

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

PALUDES

Dic cur hic.

N° 54

AVRIL 1982

VOL. X -- XV^e ANNÉE

Paludes, 1982

RENÉ LOYON : <i>Paludes ?</i>	166
Extrait d'un «Cahier dramaturgique»	173
ALAIN GOULET : De la Contingence et de la Rhétorique dans <i>Paludes</i>	191
CHRISTIAN ANGELET : Quelques pages oubliées de <i>Paludes</i>	207
Le Dossier de presse de <i>Paludes</i> (II)	212
Esquisse pour une bibliographie de <i>Paludes</i>	225
De <i>La Revue Blanche</i> à la «Pléiade» : notes sur le texte du début de <i>Paludes</i>	231
ROGER FROMENT : Un ami ; Roger Martin du Gard	233
JEAN CLAUDE : <i>Proserpine</i> 1909	251
PIERRE MASSON : <i>Robert ou l'Intérêt général</i> . Quelques éléments pour un procès en réhabilitation	269
Chronique bibliographique	294
ALAIN GOULET : Comment on écrit l'histoire, ou le Jeu des X erreurs	299
IRÈNE DE BONSTETTEN . Lac de Garde et Culture	303
Pour la <i>Correspondance Générale</i> d'André Gide : Appel à tous nos lecteurs	307
XI ^e Assemblée générale de l'AAAG	310
Varia	312
Librairie	316
Nouveaux Membres de l'Association	318
Journée André Gide autour de La Roque-Baignard	319
Abonnements et cotisations (Tarifs 1982)	320

***** REVUE TRIMESTRIELLE FONDÉE EN 1968 ET PUBLIÉE PAR *****
 ***** LE CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES DE L'UNIVERSITÉ LYON II *****
 ***** AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES *****

Comédie de Caen
Centre Dramatique National

CRÉATION DE

PALUDES
D'ANDRÉ GIDE

Adaptation, dramaturgie, mise en scène :
RENÉ LOYON et CHARLES TORDJMAN

Décors, costumes :
NICOLAS SIRE

avec

Didier BERACE	L'écrivain
Michel CHAIGNEAU	Hubert, des littérateurs
Marc CHIKLY	Tityre, Richard, des littérateurs
Jean-Marie FRIN	L'auteur, Roland, des littérateurs
Chantal MUTEL	Angèle

Ci-contre : Page de titre de l'édition originale de *Paludes*.

ANDRÉ GIDE

PALUDES

Dic cur hic.

(L'autre École.)

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART INDÉPENDANT

11, RUE DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN, 11

1895

Tous droits réservés

Auteur ou adaptateur d'une quinzaine d'œuvres écrites pour la scène, de Saül aux Caves du Vatican, Gide n'a pourtant pas eu beaucoup de chance avec le théâtre, et l'on attend encore le metteur en scène courageux et inventif qui montera dignement telle ou telle de ses pièces. Mais, ce printemps, c'est une expérience originale qui est tentée par la Comédie de Caen avec l'adaptation de Paludes. Et ni l'enthousiasme ni l'intelligence créatrice ne manquent à la petite troupe qu'ont réunie pour cela René Loyon et Charles Tordjman. Souhaitons-leur un franc succès.

Le BAAG a saisi l'occasion de consacrer une grande partie de ce numéro à Paludes (et Paludes sera encore présent dans la prochaine livraison, des articles promis ne nous étant pas parvenus à temps).

Dans les pages qui suivent, on pourra voir que cette œuvre drôle est susceptible d'inspirer de fort austères considérations à un universitaire, mais que les gens de théâtre s'en sont donnés à cœur joie pour faire éclater l'étonnante modernité de la sottise de 1895, où circulent nos mythes et nos fantasmes, nos angoisses et nos rires d'aujourd'hui...

En page 164 : Affiche de Nicolas Sire pour la création de *Paludes* par la Comédie de Caen.

En pages 172, 174 et 181 : Personnages et décor conçus par Nicolas Sire.

PALUDES ?

D'APRES ANDRE GIDE



DU 20 AU 30 AVRIL
DU 11 AU 15 MAI 1982
32, RUE DES CORDES

PALUDES ?

par

RENÉ LOYON

Le premier de tous, avant personne au monde, j'aurais dû vous répondre, cher ami, à l'offre de l'exemplaire A de Paludes ; puis je préférerais déployer cela dans le loisir. Je ne fais pas allusion d'abord à votre goutte aigrette et précieuse d'ironie qui tient cent pages, elle est d'essence unique ; mais, autrement, l'affabulation spirituelle approche la merveille et vous avez trouvé, dans le suspens et l'à-côté, une forme qui devait se présenter et qu'on ne reprendra pas. Je crois que c'est bien de vous, Gide, ou génial, ce discret, terrible badinage à fleur d'âme. Merci de l'affectueux bonheur qu'y soit mon nom.

A vous toujours,

Stéphane Mallarmé.

Avec cet illustre parrainage (une « autorisation », dirait Gide), *Paludes* entre subrepticement dans l'histoire de la Littérature : *Paludes* ?...

1894 : André Gide, un jeune homme bien né d'une famille de la haute bourgeoisie protestante, normand par sa mère, cévenol par son père, âgé de vingt-cinq ans, qui fait profession de littérateur, qui est tout entier rempli de sa « vocation » de « grand écrivain », qui a déjà publié (à compte d'auteur) dans l'indifférence quasi générale quelques ouvrages d'inspiration mystico-lyrique, entreprend dans la fièvre (de santé chétive, il soigne ses nerfs dans le Haut-Jura suisse) la rédaction d'un drôle de petit livre : *Paludes*.

Paludes ? Un mot délicieusement archaïque pour dire les marais et autres marécages, dont on a tiré paludisme... Mais le livre ? De son grand ami Pierre Louÿs, Gide reçoit cette lettre :

J'explique Paludes ainsi aux populations : ai-je tort ? L'biver dernier j'écrivais à Gide : que fais-tu ? Or il ne faisait rien, mais il répondit quand même : j'écris Paludes. Et Régnier lui demanda : que faites-vous, cher ami ? Or il ne faisait toujours rien, mais il répondit à Ré-

gnier : j'écris Paludes ! — Et les disciples lui écrivirent : Que faites-vous ? Maître, que faites-vous ? — Or il faisait de petits coïts avec ma future compagne. Mais il répondit gravement, avec la voix que vous lui connaissez et le geste de la main levée : J'écris Paludes ! Et c'est ainsi que l'idée lui vint (Paludes étant primitivement un volume de vers) de raconter la situation du monsieur qui «écrit Paludes».

Mais encore ? Ainsi commence la première page du livre :

Mardi.

Vers cinq heures le temps fraîchit ; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire.

A six heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège.

Il dit : «Tiens ! tu travailles ?»

Je répondis : «J'écris Paludes.

— Qu'est-ce que c'est ? — Un livre.»

Le reste à l'avenant ; l'équivoque est donc constante : *Paludes*, c'est un livre écrit par André Gide qui met en scène un écrivain qui nous raconte qu'il est en train d'écrire *Paludes*. Seule certitude : cet écrivain souffre abondamment d'écrire (ou de ne pas arriver à écrire) *Paludes* : sous la forme d'un journal de travail, au cours d'une semaine dont les jours sont autant de chapitres du livre, il va dire ses affres, s'expliquer, ratiociner à n'en plus finir, «exaspéré» qu'il est par l'incompréhension de ses proches : son «grand ami Hubert», l'évanescence Angèle, et toute une foule de littérateurs aussi phraseurs qu'oisifs l'accablent de leurs remarques idiotes. *Paludes*, leur crie-t-il, c'est le marais de notre vie quotidienne, fait de mille gestes répétitifs, de vains recommencements, de médiocres illusions, et non seulement nous y sommes emboîlés jusqu'aux yeux, mais nous nous y complaisons misérablement ; nous sommes de pitoyables aveugles. Et pour mieux se faire comprendre, il promet d'écrire avec *Paludes* l'histoire, empruntée à Virgile, du berger Tityre qui, l'imbécile heureux, vit dans de saumâtres marais et se nourrit avec ravissement de vers de vase. Et Tityre, hurle-t-il désespérément, c'est moi, c'est vous, c'est nous tous et il faudrait ouvrir les yeux, avoir le courage enfin de ne plus être Tityre...

Mais peut-on ne plus être Tityre ? Peut-on si facilement se désengluer de son bouillon de culture originel ? Pour l'écrivain-narrateur de cette étrange aventure, le «problème» est d'une douloureuse gravité : il donne, jusqu'à la caricature, l'image d'un jeune homme angoissé, souffreteux, craintif à l'excès, toujours au bord de l'effondrement nerveux ; il mène une existence frileuse et oisive (à l'instar de ses collègues littérateurs, il n'exerce pas de profession et vit donc, largement semble-t-il, de ses rentes) entre sa lymphatique muse, Angèle (avec qui il n'entretient que des relations platoniquement équivoques),

son grand ami Hubert, «homme d'action» qui le méprise gentiment, et les habitués de certains cénacles littéraires parisiens où l'on pérorait bourgeoisement sur quantité de nobles sujets touchant généralement aux destinées de la littérature et de la philosophie. Et quand il voudra rompre enfin, fuir, s'extraire de son triste aquarium, en un mot entreprendre le stimulant voyage auquel le convie la compréhensive Angèle, il n'ira pas plus loin que Montmorency, tenu qu'il est par l'obligation de ne pas rater l'heure du culte, ce dimanche qui vient... Mais, au moins, son grand œuvre, ce lancinant *Paludes*, l'écrit-il ? Ce n'est pas sûr, il semble se rabattre, toutes vellétés usées, sur un nouveau projet : *Polders*...

Par contre, *Paludes*, Gide, lui, l'écrit et c'est bien ce qui le distingue radicalement de son stérile petit bonhomme (en qui, par ailleurs, il se caricature vaillamment) : son livre, «le livre du livre à écrire», est écrit ; et ce livre, optimistement, c'est une «sotie», c'est-à-dire une farce bouffonne où, sur le mode de l'ironie féroce, «exaspérée», il tente d'en finir avec les vieux démons qui le déchirent depuis l'enfance. Pour le jeune Gide, *Paludes* est une tentative de libération, une conjuration du sort, une affirmation joyeuse et démystifiante des vertus roboratives de l'écriture ; c'est, à travers le récit du monsieur qui n'agit pas, un acte vital d'émancipation.

Car Gide est à une époque charnière de sa vie ; il est dans un état de grande effervescence intellectuelle et morale ; il éprouve le besoin fébrile d'«agir», de mettre un terme, autant que faire se peut, aux médiocrités d'une jeunesse confite en dévotions et mornes plaisirs solitaires. Cette ardente aspiration à vivre ses désirs jusqu'au bout, cette encore indécise profession de foi hédoniste (qui le conduira peu après au lyrisme, aujourd'hui bien boursoufflé, des *Nourritures terrestres* : livre de chevet de générations d'adolescents marqués par une éducation puritaine) ont pris naissance en Afrique, dans ce «Biskra» algérien où le narrateur de son livre n'ira jamais malgré ses protestations velléitaires, mais où Gide, poussé par la fascination de l'Orient, s'était rendu avec ferveur ; malade, il y avait trouvé une guérison inespérée. *Paludes*, c'est l'histoire de cette guérison.

Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait d'abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ?

A son retour, il juge donc d'un œil neuf et l'éducation puritaine maternelle, répressive jusqu'à l'absurde (en particulier sur le plan sexuel : Biskra, c'est aussi pour lui la découverte du plaisir homosexuel) et les milieux littéraires

étriqués qu'il fréquentait jusqu'alors : *Paludes*, c'est la mise en dérision des cénacles symbolistes où le goût immodéré pour l'artifice des «impollués vocables» («Paludes») en est un, ironiquement, et l'assonance avec les «Palais nomades» ou les «Serres chaudes», titres classiques de la poésie symboliste, n'est pas fortuite) le dispute à la sombre macération de la pensée : de «déliquescence» en «névrose», on baigne dans le jus «décadentissime» de la «morbidezza» et la coupure avec le monde réel est proclamée dogme : «Anywhere out of the World» ; en fait de voyage, la gare Saint-Lazare était l'ultime destination. *Paludes*, c'est l'univers de ces gens de lettres («gendelettres», disait-il comme on dit «gendarmes»), univers glauque, humide, que Gide, curieusement, assimile à la Normandie maternelle, trop verte pour être honnête, et qu'il oppose au Languedoc paternel (il avait perdu son père très jeune et il en gardait une vivace nostalgie), dont l'air sec et parfumé introduit déjà au paysage aride et vivifiant, aux lignes pures du désert africain.

Obsession d'Orient du désert, de son ardeur et de son vide, de l'ombre des jardins de palmes, des vêtements blancs et larges — obsessions où les sens s'affolent, les nerfs s'exaspèrent et qui m'ont, au début de chaque nuit, fait croire le sommeil impossible...

Paludes, c'est un livre des années 80 (celles de l'autre siècle, bien sûr) où, selon Romain Rolland, «un positivisme matérialiste plat et gras étalait son huile rance sur l'étang aux poissons..., il était à fond de pessimisme et d'incurable désenchantement». L'époque, rappelons-le pour mémoire, est celle de l'épopée boulangiste, du scandale de Panama, de l'assassinat de Sadi Carnot, de la condamnation de Dreyfus, des premières «lois scélérates»... La république bourgeoise dans sa splendeur, quoi !

Paludes est le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d'étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890. Question : la stagnation vient-elle du défaut de l'issue ou de la source ? Est-ce la pente qui manque ou la circulation ? (Paul Claudel).

Donc, Gide ne veut plus ressembler au gendelette chlorotique, à «l'agitateur agité» de *Paludes* ; il veut vivre, aimer, voyager à sa guise, écrire tout à loisir, laisser libre cours à son goût du «saugrenu». Mais rien n'est simple, et Gide sent confusément à quel exorbitant privilège (ne pas avoir à gagner sa vie ! qu'on y songe...) lui et ses confrères doivent d'exercer le plaisant «métier» de littérateur ; il a l'intuition inquiète de la quasi-indécence qu'il y a à prétendre «exprimer» la condition humaine, quand on se trouve par la force des choses sociales pieds et poings liés au monde petit-bourgeois, oisif et protégé, de (comme on ne disait pas encore) l'«intelligentsia» fortunée. De la même façon, il n'est pas si facile de rompre avec le puritanisme de toute une

enfance ; Gide le sait bien, qui, sa vie durant, oscillera constamment entre l'austérité morale huguenote et la tentation hédoniste. Et le jeu de cette contradiction n'est pas la moindre des tensions dramatiques de *Paludes* : il nourrit cette réjouissante ironie qui n'est pas seulement une mise à distance, mais une façon de maintenir la plaie ouverte, d'interroger sans fin les dilemmes du travail d'écriture : j'écris, mais qui suis-je pour prétendre écrire, qu'ai-je à écrire et pour qui ? Et écrire, c'est quoi ? et la littérature, ça sert à quoi ? On comprend mieux du coup pourquoi le livre en train de se faire est bien l'objet central du livre *Paludes*.

Paludes reste la satire la plus vive, et toujours actuelle, des milieux littéraires de Paris ; outre cela, ce petit livre est une protestation contre l'existence en tant que recommencement, contre la monotonie où la répétition de nos gestes, de nos habitudes nous enlise ; outre cela encore, et c'est à ce titre qu'il nous touche le plus, Paludes est le livre du livre à écrire, le premier qui mette en doute l'acte d'écrire, et en fasse une aventure problématique ; et on sait comme cette voie a été battue et rebattue depuis. (Dominique Fernandez).

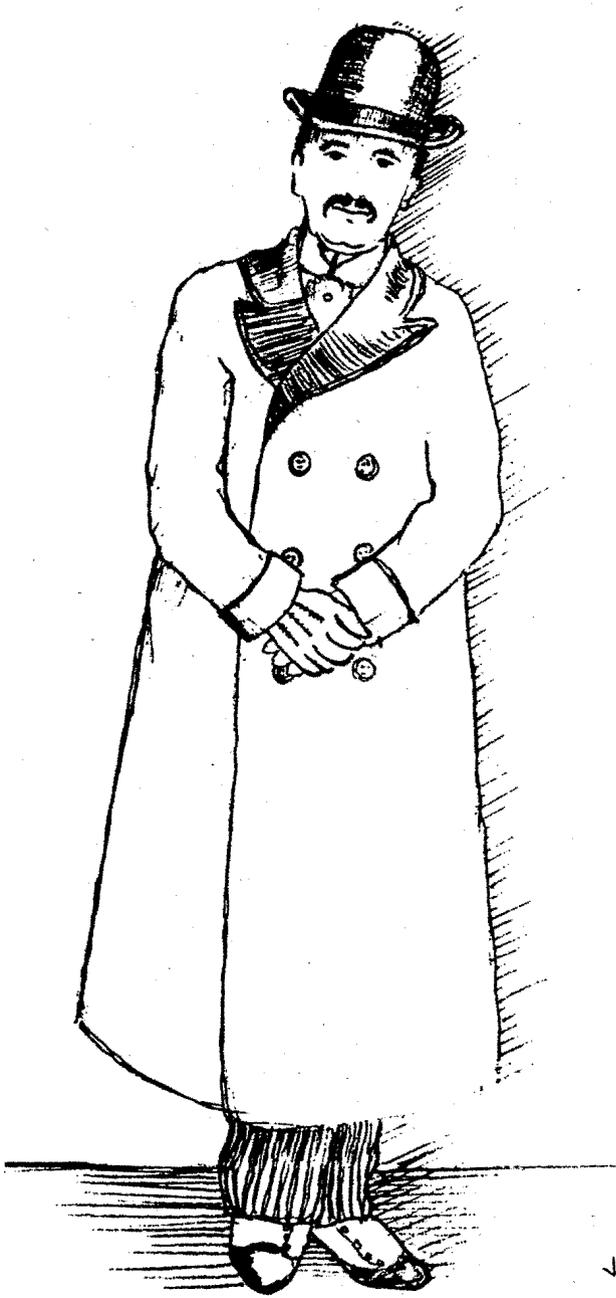
La transformation de la problématique littéraire est plus radicale dans Paludes où l'artiste et l'œuvre, idées ou idéaux de l'époque symboliste, cèdent la place aux notions modernes d'écrivain et d'écriture. (Pierre Albouy).

A travers cette problématique, c'est le statut contemporain de l'intellectuel producteur de littérature qui se trouve mis en cause. Et qu'on lise ou qu'on ne lise pas, on est bien obligé de se soucier de littérature, tant notre environnement idéologique et langagier se constitue de l'influence des dispensateurs de produits littéraires, auxquels les fameux « médias », dans le respect national qu'on doit aux hommes de lettres, tendent les perches les plus obligeantes. Il y a une façon historiquement française de se poser en tant qu'intellectuel honoré des institutions, de se mouvoir complaisamment dans un certain jeu social mondain, dont *Paludes* nous donne en quelque sorte l'archétype : bien des jeunes gens « brillants » et déserts d'aujourd'hui sont les héritiers du fantoche pompeux de Gide. *Paludes*, c'est le livre sur l'écrivain, mais plus encore sur le mythe du « Grand Écrivain » (dont Gide, savoureux paradoxe, est presque l'allégorie), dinosaure fascinant et irritant de la société française dont il est toujours profitable d'observer les ravages idéologiques et culturels.

Paludes, enfin, c'est un spectacle à venir. Mais qu'en dire, si loin encore de l'échéance des premières répétitions ? Ceci peut-être : l'adaptation théâtrale sera « fidèle » ; elle procédera davantage d'un travail de « coupes » que d'une véritable réécriture, tant nous sommes persuadés profondément des vertus dramatiques de ce texte aussi bien dans ses composantes les plus évidemment

« théâtrales » (les scènes dialoguées) que dans celles qui relèvent des formes du récit romanesque. Une chose est sûre : le comique narrateur du livre sera là, prenant à témoin le public, il pérorera pour notre plaisir, accompagné dans sa quête fiévreuse de la vérité vraie par ses pittoresques et éminemment théâtraux amis : le suffisant Hubert, l'étrange Angèle, le misérable Richard... Il y aura peut-être aussi un aquarium, glauque, vraisemblablement..., peut-être encore une fenêtre (avec un ventilateur, mais ce n'est pas sûr) qui ouvrira grand sur le désert saharien... Difficile d'aller plus loin dans les prévisions, parce que, comme dirait Gide, *« il est vrai : c'est dans l'à-peu-près que s'étale la littérature, dans l'à-peu-près que nous pataugeons tous »*...

Juin 81.



JE VIENS VOUS DEMANDER
UN SERVICE -

. Richard.

EXTRAITS D'UN « CAHIER DRAMATURGIQUE »

Les quelques fragments qui suivent sont extraits d'une correspondance suivie avec René Loyon avant les répétitions de Paludes. Ces textes ne prétendent pas à «orienter» le travail théâtral ni à lui donner sens, mais à aguiser l'appétit de l'imaginaire.

Ces lettres, regroupées sous la forme d'un cahier dit abusivement «dramaturgique», sont le résultat d'une lecture impressionniste de l'œuvre. Leur défaut, mais peut-être leur intérêt pour le travail de l'acteur, est de glisser à la surface du texte, scène à scène. L'auteur de ces quelques pages demande par avance l'indulgence du lecteur habitué à la rigueur...

Charles Tordjman.

TABLEAU I

1. Hubert / L'écrivain / Tityre.

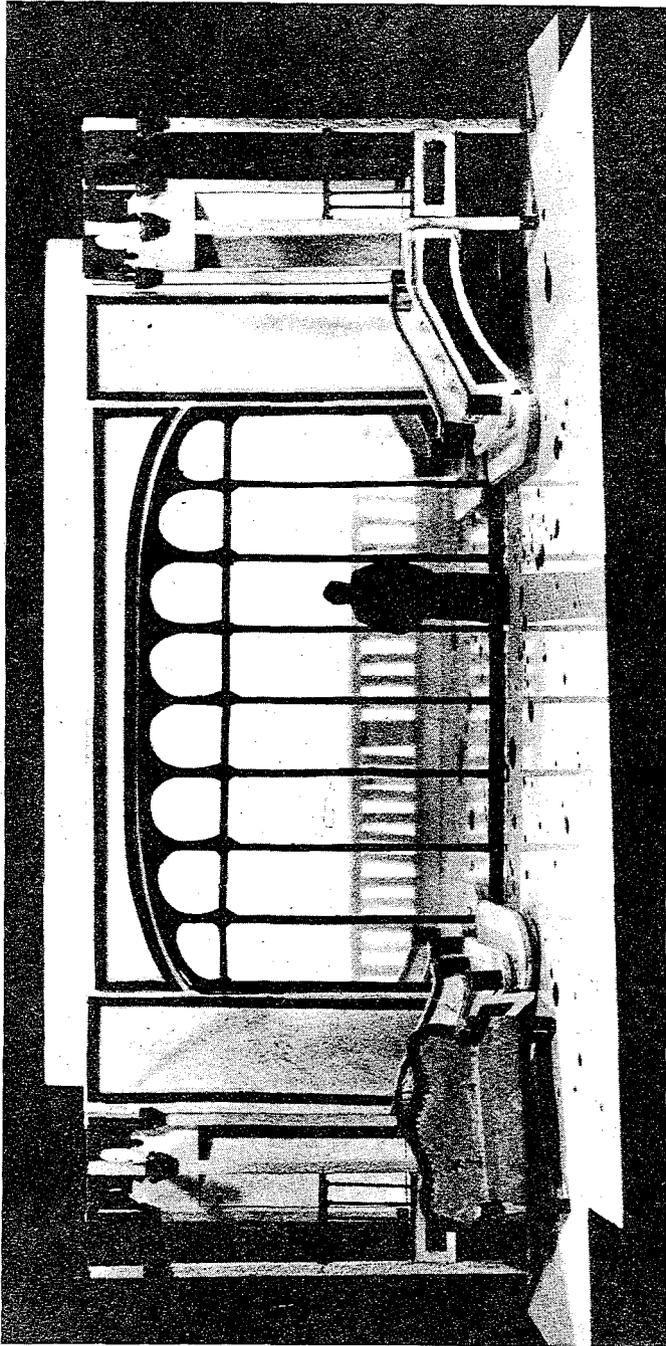
La scène de l'écriture, l'endroit du travail, sont ici publics. Le récit s'ouvre comme une porte sur le travail du poète. C'est peut-être qu'avec ostentation ce travail-là se fait. De façon curieuse, j'ai l'image persistante, dès l'entrée du récit, de l'écrivain qui pose. La main négligemment pliée sous le menton, l'écrivain attend qu'on lui dise : «Tu travailles ?». Il est là depuis longtemps dans les «affres», les «tonnerres» de la création. Il attend depuis un certain temps le spectateur, qui enfin va l'écouter. Il a tourné longtemps en rond. Quelques souvenirs exotiques, venant peut-être de son dernier voyage en Afrique, encombrant son esprit et ses poches.

Hubert, le spectateur, est entré sur la scène de la création littéraire.

L'écrivain est là, devant nous, comme un mythe incarné, il nous fascine. Le temps est suspendu.

La Représentation commence : «J'écris *Paludes*». Le titre est donné.

Il y a dans cette première scène une relation étonnamment provocatrice entre l'écrivain et son lecteur. Car si le lecteur/spectateur entre et pénètre dans le temple des affres, c'est que l'écrivain l'y invite, ou plutôt l'image de



l'écrivain qui, dans une vitrine, fait de l'œil au passant. Le passant est entré dans le temple de Delphes. L'écrivain, comme la Pythie, va mâcher des champignons hallucinogènes ou plutôt des pages, des textes hallucinogènes, et va révéler au passant les secrets de la création. C'est érotique, mystérieux, plein d'aventures.

Ça commence comme un roman d'aventures. Le passant est sur l'île mystérieuse, mais l'écrivain a beau parler latin, faire apparaître Tityre, être de chair et d'os, et puis le faire disparaître, ce passant-là n'est pas crédule, il n'a pas la foi de l'écrit. Dieu écrivain voulait lui révéler les tables de la loi, le passant était monté jusqu'au sommet du Sinaï et, lorsque Dieu lui présente les tables de la loi, il rigole, ou plutôt il s'en fout, le passant. Il va dans une autre crèmerie, dans un autre stand, le fakir de l'écriture ne l'a pas persuadé.

Entrée de Tityre.

Entrée du latin et de sa force intimidatrice. Résurgence culturelle. Le tissu de séduction qui se tissait entre l'écrivain et le lecteur est troué par l'incongruité d'une langue étrangère.

Tityre, l'homme de la résignation, mais aussi, me paraît-il, l'homme de la sensation, l'homme du désert, l'anarchiste, le sage, le fou, et, pourquoi pas... l'arlequin. Celui qui entre brusquement au milieu de cette scène en l'interrompant est pareil aux boîtes surprises d'où sortent ces dragons à ressort. Tityre fait partie du cirque. C'est un autre numéro. Une nouvelle attraction.

Fin de la scène.

Noir. Déception. Premier échec de l'écrivain. Il n'ira pas bien loin ce soir. La nuit est tombée brutalement. Il en est aussi soulagé. Que peut-il faire dans le noir ? Quels sont les bruits extérieurs ou intérieurs, les musiques que l'on entend ? Le livre est une construction étrange et mystérieuse qui se fabrique aussi la nuit. Ça parle à haute et basse voix.

2. L'écrivain / Angèle / Tityre.

Nous sommes chez Angèle.

Angèle : seule femme du récit. Angèle : Ange ou Ève. Ange, parce que diaphane, nymphe, Ophélie. J'ai cette image dans la tête pour ce début de scène : l'écrivain danse avec Angèle sur une musique de César Franck. Comme si Adam et Ève étaient seuls au monde. Adam et Ève dansent comme en un rêve de pureté originelle. Si cette danse revenait, il me semble que cela deviendrait un rêve obsessionnel, charnel et désincarné en même temps. C'est l'emploi du temps d'Hubert qui brise le rêve. L'écrivain est alors pris en flagrant délire. Il rapetisse. (Fait-il des avions en papier, va-t-il *sous* la table ?). Angèle deviendrait la mère. A-t-il fait ses devoirs ? A-t-il bien travaillé ? Son grand frère Hubert est un exemple à suivre. Que ne se sépare-t-il pas de ses

«mauvaises habitudes», celles d'être confiné dans sa chambre; celle de noircir du papier. Culpabilisation de l'écrivain pour l'inutilité de son travail. Car celui qui, célibataire (solitaire), écrit (se branle) dans une tour entourée de marais, l'écrivain dénie qu'il s'agisse de lui, c'est un autre, «il s'appelle Tityre», il est latin, fils de Virgile. État-civil honorable.

(*Tityre entre.*)

Tityre poursuit son rêve à lui, celui de la nonchalance, celui d'un être qui s'est étroitement mêlé à la nature. Tityre va, veut devenir végétal, minéral. Tityre a du mal à articuler. On dirait un enfant autistique. On dirait qu'Angèle et l'écrivain parlent sans voir Tityre, ou plutôt qu'il n'y a qu'Angèle qui le voit et que, le voyant, elle s'en effraie. Elle s'effraie de penser que l'autre, l'écrivain, risque de lui ressembler.

Au lieu de jouer la référence culturelle, même burlesque, ne serait-il pas intéressant de jouer le contemporain ? Tityre est notre proche, celui qui est paralysé par l'inscription dans le monde, par l'adhésion. Morgue de Tityre. (Penser à Valéry : «Il n'y a que les huîtres et les sots qui adhèrent».) Tityre, hors de la contingence. Tityre, la tentation du néant. Comme un destructeur/constructeur, Faust/Robinson.

TABLEAU II

1. *L'écrivain seul*

L'écrivain a quitté Angèle. Il est à présent seul. Il aurait pu continuer à lui parler peut-être longtemps, mais il a choisi la solitude. Renoncement à la possession d'une femme aimée. D'elle, il ne reste que l'image. «En fait il est épris d'un être fictif et ne peut davantage l'êtreindre que Narcisse son reflet. Le désir pour lui est confiné au clandestin.» (Jacques Lacan). L'écrivain couche des mots sur l'Agenda parce qu'il ne couche pas avec Angèle.

Angèle/Agenda. L'Agenda, livre (lit) du temps. L'écriture devient masturbation. La fixation des tâches, névrotique. Organiser son temps à l'avance comme pour prolonger la vie dans l'acte d'écrire. Faire des prévisions, des provisions de temps. Comme une peur du temps perdu, du temps manquant. Comme si la mort allait venir dans quelques jours, dans quelques heures. Frénétique désir de vivre. Boucher les trous du calendrier pour dire «J'ai à faire», «Je suis occupé». Culpabilité, d'être improductif, paresseux. A force, ça paralyse. Tout moment de repos est volé, dérobé au temps. Mais peut-être le temps est-il présent ? Le temps rempli, à remplir, est présent autour de l'écrivain. Petites notes punaisées, nœuds de mouchoir, photographies, pense-bête, signes de rappel. Pour se rappeler à la vie quotidienne, pour ne pas perdre pied et s'enfoncer dans les neiges, pour ne pas s'ankyloser.

Le temps psalmodié comme une prière dans l'agenda/missel pour se décul-

pabiliser. Le temps rythmé à haute voix dans le mouvement rapide et saccadé d'un derviche tourneur. D'un derviche tourneur qui tournerait les pages d'un livre sacré. Comme «le mouvement des fauves prisonniers ou celui des marées sur les plages». Essoufflé, l'écrivain se détend. C'est l'heure du bain. Ses nerfs lui jouent parfois de mauvais tours. Il se ressaisit et écrit.

Les feuillets de Richard :

Méthode chirurgicale. L'écrivain pique à vif les nerfs de sa victime. La grenouille anesthésiée va être disséquée. On découpe la vie en tranches. La vie de Richard découpée saigne à vif. Mais, curieusement, l'écrivain dissèque son propre visage.

L'écrivain gueule aussi ses notes/puzzle. A-t-on remarqué que, pour constituer le personnage de Richard, l'écrivain en écrit des morceaux comme un puzzle à monter ? Comme une image brisée aussi, fragmentaire. Et cette image, n'est-ce pas encore la sienne qu'il entrevoit au fur et à mesure de la construction ? Richard, épinglé au mur comme un papillon. L'entomologiste assemble les fragments encore tout frais de l'insecte en morceaux. Plaisir intense. Plaisir de pomper la substance de l'autre en lui donnant aussi la sienne. Car Richard fait des écritures. Richard vit de la reproduction d'écrits, et pour cela il est payé. Carrière qui ne supporte que de l'argent, carrière sans profit pour soi. Le rapport écrivain/Richard pose une question intéressante. En effet, si Richard «écrit» et gagne sa vie, l'écrivain ne sait pas pourquoi il écrit. La fonction ludique de l'écriture de l'écrivain s'oppose franchement à la fonction sociale utilitaire de l'écriture de Richard. Encore ici, donc, cette question centrale qui hante *Paludes*. Que peut l'écrivain s'il est voué à ne produire que de la reproduction ? il est condamné à s'éteindre sous les copies, sa vue baissera, la lumière de son appartement faiblira, l'air se raréfiera, sa femme s'appellera Ursule, son enfant boîtera. La malédiction pèsera sur lui. Richard est l'écrivain en négatif.

Et puis, où est le vrai dans tout cela ? Richard est-il plus négatif que l'écrivain ? Puisque lui aussi n'est qu'écrit ?

Vanité de vouloir représenter le réel. Il ne nous arrive que découpé en tranches, en feuilles volantes.

Je crois qu'il pourrait y avoir des insectes enfermés dans un énorme aquarium rempli de sable, et cet aquarium serait terriblement sonorisé. Ou bien il pourrait aussi y avoir une armoire à fiches avec des tiroirs sur roulettes, comme les tiroirs glacés de la morgue. L'écrivain est un assassin par procuration. Sur la page gisent des cadavres. L'arme est le stylo. Il se fait un sang d'encre. On pourrait entendre aussi terriblement sonorisé le bruit des mots sur le papier. (Certainement, n'est-ce qu'une vue de l'esprit ?...)

2. Hubert / L'écrivain

Entrée Hubert. C'est la seconde intervention d'Hubert.

Hubert ne vient voir l'écrivain que pour connaître la suite de *Paludes*. *Paludes* ressemble tout à coup à un feuilleton qui ne s'écrit que dans un rapport direct, vivant, au lecteur. A chaque lecture son *Paludes*. *Paludes* ici devient prétexte à la conversation, *Paludes* tue le temps comme Tityre les vers de vase. C'était à l'initiale du livre : Tityre le Bienheureux, et voilà que (tiens ! face à Hubert le social) les interdits pleuvent, voilà que le discours moralisateur intervient. Église/Médecin. Irruption de la culture dans la nature tranquille. La langue latine purifie le marais. Dans les marais vierges, notre enfance gît. Précisément dans cette délectation de la boue. Le désir est toujours de boue !

