Du verlangst nach dem, was dich zerstört.» David sieht in Saul nur den Träger der heiligen Krone.

Freilich liebt auch David jemand : Jonathan, Sauls Sohn. Auf ihn, den Schwächling, ist Saul eifersüchtig. Er erschlägt nebenbei die Königin, weil sie den David zu verführen suchte. Aber trotz all dieser Anstalten flieht David. Sauls gespenstische Liebe treibt ihn zu den Feinden, den Philistern. Der verlassene Saul wird lüstern und läppisch. Ein lustknäbleinhafter Dämonenchor verkürzt ihm Zeit wie Leben. Nach Davids Sieg ermordet ein Abtrünniger den Saul, und David erhält seine Krone, ohne durch den Engpass seiner Liebe geschritten zu sein.

Saul, der die Krone hasst, verrät sein Amt : er meint, es mache ihn hässlich. «Wie schön ich ohne Krone war !» Jonathan äussert treffend : «Der Purpur erstickt ihn.» Nur in einer — in der Aufführung wohl gestrichenen — Szene wird Saul kurz vorm Ende, im Irrsinn, von Dämonen sich selbst entführt, wieder jugendlich schön.

Man begreift nun, was es schwer macht, mit Saul mitzufühlen. Er ist ein Spezialfall. Gide erwählte, ihn zum Träger eines persönlichen Dramas, weil sich dabei das starke Selbstgefühl eines Mannes schöpferisch aussprechen konnte, der seine Sendung durch eigene Extravaganzen bedroht weiss. Die Dialektik von Macht und Liebe haben wir aber in anderen Dichtungen klarer und spannender dargestellt gefunden.

Die Hamburger Aufführung stand unter der ausgezeichneten Regie von Streibing. Bernhard Minetti als Saul, Hans Dieter Zeidler als David, Werner Tackenberg als Jonathan, Offenbach als Barbier, Hans Anklam als Johel erschienen besonders gut. Das sehr wirkungsvolle Bühnenbild schuf Franz Mertz. Der Beifall war ehrlich und erheblich.

Sdn

Hamburger Allgemeine, 18 octobre 1948

ANDRÉ GIDE : «SAUL»

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG IM «HAUS DER JUGEND»

Nach der keineswegs mühelosen Lektüre des Dramas von André Gide zu der man das erste Buch Samuel vergleichend, wenn auch nicht immer erhellend, heranzog, mochte der Sinn des Lesers zunächst nach einer genauen alttestamentarischen Exegese stehen, damit sich das Dunkel der biblischen Bezüge in Stoff und Gestaltung einigermaßen lichte. Die Aufführung lehrt jedoch, dass der Dichter, der sich der Souveränität des Freigeistes rühmt, auch in der grossen Weltbibel des dramatischen Propheten Shakespeare nachhaltig studiert hat, so dass der Schatten Samuelis mit denen Lears, Macbeths und Hamlets auf einen der Geschichtlichkeit bereits entrückten Hintergrund tragischer Menschlichkeit zusammenfällt.

Im israelitischen Königspurpur jener Saul, von Gott berufen, über viele zu herrschen, aber abgefallen von dem Herrn seines Volkes, verworfen, zerfallen und in die nackte Einsamkeit der Grösse gestossen aus deren Abgrund die Dämonen leibhaftig heraufsteigen, mit ihnen Hybris, Masslosigkeit, Entsetzen und Wahnsinn. Gott schweigt dem König. Daher lässt er alle Zauberer töten, um die Zukunft allein zu wissen und vielleicht ändern zu können. Er kennt sein Geheimnis: Gott, der ihn berief, wird ihn auch zerstören; aber der Dichter fügt dieser Erkenntnis die tragische Ironie hinzu. So verlangt Saul nach dem, den er fürchten muss, nach David, dem siegreichen und harfenschlagenden schönen Jüngling, der die Philister schlug. In David ist Saul seinem Gegenbild vor Gott und den Menschen in Hassliebe verbunden: «Mit was soll der Mensch sich über seinen Absturz trösten, wenn nicht mit dem, was ihn stürzte?» Das ist weder biblisch fundierte noch Shakespearesche Erkenntnis, sondern moderne Psychologie, dichterisch erhellte Paradoxie, Gidesche Ironie.

Damit haben wir die dreifachen Wurzeln dieses bemerkenswerten Dramas andeutungsweise blossgelegt. Der Anteil unseres Dichters kommt aus geistigem Abstand — Ironie ist Abstand — also aus einer Bewusstseinssphäre, die eher gedanklich als schöpferisch fruchtbar zu sein pflegt. Daher bei grossem Gedankenreichtum auch die Kühle — wir sagten nicht Kälte — der Empfindungen, die in den dargestellten Personen nicht recht Fleisch anzusetzen vermögen, sondern durch sie hindurch tönen, ohne den Menschen in ihnen zum Leben zu erwecken. Daher bietet Saul, der sich selbst sezierende, fallende und verfallende König, eher einen klinischen, denn einen im echten Sinne tragischen Anblick, während die Figuren um ihn — die Königin, Jonathan und David — zu Bedeutungsträgern und Schemen verblassen. Auch die dramatische Sprache, die klug, sparsam schlicht, aber hintergründig den Altersstil eines europäischen Weisen münzt, kann das Absinken des dichterischen Blutspiegels nicht völlig aufhalten. Leidenschaften, aus zu grosser innerer Höhe wahrgenommen, verlieren an Wärme.

Die deutsche Uraufführung (in der Übertragung Thea Sternheims) bekundet eine Bereitschaft zum Wagnis, die dieser Bühne wohl ansteht. Die Inszenierung H. H. Streibings interpretiert Schwierigstes mit durchweg richtigen Akzenten und szenischer Phantasie, wofür die Bühnenausstattung Fr. Mertz,

die transparente, bisweilen magische Folie hergibt. Der Dämonenspuk — anfangs zerflatternd, später chorisch gebunden — ist eindrücklich skurril, die Szene der Hexe von Endor erinnert nicht nur von ungefähr an das «Fair is fowl, and fowl is fair» in Macbeth. Aber Dämonisches kulminiert vor allem in Minettis inwendig zerstörten, vergebens um Autonomie ringenden König Saul, dem Purpur und Würde selbstzerstörerisch von der Schulter gleiten, während er seine Krone den Furien zum Spiel darbietet. Eine Gestalt, der darstellerische Grösse selbst dann nicht abzusprechen ist, wenn sie den Beschauer kühl lässt. In stärkerem Masse gilt dies indessen für fast alle übrigen Darsteller, von denen lediglich Offenbachs verschlagener Barbier persönliches Profil gewinnt, während Erika Falkenhagens Königin, Werner Tackenberg's Jonathan und Hans Dieter Zeidlers David über die Haltung hinaus kaum ins Persönliche vordringen. Gleichwohl wusste die Aufführung dem Werke des führenden französischen Dichters beim Premierenpublikum volle Achtung abzufordern.

wmh

DES VERS DE GIDE...

(SUITE... ET FIN ?)

A la suite d'une question posée par un de nos lecteurs, M. Fred Leybold, le BAAG a évoqué à trois reprises déjà les jeux poétiques auxquels se livrèrent Gide, Louÿs et Valéry «vers 1894» (v. n° 43, de juillet 1979, p. 69, n° 44, d'octobre 1979, pp. 87-9, et n° 51, de juillet 1981, p. 392). Une lettre d'un autre membre de l'AAAG, M. Yves Bourreli (de Marseille), nous invite à y revenir et à faire le point sur ce menu fait d'histoire littéraire...

Des trois quatrains que, avec l'indication des initiales de l'auteur de chaque vers, nous avons reproduit dans le BAAG n° 51, p. 392, les deux premiers figurent, avec le titre *Vieux Massacre* «au crayon, à peine déchiffrable, de la main de Pierre Louÿs», sur un manuscrit autographe «à la plume et au crayon, écrit alternativement par les auteurs», qui a appartenu à Julien P. Monod et que détient aujourd'hui le «Valeryanum» de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Ms. 179, 1 f. 209 x 135 mm). On y lit «une note postérieure à l'encre bleue» : *Écrit par P. Louÿs / Gide et moi au / Café de la Paix, / amusement d'été (94 ?) / P. Valéry / 1935.* (N° 134 du catalogue, rédigé par François Chapon, de l'exposition *Paul Valéry. Pré-Teste*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, déc. 1966).

Quant à la note d'Yves-Gérard Le Dantec, signalée par M. Jean-Louis Meunier, que nous avons reproduite dans le BAAG n° 44, le même catalogue de la Bibliothèque Doucet (n° 135) permet de compléter ainsi l'annotation citée de Paul Valéry (p. 88 du BAAG) : *Ces quatrains / furent écrits / vers 94 au Café / de la Paix, par un jour d'écrasante / chaleur — par / A.G. P.V. et P.L., / chacun un vers / P.V., à quoi Julien P. Monod a ajouté au crayon : Villejust 7.7.36.*

Mais le plus intéressant de ce que nous signale M. Bourreli (d'après l'éminent bibliographe valéryen Georges Karaïskakis)¹ est sans doute le rappor-

¹ Auteur, en collaboration avec François Chapon, d'une monumentale *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry*, 1976 (cf. BAAG n° 33, janvier 1977, pp. 89-90).

chement, qui s'impose en effet, entre ces jeux littéraires et une des lettres de Gide à Valéry que le BAAG a publiées il y a six ans grâce à Mme Agathe Rouart-Valéry (« André Gide à Paul Valéry : Dix Lettres inédites », n° 29, janvier 1976, pp. 3-12) : de cette lettre, non datée, mais très certainement de l'été 1891, nous redonnons ici le début :

La Roque.

Je t'envoie le premier vers d'un sonnet que tu me retourneras après que tu auras écrit le second vers.

Nous avons décidé avec Pierre L., l'autre soir où nous t'attendions, de faire, par groupe de deux, deux sonnets. Voilà le schéma du système :



Donc, chacun de nous doit en faire quatre, dont deux commencés par lui. Pour plus d'intérêt, j' imagine de commencer les deux fois par le même vers : les divergences seront plus curieuses et visibles. Ainsi j'envoie le même début à Louis (nous ne collaborons que deux à deux). Ainsi je dois recevoir de Louis un premier vers, qu'il t'aura d'autre part envoyé ; ainsi Louis doit recevoir de toi le vers initial que j'espère de même. Nous dédierons réciproquement chaque pièce à celui qui n'y aura pas collaboré. Il sera curieux de voir les pièces qui se termineront.

*Explique cela à Louis si tu le revois, ou écris-lui et expose-lui ce schéma car je lui dis la chose avec moins de détails. [...]*¹

Cette lettre permet donc de remettre en question la date de 1894 attribuée (non sans hésitation et doute sensible) par Valéry — plus de quarante ans plus tard — aux vers qu'il avait écrits en collaboration avec ses deux amis. Mais, si sa mémoire a pu le trahir sur le millésime, il est moins aisé d'admettre une confusion sur la saison et le lieu, et peut-être faut-il placer la rencontre « au Café de la Paix, par un jour d'écrasante chaleur », entre Gide, Louÿs et Valéry à l'automne 1891, au moment où Valéry vient de s'installer à Paris avec sa mère, rue Gay-Lussac... Reste un petit problème : Gide parle d'un sonnet, alors que nous avons affaire, dans les manuscrits connus, à des quatrains. Mais il est vrai que la « règle du jeu » proposée par Gide dans sa lettre à Valéry a pu être modifiée au cours du jeu...

¹ V. aussi sa lettre du [15 novembre 1891], *Correspondance Gide-Valéry*, éd. Robert Mallet (Gallimard, 1955), p. 137 : « J'hésite à t'envoyer les pièces que j'ai faites sur mes deux vers, repris, des sonnets commencés ensemble, mais tu les connaîtras plus tard. »

ANDRÉ GIDE — ERNST BENDZ

CORRESPONDANCE INÉDITE

1926 — 1939

présentée par

TAWFIK MEKKI-BERRADA

La correspondance que voici comprend seize lettres inédites et s'étend sur une période de treize ans. Les lettres d'André Gide à Ernst Bendz — dix en tout, dont huit autographes — sont conservées à la Bibliothèque universitaire de Göteborg. Celles de Bendz à Gide, au nombre de six — les seules qui nous soient parvenues — se trouvent au Fonds Gide de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris.

L'intérêt principal qu'offre cette correspondance est d'ordre stylistique. De plus, elle témoigne de l'heureux effet auquel peut aboutir l'analyse du style lorsque, à travers et par le texte, elle vise à la connaissance de l'homme. Il s'en dégage aussi un certain climat d'intelligence et de connivence qui en agrémente la lecture et donne à penser que ce type d'approche était souhaité par Gide.

Ces lettres ne manqueront pas, en effet, d'évoquer certaines pages du *Journal* auxquelles elles font écho. Qui ne se souvient, par exemple, de cette pressante invitation lancée dès 1909 :

On ne tracera pas aisément la trajectoire de mon esprit ; sa courbe ne se révélera que dans mon style et échappera à plus d'un. (*Journal 1889-1939*, p. 276).

Phrase à rapprocher de ce passage :

C'est, a-t-on dit souvent, par la philologie que l'on pénètre le plus sûrement dans la psychologie d'un peuple. Je pense que de même (et votre étude le prouve) c'est par l'étude de la langue d'un écrivain qu'on parvient le mieux à le connaître. (Lettre 12).

Gide, on le sait, eut peu d'occasions de se louer des études qui lui furent

consacrées. Même les critiques qui lui étaient favorables altéraient son texte et faussaient sa pensée, ce qui est grave pour un auteur qui accorde une attention particulière à l'exactitude de l'expression et affirme :

[...] les critiques, fût-ce même pour louer mon style, me citent, trois fois sur quatre, inexactement. Parfois, vous le sentez bien, il suffit d'une virgule déplacée, pour changer le mouvement d'une phrase ; je suis peut-être, aujourd'hui, en France celui qui apporte le plus d'attention et de scrupule dans l'expression de son émotion et de sa pensée ; qui, par conséquent, souffre le plus de ces mêmes erreurs — et celui avec qui on en use avec le plus de sans-gêne. (Lettre 8).

Aussi est-ce avec une réelle attention que Gide se prête aux observations d'un correspondant qui est en premier lieu intéressé par son style, et qui apporte à la reproduction de son texte tout le soin qu'il requiert.

Dans ses lettres à Bendz, Gide passe d'une cordiale réserve à une franche sympathie et s'y livre sans réticence. On le voit même, parfois, se rendre aux arguments de son interlocuteur :

La phrase des *Nourritures* (Aveline 73) : vous avez mille fois raison, « aussitôt » est incorrect ; il aurait fallu *aussi tôt* en deux mots.

Et un peu plus loin, à propos d'une autre phrase :

Cela m'amuse encore ; mais je crois bien que je ne le réécrirais pas aujourd'hui. (Lettre 6).

Qui était donc ce critique qui, loin de toujours entrer dans les vues de Gide, l'amena pourtant à souhaiter la publication de l'étude qu'il lui avait consacrée ?

Ernst Bendz (1880-1966) est né à Ljung, petit village au nord-est de Göteborg. Après avoir soutenu en 1908, à l'Université de Lund, sa thèse de doctorat sur *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the prose-writings of Oscar Wilde*, Bendz s'installa à Göteborg où il enseigna l'anglais et le français au lycée. Les premiers ouvrages de Bendz intéressent surtout la littérature anglaise et en particulier Oscar Wilde ; mais dès sa seconde publication, un recueil d'essais, *Oscar Wilde : A Retrospect*, Bendz manifeste son intérêt pour la langue française avec une étude comparative — genre qu'il affectionnait — rédigée en français et tendant à démontrer l'influence de l'*Hérodias* de Flaubert sur la *Salomé* de Wilde. A son penchant pour la langue anglaise et la littérature comparée, se substituent peu à peu une prédilection pour la langue française et un culte pour la magie du mot. En 1925, avec la parution de *Kosmopoliter och Hemmasittare* («Cosmopolites et Casaniers») — une série de portraits d'auteurs français contemporains —, on voit le francophile se doubler d'un stylisticien. Dans le recueil suivant, publié en 1928, *Nutida fransk prosakonst* («L'Art de la Prose française contemporaine») — qui fait suite à l'ouvrage mentionné plus haut —, paraît le premier essai consacré à Gide.

C'est cette étude de trente pages, intitulée «Fallet Gide» («Le cas Gide»), qui fut à l'origine d'un échange épistolaire dominé par les questions de style, chères aux deux correspondants.

On serait tenté de croire que cette galerie d'auteurs français ne visait qu'à mettre en lumière les écrivains qui avaient la plus haute idée de l'art dans la littérature, car deux noms surtout figurent sous la plume de Bendz après 1928 — tous deux profondément attentifs aux problèmes de l'écriture : Paul Valéry et André Gide. A l'un comme à l'autre, Bendz consacra plusieurs essais. Valéry fit de plus l'objet d'un livre ayant trait à sa prose, *Paul Valéry et l'art de la prose*, et Gide inspira à Bendz un ouvrage intitulé *André Gide : En Stil-studie*, qui fut publié en français sous le titre *André Gide et l'art d'écrire* et auquel se réfèrent les dix dernières lettres de cette correspondance.

André Gide et l'art d'écrire, publié en 1939, est avant tout l'analyse d'un style. C'est une étude qui fait abstraction du contenu de l'œuvre de Gide pour ne s'intéresser qu'à sa forme. Les observations qu'elle renferme s'appuient, de plus, toujours, sur un grand nombre d'exemples recueillis avec patience et discernement dans l'ensemble de l'œuvre. Bendz, pour qui les recensements et classements statistiques des vocables relèvent plutôt de la recherche linguistique pure que de l'analyse stylistique, s'est proposé d'appliquer dans cet ouvrage une méthode plus adaptée à l'examen du style littéraire qui, selon ses propres termes, se situerait «dans les régions limitrophes de la philologie et de la psychologie» (*André Gide et l'art d'écrire*, p. 11). Sa démarche vise donc à dégager à partir de faits de style et de faits de langue qui apparaissent avec une certaine fréquence dans l'œuvre de Gide, non seulement les traits dominants du tempérament de l'auteur, mais aussi la part du volontaire et de l'inconscient dans un style dont les effets peuvent lui échapper.

André Gide et l'art d'écrire, comme les autres ouvrages du même auteur, témoigne d'une sensibilité pour l'art du mot et d'une connaissance parfaite de la langue française qui, jointes au souci d'exactitude et à l'honnêteté de l'analyste, méritent pleinement le compliment de Gide :

Votre étude me paraît vraiment excellente et je l'ai lue avec l'intérêt le plus vif. [...] Vos remarques sont, et pour moi-même, révélatrices. Elles témoignent, en plus, d'une connaissance du français que devraient vous envier nombre de nos littérateurs. (Lettre 8).

Je voudrais exprimer ici toute ma reconnaissance à la famille d'Ernst Bendz, et en particulier à M. Erik Bendz, son fils, pour avoir permis de mettre ces lettres à la portée du public et de m'avoir fourni tous les renseignements qu'il était en mesure de me donner.

T. M.-B.

OUVRAGES PUBLIÉS PAR ERNST BENDZ

(Nous n'avons pas inclus dans cette bibliographie sommaire les nombreux articles publiés par Bendz dans les revues et journaux suédois et étrangers.)

The Influence of Pater and Matthew Arnold in the prose-writings of Oscar Wilde. Göteborg : Wettergren, 1914.

Oscar Wilde : A Retrospect. Vienne : Hölder, 1921.

Joseph Conrad : An Appreciation. 1923.

La «Daphné» d'Alfred de Vigny : Étude critique. Paris : Stock, 1923.

Kosmopoliter och Hemmasittare : Litterära profiler. Stockholm : Bonnier, 1925.

Nutida fransk prosakonst : Porträttstudier. Göteborg : Gumpert, 1928.

Till frågan om diktverkets genesis. Göteborg, 1933.

Paul Valéry. Göteborg : Wettergren, 1933.

André Gide : En Stilstudie. Göteborg : Gumpert, 1934. [Tiré à 225 ex.]

Paul Valéry et l'Art de la prose. Göteborg : Gumpert, 1936.

André Gide et l'Art d'écrire. Paris : Messageries du Livre, 1939. [Tiré à 250 ex., dont 50 hors comm.]

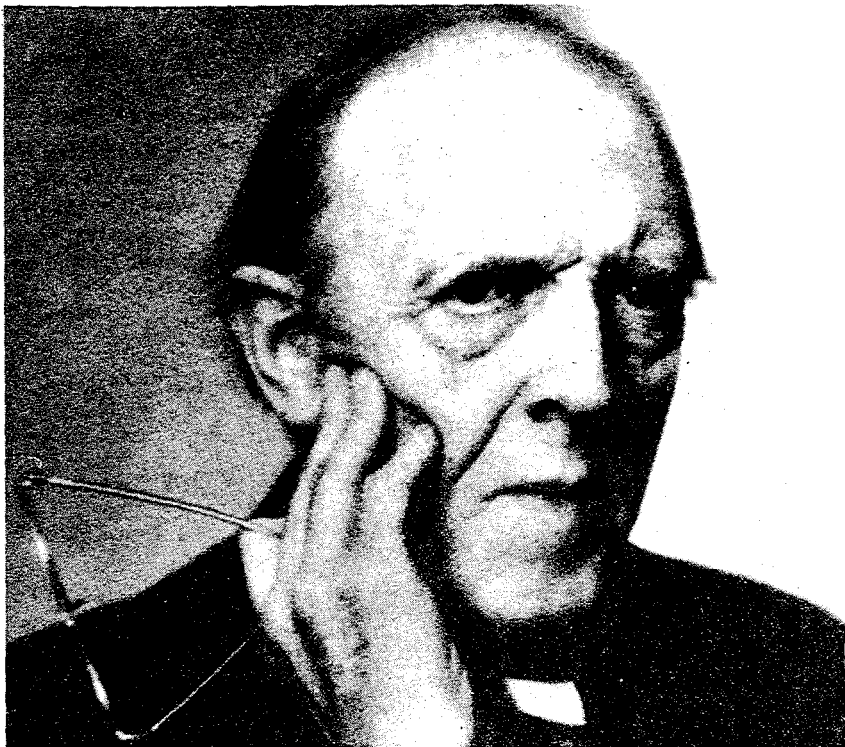
François Mauriac : Ébauche d'une figure. 1945.

Paul Valéry : Några minnesord. 1945.

Litteratur och Politik : Fallet Montherlant. 1947.

Visages d'écrivains. Paris : Presses de la Cité, 1947.

Franskt. Lund : Gleerups, 1950.



Kunst Berch

1. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Cuverville

28 juin 26

Cher Monsieur,

Il se peut que j'aie déjà répondu à votre aimable lettre du 25 juin ¹ — j'avais tant à faire et j'ai tant fait que je ne me souviens plus bien. Depuis mon retour du Congo où j'ai fait un plongeon de dix mois ², un tourbillon m'a pris, qui, s'il devait durer, serait l'enfer. J'ai dû me réfugier à la campagne, remettant à plus tard le revoir de quelques-uns qui me sont chers ³ — et le plaisir de faire votre connaissance. Votre lettre ne me dit pas combien de temps vous avez l'intention de rester à Paris.

Avec mes regrets de devoir différer notre rencontre, je vous prie d'accepter, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

André Gide

2. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

Göteborg, Suède.

15 janvier 1927.

18, Kastellgatan.⁴

Cher Monsieur Gide,

J'ai l'intention de consacrer à *Si le grain ne meurt* un article ou, probablement, deux dans le grand quotidien d'ici où, depuis trois ans, je tâche de donner une idée du mouvement littéraire en France ⁵, et dont les lecteurs sont bien au courant de vos dernières œuvres. Peu désireux de vous importuner vous-même par des questions qui touchent moins à l'expression littéraire ou au sujet de vos «Mémoires» qu'à leur présentation éditoriale, j'avais demandé

¹ Rappelons ici au lecteur que, n'ayant pu retrouver la totalité des lettres adressées par Ernst Bendz à André Gide, nous regrettons de ne pouvoir apporter des précisions à toutes les lettres de Bendz auxquelles Gide fait allusion.

² Le voyage de Gide dura du 14 juillet 1925 (départ de Paris) au 31 mai 1926 (arrivée à Bordeaux). Voir *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, pp. 231 et 244.

³ Signalons tout de même que Gide conviait, dès le vendredi 11 juin, lendemain de son arrivée à Cuverville, Roger Martin du Gard à venir l'y rejoindre. V. leur *Correspondance*, t. I, p. 289.

⁴ Lettre autographe.

⁵ Article intitulé «En märklig bekännelseskraft» («Une autobiographie remarquable»), publié en deux parties, les 8 et 11 mars 1927, dans le quotidien göteborgois *Göteborgs-Posten*.

à la NRF certaines précisions relativement à la publication de cet ouvrage. En réponse, j'ai reçu l'avis de m'adresser à vous-même ; je me permets donc de suivre ce conseil... D'abord, je désirerais savoir si le texte est intégralement identique à celui de l'édition de 1920 et 1921 en 2 vol., tirée à 12 et 13 ex. respect.. La différence de pagination laisse indiquer que le texte actuel a été légèrement amplifié. Puis, quand cet ouvrage a-t-il été composé ?..

Vous vous proposez de faire suivre ces trois volumes par d'autres encore ? Puisque, III p. 43, vous déclarez votre intention de parler « plus tard » de Maeterlinck, de Schwob et de Barrès...¹

Enfin, cette édition, dite « nouvelle » et tirée à quelques [sic] 6000 ex., a-t-elle été mis [sic] en vente dans les formes usuelles ? Je vous demande cela parce que notre ami commun Lucien Maury vient de m'écrire que « même les souscripteurs parisiens n'ont eu que quelques exemplaires ». (Serait-il indiscret de vous demander la raison pourquoi la publication avait été remise jusqu'à Novembre 1926, l'impression ayant eu lieu en 1924 ?).

De fait, pas une seule revue littéraire, à ma connaissance, n'a même mentionné votre œuvre. La conjuration spontanée des gens « bien-pensants » serait-elle d'une si brillante efficace ? L'hypocrisie des soi-disant critiques aurait-elle atteint — et en France ! — cet admirable degré d'épaisseur ?... Peut-être sont-ils pardonnables après tout ! Car, pour la majorité des lecteurs, que peut être cette confession d'un Enfant qui est bien de son siècle, sinon une grandiose et satanique gageure, puisqu'elle se propose, avec *Corydon* et *Les Faux-Monnayeurs*, de donner pour naturel, recommandable et bienfaisant ce qui, à leurs yeux, est emphatiquement le contraire ? (Et je sais bien que ce n'est là qu'un seul aspect, entre tant d'autres, d'une œuvre singulièrement vivante et humaine, à la fois subtile et hardie)...

Un seul détail : je me réjouis particulièrement de ce que vous dites au sujet de Wilde, III, p. 120 (« W. recouvrait, etc. »)² ; ces remarques d'un homme qui l'a si bien connu sanctionnent, en effet, les opinions développées par moi-même, à mainte occasion, sur ce thème rebattu en tous les sens. Ce qui m'a toujours agacé, c'est que des gens qui prétendent savoir l'anglais et qui ne

¹ « C'est aussi chez elle [la princesse Ouroussof], à un autre dîner, que je fis la connaissance de Jacques-Émile Blanche — le seul de tous ceux que j'ai nommés dans ce chapitre que je fréquente encore. Mais de celui-ci il y aurait tant à dire... Je remets à plus tard, également, les portraits de Maeterlinck, de Marcel Schwob et de Barrès. » (*Si le grain ne meurt*, Pléiade, p. 547).