Tityre enfant faisait des pâtés de sable, couchait son corps froid, son corps d'être de mots glacés, et la boue réchauffait, échauffait même les sens. Pauvre Tityre ! Il semblait tuer autour de lui les mouches/sarcelles, leur arracher les ailes. Il les aimait tellement qu'il voulait les dévorer, et voilà que l'interdit pêche le jeûne et l'abstinence. Il ne faut pas que le sang s'enfièvre du goût de l'interdit. « Il faut adapter votre sang », dit le médecin. Tityre mangera des vers. Nourriture terrestre, s'il en fût, mais qu'il n'aura pas choisie. Il eût préféré les êtres volants, on lui conseille ceux qui rampent. L'Albatros/Tityre du début plonge dans la merde et il s'en contente. Merde alors ! Quelle faculté d'adaptation ! Terrible aveu de l'écrivain à Hubert le viril de son impuissance et de son adaptation au plaisir onaniste. (Ira-t-on jusque-là ?...) Tityre solitaire trouve son plaisir comme il le peut ; dans la macération. Plaisir de l'écrivain d'avouer son attraction pour la « répugnante » humidité des marais. Plaisir de l'écrivain de déguster son grand ami Hubert. « Dis ! est-il répugnant, Tityre ! ». Mais Hubert, gêné de l'aveu, gêné de la pratique, prend le masque du philosophe mondain, trouve la parade qu'il peut. « c'est un bienheureux... ».

Tityre/prétexte fait naître le réel enjeu de la rencontre : Angèle. (Avons-nous remarqué qu'Angèle rime avec Sarcelles ? Que, ne pouvant posséder l'ange ailé, l'écrivain se rabat sur les vers de vase, sur son vers de vase, que le vers est bien sûr également la délectation du mot, que l'écriture est comme un acte onaniste... Ira-t-on jusque-là ?...).

« Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence ». Remuer un peu ce corps engourdi, cette langue en état de délectation d'elle-même. Remuer ce tas de merde englouti dans le confort du lit solitaire, du livre, il faudrait sortir des *Paludes*. « Parler d'autre chose ». Une infinie immobilité saisit les personnes. Dans la buée, l'écrivain est dans le noir total de son obsession littéraire. La femme Angèle comme bouée de sauvetage. La femme accoucheuse de

passion. Et celle-là qui n'accouche de rien.

Hubert et l'écrivain sont comme au bord d'une route. Ou plutôt Hubert est sur la route, dans sa grosse mécanique de cuivres et de tôles étincelants, rutilant au soleil, alors que l'autre dans le bas fossé se perd en conjectures sur les allées et venues des insectes, alors que l'autre attend la passion, attend la madone qui le sauvera de l'enfer miniature. Le chemin qu'il trace, celui nommé *Paludes* est minuscule, microscopique, mais les autres ne voient rien, aveugles à ce dédale herbeux. Hubert a la toison noire et d'or, l'écrivain est nu et Hubert rit de lui. S'en sortira-t-il ? Quelqu'un le comprendra-t-il ? Quelqu'un lui viendra-t-il en aide ? Qui écoutera son chant sourd et solitaire ? Éteignons la lumière, une lumière aveuglante qui brûle le regard, un regard qui biaise, un regard que l'on porte comme un bras en écharpe.

3. *L'écrivain / Tityre*

Le Jardin des Plantes.

L'écrivain écrit. Il a mis sur le tourne-disque une «Humoresque de Schumann». Il est ce musicien romantique qui s'est posé comme une grande libellule sur le banc du square. Au fond du square on aperçoit enlacés les *amants* de Rodin. Au milieu du square, un petit étang sur lequel glissent un ou deux cygnes. Il écrit. Le vent pénètre avec douceur sa chevelure rase, dans laquelle machinalement il enfle ses doigts. Il murmure en même temps que le disque l'Humoresque de Schumann. Avec soin il compose la partition amoureuse de son rapport aux insectes. Il est resté là un temps tellement infini que l'on entend aussi le son de la germination des plantes, les coïts «insecteux», les silences nocturnes.

Mais il n'est pas seul. Tityre l'accompagne. L'écrivain entoure de son bras l'épaule de son compagnon. Ils se parlent longuement, sérieusement. Grand bonheur «existentiel» pareil à celui de Rousseau dans les *Réveries d'un promeneur solitaire*, et puis vlan ! un hydrophile vint à passer. (Hydrophile : insecte coléoptère, noir verdâtre, brillant, de grande taille, qui vit dans les eaux stagnantes.) C'eût pu être aussi un héliophore, ou aussi bien un ochtébie, mais le lexique alors ouvert a offert le mot «hydrophile» qui vient tout à coup par son vol rapide absorber la stagnation du texte. Le buvard sèche l'encre. Un pâté noir verdâtre vient de perturber le coulant de l'écriture. Comme si une pomme de pin venait de tomber entre le dialogue paisible et explosait, venant interrompre le silence. L'écrivain et Tityre éclatent encore de rire. Éclat de rire sonore et salutaire, venant dire la vanité de l'épanchement littéraire. Ou bien encore est-ce une crampe au genou, à la fesse qui vient remettre en cause une position confortable et endormante.

Mais baissons un peu l'abat-jour, le jour se lève. Il faut songer au sommeil.

Le carnet de l'écrivain reste ouvert à la page de la rature. Tityre laisse l'écrivain s'endormir et va près du tourne-disque écouter la fin de l'Humoresque de Schumann. Le jour se lève. (Noir).

4. *L'écrivain / Angèle*

Nous sommes chez Angèle. Rien ne bouge. Angèle est dans ce texte une constante apparition. Elle ne prévient pas. Elle est là. Angèle est toujours là. Toujours déjà là. Et ce qui se joue au fond ici, c'est une longue histoire d'amour impossible. Et cet Hubert, toujours entre eux deux. La jalousie plane un peu.

Ciel d'orage. Au dehors il pleut averse (à verse ?). L'écrivain en entrant chez Angèle est trempé. Sur le parquet l'eau ruisselle de ses vêtements. Il porte un grand chapeau noir à larges bords. Avant qu'il ne soit entré, il est resté un moment à la fenêtre, de la main il a fait un signe à Tityre qui s'est lentement éloigné. Pendant ce temps, Angèle faisait des vocalises, elle s'exerçait à un doux air nostalgique sur le piano à queue noir. Puis Angèle s'est levée, a réajusté sa coiffure dans le miroir. Elle s'aime ainsi. Dans le miroir Angèle a aperçu l'écrivain à la fenêtre, elle s'est soudain arrêtée de chanter. Il est entré furieux, dégoulinant de colère contenue. Il voudrait la prendre dans ses bras, elle voudrait qu'il la prenne dans ses bras, et puis l'écran du livre s'est encore interposé entre leurs lèvres entr'ouvertes.

«Ah ! les littérateurs !»

Crise de nerfs. Le roman s'emballe. Elle ne comprend pas, elle n'entend pas. L'élocution est rapide, boulée, bouffée. — «Ne mangez donc pas vos mots ! — Lui : Ah ! que voulez-vous que je fasse, je n'ai que cette nourriture. — Elle : N'exagérez donc pas. Vous n'avez que vos mots à la bouche ! — Lui : Mais c'est parce que je ne sais plus qui parle. Ça parle en moi !... — Elle : Calmez-vous. Vous dites n'importe quoi ! Voulez-vous une tisane ? — Lui : C'est nerveux. Merci... La tisane... Oui. Merci... Je crois bien que j'exagère. Il faut toujours que je me trouve des poses étranges, survoltées, pour me trouver des raisons de vivre ; et aussi... — Elle : Et aussi quoi ? — Lui : Et aussi de venir vous voir, vous parler. Savez-vous, ma chère, j'écris pour pouvoir vous parler... — Elle : Vous ne me l'avez jamais dit. — Lui : Et je ne vous le dirai sans doute jamais...».

Tityre est le roman rentré ; le roman qui recouvre le vrai, celui de l'amour entre l'écrivain et Angèle.

5. *L'écrivain seul*

Bilan/Conclusions. Sortir de cet état étriqué, s'ouvrir au monde. S'ouvrir à Angèle: L'aimer peut-être. Ce qui affleure ici c'est la nécessité de passer les



Paludes

TIENS ! TU TRAVAILLES ?
HUBERT - ROLAND - ANGELE

écrans, d'aller outre les conventions et les codes qu'on s'est fixés à soi-même. Mais peut-on réellement ? Lui : Oui, je le veux, je le veux, je le veux...

Il faut varier ses émotions. Espérer. Chercher. Faire. Passer de la contemplation à l'action. Trouver les mots, leur donner un autre sens, trouver ainsi d'autres épithètes. Déplacer les sens. Mettre tout sens dessus dessous.

Il a bu, l'écrivain. Il s'est réchauffé en avalant une quantité incroyable de grogs. Il en est tout groggy. Il sautille, comme un papillon qui a détaché ses épingles. Il chante son agenda. Le temps n'a plus d'importance. Le temps ne rythme plus une mécanique. Il est sur la voie, sur le bon chemin. Il a tué un peu Tityre, qui pourtant par la fenêtre l'observe et sourit.

Noir.

TABLEAU III

1. *L'écrivain / Tityre / Roland*

Et puis le revoilà. Tityre comme un fantôme. Lui toujours là. Lui aussi, comme Angèle. Toujours déjà là. A-t-il tellement envie de partir ? Tityre lui parle et à présent c'est lui, l'écrivain, qui ne veut pas entendre. Et pourtant il l'entend bien, cette musique tityrienne. Désir de se replier, l'idée de voyage s'oublie, se noie dans l'aquarium. Tityre vient voir l'écrivain avec une offrande : un aquarium, et ce présent le ravit. Car dans cet aquarium il y a tout le dehors, la réplique du dehors. Alors, si le dehors est dedans, pourquoi aller dehors ? Dans cet aquarium il y a une nature en miniature.

L'écrivain et Tityre sont face à cet aquarium, le jour baisse et la lumière envahit concrètement l'aquarium, le rayon de lumière électrique bouge. Grand moment de contemplation. Comme deux enfants ravis devant un jouet magnifique. Et puis, dans cette tranquillité, entrée brutale (espionne ?) de Roland. Tityre sort. L'écrivain est surpris dans son amour de la mollesse ; le paresseux se redresse vivement. Il faut retrousser les molletons qui vous étouffent, retirer l'oreiller, remettre de la lumière. Il se rappelle : «Le voyage !...» Il change de ton, prend celui de l'anarchie des sens. Pose.

L'écrivain : «Ah Roland, quelle existence intolérable...». La réplique paraît disproportionnée, forcée, comme pour marquer le trouble qu'a provoqué l'irruption de Roland. Il faut donc partir. Son excitation devient dérisoire, elle sonne faux. Cette scène pourrait d'ailleurs être la fin de *Paludes*. En ce sens où, à ce moment précis, il n'y a plus nécessité de remettre *Paludes* dans le champ des préoccupations, puisque seul l'imprévu¹ (l'Afrique peut-être) est à vivre. L'écrivain fait ses valises ou peut-être simplement s'habille pour le

¹ Ce qui est extraordinaire, c'est qu'en fait c'est le roman (*Paludes*) qui par ses bifurcations dit peut-être le mieux l'imprévu...

départ. Insecte excité, l'écrivain court d'un coin à l'autre de l'espace, comme électrofilé. Mais le destin de l'écriture emprunte des voies étranges, voilà que le livre va venir retenir l'insecte fou — lui qui commençait à ne plus y songer. Voilà le retour du refoulé...

2. *Hubert / L'écrivain*

«On m'a parlé de *Paludes*» claque dans le noir du silence comme un frein.

L'écrivain n'avait pas besoin de cette visite, n'avait pas besoin de ce brusque effet de réel. Et ce réel curieusement le ramène au livre, à son livre. Hubert, insupportable envoyé du destin.

Rapports violents entre Hubert et l'écrivain. Comme si parfois Hubert était la mort, la limite ou le père. Oser donc lui dire, à cette barrière, que l'on va partir et que cette fois-ci on partira avec sa fiancée. Qu'on ira «anywhere out of the world», qu'on ira au delà des limites connues, qu'on n'aura pas peur. Victoire nouvelle de l'écrivain. Hubert a voulu, la mort (?) a voulu l'enfermer dans ses marais, l'engloutir totalement cette fois-ci avec le verdict : écrivain mauvais, écrivain incapable, écrivain dans la fosse. Et notre grêle créature, notre pas costaud a résisté. Il a refermé les pages de son livre et a ouvert la fenêtre, le soleil allait se coucher et il ne le verrait peut-être plus. C'était peut-être la dernière fois que le soleil se couchait. Et s'il ne se levait plus... Il fallait partir.

Mais celui qui voulait se libérer du livre y revient toujours. Comme l'assassin, l'écrivain revient toujours sur les lieux de son livre. Le voyage est déjà prétexte à phraser. Ne saura-t-il donc jamais répondre simplement ? Certainement Hubert ne comprend rien, mais certainement il a raison de dire que l'écrivain exagère. Texte truffé de contradictions, qu'il faut laisser se froter les unes contre les autres.

3. *Le Banquet : L'écrivain / Angèle / Martin / Clément / Prosper / Casimir / Hildebrandt / Ildevert / Isidore / Patras / Anatole / Évariste / Barnabé / Valentin / Galéas / Ponce / Lucien / Tullius / Tancrede / Gaspard / Nicodème*

Ici on est donc convié à un repas de mots. La langue, qui est comme on le sait la meilleure et la pire des choses, est à consommer. On sert de l'humain *via* la langue. Séance étrange où spiritisme et cannibalisme se mêlent. Ils sont prêts à l'entrée à s'entre-dévorer, à se lécher les bottes, à casser du sucre sur le dos du bossu, à se manger des yeux, etc., etc... Érotisme de la langue. Langue perverse.

Il me paraît que l'étrange rituel qui consiste à se réunir dans un salon pour entendre des vers (les goûter, puis les vomir...) devrait (par souci spectaculaire et de lisibilité) s'incarner dans du concret. Aussi pensè-je que le banquet

pourrait être un vrai repas. La graisse fait luire les mentons, rend les langues épaisses, mêle nourriture et parole. On ne sait plus très bien ce que l'on expulse, ou de la nourriture ou de la parole.

Tout commence par un rituel remarquablement réglé, comme une gymnastique. Les écrivains, face à face, font craquer leurs articulations, pliant et dépliant leurs dix doigts avec une prédilection pour l'index. Duel. Gravité. Bataille de mots. Étrange manège. L'atmosphère est enfumée, enfiévrée. La température a monté d'un cran. (Il me vient ici une plaisante réflexion ; c'est que, pensant à la fièvre, le mot « paludisme » vient sous la plume. Paludisme : maladie du chaud et du froid, maladie du dedans/dehors. Le récit de *Paludes* fonctionnerait-il à la manière de cette maladie où tension et détente du corps alternent ?).

L'écrivain, frileux, a peur de sortir comme par peur de prendre froid. A cette idée du froid, d'un froid inconnu, la pensée s'emmêle comme une pelote de laine que l'on dévide. La pensée comme les nerfs sont en pelote.

Le débat entre Martin et l'écrivain porte sur le sens de la vie. Débat dans le vide. Le lieu est sonore car si les écrits restent, les paroles s'envolent. La parole tourne à vide comme une inanité sonore dans le palais du savoir. On pourrait croire que la « misère de la vie » s'exprime ici avec douleur, mais lorsque vient cette ironie : « Mais aussi l'on est horriblement mal ici pour produire », on comprend que le mal d'être, c'est d'être mal assis et le tour est joué. Voilà que le débat si fondamental que ça sur la vie est déjoué, car ce n'est qu'un jeu de billets exquis que l'on s'adresse comme les enfants dans une classe mal gardée. Jeu de billets doux, jeu de cache-cache. Les écrivains sont devenus des enfants qui font rapetisser le sens de la vie à leurs dimensions de petits farceurs. Les mots s'enchaînent les uns aux autres, les uns après les autres, en un cadavre exquis.

Paludes deviendra ainsi dans la scène du Banquet, successivement :

- 1) l'histoire de l'homme couché
- 2) l'histoire du salon d'Angèle
- 3) l'histoire des animaux vivant dans les cavernes.

C'est que si l'on fait s'entrecroiser ces trois lignes on peut s'amuser à considérer que, le lieu comme le roman n'étant pas fixé, le salon d'Angèle devienne une caverne où les littérateurs/animaux vivent en aveugles et où de surcroît seul Tityre au regard clair a décidé avec ironie et humour de se coucher à même le sol. Les autres animaux n'ont pas compris que la caverne est un labyrinthe d'où l'on ne sort pas, ou bien, si l'on en sort, c'est que la mort vous attend en même temps que la lumière. Tityre a compris cela et sieste avec sagesse. A moins que ces animaux/littérateurs ne soient devenus aveugles par défaut d'exercer leurs regards, par goût du confort moite. Auquel cas ils se-

raient tous pareils à Tityre, en état d'enlissement. Tityre ne serait que leur propre image et, disant la refuser, ils sont dans le salon pareils à lui. Au lieu de manger des vers de vase, ils mangent des petits fours. Et Tityre devient le seul qui ait osé quitter le continent européen. Le seul qui ait osé affronter la lumière, le seul qui ait trouvé l'issue du labyrinthe, comme le stoïcien qui n'a pas peur de la mort.

L'écrivain porte une écharpe dont il s'entour névrotiquement le cou. Il faudrait peut-être qu'ici les vêtements soient réellement déconcertants sur le climat ambiant. Manteaux, robe légère, robes de chambre, nudité (?). Affolement du vêtement, affolement des lieux. Scène onirique parce que scène où le privé se met en public, où le privé se met à nu face à la salle hilare. L'écrivain est en caleçon et une écharpe autour du cou, ou bien il est habillé et il lui manque ses chaussures. Enfin, il y a un manque qui provoque l'angoisse face au public. Le banquet, c'est déjà le cauchemar.

Réserver un sort au mot «Paludes» qui revient 14 fois dans la scène. Le donner (peut-être) dans 14 variétés de ton, de timbre, de niveau sonore, de mélodie. Montrer les multiples pistes possibles du roman.

L'acteur/écrivain à qui il manque quelque chose est enrôlé. Il cherche la bonne voix. Oui, c'est cela. C'est peut-être la voix qui lui manque comme les mots. Il leur manque peut-être à tous quelque chose. L'ennui plane peut-être. Comme s'ils portaient le monde sur leurs épaules comme dans le poème «Promenade». Et le monde, ça fatigue...

TABLEAU IV

2. La Chasse : L'écrivain / Hubert / Angèle

Le trio est réuni pour la dernière fois. C'est ici que tout se joue, c'est ici que le drame vaudevillesque prend toute son ampleur. C'est à qui «ravira» la belle Angèle.

Dès l'ouverture du drame, les signes sont posés. Le chambre de l'amant/écrivain jonchée d'effets : tricot, ceinture, chaussures..., et surtout «le récit de quelque ancienne aventure». Soirée érotique. Soirée où la langue devra suggérer le plaisir à venir. Scène de théâtre où chacun s'ingénie par de multiples travestissements à provoquer le désir ou l'abandon de l'autre. Tout est ici référence à tableau érotique, et singulièrement celle de l'escarpolette qui sent son Fragonard.

Ce qui se joue donc, c'est la séduction ultime. La dernière chance. Que chacun donc chante, danse, parade le mieux, soit le plus beau, le plus drôle, le plus ravissant. Et Angèle qui ne dit rien est bien la maîtresse de ce jeu. Chaque homme fera son show devant Angèle qui joue le jeu de l'ingénuité. On di-

rait alors que le lieu a changé, qu'il s'est transformé en une sorte de cabaret où les trois personnages se fardent à outrance et passent leur temps sur scène à dire leurs fantasmes érotiques. C'est drôle et triste à la fois. Ils y laisseront et leur peau et des plumes.

Hubert : vieil acteur sur la fin ou sur le retour. Tempes grises. Débit glacial, saccadé, d'où parfois jaillit l'humour graveleux. Son corps s'agite nerveusement. Il fume un énorme cigare, son visage est blanc. Il est en smoking des années 20. Viveur titubant. Récit émouvant comme peuvent l'être les dernières paroles que-l'on prononce.

(Silence. Minuit sonne.)

Les rires sont sonores, importants. Il a esquissé un pas de danse avec Angèle sur le duo de *Lohengrin*. Le son vient d'un gramophone. On dirait une civilisation inutile qui s'éteint... La métaphore érotique se mêle alors de la métaphore théâtrale : celle de l'acteur qui ne veut pas quitter la scène. La panthère, c'est la femme, c'est Angèle, mais c'est aussi le public. Et Hubert joue tout cela, il joue donc aussi les rires, les ricanements du public. On ne le reverra peut-être plus sur la scène et c'est pourquoi il se permet cette suprême provocation, celle de se rire des rieurs, celle de dérouter le public, celle d'inventer une histoire folle où la violence se mêle à l'amour, à la mort... (Un dernier mot sur le récit d'Hubert : le personnage de Bolbos ; dans cette interprétation, Bolbos pourrait bien être l'écrivain qu'Hubert rêve d'humilier, de réduire à néant, de tuer. Psychodrame.). L'acteur quitte précipitamment la scène ; il a dû trop en dire.

Deuxième show : celui de *l'écrivain*. Dérision du premier. La panthère est devenue canard. L'animal terrestre est devenu aérien (ou presque). Si l'on poursuit la métaphore érotique, on remarquera que le fusil de l'écrivain se manipule à l'aide d'«une poire un peu fatiguée» et que l'«instrument le gêne». L'écrivain est seul avec Angèle et par son discours se disculpe de son ratage sexuel. Si on ne lisait dans le récit de chasse que cette métaphore (un peu facile), la situation ne serait au fond que boulevardière et devrait, si la charge caricaturale s'en mêle, provoquer inmanquablement le rire. Il faut donc tenter de surdéterminer ailleurs (c'est-à-dire en plus) ce récit pour éviter la platitude du sens unique (quoique... !). Personnellement, je situerais d'emblée le récit de l'écrivain dans le registre du mensonge, de l'exagération. Celui d'Hubert l'était également, d'ailleurs. Mais alors qu'Hubert ne tue pas la panthère, l'écrivain, lui, ne tue pas moins de quarante canards. Il s'agit donc là, avant tout, de littérature, et les récits sont purement fictifs. Angèle est au fond assez bon public. Comment ne pas penser ici, alors, à la référence à Daudet avec son Tartarin ? On a l'impression que les trois compères se jouent une farce (ce qui me fait pencher encore plus pour l'hypothèse : «ils se donnent

en (un) spectacle»). Les deux hommes mentent, et la femme sait qu'ils mentent. Au fond, chacun joue son rôle social. Il ne serait en effet pas pensable qu'Angèle se mette à s'esclaffer, bien qu'elle s'«étrangle» d'étonnement et de rire dans les suspensions du discours de l'écrivain notamment. Pour l'écrivain, j'envisagerai plutôt l'hypothèse «jeu de gosse». Il en fait des tonnes, comme les mensonges enfantins. Il change de voix. La voix pouvant devenir le substitut de l'arme.

Il y a dans le récit de la chasse particulièrement une rupture dans le récit, et la fonction ludique de l'écriture est ici pleinement assumée. Peut-être est-ce le «clair-obscur» qui permet cela. Peut-être est-ce cette intimité chaude. La réalité objective a disparu. Seul demeure un formalisme qui questionne la volupté que l'écrivain, le *conteur* éprouve à jouer avec les souvenirs, les paysages, les situations, à acclimater le réel et la fantasmagorie.

Winnicott dit que le jeu est l'aurore d'une communion retrouvée entre la mère et l'enfant. Peut-être y a-t-il ici de ce rapport entre l'écrivain et Angèle.

Il y a dans le récit des chasses le plaisir de «l'acte gratuit» d'écrire, du dérisoire de l'écriture, mais aussi du plaisir à faire entrer l'irrégularité, le mensonge dans le quotidien. Car la nuit pourrait être ainsi longtemps tenue en haleine ; comme le dit la chanson, elle serait «retenue», empêchée d'être. D'ailleurs, plus rien ne retient personne. Ivre de son récit, l'écrivain décolle et, pour la seconde fois (la première étant le cauchemar), le débit va être incohérent, illogique, irraisonné. Le départ devient alors emphatiquement nécessaire. Les mots se bousculent au portillon ; tout est lâché d'un coup. Les mots sont comme des fauves. L'invite au voyage ne serait-elle pas elle aussi une poursuite du jeu ? C'est peut-être ici que le récit atteint sur le terrain dramatique sa plus grande force. L'écrivain et Angèle sont pareils à deux conquérants prêts à manger le monde (bien qu'ils n'aient dans leur sac que quatre pains fumés, des œufs, du cervelas et un reste de longe de veau : le jeu n'exclut pas des moments de lucidité).

L'écrivain assume ici, comme le disait Valéry, sa «profession délirante» en suscitant le jeu par des fictions successives. La tentative de calmer l'état d'excitation en regardant le réel passer (trois marchands, omnibus...) ne fait qu'obscurcir le réel, le mettre encore en fuite, inabordable.

Il serait intéressant que sur ce passage, nous réfléchissions à cette proposition : «L'écrivain diffère le réel». Il le diffère et laisse apparaître un trou (dans son agenda, son emploi du temps, sa nuit, sa vie) qui le jette en dehors de toute certitude, de toute tradition, de toute cohérence. La conscience de l'écrivain s'est ici projetée hors du système et les formes qu'il suscite, les gestes qu'il implique s'ouvrent sur la décomposition brutale et fugitive de ce qu'il doit considérer comme son «être». Tentative de retourner à l'origine, marais,

merde, mère, sperme (tout ce qu'on voudra), depuis le «cauchemar», le récit est purement ludique, affolé, et cette région d'«actes gratuits» ne régénère rien et ouvre la vie de l'écrivain (et des autres) sur une béance. Et cette béance, l'écrivain la trouve dans la transe du départ, dans la célébration du voyage hors des limites.

TABLEAU V

Le Voyage . Angèle / L'écrivain

De ce rêve/voyage, de ce rêve inassouvi, de ce voyage inaccompli, que reste-t-il ? Des vers, des morceaux d'écriture, des bribes de sensations, des lambeaux de paysages. Comme des charmants vertiges/vestigés.

«... au bord des cascades
 ponts jetés ravins
 enfilades j'imagine
 odeur».

Le réel toujours différé.

Immobilité totale de la scène parce qu'ils n'ont pas bougé. Il parle de calosmes qu'elle ni lui n'ont vus. «Il est d'ailleurs assez heureux que ce petit voyage ait raté».

A-t-il donc vraiment eu lieu ? Doutons-en, pour rêver à ce qu'a pu être leur voyage intérieur. Doutons-en, car il est possible de croire que l'une des idées de *Paludes* puisse être le désir, la préparation, puis le ratage d'un voyage.

Et Angèle pleure de n'être pas partie, et Angèle pleure de son immobilisme, et Angèle honteuse de ce qui la freine, de ce qui la bloque dans ce surplacé insensé, rougit.

L'écrivain et Angèle sont éloignés l'un de l'autre. Chacun des deux côtés de la vitre. Lui écrivant sur la buée qu'il crée de son souffle. Elle tentant en vain d'effacer ce qui s'écrit.

TABLEAU VI

1. Angèle / L'écrivain

L'écrivain revient de voyage. Il n'a pas rapporté la toison d'or. Il a les mains vides, seulement tachées d'un peu d'encre. Restes dérisoires. Il se rappelle que son bras a une crampe. Dérisoirement et emphatiquement l'écriture laisse des traces dans la musculature. Il est fatigué, l'écrivain. Il a beaucoup travaillé, il voudrait se reposer, boire une tisane et aller se coucher pour de bon. Dormir d'un sommeil réparateur des mutilations symboliques qu'il s'est infligées pendant tout ce parcours. *Paludes* lui perce les mains, lui colle aux

main. Pendant son rêve, il s'est écrit sur les paumes et il exhibe ses deux menottes qu'il voudrait ailées mais l'écriture, trop lourde, pèse. Il se sent lourd, trop lourd. Il ne peut caresser le visage d'Angèle, il risquerait de la tacher (de la souiller) et d'effacer sa substance. Il risquerait de mourir. Et de cela il exagère !... Oh ! qu'est-ce qu'il exagère !... Et il sait, lui, «l'aristoloche», il le sait que c'est un clown facétieux, il le sait que *Paludes* n'est qu'un jeu.

Angèle : Si vous le laissez !

L'écrivain : J'ai peur de la mort.

Angèle : Vous êtes injuste.

L'image d'un romantisme outré de l'écrivain va se dégligner, se détraquer. Il va détraquer lui-même cette image. Il va la mettre à bas. En même temps qu'il est l'histoire de la déconstruction du récit, *Paludes* est l'histoire de la démolition ravageuse de la mythologie de l'écrivain sans cesse torturé. Car l'écrivain et ses comparses sont aussi paresseux, mais la palabre, le bavardage ne sont pas assumés tranquillement, ils doivent être producteurs de théories, rentables spirituellement. Culpabilisation.

L'écrivain : J'ai peur de la mort...

Balivernes. C'est pas vrai. Ils ont peur du vide, de la béance, de l'inactivité. Il crève d'envie de s'allonger sur le canapé, et dès qu'il est dessus il rêve et refuse la rêverie pour dire qu'il travaille.

* * *

NOTE POUR LE JEU

PALUDES : UN RÉCIT QUI S'ÉTIRE EN LANGUEUR

La langue tente de s'étirer, de se tirer parce qu'au fond elle est nouée. La langue a conscience que son lieu de résidence est un palais haïssable parce que toujours le même mais ô combien mœlleux.

La langue connaît ainsi le flux et le reflux. Flux du plaisir lorsqu'elle s'articule dans tous les sens comme aux thermes les corps alanguis ; reflux dès que l'air pénètre dans le palais. Les haleines étrangères n'y sont pas admises. Car dans le trou de la cavité humide et parlante, il y a un nœud qui empêche toute sortie, tout vagabondage.

Parfois elle voudrait gicler, cette langue, se casser, s'ouvrir, mais elle a une âme qui est en état d'effondrement total, d'effondrement central. Dans ces cas-là, lorsque l'épilepsie la prend, elle ne sait pas vraiment pourquoi, elle s'empâte, elle s'enlise dans ses muqueuses, elle se noie dans un verre d'eau, elle marine dans son coin et le bouillon tourne court. Inutile de dire alors de

quelle importance est le travail sur la langue. La voix de l'acteur doit venir d'elle comme si on l'entendait tourner sept fois sur elle-même avant de s'ouvrir. Il faudra dire l'élasticité de ce muscle, sentir lorsqu'elle se love aux voûtes du palais, lorsqu'elle

s'amourache d'elle-même lorsqu'elle
se replaît ou se repaît d'elle-même

Oui, décidément, la langue se mange elle-même et n'en finit pas de se manger, de se mordre la queue.

La langue s'épuise de se dire, de dire qu'il n'y a qu'elle qui existe.

Tout cet amusement pour insister sur la *nécessité* de donner de l'amplitude à cette expression :

le plaisir de la langue

Est-ce seulement l'écoute ?

— Et à cette expression :

une écriture comme de la dentelle

Est-ce seulement du ravissement ?

— Ou enfin à cette dernière :

une écriture byzantine

Est-ce seulement la jouissance intellectuelle dudit « décryptage » ?...

Non. (Je le crois humblement mais fermement). La langue, c'est concret. (Je me répète). Ça se touche, ça fait mal, ça se brûle, ça a parfois des aphtes, ça pend, ça bave, ça lèche, ça lappe, ça claque, etc. etc. etc...

DE LA CONTINGENCE ET DE LA RHÉTORIQUE DANS *PALUDES*

par

ALAIN GOULET

Car l'expérience nous prouve que souvent la cause des choses à venir tient à notre volonté et à nos actions ; et qu'en général dans les choses dont la réalité n'est pas perpétuelle, il y a possibilité égale qu'elles soient ou ne soient pas. Dans ces choses-là, l'être et le non-être sont également possibles ; et par suite, elles peuvent arriver ou ne pas arriver.

ARISTOTE, *Herméneia*, ch. IX.

Ne pourrait-on pas tenter d'examiner pourquoi Gide a donné pour sous-titre à sa première sotie : *Traité de la contingence* ? Lorsque, pour la première fois, ce titre apparaît dans son œuvre — bien avant d'écrire *Paludes* —, c'est pour être rejeté comme une «tentation» de spéculation abstraite qui le détournerait de sa quête d'une vérité essentielle. On se rappelle en effet qu'au moment où le saugrenu fait son apparition dans l'œuvre gidienne, dans la seconde partie du *Voyage d'Urien*, le héros rencontre dans la mer des Sargasses Ellis qui, à côté des *Prolégomènes à toute métaphysique future* de Kant et de *Théodicée* de Leibniz, lit un mystérieux *Traité de la contingence* que son compagnon jette dans le fleuve en disant : «Ne sais-tu pas [...] que le livre est la tentation ?».¹ L'auteur de *Paludes* s'est donc ravisé, qui va écrire ce «traité» contre les deux sommes qui enfoncent l'esprit humain dans les obscurités de la métaphysique. A l'esprit de sérieux de la métaphysique, il va opposer son jeu saugrenu, son expérimentation burlesque et immanente de la contin-

¹ *Le Voyage d'Urien*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibl. Pléiade, pp. 42-4. Toutes nos citations de *Paludes* se réfèrent à cette édition, et la page en sera mentionnée dans le corps du texte.

gence humaine. *Paludes* exprimera cette tentation de Gide de dépasser les Sargasses et autres marécages paludéens, non plus vers un inaccessible pôle, mais vers une possibilité d'action humaine qui manifeste le caractère contingent du monde et de l'homme qui prend trop facilement le masque de la nécessité. Dieu n'a peut-être pas créé «le meilleur des mondes possibles», et la contingence des actions humaines n'est peut-être pas obligatoirement tributaire d'une essence nécessaire.

Gide a raconté que *Paludes* était né de son «état d'étrangement» lorsque, à son retour d'Afrique du Nord en 1894, il s'est trouvé à nouveau confronté à son cercle familial et à «cette atmosphère étouffée des salons et des cénales, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort». Il en conçut une «sorte d'angoisse abominable» qui l'eût «conduit au suicide, n'était l'échappement qu'[il] trouv[a] à [la] décrire ironiquement dans *Paludes*». ²

Si Michel Raimond a bien caractérisé la sotie comme «une protestation (fût-elle vaine) contre l'ordre de la contingence», et si Wolfgang Holdheim a mis en rapport son monde quotidien avec l'analyse heideggerienne du «on», du *Man* ³, il reste à examiner de quelle façon s'opère cette contestation d'un certain univers contingent, et surtout sur quels «possibles» elle débouche.