² « Wilde recouvrait ses sentiments les plus sincères d'un manteau d'affectation, ce qui le rendit insupportable à plus d'un. Il ne consentait pas à cesser d'être acteur ; ni ne le pouvait, sans doute ; mais c'était son personnage qu'il jouait ; le rôle même était sincère, qu'un incessant démon lui soufflait. » (*Ibid.*, p. 584).

manquent pas d'oreille pour leur langue à eux, refusent à l'auteur des *Intentions* et *De Profundis* même le droit de compter parmi les écrivains « sérieux ». Je me rappelle encore l'air incrédule et légèrement ironique avec lequel un artiste délicat comme Gilbert de Voisins a écouté mes arguments en faveur du pauvre « Oscar », éternellement condamné, semble-t-il, à figurer dans la conscience des hommes sous l'effigie du « poseur ». En terminant ces effroyables pattes de mouche (dont je vous demande pardon, mais je souffre d'un iritis¹ [sic] qui me rend la plume peu sûre) j'ose exprimer l'espoir que la chance me sera plus favorable l'été prochain que l'année dernière, et qu'il me sera donné un jour à [sic] connaître un homme à qui je dois quelques-unes des joies les plus vives et les plus durables de ma vie.

Croyez-moi, cher Monsieur Gide, votre tout dévoué

Ernst Bendz

P.S. Une audace ! Auriez-vous par hasard une photo à me donner ou prêter pour mon article ? J'ai déjà fait reproduire celui [sic] de la *Bibliographie* de Simonson dans un article précédent.

3. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Roquebrune - Cap Martin

20 janvier 27

Cher Monsieur,

Je reçois votre très aimable lettre et vous prie de me croire extrêmement sensible au témoignage de votre intelligente sympathie.

La petite édition (en 3 vol.) de *Si le grain ne meurt* reproduit exactement le texte de la première édition en 2 volumes, tirée à 12 et 13 exemplaires.² Achevée d'imprimer en 1924 ; j'ai attendu le retour de mon voyage au Congo pour la laisser paraître³, trouvant peu décent de m'en aller après avoir jeté cette bombe. Écrit pendant la guerre (en 1915, 16 et 17) ; la seconde partie

¹ Bendz souffrait d'une iritis, infection chronique de l'iris, qui affectait sa plume et le coupait de la littérature à laquelle le vouait une surdité qui l'indisposait depuis plusieurs années déjà.

² L'édition en deux volumes fut imprimée à Bruges, sans nom d'auteur, en 1920 et 1921. Cette première édition hors commerce de *Si le grain ne meurt* a été achevée d'imprimer le 15 mai 1920 pour le premier volume et le 24 décembre 1921 pour le second, à l'Imprimerie Sainte-Catherine de Bruges. Gide dit lui-même dans son *Journal* (p. 680) qu'il reçut les dernières épreuves le 8 mai 1920.

³ La Petite Dame précise qu'« imprimés en 1924-25, les trois volumes de la première édition courante de *Si le grain ne meurt* ne seront mis en vente qu'à la fin d'octobre 1926 ». (*Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 431, note 171).

a été écrite en Angleterre.¹

Cette édition a été tirée à 6000 exemplaires environ. Certains, à couverture bleue, ont été très demandés ; environ 2000 demandes pour 500 exemplaires ; c'est ce qui explique que seulement le quart des souscripteurs ont pu être servis. Je n'ai envoyé le livre à personne, et aucun « service de presse » n'a été fait par mon éditeur. C'est ce qui explique (en partie) le silence de la critique, et les articles (*trois* en tout et pour tout) d'éreintement qui ont paru.²

Paul Souday (dans *Le Temps*) s'est montré particulièrement violent ; évidemment il lui déplait d'avoir eu à *achever* les volumes ; mais aussi, il ne peut admettre un livre qui soulève des questions qui « n'ont pas à être posées ». En général, si les critiques se taisent, c'est par... embarras. Ils ne savent quelle attitude prendre et Vandérem, par exemple (l'auteur d'un des trois articles), va disant, dans des conversations privées, qu'il tient le livre pour un chef-d'œuvre, mais *n'ose* pas le déclarer publiquement, et n'écrit que pour l'attaquer. Le seul article louangeur que j'aie reçu est en anglais (1)³, encore qu'écrit en français (par Thibaudet). Le traducteur a cru devoir ajouter, de son cru, après mention de mon *Corydon* dans cet article, « a not very interesting book and a very tedious, the only tedious one Gide has written ».⁴

Je ne suis pas à Paris et n'ai malheureusement aucune photographie de moi que je puisse vous envoyer.

Non, je ne pense pas donner de suite à ce livre ; simplement j'écirai peut-être quelques *portraits* — et c'est à cela que fait allusion le passage que vous citez.

Excusez cette lettre informe, et cette feuille du bloc d'un voyageur. Et veuillez croire à mes sentiments les meilleurs.

André Gide

¹ Gide fit un séjour en Angleterre entre le 18 juin et le 18 septembre 1918. Remarquons cependant que la période où il situe la composition de la seconde partie de *Si le grain ne meurt* ne concorde pas avec celle qu'indique la Petite Dame. Celle-ci dit notamment, à la date du 29 avril 1919 : « A nous deux, il lit des fragments des Mémoires (*Si le grain ne meurt*), qu'il a menés jusqu'à l'âge de dix-huit ans. » (*Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 22). Or la seconde partie s'achève, rappelons-le, avec l'annonce de ses fiançailles, célébrées le 17 juin 1895, à près de vingt-six ans.

² Deux des articles mentionnés par Gide, celui de Paul Souday, publié dans *Le Temps* du 23 décembre 1926, et celui de Fernand Vandérem, dans *La Revue de Paris* du 15 décembre 1926, ont été reproduits dans le BAAG (n° 36, pp. 75 sqq.). Le troisième article, signé Albert Thibaudet, publié en anglais dans *The London Mercury* en janvier 1927, l'a été dans le BAAG n° 50 (pp. 234-8).

³ (1) *The London Mercury*. [Note de Gide, dans la marge droite de sa lettre.]

⁴ Le traducteur écrit textuellement : « a not very interesting book and a very tedious, the only tedious one he has written » (*loc. cit.*, p. 302).

4. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

André Gide ¹

Paris, le 4 septembre 1929

Cher Monsieur,

Je reçois votre longue étude.² Tout désolé de ne point pouvoir la comprendre aussitôt, j'aurai grand plaisir à me la faire traduire par un ami qui sache le suédois. Mais n'attends pas pour vous remercier, et vous envoyer l'assurance de mes sentiments bien attentivement cordiaux.

André Gide

Monsieur E. Bendz

5. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

Göteborg (Suède), 13 nov. 1933 ³
18, Kastellgatan

Cher Monsieur Gide,

Parmi tant de visages connus ou entrevus, auriez-vous encore un vague souvenir de la mienne [*sic*] ? Quelques lettres échangées, votre visite inespérée à l'hôtel des Saints-Pères, trois mots peut-être, à mon sujet, de notre ami Lucien Maury... Je ne sais. En tout cas, habitué de votre œuvre depuis pas mal d'années et en train de faire sur votre langue une étude quelque peu circonstanciée, j'ose vous demander de jeter un regard sur le papier ci-joint et d'y griffonner les réponses qu'il vous plaira au petit nombre de questions que je me suis permis d'y formuler à votre intention. J'en aurai tant d'autres à vous poser s'il m'était donné un jour de voir [*sic*] revoir en toute tranquillité ! Je connais ce qu'on [*sic*] écrit sur cette matière Fernandez et Rivière (et le gros Béraud) entre autres. Seulement je voudrais serrer un peu le problème et le ramener, autant que possible, sur le plan des procédés techniques. Voilà peut-être assez pour me faire pardonner cet appel à votre gentillesse et cette attaque contre vos loisirs sans doute champêtres. Je viens de relire encore une fois tous vos ouvrages (hors *Montaigne* et l'édition inexpurgée de vos *Souvenirs de la Cour d'Assises*, que malheureusement je n'ai pu me procurer) — c'est vous dire combien je vis intensément avec vous à l'heure qu'il est.

Je vous prie de croire, cher Monsieur Gide, à mes sentiments d'inaltérable affection... malgré la distance.

Ernst Bendz

¹ Lettre dactylographiée.

² Il s'agit sans doute ici de *Nutida fransk prosakonst* (« L'Art de la Prose française contemporaine ») publié en suédois chez Gumperts, à Göteborg, en 1928.

³ Lettre dactylographiée. « 1933 » a été ajouté à la main.

1) *Je sais bien qu'il en est qui disent que ce ne sont point là des irréalités, et que les objets sont ailleurs, et qu'on finira bien par trouver, — dont voici la flottante apparence, d'eux par trop [sic] de chaleur détachée, — qui se propose, plus voisine, fallacieusement à nos prises.* (El Hadj, Éd. Au Sans Pareil, 67).¹

Comment faut-il analyser cette période ? Où est le corrélatif de «qui» ? Faut-il sous-entendre, après «trouver», une phrase comme par ex. «quelque réalité» ?

2) *Je m'appris, comme des questions devant les attendantes réponses, à ce que la soif d'en jouir, née devant chaque volupté, en précédât d'aussitôt la jouissance.* (Nourr., Éd. Aveline, 73).²

Ne faut-il pas lire : «d'aussi tôt» ?... La construction «Je m'appris... à ce que» n'est-elle pas insolite, tout comme celles-ci : «malgré ce que je pus lui dire que...» (Robert, 41) ³ ; «vous m'aviez désappris d'être heureux» (Tent.) ⁴ ; «j'ai désappris de vous écrire» (Incid.) ⁵ ; «mais qui cherche ici d'inventer ?» (L'Im.) ⁶ ; «ce que je plante en l'homme, je m'amuse à ce que cela pousse... l'homme sans quoi serait si vide» (Prom., 113).⁷

3) *Que pouvait-il advenir qui ne naîtrait pas de nous-mêmes ? Et que se pouvait-il de nous que nous ne conussions déjà ?* (Nourr., Éd. Aveline, 21).⁸

Quel est le sens exact de ce «que se pouvait-il de nous» qui me semble peu

¹ Le texte de l'édition de la Pléiade donne : «Je sais bien qu'il en est qui disent que ce ne sont point là des irréalités, et que les objets sont ailleurs, et qu'on finira bien par trouver, — dont voici la flottante apparence, d'eux par quelle chaleur détachée, — qui se propose, plus voisine, fallacieusement à nos prises.» (El Hadj, in *Romans, récits et sotties, œuvres lyriques*, p. 351).

² *Les Nourritures terrestres*, *ibid.*, p. 185.

³ «Elle m'expliqua certain jour que notre idée de la Vérité n'était sans doute pas la même et que, tandis que je continuais à croire à une vérité divine, extérieure à l'homme, révélée et transmise sous le regard et avec l'inspiration de Dieu, elle ne consentait plus à tenir pour véritable rien qu'elle ne reconnût vrai par elle-même, malgré ce que je pus lui dire : que cette croyance en une vérité particulière mène droit à l'individualisme et ouvre la porte à l'anarchie.» (Robert, *ibid.*, p. 1325).

⁴ «Cette histoire est pour vous : j'y ai cherché ce que donne l'amour ; si je n'ai trouvé que l'ennui, c'est ma faute : vous m'aviez désappris d'être heureux.» (*La Tentative amoureuse*, *ibid.*, p. 77).

⁵ *Incidences*, Paris : Gallimard, 1925, p. 37.

⁶ *L'Immoraliste*, in *Romans, récits...*, p. 432.

⁷ «Ce que je prête aux hommes, ce que je plante en l'homme, je m'amuse à ce que cela pousse ; je m'amuse à le voir pousser. L'homme sans quoi serait si vide !» (*Le Prométhée mal enchaîné*, *ibid.*, p. 329).

⁸ *Les Nourritures terrestres*, *ibid.*, p. 159.

«normal» ?

4) *Je... regrettais alors Hilaire qui me départissait l'an d'avant de ce que mon humeur avait sinon de trop farouche. (Ibid., 77).*¹

Je ne comprends pas très bien cette construction, qui doit être ou vieillie ou individuelle. Voulez-vous dire : «écartait» ou «délivrait» ou bien «dis-trayait» ?... Et la fin de la phrase ? «avait sinon» ? Locution gidienne pour «aurait eu sans cela» ?

5) *Ce fut bientôt après qu'ils se quittèrent ; adieu sans larmes ni sans sourires ; tranquille et naturellement... (Tent., Éd. Au Sans Pareil, 49).*²

«Tranquille et naturellement» ? Archaïsme ? La langue ancienne, je crois, tolérât cette construction pour : «tranquillement et» etc.

6) *Ah ! qu'une baie de jour s'ouvre enfin, criais-je, qu'elle éclate au milieu de ces perpétuelles représailles. (Nourr., 23).*³

N'auriez-vous pas ici rapproché le sens ordinaire de «représailles» de celui de «repriser» ?... De même qu'il me semble que vous avez voulu rendre au mot «importance», dans le passage suivant, un peu de sa signification étymologique : «La moiteur de l'air, l'importance des feuilles étaient telles...» (Nourr., 174).⁴

Parmi les tendances, conscientes ou non, qui ont contribué à la formation de votre langue, ne faut-il pas compter une prédilection pour les locutions elliptiques ; ou bien sur le modèle des classiques (latins ou français), ou encore librement inventées par vous-même ? J'imagine qu'on trouverait bien des traces de cette tendance dans tous vos ouvrages, par ex. dans les phrases suivantes : «C'est par le nombre restreint des voix dont pouvoir à la fois disposer...» (Nouv. Prét.)⁵ ; «près des autres, et plus ils sont exubérants, elle est souvent silencieuse» (Sympb.)⁶ ; «le péché nous attend partout ; dans le

¹ «Je me soutenais par orgueil, mais regrettais alors Hilaire qui me départissait l'an d'avant de ce que mon humeur avait sinon de trop farouche.» (Ibid., p. 187).

² «Ce fut bientôt après qu'ils se quittèrent ; adieu sans larmes ni sans sourires ; tranquille et naturellement ; leur histoire étant achevée.» (La Tentative amoureuse, *ibid.*, p. 83).

³ «Ah ! qu'une baie de jour s'ouvre enfin, criai-je, qu'elle éclate au milieu de ces perpétuelles représailles !» (Les Nourritures terrestres, *ibid.*, pp. 160-1).

⁴ «La moiteur de l'air, l'importance des feuilles étaient telles que je restais assis sur ce banc auprès d'eux, sans résistance pour l'amour.» (Ibid., pp. 232-3).

⁵ «C'est par le nombre restreint des voix dont pouvoir à la fois disposer sur la scène que, contraint, Eschyle dut d'inventer le silence de Prométhée lorsqu'on l'enchaîne au Caucase.» (Nouveaux Prétextes, Paris : Mercure de France, 1951, pp. 16-7).

⁶ «Elle ne disait presque rien ; mais on ne s'en étonnait pas, car près des autres, et plus ils sont exubérants, elle est souvent silencieuse.» (La Symphonie pastorale, in Ro-

doute *autant* l'abstinence» (*Pal.*)¹ ; «Ah ! que Furetière n'est-il Molière ! et que Javotte, Monsieur Jourdain !»² Etc.. Les survivances de la syntaxe classique me semblent, d'ailleurs, plus nombreuses (et j'ajouterai : plus subtilement variées) chez vous que dans n'importe quel autre prosateur français de nos jours. («car alors la passion l'emporte... et car la logique appartient à tous»³, «certaines affirmations *que* je comprends fort bien *qui* vous choquent»⁴, «accompagnant nos envoyés chercher des provisions»⁵, etc.). Cette observation, est-elle mal fondée ? (Je laisse hors de compte ici plusieurs dizaines de mots vieilliss et d'allusions verbales à tel vieux texte, bien connu des lettrés. J'omets aussi ce fait qu'en dépit, dirait-on, de ce que vous préconisez dans *Incidences*, p. 74⁶, le pourcentage des [biffé : impar] [ces deux

mans, récits..., pp. 926-7).

¹ *Paludes*, *ibid.*, p. 101.

² *Incidences*, éd. citée *supra*, p. 153.

³ «S'il est logique, c'est naturellement et par santé d'esprit ; il ne prétend pas l'être, ne prétendant à rien ; et s'il cesse d'être logique, c'est alors qu'il nous amuse le plus, car alors sa passion l'emporte et cette sensibilité qu'il a plus exquise que la raison, et car la logique appartient à tous, tandis que cette sensibilité n'appartient qu'à lui et que c'est lui surtout, qu'à travers tout ce qu'il dit, nous aimons.» (*Ibid.*, p. 173).

⁴ «Persuadez-vous que c'est à mon horreur du mensonge que sont dues certaines affirmations, que je comprends fort bien qui vous choquent, mais que vous avez tort d'imputer à une arrogance, ou une suffisance, dont je doute que vous puissiez trouver des marques dans ma vie.» (*Divers*, Paris : Gallimard, 1931, p. 160).

⁵ «Parfois, dans ces jardins, avant la fin du jour, je marchais, accompagnant nos envoyés chercher des provisions sur les places, où à peine si les vendeurs nous questionnaient ; d'ailleurs nous cessâmes bientôt de comprendre aisément leur langue ; c'était la nôtre encore, mais trop différemment prononcée.» (*El Hadj*, pp. 346-7).

⁶ Gide écrivait à Paul Souday, dans une lettre publiée dans *Le Temps* du 25 octobre 1923 et reprise dans *Incidences*, p. 74 : «Il importe que la langue écrite ne s'éloigne pas trop de la langue parlée ; c'est le plus sûr moyen d'obtenir que la langue parlée ne se sépare pas trop de la langue écrite. J'estime qu'il est vain, qu'il est dangereux, de se cramponner à des tournures et à des significations tombées en désuétude, et que céder un peu permet de résister beaucoup. Considérez l'aventure du subjonctif : quand la règle est trop incommode, on passe outre. L'enfant dit : tu voulais *que je vienne*, ou : *que j'aille*, et il a raison. Il sait bien qu'en disant : *tu voulais que je vinsse*, ou, *que j'allasse*, ainsi que son maître, hier encore, le lui enseignait, il va se faire rire au nez par ses camarades, ce qui lui paraît beaucoup plus grave que de commettre un solécisme. Que ne réserve-t-on l'imparfait au service du plus-que-parfait et du conditionnel passé ? (*il avait voulu*, ou *il aurait voulu que je vinsse, que j'allasse*) moins fréquent, et, partant, à la suite duquel il paraîtra plus naturel. C'est le moyen de le sauver. — Pour quelque temps du moins. Car le subjonctif, si élégant qu'il soit, qu'il puisse être, est appelé, je le crains, à disparaître de notre langue, comme il a déjà disparu de la langue anglaise — plus expéditive et prête à prendre les devants, mais dont le français tend à se rapprocher de plus en plus. Certains le déplorent ; et moi aussi, sans doute ; mais cela vaut tout de même mieux

mots manuscrits :] plus que faits [*sic*] du subjonctif semble plus élevé chez vous que dans une bonne vingtaine d'autres auteurs mis ensemble, — fait que je note ici non pas pour me permettre de «critiquer» votre langue (devant laquelle j'éprouve depuis vingt ans le même frisson d'intime et d'aiguë jouissance, et surtout celle de *Paludes* et tout ce qui chez vous correspond à la phrase «les délicates choses grises» ¹), mais simplement comme une contradiction amusante entre œuvre et théorie.

6. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Lausanne
18 Nov. 33 ²

Cher Monsieur,

Votre lettre est la bienvenue qui vient m'arracher un instant aux préoccupations extra-littéraires (et même anti-littéraires, hélas !) qui m'assiègent ces derniers temps. Ces questions de style ont été pendant longtemps parmi celles qui me tenaient le plus à cœur. Je leur accorde aujourd'hui un peu moins d'importance peut-être, mais elles n'ont point cessé de m'intéresser et je tiens pour certain qu'un bon auteur se révèle non point seulement par ce qu'il dit mais souvent plus encore par la manière dont il s'exprime. Je tiens pour vrai le mot de Buffon : «Le style est de l'homme même». ³ C'est vous dire avec quel plaisir j'ai lu votre lettre et quel désir j'aurais d'y bien répondre. Mais d'abord ceci : parmi les particularités que vous signalez, je voudrais distinguer celles que j'approuve encore aujourd'hui ; hardiesses sans doute mais que je considère comme légitimes ; tandis qu'il en est d'autres dont je souffre, où je ne puis plus voir que négligence ou incorrection. Dans la publication de mes *Œuvres Complètes*, je ne me suis point reconnu le droit de retoucher mes premiers écrits ; il m'a paru malhonnête de ne point laisser paraître mes hésitations, mes tâtonnements, mes fautes. L'horreur des locutions toutes faites, le

que de voir notre langue se scléroser — et Thérive, avec son «*Français, langue morte ?*», nous a donné la chair de poule.»

¹ «Il y pousse les plantes que l'on y laisse pousser ; il y nage beaucoup d'insectes. Je m'occupe à les regarder ; c'est même un peu cela qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes* ; le sentiment d'une inutile contemplation, l'émotion que j'ai devant les délicates choses grises.» (*Paludes*, in *Romans, récits...*, p. 103).

² Des extraits de cette lettre ont été reproduits par Bendz dans son *André Gide et l'Art d'écrire*, pp. 45 sqq. et 90 sqq..

³ La citation exacte est : «Le style est l'homme même» («Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753», *Œuvres choisies de Buffon*, t. I, Paris : Firmin-Didot, 1861, p. 25).

désir d'une expression plus sincèrement personnelle de mes émotions et de ma pensée m'a souvent au début de ma carrière invité à des étrangetés qui me paraissent à présent inutilement précieuses. Il entraînait dans ces recherches le désir également d'arrêter le lecteur, de l'étonner, de le forcer à lire lentement. (Valéry, récemment, s'est magistralement expliqué sur ce point, à propos de ses propres écrits.¹). Ceci dit, je prends vos exemples :

1^o Dans la phrase d'*El Hadj* que vous citez, le « qui » se rapporte à (et ne peut se rapporter qu'à) « la flottante apparence » (*El Hadj*, Sans Pareil, 76).

2^o La phrase des *Nourritures* (Aveline, 73) : vous avez mille fois raison, « aussitôt » est incorrect ; il aurait fallu *aussi tôt* en deux mots.

Pour les quelques autres phrases que vous citez ensuite, certainement insolites, j'admets qu'elles frisent l'incorrection, mais je les maintiendrais cependant car elles expriment on ne peut mieux ce que je veux dire et qui, me semble-t-il, ne saurait être exprimé différemment, du moins sans une fâcheuse pesanteur.

J'ai écrit quelque part que je croyais lorsqu'encore jeune, qu'il fallait plier la langue à soi, la violenter, etc. ; tandis que je crois aujourd'hui qu'il est bon de se soumettre à elle et que ses exigences mêmes peuvent parfois beaucoup nous instruire.² Mais passons...

3^o « Que pouvait-il advenir qui ne naîtrait pas de nous-mêmes ? et que se pouvait-il de nous (*id est* : né de nous) que nous ne connussions déjà ». J'approuve et maintiens.

4^o Je n'ai pas de Littré sous la main. « Départir quelqu'un de quelque chose... » ? Évidemment le verbe départir est employé d'ordinaire comme verbe réfléchi : « se départir de qu[el]qu[e] c[ho]se ». Il y a là peut-être hardiesse ; mais qui, même aujourd'hui, ne me déplaît pas. (*Id est* : « me forçait de me départir » ; plus correct évidemment, mais quelle pesanteur !). Le « sinon »... évidemment très « gidien », comme vous dites.

5^o « Tranquille et naturellement ». Évidemment il est anormal de lier par conjonction un adjectif et un adverbe. (*Id est* : « adieu qui fut tranquille et

1 Nous ne savons à quel écrit particulier Gide fait allusion ici, Valéry ayant à maintes reprises déclaré son mépris pour les œuvres faciles et plusieurs fois manifesté son désir d'éveiller l'attention du lecteur.

2 Gide écrit dans sa « Préface à l'édition définitive de *André Walter, Cahiers et Poésies* », publiée aux Œuvres Représentatives en 1930 et reprise dans l'éd. Gallimard de 1952, pp. 9 sqq. : « Mon excuse est qu'au temps d'André Walter je n'avais pas encore vingt ans. A cet âge, je ne savais pas écrire et, précisément peut-être parce que je sentais en moi des choses neuves à dire, je tâtonnais. Je cherchais à plier la langue : je n'avais pas encore compris combien on apprend plus en se pliant à elle, et de quelle instruction sont ces règles qui d'abord importunent, contre lesquelles l'esprit regimbe et qu'il souhaite pouvoir rejeter. »

eut lieu naturellement»). Cela m'amuse encore ; mais je crois bien que je ne le réécrirais pas aujourd'hui.

6^o «Représailles». Ici il n'y a point d'incorrection grammaticale ; simplement un mot légèrement détourné de son sens : recommencement, mais avec une acception nettement péjorative ; le mot est très évocateur ; j'ai cédé à sa séduction. — «Importance des feuilles». Non ; ici le mot a simplement son sens le plus fort : le feuillage avait pris pour moi une importance particulière.

7^o Quant aux nombreuses phrases que vous citez ensuite, elles témoignent évidemment de mon amour, peut-être excessif, de l'ellipse, mais elles me plaisent et satisfont certain tour *latin* de mon esprit : «Ne quid nimis». C'est aussi ce qui me fait arrêter là cette lettre, aussi bien que le peu de temps dont je dispose. Mais au revoir, j'espère, et veuillez croire à mes sentiments bien attentifs et cordiaux.

André Gide

7. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Syracuse
6 février 34

Cher Monsieur,

J'accepte bien volontiers et attends la publication de votre livre ¹ avec une sensible impatience.

Mais, pour l'amour du ciel, n'y collez pas cette *infernale* photographie ² — si peu ressemblante que certains ont été jusqu'à accuser Schwob de l'avoir truquée, afin de la faire mieux servir à ses fins ; car n'y ai-je pas l'air d'un damné ? Et c'est ce que le livre démontre.³ L'image vient comme preuve à l'appui et Schwob ne pouvait plus habilement choisir. Il s'est gardé de me consulter, sachant fort bien que j'y aurais mis le holà, car déjà j'avais demandé qu'on détruisît le cliché. Et VETO pour la reproduire tant qu'il ne sera pas mieux prouvé que par Massis et Schwob que je ne suis que Lucifer.⁴

¹ *André Gide : En Stilstudie*, publié en suédois chez Gumperts en 1934.

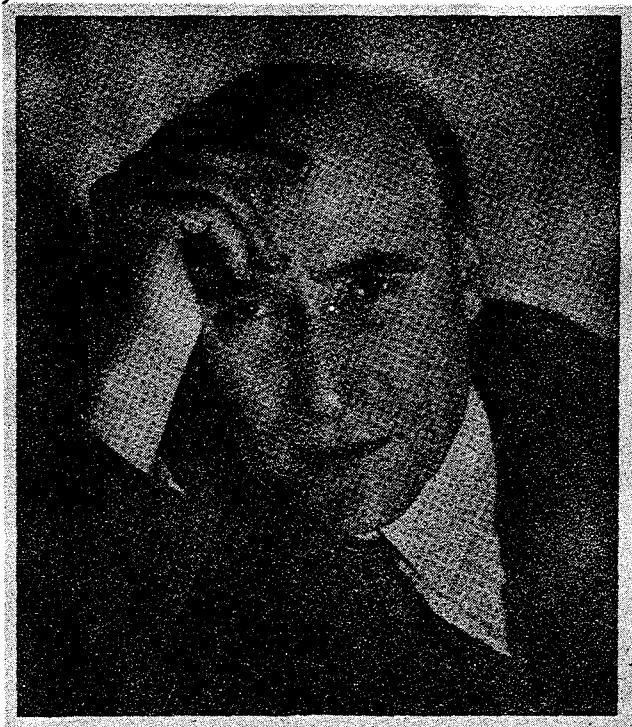
² Nous la reproduisons ci-contre, telle qu'elle apparaissait sur la couverture du livre de René Schwob, *Le Vrai Drame d'André Gide* (Paris : Grasset, 1932) — ce qui explique la qualité médiocre de l'image, mais nous n'avons pu retrouver le cliché original.

³ Sur «l'affaire» de cette photographie que Pierre Herbart suspectait d'être truquée, v. l'échange de lettres en mai 1933 entre Gide et Schwob (*Lettres inédites sur l'Inquiétude de moderne*, Paris : Les Éditions Universelles, 1951, pp. 143-4 et 116-7), et *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, pp. 307-8.

⁴ Henri Massis, on le sait, usait abondamment du mot «démoniaque» qu'il trouvait s'appliquer parfaitement à Gide. V. *D'André Gide à Marcel Proust* (Lyon : Lardanchet,

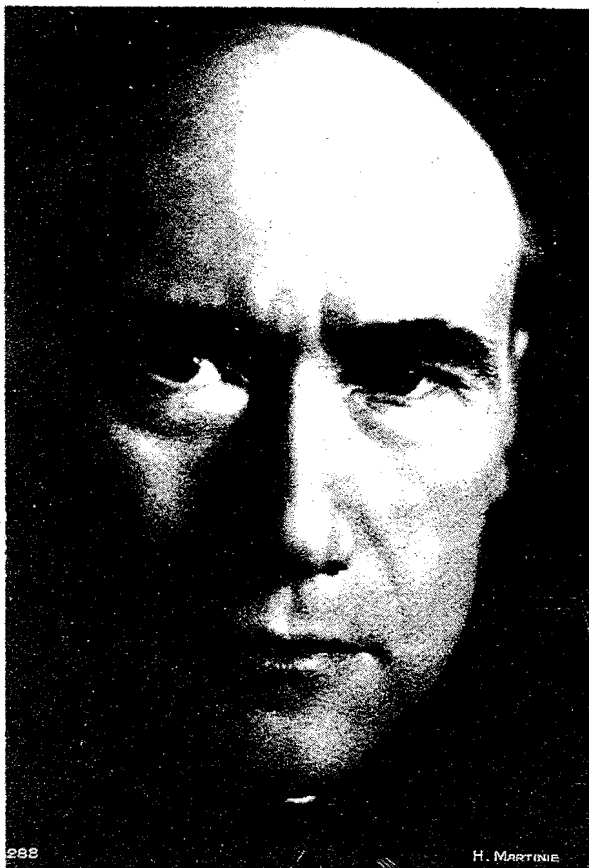
RENÉ SCHWOB

LE VRAI DRAME
D'



ANDRÉ GIDE

GRASSET



ANDRÉ GIDE

Une des meilleures photographies (qui se trouvent dans le commerce) est celle de Martinie ¹ (sur carte postale). Aurais plaisir à vous l'envoyer si seulement j'étais à Paris.

Bien cordialement et attentivement votre

André Gide

8. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

1^{bis}, rue Vaneau. VII^e

Litré 57 - 19

30 mai 34

Cher Monsieur,

Que de regrets de ne pouvoir comprendre votre langue ! ² Mais j'entrevois, du moins, votre pensée et le cours de vos remarques, à travers les abondantes citations excellemment choisies et toutes *Exactes* !! Je ne puis vous en dire ma reconnaissance, car je n'ai guère été gâté jusqu'à présent : les critiques, fût-ce même pour louer mon style, me citent, trois fois sur quatre, inexactement. Parfois, vous le sentez bien, il suffit d'une virgule déplacée, pour changer le mouvement d'une phrase ; je suis peut-être, aujourd'hui, en France, celui qui apporte le plus d'attention et de scrupule dans l'expression de son émotion et de sa pensée ; qui, par conséquent, souffre le plus de ces mêmes erreurs — et celui avec qui on en use avec le plus de sans-gêne.

Et comme les journaux prennent le pas sur les livres, les mauvaises citations (comme les mauvaises monnaies) «chassent» les bonnes, et l'on me fait endosser des phrases absurdes que je désavoue de tout mon cœur.

Il y aurait un curieux travail à faire sur les «fausses citations», qu'on emailerait d'exemples classiques («La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir» ³, etc.).

Tout ceci pour vous expliquer combien sincère et profonde est ma reconnaissance.

André Gide

J'ai mis à la poste hier un exemplaire de *Perséphone*.

1948), pp. 123 et 154.

¹ C'est cette photographie qui figurera en frontispice de l'ouvrage de Bendz. Nous la reproduisons ci-contre.

² Il s'agit du livre dont il était fait mention dans la lettre précédente, *André Gide : En Stilstudie*.

³ La citation exacte étant (*Le Tartuffe*, acte IV, scène vii) :

C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître :
La maison m'appartient, je le ferai connaître.

9. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

1^{bis}, rue Vaneau, VII^e

Littre 57 - 19

6 juin 34

Cher Monsieur,

J'y songeais de moi-même, et j'allais vous récrire à ce sujet — dont j'ai parlé hier à Paulhan.¹

Il faudrait, pour que ce projet réussisse, que vous ayez l'obligeance d'adresser le petit volume (car je ne consens pas à me séparer de mon exemplaire !) à

Mr Jean Paulhan

29 rue Jean Jaurès

Châtenay-Malabry

Seine

(mieux vaut son adresse particulière que le bureau de la N.R.F.). Il l'attend.

Il serait bon de lui faire adresser également un chapitre specimen de la traduction, bien choisi pour paraître en revue, dans le cas où la N.R.F. reculerait pour la publication complète du volume.

Croyez, cher Monsieur, à mon affection attentive et reconnaissante.

André Gide

10. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

31 juil. [1934] Henån²

Cher Monsieur Gide, J'aurais dû vous remercier auparavant de l'envoi de vos *Pages de Journal*. Que je les aie lues, le verso s'en porte garant. Car c'est précisément ce volume-là auquel la main de votre serviteur se tient si amoureusement agrippée, avec pour fond un pan de mer danoise. Livre riche d'un miel distillé par tant de fleurs, odorantes ou autres. (J'en ai d'ailleurs longuement parlé dans un grand quotidien d'ici³, à propos, surtout, de votre adhé-

¹ Bendz a de toute évidence — les lettres qui suivent le confirment — pressenti Gide pour une éventuelle publication française par la N.R.F. de son livre. Cette démarche auprès des responsables de la N.R.F. n'était du reste pas la première ; deux lettres inédites de Lucien Maury à Bendz, datées des 7 et 31 mars 1929 témoignent d'une tentative similaire en vue d'une publication en français de *Nutida fransk prosakonst*.

² Carte postale illustrée : photo d'Ernst Bendz tournant le dos à la mer, une canne au bras gauche repliée, un livre à la main droite pendante. Cachet postal suédois portant la date du 31.07.34.

³ Nous n'avons malheureusement pas pu identifier le quotidien en question. Bendz a toutefois donné, en 1937, dans la revue finlandaise d'expression suédoise *Finsk Tids-*

sion au communisme, laquelle, vous le savez, a causé tant de surprise indignée.) Dans une quinzaine de jours je me permettrai de vous soumettre la traduction du chapitre VI de mon livre.

Affectueusement

votre

E. Bendz

11. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

Gothembourg, 9 août 1934

18, Kastellgatan ¹

Cher Monsieur Gide,

Je vous envoie ci-jointe la traduction, ou plutôt la transposition (faite par moi-même) du ch. VI.² Je l'ai choisi comme un peu moins spécial ou technique que la plupart des autres. Je serai extrêmement curieux d'en connaître votre opinion. Nulle «récompense» de mon travail ne me serait plus précieuse que votre approbation au moins partielle ; aucune critique aussi bien venue que la vôtre.

Si ce fragment d'écrit vous agréait tant soit peu, et que vous le trouviez digne de paraître en revue, j'oserais vous demander de vouloir bien le remettre à M. Paulhan, pour qu'il en juge à son tour. Dans ce cas, cela vous plairait-il de le commenter ou d'y joindre quelques notes rectificatives ou supplémentaires ? Ou peut-être aimeriez-vous mieux me proposer préalablement certaines modifications de mon texte ? (Et à ce propos, dans le cas trop probable où vous trouveriez mon français d'une correction douteuse, je vous saurais infiniment gré d'avoir la gentillesse de le mettre au point par-ci par-là de votre main.)

Si, par contre, ce spécimen ne vous dit pas grand'chose et qu'il vous suggère une opinion plutôt défavorable du reste, auriez-vous l'extrême obligeance de me le renvoyer, avec quelques mots dans les marges indiquant mes erreurs les plus graves ?

D'une chose, au moins, vous ne sauriez douter — de l'amour de vieille date

krift, pp. 289-314, un article consacré à la conversion de Gide au communisme, intitulé «André Gide och Kommunismen» («André Gide et le Communisme»).

¹ Lettre dactylographiée.

² Bendz écrit dans l'exergue d'*André Gide et l'Art d'écrire*, publié en 1939, et où l'étude envoyée à Gide constitue également le chapitre VI : «Les pages qui suivent sont l'adaptation fidèle, à quelques détails près, plutôt que la traduction, d'une étude suédoise publiée il y a quatre ans.»

qui m'a fait écrire ce petit livre, et du soin scrupuleux que j'ai mis à ne rien avancer sur vous qui ne m'ait paru strictement juste et vrai. Je vous dois, intellectuellement parlant, un tas de choses dont vous ne pouvez rien savoir vous-même. En arrangeant ma petite étude, j'ai donc voulu simplement reconnaître et publier une dette de reconnaissance dont je ne pourrai jamais m'acquitter.

Je vous prie de croire, cher Monsieur Gide, à mes sentiments tout dévoués.

Affectueusement vôtre,

Ernst Bendz

12. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Ascona — 18 Août 34

Cher Monsieur Bendz,

Votre étude me paraît vraiment excellente et je l'ai lue avec l'intérêt le plus vif. C'est, a-t-on dit souvent, par la philologie que l'on pénètre le plus sûrement dans la psychologie d'un peuple. Je pense que, de même (et votre étude le prouve), c'est par l'étude de la langue d'un écrivain qu'on parvient le mieux à le connaître. Vos remarques sont, et pour moi-même, révélatrices. Elles témoignent, en plus, d'une connaissance du français que devraient vous envier nombre de nos littérateurs.

Vous me demandez de marquer, en marge de votre dactylographie, les quelques modifications que je pourrais souhaiter vous y voir apporter. Mais celles-ci sont si peu nombreuses que je peux aussi bien vous les dire ici ; ce qui me permettra de conserver votre texte, dont je pense que vous avez le double.

¹° Mieux vaudrait, il me semble, en épigraphe, la seule citation de Thérive ¹, et réserver, pour le corps de l'étude, la phrase de moi que vous citez.²

¹ «... sous les remous divers qu'agitent à la surface du français des courants artificiels, coule un fleuve plus calme et profond, assez lent, celui du style classique.» «... le comble de l'art est d'utiliser ce qui est, avant d'inventer ce qui n'est point nécessaire.» Ces citations sont tirées de l'ouvrage d'André Thérive, *Le Français, langue morte ?* (Paris : Plon, 1923), et servent d'épigraphes au chapitre VI des éditions suédoise et française de l'ouvrage de Bendz.

² Tout porte à croire que Bendz avait — en tête de la «dactylographie» envoyée à Gide — joint aux deux citations de Thérive cette phrase de Gide : «La vraie éloquence résigne l'éloquence». (*Divers*, éd. citée, p. 37). Cette formule, placée d'abord dans le corps du texte suédois (p. 142), sera carrément supprimée dans l'édition française. Signalons que, contrairement à ce que laisse entendre Gide, la phrase en question n'est ni précédée ni suivie d'aucune allusion à Pascal dans l'ouvrage d'où elle est tirée.

(Trop voisine de la célèbre phrase de Pascal — à préférer. A)

2° P. 2. Veuillez vérifier la citation, en bas de page : «zone(s) de températures parfumées (?)»¹, le texte m'étonne. Mais je n'ai pas le livre sous la main. Si du reste il y avait là inexactitude, ce serait la seule — et je vous en remercie. Je suis peut-être l'auteur qui, de nos jours, attache le plus d'importance au choix des mots, à la place de la moindre virgule, et celui que l'on cite (fût-ce pour louer) avec le plus de désinvolture, et, partant, le plus inexactement. Aussi vous suis-je particulièrement reconnaissant de ne point vous contenter d'«à peu près».

3° P. 4. «Dans sa seconde sotie... plus jeune de quelques années».² C'est-à-dire que *Le Prométhée mal enchaîné* est postérieur à *Paludes* ; mais votre phrase ne le laisse pas nettement comprendre. On pourrait croire que j'étais plus jeune lorsque je l'écrivais. Sans doute la même phrase, dans une autre langue que la française, ne prêterait-elle pas à pareille ambiguïté. Ex. : *Novissima verba*...

4° P. 5. Je n'aime pas beaucoup «l'homme du monde»³ — qui, de nos jours, où le «monde» est peuplé de rastas, ne peut guère être pris qu'en mauvaise part ou ironiquement. Sans doute entendez-vous par là «l'honnête homme» comme l'entendait Molière dans sa *Critique de l'École des Femmes*.

5° P. 12 (note 1°). «La patrie est le dernier refuge du classicisme»...⁴ Quelle «patrie» ? N'est-ce pas plutôt : la France ?

Et c'est tout. Pour tout le reste, je ne puis qu'approuver.

Je souhaite vivement que ces pages puissent être portées à la connaissance des lecteurs français. Mais c'est tout le livre, s'il est de cette qualité, que je voudrais voir traduit et publié à Paris. A la N.R.F. ? — Oui sans doute. Et j'en parlerai au directeur. Déjà, et dès mon retour, je communiquerai ce chapitre à Paulhan. Mais je crains un peu d'occuper trop de ma personne une revue qui passe pour m'être dévouée. (Il s'agit ici de la publication *en revue* ; non de l'édition en volume). Mieux vaudrait, s'il se pouvait, le donner au *Mercure de France*, par exemple.

Je vous récrirai à ce sujet, dans 6 semaines, lorsque de retour à Paris. Ne

¹ «Passage de forêt. Zone de températures parfumées». Cette phrase tirée des *Nouritures terrestres*, livre V, p. 207, est correctement citée par Bendz.

² Bendz remplacera la phrase relevée par Gide par celle-ci : «Dans la seconde sotie, *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), nulle trace de mièvrerie, caricaturale ou non.» (*André Gide et l'Art d'écrire*, p. 139).

³ Cette expression sera supprimée dans l'édition française.

⁴ Citation également supprimée dans l'édition française. Signalons toutefois que la note 1 de la page 143 du texte suédois porte : «la patrie et [sic] le dernier refuge du classicisme».

doutez pas, cher Monsieur, de mes sentiments les meilleurs.

André Gide

(A) «La vraie éloquence se moque de l'éloquence». Je crois me souvenir que je commence par citer Pascal, ou, en tout cas, faire allusion à sa phrase — que j'ai l'air d'ignorer, ou de feindre d'ignorer, si vous ne citez que la mienne.

13. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

Gothembourg, 2 sept. 1934
18, Kastellgatan.¹

Cher Monsieur Gide,

Votre lettre du 18 m'a vraiment réjoui et je vous en remercie très cordialement. Je me sens très honoré de tout ce qu'il vous a plu de m'écrire au sujet de mon étude. Aussi je crois pouvoir vous assurer que le reste de mon petit livre n'est pas sensiblement inférieur à ce chapitre-spécimen. Bien sûr qu'il vaudrait mieux le faire publier tout entier en revue, et je ferais mon possible pour en donner une transposition française pas trop rébutante [*sic*] pour quelques lecteurs de goût. Vos remarques en marge de mon texte me sont précieuses. Je vous serais donc très reconnaissant de vouloir bien y faire vous-même les corrections suivantes :

1. La seule phrase de Thérive en épigraphe, la vôtre devant figurer, ainsi que vous le proposez, au début de mon étude.

2. «Dans sa seconde sotie..., plus jeune de quelques années.» *Postérieure* au lieu de «plus jeune».

3. *L'bonmète homme*, p. 5, pour «l'homme du monde» (et plutôt entre guillemets, en allusion quasi-archéologique, l'espèce étant sans doute en voie d'extinction).

4. Quant à cette phrase des *Nourritures*, qui semble vous avoir légèrement surpris — «zone de températures parfumées», p. 2 —, elle est de tout point exacte, du moins telle que je la retrouve dans l'édition Aveline, p. 120, la seule que je possède. Mais peut-être ce texte est-il fautif.

5. P. 12, note 1. «Il est vrai qu'il a dit également», etc.. Oui, évidemment il s'agit de la France, et cela doit se comprendre par le contexte. Il vaudrait peut-être mieux écrire : «Il est vrai qu'il l'appelle aussi». En tout cas le texte des *Incidences* porte : «la patrie...».²

¹ Lettre dactylographiée. Mention manuscrite en tête (de l'écriture de Jacques Naville) : «Voir texte in Dossier A VI N° 810».

² Le texte d'*Incidences* porte en appendice, p. 217 : «Je ne pense pas que les questions que vous me posez au sujet du classicisme puissent être comprises ailleurs qu'en France, la patrie et le dernier refuge du classicisme.»

Croyez, cher Monsieur Gide, à mes très vives sympathies et à mon dévouement tout particulier.

Ernst Bendz

14. — ERNST BENDZ à ANDRÉ GIDE

Gothembourg, 11 janvier 35
18, Kastellgatan ¹

Cher Monsieur Gide,

Si la traduction française de mon chapitre sur vous n'a aucune chance d'être publiée dans *La N.R.F.* — ce que j'avais presque espéré —, la nouvelle revue *Mesures*, dont je viens de recevoir le prospectus, ne serait-elle point encline peut-être de [*sic*] l'accepter — par votre aimable entremise ?... Sinon, oserai-je vous prier d'avoir l'obligeance de me faire renvoyer ce texte, dont je n'ai malheureusement pas gardé copie ?

Veuillez croire, cher Monsieur Gide, à mes sentiments d'inaltérable affection.

Ernst Bendz

15. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

Cuverville

Criquetot-l'Esneval — tél. : 27
Seine-Inférieure

19 janv. 35

Cher Monsieur,

Sitôt de retour à Paris (dans quelques jours) je m'inquiéterai du placement possible de votre chapitre, dans *Mesures* ² (ce que, certes, je souhaite autant que vous !) et, si pas possible, de vous réexpédier le texte.

Veuillez croire, cher Monsieur Bendz, à ma bien affectueuse attention.

André Gide

16. — ANDRÉ GIDE à ERNST BENDZ

1^{bis}, rue Vaneau, VII^e
Invalides 79 - 27
26 juin 39 ³

¹ Carte postale.

² Faut-il croire que ni *La N.R.F.* ni le *Mercure de France* n'ont accepté de publier l'étude de Bendz ?

³ Lettre dactylographiée.

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre précieux petit livre ¹ et l'ai dévoré tout aussitôt en y prenant l'intérêt le plus vif. Je suis malheureusement trop fatigué et trop surmené, devant quitter Paris demain, pour vous en parler aussi longuement que j'aurais souhaité ; mais je l'emporte avec moi pour le méditer à loisir. Comme toute, mis à part certaines minuscules et presque insignifiantes restrictions, ma satisfaction est des plus vives.

Veuillez croire à mes sentiments de reconnaissance et d'attentive sympathie.

André Gide

Restrictions ? : les exemples sont choisis par vous d'ordinaire avec une très fine et sagace pertinence. Ceci pourtant me gêne (et ceci seulement) : vous semblez souvent croire et admettre que j'écris « en vue d'un effet » sur l'âme du lecteur. C'est, il me semble, en quoi je diffère le plus de Valéry (et que de discussions nous eûmes tous deux à ce sujet !). Cet « effet », au moment que j'écris, je n'en ai cure. Mon souci, c'est de laisser à la phrase écrite le mouvement et la palpitation même de l'émotion ou de la pensée qui la dicte. Il me paraît (il me paraissait surtout lorsque j'étais jeune) ne pouvoir maintenir ce mouvement, cette adéquation, qu'en violentant un peu ma syntaxe, ou simplement un ordre des mots qui tendait à banaliser ce qui ne conservait de vertu (me semblait-il) qu'en demeurant particulier, personnel. Il m'arrivait de goûter une joie des plus vives lorsque j'avais pu obtenir tel assouplissement de la phrase qui répondait à cette exigence secrète sans pourtant heurter le bon sens ou faire fi de la logique des règles de la grammaire. Mais à la logique banale, je prétendais faire prévaloir une psycho-logique secrète. Je me tenais pour satisfait si certaine étrangeté naturelle pouvait arrêter un instant le lecteur (« Son chant vous arrête et vous fait rougir », Rimbaud), heureux si le lecteur, grâce à moi, s'étonnait devant une chose naturelle — mais jamais je ne tordais ma phrase « en vue de » cette surprise ou de cet étonnement. Les phrases que vous citez, p. 116 et 117, qui vous semblent répondre à « telles cadences faites » (c'est vous qui soulignez), à « certaines formes d'inversions voulues » me paraissent simplement *naturelles* et pas « curieuses » du tout. « La mort ne me retirera des mains pas grand'chose » ² — Quoi ! vous trouveriez plus simple, plus naturel d'écrire « La mort ne me retirera pas grand'chose des mains » ! C'est affreux. Je ne puis séparer les mots « retirer

¹ *André Gide et l'Art d'écrire* (Paris : Messageries du Livre, 1939).

² « Pour moi j'ai pris en aversion toute possession exclusive ; c'est de don qu'est fait mon bonheur, et la mort ne me retirera des mains pas grand'chose. » (*Les Nouvelles Nourritures*, livre I, in *Romans, récits...*, p. 269).

des mains», et le «pas grand'chose» achevant la phrase me semble indiquer parfaitement ce que je voulais dire, suggérer parfaitement l'émotion. Ouvrant au hasard ce matin une anthologie de Jammes que vient de m'envoyer la Guilde du Livre de Zurich, je cueille cette phrase : «Ma barbe, à force de sécheresse, je n'osais plus la caresser» — beaucoup plus hardie que celle que vous citez de moi (en raison de l'anacoluthie), me semble néanmoins excellente. Les mots sont placés dans l'ordre qu'ils *doivent* avoir, non logiquement, mais «psycho-logiquement». On voit le geste, on participe à l'émotion. Etc. etc...

J'avais écrit tout ce p[ost]-sc[riptum] avant d'avoir lu votre excellent dernier chapitre.¹

A. G.

¹ Cette dernière phrase a été ajoutée à la main par Gide, dans la marge. — C'est au chapitre V du livre de Bendz qu'il vient de se référer. Le chapitre VI étant le fragment qu'il a lu cinq ans plus tôt en traduction française (v. *supra* p. 103, note 2), l'«excellent dernier chapitre» est le septième, huit pages de conclusion portant en épigraphe cette citation de Duhamel : «C'est un suprême raffinement que de renoncer à tous les raffinements de l'art».

Roger Martin du Gard

A l'important ensemble que le BAAG a consacré à Roger Martin du Gard dans sa dernière livraison (et dont plusieurs journaux ont souligné l'intérêt, notamment La Quinzaine littéraire du 16 novembre et le Magazine littéraire de décembre [note d'Hubert Juin, qui signale également la Correspondance de Gabrielle Vulliez avec Gide et Claudel]), nous ajoutons ici deux lettres inédites — dont l'une a été révélée par la récente exposition de la Bibliothèque Nationale (n° 519 du catalogue, qui en reproduit le manuscrit) et est présentée ici par Florence Callu.

Du 13 octobre au 31 décembre, l'exposition de la B.N., très riche (524 numéros au catalogue) et judicieusement organisée, a renouvelé la connaissance de l'écrivain et rencontré pour cela même un vif succès.

Après le colloque de Sarrebruck (8-10 novembre), celui qu'avait organisé notre ami Claude Sicard pour la Société d'Histoire Littéraire de la France, les 13 et 14 novembre à la B.N., a été suivi par un public nombreux et attentif. Plusieurs membres de l'AAAG y ont présenté des communications : Grant E. Kaiser, René Garguilo, Martha O'Nan, Florence Callu, Maurice Rieuneau et Claude Sicard. L'ensemble de ces travaux sera publié dans un prochain numéro spécial de la Revue d'Histoire Littéraire de la France.

Le jeudi 12 novembre, des amis de R.M.G. se sont réunis à Clermont de l'Oise, devant la maison de «grand'mère Wimpy» évoquée dans Noizemont-les-Vierges et Jean Barois et où une plaque commémorative a été apposée. Le dimanche 15, une visite au «Tertre» a permis à quelque quatre-vingts participants du colloque, après le déjeuner pris dans un restaurant de Bellême, de retrouver, intégralement préservés, la demeure, le parc, le climat dans lesquels R.M.G. composa une grande partie de son œuvre, ce «Tertre» dont il écrivit dans son Journal : «Je suis reconquis par le charme inouï, ensorcelant, de ce pays. Aucun site ne m'a jamais "possédé" à ce point, aucun air ne m'a grisé pareillement. La séduction de la maison, de la terrasse, du jardin, des charmillles, de la vue sur la forêt, est sans précédent pour moi... [...] Je ne puis m'empêcher d'y situer tous mes rêves d'avenir. Je voudrais créer là une œuvre d'art complète, je puis le faire, je puis parachever l'enchantement, l'harmonie naturelle de ce lieu. [...] Le Tertre, tel qu'il ressortira de mes mains, sera incontestablement une œuvre. Une de mes œuvres.» (Textes inédits révélés par Claude Sicard). Et la gentillesse avec laquelle la famille de l'écrivain : Daniel de Coppet, Jean et Anne-Véronique Limon, Irène Martin du Gard..., a généreusement reçu ses invités, le tact, la franchise et la dignité des propos tenus ce dimanche ont fait plus que leur être agréables : ils les ont émus et impressionnés.

MARTIN DU GARD REFUSE L'ACADÉMIE

UN PROJET INÉDIT DE LETTRE A GEORGES DUHAMEL

présenté par
FLORENCE CALLU

Roger Martin du Gard et Georges Duhamel se connurent à la fin de 1913, dans les débuts du Vieux-Colombier. Grâce à Gaston Gallimard, l'auteur de *Jean Barois* venait en effet d'être introduit auprès de Jacques Copeau et de sa troupe de comédiens. Parmi eux, figurait une jeune actrice, Blanche Albane, dont le mari, justement Georges Duhamel, ne refusait pas, à l'occasion, de participer au spectacle en faisant office de souffleur... En mars 1914, Martin du Gard, Duhamel et Jean Schlumberger ne dédaignèrent pas non plus de suivre une tournée théâtrale de Copeau en Angleterre, et Martin du Gard monta même sur les planches pour y jouer du Molière.

Ce n'est toutefois qu'après la guerre que des relations plus étroites s'installèrent entre les deux écrivains. Une importante correspondance, échelonnée de février 1920 à avril 1958, permet de prendre la mesure de la complicité intellectuelle qui les unit ainsi jusqu'à la mort.