I. DE LA CONTINGENCE

Traiter de la contingence ne signifie pas nécessairement qu'on connaisse l'œuvre d'Aristote. N'oublions pas qu'à l'époque tout un mouvement philosophique s'est attaché à restaurer l'ordre de la contingence et de la liberté humaine contre les déterminismes métaphysiques ou scientistes. Dès 1874, Émile Boutroux a soutenu une thèse intitulée *De la Contingence des lois de la nature* dans laquelle il démontre qu'au delà de l'enchaînement des causes et des effets dans les lois naturelles, on peut mettre en évidence la contingence et le progrès. Un examen approfondi des trois formes de nécessité qui fondent la pensée scientifique fait apparaître leur opposé, c'est-à-dire trois formes de contingence. En particulier toute existence possède en soi des caractères nouveaux, irréductibles au seul jeu des causes et des effets, dans lesquels on peut reconnaître une spontanéité et une contingence qui s'affirment d'autant plus que l'on s'élève dans la hiérarchie des êtres. Au sommet de cette hiérarchie, on constate que les faits de conscience, les actes de pensée, de sentiment et de volonté ne peuvent être réduits aux données physiologiques qui les condition-

² *Si le grain ne meurt*, dans *Journal 1939-1949 - Souvenirs*, Bibl. Pléiade, pp. 575-6.

³ Michel Raimond, «Modernité de *Paludes*», *Australian Journal of French Studies*, vol. VII, n. 1-2, 1970, pp. 189-94 ; W. Wolfgang Holdheim, «Ré-évaluation de *Paludes*», *André Gide 6 : Perspectives contemporaines*, Paris : Lettres Modernes, 1979, pp. 131-57.

nent, et qu'ils sont donc nécessairement contingents :

La forme dans laquelle la conscience est superposée à la vie est une synthèse absolue, une addition d'éléments radicalement hétérogènes : la liaison qu'elle implique est donc contingente, au point de vue logique du moins.

Il s'ensuit que

ce n'est pas l'immobilité qui est le trait dominant de la nature humaine, c'est le changement, progrès ou décadence ; et l'histoire, à ce point de vue, est le correctif nécessaire de la psychologie statique. La condition réelle de l'homme est toujours le passage d'un état à un autre.⁴

Les hommes possèdent donc en eux les ressources nécessaires à un acte libre et spontané qui permettra leur perfectionnement moral et esthétique.

S'inspirant de ces vues, G. Fonsegrive montre, en 1887, dans son *Essai sur le Libre Arbitre*, que la multiplicité des apparences phénoménales ne se laisse pas réduire à l'unité, et donc que la contingence est liée à la multiplicité et à la synthèse. Surtout, Bergson, qui fut élève de Boutroux, publie en 1889 son fameux *Essai sur les données immédiates de la conscience* qui extrait la notion de liberté des conceptions mécanistes et abstraites pour lui rendre tout son dynamisme. Bergson distingue l'acte volontaire, qui reste soumis à des déterminismes physiques et psychologiques, de l'acte libre, qui jaillit au sein de la durée pure et qui exclut toute prédétermination :

C'est de l'âme entière, en effet, que la décision libre émane ; et l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental.

Dans notre vie quotidienne, «une croûte épaisse» recouvre nos sentiments personnels, et nous nous comportons non selon nos sentiments, mais selon des «images invariables auxquelles ces sentiments adhèrent». L'agenda qui programme les journées du narrateur de *Paludes* n'est pas loin. Mais «au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise» :

C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface. C'est la croûte extérieure qui éclate, cédant à une irrésistible poussée. Il s'opérait donc, dans les profondeurs de ce moi et au-dessous de ces arguments très raisonnablement juxtaposés, un bouillonnement et par là même une tension croissante de sentiments et d'idées, non point inconscients sans doute, mais auxquels nous ne voulions pas prendre garde.⁵

Ce bouillonnement de la conscience et les tentatives de révolte qu'il manifeste vont former la matière de *Paludes*.

André Walter écrivait :

La connaissance intuitive est la seule nécessaire. Par delà les phénomènes aux

⁴ *De la Contingence des lois de la nature*, Paris : Félix Alcan, 2^e éd., 1895, pp. 103-4 et 123.

⁵ *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : P.U.F., 80^e éd., 1958, pp. 125-7.

pluralités contingentes, contempler les vérités ineffables. — La raison devient inutile ; il faut la répudier pour qu'elle ne vienne pas, fallacieuse, devant nos yeux hallucinés, lever ses arguments troubles.⁶

Dans *Paludes*, la recherche des « vérités ineffables » s'est évanouie, et nous assistons, dans la conscience du narrateur, aux tentatives désespérées d'émergence d'une intuition et d'une révolte qui cherchent leur expression, contre les raisons qui tendent à perpétuer son existence aliénée dans une atmosphère étouffante : « Que de fois, cherchant un peu d'air, suffocant, j'ai connu le geste d'ouvrir des fenêtres — et je me suis arrêté » (p. 144). S'il s'est ainsi arrêté, c'est parce que, nous allons voir, au lieu de bander son énergie sur son intuition nouvelle, il s'est enfermé dans les pièges de raisonnements qu'il ne parvient pas à maîtriser et à conduire à bien. Au lieu de commettre un acte, il le raisonne, contrairement à ce que fera Lafcadio.⁷

Les notions de contingence et d'acte libre étaient donc à l'ordre du jour, et point n'était besoin à Gide de connaître l'œuvre d'Aristote pour en traiter. Lorsque le nom d'Aristote apparaîtra sous sa plume — ce qui arrive rarement et tardivement —, il sera toujours synonyme de doctrine close, d'argument d'autorité imposé par la tradition de l'école. En fait, c'est moins d'Aristote dont il parle alors, que de l'aristotélisme. Cependant la *Logique* d'Aristote nous fournira quelques données utiles pour préciser le sens de la quête qui s'opère dans *Paludes*.

Dans sa *Logique* ou *Organon*, Aristote construit une théorie de la démonstration à partir des lois générales et des formes de la pensée. Il distingue cinq catégories de propositions modales qui sont le possible, le contingent, l'impossible, le nécessaire et le vrai.⁸ A ces catégories correspondent celles de l'*épistémé* : le contestable, le probable, l'exclu et le certain. Mais le paradoxe de l'argumentation est qu'elle exclut de son champ le certain et l'exclu pour ne travailler que sur le probable et le contestable qui sont les domaines de l'opinion. Sera contingente « une chose qui n'est pas nécessaire, mais dont la supposition n'implique aucune impossibilité ». Le contingent présente donc deux significations : « d'une part, c'est ce qui est le plus habituel, mais sans caractère de nécessité [...]. D'autre part, le contingent est encore l'indéterminé qui peut être ainsi ou non ainsi. [...] Il n'y a pas de science ni de syllogisme dé-

⁶ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris : Gallimard, 1952, pp. 112-3.

⁷ Voir ce que réplique Lafcadio à Julius imaginant l'acte gratuit : « C'est vous qui raisonnez son crime ; lui, simplement, le commet. » (*Les Caves du Vatican*, dans *Romans, récits...*, p. 838).

⁸ *Logique d'Aristote*, traduite par J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris : Librairie De Ladrance, t. I : *Catégories — Herméneia*, 1844, p. 189.

monstratif pour les contingents indéterminés, parce que le moyen terme alors n'est pas certain ; mais il y en a pour les contingents naturels, et presque toutes nos recherches et nos pensées n'ont rapport qu'aux contingents de ce dernier genre.»⁹ L'argumentation sur des prémisses contingentes naturelles oriente en principe vers le vrai et le certain, mais, si elle s'attache à l'accidentel, elle tendra vers le sophisme.

Lorsque Gide revient d'Afrique du Nord, il s'est purgé de sa recherche du nécessaire et de l'absolu qui marquait ses premières œuvres, pour se pencher sur le petit monde des gens de lettres parisiens, c'est-à-dire sur un monde où règne la contingence. Car si ce monde existe ainsi «le plus habituellement et naturellement», incontestablement il pourrait être autrement, s'ouvrant à des contingents encore indéterminés. C'est sur cette marge de possibilité d'être autrement que va travailler la problématique de *Paludes*. Confronté à un monde qui tourne en rond, le narrateur est hanté par le désir d'un autre possible, un désir d'évasion et d'acte libre. Contre Spinoza qui établissait que la contingence n'est affaire que de jugement et qu'elle est le fruit de notre ignorance, — ce Spinoza dans la merveilleuse architecture duquel s'abîmaient avec délice les méditations d'André Walter¹⁰ —, Gide revient à des considérations sur l'immanence du monde, sur le caractère dérisoirement contingent des existences individuelles désespérément encroûtées dans leurs habitudes, et il médite ironiquement sur l'impérieuse nécessité de faire éclater cette gangue qui enserre ses personnages, pour permettre l'irruption d'un devenir.

Certes, on sait qu'en dépit de toutes ses révoltes le narrateur ne parvient pas à s'extraire de son marais paludéen et à réaliser cet acte libre qu'il entrevoit. C'est que sa recherche reste intuitive, spéculative et verbale, et que, ne maîtrisant pas l'art du syllogisme et de la rhétorique, il s'enfonce dans un jeu sophistique et paralogique. Mais au delà de l'échec des comportements, il reste des paroles, des flots de paroles, toute une rhétorique qui concerne des faits contingents et qui indique des lieux d'une possible évasion. Car la sophistique parvient à dire en dépit de ses erreurs : la créativité n'est plus dans l'individu, mais dans les possibilités du langage qui se génère de façon indéfinie par le langage. Les constats suscitent des hypothèses et la critique de ces hypothèses à l'infini. C'est pourquoi notre sotie est bien un «traité», argumentation confuse mais signifiante sur l'ordre de la contingence, en particulier de la contingence logique.

II. DE QUELQUES ARGUMENTATIONS

⁹ *Ibid.*, t. II : *Premiers analytiques*, 1839, pp. 54, 56-7.

¹⁰ *Les Cahiers d'André Walter*, éd. citée, pp. 43, 57, 96, 104-5.

Dans la montée vers le salon d'Angèle sont ménagées des « stations » : « on y fait souffle ; on se prépare à manquer d'air » (p. 113). Le narrateur de *Paludes* en profite pour se livrer avec Martin à un jeu de rédaction et d'échange d'argumentations sur la condition humaine, renouant ainsi avec les pratiques anciennes des sophistes s'exerçant à manier des arguments d'école. Le premier papier est ainsi rédigé :

On ne sort pas ; — c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; — mais c'est parce que l'on ne sort pas. — On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir. (p. 113).

La méconnaissance des règles de la dialectique établies par Aristote produit un raisonnement qui semble tourner invariablement en rond et se réduire à une tautologie : on ne sort pas parce qu'on ne sort pas. Pourtant, il faut y regarder de plus près.

« On ne sort pas » est un fait vrai, mais la proposition est contingente dans la mesure où « la vérité du rapport qu'elle énonce est connue par l'expérience seule, et non par la raison ». ¹¹ Elle est suivie par un jugement : « c'est un tort », qui postule une position du sujet qui pourrait s'explicitier par le syllogisme suivant : On ne sort pas — Or sortir est bon/bien — Donc on a tort de ne pas sortir. Mais notre syllogisme est sujet à caution car on ne peut émettre de jugements sur des énoncés analytiques, le jugement de valeur s'appliquant nécessairement à du référentiel. Cependant il implique que le fait précédent est contingent, donc qu'il est possible qu'il ne soit pas.

Mais aussitôt survient une confirmation de la vérité du fait initial : « D'ailleurs on ne peut pas sortir », bien que la preuve de cette nécessité ne soit pas établie. S'agit-il d'une nécessité qui repose sur une contingence factuelle (des faits contrariant cette possibilité), s'agit-il d'une nécessité déontologique (parce qu'on n'a pas le droit de sortir), ou s'agit-il d'une nécessité analytique (supposant donc qu'il est dans l'essence de l'homme de ne pas sortir) ? Toujours est-il que le contingent est devenu nécessaire. « Mais c'est parce qu'on ne sort pas » nous renvoie à l'analytique, par l'énoncé d'une cause : on ne sort pas est cause qu'on ne sort pas. Comme on voit, l'argument est sophistique puisqu'on prouve la première proposition en énonçant qu'elle est identique à elle-même. Mais on pourrait renverser le raisonnement en disant : On croit que l'on ne peut pas sortir — Mais si l'on sortait — On prouverait que l'on peut sortir. La nécessité de l'impossibilité repose en réalité sur un pur fait contingent et sur une croyance, donc sur l'opinion et non sur un savoir vrai. Le mouvement se prouve en marchant, et l'acte libre en le commettant. La pos-

¹¹ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris : P.U.F., 1947), p. 175, art. «Contingence».

sibilité du miglionnaire et de Lafcadio se profile à l'horizon du discours, mais pour l'instant notre sophiste en est encore à se débattre avec sa rhétorique. Toujours est-il que surnage de notre tautologie première un jugement non intégrable dans le raisonnement analytique : « c'est un tort ». Si la même personne qui dit qu'on ne sort pas juge en même temps que ne pas sortir est une erreur, elle énonce donc qu'il est possible de sortir.

Nous avons affaire jusqu'ici à une double pétition de principe : la première qui consiste « à ne pas démontrer l'objet en question » en concluant « l'antérieur par le postérieur »¹², la seconde qui consiste à faire intervenir un jugement non démontré. Mais le narrateur tente de progresser et de résoudre l'antinomie de ses deux pétitions de principe en émettant une nouvelle cause et une hypothèse. Il établit la contingence de l'impossibilité de sortir par un nouvel argument : « On ne sort pas parce qu'on se croit déjà dehors ». Cet énoncé n'est possible que si le locuteur se place lui-même en dehors de cette croyance, car celui qui se croit dehors considère que cela est vrai. Mais survient alors une aporie portant sur la notion de « dehors » : puisque le dehors n'a pas de dehors, celui qui se croit dehors ne peut sortir. Mais qu'est-ce que le dehors ? Quel est le repère, la limite séparant le dehors d'un dedans ? On voit que le problème devient véritablement métaphysique. Existerait-il, hors du monde contingent de notre expérience, un autre monde possible qui permettrait de passer du contingent naturel en un contingent indéterminé ? On peut du moins en faire l'hypothèse et opposer à la croyance implicitement réfutée par l'acte de discours un possible savoir : « Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir ». Ce savoir hypothétique implique la possibilité d'un dehors au delà des bornes de notre connaissance. Écrire ces mots présuppose que le narrateur s'est *déjà évadé* par l'imaginaire du discours, qu'il est possédé par « l'envie » de sortir. Pour lui, le problème est donc résolu dans son principe, même si la solution ne s'exprime qu'au travers de sophismes. C'est ce qui apparaissait déjà au travers de la proposition : « C'est un tort », proposition qu'on ne peut réfuter puisqu'elle est non une proposition catégorielle, mais un jugement, jugement qui seul autorise l'hypothèse finale.

L'argumentation n'est donc pas absurde ni stérile comme on pourrait le croire. Le jugement a provoqué une hypothèse qui peut se résumer ainsi : on a tort de ne pas faire l'hypothèse qu'il est possible de sortir. Il ne reste donc plus théoriquement qu'à mettre en œuvre les moyens d'y parvenir, ce qui suppose la résolution de l'aporie du dedans et du dehors.

Mais le jeu sophistique va rebondir sur toute une série de nouvelles causes qui introduisent de nouveaux termes : « chacun se croit dehors parce qu'il ne

¹² Aristote, *Premiers analytiques*, éd. citée, pp. 285-6.

regarde pas. — D'ailleurs il ne regarde pas parce qu'il est aveugle.» Considérations qui aboutissent aux deux raisonnements croisés et symétriques du narrateur et de Martin :

Sur ma feuille on lisait :

Etre aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut se voir que malheureux.

Sur sa feuille on lisait :

Etre heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :

L'on ne peut être que malheureux de se voir. (p. 114).

Les deux propositions initiales sont des maximes, réductions maximales de syllogismes à leur conclusion. La reconstitution des prémisses, supposées vraies, serait dans le premier cas : L'homme veut être heureux — Or le bonheur est incompatible avec la lucidité — Donc il est nécessaire d'être aveugle pour se croire heureux. Se pose donc le problème de la validité des deux premiers termes implicites d'où découle l'affirmation que le bonheur serait toujours et nécessairement illusoire. Ce sera, on le sait, le grand thème d'*Isabelle*, ou *L'illusion pathétique*, et plus encore de *La Symphonie pastorale*. Mais pour l'instant la vérité des prémisses ne fait l'objet, une fois de plus, que d'une pétition de principes.

Pour Martin, le raisonnement serait le suivant : L'homme veut être heureux — Or la cécité rend heureux — Donc il est nécessaire d'être heureux de sa cécité. Du moyen terme différent découle une conclusion divergente, révélatrice de l'opposition de principe des deux sujets. Comme le dira le narrateur : «C'est précisément ce qui te réjouit que je déplore». La première énonciation (modalité de «se croire») dénonce une croyance dans laquelle s'installe le savoir supposé de Martin.

Il s'ensuit que les deux propositions suivantes, identiques, n'ont pas la même valeur ni la même signification. Tandis que le «je» récuise une croyance fautive, pernicieuse, Martin souligne le caractère salutaire de l'aveuglement qui engendre une croyance bénéfique à l'homme. L'opposition porte donc à un problème d'opinion. Le narrateur pour sa part déplore que l'homme non seulement se condamne à l'aveuglement, mais encore qu'il le transforme en lucidité, c'est-à-dire qu'il se persuade qu'il est dehors pour se réjouir de sa prison.

Les deux conclusions, en forme de preuves, seront donc opposées, non dans les faits, mais dans la valeur à leur donner. Le narrateur retourne sa maxime initiale : l'homme qui croit être heureux est en fait malheureux, puisque toute considération de sa condition l'oblige à se voir malheureux. C'est donc un constat pessimiste sur la condition humaine. Pour Martin au contraire il faut se réjouir de son aveuglement, puisque précisément le mal-

heur consisterait à se voir.

Pour dénoncer ce sophisme, le narrateur va opérer un coup de force propre à mettre en évidence l'erreur de lecture des faits de son compagnon, qui est une erreur de compréhension et d'interprétation :

Tu me rappelles ceux qui traduisent Numero Deus impare gaudet par : «Le Numéro Deux se réjouit d'être impair» et qui trouvent qu'il a bien raison. (p. 114).

De l'argumentation d'école, on passe à l'argument scolaire, à la dénonciation par le maître de la mauvaise copie de l'écolier. A l'ignorance de l'élève qui commet l'erreur de traduction — erreur qui repose sur l'apparence des mots et la méconnaissance de leur sens véritable — s'ajoute une erreur de jugement puisque l'élève trouve que le numéro Deux a bien raison d'être impair. Nous nous trouvons donc devant une double erreur. Mais le narrateur, au lieu de rectifier la première, s'enfonce dans le sophisme pour demander au nombre Deux de devenir impair. Ce sophisme s'explique par l'intuition précédente selon laquelle, lorsqu'on est dedans, le moi est semblable à l'autre : c'est donc le règne du Deux, tandis que le fait de sortir, de commettre un acte libre, fait de soi un être unique, original, impair. Là encore, on voit que le sophisme est utilisé pour faire jaillir une vérité. L'énonciation «tu me rappelles» est porteuse d'une condamnation qui doit prouver qu'«il faut bien que j'aie raison».

Cela dit, l'argument repose sur une citation qui nous fait sortir du domaine de la logique pour explorer celui de la référence culturelle. La citation est empruntée aux *Bucoliques* de Virgile, source du personnage de Tityre qui est, chez Virgile, un rustre qui jouit égoïstement de sa quiétude. Dans la huitième églogue monte le chant de Damon, l'amant désespéré et trahi qui décide de se donner la mort, à quoi répond celui d'Alphésibée, qui se livre à des incantations magiques pour reconquérir son amant Daphnis. Elle déclare :

Je commence par enrouler trois fois autour de toi chacun de ces fils teints de trois couleurs différentes, et trois fois, autour de cet autel, je promène ton image ; le nombre impair plaît à la divinité.¹³

La divinité en question est Hécate, divinité infernale dont le triple corps présentait, à l'entrée du Tartare, trois têtes menaçantes, et dont Gide traitera plus tard sous le nom de Proserpine. Elle est «la suprême maîtresse des trois mondes, le ciel, la terre et les enfers. De là le triple aspect qu'elle a revêtu dans les fictions mythologiques».¹⁴ On comprend donc que le nombre impair lui soit agréable.

¹³ Virgile, *Bucoliques*, Paris : Société d'Édition Les Belles Lettres», 1942, pp. 61-2 (vers 73-75).

¹⁴ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel), t. IX, 1873, p. 129 a.

Or il est important de constater que la citation «Numero Deus impare gaudet» est invoquée pour expliquer les modalités d'un rite destiné à conjurer la mort, à faire sortir quelqu'un hors du royaume des morts : le monde contingent du dedans est semblable au royaume des morts, et il est possible d'en sortir grâce aux mystères d'une magie bien conduite.

Cette magie est précisément celle des médecins qui, avant l'avènement de la médecine scientifique, tentent d'arracher le malade à la mort par une prescription de médecines administrées en nombre impair. Montaigne le souligne, écrivant de l'art des médecins :

C'estoit une bonne regle en leur art, et qui accompagne toutes les arts fantastiques, vaines et supernaturelles, qu'il faut que la foy du patient preoccupe par bonne esperance et assurance leur effect et operation. [...] Le chois mesmes de la pluspart de leurs drogues est aucunement mystérieux et divin [...]. Je laisse à part le nombre imper de leurs pillules, [...] dequoy Pline mesme se moque. ¹⁵

Notre citation est donc devenue proverbiale, parce qu'elle a été utilisée pendant des siècles comme une formule incantatoire par les médecins pour asseoir le pouvoir de leur art. Molière en témoignera à deux reprises, l'un des médecins de *Monsieur de Pourceaugnac* s'exclamant :

Tout ce que j'y voudrais, c'est de faire les saignées et les purgations en nombre impair : *numero deus impare gaudet* ¹⁶,

et le Diafoirus du *Malade imaginaire* répliquant à Argan :

Six, huit, dix, par les nombres pairs ; comme dans les médicaments, par les nombres impairs. ¹⁷

L'ignorance de Martin n'a donc d'égale, pour le narrateur, que celle des médecins dont se moquent Montaigne et Molière, qui cultivent la maladie pour se rendre nécessaires :

Les medecins ne se contentent point d'avoir la maladie en gouvernement, ils rendent la santé malade, pour garder qu'on ne puisse en aucune saison eschapper leur autorité. ¹⁸

La nécessité qu'il confère à l'aveuglement de l'homme est la marque d'une conception de l'existence humaine assimilée à une maladie chronique et incurable, promise à la mort. Le médecin interdit comme le prêtre à Tityre de manger ses sarcelles. Pour le second, parce que «c'est un gibier peccamineux» ; pour le premier, parce que «c'est très dangereux ! Dans ces marais la fièvre maligne est à craindre» (pp. 101-2). Tityre devra donc non seulement

¹⁵ Montaigne, *Essais*, II, ch. xxxvii, éd. Bibl. Pléaïde, pp. 861-2.

¹⁶ *Monsieur de Pourceaugnac*, I, x, dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris : Garnier, t. II, p. 344.

¹⁷ *Le Malade imaginaire*, II, viii, *ibid.*, p. 813.

¹⁸ Montaigne, *Essais*, *ibid.*, éd. citée, p. 857.

renoncer à sortir de ses marais, mais encore se nourrir « des vers de vase ». En réalité, comme le voit fort bien notre narrateur, « il n'y a là qu'une question de garde-chasse ! ».

Au billet du narrateur, Martin réplique par le sien, fondé lui aussi sur une citation latine empruntée à Virgile :

Tu me rappelles ceux qui traduisent : Et dona ferentes par : « Je crains les Grecs ». — Et qui ne s'aperçoivent plus des présents. (p. 114).

Nous retrouvons une connotation de l'aveuglement qui conduit à la ruine et à la mort. Énée rapporte, dans le second livre de l'*Énéide*, comment les Troyens aveuglés prennent le cheval rempli de guerriers pour une offrande à Minerve. Laocoon, prêtre d'Apollon, devine le piège et met en garde ses concitoyens :

equo ne credite, Teucri.

Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis. ¹⁹

On sait que cette mise en garde sera rendue vaine par l'arrêt des dieux, et que le cheval rentré dans la cité sera cause du sac de Troie.

Or que dit Martin ? Il réplique au narrateur qu'il est, comme Laocoon, un mauvais interprète, un oiseau de mauvais augure, qu'il craint les Grecs et oublie leurs présents. Bref, il veut rejouer pour son compte et pour celui de l'humanité entière le drame de la prise de Troie, sous prétexte que l'homme ne peut s'abstraire du système de l'échange. Ainsi sont balayées les leçons de l'histoire transmises par Homère et par Virgile. Ainsi s'amorce le conflit qui opposera, dans *Œdipe* puis dans *Thésée*, Tirésias, le prêtre qui augmente son pouvoir en prônant l'aveuglement sous le nom de crainte des dieux, et *Œdipe* qui croit que l'homme peut construire lui-même son bonheur en étant lucide, en dépit des dieux qui le condamnent à s'aveugler. Les présents sont des leures et des promesses de mort s'ils ne sont pas mérités.

Ces deux échanges burlesques fondés sur des contresens de potaches introduisent donc à un débat fondamental qui sera instruit par toute l'œuvre giddienne, et qui se résume dans les papiers de nos deux compères par l'opposition des deux termes de « liberté » et de « nécessité ». Mais avant d'en venir à l'examen de cette question, on remarquera que le débat porte d'abord sur le bon usage des mots et de la raison, sur l'art d'argumenter, c'est-à-dire sur la rhétorique. La langue est bien la meilleure ou la pire des choses, puisqu'elle peut viser à la connaissance ou servir la croyance aveugle et s'enfoncer dans les pires sophismes. D'un côté le respect du caractère fallacieux de la lettre qui détourne de la recherche du sens et qui enfonce dans l'erreur, de l'autre, une quête d'une vérité qui ne sait pas encore s'exprimer clairement ni avec ri-

¹⁹ Virgile, *Énéide*, II, 48-49, qu'André Bellessort traduit : « Ne vous fiez pas à ce cheval, Troyens. Quoi qu'il en soit, je crains les Grecs, même dans leurs offrandes aux dieux ! » (Paris : Les Belles Lettres, 1934, pp. 38-9).

gueur, mais qui du moins se défie de l'apparente logique de raisonnements que vient constamment contrarier un obscur désir, déjà perceptible à travers les différents procès de l'énonciation.

III. DE LA RHÉTORIQUE A LA POÉTIQUE

Cependant cet informulé qui dévie sans cesse la logique des propos du narrateur va surgir par extraction d'une rhétorique vaine parce que mal conduite, et par le recours au poétique dont la fonction consiste précisément à donner forme à l'inconscient qui s'agite au profond de l'être, à donner voix au désir innommé qui cherche sa formulation. Le monde contingent et encroûté du salon d'Angèle va s'ouvrir par l'examen d'un autre mode de contingence, la contingence possible, qui s'exprimera d'abord, à nouveau, sous les auspices de la spéculation théorique.

Le dernier papier du narrateur a fait surgir une équivalence capitale : bonheur = liberté, et non soumission à un ordre aveugle. Ainsi s'oppose-t-il à la conception fataliste de Martin qui prône la soumission à la Nécessité et aux lois humaines de l'échange. Le philosophe Alexandre s'empare du problème pour récuser la possibilité de « l'acte libre », mais ce faisant, il le définit et lui donne, quoi qu'il en ait, une première forme d'existence par sa formulation :

Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable — remarquez ma progression : supprimable, — et ma conclusion : sans valeur. (p. 115).

Il a beau conclure en prescrivant au narrateur de se « rattacher à tout », de se laisser gouverner par les lois de la nécessité de la vie, et de ne pas « demander la contingence », il n'en reste pas moins qu'il a fait jaillir, dans cet univers clos, une idée, l'idée d'une contingence possible, étrangère à ce monde où s'agitent nos pantins.

Cette nouvelle contingence dont il est maintenant question, fondée sur l'acte libre, correspond à la conception que se fera plus tard l'existentialisme de l'existence humaine. « L'être est sans raison, sans cause et sans nécessité ; la définition même de l'être nous livre sa contingence originelle », écrira Sartre. Pour que le pour-soi se dégage de la contingence originelle de l'en-soi, il faut que la conscience donne naissance à un événement absolu qui soit l'exercice de la liberté :

La liberté qui se manifeste par l'angoisse se caractérise par une obligation perpétuellement renouvelée de refaire le *Moi* qui désigne l'être libre. [...] L'acte est toujours par delà cette essence, il n'est acte humain qu'en tant qu'il dépasse toute explication qu'on en donne, précisément parce que tout ce qu'on peut désigner chez l'homme par la formule : cela est, de ce fait même a été. ²⁰

²⁰ J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, 1^{re} partie, ch. I - V, cité dans Colette Audry, *Sartre*,

L'acte libre n'en est encore, dans *Paludes*, qu'au stade de la spéculation. Mais une fois son principe postulé, le passage à l'acte n'est plus loin. Déjà André Walter écrivait :

Les choses DEVIENNENT vraies ; il suffit qu'on les pense. — C'est en nous qu'est la réalité ; notre esprit crée ses Vérités. Et la meilleure ne sera pas celle que la raison surtout approuve. ²¹

Sans attendre le passage de la puissance à l'acte dans les expérimentations du *Prométhée mal enchaîné* et des *Caves du Vatican*, la conception de l'acte libre va bientôt se transformer en acte déjà accompli, par irruption dans le champ du discours d'un récit qui fait basculer le possible vers ce qui « a été ».

Tandis que les spécialistes de la sagesse et du savoir, le philosophe Alexandre et le moraliste Barnabé, récusent avec force arguments la possibilité et l'utilité de l'acte libre, Valentin Knox, le spécialiste des fous, fait le procès de l'« homme normal » et exalte l'« idiosyncrasie » qui « est notre maladie de valeur », pour terminer par le récit suivant :

L'homme normal c'est celui que je rencontraï dans la rue et que j'appelai par mon nom, le prenant d'abord pour moi-même [...]. Puis cet individu nous ennuyant, nous le supprimâmes, sans remords, puisqu'il ne présentait rien de nouveau. Lui, ne dit rien d'ailleurs, car il était piteux. (p. 121).

Au sein de cet univers raisonnable et raisonneur, de cette existence engluée dans sa contingence, rassurante parce qu'elle se fonde sur la conviction que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, Valentin vient tout à coup de démontrer, sans grandes phrases ni grand raisonnement, que tout est possible, que les fenêtres et les portes peuvent s'ouvrir pourvu qu'on le veuille. Il est sorti du « terrain neutre, celui qui est à tout le monde », il s'est démarqué de « la troisième personne, celle dont on parle — qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous » (pp. 116-7). Ils étaient deux, mais en supprimant cet « homme normal » qui lui tendait un miroir de sa propre condition, Valentin est devenu unique, impair. Ainsi peut se réaliser ce qui se présentait comme un canular : « Le numéro Deux se réjouit d'être impair ».

Il s'est produit en réalité un événement proprement *poétique*, qui a rompu soudain le cercle de toutes les ratiocinations rhétoriques et paralogiques. L'acte poétique est l'acte de création originelle et originale jailli des profondeurs de l'individu, bousculant les raisons et les refoulements imposés par la société. Contre les pratiques « magiques » des médecins conjurant la maladie par l'impair, Valentin a conjuré l'enfermement de l'homme normal par une autre magie, celle de l'évocation poétique.

C'est tellement vrai que cet acte singulier de la suppression de l'homme

Paris : Seghers, 1966, p. 139.

²¹ *Les Cahiers d'André Walter*, éd. citée, p. 48.

médiocre vient s'insérer dans tout un courant poétique. Il a pu être inspiré par le poème en prose de Baudelaire : *Assommons les pauvres !* Le poète s'extrait de sa chambre et de ses livres pour écouter son « Démon d'action, ou Démon de combat » qui lui dit :

Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir.

Immédiatement, sans délibérer, il saute sur le mendiant qui lui demande une aumône et le roue de coups. Et le récit se poursuit :

Tout à coup, [...] je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonnée dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de *bon augure*, le malandrin décrépît se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et, avec la même branche d'arbre, me battit dru comme plâtre. — Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie. ²²

Au lieu d'enfoncer le mendiant dans sa misérable condition par une aumône — selon la morale charitable du don prônée par Martin —, le poète lui a rendu l'orgueil de l'existence en provoquant la fierté de la révolte. Pour sortir de son « spleen », il a réitéré l'acte libre, gratuit, qu'il avait déjà accompli dans *Le Mauvais Vitrier*, et il a rendu l'autre à sa condition d'homme libre.

Ce procès d'un certain humanitarisme sera repris par Nietzsche qui prêche la venue du Surhomme et exalte la liberté :

J'aime celui dont l'âme se gaspille, qui ne veut pas de merci et ne rend rien : car il donne toujours et ne veut pas se conserver. [...]

J'aime celui qui est libre d'esprit et libre de cœur : ainsi sa tête n'est que l'intestin de son cœur, mais son cœur le mène à sa perte. ²³

Il sera repris par Camus dans son *Homme révolté*, qui proclame que la conscience de la valeur naît de la révolte. Il sera repris par Beckett, dont le personnage de Molloy rassemble ses dernières forces pour assommer gratuitement un charbonnier, acte qui trouve sa reduplication symétrique dans la seconde partie du roman, lorsque Moran tue sans cause un homme qui lui ressemble comme un frère, l'autre en lui. ²⁴

Ainsi est supprimé l'« homme normal », irrémédiablement contingent, comme seront conduits à la mort Damoclès et Amédée Fleurissoire. La réflexion rhétorique sur l'enfermement contingent a conduit à une poétique de l'acte gratuit, comme fondation nécessaire du Moi, comme ouverture du Moi à tous les possibles, étape nécessaire à l'établissement ultérieur d'une morale de la responsabilité. En attendant et jusqu'aux *Caves du Vatican* s'ouvre l'explora-

²² *Petits Poèmes en Prose*, Paris : Garnier, 1958, pp. 217-8.

²³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Chr. Bourgeois, coll. « 10/18 », 1971, pp. 14-5.