Élu à l'Académie française en 1935, Georges Duhamel en devint secrétaire perpétuel après la Libération, en octobre 1944. Comme il désirait insuffler une nouvelle vitalité à l'illustre compagnie, sans tarder, il pressentit son ami pour, sous la Coupole, «servir les Lettres Françaises». Martin du Gard déclina l'offre sans ambages, en se plaçant délibérément, comme on va le voir, sur un autre plan. Une attitude qui, de fait, était conforme à la ligne de conduite qu'il avait toujours faite sienne.

Dès sa jeunesse, Martin du Gard s'était convaincu que, s'il avait une mission à remplir dans son existence, c'était d'écrire l'œuvre qu'il portait en lui. Rien, que ce soit dans sa vie privée ou dans ses activités tournées vers l'exté-

rieur, ne pouvait prévaloir sur ce dont il se sentait le dépositaire et le comptable. De tels «égoïsmes» ne sont pas rares dans la littérature et, pour se faire pardonner, Martin du Gard aurait pu invoquer les noms illustres de Montaigne, de Flaubert ou, plus près de nous, de Marcel Proust. Ne nous étonnons donc pas de surprendre sous sa plume, un jour de guerre, en 1915, une véritable angoisse de disparaître avant d'avoir transmis son message : «Jamais», écrivait-il alors à son vieil ami le peintre Maurice Ray, «je n'ai si intensément senti à quel point je tenais à *mon œuvre*... Car, — c'est peut-être révoltant pour certains —, mais la pensée qui m'a dominé, chaque fois que j'ai dû envisager la probabilité d'un accident, c'est celle des livres que je projette et particulièrement du prochain, qui déjà me possède et me hante.»¹

Ce qui était ressenti et assumé au milieu des combats, ce qui, plus ou moins consciemment, exacerbait son pacifisme, se perpétua donc sans grand changement jusqu'au lendemain du second conflit international. En réalité, cet homme profondément étranger à la théologie chrétienne se reconnaissait plutôt en un de ces humanistes, dans la tradition d'Horace, pour lesquels le «monument plus durable que le bronze» est l'œuvre qui, dans les générations à venir, assurera la seule immortalité possible... hormis celle, peut-être, de l'«habit vert». Lui aussi aurait pu dire : «*Non omnis moriar*», parce que la mort est sans prise sur celui que la postérité continue de lire.

Et puis, car tout n'est pas funèbre dans cette lettre, il y a aussi le «plaisir de fabuler» ; et là, Martin du Gard se souvenait sans doute aussi de Gœthe, si proche en pensée de son ami Gide. Il est bon qu'on sache ainsi que toute sensibilité n'est pas affective et qu'il y a dans la paternité littéraire une «jouissance intime» où se libèrent les forces instinctives de créativité et de puissance. Cela valait bien, pour Martin du Gard, une ascèse quotidienne de tant d'années et ne requérait nullement pour la compenser — Duhamel devait le comprendre — la sanction académique.

Fl. C.

Académie

Mai 45

Réponse non expédiée.

Duhamel : «Tu dois entrer à l'Académie, *pour servir les Lettres Françaises*...»

¹ Lettre à Maurice Ray du 24 avril 1915, *Correspondance générale*, éd. Maurice Rieuneau, t. II (Paris : Gallimard, 1980), p. 63.

Comment lui avouer à quel point ce genre d'argument est peu capable de me toucher ! Cette conception éthique de la vie d'un écrivain m'est totalement étrangère... Je n'éprouverais même aucun sentiment de satisfaction si quelqu'un venait m'affirmer que mes bouquins ont plus ou moins «servi les Lettres françaises» ; et même «les Lettres», tout court. Je n'ai jamais envisagé mon travail sous cet angle utilitaire et social. J'ai toujours écrit pour mon plaisir, pour le plaisir — intense, incomparable — de donner forme à des poussées intérieures, à des sentiments et à des pensées très personnelles, qui demandaient à s'extérioriser. A la question fatidique «Pourquoi écrivez-vous», je n'ai jamais eu que deux réponses à faire : Primo, *parce que ça m'amuse*, et me procure une jouissance intime supérieure à toute autre jouissance connue de moi. Secundo : *Pour essayer de lutter contre la mort* ; pour laisser, de ma vie éphémère, (et dont le caractère éphémère a toujours été mon pire tourment) un témoignage un tant soit peu plus durable que moi, une trace repérable, qui me prolonge, et me prolonge dans ce que je crois avoir de meilleur.

Par rapport à quoi, mon intérêt ¹ pour les Lettres françaises est insignifiant, et incapable d'influer, en aucun cas, sur mon comportement !

¹ «Intérêt» s'inscrit en interligne, pour remplacer «indifférence» qui a été biffé.

Retour de l'U.R.S.S. devant les «Amis de l'Union Soviétique»
(Nice, 4 décembre 1936)

«PENIBLE SOIREE !»

UNE LETTRE INÉDITE DE
ROGER MARTIN DU GARD
A ANDRÉ GIDE

Au cours de ses recherches concernant Pierre Herbart — dont il a publié l'an dernier un intéressant recueil d'*Inédits* que nous avons signalé aux lecteurs du BAAG — Maurice Imbert, membre de l'AAAG, a eu la bonne fortune de découvrir une lettre de Roger Martin du Gard à André Gide, qu'on croyait perdue et qui est en effet notée comme «non retrouvée» dans l'édition Jean Delay de la *Correspondance* entre les deux écrivains.¹ Nous la publions ici, d'après la photocopie que Maurice Imbert a eu l'obligeance de nous procurer.

Il s'agit d'un véritable «reportage» de Martin du Gard (pour reprendre le terme dont usa Gide dans sa réponse) sur la conférence donnée la veille, à l'hôtel Savoy de Nice, par Pierre Alessandri sur *Retour de l'U.R.S.S.*. Professeur au lycée de Nice, ancien membre du Parti communiste (qu'il a quitté l'année précédente pour «ne rien sacrifier de [s]on esprit critique et de [s]a droiture»), Pierre Alessandri est alors secrétaire fédéral des «Amis de l'Union Soviétique». Gide, qui recevra quelques jours plus tard le texte de la conférence, rendra hommage à «son évidente bonne foi» et à «la parfaite courtoisie de ses critiques» : «je souhaiterais de tout mon cœur», ajoutera-t-il, «que Pierre Alessandri ait raison»...² En réalité, c'est celui-ci qui rendra les armes. Après la publication des *Retouches*, Gide recevra d'Alessandri une longue lettre : «[...] rejetant ma réfutation de votre premier livre, je suis maintenant

¹ V. *Correspondance* Gide-Martin du Gard (Gallimard, 1968), t. II, p. 86, note 1 de la lettre 562, de Gide, qui répond le 10 décembre à celle de RMG que nous publions aujourd'hui.

² Lettre de Gide «à A. Gulminelli, secrétaire fédéral adjoint des "Amis de l'Union Soviétique" à Nice», du 28 décembre, in *Littérature engagée* (Gallimard, 1950), pp. 143-5. Cette lettre ne parvint apparemment pas à son destinataire (v. *ibid.*, p. 174).

d'accord avec vous, sans réserve»... La semaine suivante, Alessandri ajoutera même : «si vous jugez utile, à un moment donné, de rendre publique ma nouvelle position, comme un exemple de l'action sûre de la vérité sur les esprits droits, je n'y verrai aucune indiscretion».¹ Tenté par cette publication, Gide en sera pourtant vivement dissuadé par Martin du Gard :

Vous n'avez aucune idée de l'impression que peut faire la lettre d'Alessandri à qui a entendu sa conférence², et sa charge, courtoise, mais impitoyable, contre vous. Si surpris que vous ayez pu être en la recevant, votre étonnement est peu de chose, comparé au mien. Ah, combien dangereux sont ces gens qui ont des *certitudes* !...³ Ainsi, il y a 8 ou 10 mois, à peine, Alessandri, enchaîné par des convictions indiscutables, soulevait contre vous, sans ombre de scrupule, la colère vengeresse de cinq à six cents camarades, qui battaient des mains et hurlaient d'enthousiasme devant ses sévérités. Et, aujourd'hui, il reconnaît bonnement qu'il s'est totalement trompé, et que vous n'avez cessé d'avoir raison. Mais les cinq cents camarades ? Est-il prêt à les réunir de nouveau, et à leur affirmer, avec la même convaincante fougue, que tout ce qu'il a dit contre vous était faux, qu'aucun de ses arguments, qui semblaient indubitables et confondants, n'avait la moindre valeur ? Car, voilà ce qui me fait réfléchir : je crois que des illuminés comme cet Alessandri, aucune expérience ne les corrigera. Ils iront d'erreurs en erreurs, reconnaissant chaque fois, avec une désarmante bonne foi, qu'ils se sont trompés ; mais *le sens du doute n'entrera jamais en eux* ; toujours prêts à prêcher violemment, comme vérité indiscutable, leur certitude du moment...⁴

On remarquera d'ailleurs, en lisant ci-après la lettre de Roger Martin du Gard⁵, que, *de son point de vue*, il est peut-être plus sévère encore pour Gide qu'Alessandri ne l'avait été lui-même...

Nice, 5 déc. 36.

Cher ami,

J'ai passé la soirée d'hier au Savoy, où, devant une salle de 7 à 800 personnes, les «Amis de l'URSS» avaient organisé, à grand renfort d'affiches, une réfutation de votre livre. Séance annoncée

¹ *Ibid.*, pp. 174 et 177-8 (lettres du 22 août et du 30 août 1937).

² Une note de l'éditeur de la *Correspondance* indique ici par erreur que cette conférence avait eu lieu le 10 décembre (au lieu du 4).

³ Transcrivant ce fragment de la lettre de RMG en écrivant lui-même à Pierre Alessandri, Gide y omettra cette dernière phrase... (Lettre du 3 septembre 1937, *Littérature engagée*, p. 178).

⁴ Lettre de RMG à Gide du 30 août 1937, *Correspondance*, t. II, pp. 113-4. La citation qu'en fait Gide à Pierre Alessandri (dans sa lettre citée à la note précédente) s'arrête à «la moindre valeur ?»...

⁵ Nous y transcrivons entre crochets les mots biffés par Martin du Gard.

« contradictoire », mais où il n'y a eu aucun contradicteur.

Le conférencier, un jeune professeur, Alessandri, calme et têtue, courtois et implacable. Porte-pérole véhément de la religion soviétique, devant une salle enthousiaste et bien décidée d'avance à rejeter toute attaque, et même toute réserve, contre ce dogme fondamental : qu'en URSS tout est, sinon parfait dès maintenant, du moins presque parfait, et en voie constante d'amélioration rapide.

Comme je m'y attendais, les insuffisances de votre livre donnent prise facile contre vous. Il est aisé de refuser un témoignage aussi peu solidement étayé. A tous les faits particuliers que vous citez, Alessandri avait beau jeu d'opposer : 1° d'autres faits, absolument contraires, et aussi frappants, récoltés *par lui-même* (au cours d'un séjour de deux mois en Russie, cet été même), 2° tout un arsenal de chiffres, de statistiques, incontrôlables pour le public, mais utilisés avec autorité et acceptés d'emblée, parce qu'ils donnaient raison à l'adhésion profonde de cette foule d'ouvriers communistes à l'expérience russe.

Exemple : Gide a vu des pauvres en URSS ? Mais voilà les statistiques qui prouvent l'accélération incroyable du bien-être, d'année en année. Tristesse des réfectoires, des dortoirs communs ? Admirable progrès, si l'on songe à la misère de la Russie tsariste, aux isbas sordides, aux êtres qui vivaient en haillons, couchés dans le fumier des bêtes pour moins souffrir du froid. Maintenant ils ont des tables, des plats mangeables, des lits avec des matelas et des couvertures, etc... Le tout étayé de chiffres accablants !

Inégalité des salaires ? Bien sûr. Marx l'avait prévu, et prôné. Période provisoire, d'une humanité en transformation, et qui traîne encore bien des tares nées du régime capitaliste. Qu'est une expérience de 20 ans ? Et que ne peut-on espérer d'une expérience qui, en 20 ans, a fait des progrès de géants et qui ne cesse d'en faire de nouveaux !

Embourgeoisement des privilégiés ? Alessandri cite cent détails, pris sur le vif, *vus par lui*, de l'ascétisme des chefs d'usine, des bureaucrates ; de leur désintéressement. A chaque fait que cite Gide, il oppose cent faits absolument opposés et probants.

Dictature d'un homme ? Cent preuves de la façon dont Staline s'entoure de conseils, accepte la discussion des initiatives nouvel-

les, procède par essais, renonce loyalement aux erreurs constatées, etc... Et quand ce serait ? Voyons les résultats du régime stalinien : toute sa réussite, dans tous les domaines, lui donne raison ! (Et c'est une vibrante apologie de tout ce qui a été fait et se fait chaque jour en Russie pour le bonheur des masses ouvrières. Etc...)

Alessandri n'a cessé de rendre hommage à l'honnêteté d'André Gide. Mais, après deux heures de conférence, il était clair pour tous que Gide s'était promené en URSS comme un artiste naïf et sentimental, traînant un lourd passé de vie bourgeoise et d'idéal individualiste, incapable, par *son ignorance* — d'ailleurs loyalement avouée par lui-même — *des questions économiques*, de comprendre quoi que ce soit au véritable essor de la Russie ; et basant ses déceptions humanitaires sur de menus faits, individuels, incontrôlés, fortuits, démentis par d'autres faits, également individuels et qui prouvent tout le contraire. Le livre de Gide est une improvisation sans aucun fondement sérieux ; un ensemble d'«impressions» personnelles sans aucune valeur de *preuve*. Et, malgré la bonne foi naïve de l'auteur, c'est *une mauvaise action*. Avec une légèreté criminelle, il cherche à jeter le discrédit sur l'œuvre admirable de l'URSS, à ébranler le légitime espoir des masses. C'est un livre *dont il faut faire justice* ; ce qui d'ailleurs est facile. Aucun homme «documenté» ne peut prendre un tel livre au sérieux.

Il n'y a pas eu de contradicteur. (Il aurait, d'ailleurs, été hué...) Et qu'aurait-il pu dire ? Devant un tel public, votre livre est *indéfendable...* Il n'est que trop vrai qu'il est fait d'*impressions*, et qu'après un bombardement bien nourri d'arguments solides, de chiffres, il n'en reste rien. Rien qu'un témoignage individuel, sans autre portée que celle qu'on peut lui accorder selon le crédit personnel qu'on vous fait, et selon la sensibilité qu'on a aux *actes courageux*.

En fin de séance, faisant encore une fois allusion à votre honnêteté indiscutable, [l'orateur] le président a proposé de vous soumettre le texte de cette longue accusation et de réunir à nouveau le même public pour y discuter votre réponse. Décision votée par acclamations, avec un enthousiasme ironique...

Pénible soirée ! J'ai souffert... Débat sans issue possible. Gide battu d'avance. Contre des affirmations massives de faits, de chiffres, et devant une foule bien résolue à ne pas laisser ébranler sa foi, votre livre est un adversaire totalement désarmé.

L'importance de votre livre n'est pas dans ce qu'il apporte, mais dans le geste qui vous l'a dicté. Or *ce geste n'a de valeur que pour ceux qui, d'avance, attachent un grand prix à vos gestes, parce qu'ils ont confiance en votre jugement, et aiment en vous la loyauté et le courage.* Ce ne peut être le cas des masses ouvrières que vous blessez dans *leur volonté de croire*.¹ Votre livre ne peut avoir de portée que sur une poignée d'amis et d'intellectuels, déjà acquis ; ou sur ceux qui, [déjà] déçus par l'expérience stalinienne, et n'osant pas le dire encore, ou n'en ayant pas complètement pris conscience, trouvent en vous appui et entraînement.

L'argumentation d'Alessandri m'a paru, d'ailleurs, tout à fait insuffisante en bien des points. Lorsqu'il oppose à vos exemples personnels d'autres exemples personnels contradictoires, j'ai envie de vous renvoyer dos à dos : vous faites l'un et l'autre la même erreur : de parler de choses que vous ne connaissez pas à fond, et de juger sur des impressions de touristes. *L'enjeu de ces problèmes demande une autre rigueur SCIENTIFIQUE !!*

Voilà le rapide compte rendu de cette soirée. Naturellement, si vous correspondez avec Alessandri, *pas un mot sur moi*.² Je ne le connais pas, et ne veux pas le connaître !

Vôtre,

RMG ³

¹ Ces derniers mots, « que vous blessez dans *leur volonté de croire* », sont en ajout au dessus de la ligne.

² Ce n'est que neuf mois plus tard, en répondant à Pierre Alessandri qui lui avait fait part de sa « nouvelle position », que Gide fit état de la lettre de RMG : « Vous ne trouverez pas indiscret, je l'espère, si j'envoie copie de votre lettre à Roger Martin du Gard, qui m'écrivait, à la suite de votre conférence (à laquelle il assistait et qu'il avait beaucoup goûtée) : "Alessandri a admirablement parlé. Tout ce que vous aviez avancé s'effritait sous son examen et, de votre livre, *rien* n'est resté, dans l'esprit des auditeurs — je devrais presque dire : et dans le mien." Ce ne sont pas là, sans doute, ses paroles (je n'ai plus le texte de sa lettre sous les yeux) ; mais c'est le sens de ce qu'il m'écrivait avec un long développement. » (Lettre du 27 août 1937, *Littérature engagée*, p. 177).

³ Lettre autographe, 8 pp. 21 x 14 cm.

LE DOSSIER DE PRESSE DE CORYDON

(suite) ¹

169XIV-8

LÉON BAZALGETTE

(*Europe*, n° 20, 15 août 1924, pp. 490-4)

On sait que les travaux de Léon Bazalgette (1873-1928), son livre de 1908 sur *Walt Whitman, l'homme et l'œuvre* et sa traduction de *Feuilles d'herbe* (1909), servent de « prétexte » au départ du premier dialogue de *Corydon*. Et l'article ci-dessous reproduit veut, évidemment, surtout répliquer à la longue note où Gide critique très sévèrement sa biographie et sa traduction du poète américain : « [...] c'est vraiment à lui que semble s'adresser Whitman, lorsqu'il s'écrit : "Je ne suis pas ce que vous supposez" » (p. 97). Quant aux déformations d'ordre littéraire, elles sont abondantes et importantes au point de dénaturer étrangement la poésie de Whitman. Je connais peu de traductions qui trahissent mieux leur auteur... » (*Corydon*, éd. Gallimard 1924, p. 20). En juin 1910, *La N.R.F.* avait publié « Quelques propos de Walt Whitman, recueillis par Horace Traubel », traduits (« si platement », aux yeux de Gide [*Journal* du 2 octobre 1915]...) et brièvement présentés par Bazalgette. A l'initiative de Gide, la NRF avait ensuite édité, en 1918, un recueil d'*Œuvres choisies, poèmes et proses*, introduction de Valéry Larbaud, traductions de Louis Fabulet, André Gide, Jules Laforgue, Valéry Larbaud, Jean Schlumberger et Francis Vielé-Griffin (Gide y ayant traduit dix poèmes).

A PROPOS DU CORYDON D'ANDRÉ GIDE

Désireux d'éclairer son jugement sur un sujet délicieusement irritant, M. André Gide s'en est donc allé consulter un spécialiste : son ancien condisciple, le D^r Corydon, qui prépare un ouvrage sur « l'uranisme bien portant » ou « la pédérastie normale ». L'auteur y soutiendra cette thèse que l'homosexualité est tout aussi naturelle que les relations entre mâle et femelle, et que l'épithète d'antiphysique appliquée à cette pratique honnie est tout bonnement

¹ Voir les sept premiers articles de ce Dossier reproduits dans les n°s 46 et 47 du *BAAG*. Les deux textes que nous donnons ici nous ont été communiqués par Claude Courouve, que nous remercions vivement.

absurde.

On apprend beaucoup auprès d'un homme à ce point érudit et affranchi des hypocrites préjugés ; aussi les entretiens se prolongent. Comme ils remontent à une quinzaine d'années nous aurions mauvaise grâce à nous étonner que l'objet en parût un peu désuet. S'ils gardent de l'intérêt néanmoins, c'est qu'en confessant son ami M. André Gide nous offre finalement sur son propre cas des aperçus plus précieux que toutes les révélations sur le futur ouvrage du Docteur.

Le D^r Corydon, dans son zèle à soutenir la bonne cause, se propose non seulement d'écrire ce grand livre pour la Défense et Illustration de l'Urbanisme, mais aussi un article sur Walt Whitman, en réponse aux interprétations tendancieuses de l'un des biographes du poète. Le premier entretien de ces deux hommes graves et amoureux du vrai s'engage sur ce sujet particulier.

Walt Whitman était connu pour la catholicité de ses acceptations. A son vieil ami Tom, qui appartenait à la confession unitarienne, il disait un jour avec sa large bonne humeur : « Mon église comprend tout le monde — même les Unitariens. » Il y avait pourtant une catégorie ou deux qu'il ne put jamais « encaisser », malgré son robuste estomac. D'abord les diacres, les bedeaux, les rats d'église, à l'un desquels il avait un jour administré une maîtresse correction en pleine chapelle. Et puis — morceau beaucoup plus indigeste — un certain clan qu'il avait hanté à une époque de sa vie, avant l'éveil : le clan des littérateurs.

Par contre Walt Whitman intéresse fort le D^r Corydon, spécialiste, et son ami le littérateur. Avant tout, parce que ces deux hommes de goût sont pleins d'admiration pour un grand poète. Et puis, un tout petit peu, oh ! si peu, un rien, parce que ce grand poète a bien l'air d'être un pédéraste. Grand poète et grand pédéraste, le mélange est du plus haut ragoût. Un morceau de roi, pour les amateurs de beaux cas spéciaux.

Aussi vous comprenez bien que quiconque oserait insinuer que ce grand poète n'était malheureusement point un grand pédéraste aurait affaire au D^r Corydon, qui ne plaisante point si l'on fait mine de toucher à son trésor.

Qui verrait un inconvénient à ce que Walt Whitman eût été un pédéraste ? Est-ce que cela vous gêne ? A moi cela m'est parfaitement indifférent. S'il ne l'était pas, tant pis pour lui, assez peu soucieux de sa gloire posthume pour causer une grosse désillusion à ce bon D^r Corydon, son admirateur.

Mais l'eût-il été, soyez sûr qu'il n'aurait pas pratiqué la pédérastie en pin-gre, en pisse-froid et en littérateur, mais comme le grand animal qu'il était, avec franchise et robustesse, avec son sang riche et ses sens gourmands, avec la folie de son corps vermeil (« n'ayez pas peur de mon corps lorsque je passe »). Soyez sûr qu'il n'aurait pas discoursu en casuiste sur les fines nuances de la pé-

dérastie ou regardé par une fente de la cloison, mais qu'il se fût prouvé un pédéraste comme il se prouvait un ami et un camarade — généreusement, en se donnant tout entier et non à menues doses d'émotion cérébrale. Il n'est pas permis à tout le monde d'être un pédéraste comme Walt Whitman aurait pu l'être.

Mais n'oublions pas ce projet d'article, vieux de quinze ans, et souhaitons que le D^r Corydon n'en prive pas la postérité. D'après ce qu'il nous laisse entrevoir en quelques lignes, il y a tout lieu d'espérer qu'il nous donnerait, à la lumière de son idée fixe, l'étude définitive que le monde attend. Et pourquoi ne pas encourager l'excellent docteur à l'écrire, en lui signalant ces deux ou trois thèmes à méditation dont il pourra tirer, en vue de son étude, le profit qu'il lui plaira ?

Naturellement, c'est au Docteur que ces remarques s'adresseront, avec toute la considération due par un profane à un éminent spécialiste. Mais comme il est douteux qu'il faille lui attribuer, plutôt qu'à son interlocuteur, les notes de l'ouvrage où sont rapportés leurs entretiens, nous comptons sur l'obligeance du Docteur pour faire part à son ami le Littérateur des simples réflexions que voici.

Corydon est bien intelligent. Il comprend à peu près tout. D'autre part, Walt Whitman était assez médiocrement doué sous le rapport d'une certaine intelligence corydonnesque. Est-ce pour cette raison qu'il est inutile de chercher à comprendre Walt Whitman si l'on ne possède pas un tout petit grain de cet on ne sait quoi qui manque à Corydon pour tout comprendre ? « Les voyous et les petits enfants me comprennent mieux », suggérerait le poète, en faisant allusion à tels doctes personnages. Hélas ! Corydon n'est ni un voyou ni un petit enfant, mais un homme très distingué, parvenu à l'âge de la sagesse.

Corydon a lu *Enfants d'Adam* et *Calamus* en spécialiste ou en littérateur. Autant dire qu'il les a mal lus. Aussi n'a-t-il de ces poèmes qu'une connaissance assez superficielle pour avoir pu négliger le sens pourtant si clair de cette courte pièce, par exemple, *Fast anchor'd Eternal O Love*. Il n'a pas su lire entre les lignes. Si Corydon réalise son projet d'article, il y aurait grand avantage pour lui à lire d'un peu plus près les *Feuilles d'Herbe*.

Grand avantage aussi à mieux connaître l'homme qui écrivit ces poèmes et la nature de ses passions. Il semble bien que Corydon n'ait pas cherché à éclairer sa lecture de *Calamus* au moyen de certaines lettres que Walt écrivait à ses petits soldats des hôpitaux ou même des simples lettres à Peter Doyle. Elles renouvelleraient singulièrement ses aperçus. Corydon a encore beaucoup à apprendre pour vraiment connaître Walt Whitman. Il est resté sur le seuil. Rien d'étonnant à ce qu'il se trompe si légèrement sur le compte du

manly love whitmanien. Qu'il interroge le poète sur les deux grandes forces d'attachement auxquelles celui-ci aimait à se reconnaître asservi : *amative-ness*, *adhesiveness*. Il verrait alors que la camaraderie exaltée qui s'épanouit dans ses poèmes est d'une sorte un peu plus subtile que ne se le figurent ces classificateurs impitoyables qui vous fourrent un homme tout vif dans le casier «pédérastie» parce que cet homme chérit d'autres hommes, ses frères, d'une passion aussi ardente que la passion de la femme chez le commun des mortels — et, si vous protestez timidement, nullement par souci des «convenances» mais parce qu'il y a méprise, vous accablent sous quelques blocs de siècles — Périclès, Élisabeth, Henri III, où force grands et petits seigneurs, paraît-il, s'encorydonnaient à lèvres que veux-tu. Walt Whitman n'est pas de ces siècles-là. Le continent neuf sur lequel il est né n'a pas créé que des gratte-ciel et des pullman-cars : il a créé aussi des tempéraments d'une qualité autre et des passions d'une autre portée. Les *Feuilles d'Herbe* sont la confession d'un tempérament de cet ordre nouveau — insoupçonné au temps de Périclès et d'Henri III.

Il ne faudrait pas traiter ces questions-là avec moins de tact, de compétence et d'autorité fondée sur une connaissance approfondie du sujet, qu'un Edward Carpenter, par exemple, qui, même lorsqu'il ne vous a pas convaincu, vous a forcé au respect de son point de vue.

Il ne faudrait pas non plus, si l'on tient à être pris au sérieux, avoir l'air de corroborer les «travaux» d'aussi admirables philistins et «scientistes» que le D^r Rivers ou le collaborateur des *Sexuelle Zwischenstufen*, ou les niaises ca lembredaines publiées dans le *Mercur* par Apollinaire.