²⁴ *Molloy*, Paris : U.G.E., coll. « 10/18 », 1963, pp. 111-2 et 201-2.

tion d'une morale du plaisir et du désir, d'une éthique hédoniste qui considère la vie sociale comme moyen et non but de la vie morale. Comme l'écrivait Boutroux au terme de son étude de la contingence :

L'individu, devenu, à lui seul, tout le genre auquel s'applique la loi, en est maître. Il la tourne en instrument ; et il rêve un état où, en chaque instant de son existence, il serait ainsi l'égal de la loi et posséderait, en lui-même, tous les éléments de son action. ²⁵

Ce serait cependant une erreur d'en rester à l'opposition de la rhétorique et de la poétique. Car il est un lieu où les deux termes trouvent leur conciliation, qui est celui de l'écriture de *Paludes*. Sans doute Gide a-t-il déclaré qu'il a écrit dans *Paludes* «l'histoire d'une idée plus que l'histoire de quoi que ce soit d'autre», mais ce n'est pas avec des idées qu'il a composé sa sotie, mais avec des mots, ce qui est le fondement même d'une authentique démarche poétique. Valéry rapporte ce mot de Mallarmé à Degas : «Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots», et de conclure : «Il y a là une grande leçon». ²⁶ L'idée dont parle Gide n'a été productrice de son texte que dans la mesure où il se présente comme «l'histoire de la maladie qu'elle cause dans tel esprit». ²⁷ Cette idée est donc celle qui agit et agite le personnage qui écrit *Paludes*, plutôt que celle de Gide écrivant *Paludes*.

Pour sa part Gide, loin de se «dévouer à l'idée» comme il semble ironiquement l'indiquer dans sa «Postface», est parti de mots, du travail accompli en lui par des expressions saugrenues qui se sont emparées de son esprit, ce qu'il raconte dans *Si le grain ne meurt* :

Un certain sens du saugrenu, qui déjà s'était fait jour dans la seconde partie de mon *Voyage d'Urien*, me dicta les premières phrases, et le livre, comme malgré moi, se forma tout entier autour de celles-ci, que j'écrivis au cours d'une promenade dans un jardin public de Milan, où je m'arrêtai avant mon séjour à Champel :

Chemin bordé d'aristoloches, et :

— Pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ?

— C'est un en-tout-cas, me dit-elle... ²⁸

A la fin de sa vie, il répètera à Jean Amrouche, au cours de ses entretiens radiophoniques :

J'écrivis *Paludes* avec une grande joie, un énorme amusement que je n'éprouvai plus qu'en écrivant *Les Caves du Vatican*, mais dans un état d'inconscience à peu près absolue. ²⁹

²⁵ Boutroux, *De la Contingence des lois de la nature*, éd. citée, p. 130.

²⁶ P. Valéry, *Œuvres*, «Bibl. Pléiade», t. I, *Poésies, Mélange, Variété*, p. 784. Ce mot est repris dans «Poésie et pensée abstraite», p. 1324.

²⁷ «Postface pour la deuxième édition de *Paludes*», *Romans, récits...*, p. 1478.

²⁸ *Si le grain ne meurt*, éd. citée, p. 576.

Précédemment, Gide avait rappelé la fameuse citation de Mallarmé selon laquelle «le monde est fait pour aboutir à un beau livre». ³⁰ De fait, conformément aux préceptes de Mallarmé, Gide a transmué la contingence du monde en un livre nécessaire, en une œuvre poétique, en «cédant l'initiative aux mots». ³¹ Ou comme l'énonce son ami Valéry :

Le Poète, sans le savoir, se meut dans un ordre de relations et de transformations *possibles*, dont il ne perçoit ou ne poursuit que les effets momentanés et particuliers qui lui importent dans tel état de son opération intérieure. ³²

Gide s'est extrait de ses marais parisiens en transformant son angoisse en écriture saugrenue et ludique, et ainsi, s'est libéré d'elle. Il a su créer «dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchantement de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard». ³³

Si donc le narrateur de *Paludes* n'est pas parvenu à sortir de son monde contingent, du moins a-t-il tracé une voie vers un autre possible. Il a exploré par les mots la *puissance* qu'il porte au fond de lui, de façon à rendre possible l'*acte* irréductible, l'acte libre. En écrivant *Paludes*, Gide a résolu l'aporie du dedans et du dehors. Il n'a pas fui vers Biskra comme le voulait notre héros, il s'est évadé par un voyage à l'intérieur de lui-même à travers les mots, par l'écriture de *Paludes*. C'est pourquoi «J'écris *Paludes*» devient dans l'ouvrage le leitmotiv qui seul peut résoudre les tourments du narrateur en proie à la maladie de la contingence. L'écriture est jeu, évasion, salut, création libre. Et lorsqu'elle porte sur «un monde renversé qui exprimerait en la grossissant la folie du monde réel» ³⁴, elle ne peut produire qu'une «sotie». Le jeu des sophismes a donc fini par susciter une double vérité que Gide portait en lui, l'idée de l'acte libre, et la réalisation d'une œuvre d'art, gratuite et nécessaire.

De même que le raisonnement captieux du sophisme fait entendre sa vérité, de même que l'acte libre se constitue en mythe, utopie qui produira, au fil des soties, sa vérité à la manière de tous les mythes, de même l'écriture gratuite et ludique de *Paludes* a fait surgir ce «mentir - vrai» dont parle Aragon, qui seul fonde les véritables œuvres d'art.

²⁹ Gide, *Entretiens avec Jean Amrouche*, 6^e entretien diffusé pour la première fois en octobre 1949. Sur la question de «l'acte gratuit de l'écriture», v. la troisième partie de notre article sur «L'Écriture de l'acte gratuit», *André Gide 6 : Perspectives contemporaines*, Paris : Minard, 1979, pp. 177-201.

³⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, «Bibl. Pléiade», p. 872.

³¹ *Ibid.*, p. 366.

³² Valéry, «Questions de poésie», *Œuvres*, éd. citée, t. I, p. 1290.

³³ Mallarmé, *op. cit.*, p. 400.

³⁴ Principe de la fête des fous énoncé par Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris : Hachette, 1963, p. 213.

QUELQUES PAGES OUBLIÉES DE *PALUDES*

présentées par
CHRISTIAN ANGELET

Les variantes offertes par les éditions successives de *Paludes* ne sont pas négligeables. De l'originale (Librairie de l'Art indépendant, 1895) au tome I des *Œuvres complètes* (1932), qui fournit le dernier état du texte, le chef-d'œuvre de Gide finit par présenter une soixantaine d'écarts. Le plus souvent, ces modifications sont de pure forme et ne peuvent intéresser que le stylisticien. Mais sait-on suffisamment¹ que l'édition originale de *Paludes* comprenait plusieurs pages (pp. 48-53) que Gide a ensuite supprimées ?

Ces pages figuraient dans *Le Banquet* entre l'altercation qui oppose le protagoniste à «Évariste, le fin critique», et l'apparition de «Barnabé le moraliste». Il s'agit d'un dialogue (de sourds...) entre le héros et le journaliste Baldakin, suivi d'un long monologue de Stanislas. Entre ces deux morceaux s'insérait l'épisode du ventilateur que Gide, pour notre joie, a conservé et qui, dans la version définitive, vient à séparer les interventions d'Évariste et de Barnabé.

On sait que *Paludes* retrace la naissance et la marche de l'idée de liberté chez un fantoche qui n'était pas fait pour elle. C'est durant la soirée chez Angèle, intitulée ironiquement *Le Banquet* (ô Platon !...), que le débat prend toute son ampleur. La question de la liberté s'y développe aux niveaux psychologique, éthique, métaphysique et esthétique. Mais nous sommes dans la sottie. C'est en vain que les Martin, Valentin et Barnabé croient s'opposer entre eux et contredire le protagoniste. Ils s'affrontent en arguments contraires qui, à tous coups, reviennent au même, également vrais, également faux. Le miracle de *Paludes*, c'est que toutes les thèses s'y annulent les unes les autres. La liberté n'est pas une thèse...

¹ A notre connaissance, le fait n'a jamais encore été signalé. [Note BAAG.]

Aux quatre niveaux évoqués, les pages caviardées par Gide en ajoutaient un cinquième : l'économique. La banalité de la vie, l'absence de liberté tiennent aussi à l'injustice sociale. Tel est le sujet du livre *Briarée* qu'expose au héros le journaliste Baldakin. Selon lui, la société ignore l'idée de justice qui consisterait dans une égale répartition des biens. Entre les riches et les pauvres, elle se borne à maintenir un équilibre des forces. D'ailleurs, l'égalitarisme entraînerait une médiocrité généralisée, une «tiédeur» uniforme. Quant au système existant, on peut chercher à en sortir. On ne le détruira pas pour autant : le système se recomposera ailleurs et autrement. «Et mon histoire continue», dit Baldakin, qui conçoit le mouvement social comme une répétition sans fin, pareille au jeu de la main chaude.

Le héros, qui retrouve partout son *Paludes*, tire aussitôt *Briarée* à lui. La libération est impossible : l'image des «mains détachées» par quoi Baldakin désignait l'affranchissement économique et social, il la reprend à son compte pour affirmer qu'aussitôt libéré, l'individu n'a rien de plus pressé que de se créer de nouveaux liens. Quant à Stanislas, il accuse la manière dont les hommes se consolent des injustices présentes par l'espoir des lendemains. Tout, dans *Paludes*, dénonce la médiocrité qui se dupe et s'estime bienheureuse.

Pourquoi Gide a-t-il censuré ces pages ? Une des explications possibles nous est fournie par le *Journal* du 28 mars 1935 (Pléiade, p. 1224) — quarante ans après *Paludes*. En passant du plan moral au plan social, l'auteur n'aurait fait que rétrécir son œuvre :

[...] mais l'immense majorité des hommes s'accommodent fort bien de leur misère, n'en souffrent et ne s'en aperçoivent même pas. Celui qui tenterait de les secouer et dégoûter de leur apathie sordide risquerait de jouer le vain jeu de l'agitateur agité de *Paludes*. En transférant l'inquiétude de ce livre du plan moral dans le plan social, je crois que je n'aurais fait que le rétrécir. Mais il est aisé d'opérer en imagination ce transfert. Au fond l'inquiétude est la même.

Il reste que ces pages supprimées étaient peut-être de moins bonne venue. Au lecteur d'apprécier.



*Il s'éloigna. «Ah ! pensai-je, je vais respirer !»*¹

Alors il y eut une voix dans mon oreille : «Moi, Monsieur — j'écris *Briarée*.» C'était Baldakin surtout journaliste.

Je dis «Ah ! *Briarée* !»

¹ Les passages en italiques appartiennent à la version définitive. Voir *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibl. Pléiade, pp. 118-9.

— «Eh ! oui. L'homme aux cent bras, reprit-il — le géant Briarée. — Et savez-vous qui c'est, Briarée ?»

— « ??? »

— «Eh bien, Monsieur — c'est le Peuple.»

— «Vous m'étonnez. Vraiment !»

— «Vous me comprendrez tout à l'heure. -- Les cent mains, les cent pieds du géant possèdent, il le faut, une conscience particulière ; — l'unique cerveau du géant ne possède qu'un sens commun. Vous saisissez ?»

— «Pas bien encore.»

— «Attendez : Chaque main, chaque organe, n'a nul sentiment immédiat des souffrances ou des joies de ses quatre-vingt-dix-neuf collègues. Chacune des mains raffole d'être au chaud ; elle se mettrait dans la braise ! Briarée, cerveau mal dégrossi, ne sent point chaque main distincte, mais le résultat seul des cent sentiments lui parvient ; il est bête et n'a pas encore formé son idée de justice. Un certain équilibre lui suffit. Qu'une de ses mains ait trop chaud, il fourre une autre dans la glace. Il trouve là bien plus de volupté que s'il se sentait cent mains tièdes ; il est avec les mains pleines de braise ; il en jouit. D'ailleurs main chaude est la plus forte, et elle ne veut rien lâcher... Monsieur ! comprenez-vous Briarée ? — Et savez-vous Monsieur, pourquoi Briarée le grand peuple ne parvient jamais au bonheur ! C'est qu'il ne peut pas avec tout jouer comme il fait aux cent mains tièdes...» et se penchant vers moi il ajouta très bas : «Il lui faudrait cent femmes, comprenez — l'impossible — et qu'il jouisse de toutes ensemble ; il n'arrive jamais sinon à fournir volupté complète.»

— «Il y a là peut-être, avec ce que vous disiez d'abord, quelque contradiction», insinuai-je.

— «Non, Monsieur. ... Et vous me demanderez peut-être pourquoi chaque main, révoltée et par l'autosection détachée, ne se soustrait pas au grand corps qui la veut plonger dans la glace ? — Votre remarque est excellente et je vois que nous nous entendons. — Mais attendez : chaque organe de chaque corps tend à devenir organisme complet, vous savez. S'il se détache trop tôt du grand tronc, c'est sa mort. Sinon, vivent les mains libérées. Mains, échappez-vous de la glace ! L'admirable, c'est que Briarée, qui

par elles ne va plus compenser le trop de chaleur d'autres, soudain va se sentir brûlé aux mains qui tiennent de la braise. — Vite ! d'autres mains dans la glace ! et mon histoire continue. — As-tu compris, poète ? — Racontez-moi Paludes.»

— «Paludes, commençai-je, c'est, Monsieur, l'histoire d'une main détachée.»

— «Ah ! Ah ! fit-il, de la main chaude !»

— «Du tout, Monsieur, de la main tiède.»

— «Mais vous n'avez donc rien compris ?...»

— «Si, Monsieur, au contraire.»

— «Mais pourquoi tiède alors ?»

— «Est-ce que je sais, moi ? — par état. Pensez-vous donc que, détachée, chaque main va gagner aussitôt l'empyrée ? La mienne se détache sur un vaste marais d'eaux tièdes. On n'en voit pas la fin.» Et me penchant vers lui, je lui dis, tout bas, par décence : «Monsieur, c'est ici le marais, nous y sommes !»

— «Je ne vous suis pas bien», dit-il.

— «Attendez, vous allez comprendre : détachez-les de Briarée, et les mains par tous leurs doigts se vont accrocher l'une à l'autre.»

— «Non, Monsieur.»

— «Permettez. Mais croyez-vous donc, Monsieur, que ce ne soit qu'au tronc que votre main s'attache ? — Mais par toutes les chaînes aux prisons, par tous les doigts aux autres doigts, par tous les pores à l'air ; elle appartient à tous, au temps, au lieu ; le temps c'est un temps gris ; le lieu, c'est le marécage.»

— «Oui, Monsieur, au temps, à l'espace, je veux bien, mais pas à tous.»

— «Permettez, dis-je : êtes-vous détaché ?»

— «Monsieur, oui ; je veux l'être.»

La discussion nous faisait suer, je voulus lui montrer qu'on ne pouvait ouvrir pour nous une fenêtre par crainte de faire prendre froid à d'autres ; je voulais habilement le proposer. Et sortant de ma poche un mouchoir, j'insinuai : «Mais ne trouvez-vous pas que l'on étouffe ici !»

Il sortit son mouchoir aussi, s'épongea puis répondit subitement calme : «Mais non, Monsieur, je ne trouve pas...»

Précisément alors Angèle me prit par la manche [...] mais on ne

se serait plus entendu.»

Stanislas avait déjà commencé. On fit silence ; Stanislas disait : «... Vous voulez semer dans des terres pas encore assez profondément labourées. Vous croyez notre travail destructeur parce que vous le considérez en lui-même ; mais nous ne pouvons l'enlever à ses suites ; il se peut bien parfois que le même homme laboure et sème, mais au moins ne fait-il pas les deux en même temps, et nous voyons qu'à l'ordinaire la succession des choses n'est pas aussi rapide ; une génération laboure pour qu'une autre sème ; une autre jouit de l'orgueil jouit de l'orgueil des moissons sur la terre ; une autre encore les moissonne, et ceux qui font le pain du blé ne sont pas de ceux qui le mangent.

Le travail met en appétit, mais ceux qui ont faim ne sont pas ceux qui mangent ; la faim qu'ont les pères ne se satisfait qu'en les enfants ; de là le désir de les faire, ces enfants, et l'amour pour eux — comme si de leur rêver le ventre plein nous faisait à la fin une existence plus repue, et comme si nous rassasiait la pensée de leurs futures mangeailles !»

— «Ah bravo ! bravo !» fit-on de partout.

— «Génération de laboureurs nous sommes ! crevant de faim dans l'exercice, et n'ayant d'autre réconfort que les débris gâtés d'anciennes victuailles, résidus sûris comme choucroute, conserves ! — ou pis : choses déjà mangées !

Labourons avant la gelée. Qui sait, qui sait où nos petits enfants vont trouver les grains pour semences ? — Nos champs sont tristes à présent — oh ! que la pluie du ciel les arrose...»

Moi, saisi d'enthousiasme parce qu'il parlait de champs tristes, et pensant parler comme lui, je bondis vers sa main voulant la presser et disant :

— «Ah ! Monsieur !...»

Mais lui, suant de l'effort, porta son mouchoir à son front, vivement, voulant éviter ma poignée et disant :

— «Je n'aime pas les littérateurs ; ils ne moissonnent ni ne labourent ni ne sèment et se rassasient de choucroute.»

— «Oh ! Monsieur, commençai-je — moi qui précisément...»

A ce moment Barnabé le moraliste vint me tirer par la manche et dit [...].

LE DOSSIER DE PRESSE DE PALUDES

(suite) ¹

177-XVI-7

HENRY MAUBEL

(*Le Coq Rouge*, 1^{ère} année, n° 3, juin 1895, pp. 97-9)

Poète, critique, romancier (auteur de *Miette*, *Etude de Jeune Fille*, *Quelqu'un d'aujourd'hui...*), l'écrivain belge Henry Maubel (1860-1915) avait été directeur de *La Jeune Belge* en 1889. La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet conserve de lui quatre lettres à Gide (dont deux lui annonçant ces « Notes en marge de *Paludes* »). Voué au seul service de l'art et de la beauté et accueillant des écrivains d'horizons intellectuels très différents, *Le Coq Rouge* eut une prestigieuse mais assez brève carrière : fondé en avril 1895 à Bruxelles, il publia en 1897 son 23^e et dernier cahier, après avoir inscrit à ses sommaires les noms d'Elskamp, Fort, Ghéon, Gide, Gourmont, Jammes, Régnier, Saint-Pol-Roux, Verhaeren, Vielé-Griffin... A son n° 8-9 (décembre 1895 - janvier 1896), Gide donna son poème *Avril*. En septembre 1896, *Le Coq Rouge* fusionna avec *L'Art Jeune*, fondé à Bruxelles en janvier 1895 par André Ruyters et Henri Vandeputte, où Charles-Louis Philippe fit ses débuts et auquel Gide donna, par l'entremise de Maubel, des « Fragments » du livre VII des futures *Nourritures terrestres* (dans le n° 8-9 de septembre 1895).

NOTES EN MARGE DE PALUDES

La proximité d'un livre embarrasse le jeu des idées qu'on voudrait s'en faire, aussi ne faut-il pas relire un livre dont on doit parler, ... à moins qu'on ne fasse « de la critique ». J'ai relu celui-ci d'un auteur que j'aime à cause de sa pensée substantielle, à cause d'un style sobre, souple, harmonieux qui la revêt pleinement et qui n'est pas le style ; à cause de l'indulgente composition de ses poèmes d'un art très accompli et qui pourtant cède à la vie dont il transpose les sincérités, les penchants, les caprices, réglant ses mouvements au rythme alenti ou précipité du sang de nos artères. Souvent ce n'est qu'un journal et tous les tableaux de ce livre-ci sont reliés par des notes spontanées,

¹ Voir les six premiers articles de ce Dossier dans le *BAAG* n° 53 (janvier 1982).

fugitives, inachevées, qu'aucune rhétorique n'oblige. S'il y a moins de points de suspension que dans *Les Cahiers d'André Walter*, il y a tout de même des silences, des doutes, des retours de pensée et des arrêts pour écouter ce qu'on vient de dire.

J'aime surtout ce poète à cause de son âme grave, et haute, et éclairée, si pure, naturellement religieuse. Si quelques-uns s'étonnent des ironies qui griffent en noir ces pages comme des relents acides du « milieu » où se passe l'histoire, qu'ils suivent le méditateur au bord de ce paysage d'eau grise nuancée de fins mirages sous les gramens, les mousses et les insectes où le bonheur de contempler et d'être dans le silence vient mettre un rais de lumière à ses lèvres si lasses de disputes vaines. Ici l'on voit la poésie de *Paludes* et c'en est le cœur simple, discret et doux.

J'ai donc relu ce livre d'une ligne unie et contenue à dessein et qui s'enfle seulement sous un souffle léger de passion vers la péroration. Je viens de le relire et on me demande d'en parler. J'aurais voulu m'en aller de ses pages, de ses sites, reprendre la distance, voyager au hasard par des chemins de sensibilité au bout desquels je l'eusse retrouvé en moi tout entier délivré de la circonstance. Les êtres en s'abordant de face ne peuvent que se heurter et s'avertir de leur sympathie ; s'ils se pénètrent, c'est par des voies en courbe mystérieuse qui échappent à leur observation. Je regarde un livre comme un être et je ne l'aime que s'il vit, s'il a sa force en soi. Ceci nous amène au sujet même de *Paludes*.

Paludes nous est désigné comme le « traité de la contingence ».

André Gide précise souvent ainsi le sens métaphysique de ses livres.

Après *Le Traité du Narcisse* où la théorie du symbole est si clairement imagée, le court poème de *La Tentative amoureuse* était le « traité du vain désir » et *Le Voyage d'Urien* eût pu être qualifié « traité de l'héroïsme spirituel ou du voyage à travers l'âme ».

« *Paludes* c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager ; — dans Virgile, il s'appelle Tityre ; — *Paludes* c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir mais au contraire s'en contente. »

« Le champ de Tityre est plein de pierres et de marécages. »

Il y a des hommes qui s'en contentent parce qu'ils n'en imaginent pas de meilleur ; d'autres à cause de l'effort qu'il leur faudrait faire pour en sortir. Mais peut-on sortir de son champ ?... en sort-on même quand on en fait le geste ?... Toutefois chacun peut se développer et s'élever du fond de sa terre et, disons mieux, il le doit selon la nécessité naturelle car c'est la seule façon pour lui de s'identifier.

Voilà qui restituerait en réalité les idées d'acceptation, de sacrifice et de

douleur, sources de force et de beauté, si l'auteur avait consenti à une thèse ; son traité est plutôt une sereine expérience métaphysique exposant en ses eurythmies et ses nuancements l'attachant phénomène d'une réaction spirituelle et de notre rencontre avec ce qui, autour de nous et jusqu'en nous, peut nous toucher sans modifier l'essentiel de notre être.

Ce ne sont pas seulement deux êtres formulés — ces deux demi-êtres plutôt de la fatale antithèse humaine —, ce sont tous nos éléments, tous nos atomes qui luttent pour l'harmonie depuis que le paradis de la légende est perdu. On s'aliène soi-même, on est double, on est multiple, il y en a d'autres en nous que nous-mêmes. Ces autres, dans ce livre composé, c'est Richard, c'est Hubert, ces quelconques, gisantes images, reflets figés de nos conceptions, créatures autrefois libres, captives maintenant d'avoir trop existé, disposées à l'ambiance de celui qui se songe comme l'étaient les compagnons d'Urien dans le *Voyage*. Mais ceux-ci allaient vers les lointains de l'âme en s'effaçant aux horizons brumeux de subtilité, admirables figures qui s'endormaient dans le rêve. Les « autres » de *Paludes* viennent en deçà vers le limité et le raccourci de la vie et c'est leur âme qui s'efface et ils s'affirment durement dans l'atmosphère neutre d'un paysage abstrait de ville. Paysage... abstrait... car, malgré que rien ne le dépeigne, on voit le paysage et ce « salon d'Angèle » qui est le point de tangence de ces aspects d'être, le lieu de leur existence commune. Ce salon retentit de la lutte contre leur inertie de celui qui veut s'héroïser ; cette lutte tourmentait déjà l'âme d'André Walter bien qu'il n'eût pas encore distingué ce sur quoi il pût aiguïser sa passion ; elle retentit ici en sonorités moins lyriques et, n'étaient les éclats pathétiques de la fin et la moduleuse rythmopée des paroles, on dirait que, transposée dans une atmosphère moins dense, elle se conditionne néanmoins à la façon de nos petites luttes quotidiennes. C'est qu'il faut que les plus humbles éprouvent la réalité de ce roman qui dresse son rêve de la terre, c'est que nous sommes ici dans le champ de Tityre et que de ce champ médiocre nous ne pouvons pas sortir car il ne faut pas que le plaisir du voyage nous empêche d'accomplir notre destinée plus haute.

Cette destinée, une parole mise en épigraphe manuscrite à un exemplaire du livre la formule vivement : *Tityrus sit Orpheus !*¹ Qu'il cesse d'être l'homme couché — *Tityre recubans* — qu'il se lève de son champ de pierres et de marécages, qu'il s'exalte. Sans réclamer de répartitions meilleures, estimant que les lentes révolutions profitables s'opèrent en nous, qu'il s'arc-boute à tout ce qui lui est contingent, qu'il exerce son ardeur sur les « autres » car les autres sont des reflets de lui-même dans le monde extérieur et par la réflexion

¹ V. notre *Maturité d'André Gide*, pp. 68-9 (et note 52). [Note BAAG.]

de ce geste il se dégagera d'eux ; voulant les émouvoir, il augmentera l'émotion qui est le ferment de la vie spirituelle par laquelle il est libre.

Et qu'importe alors que des passants revenant de l'escrime ou du manège de leur existence obscure lui disent avec un air de moquerie : — Tiens ! tu travailles ?... puisque toutes les démonstrations ne pourraient leur faire comprendre l'action supérieure d'art et de vie mêlés qu'indique cette simple réponse : — J'écris Paludes.

178-XVI-8

ANONYME

(Le Figaro, 17 juillet 1895)

Dans une suite de notes et d'échos non signés sur l'actualité littéraire, une douzaine de courtes lignes signalent *Paludes* aux lecteurs du grand quotidien de Francis Magnard...

— Dans *Paludes*, que M. André Gide publie à la Librairie de l'Art indépendant, il ne faut pas chercher un roman avec le dénouement « cuit à point » reproché à Scribe par Musset, mais la fantaisie d'un esprit ailé, qui vole au-dessus de toutes choses sans s'y poser, un peu à la façon de Sterne, avec des pointes d'ironie, de critique et des élans de poète. On n'analyse guère plus un livre comme celui-là qu'on n'explique un parfum ; ce sont là choses trop subtiles pour que la parole suffise à en donner l'impression.

179-XVI-9

ÉDOUARD JULIA

(Nouvelle Revue, 15 août 1895)

Nous ne savons guère qui était le docteur Edouard Julia (il fut le médecin de Valéry), dont le nom apparaît pourtant assez souvent dans les petites revues poétiques de la fin du siècle, et qui fut un des très rares, en cette année 1895, à parler d'*Un Jour* de Francis Jammes (dans le *Mercur de France*). Son article paraît dans la célèbre *Nouvelle Revue*, bimensuel qu'avait fondé Juliette Lamber (M^{me} Juliette Adam, femme du romancier) en 1879.

Paludes, par André Gide (Librairie de l'Art indépendant). — Voici, de l'un des esprits contemporains les plus délicats et les plus passionnément querelleurs à soi-même, un livre qui serait haineux s'il ne signifiait, pour son auteur, le désintéressement automatique de la vie. Si beaucoup de choses importaient peu à M. André Gide parce qu'il écrivait *Paludes*, c'est que l'écrivain applique à une œuvre d'une rare inutilité (hors de toute compromission esthétique)

une gravité sacerdotale et aveugle. Nous devons à la joie du dogme et au besoin de ne pas regarder aussi profondément que Baudelaire — qui s'est surtout ennuyé —, que la plupart des jeunes gens «se destinent à la littérature». L'anarchie de la vie vraie ne se prête pas à la méthode spirituelle comme considérer un papier «que sa blancheur défend», délayer l'encre un peu trop épaisse et se rogner les ongles avec mille préoccupations fort élevées, qu'attestent les deux cent soixante dix-sept romans parus cet hiver.

Messieurs de l'art triomphaient par *Bouvard et Pécuchet*, où ils ne s'aperçurent pas que Flaubert pleurait fréquemment sur soi-même ; messieurs de la science pourraient conseiller la lecture de *Paludes*, qui est le vrai *Bouvard* de Flaubert, celui qu'il ne sut exprimer et le fit tant souffrir ; il stigmatise une plus profonde et inévitable stupidité.

N'êtes-vous pas honteux d'être ainsi enlisé en vous-même, monsieur Maurice Barrès, qui fumez, mangez, buvez et vous actionnez ? Ne nous dites pas surtout que, dans vos conversations avec votre ami Simon, qui est un si charmant homme, le craquellement des cigares et la nonchalance des spirales bleutées n'aidaient pas à la meilleure des idéologies, votre voix assassinerait le délice que vous êtes pour nous. Les petits actes journaliers et communs qui, dans votre vie, sont si importants, et que, dans votre œuvre, vous n'avez osé avouer de peur qu'ils n'écroulent votre méthode (peut-être l'eussent-ils étayée, sait-on ?), ont fait pleurer M. Gide parmi les marais du Nord, comme vous-même à Venise. A quoi sert de voyager quand on porte ce fardeau d'être écrivain et ce dilettantisme d'être homme ? La vie déränge les constructions. Nous sommes vraiment écholaliques ; comme nous jouons des échecs intérieurs, nous n'entendons que faiblement, mais juste assez pour, au crépuscule, nous figurer la voix de la mer dans le braiment d'un âne à symbole et tirer de là un enthousiasme qui gagne la partie. Cela nous suffit ; inutile de pénétrer ailleurs, puisque nous sommes en nous-mêmes. Mieux vaut se promener comme *Urien* et *Renan* dans des paysages exacts à notre âme, puisque nous n'y sommes jamais allés. Le malheur, c'est que nous y rencontrons quelquefois cette même vie normale de tous les jours, qui inévitablement fait que l'on gratte sa plume derrière l'oreille. Nous sommes donc aussi circulaires !... A cause de tout cela, il y a en France jusqu'à deux ou trois jeunes gens «qui ne se destinent plus à la littérature». (Il y en a aussi deux ou trois, pas les mêmes, d'autres, qui, pensant avec Walt Whitman et Maurice Maeterlinck que l'âme humaine est au delà des occupations de la vie, continueront à faire des livres d'affirmation... Il y a aussi ceux à qui M. J.-K. Huysmans enseigne à être trop hommes de lettres pour faire des moines et trop moines pour rester gens de lettres... Il y a aussi...).

Si j'avais à expliquer *Paludes*, je serais fort embarrassé ; je ne possède pas

l'intuition des sourires de M. Gide, qui abuse un peu, pour rester secret, des plissements de son âme. Cependant, je puis dire que c'est une satire fervente de quelque chose d'heureusement irréformable ; qu'il y a de fort belles choses sur l'action, qui est une façon d'émotionner les autres et de s'émotionner soi-même, dans un autre monde, par choc en retour de sourires ou de larmes ; sur la liberté, qui est une manière d'ennuyer les autres en s'étonnant de n'être pas libre, et ainsi de se procurer les mêmes émotions ; sur mille problèmes de psychologie profonde, que vous pourrez voir bientôt expliqués et liés au catalogue de la pensée, dans les prochains ouvrages de philosophie scolaire, au chapitre « Introspection et rétrospection automatiques ».

Je dirai encore que c'est le roman d'une âme riche d'elle-même sur la pauvreté des littérateurs.

Je pense tout à coup qu'il y a quatre-vingt-quatre ans, Gœthe répondit à *Paludes*, en installant l'épithète des affinités électives : « Il faut du génie pour tout ».

180-XVI-10

HENRY GAUTHIER-VILLARS

(Le Monde artiste, 36^e année, 1895, pp. 357-8)

Le Monde artiste était un hebdomadaire illustré, fondé en 1860 et que dirigeait Paul Milliet, principalement consacré au théâtre ; mais il offrait aussi à ses lecteurs des comptes rendus de livres, et Henry Gauthier-Villars (1859-1931), *alias* Willy (qui avait épousé deux ans plus tôt Gabrielle-Sidonie Colette), y parlait cette semaine-là d'un roman de Catulle Mendès (*Rue des Filles-Dieu*, 56) et, plus longuement, de *Paludes*. Les deux mêmes articles ont paru aussi dans *La Critique* (titre complet : *La Critique illustrée, internationale et indépendante des Arts et de la Littérature*) (pp. 59-60), un bimensuel que venaient de lancer, en cette année 1895, Georges Bains et Emile Straus.

PALUDES

Paludes, c'est proprement, avant tout, et peut-être uniquement un livre héroïque. Beaucoup de gens s'ennuient — et M. André Gide s'ennuie. Photographier cet ennui, le rendre avec tant de vérité, tant de gris, tant de langueur, qu'il prenne le lecteur à la gorge, qu'il l'étreigne et qu'il l'étrangle, qu'il lui donne l'horreur — et mieux — la conscience de son ennui, voilà le but du livre. Et ce sera l'essor vers les hautes actions, vers l'imprévu, la fuite hors de ces marais amis, hors de ce toit qui, s'il nous préserve de la pluie, nous cache le soleil, hors de ces petits loyers, de ces petits symboles, de ces petits rires et de ces petits sanglots, de ces petits voyages et de ces petites charités, ce sera un effort, l'effort et la vie plus intense, plus ardente, plus frémissante. Ce livre, dans la pensée presque exprimée de M. Gide, est *le Livre*, le livre de mort

et le livre de vie, celui qui peint notre existence et notre âme et qui, grâce à son néant fécond, nous donnera une autre existence et une autre âme, l'existence et l'âme.

On lit au frontispice : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord, c'est en restreindre précocement le sens car, si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela. On dit toujours plus que CELA. Et cela surtout m'y intéresse, que j'y ai mis sans le savoir, cette part d'inconscient et que je voudrais appeler la part de Dieu. Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. Attendons de partout la révélation des choses, du public la révélation de nos œuvres. » C'est d'un mysticisme coquet, d'une ingénieuse humilité, d'un orgueil exquis, et pour s'imposer aux âmes, les pensées et les mots s'épanchent, merveilleusement imprimés sur un papier prestigieux, en un format irrésistible. Mots doux et flous, pensées joliment pauvres et menues, obscures, mais humblement obscures, et donneuses d'une sensation qui est bien celle que M. André Gide a voulu procurer. Il y a même des instants où l'on se sent un agacement nerveux en lisant les conversations vides, les méditations vides de Tityre. J'entends d'ici M. Gide dire avec un sourire tristement triomphant : « N'est-ce pas ? ce livre, ces instants sont insupportables, cette vie est insupportable ? Hé, cher monsieur, ces instants sont vos instants, cette vie est votre vie, ce livre est votre livre. » Goûtez-vous ces petits sanglots, ces petits vers où revit un peu de l'âme de Laforgue ?

*Nous vous avons joué de la flûte
 Vous ne nous avez pas écouté,
 Nous avons chanté
 Vous n'avez pas dansé,
 Et quand nous avons bien voulu danser
 Plus personne ne jouait de la flûte.*

M. Gide se réfugie parmi la douceur des désirs des rêves de son passé et de son enfance encore pas très lointaine. Il ne semble pas bien persuadé que son livre donnera la vie à ceux qui n'existent pas. Ce sera, à vrai dire, un peu de sa faute ; il aime sa souffrance et son ennui, ses ironies perpétuelles ont quelque chose de désolé et de tendre, ses sourires larmoyent, il sanglote sans ran-cœur : en son amertume caressante et languide, pas trace de haine, Tityre reste *recubans*. Est-ce bien le vrai moyen de faire lever les autres Tityres, tous les Tityres, nous tous ? Est-ce un chant d'appel et de délivrance ? Est-ce un clairon qui sonne le réveil ou un thrène désespéré sur Tityre et sur le monde ? M. Gide n'aime-t-il pas son état ? Je sais bien que peut-être, il dirait : « Hé-las ! », mais quoi ?

Livre très-joli, très-discret, très-pénétrant. M. Gide a écrit sur la garde d'une écriture laborieusement pâlie : *Sit Tityrus Orpheus*.¹

Moi, je veux bien. Et vous ?

181-XVI-11

EDMOND BAILLY

(L'*Idee libre*, juillet 1895)

«Revue mensuelle de littérature et d'art», L'*Idee libre* était publiée par la Librairie de l'Art indépendant, que dirigeait Edmond Bailly et qui édita *Paludes* (après *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Traité du Narcisse*, *Les Poésies d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*). Fondée en 1892, elle devait faire paraître en cette année 1895 son 36^e et dernier numéro. La note ci-dessous y est discrètement signée «E. B.».

Paludes (Traité de la Contingence), par André Gide

(Librairie de l'Art indépendant)

Paludes... L'ennui de vivre la vie ainsi, monotone fastidieuse — sans le courage de la vivre autrement.

Paludes... Le spleen des ciels bas sur les marais ; l'écrasement du spleen sur la stagnation des jours ; l'emprisonnement de l'immoralité, l'ennui qui nous mure sur nous-mêmes.

L'inanité des événements et l'inutilité de nous parmi les choses, la banalité recommencée d'hier, d'aujourd'hui et de demain comme une atmosphère enveloppante, infranchissable. La fatigue d'agir et la pire fatigue avant déjà d'avoir agi...

Tout cela, — ceci, plus ou moins, — en un style de désinvolture, de «sangs-gêne» et de mystification tiède, connu jusqu'ici aux seules proses de Jules Laforgue.

Une parodie, voulue ou non, plutôt voulue, des auto-cultures psychologiques de M. Barrès, à tout le moins pour s'en moquer agréablement. Et ce n'est ainsi, en somme, que la parodie d'une parodie.

182-XVI-12

ANONYME

(L'*Éclair*, 25 juin 1895)

Le grand quotidien parisien, très lu dans le monde des affaires, se borna à quatre lignes, visiblement perplexes, pour annoncer *Paludes*...

¹ Voir *supra* notre note à l'article d'Henry Maubel.

Librairie de l'Art indépendant. — *Paludes*, par M. André Gide, très artiste fantaisie, badinage aigu, satire élégante de toutes sortes de choses, de l'esprit de l'auteur lui-même, que dire...

183-XVI-13

ANONYME

(*L'Art Moderne*, 5^e année, n° 37, 15 septembre 1895)

Cet article de *L'Art Moderne* (v. BAAG n° 20, p. 13) n'est pas signé, et l'on hésite à l'attribuer à Henry Maubel, malgré la première phrase qui fait référence au compte rendu du *Voyage d'Urien* que celui-ci avait publié l'année précédente dans la même revue... Il ne présente en effet pas de concordance décisive avec les «Notes en marge de *Paludes*» parues trois mois plus tôt dans *Le Coq Rouge* et que nous avons reproduites plus haut (article n° 177-XVI-7).

PALUDES

par André Gide. Paris, Librairie de l'Art Indépendant.

André Gide écrit ce charmant et si profond livre, *Le Voyage d'Urien*, dont nous rendions compte dans *L'Art moderne* du 15 avril 1894.

Voici une nouvelle œuvre : un de ces petits volumes qui vous laissent, après lecture, pour quelques instants une profonde détresse. Si pareille misère allait vous arriver ? Si le Destin, un jour de très méchante humeur, s'amuse à plonger votre âme dans le marais où gémissent ces autres, fiévreuses et falotes, pour ne l'en retirer que toute grise et toute ternie, à jamais incapable de refléter, en son miroir plombé, le vrai ciel, la pure lumière, les beaux paysages exaltants et consolateurs. Quel effroi ! Ressembler, aussi passagèrement soit-il, aux piètres malheureux dont le cœur sonne le vide, répété en écho par le cerveau lassé de n'enregistrer rien que menues impressions, chétives sensations, maigres tristesses, ignorantes mélancolies.

Paludes, c'est l'absence d'histoire d'un être qui n'a pas la force d'en désirer une. Il se lamente sur la rongeanche médiocrité de sa vie, il la décrit, il en pleurniche, mais en sortir ? Il va et vient entre les murailles de ses pâles pensées, s'y cogne à peine et très peu meurtri, froissé seulement, se remet à tourner sur lui-même avec deux ou trois compagnons de spleen, puis une ombre de femme insipide et atone que ne retiennent là ni sympathie, ni affection, mais une égale incapacité de s'en échapper.

Qui donc, quels héros ont accaparé toute volonté en atrophiant ceux-ci, en les laissant si déplorablement empêtrés dans le brouillard de la monotonie ? Leur liberté est entière, cependant ; ailleurs et tout près sont des pays merveilleux dont la vue provoque les héroïques décisions et tant de désirs de gran-

deur et de bonté ; partout agissent des hommes dont la noblesse jette autour d'eux un éclat contagieux ; le petit éclair d'énergie qu'exige la découverte des uns ou la rencontre des autres ne luit jamais pour ces pauvres animaux qui ne voient pas plus loin que leur carapace ; seules les attirent des inutilités semblables à la leur, ne les blessant point par un trop rude contact ou des panoramas de banlieue aux maisons en construction parmi la laideur incolore des gravois et des décombres. Sans doute, lancés par hasard ou par miséricorde hors de cette morne mesquinerie, retirés de la lumière d'aquarium où ils vaguent, secoués de temps en temps par un petit tressaut : l'idée fugitive qu'ils eussent pu être des vaillants, eux aussi, — ils crieraient, aveuglés par trop de clartés et supplieraient qu'on les ramène à leurs grisailles.

« Les événements arrivent à chacun selon ses affinités appropriatives ; chacun trouve ce qui lui convient », affirme le personnage de *Paludes* exprimant en ces mots la vague raison de son inertie et s'abandonnant au courant des choses sans plus d'effort réel pour une transformation de sa nature qui, embellie, solliciterait alors (selon ses idées) les belles aventures.

L'égoïsme seul n'a pu produire pareille dessiccation des âmes ; il existe trop d'égoïstes intelligents qui, bien que plongés en une perpétuelle contemplation du moi et dédaignant toute tentative d'analyse autre que celle de leur individu, ont su intéresser puissamment par la photographie minutieuse de leur personnalité, mais eux les verseurs d'ennui et d'amertume s'essoufflent ou n'y parviennent pas. Elles sont nombreuses aujourd'hui, les volontés malades qui ne comprennent point que la vie se complaît à enrouler autour de tous le lacs des banalités quotidiennes, des vaines obligations, des recommencements fastidieux : là est l'épreuve ; les forts rompent le filet et d'un large vol s'enfuient loin des ridicules attaches, vers les buts que renouvellent sans cesse leurs esprits voyageurs. Ils ont eux-mêmes créé l'aventure. Docile et sévère, elle suit leur sillage en pleine atmosphère, sans condescendre à ramper près des toiles d'araignées où se crispent risiblement et agonisent les mouches. Leur marasme donnerait pitié, peut-être, si leur vanité ne l'égalait ; mais ces souffrances, révélées avec un soin qui les ferait croire titaniques, et tant de clameurs nous laissent froids envers des prétentieux tels que nous les montre cette alerte et pimpante satire : *Paludes*.

184-XVI-14

VALÉRY LARBAUD

(*La Nouvelle Revue Française*, n° 94, 1^{er} juillet 1921, pp. 93-6)

Nous croyons pouvoir intégrer au « Dossier de presse » de *Paludes* la note que Larbaud consacra dans *La N.R.F.* à la réédition du livre en 1921, en un beau volume illustré par

Roger de La Fresnaye (v. notre bibliographie de *Paludes* dans le présent numéro). Ce texte n'a en effet jamais été repris dans les recueils de Valéry Larbaud, ni, à notre connaissance, réimprimé ailleurs.

PALUDES, par *André Gide*, illustrations de *R. de La Fresnaye* (Éditions de la Nouvelle Revue Française).

Cette nouvelle édition de *Paludes* va permettre au grand nombre de lecteurs qu'André Gide s'est acquis depuis la publication de *La Porte étroite*, de faire connaissance avec la plus importante de ses œuvres antérieures aux *Nouritures terrestres*.

Nous venons de la relire, — dans notre vieil exemplaire du *Mercur* de France, — après vingt années écoulées et avec « toute cette cynique et sombre connaissance de ce qui arrive et de ce qui doit arriver, avec toute l'expérience et toute la méfiance, et toutes les désillusions amassées »¹ au cours de ces vingt années : une sévère épreuve à faire subir à un livre écrit il y a vingt-cinq ou vingt-six ans, et par un jeune homme.

Eh bien, notre toute première impression a été que, d'abord, pour être daté de 1896, *Paludes* ne date guère (et pourtant Dieu sait dans quelle espèce de charabia prétentieux il était de mode d'écrire alors, et de quels dangereux exemples Gide était entouré !) — et ensuite que, pour être l'ouvrage d'un homme de moins de vingt-cinq ans, il témoigne d'une remarquable maturité d'esprit. Même, nous avons eu le sentiment que, lors de notre première lecture (vers l'époque de notre majorité légale), un certain nombre de choses avaient dû, faute de maturité chez nous, échapper à notre attention ; par exemple, des passages comme celui-ci : « Hubert n'a rien compris à *Paludes* ; il ne peut se persuader qu'un auteur n'écrive pas pour distraire, dès qu'il n'écrit plus pour renseigner. Tityre l'ennuie ; *il ne comprend pas un état qui n'est pas un état social ; il s'en croit loin parce qu'il s'agite.* » Les observations d'ordre général contenues mais non directement exprimées dans ces phrases se suivaient de trop près pour que nous eussions le temps de nous y arrêter. Et pourtant, nous savions déjà si bien que la poésie n'a pour fonction ni de renseigner ni de distraire, et nos pensées ordinaires planaient, alors, à tant de lieues au-dessus de tout état social ! Mais c'est que la vie ne nous avait pas encore appris à découvrir dans les livres ces formules algébriques où les moralistes ont su la condenser : nous ne suivions plus. Mais à quoi bon essayer de retrouver l'état d'esprit dans lequel nous étions, nous les jeunes contemporains d'André Gide, à l'époque où nous avons lu pour la première fois *Paludes* ? Qu'il nous suffise de dire tout de suite que cette seconde lectu-

¹ *Trivia*, de Logan Pearsall Smith, traduit par Ph. Neel. [Note de Larbaud.]

re, plus attentive, plus reposée, plus critique, nous a été encore plus agréable et même, oui, plus profitable que la première.

C'est un livre charmant. Pour la désinvolture, l'aisance distinguée, l'élégance dans le laisser-aller, je ne trouve à lui comparer — parmi ses contemporains — que les livres de Jean de Tinan, et pour la vivacité et le bonheur du dialogue, que ceux de M^{me} Colette. Tout y marche si allègrement qu'on ne cesse guère de sourire, et parfois même on ne peut s'empêcher de rire tout haut, comme à ce passage, d'une absurdité exquise :

«Tu me rappelles ceux qui traduisent : "Numero Deus impare gaudet", par : Le numéro Deux se réjouit d'être impair, et qui trouvent qu'il a bien raison. Or s'il était vrai que l'imparité porte en elle quelque essence de bonheur, — je dis de liberté — on devrait dire au nombre Deux : mais, pauvre ami, vous ne l'êtes pas, impair ; pour vous satisfaire de l'être, tâchez au moins de le devenir.»

A ces qualités s'ajoute une espèce de malice, ou de taquinerie, à laquelle André Gide ne devait jamais complètement renoncer dans la suite, et qui est une des caractéristiques de son style. Cette malice, plus abondante ou plus visible dans *Paludes* que dans aucun autre livre de Gide, se manifeste tantôt par la recherche, pour le plaisir de les franchir, des obstacles que présente la syntaxe, tantôt par une manière aisée et naturelle d'être difficile et de paraître artificiel, tantôt enfin par des caprices déroutants, comme celui qui l'a fait placer tout à la fin de son livre, en post-face, ce qui en est réellement l'argument, la préface et l'explication :

«Il fallait, resongeant de là-bas à Paris, à cette agitation sur place, à cette localisation du bonheur, à cette myopie des fenêtres, à ces contrôles du plaisir, à cette interception du soleil..., il fallait certes que lui-même [l'auteur] en fût loin et depuis longtemps, pour songer même à en sourire...

«... Il trouva du même coup ridicule également le contrôlé, le contrôleur, celui qui veut lever les contrôles, et celui qui ne sait pas y échapper.»

Tel est en effet le «sujet» de *Paludes*, qui est, bien plutôt qu'un roman, une comédie morale, et dont la donnée initiale, la situation, est beaucoup plus près du théâtre que de toute autre forme littéraire. *Paludes* est l'histoire d'un monsieur qui est en train d'écrire un livre intitulé *Paludes*, et qui en parle à tout le monde, et qui le soumet, à mesure qu'il l'écrit ou l'imagine, au jugement de ses amis et connaissances. Or, les deux seuls ouvrages (à ma connaissance) qui ont une donnée analogue, sont *The Rehearsal*, et *The Critic* de Sheridan. Et c'est comme une comédie qu'il faut lire *Paludes*.

Une des surprises de notre re-lecture a été le personnage d'Angèle. Nous ne l'avions pas aussi bien discerné, la première fois. Peut-être parce que Gide s'est amusé à le dessiner, pour ainsi dire, en silhouette blanche sur un fond de

hachures. Mais qu'il est bien venu ! Quelle gentille Française, quelle aimable petite femme de Paris ! Nous n'avions pas su voir, autrefois, que c'était précisément ce fait d'être *quelconque* qui lui donnait toute sa valeur, son caractère national et local : la grâce et l'affinement, sans plus. On comprend qu'André Gide lui ait été fidèle, et qu'il lui adresse encore de ces lettres, qu'elle lit, nous pouvons en être sûrs, comme la Serena Bruchi de W. S. Landor, « depuis le commencement jusqu'à la fin ».

Nous nous demandons aujourd'hui, en 1921, comment il a pu se faire qu'un livre si amusant, parfois si drôle, et si franc de maniérisme et d'esprit de coterie, et qui contient, avec un certain nombre de personnages divertissants ou sympathiques (entre autres « notre jeune ami Tancrède ») un type de jeune femme si réussi, n'ait pas donné immédiatement à André Gide, auprès du public, la situation qu'il n'a obtenue qu'après *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*. Mais c'est là une question qui se pose et se posera toujours, à propos de beaucoup d'autres livres, tout au long de l'histoire littéraire : comment se fait-il que les ouvrages les meilleurs et les plus importants ne sont reconnus, à leur apparition, que d'une partie si restreinte du public qui lit ?

En ce qui concerne *Paludes*, on peut répondre : que ce livre était trop en avance sur le goût moyen de l'époque où il parut ; qu'au point de vue esthétique, il s'écartait trop définitivement du Réalisme, dont les formules étaient familières au public, et de l'école du roman psychologique encore en pleine floraison (c'était plutôt aux contes philosophiques du XVIII^e siècle qu'il fallait remonter si on voulait absolument trouver à *Paludes* quelque ancêtre). Mais surtout, ce livre traitait, poétiquement, de certains problèmes qui n'avaient encore commencé à préoccuper qu'un petit nombre d'esprits, et seulement parmi les très jeunes gens. Et il donnait une solution à ces problèmes. En effet, « le contrôleur, le contrôlé, celui qui veut lever les contrôles, et celui qui ne sait pas y échapper » sont également ridicules et font les frais de cette jolie comédie. Mais n'est pas ridicule celui qui échappe aux contrôles malgré lui, parce qu'il ne peut pas ne pas y échapper, parce qu'il ne peut pas faire autrement, — celui qui, dès qu'il est libre, sort de Paris parce qu'il est comme aspiré par les gares, entraîné par les grands « rapides », — celui qui échappe aux contrôles parce que c'est sa destinée, et qui, ou bien ne s'aperçoit même pas qu'il y échappe, ou bien regrette d'y échapper et s'en excuse, et pense que « c'est mal ». C'est à ce dernier que va la sympathie d'André Gide, parce qu'il y a dans ce personnage un conflit dramatique qui l'intéresse, et l'intéressera toujours ; et c'est essentiellement ce qu'un jeune critique espagnol, M. Marichalar, appelait récemment « le paludisme d'André Gide ». Avec ce personnage-là finit la comédie, et une autre histoire commence : celle des *Nourritures terrestres*.

ESQUISSE POUR UNE BIBLIOGRAPHIE DE PALUDES

I. DU MANUSCRIT A L'ÉDITION ORIGINALE

Le manuscrit de *Paludes* (122 pages 32 x 21 cm, écrites au recto à l'encre noire, « très corrigé, ayant servi pour l'impression » ; relié en maroquin parme, il appartient aujourd'hui à un collectionneur parisien, M. Pierre Monart, et a figuré dans l'exposition *André Gide* de la Bibliothèque Nationale en 1970 [n° 192 du catalogue]) a été achevé par Gide le 5 décembre 1894. Mais, par « un coup d'audace », il en avait d'abord envoyé une copie à l'imprimeur « quand le tiers seulement en était écrit » (mais, ajoute-t-il dans une lettre à sa mère du 22 novembre 1894, « tout est déjà dans ma tête, et je travaille sans incertitude »). Et il en donna successivement trois (ou quatre ?) fragments à des revues :

— dans la revue de Gand *Le Réveil*, 4^e année, n° 10, octobre 1894, pp. 393-4 : sous le simple titre « Paludes », le poème qui servira d'« Envoi » final (avec une seule variante : au v. 10, « Et braire les crapauds musiciens » au lieu de « Et chanter les crapauds musiciens ») ;

— dans *La Revue Blanche*, t. VIII, n° 39, janvier 1895, pp. 36-9 : « Paludes (Fragment) », c'est-à-dire le premier chapitre (« Hubert ») de l'œuvre ;

— dans le *Supplément français* de la revue berlinoise *Pan*, n° 2, juin-juillet 1895, p. 14 : sous le titre « L'Épreuve littéraire », un extrait du quatrième chapitre (« Hubert ou la Chasse au canard ») ;

— d'après la *Bibliographie chronologique de l'œuvre d'André Gide* de Jacques Cotnam (Boston : G.K. Hall & Co., 1974), n° 25, un fragment de *Paludes* aurait aussi paru dans le numéro de mai 1895 de la revue *L'Œuvre sociale*, mais pas plus que lui nous n'avons pu vérifier cette publication.

C'est le 5 mai 1895 que sort des presses de Paul Schmidt, typographe à Paris, pour le compte de la Librairie de l'Art Indépendant, l'édition originale de *Paludes*, tirée à 409 ex. dont 388 (numérotés de 1 à 388) sur Hollande anti-que vendus 5 frs, 12 (num. de 389 à 400) sur vélin d'Arches vendus 10 frs, et, non mis dans le commerce, 6 ex. sur Chine (marqués de a à f) et 3 ex. sur

« papier spécial » vert (marqués de A à C). C'est un vol. au format 19 x 20 cm, broché sous couv. rempliée grise (pour les 400 ex. mis dans le commerce), verte (pour les ex. sur Chine) ou blanche (pour les ex. sur papier vert), de [12] - 103 - [5] pages.

II. LES RÉÉDITIONS

■ *Paris : Mercure de France, 1896* [titre intérieur : 1897] : *Le Voyage d'Urien suivi de Paludes*. Un vol. br., 18 x 12 cm, de 291 pp. sous couv. jaune. Ach. d'impr. 16 novembre 1896. Tirage : 3 ex. sur Japon impérial num. de 1 à 3, 12 ex. sur Hollande num. de 4 à 15, et ex. sur papier ordinaire. Contient la « Préface pour une seconde édition du *Voyage d'Urien* » et la « Préface pour une seconde édition de *Paludes* » (qui apparaît ici comme « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* ») qui avaient paru dans le *Mercure de France* de décembre 1894 et de novembre 1895 (pp. 199-204) respectivement.

■ *Paris : Éd. de la N.R.F., 1920*. Un vol. br., 17 x 11 cm, de 131 pp., ach. d'impr. 30 octobre 1920. Tirage : 528 ex. sur Pur fil Lafuma-Navarre, num. de 1 à 500 et (hors commerce) de I à XXVIII, sous couv. bleue, et ex. sur pap. ordinaire sous couv. blanche. Cette édition, pas plus que les suivantes, ne reprend pas la « postface » de 1896 — qui ne sera réimprimée qu'en 1958 dans la notice de Jean-Jacques Thierry pour l'édition de la Pléiade (pp. 1476-9).

■ *Paris : Éd. de la N.R.F., 1921*. Éd. illustrée de six lithographies originales par Roger de La Fresnaye. Un vol., 24 x 19 cm, de 111 pp. (non chiffrées) sous couv. grise rempliée. Ach. d'impr. 6 janvier 1921. Tirage : 312 ex. sur Vélin Lafuma-Navarre, num. de 1 à 300 et (hors commerce) de I à XII. *In fine*, petite correction et note particulière à cette édition.

■ *Paris : Éd. de la N.R.F., 1926*. Nouvelle édition courante, vol. br. sous couv. blanche, 17 x 11 cm, de 203 pp. sur pap. ordinaire. Plusieurs fois réimprimée au cours des trente années suivantes.

■ *Paris : Éd. de la N.R.F., 1930*. Éd. illustrée d'eaux-fortes de A. Grinevsky. Un vol. br., 25 x 17,5 cm, de 138 pp. sous couv. blanche avec vignette en couleurs. Tirage : 25 ex. sur Japon impérial num. de I à XX et marqués de A à E (avec suite en noir sur Japon), et 335 ex. sur Hollande filigrané au nom d'André Gide, num. de 1 à 335.

■ *Paris : Gallimard, 1944*. Un vol. 17 x 11 cm de 203 pp., cartonnage éd. blanc avec décoration. Ach. d'impr. 2 septembre 1943. Tirage : 1100 ex. sur Héliona Navarre, num. de 1 à 1100. Réimposition de l'éd. de 1926.

■ *Lausanne : H.-L. Mermod, 1946*. Éd. ornée d'un portrait d'André Gide en frontispice. Un vol. br. 17 x 12 cm de 161 pp. sous couv. blanche. Tirage :

1000 ex. sur pap. blanc, num. de 1 à 1000.

■ *Paris : Le Livre contemporain, 1954.* Éd. illustrée de pointes sèches par André Jacquemin. Un vol. en feuilles, 28 x 23 cm, de 169 pp. sous couv. blanche et emboîtage vert. Ach. d'impr. 30 septembre 1954. Tirage : 130 ex. sur BFK de Rives, num. de 1 à 100 (réservés aux sociétaires) et de I à XXX (ex. de collaborateurs).

■ *Paris : Gallimard, «Le Livre de poche», 1968.* Vol. «simple», n° 2468 (dixième livre de Gide paraissant dans cette coll.), br., 16,5 x 11 cm, 150 pp., sous couv. illustrée. Tirage sur pap. ordinaire.

■ *Paris : Gallimard, 1968.* Un vol. br., 18,5 x 12 cm, 127 pp., ach. d'impr. 16 décembre 1968. Nouvelle édition courante. Tirage sur pap. ordinaire.

■ *Paris : Gallimard, «Folio», 1973.* Vol. «simple», n° 436 (dixième livre de Gide paraissant dans cette coll.), br., 18 x 11 cm, 160 pp., sous couv. blanche illustrée du portrait de Gide par Félix Vallotton. Ach. d'impr. 20 août 1973. Tirage sur pap. ordinaire.

■ *Paludes a été également publié :*

— au tome I, pp. 367-458, des *Œuvres complètes d'André Gide* (Paris : Éd. de la N.R.F., 1932, un vol. br., 22 x 17 cm, de XXIV-548 pp., tiré à 3232 ex. dont 155 sur Hollande Pannekoek et 3077 sur chiffon de Bruges) ;

— au tome I, pp. 131-83, des *Récits, roman, soties* d'André Gide (Paris : Gallimard, 1948 ; éd. en 2 vol. illustrés de soixante aquarelles et gouaches de divers artistes, 23 x 18 cm, 603 et 605 pp., cartonnage éd. blanc décoré par Paul Bonet ; ach. d'impr. 30 septembre 1948 ; tirage : 10 000 ex. sur Alfa bouffant supérieur Navarre, num. de 1 à 10 000), avec deux aquarelles de Pierre Roy ;

— dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* d'André Gide, avec introduction de Maurice Nadeau, notices et bibliographie d'Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, pp. 87-149 (Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», n° 135, 1958 ; un vol. relié cuir havane, 17,5 x 10,5 cm, de XXXVIII-1615 pp. sur pap. bible, ach. d'impr. 28 octobre 1958), avec notice et bibliographie par Jean-Jacques Thierry, pp. 1471-81 ;

— dans l'un des cinq vol. d'œuvres de Gide publiés dans la série «Prestige de la Littérature» (Paris : Éd. Rombaldi, 1970 ; vol. relié simili-cuir bleu avec décoration or, 23 x 18 cm, de 272 pp. ; ach. d'impr. 19 octobre 1970 ; tirage non justifié sur Grand Bouffant des papeteries Torras Juvinya), vol. où *Paludes* est précédé d'*Isabelle* et de *La Symphonie pastorale*, et illustré par Daniel Louradour.

III. LES TRADUCTIONS

En 1932, Léon Pierre-Quint (*André Gide, sa vie, son œuvre*, Paris : Stock,

347 pp., pp. 335-44) signalait *trois* traductions de *Paludes* : en *allemand* par Felix Paul Greve (Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1929), en *néerlandais* par M. Nijkoff (Arnhem : revue *De Stem* van Loghem, Slaterus en Visser, 1929) et en *japonais* par Daigaku Horiguchi (s.l.n.d.). En 1958, Jean-Jacques Thierry (dans sa «Bibliographie» de l'éd. de la Pléiade, p. 1491) en indiquait *six* : une en *allemand* (Munich : Kurt Desch, 1947), une en *espagnol* (Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1950), une en *serbo-croate* (Belgrade : Ed. Prosveta, 1955) et trois en *anglais* (Londres : Ed. Horizon, 1947 ; Londres : Martin Secker & Warburg, s.d. ; New York : Ed. New Directions, 1953). En 1963, Helmut Riege (dans sa bibliographie de la traduction allemande du *Gide* de Claude Martin, Reinbek : Rowohlt, 176 pp., p. 158) précisait que les traductions *allemandes* de Felix Paul Greve et de Maria Schaefer-Rümelin avaient originellement paru, respectivement, en 1905 (Minden : Bruns) et en 1946 (Munich : Desch). En 1966, Antoine Fongaro (*Bibliographie d'André Gide en Italie*, Florence : Ed. Sansoni Antiquariato, et Paris : M. Didier, 199 pp., p. 36) signalait la traduction *italienne* d'Aldo Camerino (Venise : Neri Pozza, 1946). Notre *Inventaire des traductions des œuvres d'André Gide* (en cours, v. BAAG n^{os} 28 à 31, 35, 42 et 43) en a répertorié et décrit *quatre* : en *anglais*, par George D. Painter (New York : New Directions Books, 1953 ; rééd. New York : McGraw-Hill Book Co., 1965), en *roumain*, par Vladimir Colin (Bucarest : Editura pentru Literatură Universală, 1969), en *allemand*, par Maria Schaefer-Rümelin (dans le recueil *Sämtliche Erzählungen*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1965) et en *néerlandais*, par M. Nijhoff (Bruxelles : A.A.M. Stols, 1929).

IV. L'ACCUEIL DE LA CRITIQUE

Voir le «dossier de presse» de *Paludes*, dont le précédent BAAG a commencé la publication. Dans ses archives, aujourd'hui détenues par la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Gide n'avait conservé que dix coupures.

Des trente-sept *lettres* que Gide reçut à propos de son livre, qu'il avait conservées et qui se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque Doucet, certaines ont déjà été publiées : celles de Stéphane Mallarmé, du 21 juillet 1895, et de Maurice Barrès, s.d., par Jean Delay (*La Jeunesse d'André Gide*, t. II, pp. 418-9), qui cite aussi un fragment de la lettre, s.d., de Rachilde ; celle de Francis Jammes, s.d., par Robert Mallet dans la *Correspondance Jammes-Gide* (pp. 43-4), de même que celle de Paul Valéry, du 11 décembre 1894, dans la *Correspondance Gide-Valéry* (p. 227) ; celle d'Émile Verhaeren (4 pp., s.d., Bibl. Doucet, γ 1485.1) a malheureusement été oubliée par Carlo Bronné dans son *Gide, Rilke et Verbaeren* (Messein, 1955) ; les lettres d'Henry Maubel (s.d.), de Camille Lemonnier (s.d.), de Max Elskamp (s.d.) et de Charles Van Lerber-

ghe (du 25 juin 1895) ont été très fragmentairement citées dans le catalogue de l'exposition *Présence d'André Gide* de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, à Bruxelles en 1970 (n^{os} 57 à 60). Restent entièrement inédites (à notre connaissance) les lettres de Paul Adam, Édouard Dujardin, Maurice Denis, Remy de Gourmont, J.-K. Huysmans, Camille Mauclair, Maurice Maeterlinck, Jules Renard, Georges Rodenbach, etc...

V. ÉTUDES SUR PALUDES

On trouvera les éléments pour une étude de la genèse de *Paludes* et de brèves synthèses critiques dans les livres de : Jean Hytier, *André Gide* (Alger : Charlot, 1938), pp. 93-110 ; D. Lawrence Thomas, *André Gide : the Ethic of the Artist* (Londres : Secker & Warburg, 1950), pp. 63-81 ; Justin O'Brien, *Portrait of André Gide* (New York : Alfred A. Knopf, 1953), pp. 106-17 ; Germaine Brée, *André Gide l'insaisissable Protée* (Paris : Les Belles Lettres, 1953), pp. 65-78 ; Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II (Paris : Gallimard, 1957), pp. 375-421 ; Vinio Rossi, *André Gide : the Evolution of an Aesthetic* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1967), pp. 97-8 ; W. Wolfgang Holdheim, *Theory and practice of the Novel : a Study on André Gide* (Genève : Droz, 1968), pp. 171-89 ; Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du Moi* (Paris : P.U.F., 1968), pp. 41-52 ; G. W. Ireland, *André Gide : a Study of his creative Writings* (Oxford : Clarendon Press, 1970), pp. 103-19 ; Pierre de Boisdeffre, *Vie d'André Gide*, t. I (Paris : Hachette, 1970), pp. 222-41 ; Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, t. I (Paris : Klincksieck, 1977), pp. 58-71.

Plus particulièrement : Eiko Nakamura, *Les Problèmes du Roman dans les premières œuvres d'André Gide jusqu'à «Paludes»* (Fukuoka : Institut de recherches de l'Université Seinan-Gakuin, 1972) ; Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture* (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1976) ; Marie-José Schneider-Ballouhey, *L'Ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide* (Francfort : Peter Lang, 1977).

Principaux articles :

Camille Chavany, «En relisant *Paludes*», *Prétexte*, février 1952, pp. 57-9 ; Ruth B. York, «Circular patterns in Gide's "soties"», *The French Review*, février 1961, pp. 336-43 ;

Jean-Luc Seylaz, «*Paludes* ou l'écriture dans tous ses états», *Écritures* n^o 5, *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, 1963, pp. 131-46 ;

Robert O'Reilly, «The Emergence of Gide's art form in *Paludes*», *Symposium*, hiver 1965, pp. 236-48 ;

Béatrix Beck, «Une signification cryptique de *Paludes*», *Études littéraires*, décembre 1969, pp. 305-11 ;

Graeme D. Watson, «Le Voyage de Tityre», *Cahiers André Gide* 1, 1969, pp. 185-201 ;

Justin O'Brien, «Paludes et le Potomak», *Cahiers André Gide* 1, 1969, pp. 265-82 ;

Michel Raimond, «Modernité de Paludes», *Australian Journal of French Studies*, janvier-août 1970, pp. 189-94 ;

Pierre Albouy, «Paludes et le mythe de l'Écrivain», *Cahiers André Gide* 3, 1972, pp. 241-51 ;

Denis Viart, «Paludes e(s)t son double», *Communications*, n° 19, 1972, pp. 51-9 ;

Mariella Di Maio, «Nelle Paludi di Gide», *Micromégas*, septembre-décembre 1974, pp. 87-101 ;

Dennis J. Spinger, «The Complex Generic Mode of André Gide's *Paludes*», *Twentieth Century French Fiction. Essays for Germaine Brée* (edited by George Stambolian, New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1975), pp. 3-26 ;

George Strauss, «Paludes ou la Chasse au canard», *André Gide* 5, 1975, pp. 152-6 ;

Gérard Peylet, «Du refus de vivre à la ferveur de vivre : André Gide entre 1891 et 1897», *Travaux et Mémoires de l'U.E.R. des Lettres de Limoges*, coll. «Littérature comparée», vol. II, octobre 1976, pp. 139-67 ;

W. Wolfgang Holdheim, «Ré-évaluation de Paludes», *André Gide* 6, 1979, pp. 131-41 ;

Catharine Savage Brosman, «Le Monde fermé de Paludes», *André Gide* 6, 1979, pp. 143-57.

Un important mémoire de licence en philologie romane de l'Université de Liège : Maurice Lecerf, *André Gide : «Paludes» (1895). Satire, Sotie, Humour* (1971, 202 pp.) n'a pas été publié, mais un exemplaire en est déposé à la Bibliothèque du Centre d'Études Gidiennes (ainsi que, bien entendu, à l'Université de Liège).