Il ne faudrait pas, enfin, se préparer à envisager un Walt Whitman, pour lequel les notions du pur et de l'impur au sens accepté n'avaient pas cours, avec les préoccupations que révèlent des petites phrases innocentes comme celle-ci : «Encore une fois je n'oppose point à la chasteté la débauche, et de quelque ordre qu'elle soit ; mais bien une *impureté* à une autre.» Ou cette autre : «Non ; il ne se consumma rien d'*impur* entre nous ; sa sœur était ma fiancée.» Cette «impureté» est ici soulignée pour que l'on n'oublie pas de humer au passage la curieuse odeur de péché qui s'en dégage.

On voit qu'il s'agit de tout autre chose que de quelques mots traduits «tendancieusement». Corydon sait assez bien l'anglais pour ne pas ignorer que le mot *love* traduit à la fois «affection» et «amour». Supposez que les liens de la plus vieille et la plus chaste amitié m'unissent à Corydon et que, lui écrivant, je termine mon billet par le mot *Lovingly*, courant entre amis intimes de l'un ou l'autre sexe : j'imagine que Corydon ne commettrait pas cette bourde de traduire par «Amoureuusement» ou «En amour» mais par «Affectueusement», qui est le mot français correspondant à ce sens de *Lovingly*. De même

aurai-je la fatuité de prétendre rappeler à Corydon que *sweet* traduit toute une gamme de nuances, depuis «sucré» jusqu'à «suave» (ou mieux le vieux mot «souef»), et que «pur» peut être à l'occasion l'une de ces nuances ?

Le rédacteur des entretiens corydonnesques, maître ès-plusieurs langues modernes, a parfois le trait d'union difficile, et parfois la syllabe malheureuse... ou trop heureuse. N'y a-t-il pas bien de l'esprit ou la plus aimable négligence dans ce bout de dialogue : «Peut-être que je ne reculerai pas», dit Corydon. «Acculé devant les tribunaux...». Et dans cet argument : «Or, il s'agit, pour que la fécondation s'opère, de faire converger, une fois au moins, deux flottants désirs.» Si M. Prudhomme avait commis cette phrase, sans doute n'eût-il pas osé un aussi curieux choc de syllabes. C'est que M. Prudhomme n'a pas le don d'humour qui est l'ornement de l'esprit corydonnesque.

Que, sans humour, l'excellent Docteur daigne accepter la modeste offrande par laquelle le signataire de ces lignes voudrait reconnaître l'extrême bienveillance qu'il lui a spontanément manifestée. Bienveillance d'autant plus marquée que ses appréciations ne se rapportent pas à l'édition présente des *Feuilles d'Herbe*, mais à une première version, pleine de bavures et de maladroites. Ainsi l'exemple corydonnesque comporte également la belle leçon de générosité, qui nous prépare si bien à comprendre Walt Whitman.

170-XIV-9

LIONEL LANDRY

(*La Gazette Médicale du Centre*,
15 décembre 1924, pp. 732-5)

Comme l'article, déjà reproduit dans ce Dossier, du Dr Vinchon dans *Le Progrès médical*, celui-ci se veut à caractère «scientifique», et son auteur était probablement médecin...

DE L'URANISME

(à propos d'un livre récent)

M. André Gide s'est décidé à publier, sous le titre révélateur de *Corydon*, deux dialogues écrits il y a treize ans, complétés par deux autres plus récents, l'ensemble constituant une apologie en forme de l'homosexualité.

Le geste ne manque pas de crânerie ; on peut toutefois regretter que l'auteur de *L'Immoraliste* ait cru devoir donner à son ouvrage l'aspect d'un de ces sermons contradictoires où un avocat du diable est chargé de présenter ridiculement la thèse adverse (en l'espèce celle de la morale courante).

D'autre part, entre la première et la présente édition de l'ouvrage s'est développée et affirmée une théorie scientifique de l'inversion dont Marcel Proust s'est inspiré dans *Sodome et Gomorrhe* et selon laquelle l'inversion

correspondrait à une déformation physiologique. Cette thèse gêne quelque peu M. André Gide, qui réserve la question des invertis physiologiques et affirme qu'il existe, à côté de ceux-ci, des invertis normaux — si l'on peut dire.



Tout d'abord Corydon s'attaque à la notion, hostile à ses goûts, d'amour naturel : il démontre, assez aisément, semble-t-il, que ceux qui ont parlé d'un instinct naturel vers la procréation font de la mythologie : chez les animaux comme chez l'homme, l'instinct naturel tend tout d'abord vers le plaisir ; les animaux oublient aussi facilement que l'homme, à l'occasion, l'absence de la différence de sexe — ou même l'absence de tout partenaire.

Qu'est-ce d'ailleurs que cette « morale de la Nature » dont on prétendrait condamner les transgresseurs ? La Nature — je traduis librement la pensée de M. André Gide — n'est en l'espèce qu'une forme laïcisée de Jéhovah, la morale naturelle n'est qu'une édition républicaine du Décalogue.

Mais une telle assertion rompt les ponts ; il n'y a plus de prémisses communes. Après avoir rejeté le point de vue éthique, Corydon est obligé d'y revenir (à moins qu'il ne faille voir là une manœuvre de l'auteur) et d'admettre, en principe, ce dogme commun à la morale chrétienne et à la morale dite naturelle : l'œuvre de chair ne doit être accomplie qu'en vue de la procréation.

Précepte sévère, dont il est difficile d'envisager la stricte application. De tout temps, dans une mesure plus ou moins grande, il a paru susceptible d'atténuations, les plus généralement pratiquées étant la prostitution, les pratiques anticonceptuelles et les amours contre nature.

Le premier de ces palliatifs est le seul officiellement admis, toléré, organisé. Il est inutile de rappeler les graves objections qu'il soulève soit du point de vue religieux, soit du point de vue humanitaire ; considéré objectivement, il ne diffère guère de cet esclavage que nous reprochons au monde antique ; il est enfin responsable pour une large part de la propagation des maladies vénériennes.

La généralisation des pratiques anticonceptuelles est une solution difficile à défendre officiellement. Elle aboutit au fond à une prostitution atténuée, mais aussi diffusée ; c'est celle qui a été adoptée en Russie soviétique.

A tous points de vue, Corydon préfère le troisième parti. De même que les adeptes de l'école « sportive » (avec qui il a en commun le mépris de la femme), il préconise, pour occuper l'esprit de l'adolescent avant le mariage, les amitiés masculines ; mais, allant plus loin, il ne voit pas d'inconvénient à ce que ces amitiés revêtent le caractère qu'il attribue sans hésiter aux hétaires antiques.

Sur ce dernier point, il semble qu'il y ait quelques réserves à faire. Il n'est nullement interdit, par exemple, de partager, quant au « bataillon sacré » de

Thèbes, l'avis du roi Philippe et de croire, au contraire de M. André Gide, que dans ce corps d'élite on développait une amitié mystique et exaltée qui *pouvait* sans doute devenir de l'amour physique (danger commun à toutes les amitiés mystiques), mais sans que cela fût l'objet recherché.



Déduite de manière logique, cette thèse peut faire impression. Elle repose toutefois sur un postulat initial dont la valeur est à discuter. Doit-on admettre qu'il existe des «invertis normaux»? Et, d'autre part, peut-on proposer à des jeunes gens, comme but provisoire de leur vie sentimentale, un amour masculin, sans que cette vie sentimentale en demeure définitivement faussée?

Sur le premier point, Corydon a laissé échapper — il ne connaissait pas bien sans doute, à ce moment, la théorie du docteur Hirschfeld — un aveu redoutable : il a reconnu que son goût pour les hommes provenait d'un manque de goût pour les femmes, lequel a toujours existé plus ou moins, mais s'est révélé nettement au moment de ses fiançailles (p. 26 et s.), c'est-à-dire au moment où l'uranisme perdrait tout mérite comme solution transitoire et ne devrait plus subsister que chez les prédestinés. Corydon se range donc, de lui-même, dans la catégorie des invertis de naissance, physiologiquement anormaux et incurables.

Existe-t-il d'autres catégories de l'espèce? Les psychiatres auraient tendance à le nier; peut-être vont-ils trop loin. Une anomalie sexuelle comporte des gradations; on peut parfaitement concevoir qu'un homme, selon son entourage, selon les circonstances, cède à un penchant anormal ou y résiste; que par suite, à proportion égale de «prédestinés», l'uranisme croisse ou décroisse suivant les époques et les milieux.

A ce point de vue, il y a corrélation certaine entre la conception du mariage qu'exposent Montaigne, Tallemant des Réaux, La Fontaine, par exemple, et les «goûts italiens» de leurs contemporains. L'affection de Montaigne pour La Boétie était certainement chaste; on peut le supposer aussi de celle de Shakespeare pour Southampton, admettre que les sonnets opposent l'amour chaste d'homme à homme à l'amour impur d'homme à femme. On peut également supposer le contraire... Quand la vie *sentimentale* d'un homme est tournée vers l'homme, sa vie *sexuelle* a tendance à suivre l'impulsion. Et aussi la troupe des «prédestinés» se grossit de recrues qui, en d'autres temps, suivraient les routes normales. Il est d'ailleurs probable que la théorie de la «prédestination», qui comporte nombre de lacunes, devra subir quelque jour une révision sévère. En tout cas le critérium doit être cherché, non dans la tendance vers l'homme, qui peut être affaire d'occasion, mais dans l'éloignement de la femme.

Il est certain d'autre part qu'il serait illusoire, si l'on prétend détourner les

jeunes gens de la femme à l'âge de la puberté, et si réellement on y parvient, de compter leur rendre ce goût quand viendra le moment du mariage (Corydon en est un exemple). Doit-on admettre que les « uranistes » se marieront tout de même, sauf à constituer ensuite des ménages à trois d'une espèce particulière ?... M. André Gide va-t-il jusque-là ?



Tout à l'heure, un rapprochement a paru s'imposer entre les théories de Corydon et les tendances, chastes d'intention, de l'école sportive, les unes et les autres offrant ce point commun : le mépris de la femme et de l'amour selon sa conception romanesque.

Dans un cas des amours, dans l'autre des amitiés masculines sont proposées comme idéal à la jeunesse en place de l'idéal sentimental datant de la Table Ronde, revivifié par d'Urfé, par l'hôtel de Rambouillet, plus tard par Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, et combattu cependant par la verve railleuse des conteurs du moyen âge, par le scepticisme de Montaigne, par la verve truculente de Rabelais, par la prudence égoïste et bourgeoise de La Fontaine.

Il est curieux, à ce point de vue, de considérer les exigences sentimentales d'un homme du XVI^e siècle, d'un contemporain de Montaigne ou de Rabelais. Elles comportaient : 1^o une femme dont les fonctions normales étaient de tenir son ménage et de lui donner des enfants, le mariage étant considéré comme une désagréable nécessité d'état ; 2^o selon l'occasion, une ou plusieurs maîtresses, à fin de divertissement ; 3^o enfin et surtout un ami, confident intime et sûr. La distinction des genres était très nette ; l'idée de prendre la femme ou la maîtresse pour ami et confident aurait paru folle (qu'on se rappelle Hotspur dans Shakespeare) ; celle de traiter sa femme comme une maîtresse, irrévérente et dangereuse ; celle de conférer à l'ami, par surcroît, le rôle de maîtresse, anormale.

Aujourd'hui la femme prétend à ce triple rôle ; selon la conception romanesque de l'amour, le même être réclame le droit de donner à l'homme des enfants (pas trop), d'être le dispensateur de ses plaisirs les plus intenses et en même temps son principal ami et confident.

De ce vaste programme, le retour en vogue des amitiés masculine ferait disparaître un des éléments, la diffusion des amours masculines un autre ; et ainsi la femme demeurerait réduite au rôle de pondeuse et de ménagère (les trois K de l'empereur Guillaume). Il n'est pas dit qu'elle l'acceptera ; mais les champions du « masculinisme » ne lui demandent pas son avis et au surplus ils disposent toujours du « fouet » préconisé par Schopenhauer et Baudelaire.

Envisagées sous cet aspect, les revendications « masculistes » apparaissent assez désagréablement comme une pure revendication de la force brutale s'exerçant à l'encontre d'un ascendant conventionnel reconnu à un être phy-

siquement plus faible. Il y a relation certaine entre ces tendances, ainsi interprétées, et celles qui se manifestent, de la même manière, dans d'autres domaines, sous la désignation générale de matérialisme historique. M. André Gide et M. de Montherlant, dont les doctrines, comme on l'a vu, ne sont pas sans rapports, ont-ils envisagé le problème sous cet aspect ?

LE DOSSIER DE PRESSE DE PALUDES ¹

171-XVI-1

CAMILLE MAUCLAIR

(*Mercure de France*, n° 67, juillet 1895, pp. 102-3)

Camille Mauclair (1872-1945, de son vrai nom Camille Faust) avait été en 1891 un des premiers, et des rares, à apprécier *Les Cahiers d'André Walter*, dont il parla dans *La Revue indépendante*. Gide était alors allé l'en remercier, et une amitié commença entre les deux écrivains, qui ne devait toutefois pas résister au jugement de plus en plus sévère que Gide allait porter sur ce polygraphe trop « habile aux avatars » et qui avait « la plume un peu trop près du bonnet » (*Journal*, déc. 1910) ; et, devenu plus tard fournisseur de copie pour quantité de petits journaux provinciaux, Mauclair attaqua souvent fielleusement Gide et la N.R.F.. Gide, il est vrai, avait durement critiqué, dans *La Revue Blanche* du 15 février 1900, son roman *L'Ennemie des rêves...*

«PALUDES»

J'aime *Paludes*, parce que c'est le livre d'un homme *qui en a assez* et qu'on y voit exprimées avec une intensité et une émotion admirablement sincères quelques-unes des raisons nerveuses, quelques-uns des désenchantements intellectuels et sentimentaux qui font que *nous en avons assez*. M. André Gide ne s'est pas déréglé jusqu'à crier cela sur les toits, et à prendre à partie toute la terre pour lui imputer le grief de son pessimisme : il dit cela tout doucement

¹ C'est à l'occasion de la prochaine adaptation théâtrale de *Paludes* proposée par le Centre Dramatique National de Caen, annoncée dans les « Varia » du présent numéro, que nous ouvrons ce seizième « dossier de presse ». Rappelons que les quinze premiers, ouverts dans le BAAG depuis notre n° 19, sont consacrés à *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Isabelle*, *Les Caves du Vatican*, *La Symphonie pastorale*, *Si le grain ne meurt*, *Corydon*, *Les Faux-Monnayeurs*, *L'Ecole des femmes*, *Robert*, *Œdipe*, *Geneviève*, *Retour de l'U.R.S.S.*, *Thésée* et *Le Prométhée mal enchaîné*.

et presque en souriant. Il dit comme une chose de tous les jours le navrement du «tous les jours», et je crois bien que depuis Laforgue personne n'avait eu cette façon exquisement désespérée et paisiblement prête aux larmes de trahir sa lassitude de l'ordinaire et du prévu. Par son style, que l'on sait le plus souple et le plus simplement artiste chez M. Gide, par sa composition adroite et d'un laisser-aller inusité et savant, par la spéciosité de ses épisodes, de son sujet même, *Paludes* est un livre d'exception : on n'en voit pas d'analogues, et l'on ne s'occupe guère d'écrire pour en produire de semblables. Et pourtant *Paludes* est un livre qui concerne notre pensée et notre préoccupation constante. Il touche à ce qui nous fait souffrir. C'est l'histoire de l'homme couché : il ne se dérange pas, il regarde autour de lui, il se distrait de petites choses toujours pareilles. C'est Narcisse sans miroir. Il a un petit domaine qui ne lui plaît pas, et il n'en sort pourtant point. Il aime mieux s'y accommoder, et se figurer qu'il se l'est accommodé ; il ne s'en va pas et il ne sait même pas pourquoi. Il est là, il y reste machinalement. C'est l'homme ordinaire, celui dont Emerson a tenté de nous montrer la consolante grandeur immanente. C'est l'homme du laisser-faire, de l'accepté, de l'installé : c'est nous tous, dans notre profession et notre vie quotidienne. Et le désir de la Chimère de la *Tentation*, «des parfums nouveaux, des fleurs plus grandes, des plaisirs inéprouvés», ne tente personne de ceux à qui l'écrivain confie l'idée de *Paludes*. A quoi sert ce livre ? Nous acceptons tout ce dont vous voulez vous plaindre, lui disent-ils. Et puis d'abord, qu'est-ce que vous voulez ? — Et de fait, il ne veut rien *qu'autre chose*, et tout *l'autre chose* que les autres lui proposent le laisserait insatisfait. Eux s'en contentent, et s'en fabriquent le bonheur coutumier : lui, non. Il a l'air compliqué et gobe-la-lune auprès d'eux : et pourtant c'est *le simple* qu'il voudrait. Il ne sait pas...

«Des héros ! des héros ! et que tout le reste fût des levers de rideau !» s'écrie douloureusement Laforgue. Et il ne parle pas davantage. M. André Gide aussi est l'homme qui voit tout en levers de rideau, en bagatelles, en corvées ennuyeuses, en amis trop connus, et qui ne voudrait pas user sa vie sans voir le héros au moins, s'il ne peut l'être. Mais il se tait comme Laforgue. Il regarde en soi-même et ne dit plus rien. Il contemple les autres gesticuler. Il est presque humilié de leur gesticulation qui ne le contente point. Il est lui aussi l'homme couché : et nous le sommes tous, et le héros n'apparaît pas, et tout est identique...

J'aime *Paludes* comme tout ce qu'écrit M. André Gide, parce que cela vient d'une âme extrêmement fine, hautaine et souffrante, et qu'il y a éparses dans ses livres quelques-unes des choses du cœur que nous aurions tous voulu dire aux grandes minutes passionnées de notre vie. C'est le caractère spécialement prenant de son œuvre, qu'elle naît du dedans, intensément. C'est très diffi-

cile, littérairement parlant, d'imaginer, de construire et d'écrire ce petit livre apologique, et il est fait avec un charme et une légèreté que peu d'entre nous ont connus. Mais on ne s'en aperçoit même pas, tant on va d'un bout à l'autre avec l'impression qu'il faut ici s'occuper non d'un talent, mais d'une âme. Je ne sais rien qui soit plus attachant que ce caractère : c'est ce que je me figure par le mot simplicité. Avec sa nervosité, ses violences, ses lassitudes, son ennui et son ironie, *Paludes* est un livre qui dit simplement des choses simples, les choses de l'ordinaire qui sont notre chagrin permanent, les choses quotidiennes qui font mal...

172-XVI-2

EMMANUEL SIGNORET

(*Le Saint-Graal*, 2^e série, n° 1, 15 juin 1895, p. 365)

On sait de quelle admiration Gide allait témoigner pour Emmanuel Signoret (1872-1900) dont il procura plus tard l'édition des *Poésies complètes*. Le jeune poète avait publié quelques mois plus tôt son premier recueil, *Daphné* (Paris : Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1894), dont la pièce finale, *Les Nuages*, était dédiée «A André Gide». Après une interruption de deux ans, il reprenait en juin 1895 la publication de ses «cahiers d'art et d'esthétique», *Le Saint-Graal*, petite revue dont il était l'unique rédacteur. C'est dans les «Échos du Mont Salvat» qui terminaient, comme d'habitude, cette première livraison de la «deuxième série» que Gide put lire ces huit lignes amicales qui saluaient *Paludes*... (Sur les relations Gide-Signoret, v. notre *Maturité d'André Gide*.)

J'ai aussi reçu *Paludes*, par André Gide. Je ne connais pas Gide. Je l'aime énormément. C'est, certainement, l'un des artistes les mieux doués de cette génération.

Ce livre est une belle action plutôt qu'une belle œuvre. Il est, d'ailleurs, délicieusement écrit. Il contient de pâles étendues d'étangs et des phrases d'une fatigue infinie. Tout son style a des grâces amères.

173-XVI-3

LÉON BLUM

(*La Revue Blanche*, n° 90, 1^{er} mars 1897, pp. 236-8)

Collaborateur de la première heure de *La Revue Blanche*, Léon Blum (1872-1950) y tint très régulièrement la chronique «Les Livres» de février 1896 à décembre 1899 (Gide lui succéda alors, mais pour une année seulement). Il saisit l'occasion de la réédition en un volume du *Voyage d'Urien* et de *Paludes*, au Mercure de France (ach. d'impr. 16 novembre 1896), pour consacrer à son ami de jeunesse la moitié de sa chronique du 1^{er} mars 1897 (les deux dernières pages rendent notamment compte de plusieurs ouvrages de «l'École Naturiste» : *L'Hiver en méditation* et *La Résurrection des dieux* de Saint-Geor-

ges de Bouhélier, l'*Essai sur le Naturisme* de Maurice Leblond et *Sylvie ou les Émois passionnés* d'Eugène Montfort). Cette chronique a été presque intégralement réimprimée au t. I de *L'Œuvre de Léon Blum* (Paris : Albin Michel, 1954), pp. 34-8. Sur les relations Gide-Blum, v. *La Jeunesse d'André Gide* de Jean Delay, notre *Maturité d'André Gide* et la biographie de *Léon Blum* de Jean Lacouture (Seuil, 1977). De Léon Blum, le BAAG a déjà reproduit un article sur *L'Immoraliste* (n° 22, pp. 11-9).

M. André Gide est un excellent écrivain. Il a au plus haut degré le don et la science naturelle de la langue. Ce n'est pas assez pour moi de dire qu'il est l'homme de sa génération qui écrit le mieux. On lui doit des pages que nul autre n'aurait écrites à sa place, et qui sont parfaites. Je voudrais qu'on relût dans *Le Voyage d'Urien* le port voluptueux où les voyageurs s'embarquent, le bain des matelots, la maladie de Morgain apaisée par l'eau des sources. C'est une prose de poète, belle par sa pureté, son rythme, ses oscillations, ses reflets, qui fait songer à un Browning ou à un Shelley traduits par eux-mêmes. Il sait garder une beauté littéraire aux justesses de l'abstraction. Il aime la vie ; il est curieux et tenace dans l'observation de l'âme ou du paysage. Mais sa pensée haute et religieuse paraît toujours tournée vers l'éternel. Et comme M. Gide est aussi un littérateur, que son amour pour les lettres est exclusif et profond, qu'il croit passionnément à lui et à son œuvre, comment douter qu'il doive être un jour un de ceux dont la pensée peut agir sur la pensée universelle ?

Je le dis sincèrement, sérieusement, sans me faire illusion sur ma pensée, sans confondre ce que je connais de M. Gide et ce que ses livres m'ont appris. Je sais que *Le Voyage d'Urien* peut sembler une allégorie obscure et froide. Moi-même, j'y suis mal les détails d'émotion qu'exprime la variété des paysages, et souvent cette Carte du Tendre métaphysique m'a déconcerté. Un ton tiré et obscur trouble parfois la limpidité de *Paludes*. Pourtant, il ne me semble pas qu'on puisse, après avoir lu ces deux ouvrages, et dans la pleine conscience de leurs imperfections, ne pas penser de M. Gide ce que j'en ai dit. C'est un sentiment que peut-être on appuiera mal sur des raisons, mais qui se lèvera avec une certitude spontanée. Car si les dons et le talent de M. Gide restent encore supérieurs aux œuvres qu'il en a tirées, au moins font-elles inévitablement prévoir les autres beautés qui naîtront un jour.

Je parlerai et reparlerai de M. Gide, et je sais que tous les jugements sont prématurés et incertains sur une vie littéraire qui commence à peine. De celle-ci on ne peut rien juger certainement, sinon qu'elle sera grande ; et rien dire utilement que la phase où elle en est venue de sa marche et de son évolution. Bien que *Le Voyage d'Urien* et *Paludes* soient par eux-mêmes deux beaux livres, c'est surtout cet enseignement qu'il faut y chercher. Ce sont deux livres anciens déjà et séparés entre eux par un assez long espace de

temps et de pensée. Mais la dernière partie du *Voyage d'Urien* annonce *Paludes*, et du reste, à ces deux ouvrages si divers, les conclusions sont communes. Urien et ses compagnons allégoriques partis pour l'action et l'éclat achèvent dans les sargasses de la mer et dans les déserts gelés du pôle leur voyage désenchanté. Qu'ont-ils fait ? Quelle est leur gloire ? Ils ont résisté aux tentations de la route : « Votre stérile vertu, ce sera donc de s'abstenir ? » Oui, et d'avoir dû faire de l'abstinence une vertu. A travers les épisodes multipliés et les comparses sommaires du roman, quelle est l'idée que subit et qu'agrandit sans cesse le triste héros de *Paludes* ? C'est que notre vie est monotone, ennuyeuse et enfermée, qu'elle ne conduit à rien, qu'elle n'est rien, et que nous ne sentons même pas sa pâleur et son atonie. C'est « cette agitation sur place, cette localisation du bonheur, cette myopie des fenêtres, ce contrôle du plaisir, cette interception du soleil... ». Le héros de *Paludes* le sait bien, et il le répète, et il plaint ceux qui ne le savent pas comme lui. Mais que fait-il de plus ? que change-t-il dans sa vie ? Rien. Votre stérile science, ce sera donc de connaître votre malheur ? Oui, et d'avoir fait du malheur une science. Au résumé, deux livres de morale, et de morale négative enfermée sous des ironies mentales ou sous des allégories poétiques.

Paludes, gai roman de l'ennui, livre de la richesse dans la monotonie, où l'uniformité du récit et de la pensée est variée par une incroyable abondance d'observation et d'imagination psychologique, *Paludes* me paraît plus fermé, plus complet, plus riche que *Le Voyage d'Urien*. Quelle y est précisément l'attitude de l'auteur ? A-t-il voulu ou non, comme l'indique la postface, chercher un comble de gaîté dans un semblant d'autobiographie ? Mais n'est-ce pas aussi la perfection de ce livre qu'on en puisse tirer sur le dessein de M. Gide les inductions et les convictions les plus opposées : « Vouloir expliquer mon livre, c'est en restreindre précocement le sens, car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous n'avons dit que cela... Et cela surtout m'intéresse que j'y ai mis sans le savoir. » Pour moi, je suis sûr que M. Gide a vécu *Paludes*, mais qu'il ne le vit plus, et que pourtant il ne se sait pas mauvais gré de l'avoir vécu. Car il vaut encore mieux voir son ennui et sa paresse que d'être aveugle, et au héros de *Paludes* il n'a manqué que le courage de partir et de chercher autre chose. C'est un état de transition qui en soi-même ne suffit pas et qu'on peut railler, mais qu'il faut traverser pour arriver à la vie féconde.

C'est pourquoi les quelques pages qui, à la fin du volume, commentent *Paludes*, annoncent un autre volume, *Les Nourritures terrestres*. Ce sera le livre de quelqu'un qui, lui, est parti et qui est arrivé ailleurs. Et c'est pourquoi j'ai voulu aujourd'hui arrêter l'inventaire de M. Gide et considérer son œuvre passée comme un bilan testamentaire ou comme une réédition posthu-

me. Suivant la méthode cartésienne il a fait sa table rase. Mais que sera son œuvre future, nul ne le sait, ni surtout lui-même que je vois trop réfléchi et trop naturel pour se limiter ou pour pouvoir se prévoir. On y trouvera la vie, la nature, de l'air libre et du soleil ; on y retrouvera l'amour sévère de la morale et le goût abstrait de la pensée. Les générations changent ; celle-ci n'est plus romanesque, et le récit intime et difficile de *Paludes* a bien pu être son *Werther*. Chaque jour la verra se détacher de l'homme vers la nature et vers l'idée. Idéologies passionnées et paysages métaphysiques ! Nous voici revenus d'un siècle en arrière, à Rousseau, à Gœthe, à Chateaubriand.