DE LA REVUE BLANCHE A LA «PLÉIADE»

NOTES SUR LE TEXTE DU DÉBUT DE PALUDES

Sous le simple titre «*Paludes* (Fragment)», Gide publia dans *La Revue Blanche* de janvier 1895, pp. 35-9, la première séquence qui, dans l'édition originale, sera numérotée «I» et, dans l'édition définitive de 1920, s'intitulera «Hubert». A titre documentaire, nous donnons ici les variantes de ce texte — en prenant pour base celui qui figure aux pp. 91-5 du recueil de la «Bibliothèque de la Pléiade», *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, publié en 1958 par Maurice Nadeau, Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Nous désignons par A la «préoriginale» de *La Revue Blanche*, par B l'originale de la Librairie de l'Art Indépendant (mai 1895), par C l'édition de 1920 (N.R.F.), par D l'édition des *Œuvres complètes* (t. I, 1932, pp. 371-8), et par E l'édition de la Pléiade.

E 88 Pas de *dédicace* à Eugène Rouart dans A ; elle n'apparaît qu'à partir de B.

L'épigraphe («*Dic cur bic*») est référencée «(L'École)» dans A, «(L'autre école)» dans C et E / sans référence dans B et D.¹

E 91 Pas de titre dans A / «I» dans B / «HUBERT / Mardi.» dans C, D et E.

«mes fenêtres et me remis à écrire» A / «mes fenêtres et je me remis à écrire» B, C, D et E.

«Le second jour un volier» A, B, C et D / coquille «voilier» dans E [ainsi que dans l'éd. courante Gallimard de 1968 et dans le vol. de la coll. «Folio», 1973].

«Le troisième il se distrait» A / «Le troisième jour, il se distrait» B,

¹ Rappelons ici le passage du *Journal* de janvier 1930 (p. 966), où Gide déplore que, dans les rééditions du *Voyage d'Orien* (1919, 1928, 1929... et de même en 1958 dans la «Pléiade»), «on a[it] laissé tomber l'épigraphe de Virgile : *Dic quibus in terris...*, qui doit faire pendant à celle de *Paludes* : *Dic cur bic...* (L'autre école...)». Citation des *Bucoliques*, III, 104-7 (v. *La Maturité d'André Gide*, p. 61, note 18).

- C, D et E.
- E 92 «Elle était à table» A / «Angèle était à table» B, C, D et E.
 «On m'apporta des confitures» A / «On apporta des confitures» B,
 C, D et E.
 «craignant les digressions» A / «craignant des digressions» B, C, D et
 E.
 «resoulevant à mon propos» A et B / «resoulevant à son propos» C,
 D et E.
 «qui manquaient d'ouvrage» A / «qui manquent d'ouvrage» B, C, D
 et E.
- E 93 «— Pourquoi célibataire ? — Le fait est qu'il aurait aussi bien pu s'en
 passer» A et B / «— Pourquoi célibataire ? — Oh !... pour plus de
 simplicité» C, D et E.
 «Le jardin, avant, était planté» A et B / «Le jardin, naguère, était
 planté» C, D et E.
 «Le soir les bêtes des bois» A et B / «Au soir, les bêtes des bois» C,
 D et E.
 «comme après la nuit est close» A et B / «comme ensuite la nuit est
 close» C, D et E.
- E 94 «vous arrangez tous les faits» A / «vous arrangez les faits» B, C, D et
 E.
 «c'est d'une vérité psy-cho-lo-gique» A / «c'est d'une vérité psycho-
 logique» B, C, D et E.
 «Pourquoi cette note ?» A / «mais pourquoi cette note ?» B, C, D et
 E.
- E 95 «— Tout ?» A / «— C'est tout ?» B, C, D et E.
 «un changement d'heures les lui diversifie» A / «un changement de
 temps les varie» B, C, D et E.

UN AMI : ROGER MARTIN DU GARD

par

ROGER FROMENT

Le 17 novembre dernier à l'Académie de Lyon dont il est membre, Roger Froment¹ a prononcé une causerie où, à l'occasion du centenaire de la naissance de Roger Martin du Gard, il souhaitait, brièvement et modestement, témoigner de l'homme dont il fut l'ami et mettre en relief quelques grands caractères de sa figure et de son œuvre. Ces propos nous ont paru si justes que nous avons insisté auprès de notre ami pour qu'il consente à laisser le BAAG offrir à ses lecteurs ce texte sans apprêt ni ambition, mais qui éclaire avec bonheur, à nos yeux, le visage du grand écrivain.

Notre entretien ne manque pas d'actualité, puisque le centenaire de la naissance du romancier — ancien prix Nobel — est actuellement célébré par une exposition à la Bibliothèque Nationale et que, cette semaine même, je viens d'assister à deux colloques internationaux à lui consacrés, l'un à Sarrebrück, l'autre à Paris. Ce n'est pourtant que motivation accessoire à ma causerie ; la principale étant le privilège que j'eus d'entretenir avec l'écrivain des relations pendant un tiers de siècle : exactement de 1925 à 1958 (date de sa mort).

Je suis bien obligé de débiter par quelques paroles, quoique très accessoires, sur les circonstances et la nature de ces relations. Elles prirent racine dans l'amitié de jeunesse de ma mère et de la femme de l'écrivain, à laquelle fit suite une vive sympathie entre ce dernier et le neurologue qu'était mon père. Par ricochet, R.M.G. jeta d'abord les yeux sur le jeune étudiant en médecine que j'étais en 1925, et craignant alors que ce dernier ne devînt trop confort-

¹ V. les « Lettres et notes inédites de Roger Martin du Gard adressées à Roger Froment » publiées dans le BAAG n° 52, d'octobre 1981, pp. 411-25.

miste ou ne restât trop attaché à la morale protestante, il lui envoya *Les Nourritures terrestres* ! Puis, une dizaine d'années après, soucieux de références sur les séquelles pulmonaires des gaz de combat, dont devait mourir l'Antoine Thibault de son grand roman, il les demanda au jeune médecin des hôpitaux de Lyon. Une quinzaine d'années plus tard encore, c'est au cardiologue qu'il recourut pour quelques conseils ; cardiologue qui eut ensuite à le confier ici au Professeur Jean Cibert et à le surveiller lors d'une intervention prostatique — puis fut appelé dans l'Orne quand, à soixante-dix-sept ans, un infarctus myocardique, mortel, se déclara. En accord avec Jean Schlumberger et Albert Camus, il dut alors témoigner de l'état psychologique de notre ami, à l'approche de la mort.

Entre temps, quelques manies de bibliophile aidant (que R.M.G. moquait, mais qu'il favorisait de dédicaces intéressantes, voire de quelques manuscrits !), je lui parus assez bien renseigné sur son œuvre pour qu'il inscrivît mon nom parmi ceux d'amis à consulter lors de publications posthumes. Parmi celles-ci figurait le *Journal* qu'il avait tenu de 1919 à 1949 (soit de trente-huit à soixante-huit ans) et dont, par scrupule vis-à-vis de ceux qui s'y trouvaient impliqués, il avait exigé qu'il demeurât sous scellés à la Bibliothèque Nationale, jusqu'à la mort de sa fille et au moins pendant vingt ans. Ce qui nous amena à l'été 1978. A cette date, la plupart des membres du comité étaient morts, quelque autre indisponible, si bien que deux survivants (Marie Rougier, incomparable collaboratrice et confidente des dernières années, et moi-même) furent chargés de préparer l'édition de ce *Journal*, aidés de Claude Sicard, professeur à l'Université de Toulouse, auteur d'une excellente thèse sur les débuts littéraires de R.M.G. et annotateur de sa *Correspondance* avec Jacques Copeau. En fait, notre seule mission délicate était, conformément aux désirs formels de l'écrivain, de choisir parmi quelque 1 500 lettres intimes qu'il avait de même confiées à la Bibliothèque Nationale et soustraites à la curiosité, celles ou les fragments de celles qui étaient susceptibles de compléter, d'explicitier ou de récuser au contraire certaines assertions ou points de vue dudit *Journal*.

Car, particulièrement féru de vérité, R.M.G. aurait fait sienne la déclaration de Montaigne : « Je reviendrais volontiers de l'autre monde pour démentir celui qui me formeroit autre que je n'estois, fût-ce pour m'honorer. »

Étrangeté de certaines vocations ! Celle de R.M.G. naît au sein d'une bourgeoisie de robe, parisienne, riche, très catholique, où la littérature n'est ni représentée, ni considérée.

Très jeune, le futur romancier apparaît fasciné par les spectacles de la vie. Il aime, dit-il, se mettre « au guet », « espionner », « n'importe qui, pour rien,

pour le plaisir». «J'aurais pu être de la police, ironise-t-il vers ses dix-huit ans, je crois que je serai romancier, ce n'est qu'une nuance» !

D'autre part, dès l'âge de sept ans, il prend grand plaisir à écrire des lettres à son arrière-grand-mère, «en pensant à l'effet produit sur le destinataire», tient un journal, et, à quatorze ans, rédige même quelques récits.

Mais l'événement fulgurant de sa prime adolescence, c'est la révélation, verbale, par un camarade à peine plus âgé que lui, de la vie sexuelle des adultes. «J'étais hanté, possédé... J'épiais tout ce qui pouvait me renseigner davantage... Marqué au fer rouge pour la vie», prétendra, avec un demi-siècle de recul, l'écrivain ; qui, en tout cas, s'intéressera jusqu'en fin d'existence aux implications psychologiques de la sexualité.

C'est cependant un très robuste jeune homme, qui aime le rire et même le gros rire, adore le théâtre et s'exerce précocement, toujours avec gros succès, à quelques représentations comiques. Il prend aussi grand goût à toutes sortes de travaux manuels mais, par contre, boude résolument le travail scolaire. Si bien qu'en seconde, ses parents décident de le mettre pensionnaire chez un ancien normalien. C'est là, dans un air saturé de littérature, que se précise sa vocation — rendue irrévocable, vers dix-huit ans, par la lecture de *Guerre et Paix* : «Je veux écrire... et écrire des romans.» Les bachots se passent, mais il y a échec à l'examen de première année de licence ès lettres. Très désappointé et inquiet, R.M.G. prépare alors, pendant les vacances et en grand secret, l'École des Chartes ; il y est reçu et, pendant quatre années, entrecoupées par le service militaire, y consacre tous ses efforts. Il rédige notamment une grosse thèse sur *l'Abbaye* normande de *Jumièges*, après avoir personnellement entrepris et dirigé des fouilles, levé et reproduit lui-même tous les plans architecturaux. Si bien que, plus tard, avec la bénédiction des archéologues, la place sur laquelle s'élèvent les ruines encore majestueuses du monument bénédictin portera le nom de cet athée impénitent, mais travailleur acharné et merveilleusement probe, qu'était R.M.G..

L'influence de cette formation de chartiste sera profonde : «Ce coup de tête, qui m'a, pendant quelques années, écarté de la littérature pour me plonger dans l'étude de l'histoire et de l'architecture médiévale..., m'a fréquemment amené à faire, dans mes livres, une place aux faits politiques, dont mes personnages se trouvaient être les témoins. Il m'était devenu impossible de concevoir un personnage moderne détaché de la société ; de l'histoire de son temps.» (C'est ainsi — pour évoquer seulement ses deux œuvres majeures — qu'il travaillera six mois pleins l'affaire Dreyfus, pour y situer son Jean Barois, athée, en pleine maturité — avant le vieillissement qui le ramène à la foi de son enfance ; et que, vingt-cinq ans plus tard, *L'Été 1914*, qui scelle le sort de ses deux frères Thibault, s'appuiera sur une documentation aussi minutieuse

concernant l'activité des milieux révolutionnaires ayant, en Suisse, essayé d'enrayer la catastrophe.)

En 1906, à vingt-cinq ans, l'écrivain prend femme dans son milieu familial, et... entre en littérature.

Dix ans plus tard, il écrit : « Tout le secret de ma vie — et aussi de ma vocation d'artiste, de ce *besoin de survivre* —, la source de toutes mes émotions, c'est la hantise de la mort, la *lutte contre l'oubli*, la poussière, le temps. C'est la *clef* de R.M.G... » Et il ajoutera : « Fou ou non, c'est là que j'ai placé le but, le bonheur » — parlant, à propos de sa création littéraire, d'« enivrement de force, de vie féconde, que l'on ne peut comparer à aucune émotion, si ce n'est à de brèves minutes d'amour ».

Ce qui, dans cet environnement, vient marquer l'homme d'un stigmate indélébile, c'est la première guerre. Il la fait comme sous-officier, refusant obstinément de monter en grade, pour rester en étroit et chaleureux contact avec ses hommes. Comme Romain Rolland, auquel il témoigne sa vive sympathie, il ne partage ni la foi nationaliste, ni la haine particulière de l'Allemand et, dans un langage étonnamment moderne mais qui alors scandalise facilement, il se déclare, dès 1915, « européen ». A plusieurs reprises, il annonce la ruine de cette Europe. Mais il est surtout obsédé par les souffrances subies et le sans-gépendu. Au moment même de l'armistice de 1918, alors que tout Français exalte la victoire, il écrit : « Rien d'une épopée. C'est une convulsion... Et, au lieu d'un arc de triomphe, je vois des villes anéanties, fumantes, des lueurs d'incendie, le rouge du feu, le rouge du sang, — mais nulle part l'éclat du soleil. »

Avant cette guerre, R.M.G. s'est formé *seul*. C'est en isolé que, de 1910 à 1913, il avait composé son *Jean Barois*, grand « roman dialogué », de forme très nouvelle, « théâtrale » ou même « cinématographique » comme il disait, en raison du découpage en flashes successifs. Le lourd manuscrit (récusé par Grasset : « Ce n'est pas un roman, c'est un dossier ! ») avait alors été confié par Gaston Gallimard à Schlumberger et à Gide ; et ce dernier avait été jusqu'à télégraphier, pour réclamer l'impression immédiate : « Stupéfait qu'une œuvre aussi sage, aussi mûre, aussi intelligemment éclairée, puisse être l'œuvre d'un débutant dont je n'avais jamais entendu parler. Ce peut n'être pas un artiste, mais c'est un gaillard ! »

Après la guerre, R.M.G. se trouve ainsi en étroite liaison avec l'état-major de *La Nouvelle Revue Française* : désormais sa famille spirituelle. Et, après quelques mois consacrés à la réouverture du Théâtre du Vieux-Colombier de son ami Copeau, c'est la mise en chantier de la grande fresque des *Thibault*.

La *méthode* du romancier se fixe alors définitivement. Au départ, une idée-impulsion. Puis, une très vive envolée imaginaire, semi-involontaire, favo-

risée par de longs parcours solitaires. Il en émerge des êtres « de chair », que ce visuel observe, « comme sur un écran de cinéma », et que subjugué il entend aussi dialoguer. Sur eux, bientôt il « ne peut plus se mentir », même s'ils lui restent « en partie incompréhensibles ». Il établit alors sur fiches, méthodiquement, l'état-civil et le *curriculum vitae*, *complets*, de tous ses personnages, même les moins aperçus. Puis suit le méticuleux agencement de tous les matériaux : « Vous ririez de me voir seul, tous les jours, devant les grandes tables où j'ai étalé (comme Joffre les cartes de la Marne) mon plan de bataille : les 18 périodes de mon bouquin... qui couvrira 40 années... dont quelques-unes bissextiles ! » (Ironie ou humour, vis-à-vis de lui-même surtout, ne sont jamais loin chez R.M.G. !). Alors seulement, première rédaction cursive d'une section importante de l'ouvrage, afin d'assurer l'unité de ton. Mais, pour éviter ce que notre ami nomme « illusions de plume chaude », l'ébauche est laissée en tiroir des mois entiers. Lorsqu'il la reprend, elle doit avoir pour lui le caractère de « *vivants souvenirs* ». Il ne reste plus qu'à lui chercher une forme définitive, — *inlassablement*. Car, avec R.M.G. pas plus qu'avec Flaubert, il ne saurait être question de « hâter d'une seconde la phrase qui n'est pas mûre ».

Ainsi, dans les années mêmes où Proust tourne le dos à l'Histoire et prend le parti d'une subjectivité impénitente, où Céline vient « reculer les bornes du langage parlé » pour une littérature de choc, et en faveur de ce que Valéry appellera « valeurs de dégénérescence », destinées à imprégner notre temps, R.M.G. s'efforce au rendu le plus *objectif* de la vie, et de ses dessous, en un *style* qu'il veut *transparent*, *invisible*. Il sacrifie à ce que ce même Valéry, à propos de Goethe (très admiré de Martin du Gard, soit dit en passant), nomme « mystique étrange de l'objectivité ».

Les personnages de notre romancier s'expriment de manière si naturelle, si personnelle, qu'on en oublie vraiment l'auteur. « Don premier, incomparable, que ces dialogues » de R.M.G., qui « ressuscitent la vie même », écrivent aussi bien Gide que Madame van Rysselberghe (la « Petite Dame »), Schlumberger aussi bien que Camus.

La mise sur pied des onze volumes des *Thibault*, entrecoupée d'incidents ou accidents divers, et de publications de moindre étendue, s'étale ainsi sur dix-huit ans !

En 1936 sortent les trois volumes de *L'Été 1914*, aussitôt salués magnifiquement par le grand critique international d'entre les deux guerres, Stefan Zweig : « Avec ces trois derniers tomes, le roman atteint tout à coup une hauteur qui domine toute la littérature contemporaine. Les six semaines fatales sont vues, jour par jour, dans leur successions chronologique et morale, d'une façon plus grandiose et plus pénétrante que dans n'importe quel ouvrage historique. *C'est le roman du déclenchement d'une guerre.* »

L'année suivante (1937), c'est le prix Nobel de Littérature — à cinquante-six ans.

Et c'est le moment où la discrétion de R.M.G. le prouve vraiment assoiffé d'*incognito*. En France, il met si malicieuse habileté à échapper à tous les journalistes qu'en guise de photo de lui on en arrive à reproduire celle de son cousin Maurice Martin du Gard ! Finalement, il n'accordera qu'une interview, en Suède, devant une meute devenue hostile, mais que son humeur et sa simplicité désarmeront aussitôt. «Celui qui fera de moi une vedette nationale n'est pas né», commente alors le récipiendaire. «Je me cramponne à moi-même, et tiens mordicus à pouvoir me dire dans six mois qu'on ne m'a rien fait faire qui ne me soit ressemblant.» Ainsi en sera-t-il, envers et contre tous, — mais quelque peu aussi contre le rayonnement posthume de son œuvre !

Pour assurer cette œuvre, le romancier, vers ses quarante-cinq ans, avait cherché un «asile de sérénité et de travail», qui fût aussi des «Champs-Élysées pour l'amitié», et avait acheté la gentilhommière de son beau-père, *le Tertre*, à Bellême, dans l'Orne. Deux années entières, il s'était consacré à la parfaite mise en valeur des lieux, concevant tout, dirigeant tout, architecte, ensembleur, paysagiste. «*Une de mes œuvres*», estime-t-il finalement. Mais il engloutit là l'héritage de ses parents et la dot de sa femme, et devra bien souvent, par la suite, maudire les charges écrasantes qu'il s'est imposées. Au point, peu avant le Nobel, d'être obligé de circuler avec des vêtements élimés, de se contenter au restaurant de café-crème, et, pour se reposer à Rome (grâce à la générosité de Jean Schlumberger et à une avance de Gaston Gallimard), de louer une chambre sordide, dans un quartier misérable, où il sera détroussé !

A Bellême, sur le perron de la noble et longue façade Louis XIII, face au grand parc de simple et très belle ordonnance qui descend vers une pièce d'eau, ménage à ses flancs quelques allées ombragées d'arbres centenaires et s'ouvre au loin sur des collines boisées, je le revois comme le décrivait Jacques Copeau : «Un homme de corpulence presque majestueuse, les mains belles, la mine ouverte et malicieuse, le vêtement simple et raffiné. Quelque chose de l'ecclésiastique, du diplomate et du libertin : très XVIII^e siècle, et portrait peint par Perronneau.»

La physionomie narquoise peut bien inquiéter de prime abord timides ou inquiets ; mais la cordialité de l'accueil, et le regard — «qui se posait sur vous avec la lenteur, la douceur et la gravité d'un sacre», écrit Jouhandeau — avaient tôt fait de mettre en confiance. Et de persuader que d'éventuels conseils, d'un ordre ou d'un autre, ne pourraient être que fort judicieux.

Au Tertre, le maître des lieux se réserve, à l'extrémité d'une des ailes, un

petit domaine retiré, avec sortie indépendante. On n'y pénètre que sur invitation *très* précise. Il y passe des journées entières, à l'abri de la vie familiale même. Tout y est prévu : cuisine miniature, lit, douche, établi aussi où, chaque matin, R.M.G. bricole avec joie une heure ou deux. C'est là qu'il travaille, les jambes étendues quand des phlébites les eurent laissées fragiles, une vaste planche-pupitre d'architecte bien équilibrée sur les accoudoirs d'un confortable fauteuil ; à portée de sa main, tout un ensemble de tablettes et d'étagères minutieusement agencées par lui-même pour ses besoins les plus particuliers. De quoi assurer l'impeccable netteté et la sobre élégance d'une très belle écriture, qu'a fait apprécier, un peu partout, une volumineuse et très remarquable *correspondance*.

Dans ces lettres apparaît un homme généreux, plein d'humour et de trucu-
lence, libre de tout préjugé et prenant visible plaisir à lancer, bride sur le cou, idées, mots hauts en couleur et métaphores souvent cocasses. Son chef-d'œuvre, a-t-on pu penser. Équivalent en tout cas (Gide et la «Petite Dame» en particulier le soulignaient) de la correspondance de Flaubert ; et, comme pour ce dernier, de très libre envolée, totalement opposée au si étroitement «tenu en main» des romans. Valéry y aurait-il reconnu la propriété qu'il énonce : «Avoir le style de son corps» ? — et dont il ajoute justement : «Ceci ne va qu'aux lettres privées et aux notes pour soi». Structures physique et psychologique incontestablement apparentées, en tout cas, chez Flaubert et chez Martin du Gard.

A Paris, dans un ancien hôtel particulier de la rue du Dragon, à quelques pas de Saint-Germain-des-Prés, où l'écrivain et sa femme ont aménagé deux petits pied-à-terre indépendants, l'atmosphère devient celle de la *complète intimité*. Il faut, pour y être admis, un mot de passe, grâce auquel la porte s'ouvre sur un R.M.G. que l'on sait seul, et qui, en tenue d'intérieur, vous sourit chaleureusement. On se trouve aussitôt en tête-à-tête avec un paisible fumeur de pipe, dans une lumière tamisée, sachant que l'entretien ne sera interrompu par *rien*. Le timbre du téléphone (dont le numéro est tenu secret) ou celui de la porte d'entrée peuvent en effet retentir sans qu'il soit question d'y attacher la moindre importance ; et l'éventualité d'un léger en-cas aura toujours été prévu. L'heureux invité est ainsi tout naturellement porté à s'épancher, fût-ce sans retenue — ce qui, sans nul doute, représente l'espoir secret du curieux mais très bienveillant, et très discret, observateur !

Car Martin du Gard cherche toujours à faire s'épanouir «le sentiment qui fleurit naturellement en moi : pas l'amour, mais *l'amitié*. J'aimais passionnément l'amitié. Toute ma vie, je l'ai offerte à des êtres choisis, et je l'ai reçue en échange. C'est ce qu'il y a de meilleur sur terre.» André Malraux analyse : «Sa présence a la vertu de rendre autrui extraordinairement *existant*. Il a une

façon de vous regarder, de vous écouter, une façon lente, hésitante, appliquée et sûre, de vous comprendre qui vous fait immédiatement battre votre plein. Quand on le quitte, on est content de lui, mais surtout on est ravi de soi ! ». Martin du Gard a parlé lui-même, à propos de ces moments privilégiés de son « œil voyeur », et a commenté : « Je ne suis qu'attention..., un regard agrandi, étonné, réceptif, passif ; j'éprouve une sensation d'extrême bien-être, le sentiment d'être plongé dans la vie indistincte et multiple. »

On ne peut donc être surpris du rôle de *confident* que, toute sa vie, assume R.M.G.. Comme le vieux Gisors de *La Condition humaine*, « il appliquait son intelligence à se faire aimer des hommes, en les justifiant ». Très généreusement attentif, en particulier, vis-à-vis des jeunes écrivains qui le sollicitaient : Eugène Dabit, Claude Aveline, Roger Ikor, Marcel Jouhandeau, Marguerite Yourcenar... en ont, entre autres, témoigné.

Mais, la vie se poursuivant, la notoriété importune de plus en plus cet ami de la discrétion.

Pendant la seconde guerre, après avoir vainement cherché à fuir en Amérique, il se réfugie à Nice. Il est alors inscrit au Comité de Résistance des Intellectuels, et aide silencieusement bien des pourchassés. Mais, à la Libération, il refuse de participer aux jugements passionnés du Comité d'Épuration correspondant. Cette répugnance obstiner à venir ferrailer dans l'arène (qui n'exclut pas, à l'occasion, certains engagements solennels, ainsi à propos de la saisie du livre d'Henri Alleg, *La Question*, en 1958) prive R.M.G., à l'inverse d'un Mauriac ou d'un Camus, d'un important atout de rayonnement actuel.

Il décline tout aussi catégoriquement d'ailleurs la proposition d'entrer à l'Académie française, pourtant faite sur la suggestion du général de Gaulle et très vivement appuyée par le Secrétaire perpétuel, son ami Georges Duhamel.

Scepticisme, pessimisme même, croissent lentement. Martin du Gard a perdu cette foi dans le progrès des sociétés humaines qu'il avait héritée du XIX^e siècle. Il ne croit plus qu'à la loi de « l'entremangement universel », et pourra définir la vie « un moment d'absurdité entre deux néants ». Se jugeant de surcroît « un anachronisme » dans le monde de l'après-deuxième guerre, il doute de la pérennité de son œuvre : « Je n'ai rien fait d'autre que de cultiver avec soin, avec goût, avec probité, des terres que les romanciers français, russes et anglais avaient défrichées au XIX^e siècle. »

Fin 1949, l'écrivain perd sa femme. Certains de ses plus vieux amis — Copeau, Gide — disparaissent aussi. C'est à la solitude qu'alors R.M.G. se complaît le mieux. Son feu intérieur vacillant, il s'acharne, mais avec la sérénité dévolue au posthume, à ce *Journal du Colonel de Maumort*, supposé contemporain de l'invasion allemande de 1940 et dont il aurait voulu faire le testament de sa génération. Mais, au moment même de l'entreprendre, plus de

quinze ans avant sa propre mort, il avait prophétisé : « Je suis comme un vieux tailleur de pierre, qui, sur son déclin, se mettrait en tête de commencer une cathédrale. Je mourrai sans doute en ne laissant, de ci, de là, qu'un ou deux chapiteaux dégrossis, une clef de voûte commencée, quelques mètres de balustrade. » Bien davantage, sans aucun doute, on le verra lors de l'édition maintenant très prochaine de ce *Maumort*. Mais pas, pour autant, une œuvre achevée « à la Martin du Gard » ; pas une cathédrale.

A ce désenchantement il existait d'autres causes, car tout ne fut pas simple dans l'existence de Martin du Gard ; et sa vie privée, qu'il a, de son vivant, soigneusement soustraite aux regards, mais que son *Journal* projette en pleine lumière, côtoya plusieurs fois le drame.

A l'origine, un motif d'irréductible discorde avec sa femme : elle, profonde et incincible croyante, lui, athée tout aussi convaincu et assez longtemps combatif. Deux personnalités également fortes et intransigeantes, qui, de surcroît, vont se disputer l'âme de leur fille unique. Et cela avec tant de passion que, malgré sa bonté par tous célébrée, R.M.G. reconnaîtra : « L'emprise religieuse d'Hélène [*sa femme*] sur Christiane enfant m'avait irrité, blessé, rendu *haineux*. »

Dès avant la première guerre, six ou sept ans après leur mariage — au temps de la rédaction de ce livre de combat qu'était justement *Jean Barois* —, la découverte fortuite d'une lettre d'Hélène avouant à son confesseur combien elle était malheureuse, avait bouleversé l'écrivain. « Elle ne peut pas accepter la vie telle qu'elle est [...] et moi tel que je suis, c'est-à-dire sans un atome de tolérance religieuse. Elle m'estime, mais comme on estime un adversaire. Et elle n'a pas assez de tempérament physique pour m'aimer malgré ces aversions morales. D'ailleurs le physique, pour elle, n'existe pas ; c'est la chair, c'est le péché. Ce qui lui donnerait plus de joie, ce serait d'autres enfants. Mais puis-je accepter sereinement d'en avoir d'autres, sachant qu'ils m'échapperont ? »

Huit ans plus tard, cependant, à la quarantaine, il rectifie : « Elle m'aime *éperdûment*, et sans aucune altération de son amour. C'est à la fois son bonheur et son intolérable cause de souffrance. »

Jusqu'à la mort d'Hélène en 1949 — neuf ans avant celle de l'écrivain — on verra ainsi le couple osciller entre paix et désaccord, avec des moments de « vive tendresse, braises sous la cendre... que l'absence rend particulièrement incandescentes », écrit encore R.M.G., la dernière année de leur existence commune. Fait bien significatif, le *Journal* de l'écrivain prend brusquement fin à la mort d'Hélène. La dernière étape de sa vie, de soixante-huit à soixante-dix-sept ans, commence. La mésentente, puis la rupture totale avec sa fille vont la dominer.

Christiane avait partagé jusqu'à vingt ans les sentiments religieux de sa mère, mais, de caractère entier, fougueux, se heurtait sans cesse à celle-ci, qui voulait l'assouplir. Avec son père, au contraire, en dépit de la barrière religieuse, régnait une secrète « complicité », — « profonde, inanalysable, qui vient d'une essentielle parité de nature ». Dès la guerre, alors que Christiane n'a que neuf ans, ce père, à l'occasion d'une permission, dit « ressentir avec ivresse le profond attachement qu'elle me porte presque en amoureuse », et ajoute : « c'est une sorte de possession, déjà, pour moi ». A son tour, dix ans plus tard, dans un moment de désarroi, Christiane lui confie : « Je t'aime... comme un ami... beaucoup trop... J'ai besoin de considération... Alors, dès que maman est ici, ce n'est plus moi qui ai la première place et je ne peux m'y faire. » C'est Christiane, lorsqu'elle atteint ses dix-neuf ans — et non sa mère — qui est emmenée par Martin du Gard aux décades de Pontigny, auxquelles participent Gide et son entourage. Hélène ne les aime guère et, de surcroît, pressent sûrement ce que consigne alors son mari, « le désir que j'ai de voir Christiane goûter à toutes choses sans mesure, au risque des plus passionnantes aventures et de toutes les irrégularités ». Profondément blessée, elle se raidit dans un silence réprobateur.

Mais, trois ans plus tard, Christiane, qui entre temps a perdu la foi, décide d'épouser... celui qui, dès avant sa naissance à elle, était l'ami le plus intime de son père, Marcel de Coppet..., plus âgé qu'elle d'un quart de siècle, divorcé, et menant jusque-là une vie très libre aux colonies.

R.M.G., qui a toujours vu en Coppet « le second père de Christiane » — laquelle « moralement est comme *ma* fille », lui a encore écrit ce dernier quelques mois plus tôt —, R.M.G., qui n'a été pressenti ni par lui, ni par elle, est littéralement suffoqué, son bon sens avant tout scandalisé, précise-t-il. Car le grand imaginaire n'avait pas un instant imaginé que le très vif attachement admiratif qu'il inspirait à sa fille puisse la détourner de ses jeunes contemporains, au profit du brillant et séduisant gouverneur de colonie, depuis toujours plein d'attentions pour elle.

Vingt ans plus tard, Martin du Gard tirera lui-même la conclusion : « Il est vrai que Christiane a, depuis son enfance, pour moi, une affection "amoureuse" intense (freudienne, sans doute, complexe en tout cas, dont je n'ai pas pris garde). »

Au terme de quelques semaines d'opposition indignée, et d'un bouleversement que reflète son *Journal*, Martin du Gard s'inclinera d'assez bonne grâce. Mais il gardera « une profonde blessure qui ne se cicatrisera jamais ». Et cette véritable « crise d'âme », ainsi que dit Hélène, marque un tournant, à dater duquel R.M.G. tempère toute amitié d'un « filet d'indifférence » et en vient peu à peu à se fier à la solitude plus qu'à l'amitié.

Quant au ménage Coppet, il va d'abord vivre fastueusement, à la tête de divers gouvernements de colonies africaines. Mais, après disgrâce politique en 1940, il se retire, avec deux enfants, dans le Lot. Et là, dans une atmosphère assez lugubre, il se désaccorde. En dépit des efforts incessants de RMG, qui donne tort à l'impétueuse irritabilité et à la soif de liberté de sa fille, plus encore qu'à la sévérité de son mari, le divorce va en résulter.

Peu d'années après, à la mort d'Hélène, père et fille se rapprochent. Mais un temps seulement.

Car Martin du Gard ne peut admettre la place que Christiane veut donner, dans leur vie familiale, à l'écrivain Henri Calet, aux côtés duquel elle vit alors. «Deux heures après ma mort, Christiane, aidée par l'ami qui attendait dans la coulisse — en admettant que cet aide ne soit pas déjà en place avec le titre d'époux et de "gendre" —, aura déjà commencé le tri de mes papiers, escamoté ce dont elle se réservera la lecture, l'examen, la conservation ou la destruction... Et la semaine suivante, quand l'exécuteur désigné [*ce sera son petit-fils Daniel de Coppet*] excipera de ses droits et voudra mettre le nez dans ses affaires, on lui remettra scrupuleusement les clés de mes classeurs, mais il n'y trouvera que ce qu'on aura jugé bon d'y laisser.» Si bien que, même après deux entrevues cordiales avec Calet, d'ailleurs malade, RMG s'oppose à son installation au Tertre. Christiane réagit furieusement : «Le jour où le Tertre sera à moi, je me vengerai... du père Thibault... en y installant aussitôt Henri en maître.» Recopiant ces lignes (écrites à Marie Rougier), RMG signe : *Oscar Thibault...* Alors même que Calet meurt le premier, c'est la rupture définitive avec Christiane ; et notre ami nous interdit qu'à son propre lit de mourant sa fille puisse être un jour présente.

Ainsi s'anéantit cet amour filial sur lequel RMG avait initialement fondé tant d'espoirs et au nom duquel sa femme et lui s'étaient entre-déchirés. Montherlant l'a écrit : «C'est un tragique jeu de hasard de jouer sa chance sur un être inachevé, dont rien ne peut vous dire si demain, après l'effort et l'espérance, tout de vous ne le reniera pas dans un grand cri. Quand cet être est l'enfant à qui on a donné la vie, le jeu est plus tragique encore.»

A ceux qui ne connaîtraient pas l'œuvre de RMG, et hésiteraient à aborder ses gros romans (dont je n'ai pas le loisir de parler ici), je conseillerais volontiers de se tourner d'abord vers ces petits chefs-d'œuvre reconnus (groupés avec les romans dans deux volumes de la «Pléiade») : *Vieille France* et *Confiance africaine*, peut-être à égayer ensuite d'une farce, *La Gonfle* par exemple. De cette triade je vous dirai quelques mots, destinés surtout à éclairer mieux la psychologie de Martin du Gard.

Vieille France, c'est la journée d'un facteur rural qui, pénétrant dans les

maisons d'un petit village, et en surprenant ou en subodorant les secrets, met sous nos yeux des tranches de vie d'un petit monde dont le misérabilisme (moral et psychologique) crée une atmosphère écœurante, étouffante, que les quelques jeunes ne songent qu'à fuir — tandis que, *in fine*, le curé ainsi que les instituteurs laïques (frère et sœur) manifestent seuls un reste d'idéal, et s'interrogent devant leur triste spectacle : « Faute de la société ou faute de l'homme ? »

Jean Delay estime : « Peut-être est-ce là que se révèle le mieux le *don d'observation de la réalité concrète*, qui fut la qualité maîtresse de RMG. »

Ce qu'on a reproché le plus souvent à ce livre, c'est son appellation. Martin du Gard m'en écrivait : « Ce que je croyais avoir laissé entendre dans mon titre, c'est que, selon moi, ces culs-terreux, sur lesquels je me suis, je l'avoue, un peu rancunièrement acharné, sont en train de disparaître. D'année en année, ces populations rurales de la *vieille* France font place à des générations renouvelées, industrialisées, syndiquées, dont les conditions de vie et la formation se rapprochent de plus en plus de celles des ouvriers. De ceux-là, certes, malgré leurs tares, il y a beaucoup à attendre, lorsqu'on leur aura donné du loisir et appris à en tirer parti. Mais de l'ancienne race paysanne, qui vit à quatre pattes depuis La Bruyère, croyez-moi, il n'y a rien, *rien* à espérer... Je suis un peu agacé de la poétisation des campagnes, à la Ramuz, à la Giono, qui font de faux documentaires, et nous trompent. »

Bien plus osée (du moins il y a cinquante ans !), mais néanmoins bien mieux accueillie, la *Confidence africaine* : confession sereine, sans aucun pathétique, par un homme mûr et bien équilibré, d'un amour incestueux d'adolescence avec sa sœur (destinée à devenir une mère de famille tout à fait rangée). En était issu un enfant chétif, Michele, mourant tuberculeux.

Gide en écrivit : « Pas un trou dans le récit ; rien d'escamoté. Flaubert vous embrasserait. Ainsi fais-je ! » Et il ajoutait : « Le sujet me plaît, et son tranquille insouciance de la morale. » Mais, à la réflexion, il avait cru devoir émettre une grave critique, que RMG, sur mon exemplaire, résumait comme suit :

« André Gide, lorsque je lui ai lu mon manuscrit, m'a reproché avec insistance d'avoir fait de Michele un moribond tuberculeux. C'était, selon lui, plus qu'une faute de fabulation : une petite lâcheté. Il s'obstinait à y voir une prudente concession au conformisme. Je semblais, par là, donner raison aux moralistes traditionnels ; je leur fournissais des armes. Je les autorisais à dire : "Vous voyez bien que l'inceste est un crime contre nature, puisque la nature elle-même se charge de le punir : le pauvre Michele est la victime innocente de cet abominable accouplement." Aux yeux de Gide, mon récit aurait eu une bien différente "portée" si Michele avait été, non seulement sain de corps et vigoureux, mais, comme il advient parfois dans ces cas-là, un être

d'exception, un génie... A ces critiques je répondais — je réponds encore : en inventant (de toutes pièces) et en racontant cette histoire, *je n'ai aucunement songé à justifier l'inceste*. Mon dessein n'était ni de me faire le champion d'une thèse osée, ni de prouver quoi que ce fût. Dans la mesure où, malgré tout, prendre la plume implique la velléité plus ou moins inconsciente d'exercer quelque influence sur la pensée ou sur les sentiments d'autrui, j'accorderai ceci : qu'il ne me déplairait pas d'avoir, à la faveur de cet exemple, incliné mon lecteur vers *plus de compréhension et d'indulgence* qu'on n'en montre d'ordinaire envers un acte que les morales courantes réprouvent, et que, *par la faute des instincts, par la complicité des circonstances, certains* peuvent être amenés à commettre, *sans être des monstres*. Laissons le dernier mot à Leandro [*le père de Michele*] : "Ces choses-là, vous voyez, M. du Gard, comme cela peut arriver : *tout naturellement*."

En fait, au reçu de la lettre accusatrice de Gide, Martin du Gard avait vu rouge ! «Vous avouez, vous, Gide, que si vous aviez eu l'idée d'écrire cette nouvelle, votre intention dominante eût été, non pas de faire vrai, de conter, mais de donner un croc-en-jambe à la morale courante, de *prouver la légitimité de l'inceste* (si je voulais être méchant, j'ajouterais même, fort de votre lettre : "d'embêter Mauriac")... A de tels aveux involontaires, on sent bien, Gide, qu'en écrivant vous n'êtes pas vraiment un artiste désintéressé, mais un avocat que camoufflent un grand art et une suprême habileté : l'avocat d'une cause, et *d'une cause autant que possible scandaleuse*." Ces derniers mots soulignés, au cas où ce verdict n'aurait pas paru au correspondant suffisamment catégorique ! Bel exemple de la redoutable franchise de RMG avec ses amis : «sanglier fraternel», pouvait estimer Lacrosette...

Avec Gide, ces passes d'armes (dont leur correspondance a rendu célèbres plusieurs d'entre elles) devaient sceller, plutôt qu'ébranler, une amitié exemplaire de plus de quarante ans, en dépit de personnalités à tant d'égards opposées. A preuve cette notation du *Journal* de Gide, au terme d'un quart de siècle de relations : «Je prends d'autant plus de plaisir à causer avec RMG que de moins en moins avec d'autres [...]. Chaque conversation est, pour moi du moins, d'un extraordinaire enrichissement et profit ; et (peut-être devrais-je dire : surtout) je m'y amuse.»

De son côté, et sensiblement à la même époque, Martin du Gard m'écrivait : «Gide, oui, ça c'est vraiment un grand bonhomme, et qui ne déçoit pas !... On le range aujourd'hui parmi les "mauvais maîtres". C'est le méconnaître essentiellement. Je sais ce dont je parle ; j'ai suivi l'évolution de beaucoup d'adolescents sur lesquels il a eu une influence directe, personnelle. Je témoigne fermement que son contact a toujours été fortifiant, *moralisateur*, et que tous ceux dont il a plus ou moins formé et orienté la jeunesse ont

été améliorés par lui. *En chacun il a su faire fructifier le meilleur.* Et ce serait un beau sujet de livre que de montrer comment ce grand "perversif" a su donner à tous ceux qui ont subi sa présence, sa tendresse, son emprise, le sens du beau, de la noblesse, de la probité intellectuelle et morale. Oui ! Il a grandi, ennobli tous ceux qu'il a touchés. L'affection ne m'aveugle pas ! Je connais ses faiblesses, ses travers, mieux que personne. Mais son *action* sur les êtres est unanimement édifiante ; et ceux qui, sans l'approcher, ont pu, après une lecture superficielle et complaisante de ses livres, se trouver avilis par son influence sont ceux qui ne cherchaient dans son œuvre qu'un prétexte pour justifier leur naturel avilissement.»

Mais la qualité d'une influence se prête-t-elle à appréciation catégorique, et surtout à généralisation ?

Toujours est-il que *le lendemain même* de cette lettre, ma femme recevait de Mme Martin du Gard les lignes suivantes : «Gide a joué avec les êtres jeunes pour le seul amusement de sa curiosité... Presque tous ceux qui ont un peu vécu sous son rayonnement sont revenus avec *la conscience faussée*, et ayant subi une sorte de décalage dans la faculté de discernement entre le bien et le mal. Dans tous les foyers où il a pénétré, il a apporté cette *goutte de poison* qui désagrège et qui, après son passage, continue son œuvre en profondeur. Pour ma part, je ne puis oublier que dans ses moments d'abandon, de confiance (et il en a souvent avec moi), il m'avoua avoir bien souvent agi sans avoir mesuré l'importance de son acte, ni les conséquences de son prolongement.»

Pourtant, dix ans plus tôt, dans ses *Notes sur André Gide*, si remarquablement révélatrices de leurs deux tempéraments, RMG notait : «Je trouve Gide bouleversé. Il me montre une brochure où il est accusé de "pervertir la jeunesse". Rien ne l'émeut, ne l'indigne, ne le désespère davantage.» Dont acte !

Quant à *La Gonfle* — dont je rappelle le sous-titre : *Farce paysanne, fort facétieuse, sur le sujet d'une vieille femme hydropique, d'un sacristain, d'un vétérinaire et d'une pompe à bestiau* —, il convient au moins d'en savourer un extraordinaire monologue de son Andoche, le plus démoniaque produit de cette imagination exubérante que, toute sa vie, RMG tint à museler. On peut y discuter le parti-pris d'un patois si peu remodelé qu'à l'oreille seule, le sens échapperait souvent ; du moins un directeur de l'École des Chartes y reconnut-il aussitôt le reflet d'anciennes études philologiques. Et, à la lecture, la Petite Dame estima : «C'est un chef-d'œuvre... Quelle verve... Quel sacré goût de langage... que ce surpatois qui remonte aux racines mêmes de la langue !». Coppet, lui, commenta : «Ce genre salé, truculent, finaud, madré, bonhomme, malicieux et si profondément pénétrant, qui va loin dans le domaine psychologique, est ton genre par excellence [*celui, déjà, de ce Testa-*

ment du Père Leleu *qui, en 1914, avait tant «épaté» Gide*. Tu atteins, sans aucun effort apparent, et avec une incomparable maîtrise, le but, tous les buts que tu poursuis, moins heureusement [*ce n'est donc pas un approbateur systématique !*] dans *Les Thibault*. C'est là que je retrouve tout entier mon Roger, l'unique.»

Il faut bien, maintenant, que j'essaye d'atteindre au cœur de la psychologie de Martin du Gard. Après trois ou quatre années vécues dans l'intimité du *Journal*, des lettres, de livres et thèses à lui consacrés, ce qu'il estimait «signe révélateur d'un être, si difficile à trouver, et si éclairant, soudain, dès qu'il est trouvé», je le verrais volontiers, pour lui, dans une *ambivalence* particulièrement accusée et mieux qu'acceptée, *élevée à la hauteur d'une éthique*. Ambivalence entée elle-même sur un *individualisme* obstiné, mais tempéré de grande bonté et de ce généreux idéalisme : «vivre librement dans le respect de soi et des autres». «Solitaire — solidaire», put résumer Camus.

Partout et toujours, en effet, RMG aura plaidé pour les droits et la dignité de l'individu. Quitte d'ailleurs à se demander comment concilier cela avec le respect d'autrui et l'indispensable progrès des organisations sociales. Avant tout : «Comme Érasme, *homo pro me*.» Une des ultimes recommandations d'Antoine Thibault au jeune Jean-Paul sera d'ailleurs : «Ne te laisse pas affilier». Anti-mystique, l'écrivain ajoutait : «Ce n'est pas telle forme précise de croyance qui me hérisse le tempérament, c'est *toute atmosphère de foi*, décidément.»

L'ambivalence de notre ami était tout aussi déterminée. Il disait par exemple éprouver un «pessimisme raisonné», contre-balancé par un «optimisme vital», et distinguait «l'homme du dessus et celui du dessous». «Maître cerveau sur son homme perché», aurait prononcé Valéry. En position dominante, le sceptique, qui m'écrivait il y a quarante-huit ans : «Croire c'est toujours se tromper. Personnellement, la seule attitude qui me satisfasse, c'est *le doute*. Mais mon doute va jusqu'à me faire douter de la valeur sociale du doute.» Et, huit ans avant, en 1925 : «Les certitudes, je crois bien que ce ne sont que papiers à l'usage des jeunes [...]. La vérité n'est ni à droite, ni à gauche ; je crois qu'on l'approche le plus au moment où, écartelé entre deux extrêmes (*contradictoires* et dont on sent *l'égalité valeur*), on cherche à réaliser une impossible conciliation.»

Douze ans après, dans son discours du prix Nobel, il plaide à nouveau la cause des «indépendants qui se déroberont aux idéologies partisans, et dont le constant souci est de développer leur conscience personnelle, afin de conserver un esprit d'«enquêteur», aussi objectif, aussi libéré, aussi équitable qu'il est humainement possible».

Mais, chez ce «gaillard», «l'homme du dessous» était, dit-il lui-même, «excessivement solide sur sa base», «très accusé dans son sens», «de personnalité très encombrante», véritable «pile de pont» ! La Petite Dame écrit : «Gide remarque que Martin, qui a l'esprit le plus libre-penseur, le plus dégagé, le plus négateur, le plus sceptique qu'il connaisse, est celui qui dit le plus souvent : "Je suis convaincu que... Je suis profondément convaincu..."». Et ce Martin lui-même ponctue bien souvent ses vives réactions — car, confesse-t-il, "bien plus impulsif que vous ne croyez" — par un "Rien à faire pour atténuer ma nature", "Je n'y puis rien"».

Il précise d'ailleurs : «Je suis et j'ai toujours été profondément personnel. [...] Une disposition foncière à prendre mon point d'appui sur moi-même, à me passer de l'approbation d'autrui, à poursuivre avec persévérance et très consciemment ma propre évolution. D'où mon gout naturel pour la solitude, le tête-à-tête avec moi-même. D'où ce besoin que j'ai toujours eu de tenir mon journal.» D'où aussi, pour ce qui le concernait, ce «goût du secret» qui l'avait entraîné, tout jeune, à se composer devant la glace un «grillage d'ironie», mais très bienveillante.

Ambivalence de même ordre dans le comportement socio-politique de l'écrivain, assez proche, somme toute, de celui d'un Raymond Aron (qu'il connaissait bien, d'ailleurs). «Deux tendances contradictoires de ma nature : l'instinct d'indépendance, d'évasion, de révolte, le refus de tous les conformismes» (n'est-ce pas Jacques Thibault ?), «et cet instinct d'ordre, de mesure, de refus des extrêmes, que je dois à mon hérédité» (Antoine Thibault...). Et cet «homme de gauche», toute sa vie «socialisant», qui, occasionnellement, par hostilité à tout enrôlement, put même se dire «réceptif aux idées des anarchistes», mais, pour cette raison même, tança Gide lors de son embarquée communiste, — cet homme aspire surtout à «une vaste révolution rationnelle, qui pourrait éviter à l'humanité l'autre révolution, celle des illettrés, des morts-de-faim et des risque-tout. Laquelle me fait peur, comme à tous les êtres civilisés et raisonnables.»

Ambivalence toujours, l'attitude de RMG vis-à-vis de la morale. Il s'estime affranchi intellectuellement de toute obligation de ce type ; mais, plutôt contrit, doit constater : «Je suis un être bien plus moral que je ne crois moi-même». Il aime s'en étonner, et je l'ai plus d'une fois entendu reprendre l'interrogation de son Antoine Thibault approchant de la mort : «*Au nom de quoi* un être comme moi, affranchi de toute discipline morale, a-t-il mené cette existence que je puis bien dire *exemplaire* ? Au nom de quoi les sentiments désintéressés, le dévouement, la conscience professionnelle, etc. ?» Antoine répond : «*Au nom de rien*, voilà tout. Poser la question... c'est tomber dans le traquenard métaphysique.» Et RMG ajoutait : «Simple habitude d'hygiène».

ne, et de bonne éducation, de ceux qui ne pratiquent pas l'immoralisme pour les mêmes raisons que, par exemple, ils répugnent au nudisme intégral.»

Vis-à-vis de l'amour, toutefois, ce docteur se montre aussi agressif et tranchant que vis-à-vis du mysticisme. Il n'affiche que mépris pour cette «sorte de maladie un peu honteuse», «l'*A-âmour*, l'abominable, l'absurde *A-â-âmour*. Celui qui perdit Troie, et que je ne souhaite pas à mon pire ennemi». Une seule attitude, dit-il, quand on l'a «attrapé» : «se cacher» !

Dans la vie de Martin du Gard, malgré ses difficultés conjugales, on ne connaît aucune aventure sentimentale véritable. Et pourtant il n'a rien d'un puritain, certes. A cinquante-neuf ans, il précise même : Je place très haut le plaisir de la chair, pur et simple.» En voyage, il prend souvent intérêt à fréquenter les bars louches, observant passionnément, «sans consommer» précisait Gide. C'est à la «bêtification sentimentale» qu'il en a surtout. Raison pour laquelle, ayant détruit la correspondance conjugale de ses premières années, ce grand épistolier ne laissera pas une seule lettre d'amour !

Le plus rare, finalement, chez Martin du Gard, n'est-ce pas l'absolue *sérénité de son ambivalence*, si naturellement et authentiquement accusée ? Puisque Montherlant estime que «le naturel et l'authenticité sont les deux caractères dont le Français a le plus horreur»...

RMG, quant à lui, conseillait : «Élargir ses frontières le plus qu'on peut. Mais ses frontières *naturelles*, et seulement après avoir bien compris quelles elles sont.» Après quoi, tout jugement de valeur récusé, «je suis convaincu que nous ne sommes responsables que de notre "sincérité".» Et, plus précisément encore : «Le secret de ma vie intérieure repose sur une acceptation "loyale", naturelle, de moi-même. C'est un don de nature. (*Loyale* est de Montaigne. "jouir loyalement de son être").»

En complément, Antoine Thibault rêve d'une «éthique de la connaissance» : «La science peut enseigner à l'homme ses limites naturelles, les hasards qui l'ont fait naître, le peu qu'il est.» Ce sont, trente ans plus tôt, les termes mêmes du titre et du sous-titre de Jacques Monod : *Le Hasard et la Nécessité. Philosophie naturelle de la biologie moderne*. Avant eux deux, d'ailleurs, Valéry, dans *L'Idée fixe*, dénonçait «hasard et nécessité qui s'accouplent plus ou moins monstrueusement dans la vie universelle»...

Beaucoup estiment qu'en l'absence de soubassement métaphysique, il n'est guère d'équilibre mental stable. C'est cependant un fait que RMG y parvint très «naturellement». Contribuent sans doute à l'expliquer, en sus de la catharsis des créations littéraires, un très solide équilibre physique et, probablement aussi, le tuf d'une éducation chrétienne.

Ajouterai-je que, si la valeur morale d'un homme se juge, non à ses paroles,

évidemment, ni seulement à ses convictions, mais davantage à son comportement, nulle conduite ne me paraît plus exemplaire que celle de l'athée vaincu, qui n'en espère aucune récompense ? Ainsi pour RMG.

En tout cas, ses grands contemporains — même cet «adversaire fraternel» que se disait François Mauriac — s'inclinaient, comme il l'écrivit, devant «son honnêteté intellectuelle..., cette rigueur et ce détachement qui étaient sa marque propre». *A fortiori* ceux de son bord, comme Jean Rostand, qui l'estimait «homme rare entre tous, et dont l'exemple mettait comme une tache de pureté sur notre époque trouble». «Homme sûr, dans tous les sens du terme», précisait André Malraux. Montherlant louait son «insurpassable dignité de vie», et Marcel Jouhandeau allait jusqu'à écrire qu'il était, «parmi les hommes qui ont illustré le monde des lettres depuis cinquante ans, incontestablement le plus exemplaire».

Albert Camus, enfin, comme lui homme probe, discret, généreux, athée-soucieux d'éthique, avouant «avancer sur un fil d'équilibre sans être sûr d'atteindre le but», concluait : «La seule existence de cet homme incomparable, de cet homme de pardon et de justice, *aidait à vivre.*»

PROSERPINE 1909

par

JEAN CLAUDE

La recherche littéraire a ses aléas ; le chercheur, faute de documents, est parfois réduit à des hypothèses. Il tient à son intuition, à sa prudence aussi, que ces hypothèses soient solides et peut-être un jour vérifiables ; il s'attend à ce que de nouvelles découvertes modifient les perspectives qu'il a tracées. C'est vrai pour tout ce qui concerne l'histoire littéraire, pour l'édition des correspondances ou l'établissement d'éditions critiques ; c'est vrai des tentatives que l'on peut faire pour reconstituer la genèse d'une œuvre. Un exemple vient de nous être donné avec *Proserpine*, œuvre inachevée certes, mais l'esquisse de ce futur livret d'opéra que Gide offrira à Ida Rubinstein et à Igor Stravinsky. On connaît la remarquable édition critique que Patrick Pollard nous a donnée de *Proserpine* et de *Perséphone*.¹ Force cependant lui a été d'émettre un certain nombre de suppositions auxquelles la connaissance que nous avons eue de lettres échangées par André Gide et le compositeur Florent Schmitt permet d'apporter quelques précisions qui nous renseignent mieux sur les circonstances dans lesquelles s'est esquissee la collaboration entre l'écrivain et le musicien.²

On croyait jusqu'ici que Gide s'était mis en quête d'un collaborateur ; nous apprenons au contraire que c'est Gide qui a été sollicité par le compositeur, alors à la recherche de quelqu'un qui pût lui écrire « quelque chose de susceptible d'une heure de musique environ ». Le peintre Charles Lacoste et

¹ André Gide, *Proserpine. Perséphone*, édition critique établie et présentée par Patrick Pollard, Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1977, 152 pp..

² Ces lettres proviennent de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et de la Bibliothèque Nationale, département de la Musique. Nous tenons à remercier les Conservateurs, M. François Chapon et M. François Lesure. Nous exprimons notre gratitude à Mme Catherine Gide et à M. Jean Schmitt pour les autorisations de publier qu'ils nous ont aimablement accordées.

son épouse semblent avoir servi d'intermédiaires.³ A ces sollicitations, Gide paraît avoir répondu rapidement, ne s'accordant qu'un temps de réflexion assez court, mis d'ailleurs à profit pour écouter la musique de Florent Schmitt, notamment l'une de ses plus belles compositions, le *Quintette pour piano et quatuor à cordes*. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : dans plusieurs entreprises du même type, la première réaction de Gide a été un élan d'enthousiasme spontané, quitte à changer d'humeur la réalisation amorcée.

La date des lettres échangées par Gide et Florent Schmitt au sujet de *Proserpine* est importante : c'est en 1909 que Gide est en contact avec Florent Schmitt, ce qui laisse à penser qu'au cours de l'été de cette année, l'œuvre avait déjà suffisamment mûri pour que Gide pût en confier une version au compositeur. Tout porte à croire que cette version est celle qui sera publiée en 1933 dans les *Œuvres complètes*.⁴ Plusieurs indices le confirment. Certes les feuillets adressés à Florent Schmitt étaient dactylographiés, mais sans doute l'ont-ils été à partir du même manuscrit qui servira à l'impression du texte en 1933.⁵ Dans les lettres, Gide parle d'« un projet de scénario » dont il n'expose « d'abord que les grandes lignes » ; de son côté, Florent Schmitt évoque « une esquisse de poème » ; autant d'expressions qui sont à rapprocher du texte publié quand Gide écrit : « Il n'y a pas à proprement parler de conclusion à la pièce que j'imagine ». ⁶ Gide songe à une division en actes : « il y en aurait trois plus un prologue », mention qui ne se retrouve que dans le seul manuscrit du texte publié.⁷

Dans la version publiée, Gide s'adressait à un collaborateur que l'on hésitait à identifier.⁸ « Ceci reste à décider entre nous », peut-on lire par exemple, à propos de savoir à qui seront réservées les parties chantées. Or dans sa let-

³ Ami d'enfance de Francis Jammes, son condisciple au lycée de Bordeaux, Charles Lacoste, dès son arrivée à Paris, avait fait la connaissance de Gide, lequel s'était efforcé d'assurer le succès de sa première exposition. Sans être un admirateur enthousiaste de sa peinture, Gide a suivi avec attention sa carrière et ses expositions, notamment au Salon des indépendants et au Salon d'Automne. Voir Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, pp. 349-50, et la *Correspondance* Jammes-Gide, où le nom de Charles Lacoste apparaît assez souvent.

⁴ *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 341-65 ; version B dans l'édition de Patrick Pollard.

⁵ Ce manuscrit, de la main de Pierre de Lanux, est décrit par Patrick Pollard, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Ed. Patrick Pollard, p. 87. C'est nous qui soulignons.

⁷ *Ibid.*, p. 65, note 10 ; p. 81, note 62 ; p. 87, note 73. Cette division en actes ne se retrouve nulle part ailleurs, ni dans les textes publiés (*Œuvres complètes* et *Théâtre complet*, Ides et Calendes), ni dans les autres manuscrits (versions A¹ et A² dans l'éd. Patrick Pollard).

⁸ Ed. Patrick Pollard, p. 52 ; Claude Martin, *op. cit.*, p. 389, note 65.

tre à Schmitt du 16 août 1909, Gide souhaite se rendre compte avec le compositeur de «la part qu'il sied d'accorder aux parties *vocales*».⁹ C'est donc bien Florent Schmitt et Gide que recouvre le «nous» du texte publié. D'ailleurs, d'autres indications sont manifestement destinées au compositeur, aussi bien dans le texte publié¹⁰ que dans le manuscrit. Ce dernier se termine par une indication, non reproduite :

Je compte sur la musique pour envelopper et couvrir cela. [...] le côté philosophique de la pièce est appelé à s'effacer de son mieux.¹¹

qui fait écho à ce que Gide écrit au compositeur le 16 juillet 1909 :

Du reste, cette part de philosophie est appelée à être presque complètement submergée par l'émotion humaine qu'exagérera déjà mon texte, et plus encore, s'il vous plaît, votre musique.

Enfin, toujours dans la lettre du 16 juillet 1909, Gide indique à son correspondant que le livret invite «à une sorte d'interpénétration d'un acte à l'autre». Cette préoccupation est manifeste dans le texte publié. Ainsi le passage du prologue au premier acte tel que Gide l'envisageait :

Peut-être sans chute de rideau, mais par un simple changement de décor...¹²

Ainsi le passage du premier au second acte :

Ce gonflement et cet éclaircissement plutôt que ce crescendo de la musique amènent insensiblement le second acte, dont un prélude évoquera le paysage durant le changement de décor. (S'il y a moyen, aucun entr'acte).¹³

Si la version publiée dans les *Œuvres complètes* est bien la même que celle que Gide a proposée à Florent Schmitt en 1909, il reste cependant une question : quand a-t-il écrit ce canevas ? Dans la lettre du 16 juillet 1909, il écrit :

Je vous sors mon sujet de derrière les fagots que je me réservais depuis nombre d'années.

On sait effectivement que Gide avait annoncé une *Proserpine* dès 1893, puis en mai 1896 en même temps que *Philoctète* dans le premier numéro du *Centaure*, qu'il y a travaillé dans le courant de l'année 1898 et durant l'été 1899, mais sans grand enthousiasme ni succès puisque de cette période il ne reste qu'une quarantaine de vers, publiée en décembre 1899 dans *Le Pays de France*. Au cours de l'été 1901, puis en avril 1902, il tente de se raccrocher à ce

⁹ Lettre VI ; c'est Gide qui souligne.

¹⁰ Par exemple, éd. Pollard, p. 63 : «la musique, jusqu'alors idyllique, se pénètre d'une inquiétude inconnue» ; p. 65 : «la musique peut se prêter admirablement à une inquiétude vague» ; p. 79 : «C'est avant tout affaire à la musique de l'exprimer» (la vision de Proserpine).

¹¹ *Ibid.*, p. 87, note 79.

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

projet déjà ancien.¹⁴ Peut-être l'a-t-il repris en 1904¹⁵, mais il faut attendre 1909 pour que reparaisse dans sa correspondance la mention de *Proserpine*. Sans doute le canevas pour Florent Schmitt a-t-il été bâti pour l'essentiel au cours de l'été 1909, en juin et début juillet, par un Gide qu'aiguillonne la perspective d'une collaboration inattendue, rassemblant en « un projet de scénario » ses réflexions antérieures sur la légende de Proserpine.

Mais qu'en est-il alors de la version inédite publiée par Patrick Pollard : version A¹ dans son édition critique ? Si elle avait été rédigée avant 1909, on comprendrait mal que dans les lettres échangées par Gide et Florent Schmitt il ne soit question que d'« un sujet », d'« un projet de scénario », d'« une esquisse de poème », que Gide envisage de « se lancer dans [ce] travail », de « se mettre réellement au travail », que, si une acceptation du compositeur lui parvenait, il « ne déshospitaliserai[t] plus Proserpine de [son] cerveau » et « [s'] attelera[t] dès le premier loisir ». Il semble que les propos auraient été différents si une version plus étoffée avait été rédigée et nous inclinons à penser que la version inédite fut écrite après 1909.

Dans le numéro de *Vers et Prose* de janvier-février-mars 1912, poussé par les plus que pressantes sollicitations de Paul Fort¹⁶, Gide ne redonne que le fragment qu'il avait publié en 1899, comme si rien de nouveau n'avait été écrit depuis 1909, se refusant à publier ce qui n'était alors qu'un canevas. Y a-t-il cependant retravaillé en cette année 1912 en vue d'une éventuelle collaboration avec Paul Dukas ? C'est fort possible, si l'on se réfère aux *Cabiers de la Petite Dame*.¹⁷ En revanche, les lettres échangées avec Florent Schmitt et avec José-Maria Sert en 1913¹⁸ laissent nettement deviner que le travail sur *Proserpine* est de nouveau en chantier et qu'il tient à cœur à Gide. Il y travaille en février¹⁹ ; il y travaille en mars :

¹⁴ D'après deux lettres à Marcel Drouin, l'une publiée dans *l'Hommage à André Gide, La N.R.F.*, novembre 1951, p. 389, l'autre inédite, Bibl. municipale de Rouen.

¹⁵ D'après la notice de Martin-Chauffier au t. IV des *Œuvres complètes*, p. xi : « Nous le donnons [le drame] ici, sous sa première forme, à la date où il fut écrit », c'est-à-dire, dans l'esprit de l'auteur de la notice, 1904. On s'est aperçu que cette date était manifestement erronée. Même erreur de la part de Richard Heyd, *Théâtre complet*, t. IV, p. 159. Il ne serait pas impossible que les fragments manuscrits reproduits par Patrick Pollard en appendice de son édition, pp. 117-9, soient de cette période 1901-1904.

¹⁶ Paul Fort à André Gide, lettres des 9 et 21 mars 1912, Bibl. litt. Jacques Doucet.

¹⁷ *Les Cabiers de la Petite Dame*, t. I, p. 118. Voir aussi la question quelque peu sarcastique de Jacques-Émile Blanche à Gide dans sa lettre du 21 juin 1912 : « Et votre Dukas ? » (*Correspondance Gide-Blanche*, p. 163).

¹⁸ *Infra*, lettres X, XI et XII.

¹⁹ *Correspondance Ghéon-Gide*, t. II, p. 816. Ne serait-ce pas en cette occasion qu'un passage d'une dizaine de lignes dans le manuscrit A¹ a été écrit de la main de Ghéon ?

Voir éd. M. Pollard, p. 50 et p. 64, lignes 57-70.

A la suite de la conversation avec Sert, puis avec Copeau, j'ai été amené à envisager la possibilité de simplifications — en supprimant les passages indiqués en retrait — et le texte des solistes.²⁰

L'aiguillon est cette fois la possible collaboration avec Diaghilev, le grand prêtre des Ballets Russes, provoquée par le peintre et décorateur José-Maria Sert²¹ et c'est sans doute en cette année 1913 que Gide a terminé de mettre au point la version A¹.

Plusieurs arguments corroborent cette hypothèse, et notamment ceux que l'on peut tirer du texte lui-même. Dans cette version, les indications destinées au compositeur, si elles sont encore présentes, sont comme en retrait ; en revanche, le texte est jalonné d'indications chorégraphiques.²² Beaucoup de notations concernant les éclairages, les costumes, le décor et l'atmosphère qu'il doit créer, nous paraissent le fruit des discussions avec José-Maria Sert.²³ D'autres conviendraient parfaitement à une sorte de mimodrame plutôt qu'à un opéra.²⁴ Par instants, on serait même tenté de noter l'influence des Ballets Russes à l'engouement desquels Gide avait rapidement cédé.²⁵ L'entrée de Mercure bondissant nu du fond de la scène, sa danse de séduction autour de Proserpine²⁶ ne sont-elles pas un souvenir du prodigieux bond de Nijinski dans *Le Spectre de la Rose* ou de sa danse toute de sensualité autour des nymphes dans *L'Après-midi d'un faune* ? Il s'y ajoute qu'en 1913 Stravinsky a été pressenti pour la musique ; du moins peut-on le supposer d'après la lettre de Ghéon à Gide du 20 juin 1913 :

Tu ne sais pas que Stravinsky a failli être emporté par la typhoïde [...]. Sert

²⁰ *Ibid.*, t. II, p. 817. Cette lettre a été écrite autour du 8 mars, *infra*, lettre X, note 72. Le texte des solistes est effectivement omis dans le manuscrit A¹, et plus nettement encore dans A².

²¹ Il y avait au moins un endroit où Gide pouvait rencontrer les deux artistes : le salon de Misia, la «marraine» des Ballets Russes, l'amie de Diaghilev et, depuis 1908, la compagne de Sert.

²² Relevons par exemple dans l'éd. Pollard : p. 60, «Ronde des nymphes, jeux avec la guirlande» ; p. 66, le dialogue entre Proserpine et Pluton sert de «prétexte au ballet des Ombres» (note 48) ; «Pas de l'arc donné par Hercule» ; «Danse du vain désir de Tantale» ; p. 72, «Pas de la grenade dansé par Mercure et les nymphes» ; p. 84, «Danse de la moisson et de la vendange».

²³ Signalons par exemple pour les décors, pp. 60, 64, 78 ; pour les costumes, p. 70 ; pour les éclairages, pp. 62, 82, 84.

²⁴ Par exemple, la mimique de Proserpine au premier tableau, pp. 60 et 62 ; la description de la course d'Hippomène après Atalante, p. 68.

²⁵ Entre 1909 et 1913, Gide a assisté à au moins huit des spectacles présentés par les Ballets Russes. On connaît aussi l'article paru dans *La N.R.F.* en juillet 1909 et repris dans *Nouveaux Prétextes* en 1911 : «Les Représentations russes au Châtelet».