174-XVI-4

YVANHOÉ RAMBOSSON

(L'*Ermitage*, 6^e année, n° 9, septembre 1895, p. 179)

De celui qui signait superbement *Yvanhoé Rambosson*, collaborateur régulier du premier *Ermitage* (fondé et dirigé par Henri Mazel), familier des dîners du *Mercure* à la Taverne du Panthéon, nous savons fort peu de chose... Né le 3 mars 1872, il publiait son premier recueil poétique, *Le Verger doré*, en cette année 1895, que suivit en 1898 *La Forêt magique*. En mars 1897, il fut de ceux qui approuvèrent la protestation de Paul Fort contre le «manifeste naturiste» de Bouhélien en «refusant toute étiquette». Dans son *Journal littéraire* (t. II, p. 189, 2 mai 1908), Paul Léautaud cite Rambosson parmi ceux en qui il voit des «ratés» du Symbolisme...

Le service militaire ne m'eût point peiné s'il eût duré huit jours et j'avoue avoir pensé qu'on pouvait se distraire vingt-quatre heures à être général. Je regretterai toujours de n'avoir point vécu à la façon de certains gueux d'aventure, encore qu'il m'arrive rêver aux élégances de siècles enfuis. La même minute assiste au combat des contraires. Je serais tenté de m'asseoir au carrefour puisqu'on ne peut suivre ensemble toutes les routes qui s'en écartent. L'oisiveté douloureuse engendre de multiples et contradictoires désirs d'action. O psychologues au double moi ! Pauvreté ! C'est une infinité de *moi*, mon rêve ! Recevoir dans la même minute toutes les sensations qu'une minute semblable apporterait aux types les plus variés de l'âme humaine ! N'est-ce point torture, se souhaiter à la fois l'homme de charité et l'autre d'égoïsme brutal et de *struggle for life*, chaste et libertin, conquérant et pacifique, rêveur et agité ? Ah ! vivre des vies différentes, mais se sortir de *la vie qu'on doit mener* ! La vie qu'on doit mener, c'est, parbleu ! *la vie qu'on mène*. C'est aussi *Paludes*.

«*Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce point d'en sortir, mais au contraire s'en contente...

«Tout ce que nous suscitons il semble que nous le devons entretenir, de là

la crainte de commettre trop d'actes de peur de dépendre de trop...

« J'aimerais mieux marcher *aujourd'hui* sur les mains plutôt que de marcher sur les pieds — comme *bier* !... »

« — Alors de quoi vous plaignez-vous ? s'exclamèrent Tancrede et Gaspard.

« — Mais précisément de ce que personne ne se plaigne ! »

M. André Gide, lui, s'est plaint. Il a bien fait et il l'a fait bien.

175-XVI-5

ADOLPHE RETTÉ

(*La Plume*, t. VI, n° 152, 15 août 1895, p. 360)

Symboliste à ses débuts, Adolphe Retté (1863-1930), « mardiste » de la rue de Rome, mais qui a abjuré et commencé en janvier 1895, dans la grande revue bi-mensuelle de Léon Deschamps, *La Plume*, une campagne anti-mallarméenne (qui l'opposera très vivement à Gide deux ans plus tard, v. notre *Maturité d'André Gide*, pp. 175-82), consacre une brève note à *Paludes* dans sa « Chronique des Livres » du 15 août. Mais *La Plume* parlera plus longuement du livre à l'occasion de sa réédition : voir l'« Expertise » de Louis de Saint-Jacques, reproduite plus loin.

Voici un nouveau petit livre de M. Gide. On n'y trouvera pas la mélancolie passionnée des *Cabiers d'André Walter* ni le pessimisme féerique du *Voyage d'Urien*, ce périple aux confins de la connaissance qui est une manière de chef-d'œuvre. Ici M. Gide s'est donné le passe-temps de quelque ironie. *Paludes* irritera bien des gens : en effet, il ne s'y passe exactement *rien du tout*. Le héros se lamente, agace la dame qu'il honore de son attention... platonique, discute, non sans fatigue, avec des comparses burlesques, tente une œuvre sans avoir même le désir de la terminer et enfin se laisse vivre — comme abruti après quelques velléités de noter ses sensations. *Paludes*, c'est en somme la satire très fine d'un certain symbolisme quelque peu valétudinaire et surtout des procédés chers à M. Barrès. Le style a cette grâce un peu languissante dont M. Gide sait si bien les secrets. Enfin, pour achever de se moquer louablement du monde, M. Gide termine son livre par une « table des phrases les plus remarquables de *Paludes* ». Il note celle-ci : « Il dit : "Tiens ! tu travailles !" ». Puis il laisse au lecteur le soin de remplir la page selon son goût. Savoureuse mystification qu'on ne saurait trop approuver, tel est *Paludes*.

176-XVI-6

LOUIS DE SAINT-JACQUES

(*La Plume*, t. VIII, n° 189, 1^{er} mars 1897, pp. 150-4)

Ami d'Adolphe Retté, cousin d'Edmond Jaloux, Louis de Saint-Jacques avait succédé à Retté comme chroniqueur littéraire de *La Plume* et, dès son premier article du 1^{er} janvier 1897 (sa première « Expertise ») avait poursuivi le combat anti-mallarmiste. Sa quatrième « Expertise », le 1^{er} mars (qui se termine sur un « P.-S. » prometteur : « Dans ma cinquième Expertise, je parlerai de la *Protestation mallarmophile* de M. André Gide et des *Divagations* de M. Stéphane Mallarmé... »), est consacrée aux *Douze Chansons* de Maeterlinck et au *Voyage d'Urien suivi de Paludes*. D'emblée, il assure se placer « à un point de vue [...] littéraire et constater que les *Chansons* de M. Maeterlinck sont mortes, au lieu que *Le Voyage d'Urien* et *Paludes* s'efforcent de ne point mourir » ; puis, après avoir conclu le premier tiers de son article sur *Douze Chansons* en écrivant : « Si j'avais été admis par M. Maeterlinck à lui donner mon avis sur la publication de ses chansons avant qu'elles eussent été confiées à un éditeur, je lui aurais dit : du moment qu'elles ne manifestent en rien votre talent, mais que, plutôt, elles lui nuisent, déchirez-les ou brûlez-les. Mais, hélas ! nous tenons à nos morts tout autant qu'aux vivants, et il n'est pas très sûr que M. Maeterlinck eût consenti à se débarrasser de ses douze petits cadavres. Laissons-les donc dormir en paix, et, quittant les régions glacées des ombres, approchons-nous maintenant de la vie : c'est le voyage de M. Gide », il poursuit :

J'estime très haut M. Gide ; il est un des nouveaux venus de qui l'on est en droit d'attendre de belles réalisations, et déjà il nous donna un peu plus que des promesses : *Le Voyage d'Urien* et *Paludes* nous montrèrent chez lui cette anxiété si intéressante du jeune homme qui cherche sa voie, angoisse que tous nous ressentîmes quand, après en avoir délibéré avec nous-mêmes, nous résolûmes d'entrer dans la vie. Il me semble que dans son volume, M. Gide nous livre au moins une part de ses propres délibérations, le problème vital l'attire, et, s'il n'arrive pas encore à en trouver la solution complète, ses efforts n'en demeurent que plus louables parce qu'ils furent persévérants. Ce faisant, plus que bien d'autres, il fit vraiment œuvre d'art. En effet, Schopenhauer le remarque avec justesse ¹ : « Le résultat de toute conception purement objective, donc aussi de toute conception artistique des choses, est une nouvelle expression de l'essence de la vie, une nouvelle réponse à cette demande : qu'est-ce que l'existence ? — Chaque véritable œuvre d'art bien réussie répond à cette question à sa manière et toujours juste... Son but propre est de nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont réellement ; seulement, dans la réalité, elles ne peuvent être comprises par tout le monde, parce qu'une foule de conditions accidentelles, objectives et subjectives, viennent les voiler. C'est ce voile que l'art écarte. » M. Gide n'a pas écarté le voile ; mais, et c'est là son éloge, il s'y est essayé. Et, certes, il n'avait pas besoin de nous expliquer sa tentative à l'aide de cette préface qu'il a pris la peine d'écrire en rééditant les aventures d'Urien. Le livre lu, on découvre aisément soi-même l'émotion

¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Compléments du livre III, ch. xxxiv. [Note de l'auteur].

qu'il représente et que l'auteur résume très bien du reste en une seule phrase qu'il est bon de citer : cette émotion « n'est point une émotion particulière ; c'est celle même que nous donna le rêve de la vie, depuis la naissance étonnée jusqu'à la mort non convaincue ; et mes marins sans caractères tour à tour deviennent ou l'humanité tout entière ou se réduisent à moi-même ». Cette conception, si je ne me trompe, dérive strictement de celle de Schopenhauer que nous venons de transcrire. Mais cette coïncidence, pour être curieuse, n'est pas étonnante : M. Gide a du goût pour les idées générales, il n'est donc pas extraordinaire qu'à l'occasion de l'une d'entre elles il se rencontre précisément avec un des philosophes modernes qui les ont le plus aimées.

De cette rare qualité d'esprit qui pousse M. Gide à se préoccuper avec passion de pure métaphysique, il résulte une autre conséquence plus grave qui doit lui être reprochée : il oublie que les conditions de l'œuvre d'art ne doivent pas être les mêmes que celles de l'œuvre philosophique, et, perdant l'exacte notion de ces différences essentielles, il arrive qu'il n'en tient plus compte : il abstrait trop. Bien qu'ils agissent et qu'ils voyagent, Urien et ses compagnons ne vivent pas. Aucun signe distinctif ne les sépare les uns des autres. Leurs discours ne sont d'ordinaire que des jeux de rhétorique. On sent toujours que M. Gide demeure le mécanicien qui fait mouvoir leurs rouages, ils ne sortent jamais de leurs attitudes de marionnettes. Et, privés d'une âme qui leur appartienne, ils ne peuvent pas nous retenir. Quant aux décors qui les entourent, à part ceux de la mer Glaciale, ils nous laissent tout aussi froids. La course errante à travers l'océan Pathétique se prolonge mortellement d'une île imaginaire à une ville irréaliste, d'une ville illusoire à une île qui n'est pas. La dérive sur la mer des Sargasses s'accomplit de même sorte. Seule, la marche vers le pôle parvient à se dramatiser. Le tort de ces explorations diverses, c'est qu'elles accusent trop l'emploi du même procédé, la description du paysage symbolique, c'est-à-dire du site qui n'existe pas. L'ouvrage de M. Gide ne contient pas, en effet, autre chose qu'une série de tableaux dont tous les éléments sont bien empruntés à la nature, mais dont l'aspect rigide et morne nous révèle qu'ils ne sont pas *vécus* : il me plairait de les nommer des *tableaux métaphysiques*. Le principe sur lequel l'auteur s'est appuyé pour les construire mérite par son originalité qu'on lui prête quelque attention. « Il semble juste » à M. Gide « qu'une émotion que donne un paysage puisse se resservir de lui — *comme d'un mot* — et s'y reverser tout entière, puisqu'elle en fut à l'origine enveloppée... *Le manifeste vaut l'émotion intégralement...* ; émotion et manifeste forment équation ; l'un est l'équivalent de l'autre. Qui dit *émotion* dira donc *paysage* ; et qui lit *paysage* devra donc connaître *émotion*. Une émotion naît... non, elle est. Elle est depuis aussi longtemps que toutes choses qui la manifestent... sa vie est le besoin même de

se manifester... C'est l'émotion qui choisit elle-même son manifeste. Cette fois elle a choisi le paysage. — Pourquoi ? parce que pourquoi ne l'avait-on pas déjà choisi ? — Ainsi l'émotion serait indépendante de nous, elle serait « issue de Dieu », « sa mort serait impossible », par suite elle serait éternelle, ce serait une véritable entité. Et non pas une entité morte, mais une entité douée d'une activité sans terme, vivante et se manifestant sans cesse au gré de cette même activité. M. Gide a-t-il bâti cette théorie pour expliquer son livre, ou bien a-t-il écrit son livre pour confirmer cette théorie ? Que l'on prenne l'une ou l'autre de ces deux hypothèses, peu importe, le paradoxe qu'il présente est ingénieux, mais il n'est guère soutenable. Pour lui donner une apparence de raison, M. Gide a dû tourner une difficulté sérieuse : il a fallu qu'il évitât de nous définir exactement ce qu'il entendait par le mot émotion. Il espérait ainsi, sans éveiller notre attention, donner librement carrière à son penchant pour la métaphysique, en douant l'émotion, phénomène tout subectif, d'un *être* que, par elle-même, il lui est impossible d'avoir ; car il n'y a d'émotion que là où il y a un sujet connaissant. Si moi, sujet connaissant, je considère un paysage, ce paysage, la chose est sûre, me fournira une émotion. Mais cette émotion n'était pas contenue dans le paysage, elle n'était pas en dehors de lui non plus. Cette émotion n'existait pas avant que je me fusse représenté le paysage. Simplement elle est née en moi à la suite de cette représentation, et sitôt que j'en eus connaissance, elle se transforma en *notion*. Mais émotion, notion ou représentation, tout cela dépend de moi-même, et tout cela, sans moi, n'existerait pas. Toutes ces choses ne sont que des modes de mon activité intellectuelle ; elles sont en moi et pour moi des manifestations de mon moi, elles n'ont rien de fixe qui leur soit propre, et toutes varieront à mesure que le moi qui les conditionne variera. C'est pourquoi il n'est pas vrai de dire que « *le manifeste vaut l'émotion intégralement* ». Le même paysage ne donne jamais la même émotion, car pour qu'il y ait une émotion, il faut que je regarde le paysage ; et suivant l'état d'esprit dans lequel je me trouverai, ou le degré de sensibilité qui sera le mien au moment où je l'aurai en ma présence, étant d'ailleurs supposé que rien ne change dans le paysage, mon émotion revêtira les formes les plus diverses : *le paysage ne sera que l'occasion d'une émotion dont je suis le facteur*. L'émotion est le résultat de cette rencontre de mon moi avec le paysage. Par suite, elle ne se reproduira intégralement et identiquement qu'à cette double condition : que le paysage ni moi, nous n'ayons varié, et que la rencontre de mon moi avec le paysage s'effectue toujours de la même façon.

On ne peut, sur une erreur, échafauder une œuvre parfaite ; qu'elle se produise en art ou en philosophie, elle empêche une édification solide, de même qu'en mathématiques elle ruine tous les calculs. *Le Voyage d'Urien* est la

meilleure des preuves que, malgré son incontestable talent et ses belles qualités de style, M. Gide a échoué dans son essai de démonstration pratique du théorème faux qu'il avait formulé. Il voulut en faire l'application à «cette émotion même que nous donna le rêve de vie, depuis la naissance étonnée jusqu'à la mort non convaincue». Il tenta de l'exprimer par des paysages, au lieu d'en animer Urien et ses compagnons d'infortune. Il eut enfin cette ambition de réaliser dans ses marins tour à tour l'humanité entière ou sa propre conscience. Mais cette émotion devant la vie, il ne pouvait fatalement la concevoir que sous la forme *particulière* qu'elle prenait dans son intelligence. Et comme nécessairement encore cette émotion, ou plutôt cette notion, était abstraite, en la réduisant en paysages, il ne créait que des paysages *abstraits*. Ils sont abstraits, par suite ils ne sont point dans la nature ; composés en vertu d'un artifice, ils sont tout artificiels. Ainsi, quand M. Gide voulut dépeindre l'ennui de vivre, il mena ses tristes errants sur la mer grise des Sargasses, parce que, *pour lui*, ce manifeste valait cette émotion intégralement. Mais si, *pour moi*, cet ennui est plutôt le désert Arabique, ou la Champagne crayeuse, ou les immenses solitudes de la Sibérie désolée, la mer des Sargasses ne m'évoquera pas l'ennui de vivre, je ne m'intéresserai qu'au décor extérieur, c'est-à-dire à la mer des Sargasses en tant que mer des Sargasses, et j'exigerai de M. Gide qu'il m'en donne une description fidèle *comme s'il y était allé*. Or on voit trop qu'il n'y est pas allé. On voit aussi qu'il est gêné de son procédé même : il ne sait trop comment sortir de son océan Pathétique, puisque, en réalité, il n'y a aucune raison pour qu'il en sorte, la série des tableaux pouvant être indéfinie ; et quand il gagne le pôle, on s'aperçoit tout au contraire qu'il est proche du terme, tant la hâte de finir se révèle sous les mots. Car le style de M. Gide est un style singulier. Non pas que j'attache à cette épithète un sens péjoratif ou une signification désobligeante ; bien loin de là, je considère qu'en le qualifiant ainsi, je lui décerne un grand éloge : nous devons tous nous efforcer d'avoir un style qui soit le nôtre et pas celui d'un autre, et c'est pour avoir acquis ce mérite que celui de M. Gide est en tout point singulier. J'en connais peu où les mots vivent d'une vie plus intense. Ils se construisent en phrases bouillantes de passion contenue : ils se renforcent en s'assemblant. Je tiens que ce don n'est pas ordinaire. Et je suppose qu'il provient sans doute du tempérament nerveux de l'écrivain. Grâce à lui, le voyage d'Urien se colore d'une certaine vie : sous la froideur des paysages, des crispations et des exaltations se montrent ; ce sont, quoi qu'il en dise, celles-là même de M. Gide, ou c'est du moins parce que nous voyons que ce sont elles que nous nous intéressons à ce livre, et qu'il nous plaît, malgré l'erreur capitale qui présida à sa composition.

La nervosité que laisse percer Urien se déploie tout à son aise dans *Paludes*,

fantaisie en six chapitres étiquetés chacun d'un jour de la semaine, suivis d'une table des phrases les plus remarquables et clôturés par une postface qui ne figurait pas dans l'édition originale. Cette postface répond à la dédicace légèrement pince-sans-rire «Pour mon ami Eugène Rouart j'écris cette satire de quoi ?». Nous y trouvons cette confidence que le livre fut écrit par un jeune homme passionné, après un an de maladie et de voyage au pays de la lumière, loin de notre civilisation absurde et selon ce plein optimisme que procure la convalescence. Il fut écrit comme un soulagement, pour rire ; comme une préface pour annoncer le prochain volume de M. Gide à paraître sous ce titre : *Les Nourritures terrestres* ; comme une satire enfin de «ces hommes du Nord qui croient toujours qu'au-dessus du bien se pourrait obtenir quelque mieux préférable».

Comment *Paludes* ou le *Traité de la contingence* annonce-t-il les futures *Nourritures terrestres* ? Je ne saurais préjuger. Mais que l'auteur ait voulu rire, je n'en disconviens pas. Qui plus est, j'avoue que son rire me semble influencé par cette longue maladie qui lui fut antérieure, de telle sorte qu'il est parfois morbide et grimace au lieu de s'épanouir. Je reconnais que M. Gide a dû énormément s'amuser tandis qu'il travaillait à son livre, je regrette qu'il n'ait pas eu pitié de ses lecteurs submergés à la fin sous les flots de son ironie. Ils en furent si affectés que, paraît-il, ils ne comprirent rien à *Paludes* puisqu'une postface devint utile pour le leur expliquer : c'est du moins ce que prétend M. Gide, et j'ai peur, à ce point de vue, qu'il ne les ait trop sévèrement jugés. Si, nous autres lecteurs, nous ne sommes pas tous des génies, nous ne sommes pas cependant tous d'absolus imbéciles ; et les œuvres de M. Gide ne sont pas vraiment si abstruses pour que de toute nécessité elles aient besoin d'éclaircissements. Du reste l'avant-propos de *Paludes* le déclare : «Si nous savions ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. — On dit toujours plus que CELA... Attendons de partout la révélation des choses ; — du public, la révélation de nos œuvres.» Alors pourquoi se plaindre ensuite «des protestations infinies» soulevées par son livre, et pourquoi s'irriter de «n'avoir pas été compris» ? Vous dites vous-même que ce qui vous intéresse dans *Paludes* «c'est ce que vous y avez mis sans le savoir». Pourquoi donc ne voulez-vous pas admettre que mes commentaires, fussent-ils stupides, ne vous révéleront pas «cette part d'inconscient» que vous «avez mis dans votre livre, et ce que vous voudriez appeler la part de Dieu» ? Je suis votre public, écoutez-moi, même si je déraisonne ; car si je déraisonne, il se peut que votre livre en soit la cause et vous aurez ainsi appris par moi que dans votre œuvre était la déraison : je vous aurai rendu service. Si vous avez le sentiment de la justice, vous m'en serez reconnaissant. Que M. Gide me pardonne donc d'oser discuter la qualité de son rire. Il est trop con-

tinu et trop toujours le même, il rappelle le rire hystérique qui finit par inquiéter, tant il se prolonge, et il résulte d'un genre de comique qui ne varie pas assez : le comique dans les mots. Ce comique n'exige que de l'esprit et quelque souplesse de style consistant en des rapprochements, des oppositions, des transpositions ou des cadences ; il suffit d'avoir étudié sa langue et de savoir s'en servir. Mais il y a deux autres comiques qui sont d'un ordre plus élevé : c'est le comique dans les caractères et le comique dans les situations, que, seule, l'observation de la vie nous permettra de percevoir. *Paludes* ne nous présente le deuxième que rarement, par exemple la soirée chez Angèle ; quant au premier, il en est complètement absent. Ce *Je* qui parle tout le long du livre, en lui-même n'est pas risible ; Angèle et ses amis, non plus. C'est que *Je* est un individu malade, tandis qu'Angèle et ses amis sont des êtres insignifiants. La personnalité de l'un est plutôt tératologique, au lieu que celle des autres demeure à peu près amorphe. Ceux-ci pèchent par défaut, et celui-là par excès. D'où, un manque d'harmonie dans l'ensemble, et un déséquilibre général qui s'aggrave de ce que tous ces personnages sont plus ou moins artificiels. M. Gide les a *songés*, il ne les a pas *vus* : son *Je* est impossible. Il a voulu nous conter « l'histoire de la maladie qu'une idée cause dans tel esprit ». Et il est tombé dans une erreur analogue à celle que j'ai critiquée à propos du *Voyage d'Urien*. Pour lui, en effet, l'idée est, comme l'émotion, en ce sens qu'elle est en dehors de nous et qu'elle fait partie du royaume de Dieu. « Elle est dévoratrice et se nourrit de nous ; nous ne sommes ici que pour lui permettre de vivre... et elle vit à nos dépens... nous sommes voués à l'idée. » Ainsi le paysage est voué à l'émotion. « Nous ne nous sauverons pas de cela ; on ne s'échappe pas de Dieu : Dieu nous possède infiniment. *Dévouons-nous donc à l'Idée.* » Il serait oiseux de discuter une telle métaphysique, étant donné qu'elle se borne à affirmer sommairement. Mais, de même que pour *Urien*, nous voyons dans *Paludes* à quoi elle aboutit : simplement à des efforts vers la vie. Toutefois ne l'en blâmons pas. Car cette préoccupation de vivre est ce qui fait de M. Gide une des personnalités les plus intéressantes de la génération qui vient. C'est elle, si elle persévère, qui le dégagera de toute cette littérature dont il s'embarrasse. J'entends ici par littérature ce goût pour les formes oratoires et emphatiques, ce penchant vers l'artificiel et le factice, cette inclination pour des paradoxes philosophiques et des raisonnements hasardés, en un mot cette imagination qui se souvient trop de la science puisée dans les livres et qui gâte fâcheusement ses plus sincères élans. Il faut que M. Gide oublie ce qu'il a appris. Lorsqu'il se sera baigné dans la nature, à la source de la jeunesse éternelle, il deviendra superbe et vigoureux. La noblesse de son style aura gagné en ampleur. Il aura rejeté les attitudes forcées, les sursauts trop brusques, les tournures conventionnelles ou même irrégulières qui parfois le

détérioreront. Mais la passion l'animaera selon des lignes belles et pures. Alors M. Gide n'aura plus devant la vie l'émotion grêle et la lassitude triste d'Urien et de ses marins ; il ne sera plus convalescent ainsi qu'il fut au moment de *Paludes*. Il comprendra que la vie est claire, simple et logique. Il saura la chérir pour elle-même et non plus pour de pénibles théories idéologiques. Et nous-même, qui déjà l'aimons beaucoup, si tous ces vœux se réalisent, nous n'aurons plus à l'ennuyer de nos critiques, et nous l'aimerons encore plus que maintenant.

(La suite de ces Dossiers dans nos prochains numéros).

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

AUTOGRAPHES

Une fois de plus, notre ami Bernard Duchatelet rapporte, de ses recherches à travers les anciens catalogues de marchands, une belle moisson de pièces gidiennes qu'il a bien voulu nous communiquer.

■ Du catalogue d'une vente de *Livres et manuscrits autographes* qui eut lieu à Paris, à l'hôtel Drouot, le 1^{er} juillet 1955 :

36. Gide. *Revendication*. Poème autographe de 96 vers sur 5 pages in-8.
Ce poème de jeunesse, vraisemblablement inédit, est extrêmement curieux et intéressant, d'une veine vive, fantaisiste et piquante que Gide n'a pas poursuivie. Il est dédié *Au Potache*, et commence par une franche attaque contre Sarcey, bête noire de la jeunesse intellectuelle du temps :

*Potache ! Sarcey dû que, manquant de génie
Tu poursuis l'inconnu, tu mimes la folie
Que tous les grands esprits se sont bien contentés
De la langue commune*

.....
Gide évoque Banville ; ses jeux poétiques se poursuivent avec des allusions au poème de Rimbaud, *Les Voyelles*, une épigraphe empruntée à Verlaine, une dédicace au même Verlaine, des appels à la fluidité expressive des vers témoignant de l'influence de Mallarmé. Il s'y joint la recherche de l'originalité graphique, celle-ci qui paraît influencée par les recherches typographiques, bien correspondantes, en vogue à l'époque, telles le titre de Césaire Antéchrist, etc.

Ce poème si remarquable de la jeunesse de Gide, si important pour ses tendances, porte au bas, sous le dernier vers : (*Rubrique*) = *Boirin Durval*, et au-dessous encore : *Nom et adresse — André Gide 4 rue de Commaille Paris*. (André Gide habita rue de Commaille d'environ 1880 à 1890, donc âgé de onze à vingt et un ans ; ces vers peuvent avoir été composés de sa seizième à sa dix-huitième année ; il était à ce moment grand ami de Pierre Louÿs, son condisciple à l'Ecole Alsacienne (cf. *Si le grain ne meurt*).

37. Gide. *Le Pèlerinage mystique*. Manuscrit autographe de ce poème daté d'Uzès, 4-8 juin 91, 4 pp. d'une feuille de papier à lettre in-12.

Manuscrit complet et contenant de plus deux strophes raturées, non utilisées par l'auteur pour la publication de ce poème dans *La Conquête*, la revue de Pierre Louÿs, dixième livraison, 1^{er} déc. 1891. Le titre figurant ici a été changé en celui de *La Promenade* pour

l'imprimé ; deux vers du poème présentent aussi des différences.

38. Gide. *Préface pour une seconde édition du Voyage d'Urien*. Manuscrit autographe signé de ff. in-4, ayant servi pour l'impression.

Manuscrit véritablement précieux, cette préface contenant la doctrine esthétique de Gide, sensible dès ses débuts littéraires en 1891, ici formulée très explicitement pour la première fois.

Cette préface parut pour la première fois dans l'édition donnée par le *Mercure de France* en 1896.

39. Gide. *Omphale*. Manuscrit autographe de ce sonnet : 1 page de papier à lettre.

*De son fuseau tournant fuit le fin fil que tord
Entre ses doigts légers Omphale nonchalante.
Le refrain murmurant de son rouet qui chante
Berce Hercule étendu, le caresse et l'endort.*
.....

40. Gide. Page autographe du *Traité du Narcisse* (Éd. N.R.F., t. I, p. 208), 10 lignes sur une demi-page.

De : « Il n'y a ni source ni berges » à « tu manques un peu de lignes » ; variante sur un passage biffé.

41. Gide. Poème autographe de 20 vers en quatre strophes, sur 1 page in-4 ; au verso, huit vers d'essai de ce même poème.

*C'était au Groenland je pense, ou dans un rêve ;
Tout était blanc, partout la neige étincelait.
Elle parut, à l'heure où la lune se lève,
Très pâle, sur le bord incertain de la grève...
Entre les blocs de glace un peu d'eau clapotait.*

Outre les variantes au verso, on lit « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés. »

42. Gide. Quatre vers autographes, et le début, raturé, d'un vers pour une strophe suivante. Sur une page in-4.

*Myrtil, je te confie une chèvre amoureuse.
De son lait tu ne feras rien ;
Il est amer ; (etc.)*

Au bas de la page, trois mots l'un sous l'autre, qui sont des rimes préparées d'avance.

43. Gide. [*Dieu fils de l'homme*]. Manuscrit autographe de 11 pages in-4.

Manuscrit de premier jet, tout plein de surcharges et de ratures, de ce texte où se trouve définie la position de Gide vis-à-vis des religions, et ce, à la fin de sa vie, et comme la somme de son expérience philosophique ; ces quelques lignes que nous extrayons le disent assez : « Et même j'ai dû vite comprendre que tout ce que je cherchais naguère dans le communisme (en vain, car où je pensais trouver de l'amour, j'ai trouvé de la théologie), c'était ce que le Christ nous enseigne et avec tout le reste en surplus ».

Ces belles pages ont été publiées à la suite de *Pages de Journal, 1939-1942*, sous ce titre *Dieu fils de l'homme*, formant le paragraphe II.

■ D'un catalogue, de 1955 ou postérieur, de la librairie Maurice Bazy, Paris :

515. Gide. Dédicace autographe à Maurice Barrès sur : *Saül. Le Roi Candaule*, Paris, *Mercure de France*, 1904, in-12, br., couv. 55.000 fr

Edition en partie originale. Précieux exemplaire portant au faux-titre la dédicace autographe : «A Maurice Barrès en cordial souvenir. André Gide». [...] A noter que l'exemplaire est entièrement non coupé. Bel ex.

516. Gide. L.a.s. à Francis Jammes. Mai 1905, 1 page et demie in-8. 15.000 fr

[C'est la lettre qui a été publiée sous le n° 189 dans l'éd. Robert Mallet de la *Correspondance* Jammes-Gide. Dans la citation qu'en fait le catalogue, notons l'orthographe «Lammennais» pourvue d'un sic.]

517. Gide. L.a.s. relative aux répétitions du *Roi Candaule*. S.d. (vers 1907), 2 pages in-8. 12.000 fr

«Hélas ! Monsieur, je ne peux accepter. Les répétitions du *Roi Candaule* qu'on doit jouer à Berlin dans le courant de Janvier, me requerront, si l'état de santé assez précaire où je suis depuis quelques temps, me permet de quitter Paris. Je n'ose aucun projet, ni surtout les accrocher à une date fixe, tant que ma force ne sera pas un peu mieux revenue — et n'eus jamais une occasion meilleure de le déplorer...». Et Gide regrette de ne pouvoir faire la conférence que son correspondant belge (ami d'Albert Mockel) lui demande pour son association... En Allemagne, *Le Roi Candaule* fut très mal accueilli et Gide traité de pornographe, de boulevardier, de vaudevilliste et accusé d'avoir imité... Maurice Donnay.

519. Gide. Importante l.a.s. relative aux controverses qui opposèrent Gide à Henri Béraud. 1924, 3 pages in-8. 20.000 fr

Curieux document de petite histoire littéraire. On sait qu'Henri Béraud traitait les admirateurs de Gide de «gidiennes, gidouilles et gidoyères». Mais cette polémique, d'abord limitée à un duel oratoire entre Henri Béraud des *Nouvelles littéraires* et Jacques Rivière de *La Nouvelle Revue Française*, se complique encore ici d'une attaque du *Mercure de France* contre *La Nouvelle Revue Française*, André Gide, et un certain nombre de collaborateurs du *Mercure* ayant abandonné cette revue (en 1908) pour fonder *La Nouvelle Revue Française*, d'où, un certain nombre de rancunes, qui 15 ans après subsistaient encore. Gide, qui entremêle sa lettre autographe de coupures de journaux relatant les différents incidents d'un duel Jacques Rivière-Béraud (qui n'eut pas lieu), fait les déclarations suivantes : «Dès l'instant que le *Mercure* signale à ses lecteurs la grossière et injuste attaque en question et qu'il y applaudit, il se doit d'en signaler les suites. Je n'aurais sans doute pas songé à cette demande d'insertion si vous ne m'aviez avant-bier certifié le bon vouloir à mon endroit des rédacteurs habituels du *Mercure*...». Quant à Henri Béraud, maintenant légèrement inquiet, il prétendait que pour se venger de lui, *La Nouvelle Revue Française* allait «éreineter» son dernier roman (qui s'éreintait bien tout seul, sans aucune difficulté).

■ Du catalogue n° 22 (ronéotypé), février 1956, d'*Autographes, livres rares, tableaux* de la maison Ernest Horn (Luxembourg) :

5. Gide. L.a.s. à Francis Jammes, à la nouvelle de la dissolution des fiançailles de celui-ci, Cuverville (1905) ; 3 pages in-4. 12.000

[Il s'agit de la lettre qui a été publiée sous le n° 192, du 12 juillet 1905, dans l'éd. Robert Mallet de la *Correspondance* Jammes-Gide, p. 228. Le catalogue en cite une quinzaine de lignes ; variante : «auprès» au lieu de «près», ligne 15 dans l'éd.]

■ Du catalogue d'une vente d'*Autographes et documents historiques (Collection d'un amateur)*, qui eut lieu à Paris, à l'hôtel Drouot, les 10-11 décembre 1957 (Charavay, expert) :

132. Gide. L.a.s. à un ami, 3 p. in-8.

Très belle lettre, il est heureux que son ami ait refusé de partir sans lui pour l'Afrique. Sans doute pourront-ils partir au printemps : « — N'importe à songer que cette grosse lune, à demi fondue de chaleur, qui se balance ce soir sur les arbres de l'avenue luit là-bas à travers les palmiers sur les sables et jette entre les basses maisons blanches une ombre transparente où circulent les burnous blancs... mon cœur m'étouffe. — Cher vieux, puisqu'aussi bien tu n'es pas parti dis-moi, répète-moi que tu n'abandonnes pas ce projet de voyage. Tu sais quel unique compagnon chacun de nous deux est pour l'autre... ».

133. Gide. L.a.s. à un ami. Alger, 24 nov. 1900. 4 p. in-4.

Il rentre d'une expédition à Boghar, et vient de dormir au bain maure, « j'ai les idées brouillées et pense trouble ; le cerveau plein comme de la vapeur de l'étuve... Demain je pense, nous filerons sur Sétif et Biskra... Nous apprenons coup sur coup les plus aburissantes nouvelles, mort du grand-père de Gbéon, fiançailles de sa sœur ; grandes confidences d'Albert Démaré à son frère, — suppression du Prytanée de La Flèche ; — plus des tas d'embêtements du côté d'Edouard. J'ai un besoin urgent de travailler, je voyage sans grand appétit... ce n'est pas à Paris que je me souhaite, mais à Cuverville, entre un piano et ma table à écrire... ».

134. Gide. L.a.s. à André Beaunier. Cuverville, 10 nov. (1914). 3 p. in-4.

Il dit à Beaunier le plaisir que lui a fait son étude, « L'auteur des *Paludes* », parue dans la *Revue des Deux Mondes*. Il s'excuse de n'avoir pas écrit plus tôt : « ... Cet article, l'un des meilleurs qu'on ait écrits sur moi, je souffre un peu à savoir qu'à l'heure présente il va trouver si peu de lecteurs, et si désattentionnés (comme moi) de tout ce qui n'est pas la guerre... ce passage sur l'allégresse, sur l'amusement d'écrire, je m'y suis particulièrement délecté. Hélas ! aujourd'hui j'ai presque honte à avouer le plaisir que j'ai pris à vous lire, et... au lieu de le montrer à des amis, je l'ai caché. Je me cache pour vous écrire — et si je souhaite de vous voir un de ces jours, c'est pour vous parler de tout autre chose que de littérature : de cette œuvre du "foyer franco-belge" qui maintenant occupe tout mon temps et mon cœur... ».

■ Du *Bulletin d'autographes* de la librairie Charavay, Paris, n° 715, juin 1964 (pièce n° 29845), n° 719, novembre 1965 (pièce n° 30620) et n° 721, juin 1966 (pièce n° 31006) :

29845. Gide. L.a.s. à un ami (Biskra, s.d., 1896 ?). 3 p. in-12. 150 F

« Ne me croyez ni négligeant ni oublieux, mais voyageur. Votre livre reçu à Florence... est maintenant sur ma table à Biskra. Soyez heureux d'avoir été lu sous des palmes. Un volume de vers est semblable aux coffrets pleins d'essences. Certaines ont d'abord un parfum violent, d'autres doivent être longuement respirées ; celles-ci ne se racontent qu'excellées par une tiède chaleur... ». Le parfum de certains vers lui a paru le plus doux d'abord, mais peut-être préférera-t-il plus tard d'autres vers « que ma sympathie aura lentement échauffés, et qui ne m'apparaissent qu'à peine au cours d'une première lecture, toujours, pour des vers, trop étonnée... ».

30620. Gide. L.a.s. à Bachelin. Cuverville, 21 septembre (s.d.). 2 p. in-8. 120 F

Il a reçu le manuscrit de son ami et il ne l'enverra au Comité de lecture qu'après la lecture qu'il a commencée « avec la plus amicale attention ».

L.a.s., 17 septembre 1938. 1 p. in-8.

100 F

Dès qu'il sera rentré à Paris il enverra à son correspondant « une notice bibliographique au sujet de mes livres... Mais, j'y songe : ne trouveriez-vous pas tout ce que vous

souhaitez dans l'Histoire de la littérature de Lalou, aussi bien pour d'autres auteurs que pour ce qui me concerne ?...».

31006. Gide. L.a.s. à M. R. Heyd, (Paris) 6 mai 1947. 2 p. in-8. 160 F

«Ma dernière lettre suisse était pour vous ; pour vous soit une des premières parisiennes. Je m'apprete à vous envoyer bientôt le texte de ma Préface à l'Anthologie... un important livre suédois (Gide et l'homme) est en instance de traduction, si j'ose m'exprimer ainsi ; remarquable, me dit-on... et l'œuvre d'un des écrivains les plus en vue, de langue suédoise...». Il demande à son ami s'il veut l'éditer en Suisse.

L.a.s. à «Cbère Jacqueline», Neuchâtel, 7 février 1948. 3 p. in-8. 80 F

Il donne à sa correspondante des nouvelles de leur ami Richard, qui vient de subir une très grave opération.

Nous avons relevé, dans le catalogue d'*Autographes, souvenirs historiques et littéraires* d'octobre 1981 de la librairie Morssen (Philippe Arnaud succ^r, 14 rue de Seine, 75006 Paris) :

123. Gide. L. dact. s., 17 avril 1929, à Bréal. Au sujet de son *Montaigne*, et donnant quelques nouvelles. In-4. [cf. BAAG n° 49, janvier 1981, p. 103] 220 F

124. Gide. L.s. à Bréal, 10 déc. 1926. Il fouille les œuvres de Chénier «avec des yeux de flamme», à la recherche du passage que son père lui a communiqué «d'outre-tombe». In-4. 350 F

125. Gide. L.a.s. à Bréal, 15 juillet 38, au sujet du *Shanghai* de Fontenoy, «un sacré farceur» qui soulève l'indignation. Il lui recommande une dame qui a écrit un article vengeur. 2 pp. in-8. 450 F

Dans le catalogue d'*Autographes*, distribué en octobre 1981, de la librairie «Les Argonautes» (74, rue de Seine, 75006 Paris) :

56. Gide. L.a.s., Paris, 3 juillet 1913, 4 pp. in-8. 1 300 F

Très belle lettre littéraire à Louis Fabulet, qu'il encourage vivement à poursuivre et mener à bien la nouvelle traduction de Walt Whitman qu'il a entreprise : «*All right pour Whitman ! La querelle à son sujet se prolonge et prend de l'ampleur [dans le Mercure]. Je découpe tout ce qui s'y rapporte et vous montrerais le dossier quelque jour... Je suis entièrement de votre avis : Whitman demande à être traduit abruptement et non pas amplifié, délayé et francisé. Mais ce n'est pas facile !*». Il se prépare à partir dans huit à dix jours pour la Turquie «si le grabuge balkanique m'en laisse libre».

57. Gide. Carte postale autographe signée, entièrement écrite au verso. Londres, 11 décembre 1928. 300 F

A Henry de Montherlant : «*Les Fontaines du Désir, c'était bien, très bien ; mais ceci [l'épilogue] me plaît plus encore, me plaît beaucoup. Serez-vous à Alger cet hiver ? Pourrai-je vous y voir...*».

70. Léautaud (Paul). L.a.s., (Paris) 22 janvier 1947, à Jean Denoël. 2 pp. in-8. 800 F

Très belle lettre à Denoël. Il vient de fêter un «*facbeux anniversaire*», le premier jour de sa 76^e année : «*Je ne me console pas de vieillir, tout comme je suis plein de révolte à l'idée de partir un jour*». Il a reçu une lettre de Gide pour qui il conserve toujours estime et amitié : «*Je n'ai pas encore répondu à la lettre de Gide qui est pour moi, de sa part et que j'apprécie à son prix, une grande marque de sympathie, d'amitié même... J'ai dû à*

Rouveyre les phrases de cette lettre de Gide : il y a longtemps que Rouveyre fait en sorte de me brouiller avec mes vieux amis. Si vous l'aviez vu, il riait, il se trémoussait de plaisir... Il a cela dans le sang, dans l'esprit surtout... C'est sa nature et, ce qui est pire, sa délectation...».

Dans le catalogue n° 260 (fin octobre 1981) de la librairie de l'Abbaye (27, rue de l'Abbaye, 75006 Paris) :

127. Gide. L.a.s. «*André Gide*» et «*A. G.*» à Gustave Rouger. Cuverville, 14 août 1933, 1 p. in-4. 480 F

Remerciant son correspondant pour son amabilité, Gide avoue qu'il prendra grand intérêt à son livre : «... *Je souhaiterais en prendre connaissance aussitôt...*», écrit-il, «*si je n'étais condamné à un repos intellectuel presque absolu à la suite de surmenage...*». En post-scriptum, il ajoute qu'il aurait aimé lui écrire plus longtemps, c'est pourquoi il porte si tardivement sa lettre, mais il ne s'en sent point capable.

Au catalogue d'une vente de *Précieux Autographes (Collection particulière)*, première partie, qui a été organisée au Nouveau Drouot le 4 décembre dernier par M^{es} Laurin, Guilloux, Buffetaud et Tailleur, commissaires-priseurs assistés de Mme J. Vidal-Mégret et de M. Thierry Bodin, experts :

88. Gide. L.a.s., Lausanne, 18 décembre 1897, 4 pp. in-8.

A Eugène Rouart. Allusions aux amis : les Lerolle, Charles Gide, André Ruyters ; nouvelles de son travail «*que je veux faire et que je n'arrive pas à faire ; [il] me fatigue l'esprit et le corps comme une éruption rentrée. Je suis d'ailleurs en très bonne disposition de travail et m'y réattelle à chaque demi-journée qu'on me laisse libre. Je voudrais ne rentrer point dans la circulation avant d'être venu à bout de plusieurs choses*». — Enfin il est question du propre livre de son ami, dont Gide a critiqué la forme, mais ce n'était pas une «*divergence d'opinion morale qui me faisait en blâmer la fin... je signerais assez volontiers l'intérieur de toutes tes pages*».

112. Francis Jammes. L.a.s. à Alfred Vallette, Décembre 1899, 2 pp. in-folio.

D'abord comptes d'auteur et d'éditeur. Jammes avait oublié «*cette tuile suspendue aux Cloches de mon Angelus*». Il solde le passif de *Clara d'Ellébeuse* et d'*Un Jour*. Seul l'*Angelus [De l'Angelus de l'aube...]* reste débiteur. Il annonce deux nouveaux livres, un de poésies qui sera «*un 3 f 50*» et un de prose comme *Clara d'Ellébeuse*. Il invite Vallette à plus de bonne volonté : «*Je n'en suis plus à bailler après un éditeur. Comme le dit en raillant un peu mon bon Gide, "Jammes a les plus grandes relations"*». Un texte de lui dans le *Mercure de France* est «*un véhicule puissant dans un monde officiel*»... Mais le poète reprend le dessus. Il pleut. «*les abreuvoirs sont taris dans les campagnes et les bœufs, qui ne vont pas à l'auberge, font parfois huit kilomètres pour aller boire là où il y en a : de l'eau*».

138. Roger Martin du Gard. L.a., signée des initiales, à son éditeur Richard Heyd à Neuchâtel. Nice, 13 mars 1948. 3 pp. in-8, enveloppe timbrée jointe.

R. Heyd a été malade, mais R. Martin du Gard l'imagine «*sur la pente douce de la comalescence*» et constate que «*les affaires continuent leur train même en l'absence du pilote*». C'est à propos de la publication du premier tome du *Théâtre* de A. Gide [Ides et Calendes] que R.M.G. trouve «*parfait, une réussite digne de la firme et de l'auteur*». Il s'exprime ainsi à son sujet : «*Pas bien brillantes, les nouvelles de Gide. Oh ! rien d'inquietant, à vrai dire. Simplement, à le voir vivre, ceux qui ne l'avaient pas vu depuis l'au-*

tomme le trouvent un peu changé, mais nettement. Et ce qui me frappe le plus, comme indice de fléchissement, c'est cette subite sagesse, ce renoncement, cette résignation à vivre au ralenti... Les ressorts ont faibli... Mais aux approches de l'octogénariat, ces petits affaiblissements-là ont tendance à n'être pas provisoires... (Et de quoi se plaindre ? N'est-il pas encore très étonnant pour son âge ?)». Puis il parle des Thibault [...].

89. Gide. *Billet à Angèle*. Ms. autogr., signé, 3 pp. 3/4 in-folio.

Très intéressant texte sur Henri Heine, daté de Saint-Louis du Sénégal, 24 mars (1936). [Suit une analyse, avec citations, de ce texte ; cf. BAAG n° 29, janvier 1976, pp. 57-8, où citations plus étendues. Reproduction en fac-similé du début du manuscrit : «Billet à Angèle / Saint Louis du Sénégal / 24 Mars / Oui, je me suis tu lorsqu'on a fêté Henri Heine. La raison de mon silence d'hier, je puis bien aujourd'hui vous la dire. / Il est vrai, Heine a charmé mon adolescence. Je l'aimais autant et plus que je n'aimais poète de France ; et même lui garde un peu grief de m'avoir, lorsque j'étais d'âge encore tendre, invité à préférer à l'art certaine poésie flottante et vague (car je le lisais alors dans la traduction), certain état musical sans contours arrêtés, qui, vis à vis de la forme, prenait ses aises et me persuadait flatteusement qu'on peut œuvrer sans grand effort ni exigence et simplement en se laissant aller. Ce conseil pernicieux fut, en moi, fort heureusement balancé, bientôt, par».]

Au catalogue d'*Autographes*, décembre 1981, de la librairie Morssen (Ph. Arnaud succ., 14 rue de Seine, 75006 Paris), trois lettres déjà signalées dans le BAAG : n° 30, du 12 juillet 1932 à Auguste Bréal, 450 F (BAAG n° 30, p. 64) ; n° 31, du 23 avril 1924, à Auguste Bréal, 350 F (BAAG n° 49, p. 103) ; n° 32, du 22 juillet 1928, à un ami, 450 F (BAAG n° 43, p. 105).

Au catalogue d'*Autographes, Manuscrits, Dessins* (nouv. série, n° 6) de la librairie Robert D. Valette (11 rue de Vaugirard, 75006 Paris) :

39. Paul Claudel. L.a.s. à André Ruyters, Prague, 9 août 1910, 3 pp. in-12. 1200 F

C'est sur les conseils de Gide que Claudel s'adresse à Ruyters pour les services de presse «qu'il voudrait faire de l'article sur Chesterton». Et suivent quelques adresses où les envoyer. Il le félicite ensuite d'être nommé à Addis-Abeba et l'envie d'aller dans ce pays «que rend sacré pour moi le souvenir de Rimbaud». Puis il le met en garde contre une canaille qu'il risque d'y rencontrer et qui est protégé par un député qui est lui-même «un venimeux gredin».

40. Paul Claudel. L.a.s., Paris, 4 mars 1951, 1 p. 1/2 in-8.

1350 F

«Sartre, Gide ! On peut dire que vous vous régalez de jolies ordures ! Il n'est pas étonnant que vous ayez mal au cœur. Le Bon Dieu ne peut pas faire toute la besogne. Si vous voulez vraiment être chrétien, il faut tout de même un peu d'effort...». Ainsi Claudel commence cette lettre adressée à un de ses correspondants, certainement un jeune homme qui, sans doute, lui avait demandé quelque direction de conscience, quelque direction spirituelle, et que dut surprendre, sinon troubler, l'énergie de ce dégoût.

Le 24 novembre dernier a eu lieu à Paris la vente de l'importante collection de livres et d'autographes du Professeur Alajouanine, mort le 2 mai 1980. De Gide, nous avons relevé les numéros suivants du catalogue :

126. 135 l.a.s. à Francis Jammes, au total env. 310 pp., quelques enveloppes conservées, interfoliées de papier vélin, reliées sur onglets en 3 vol. in-8 carré, demi-mar. bleu à

coins (*Devauchelle*). Très importante correspondance *inédite* qui est le parfait reflet de la poésie de la fin du siècle ; elle s'étend de 1895 à 1938 ; c'est dire l'amitié de toute une vie entre les deux écrivains, quelque divergents que soient leurs esprits et leurs idées. Leurs œuvres littéraires respectives tiennent une grande place dans leurs propos. [Suit une longue analyse avec de nombreuses citations. Cet important ensemble a été acquis par une société de mécènes français qui les mettra à la disposition des chercheurs.]

127. L.a.s., 26 avril (1897), 3 pp. 1/2 in-8 sur papier de deuil. André Gide a 28 ans et le ton de la lettre est plein de respect et de modestie. Il écrit ici à P. Louÿs, ou à J. de Tinan, puisqu'il accuse réception des épreuves de sa pièce publiée dans *Le Centaure* dont Louÿs était le directeur et Tinan le secrétaire de rédaction. Il va quitter Alger (où il avait rencontré O. Wilde). « En hâte j'ai corrigé les épreuves pour ne pas retarder la publication du Centaure... Est-il trop tard pour réclamer encore une épreuve de ma courte ronde ? ». (*La Ronde de la Grenade*, publiée d'abord dans *Le Centaure*, est le premier fragment écrit et publié par Gide de son futur ouvrage *Les Nourritures terrestres* que le Mercure de France publiera en cette même année 1897.) [La date de cette lettre est évidemment 26 avril 1896, et non 1897 comme l'écrit le rédacteur du catalogue.]

128. Trois l.a.s. à Francis Jammes, ens. 8 pp. in-8. [Lettres de 1903 et 1904, publiées dans l'éd. Robert Mallet de la *Correspondance* sous les n^{os} 171, 174 et 177.]

129. L.a.s. à Francis Jammes, « *Mercredi soir* » (22 décembre 1909), 2 pp. in-8. [Lettre publiée dans la *Correspondance*, n^o 241.]

130. L.a.s. à Francis Jammes, Noël (1909), 3 pp. in-8. [*Correspondance*, n^o 242.]

131. L.a.s. à Francis Jammes, (28 décembre 1909), 4 pp. in-8. [*Corr.*, n^o 245.]

132. Trois l.a.s. à Francis Jammes, ens. 5 pp. 1/2. [*Corr.*, n^{os} 246, 248 et 250.]

133. Billet a.s. à Francis Jammes, 6 juillet 1938, 1 p. in-12 sur papier de deuil. [*Corr.*, n^o 279.]

134. L.a.s. à Léon-Paul Fargue, 2 pp. in-8. — Mauriac. L.a.s. à Léon-Paul Fargue. — Ens. 2 pièces. Gide demande à Fargue s'il permet que l'on imprime ses poèmes en lettres italiques et sous quel titre.

Signalons enfin que l'article publié par Jean Guitton, dans *Le Monde* du 21 novembre, à l'occasion du colloque sur *Patrice de La Tour du Pin* qui se tenait à la Sorbonne, se terminait sur la citation d'une lettre de Gide au poète qui semble inédite : « J'ai confiance en vous », lui écrivait Gide après avoir lu ses premiers vers. « C'est une main pleine de sympathie que je vous tends : ne redoutez pas "les tempêtes qui feront déborder ma rivière"... ».

LIVRES, REVUES, JOURNAUX

Un quinzième volume de Gide (v. BAAG n^o 49, p. 106) vient de paraître dans la collection de poche « Folio » des Éditions Gallimard : *Thésée* (vol. simple, n^o 1334).

Nous venons seulement d'avoir en mains un ouvrage dont nous avions d'ailleurs annoncé la publication prochaine voici cinq ans (v. BAAG n^o 30, p. 82).

Il n'a d'ailleurs été tiré, regrettablement, qu'à 200 exemplaires : Marie-José Schneider-Ballouhey (membre de l'AAAG depuis 1970), *L'Ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide* (Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas : Peter Lang, 1977, coll. «Europäische Hochschulschriften», vol. XIII/52 ; un vol. 20,5 x 14,5 cm de 118 pp., ISBN 3-261-02312-0).

Nous n'avions que brièvement annoncé, dans notre dernier numéro, le livre de Herbert R. Lottman, *La Rive Gauche. Du Front populaire à la guerre froide* (trad. de l'américain par Marianne Véron, Paris : Seuil, 1981, 24 x 15,5 cm, 395 pp. ; paru aux États-Unis sous le titre *The Left Bank*, New York : Wallace and Sheil Agency). Jacques Brenner en a judicieusement parlé dans sa note de *Lire* (n° 74, octobre 1981, pp. 25-30) : vivant, agréablement écrit, fruit d'une large documentation «à l'américaine» qui fait leur part aux témoignages recueillis au cours de nombreuses interviews de «témoins», l'ouvrage recèle hélas de nombreuses inexactitudes, par fois graves, des approximations, de fausses citations, des omissions fâcheuses... ; bref, un livre à lire, mais «à manier avec précaution».

D'après notre ami P. M., on peut sans dommage se dispenser de lire le chapitre intitulé : «Gide : un moraliste scandaleux» qui figure pp. 126-9 dans le livre écrit par quatre américains, Irving Wallace, Anny Wallace, David Wellechinsky et Sylvie Wallace, *Leurs Vies très intimes*, récemment paru en France aux Éditions Ramsay...

Dans *Przegląd Humanistyczny*, année 1980, n° 2, pp. 33-49, une étude intitulée «André Gide : Problem Dialogu — Geneza i formy», dont l'auteur, Aleksander Milecki, professeur de Littérature française à l'Université Jagellonne de Cracovie et à l'Institut Français de Varsovie, nous informe qu'elle fera partie d'un livre qu'il prépare sur la poétique de Gide.

Dans les actes du IX^e Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée, *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association* (Innsbruck 1979), vol. 3 : *Literature and the Other Arts* (Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981), pp. 135-9 : Walter Geerts, «Discours pictural et discours littéraire selon André Gide : Problèmes de transition».

Dans *Poétique* n° 48, octobre 1981, pp. 459-77 : Eric Marty, «L'Écriture journalière d'André Gide».

Dans *Contrepoint* n° 38, 15 juin 1981, pp. 59-62 : «La Querelle Gide - Régnier», par Mario Maurin.

Dans la rubrique «Lecture suivie et dirigée» (pour la classe de Troisième) de la revue pédagogique *L'École*, année 1981/82, n° 1, pp. 43-52, une longue «étude» — bien affligeante... — de *La Symphonie pastorale*, signée Yves Pihan.

Réparons un oubli : nous avons omis de signaler, paru dans *Le Matin* du

28 août dernier, p. 26, un article de Jacques Brenner : « André Gide, un directeur de conscience », qui s'inscrivait dans un long dossier sur « Les Années 30 ». La page était complétée par des extraits d'*Un Esprit non prévenu*, un encadré « Gide vu par ses contemporains » (deux « jugements », d'André Maurois et d'Henri de Régnier) et la célèbre photographie de Gide prononçant son discours sur la place Rouge lors des obsèques de Gorki.

Dans le recueil d'études sur *Le Discours polémique* publié aux Presses Universitaires de Lyon (1981, 153 pp.) par le Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de l'Université Lyon II, un article de notre ami Michel Gonzalez-Moralès : « L'impossible enracinement (la Querelle du peuplier) » (pp. 63-74).

Le dernier *Cabier Charles Du Bos* (n° 25, novembre 1981) publie d'abondants fragments inédits des *Journaux* de Du Bos (1902-1920). On y remarquera des pages de 1912 sur Gide romancier (p. 68), de 1919 sur *La Symphonie pastorale* (pp. 75-6), d'autres sur Ghéon, Groethuysen, etc...

La N.R.F. de décembre 1981 (n° 347, pp. 150-79) a commencé la publication, en « bonnes feuilles » de notre onzième *Cabier André Gide*, de quelques lettres de Gide et de Dorothy Bussy de 1942 « autour d'*Hamlet* », présentées par Jean Lambert.

COMPTES RENDUS — D'*André Gide et le premier groupe de la N.R.F.* d'Auguste Anglès, par George Strauss, dans l'*Australian Journal of French Studies*, vol. XVII, n° 2, mai-août 1980, pp. 211-8. — D'*André Gide 6 : Perspectives contemporaines*, et de la *Correspondance André Gide - Jacques-Émile Blanche* (CAG 8), par Daniel Moutote, dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, année LXXXI, n° 4/5, juillet-octobre 1981, pp. 831-4 et 834-5. — De *Michel, Job, Pierre, Paul : Intertextualité de la lecture dans « L'Immoraliste »* d'Andrew Oliver, par Alain Goulet, même n° de la R.H.L.F., p. 834.

TRADUCTIONS

André Gide, *Erzählungen*. Berlin [DDR] : Verlag Volk und Welt, 1981 (16,20 DM). Seconde édition, strictement identique à la première, de 1979 (v. BAAG n° 48, p. 604), sauf la photo de Gide présentée sur le second rabat de couverture.

André Gide, *Romane : Die Verliese des Vatikan. Die Falschmünzer*. Vienne : Ullstein, 1981, « Ein Gelbes Ullstein Buch ». Vol. relié toile brune sous jaquette, 19,5 x 11,5 cm, 574 pp.. Traduction allemande des *Caves du Vatican* (pp. 5-219) et des *Faux-Monnayeurs* (pp. 221-572), par Ferdinand Hardekopf. Prix : DM 22.—.

André Gide, *A Pénczhamisítók. A Pénczhamisítók Naplója*. Fordította Réz

Pál. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1981. Vol. relié toile bleue sous jaquette, 20 x 12,5 cm, 455 pp., prix : 50,— Ft. Traduction hongroise des *Faux-Monnayeurs* (pp. 5-384) et du *Journal des Faux-Monnayeurs* (pp. 385-447), tirée à 23 000 ex.; la même traduction des seuls *Faux-Monnayeurs* avait été publiée par le même éditeur en 1966 (n° 68 de notre « Inventaire », BAAG n° 29, p. 71).

THÈSES ET MÉMOIRES

Mlle Nelly De Groote a soutenu en octobre dernier, à l'Université de Nancy II, le mémoire qu'elle avait préparé sous la direction du Prof. Anny Detalle pour la Maîtrise de Lettres modernes : *André Gide : l'individualisme et l'écrivain engagé*.

Notre ami Michel Eckhard, qui enseigne à l'Université Ben Gourion de Beer Sheva, a soutenu le 12 novembre dernier à l'Université de Paris X (Nanterre), devant un jury composé des Prof. Genot, Arrivé et Abastado, sa thèse pour le doctorat de Troisième Cycle en Sémiotique textuelle, intitulée : *Introduction critique à la théorie de la narrativité littéraire*, et qui incluait notamment une analyse sémiotique de *Paludes*. Sa thèse a obtenu la mention « Très Bien ».

VARIA

A PROPOS DE ZOUM WALTER

*** Une fois née et imprimée, une erreur a la vie dure, on le sait, elle se transmet et prend plus de force d'un auteur à l'autre qui en use sans esprit critique. Aussi importe-t-il toujours, même s'agissant d'un détail peut-être mineur, de la corriger au plus tôt... Dans l'article que nous avons consacré aux «trois peintres de Roquebrune», nous avons commis une fâcheuse confusion (BAAG n° 46, avril 1980, p. 170) en évoquant «la rupture des fiançailles de Zoum (Vanden Eeckhoudt) quinze jours avant son mariage avec son cousin Vincent Rendel», avec référence à deux lettres de Dorothy Bussy à Gide (*Correspondance*, t. I, pp. 223-4 et 235-6). En réalité, c'est Janie Bussy qui, trois ans plus tard, fiancé avec son cousin Vincent Rendel (fils de la sœur aînée de Dorothy, Elinor Strachey), rompit avec lui (v. *ibid.*, pp. 450-9), ayant tout simplement reconnu qu'elle n'était point amoureuse de lui — et sans doute faut-il ajouter qu'elle était trop lovée au sein de sa famille pour souhaiter la quitter... ; cette décision consterna son entourage, et Vincent Rendel en fut et en resta douloureusement affecté. Le

fiancé avec lequel, en octobre 1920, Zoum avait rompu quinze jours avant le mariage prévu était un fort beau garçon, appartenant à une famille de la grosse bourgeoisie de Bruxelles, amie des Vanden Eeckhoudt ; Zoum s'était d'abord éprise de Maurice Van der Borgh, mais fut ensuite fort déçue en connaissant mieux son caractère véritable, et brisa à temps leur engagement. — Saisissons l'occasion de cette rectification pour signaler que la dernière exposition d'œuvres de Zoum Walter, au Cloître des Billettes à Paris (annoncée dans notre dernier numéro), a obtenu un vif succès auprès d'un public venu nombreux (parmi lequel maint membre parisien de l'AAAG, que nous avons pu y convier, grâce à Mme de Bonstetten).

TABLES ET INDEX DU BAAG

*** «Nous n'attendrons pas treize années encore», écrivions-nous en tête des *Tables et index 1968-1980* (BAAG n° 48, d'octobre 1980), «avant de donner à ces tables et index leur suite»... Nous n'avons pas oublié cette promesse, mais, plutôt que des tables et index annuels, il nous a paru préférable de leur faire

couvrir une période de deux années : rendez-vous, donc, à la fin du n° 56, en octobre prochain.

ANDRÉ GIDE SUR L'ANTI-BOOKLIST... *** Une nouvelle attaque — une escarmouche du moins — vient s'ajouter à la série d'assauts périodiquement livrés contre l'œuvre de Gide, tels que *L'Antigade* de Fr. Jammes, les fulgurations de Massis et, d'un ordre un peu différent, le *Monsieur Ouine* de Bernanos... On le trouvera dans *The Anti-Booklist*, ouvrage anglais qui réunit une cinquantaine de contributions où le sérieux côtoie l'humour et dans lesquelles chaque auteur parle du livre qu'il souhaiterait voir disparaître de la surface du globe ou auquel il aurait préféré l'arbre vivant avant qu'on n'en fasse du papier à littérature. Est-ce l'excellence de la littérature française ou l'insularité des contributeurs exclusivement anglo-saxons qui fait que seuls deux auteurs français y soient mis au pilori : Balzac pour sa *Comédie humaine* et Gide pour *L'Immoraliste* ? S'en prenant à ce dernier, Michael Schmidt, poète, romancier et journaliste de radio, écrit avec sérieux : «... je connais un livre *néfaste*. J'aimerais ne l'avoir jamais lu. Je voudrais qu'on pût le radier [...]. Gide vise à l'assouvissement, à l'apologie de soi [...], c'est un personnage retors et sournois et qui joue avec son lecteur, un propagandiste qui dissimule ses véritables intentions, qui masque sa séduction...» (Michael

Schmidt, «Shadowy Puppets», dans *The Anti-Booklist*, edited by Brian Redhead and Kenneth McLeish, cartoons by Michael Heath, London : Hodder, 1981, 137 pp.). Libre à chacun de déceler, sous la méintelligence de Mr. Schmidt, un profond malentendu en ce qui concerne le livre et son personnage, de peser aussi, dans l'acte de lire, la part de responsabilité qui revient au lecteur et de songer, qui sait ? que le papier destiné à l'édition de *L'Immoraliste* provenait peut-être de ces mêmes palmiers sous lesquels, comme Gide se plaisait à le rappeler, on ne se promène jamais impunément.

[DAVID STEEL]

LA PETITE DAME EN ESPAGNE *** Si *L'Immoraliste* ne plaît pas à tous les Britanniques, le public espagnol, lui, n'a pas apprécié *Les Cahiers de la Petite Dame* : le tome I de leur traduction, paru en 1976 chez Alianza (v. BAAG n° 32, p. 65), n'aura pas de suite... La vente de ces premiers *Cuadernos de la «Petite Dame»* ayant été «plus que désastreuse», avons-nous appris, l'éditeur a préféré renoncer à poursuivre la publication.

CERISY 1982 *** Au programme du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle pour l'été prochain, onze colloques : du 9 au 16 juin, *Processus d'apprentissage individuels et collectifs* (dir. M. Bourgeois, M. Dufour) ; du 18 au 28 juin,

Albert Camus : Œuvre fermée, œuvre ouverte ? (dir. R. Gay-Crosier, J. Lévi-Valensi) ; du 30 juin au 10 juillet, *Stendhal* (dir. Ph. Berthier, G. Rannault) ; du 12 au 22 juillet, *Raisons du cœur / Raison du récit* (dir. D. Coste, M. Zérafra) ; du 24 juillet au 3 août, *Comment juger ? (A partir du travail de Jean-François Lyotard)* (dir. M. Enaudeau, J.-L. Thébaud) ; du 5 au 15 août, *Récit policier et littérature* (dir. F. Raymond, F. Rivière, J.-C. Vareille) ; du 17 au 24 août, *Thérèse d'Avila* (dir. P. Boudot), et *Albert Ayme et le paradigme en peinture* (dir. J. Ricardou) ; du 26 août au 5 septembre, *Rimbaud multiple* (dir. A. Borer) ; du 7 au 17 septembre, *Logos et théorie des catastrophes* (dir. J. Petitot) ; du 23 au 26 septembre, *Max-Pol Fouchet* (dir. G.-E. Clancier). — Renseignements et inscriptions : C.C.I.C., 27 rue de Boulainvilliers, 75016 Paris.

GIDE ET LA QUESTION JUIVE

*** A deux reprises, à l'occasion de passages en vente du manuscrit, le BAAG a signalé, dans sa revue des autographes, une lettre de Gide, du 9 décembre 1938, à Arnold Mandel, directeur de la *Revue Juive de Genève* (n° 29, p. 59, et n° 50, pp. 242-3). Ce texte a en fait été publié — et a même été cité par Ch. Wardi, dans *Le Juif dans le Roman français 1933-1948* (Paris : Nizet, 1972), mais sous un titre et avec une référence inexactes. Notre ami Zvi H. Levy, de l'Université Hébraïque de Jérusalem

(de qui une traduction hébraïque de *La Porte étroite* et de *La Symphonie pastorale* va paraître, accompagnée d'une postface où il aborde le problème de «Gide et la question juive»), a bien voulu nous communiquer photocopie de ce texte paru dans la *Revue Juive de Genève*, 7^e année (3), n° 63, décembre 1938, p. 105, et qui n'a jamais été reproduit ni signalé dans la grande *Bibliographie* de Jacques Cotnam (où il se rangerait après le n° 636). Le voici :

Déclaration de M. André Gide

Bien qu'en principe M. André Gide n'accorde jamais d'interview, à aucun journaliste, il a tenu à faire une exception pour une question qui lui tient à cœur et en faveur de notre revue. Voici la déclaration que nous a faite le grand romancier français :

«Je relis les quelques déclarations que vous preniez hier sous ma dictée. Elles me paraissent informes et je ne doute pas que vous-même ne les trouviez telles. Plus je cherche à les travailler afin de les rendre plus présentables, plus tristement je me persuade de mon incompetence. Je n'ai pas qualité pour parler de la question juive de manière à jeter quelques clartés nouvelles sur cet angoissant problème. Mais du moins puis-je déclarer mon indignation profonde devant un crime collectif qui dépasse en férocité, en perfidie et en lâcheté ce que l'on pouvait craindre d'un régime d'oppression ; crime dont je me refuse à tenir le peuple allemand lui-même pour responsable. Indépendam-

ment de toutes considérations diplomatiques, la médiocrité des réactions, en France, devant de tels abus de pouvoir, m'apparaît comme un triste signe de décadence morale et de diminution de vertu. Il importe d'autant plus que quelques-uns du moins fassent entendre, et d'autant plus hautement, leur protestation. Nous devons savoir gré à votre revue d'y aider.

(Recueillie par A.M.) André Gide»

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN ***

La N.R.F. d'octobre dernier (n° 345, p. 160) a rendu compte, par la plume de Christine Jordis, de la réédition de *Laus Veneris* de Francis Viélé-Griffin que nous avions signalée (BAAG n° 50, p. 255). Pour paraître en cette année 1982, on annonce un *Choix de poèmes* de Viélé-Griffin au Mercure de France et, dans la collection «Folio», *La Conquête du courage* de Stephen Crane, traduit par Fr. Viélé-Griffin et Heny-D. Davray, avec une introduction d'Henri de Paysac.

GIDE ET SIMENON *** La presse a beaucoup parlé du dernier livre de Georges Simenon, *Mémoires intimes*. Interviewé par Raphaël Sorin, le romancier a rappelé sa rencontre avec Gide : «Gide avait été très emballé par *Le Coup de lune*. Il a voulu me connaître. Gallimard m'a invité à l'une de ses fameuses garden-parties du vendredi. Toute la crème des grands intellectuels parisiens, Benda en tête, était là. Gide m'a pris

à part. "Quand avez-vous créé votre personnage ? — Mon personnage, vous voulez dire Maigret ? — Non, votre personnage à vous. Tout le monde se crée un personnage. — Eh bien ! pas moi. Je vous jure que je ne me suis jamais créé un personnage." Je l'intriguais. Il n'a jamais réussi à écrire un seul vrai roman. J'étais, à ses yeux, le romancier brut, le phénomène. Il voulait que je lui révèle mon secret. Depuis, j'ai ouvert un album de photographies de lui. Il pose d'une façon inimaginable ! Avec des chapeaux romantiques, un béret basque ou un casque colonial, la joue sur la main, des regards pénétrants. Le grand écrivain, quoi !» (Le Monde, 13 novembre 1981, p. 23). Et à Bernard Pivot (dans l'émission *Apostrophes* du 27 novembre), il apprend que ses *Mémoires intimes* prennent la suite de l'autobiographie qu'il avait d'abord écrite, menée jusqu'à sa seizième année, et que c'est sur le conseil formel de Gide qu'il la récrivit entièrement sous forme de roman, à la troisième personne : *Pedegree* (publié en 1948, mais commencé en 1940 ou 41). A noter qu'on ne trouve pas trace de ce conseil dans leur correspondance publiée.

NOS AMIS PUBLIENT ***

De Bernard Melet (maintenant chef du département de Français de l'Université soudanaise de Khartoum) : *Proches ou lointaines, les amours* (Essai sur L'Ame enchantée de Romain Rolland) [un vol., 192 pp., édité par

l'auteur à un petit nombre d'exemplaires, 1981 ; il s'agit là, comme pour le précédent livre de Bernard Melet, *L'Éros d'une héroïne*, Paris : La Pensée universelle, 1976, d'une partie de la thèse de troisième cycle qu'il soutint en 1967 devant l'Université de Lille]. — La collection «Folio» a publié en septembre dernier (vol. n° 1311, 479 pp.) une édition de *Mauprat*, de George Sand, établie, présentée et annotée par notre ami Jean-Pierre Lacassagne, de l'Université de Strasbourg. — Vient de paraître dans la collection «Archives des Lettres Modernes» (vol. n° 193, Paris : Minard, 1981, 104 pp.) : *Nerval et le roman historique*, de Susan Dunn, qui publia naguère dans le *BAAG* (n° 37, janvier 1978), un article sur «Celle qui n'est pas faux-monnayeur».

MARCEL RAYMOND (1897-1981) *** Le grand critique littéraire suisse Marcel Raymond est mort le 28 novembre dernier, à Genève où il était né le 20 décembre 1897. Professeur de Littérature française aux universités de Bâle puis de Genève, il laisse une œuvre importante, et son célèbre essai de 1933, *De Baudelaire au Surréalisme* (José Corti éd.) est un classique ; on lui doit de nombreux ouvrages, et notamment la grande édition des *Œuvres complètes* de Rousseau qu'il dirigea dans la «Bibliothèque de la Pléiade». Il avait publié plusieurs articles sur Gide,

dont un sur *Les Nouvelles Nourritures* (dans *Esprit* en janvier 1936) et un sur «André Gide et Henri Ghéon» (dans *Gants du Ciel*, Montréal : Éd. Fides, mars 1944, pp. 31-44).

PALUDES (S) *** Hasard, coïncidence, certes, mais qui doit signifier quelque chose... L'été dernier, Mme Catherine Gide s'est trouvée saisie de trois projets d'adaptation théâtrale de *Paludes* — trois projets d'inspirations différentes et émanant de théâtres différents. L'air du temps... L'un de ces trois *Paludes* a été différé ; un autre, dû au jeune comédien Yves Barrier (dont ce sera les débuts sur scène), est en répétitions et devrait être présenté cet hiver au public dans une petite salle du Théâtre du Rond-Point, de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault. Quant au *Paludes* adapté par René Loyon et Charles Tordjman, il sera créé à la Comédie de Caen, du 20 au 30 avril puis du 11 au 15 mai, et à Cherbourg du 4 au 6 mai (v. dans le numéro spécial de septembre 1981 de *Loisir*, journal de la Comédie de Caen, pp. 8-9, la présentation par René Loyon de ce spectacle). A cette occasion, le *BAAG* consacrera, avec le concours des adaptateurs, la majeure partie de sa prochaine livraison (n° 54, d'avril) à *Paludes*, dont nous avons tout lieu de penser que cet avatar scénique sera une intelligente et excitante réussite...

TRÈS IMPORTANT !

Aux Membres de l'AAAG

Tous les Membres de l'AAAG ont reçu en même temps que le BAAG d'octobre 1981 leur exemplaire de la Correspondance de Gabrielle Vulliez avec André Gide et Paul Claudel (1923-1931) présentée par Wanda Vulliez.¹ Ils recevront incessamment l'autre volume réalisé par le Centre d'Études Gidiennes, Lettre à Gide & autres écrits de Robert Levesque.

Conformément aux décisions prises par l'Assemblée générale du 16 mai dernier, sur proposition du Conseil d'administration de l'Association (v. BAAG n° 51, juillet 1981, pp. 376-7), ces deux ouvrages constituent notre «publication 1981», servie à nos sociétaires au titre de leur cotisation de cette année, et prenant donc place entre les Cahiers André Gide 10, t. II de la Correspondance André Gide — Dorothy Bussy, notre «publication 1980» sortie en janvier 1981, et les Cahiers André Gide 11, t. III et dernier de la Correspondance André Gide — Dorothy Bussy, notre «publication 1982» qui sortira dans quelques semaines.

Nos lecteurs trouveront en dernière page de ce numéro les tarifs de cotisations pour 1982. Pour renouveler leur adhésion en CATEGORIE «A», il est impérativement NÉCESSAIRE qu'ils le fassent AVANT LE 25 FEVRIER, c'est-à-dire avant la sortie des Cahiers André Gide 11, qui sinon ne pourront leur être envoyés.

¹ Par suite d'un oubli, imputable à la bousculade de cette rentrée universitaire où notre Secrétaire général fut requis par de trop nombreuses tâches, et dont nous nous excusons, ces volumes n'ont pas été numérotés. D'autre part, il s'est révélé que (comme il arrive pour le BAAG...) plusieurs exemplaires ont été mal brochés ou sont incomplets : que nos membres veuillent bien vérifier l'exemplaire qu'ils ont reçu et, s'il est défectueux, nous le signaler (sans nous renvoyer le volume) ; nous leur en adresserons immédiatement un exemplaire correct.

LIBRAIRIE

pour commander

Les Membres de l'AAAG reçoivent automatiquement les publications de l'année au titre de laquelle ils se sont acquittés de leur cotisation (les quatre numéros du *Bulletin des Amis d'André Gide* trimestriel et, pour la cotisation «A» [v. page 160], les *Cahiers André Gide* annuels, éventuellement des publications complémentaires). Ils peuvent aussi acquérir, aux prix indiqués ci-dessous (franco de port et d'emballage), les publications des années antérieures, ainsi que celles qui, non comprises dans leur service gratuit, sont éditées ou diffusées par l'AAAG.

Les commandes doivent être adressées au Secrétaire général *accompagnées de leur règlement* par chèque bancaire ou postal libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide (*exceptionnellement, des mandats* peuvent être reçus par le Secrétaire général ou par le Trésorier). Des *factures* peuvent être établies sur demande.

Nous rappelons que C'EST AIDER L'AAAG que d'acheter les volumes ou brochures publiés par elle ou par le Centre d'Études Gidiennes.

LE BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Les fascicules trimestriels ont été brochés en volumes sous couverture bleue, avec titre, toison et année au dos (format 27 x 21 cm pour le vol. I et 20,5 x 14,5 cm pour les vol. suivants). Seuls sont encore disponibles en numéros séparés (en petit nombre : nous consulter) ceux des quatre dernières années.

Vol. I	n ^{os} 1 – 17	années 1968-1972	360 pp.	45 F
Vol. II	n ^{os} 18 – 24	années 1973-1974	464 pp.	40 F
Vol. III	n ^{os} 25 – 28	année 1975	290 pp.	30 F
Vol. IV	n ^{os} 29 – 32	année 1976	338 pp.	30 F
Vol. V	n ^{os} 33 – 36	année 1977	400 pp.	35 F
Vol. VI	n ^{os} 37 – 40	année 1978	474 pp.	40 F
Vol. VII	n ^{os} 41 – 44	année 1979	504 pp.	45 F
Vol. VIII	n ^{os} 45 – 48	année 1980	616 pp.	55 F
Vol. IX	n ^{os} 49 – 52	année 1981	560 pp.	55 F
Vol. X	n ^{os} 53 – 56	année 1982		En préparation
Collection complète des neuf premiers volumes (4 006 pp.).				340 F
N ^o 48 (Tables et index des huit premiers volumes, 148 pp.).				20 F

Voir

en page 38 : les Cahiers André Gide et leurs compléments

en page 50 : les publications du Centre d'Études Gidiennes

NOUVEAUX MEMBRES DE L'ASSOCIATION

Liste des nouveaux membres de l'AAAG, dont l'adhésion a été enregistrée par le Secrétariat entre le 26 septembre et le 10 décembre 1981

- 1072 M. Martin CORNICK, étudiant en doctorat, Coventry, Grande-Bretagne (Étudiant).
- 1073 M. Pierre LACHASSE, professeur agrégé de Lettres modernes, 75015 Paris (Titulaire).
- 1074 M. Winand BERGENHUYZEN, ingénieur, Oupeye, Belgique (Titulaire).
- 1075 Mme Josanne JOUHET, documentaliste, retraitée, 60200 Compiègne (Titulaire).
- 1076 Librairie SWETS & ZEITLINGER, Lisse, Pays-Bas (Titulaire).
- 1077 M. René LOYON, comédien, 75008 Paris (Titulaire).
- 1078 BIBLIOTHÈQUE de CORNELL UNIVERSITY, Ithaca, N.Y., États-Unis (Titulaire).
- 1079 M. Philippe FLORENT, étudiant en Lettres classiques, 13100 Aix-en-Provence (Étudiant).
- 1080 M. Claude LIFFAUD, contrôleur des P.T.T., 75011 Paris (Titulaire).

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE ★ TARIFS 1982

	A	B
Cotisation de Membre fondateur	150 F	—
Cotisation de Membre titulaire	120 F	80 F
Cotisation de Membre étudiant	90 F	50 F
Abonnement au BAAG seulement		55 F
BAAG : prix du numéro ordinaire		16 F

▲ Les cotisations A donnent droit au service de toutes les publications, BAAG trimestriel et *Cabier* annuel en exemplaire numéroté (exemplaire de tête, nominatif, pour les Membres fondateurs).

▲ Les cotisations B ne comprennent pas le service du *Cabier* annuel.

▲ Pour recevoir le BAAG outre-mer *par avion*, ajouter 15 F à la somme indiquée ci-dessus dans la catégorie choisie.

Règlements

— par virement ou versement au CCP PARIS 25 172 76 A de l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

— par chèque bancaire libellé à l'ordre de l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE et envoyé à l'adresse (ci-dessous) du Trésorier de l'AAAG

— exceptionnellement, par mandat envoyé aux nom et adresse (ci-dessous) du Trésorier de l'AAAG

Tous paiements de préférence en FRANCS FRANÇAIS

CLAUDE MARTIN
Secrétaire général
3, rue Alexis-Carrel
F 69110 STE FOY LES LYON
Tél. (7) 859 16 05

PIERRE MASSON
Secrétaire général adjoint
92, rue du Grand Douzillé
F 49000 ANGERS
Tél. (41) 66 72 51

HENRI HEINEMANN
Trésorier
85, avenue de Rosny
F 93250 VILLEMOMBLE
Tél. (1) 854 42 26

IRÈNE DE BONSTETTEN
Antenne parisienne (Renseignements)
14, rue de la Cure
F 75016 PARIS
Tél. (1) 527 33 79

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
UER Lettres Classiques & Modernes
Université Lyon II
Campus de Bron-Parilly
F 69500 BRON

Imprimerie de l'Université Lyon II — 16, rue Chevreul, F 69007 Lyon
Rédaction, composition et mise en page : Claude Martin

Publication trimestrielle
Commission paritaire : N° 52103

Directeur responsable : Claude MARTIN
ISSN : 0044-8133 Dépôt légal : janvier 1982

ISSN 0044 - 8133

Comm. parit. 52103

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
UER LETTRES CLASSIQUES & MODERNES
UNIVERSITÉ LYON II
Campus de Bron-Parilly
F 69500 BRON