²⁶ Éd. Pollard, p. 70.

me demandait mercredi si tu en étais informé, à cause de la collaboration éventuelle à laquelle il semble toujours songer. 27,

qu'éclairer une carte de Sert à Gide du 22 septembre 1913 :

Je ne vous ai pas donné de nouvelles parce que notre affaire a été en panne par la maladie de Stravinsky et par la mienne après. 28

Il y a tout lieu de croire enfin que c'est cette version inédite qui devait être lue à Diaghilev :

Sert m'a pris à part pour me faire mille reproches de partir précisément au moment où Diaghilev, délivré de ses préoccupations, allait pouvoir prêter l'oreille à ma lecture. 29,

mais sans doute ne le fut-elle jamais, Gide préférant donner tous ses soins à la mise au net des *Caves du Vatican*. 30

Pour en revenir à *Proserpine*, telle qu'elle a été soumise en 1909 à Florent Schmitt et quel qu'ait été à ce moment-là l'état d'avancement du texte, Gide avait alors des idées claires sur ses intentions et quelques points de sa lettre du 16 juillet 1909 au compositeur méritent d'être soulignés. Il est d'abord conscient du caractère symphonique qu'il veut donner à l'œuvre : « un tout homogène, une manière de vaste symphonie ». Les deux versions conservées portent effectivement en sous-titre « symphonie dramatique ». Il souhaite aussi que les préoccupations philosophiques ne soient pas totalement submergées ni par son propre texte ni par la musique, ce qui revient à dire que ce qu'il esquisse n'est pas un pur divertissement, mais le fruit de sa propre réflexion sur les données de la légende homérique ; ce qui importe, c'est l'interprétation qu'il en donne 31, sa propre vision du mythe qu'il nourrit de ses interrogations du moment. Il n'a pas procédé autrement quand, une dizaine d'années plus tôt, il a écrit *Saül*, ou *Le Roi Candaule*, ou encore *Philoctète* ; chacune de ses œuvres dramatiques, menées à bien ou ébauchées, correspond à une expérience vécue, non pas dans la réalité, mais dans son esprit, dans sa pensée.

On comprend que, dans cette même lettre, il tienne à se justifier d'avoir recours au « mythologique » : c'est une manière — la seule sans doute — de refuser « l'épisodique ». Il est fidèle ainsi aux idées qu'il avait exprimées en 1904 dans sa conférence *De l'Évolution du Théâtre* et qu'il a mises en œuvre à chaque expérience théâtrale qu'il a tentée. Le recours au mythe est un moyen efficace pour réfléchir à sa propre vérité ; c'est en même temps une

27 *Correspondance* Ghéon Gide, t. II, p. 823.

28 *Infra*, lettre XIII.

29 Gide à Ghéon, *Correspondance*, t. II, p. 824, à la date du 21 juin 1913.

30 *Ibid.*

31 V. l'analyse de Patrick Pollard, pp. 34-40 de son édition critique.

nécessité pour atteindre une image plus dépouillée de l'homme, donc plus vraie et plus universelle. «Ne pas retomber dans les formes connues», comme il l'a écrit à Florent Schmitt, c'est sa manière, comme il le préconisait en 1904, d'«arracher le théâtre à l'épisodesme», de «l'écarter à nouveau de la vie». ³²

Il faut enfin que dans une telle collaboration le texte garde toute son importance, qu'un judicieux équilibre s'établisse entre lui et la musique. Le texte n'a pas à être un prétexte pour la musique ; il doit posséder ses qualités intrinsèques, pouvoir même se suffire à lui-même, en tout cas être «à la hauteur de la partition». Les deux exemples que donne Gide à l'appui de sa conception sont significatifs : *Boris Godounov* et *Pelléas et Mélisande*, deux œuvres écrites par deux écrivains qu'il admire, Pouchkine et Maeterlinck, sans nul souci de la musique. S'il a aimé la musique de Debussy ³³, il n'a pas non plus caché sa préférence pour le drame de Maeterlinck, se persuadant pour ainsi dire que seules les qualités de la pièce ont permis le succès du drame lyrique :

Il est permis de supposer que si Debussy n'avait pas été soulevé, porté par l'admirable pièce qu'est en elle-même *Pelléas et Mélisande*, il ne connaîtrait aujourd'hui que les applaudissements d'une maigre élite et passerait auprès du gros public pour un décadent inutilement et prétentieusement quintessencié. ³⁴

De même, à propos de l'interprétation de Chaliapine dans *Boris Godounov*, il fait remarquer que

Sans doute le soutenait, l'inspirait, à l'égal de la partition, le pathétique poème dramatique de Pouchkine. ³⁵

Plus généralement, cette place que Gide assigne au texte explique — mais pour une part seulement — les difficiles tentatives de collaboration avec des compositeurs, Raymond Bonheur et Stravinsky entre autres, aussi bien que ses réticences à l'égard de l'art lyrique.

De telles exigences, sur lesquelles sans doute Gide n'aurait pas été prêt à transiger, ont dû inquiéter Florent Schmitt. Lui qui souhaitait composer «une féerie ou un ballet» se voit proposer un livret dont le propos était ambi-

³² «De l'Évolution du Théâtre», *Nouveaux Prétextes*, p. 152.

³³ Il l'a entendue à plusieurs reprises : v. Gide à Raymond Bonheur, in *Le Retour*, p. 69 ; ou Gide à Ghéon, *Correspondance*, t. I, p. 427 ; mais il a fini plus ou moins par s'en lasser : Gide à Ghéon, *ibid.*, p. 492.

³⁴ «Verjaine et Mallarmé», conférence donnée au Théâtre du Vieux-Colombier le 22 novembre 1913 ; v. *Œuvres complètes*, t. VII, p. 419.

³⁵ «Les Représentations russes au Châtelet», in *Nouveaux Prétextes*, p. 297. Grand admirateur de Pouchkine, Gide traduira, en collaboration avec Jacques Schiffrin, plusieurs de ses nouvelles ou récits, dont *La Dame de pique* qui a aussi fourni le livret d'un opéra, non plus à Moussorgski mais à Tchaïkovski.

tieux mais énigmatique. On comprend sa perplexité ³⁶ et qu'il ne soit guère parvenu à percer les intentions de Gide. Il lui aurait au moins fallu une plus grande familiarité avec l'œuvre de Gide, ce qui ne paraît pas avoir été le cas, si l'on en juge par sa lecture — tardive — de *L'Immoraliste*. ³⁷ Il n'est pas non plus certain que, si le rendez-vous d'Argelès n'eût pas été manqué, les explications que s'étaient mutuellement promises l'écrivain et le compositeur eussent suffi pour aboutir à une collaboration réelle. D'ailleurs les indications concernant la musique qui jalonnent le texte ont pu paraître bien contraignantes à Florent Schmitt ; il a pu les juger comme autant de restrictions, de barrières à son inspiration.

L'un et l'autre ont vite reconnu qu'une distance qu'il serait difficile de réduire les séparait. Florent Schmitt le premier a regretté que le sujet proposé par Gide ne soit pas « plus près de [lui] ». Gide à son tour l'a admis, ayant pris conscience que ce qu'il projetait était éloigné des possibilités et des sources d'inspiration du compositeur :

rien n'était plus éloigné de vous que le sujet que je vous avais inconsidérément proposé ; mais je voudrais que vous ne me gardiez pas rancune d'une inadéquation que je vous sais gré d'avoir aussitôt reconnue.

En tout cas, ils ne se tiendront nullement rigueur de cette collaboration manquée ; quelques années plus tard, un spectacle réunira leurs noms : *Antoine et Cléopâtre*, traduction d'André Gide, musique de scène de Florent Schmitt.

La correspondance échangée par André Gide et Florent Schmitt, surtout celle de l'année 1909, nous apporte donc un certain nombre de précisions au sujet de *Proserpine*, surtout sur la manière dont Gide concevait alors cette œuvre ; car il n'est pas possible de répondre à toutes les questions que soulève sa genèse, finalement bien mystérieuse. S'il est à peu près certain que la version publiée en 1933 est la même que celle qui fut proposée à Florent Schmitt en 1909, si la version inédite publiée par Patrick Pollard nous paraît postérieure, rédigée pour l'essentiel probablement en 1913, dans une optique différente de la première, pour un spectacle dansé plutôt que pour une sorte d'opéra, il reste au moins un point qui nous intrigue comme il a excité la curiosité de Patrick Pollard ³⁸ : pourquoi Gide a-t-il retenu pour ses *Œuvres complètes* la version B plutôt que la version A¹ ou A² ? Pour nous comme pour lui, la question demeure sans réponse.

³⁶ *Infra*, lettre VII.

³⁷ *Infra*, lettre V.

³⁸ Edition Patrick Pollard, p. 51.

LETTRE I. — FLORENT SCHMITT A ANDRÉ GIDE ³⁹

70, rue de Villiers
Levallois Neuilly ⁴⁰

[Sans date ⁴¹]

Cher Monsieur,

J'ai vu hier Madame Lacoste ⁴² que j'avais priée de vous demander s'il ne vous tenterait pas d'écrire une féerie ou un ballet, ou enfin quelque chose de susceptible d'une heure de musique environ. Voulez-vous que je prenne rendez-vous avec elle pour vous faire entendre quelques mélodies ⁴³ et quelques morceaux de piano, le jour que vous voudrez.

On doit jouer le 9 juin un quintette (piano et cordes) ⁴⁴ chez M. Jacques Rouché. ⁴⁵ Serez-vous encore à Paris ?

A bientôt, j'espère, cher Monsieur, et veuillez croire à mes sentiments de sympathie et d'admiration.

Florent Schmitt.

LETTRE II. — FLORENT SCHMITT A ANDRÉ GIDE ⁴⁶

70, rue de Villiers
Levallois

[Sans date ⁴⁷]

Cher Monsieur,

³⁹ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.5.

⁴⁰ Domicile de Florent Schmitt jusqu'en janvier 1910.

⁴¹ Vraisemblablement fin mai 1909. Signalons que les Lacoste avaient été conviés à déjeuner par Gide le 14 mai 1909, à l'occasion du passage à Paris de Francis Jammes et de sa jeune épouse : *Journal 1889-1939*, p. 273.

⁴² Jeanne Veillet-Lavallée avait été l'élève de la Schola Cantorum et de Vincent d'Indy ; elle se produisait aussi en public (voir lettre VIII).

⁴³ Une cinquantaine de mélodies figurent au catalogue des œuvres de Florent Schmitt, écrites pour la plupart sur des œuvres des poètes de la Renaissance ou des poètes symbolistes. Voir Yves Hucher, *L'Œuvre de Florent Schmitt*, catalogue publié par Durand et Cie, 1960.

⁴⁴ *Quintette en si mineur*, op. 51, pour piano et quatuor à cordes. Composé entre 1905 et 1908, il avait été donné en première audition à la Société Nationale de Musique par le quatuor Touche, avec au piano Maurice Dumesnil, le 27 mars 1909.

⁴⁵ Jacques Rouché était alors directeur de *La Grande Revue*. Il s'agit vraisemblablement d'une soirée privée.

⁴⁶ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 793.3.

⁴⁷ Vraisemblablement début juin 1909.

Merci vivement de votre lettre.⁴⁸ Il serait bon en effet que nous causions, et que je vous fasse voir diverses choses. Voulez-vous venir dimanche ? Je serai à la maison toute l'après-midi. Mais excusez-moi d'habiter si loin, — et de plus au troisième étage. Rassurez-vous cependant. C'est environ à un kilomètre de la porte Maillot, et par le beau temps, c'est une agréable promenade, à travers le boulevard Victor Hugo de Neuilly (le boulevard) et la rue Parmentier, qui sont parfaitement aménagés pour l'été, et vous conduisent dans la rue de Villiers.

Si ce jour ne vous convient pas, choisissez celui que vous préférez. Je me rendrai libre.

Veillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments de très vive sympathie.

Florent Schmitt.

LETTRE III. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT⁴⁹

Cuverville

16 juillet 1909

Cher Monsieur Schmitt,

Avant de me lancer dans mon travail, je voudrais être sûr que nous accordons sur quelques points essentiels. Tant que je n'avais pas entendu votre quintette⁵⁰, je pouvais songer à vous cuisiner quelque agréable livret à la manière traditionnelle, où toute l'originalité fût restée de votre côté, comme il advient dans la plupart des opéras admirés. (Il est vraiment digne de remarquer que pour *Boris* ou *Pelléas*, les deux seules œuvres que je sache où le texte soit à la hauteur de la partition, ce qui a pu servir de livret a été composé sans aucun souci de la musique ; et celle-ci n'est venue qu'en surcroît.) Mais, après la soirée Rouché⁵⁰, j'ai compris qu'on pouvait attendre beaucoup de vous, beaucoup espérer, qu'il y avait en vous, non pas seulement un musicien, mais un *compositeur*, dans le sens le plus plein de ce mot ; et qu'avec vous, enfin, on pouvait « y aller ». C'est pourquoi je vous sors mon sujet de derrière les fagots, que je me réservais depuis nombre d'années ; je vous demanderai seulement, plutôt que d'y travailler à contre-cœur, de m'arrêter aussitôt, s'il ne vous convient pas. Croyez que je ne m'en offusquerais nullement.

Consentez-vous à un opéra (op. com.)⁵¹ qui ne soit pas une enfilade de

⁴⁸ Sans doute la réponse à la lettre précédente ; elle n'a pas été conservée.

⁴⁹ Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 7.

⁵⁰ Voir lettre I.

⁵¹ Il faut lire *opéra-comique*. Sans doute Gide songeait-il à appeler ainsi sa future

morceaux ? mais un tout homogène, une manière de vaste symphonie. Envisageriez-vous volontiers la possibilité, si le livret vous y invite (et vous allez voir comment), d'une sorte d'interpénétration d'un acte dans l'autre (il y en aurait 3 + un prologue) ? Depuis que j'entrevois la possibilité de mettre en musique mon sujet, il ne me paraît plus comporter d'autre réalisation ; je ne le vois plus que symphoniquement. Assez de précautions oratoires ! Le voici tout frais dactylographié (mais ne le montrez point, je vous prie, et gardez-m'en le secret). Je ne vous en expose d'abord que les grandes lignes, pour vous laisser le temps de m'avertir, s'il vous déplaît d'avoir à travailler sur du mythologique — mais dites-vous bien qu'en dehors de cela nous ne pourrions trouver que de *l'épisodique* et par conséquent retomber dans les formes connues ? Ne serait-il pas intéressant d'en sortir ?

Dois-je vous prier de ne vous laisser pas effrayer par l'allure quelque peu philosophique du drame ; qu'il ne soit pas seulement en surface, il me semble que c'est tant mieux, et, du reste, cette part de philosophie est appelée à être presque complètement submergée par l'émotion humaine qu'exagérera déjà mon texte, et plus encore, s'il vous plaît, votre musique.

Un mot de vous me dira donc si ce projet vous satisfait ; je ne réponds pas de me mettre à l'œuvre aussitôt, car, présentement, un autre travail (plus bien long) m'accapare et que je ne puis interrompre ⁵² — mais, sur votre invite, dès à présent, je ne déshospitaliserais plus Proserpine de mon cerveau et m'y attelerais dès le premier loisir.

Croyez-moi bien cordialement et attentivement votre

André Gide.

LETTRE IV. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT ⁵³

Cuerville par Criquetot-l'Esneval
Seine-Inférieure

[Sans date ⁵⁴]

Cher Monsieur,

œuvre parce qu'il souhaitait y faire alterner les parties chantées et les parties dialoguées.

⁵² Gide est alors requis par *Corydon*. Le 13 juillet 1909, il écrivait à Ghéon, *Correspondance*, t. II, p. 274 : « Je voudrais achever mon nouvel ouvrage avant l'automne ; il me tarde tant de le sentir écrit. » Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du Moi*, p. 214, note que dans le cahier du *Journal* qui va du 26 avril 1909 au 12 juillet 1910, l'itinéraire personnel de l'écrivain passe par « le sentiment de l'urgence d'écrire *Corydon* ».

⁵³ Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 7,3

⁵⁴ Probablement le 19 juillet 1909, si l'on se réfère à la lettre III.

Lacoste lui-même ne peut me donner qu'une adresse provisoire : celle que j'inscris sur mon enveloppe ; il me dit que de là on fera suivre à Argelès où vous seriez installé pour l'été (?). Mais j'attends de tenir de vous une adresse précise pour mettre à la poste la longue lettre qui traîne sur ma table depuis 3 jours et le projet de scénario que je vous soumetts. Je ne voudrais pas qu'il s'égarât.

Mes hommages à Madame Schmitt, je vous prie — et croyez-moi cordialement

André Gide.

LETTRE V. — FLORENT SCHMITT A ANDRÉ GIDE ⁵⁵

Villa Les Tilleuls
Argelès Hautes-Pyrénées

[Sans date ⁵⁶]

Cher Monsieur,

J'attendais pour vous répondre d'être définitivement fixé en un point quelconque. Depuis dix jours, je devais tous les jours quitter Paris le lendemain, comptant vous écrire dès mon arrivée ici qui finalement n'a eu lieu qu'hier. La lettre de Madame Lacoste m'arrive au moment précis où j'allais vous répondre. Je vous demanderai donc de vouloir bien m'envoyer à l'adresse ci-dessus votre esquisse de poème, que je suis très curieux de connaître, encore que persuadé dès maintenant que j'en serai enchanté.

J'ai lu avec grand intérêt et grand plaisir *L'Immoraliste*.

A bientôt donc, cher Monsieur. Tous mes meilleurs souvenirs et mes respectueux hommages à Madame Gide.

Florent Schmitt.

LETTRE VI. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT ⁵⁷

Cuverville

16 août 1909

Cher Monsieur Schmitt,

La grande chaleur m'avait rendu assez souffrant ; j'ai dû rentrer brusquement en Normandie et par le plus court, désolé d'avoir à renoncer à cette visi-

⁵⁵ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.6.

⁵⁶ Cette lettre peut être une réponse à la précédente, ou à une lettre non conservée mais écrite dans le courant du mois de juillet.

te à Argelès dont je me promettais le plus vif plaisir.⁵⁸ Je pensais aussi que nous aurions pu causer de la manière la plus profitable, et que, mieux que par lettres, vous m'auriez dit si quelques objections au projet que je vous avais soumis... et dont il me tarde de savoir s'il vous agréée. Je ne me mettrai réellement au travail, qu'après avoir réglé avec vous certaines difficultés d'exécution et de m'être rendu compte de la part qu'il sied d'accorder aux parties *vocales*... ? Du reste l'été n'est plus bien long et j'ai du travail (d'autre travail) pour jusqu'en octobre certainement.⁵⁹ Mais sans y travailler précisément, j'aime à sentir mûrir en moi *Proserpine* et *Proserpine* ne mûrira bien que lorsque je saurai qu'elle vous plaît.

Mes hommages et mes souvenirs à Madame Schmitt, je vous prie. Croyez-moi bien cordialement et attentivement votre

André Gide.

LETTRE VII. — FLORENT SCHMITT A ANDRÉ GIDE⁶⁰

Villa Les Tilleuls
Argelès Hautes-Pyrénées

[Sans date⁶¹]

Cher Monsieur,

Votre lettre nous apporte une très vive déception car je me réjouissais beaucoup de vous voir ici et, avant votre seconde dépêche, je m'étais déjà enquis de vous à tous les trains et dans tous les hôtels. Et j'aurais été d'autant plus content de vous voir qu'un entretien avec vous m'eût peut-être facilité une détermination que jusqu'à présent il m'a été impossible de prendre. Car je suis balancé entre le désir de travailler sur une œuvre très belle et la crainte de m'embarquer pour plusieurs années⁶² dans le séjour des Ombres, sans sa-

⁵⁷ Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 8.

⁵⁸ Gide avait effectivement prévu cette visite à Argelès. Le 11 août, il écrivait à Francis Jammes de Bagnols-sur-Cèze, où il séjournait chez Eugène Rouart (et non de Banyuls) : « Je partirai vendredi et coucherai à Argelès où m'attend Florent Schmitt avec qui je prépare une sorte d'opéra. » (*Correspondance* Jammes-Gide, p. 261). C'est bien entendu de *Proserpine* qu'il s'agit. Le 12 août, il écrit à Ghéon (*Correspondance*, t. II, p. 726) : « Je pense regagner la ligne de Bordeaux par Argelès (où Florent Schmitt) — Orthez et Mithizan. » Dans cette lettre, Gide se plaint « de légères douleurs » à une oreille et parle de consulter.

⁵⁹ Il s'agit toujours de *Corydon*.

⁶⁰ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.4.

⁶¹ Cette lettre est la réponse à la précédente.

⁶² Yves Bucher, *op. cit.*, évoque « le labeur patient et fructueux » de Florent Schmitt

voir si j'arriverai jamais à pénétrer dignement votre pensée, et faire exprimer à la musique tout ce qu'un tel sujet comporte. Pour parler franc, j'aurais souhaité quelque chose de plus près de moi, plus vivant, plus humain. Mais peut-être ne comprendrais-je pas très bien votre intention. Et puisque vous me dites que vous ne pourriez travailler dès maintenant et que moi-même j'ai plusieurs autres choses à faire — réorchestrer *Salomé* pour grand orchestre⁶³ et écrire un ballet pour Pétersbourg⁶⁴, ce qui me demande quelques mois — ne voulez-vous pas que nous laissions provisoirement ce projet en suspens et que nous remettions à Paris pour parler de *Proserpine*, car encore une fois je n'ose vous répondre dès maintenant ni dans un sens ni dans l'autre. Je craindrais par la suite de m'être trop pressé, de vous avoir trompé ou de m'être trompé moi-même. Je crois qu'il est indispensable que nous nous entendions de vive voix.

J'ai ouvert une dépêche que vous adressait Jammes.⁶⁵ Excusez-moi : l'idée ne m'était pas venue un seul instant qu'elle pût être pour vous, d'autant que c'était avant les vôtres.

— A bientôt, n'est-ce pas, cher Monsieur. Ma femme et moi vous envoyons nos meilleurs souvenirs.

Florent Schmitt.

PS. Je vais encore lire et relire *Proserpine*. Peut-être la grâce finira-t-elle par me toucher ! D'un autre côté sans doute vous viendra-t-il d'autres projets.

LETTRE VIII. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT⁶⁶

et n'hésite pas à le comparer à Gustave Flaubert. « Il a beaucoup travaillé, ajoute-t-il (p. x), avec un soin d'artisan, une patience de bénédictin et le courage du véritable inspiré ». Les dates de composition des grandes œuvres de Florent Schmitt s'étendent effectivement sur plusieurs années. Il y a au moins chez le compositeur ce point commun avec Gide : la lente maturation des œuvres, la nécessité de la contrainte en art...

⁶³ *La Tragédie de Salomé*, drame muet en deux actes et sept tableaux, d'après un poème de Robert d'Humières, avait été présentée en première audition au Théâtre des Arts le 9 novembre 1907, sous la direction de D.-E. Inghelbrecht avec Loïe Fuller. Une version pour grand orchestre en sera créée aux Concerts Colonne le 8 janvier 1911.

⁶⁴ Il pourrait s'agir de la version chorégraphique de *La Tragédie de Salomé*, les autres ballets de Florent Schmitt ayant été composés à des dates nettement postérieures.

⁶⁵ La dépêche de Jammes à Gide répondait probablement à la lettre de Gide à Jammes du 11 août 1909, plus particulièrement à la question : « Viendras-tu m'y [à Argelès] cueillir samedi ? » (*Correspondance*, p. 261.)

⁶⁶ Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 1.

23 février 1910

Cher Monsieur Schmitt,

Quel plaisir vous feriez à mon ami Jacques Rivière, 24 rue Dauphine, en le mettant à même d'entendre la répétition de vos « deux poèmes » chez Lamoureux.⁶⁷ Il désire vivement les connaître — et ne pourra être libre dimanche pour m'accompagner. Sans doute en parlera-t-il ensuite dans *La Nouvelle Revue Française*.⁶⁸ Henri Ghéon a été vivement intéressé par les mélodies de vous qu'il a entendues le soir où il a eu le plaisir de vous parler. Tous mes hommages à Madame Florent Schmitt et croyez-moi inoubliablement

André Gide.

LETTRE IX. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT ⁶⁹

Cuverville-en-Caux

13 juin 1910

Cher Monsieur,

Jacques Rivière m'envoie à la campagne, avec prière de vous la faire parvenir, cette lettre ⁷⁰, qui vous parviendra enfin, je l'espère, mais quand ? et par quels détours ? car je n'ai pas votre adresse.

Avant de quitter Paris, j'ai pu entendre à la Nationale votre *Salomé* ⁷¹, qui m'a vivement intéressé, mais convaincu nettement que rien n'était plus éloigné de vous que le sujet que je vous avais inconsiderément proposé ; mais je voudrais que vous ne me gardiez pas rancune d'une inadéquation que je vous sais grand gré d'avoir aussitôt reconnue.

⁶⁷ Le programme des Concerts Lamoureux, à la salle Gaveau, le dimanche 27 février, comportait deux mélodies pour chant et orchestre de Florent Schmitt, *Tristesse au jardin* sur un poème de Laurent Tailhade et *Musique sur l'eau* sur un poème d'Albert Samain. Ces mélodies étaient chantées par Jeanne Lacoste, l'épouse du peintre.

⁶⁸ *La N.R.F.*, n° 15, 1^{er} mars 1910, p. 541. Dans une courte note, délicatement impressionniste, Jacques Rivière dégage l'originalité de Florent Schmitt et définit ce qui fait le charme de ces mélodies.

⁶⁹ Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 4.

⁷⁰ Probablement la lettre de Jacques Rivière à Florent Schmitt conservée à la Bibliothèque Nationale, département de la Musique, sous la cote L. a. Rivière (J) 1. Rivière y remerciait le compositeur pour l'invitation à venir écouter l'une de ses œuvres — sans doute *La Tragédie de Salomé* — et regrettait de n'avoir pu y répondre.

⁷¹ Gide a assisté au concert donné salle Gaveau par la Société Nationale de Musique le 27 mai 1910. Deux extraits de *La Tragédie de Salomé* figuraient au programme : le prélude et la danse des perles. Le programme comportait en première audition la première *Élégie* de Francis Jammes, musique de Raymond Bonheur.

Croyez à ma très attentive sympathie.

André Gide.

Et je n'ai même pas ici l'adresse des Lacoste !

LETTRE X. — ANDRÉ GIDE A FLORENT SCHMITT ⁷²

8 mars 1913

Mon cher Florent Schmitt,

Le prospectus du théâtre Astruc ⁷³ m'apporte une vive surprise. Qu'est-ce que ce *Mystère de Proserpine* que vous annoncez ? ⁷⁴ Sans doute rien de commun avec le projet que je vous avais soumis et que votre lettre d'Argelès me disait ne point vous convenir ? ⁷⁵

Veillez me renseigner, car depuis, ne recevant de vous aucun signe, j'ai cru pouvoir disposer de mon scénario pour un autre. ⁷⁶

Croyez, mon cher Schmitt, à mes sentiments bien cordiaux.

André Gide.

⁷² Bibliothèque Nationale, département de la Musique, L. a. Gide (A) 5. Deux brouillons de cette lettre, écrits de la main de Gide, sont conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.7. Le récépissé d'une lettre recommandée accompagne le second. On comprend, à ces précautions, l'affolement de Gide écrivant à Ghéon : « Tu juges de ma stupeur en voyant au programme d'Astruc une *Proserpine* de Florent Schmitt, annoncée. Procès en l'air inévitable. » (*Correspondance*, t. II, p. 817 ; cette lettre a donc été écrite autour du 8 mars et non en février). Au dos du second brouillon, toujours de la main de Gide, on note la mention : « Paul Morisse » ; c'est pour nous l'indication que le manuscrit confié par Gide au coffre-fort de Vallette au Mercure de France était la version qu'il avait proposée à Florent Schmitt. L'affaire est prise tellement au sérieux que Paul Morisse répond aussitôt par lettre recommandée, pour apaiser les inquiétudes de Gide : « Soyez sans crainte : j'ai reçu en son temps l'envoi que vous vouliez bien faire à mon nom. » Voir aussi l'édition de Patrick Pollard, p. 28.

⁷³ Il s'agit du programme des Spectacles lyriques et dramatiques devant être présentés entre avril 1913 et fin mars 1914 pour la première saison du Théâtre des Champs-Élysées, dont Gabriel Astruc est alors le directeur.

⁷⁴ On annonçait effectivement deux œuvres de Florent Schmitt, *La Tragédie de Salomé* et *Le Mystère de Proserpine*. Schmitt ne composera aucune œuvre portant ce dernier titre. Un signe encore que cette affaire tenait à cœur à Gide : il avait conservé ce programme ; il est rangé dans le dossier de presse de *Proserpine* à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

⁷⁵ Voir lettre VII.

⁷⁶ Allusion au projet de collaboration avec Diaghilev, José-Maria Sert, et peut-être Stravinsky pour la musique.

LETTRE XI. — FLORENT SCHMITT A ANDRÉ GIDE ⁷⁷

10 rue des Girondins
Saint-Cloud

[*Sans date* ⁷⁸]

Cher Monsieur,

La *Proserpine* dont il s'agit est un spectacle chorégraphique sans aucun rapport avec ce que vous m'aviez montré. Excusez-moi de vous répondre si tard : j'arrive du Midi et votre lettre m'attendait : la poste de par d'immuables règlements administratifs.

Soyez donc sans inquiétude en ce qui concerne votre *Proserpine*. J'espère d'ailleurs avoir bientôt le grand plaisir de vous rencontrer.

LETTRE XII. — ANDRÉ GIDE A JOSÉ-MARIA SERT ⁷⁹

Cuverville

18 mars 1913

Mon cher Sert,

Je reçois enfin un mot de Schmitt (il était en voyage). Sa *Proserpine* n'a, dit-il, «aucun rapport avec ce que je lui avais montré». Voici qui nous met à l'aise. Avez-vous parlé de la chose à Diaghilev ?

Si toutefois vous estimez qu'UNE *Proserpine* au programme Astruc suffit, c'est alors que le projet de Schmitt aurait tout de même plus de rapports avec mon scénario que Schmitt ne s'en rend compte — et dans ce cas vous pourriez sans doute vous entendre avec lui, puisque vous le connaissez, avec l'occasion de le rencontrer et estimez beaucoup sa musique.

Quand pourrai-je vous voir et vous en parler ?

Tout amicalement votre

André Gide.

LETTRE XIII. — JOSÉ-MARIA SERT A ANDRÉ GIDE ⁸⁰

⁷⁷ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.8 2/2. Carte de visite.

⁷⁸ Cette réponse a accompli un curieux périple : partie de Saint-Cloud, elle a été réexpédiée de la Villa Montmorency à Gramat dans le Lot le 13 mars 1913 (cachet de la poste) ; elle en est repartie le 15, de nouveau pour la Villa Montmorency, puis réexpédiée le 17 pour Cuverville.

⁷⁹ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 789.9. Les lettres XII et XIII sont reproduites avec l'aimable autorisation de M. José-Lluis Sert.

⁸⁰ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 800.2. Carte postale adressée de Vienne (Autriche) à Cuverville.

[*Sans date* ⁸¹]

Mon cher Gide,

Je ne vous ai pas donné de nouvelles parce que notre affaire a été en panne par la maladie de Stravinsky ⁸² et par la mienne après. Je rentre à Paris après avoir été en Italie une partie de l'été. J'ai vu à Venise Diaghilev et surtout quelqu'un d'autre dont il faudra que je vous parle. Je rentre le 1^{er} octobre à Paris.

Et vous ?

Je désire bien vous voir et vous envoie une cordiale poignée de main.

Sert.

Le BAAG publiera dans son prochain numéro un second article de M. Jean Claude : « Quand Gide consent à trahir Shakespeare... », sur l'histoire d'un autre projet de collaboration de l'écrivain avec Florent Schmitt, pour l'Antoine et Cléopâtre commandé par Ida Rubinstein.

⁸¹ Cachet de la poste : 22 septembre 1913.

⁸² Stravinsky avait été atteint d'une typhoïde : voir *Correspondance* Ghéon-Gide, t. II, pp. 823 et 824.

ROBERT OU L'INTERÊT GÉNÉRAL
QUELQUES ÉLÉMENTS
POUR UN PROCÈS EN RÉHABILITATION

par
PIERRE MASSON

Concluant sa présentation des fragments des *Cahiers* de Maria Van Rysselberghe relatifs à la genèse de *Robert ou l'Intérêt général*, Claude Martin, il n'y a pas loin de dix ans, appelait de ses vœux

l'étude génétique de cette œuvre qui, indépendamment de sa valeur littéraire, offrira à coup sûr, dans les transformations successives que révéleront les manuscrits conservés, un exemple privilégié du travail de l'écrivain.¹

Ces manuscrits, hélas, sont encore inédits à l'heure actuelle, et une telle étude reste donc à faire. Pourtant, si nous avons jugé bon de rouvrir dès à présent le dossier de cette pièce manifestement imparfaite, c'est parce qu'il nous est apparu, non pas tant à la relire qu'à mieux pénétrer le contexte historique dans lequel elle se trouve inscrite, qu'elle constitue à coup sûr plus qu'un simple vestige de l'engagement gidien. Le voisinage et le retentissement du Retour de l'U.R.S.S. font un peu sous-estimer son importance et oublier qu'elle fut le produit d'une situation morale très inconfortable, celle d'un compagnon de route tiraillé entre sa conception de la littérature et son souci parfaitement sincère de mettre sa plume au service de la cause politique qu'il avait choisi de soutenir ; mieux encore, ils font oublier que cette pièce est un des très rares exemples de création délibérément engagée de la part d'un écrivain bourgeois, qui suivait ainsi une voie à propos de laquelle beaucoup ont théorisé, mais que bien peu ont réellement suivie.

Malgré ses trop évidentes faiblesses, cette œuvre n'est donc pas seulement le précieux témoignage de l'évolution morale et littéraire d'un écrivain, elle

¹ Claude Martin, « Histoire d'une pièce mal fichue : la "Petite Dame" et *Robert ou l'Intérêt général* », *André Gide* 4 (Paris : Minard, 1973), p. 156.

est aussi, placée au cœur de la crise de conscience des intellectuels au XX^e siècle, un moment de l'histoire des idées. X

1. Situation morale de Gide : l'engagement et ses contradictions

La situation de Gide, dans les années 30, avait quelque chose de paradoxal : alors qu'il devenait une figure essentielle de la scène politique, tenant pleinement sa place de « contemporain capital », son génie créateur, qui lui avait précisément permis d'acquérir cette importance, passait au second plan, non seulement parce que les préoccupations de l'heure étaient de moins en moins rattachées à la littérature, mais aussi parce que, plus il s'engageait dans son rôle public, plus il éprouvait de mal à remplir sa fonction d'écrivain. Il suffit de relire les pages du *Journal* correspondant à cette période pour s'en convaincre : on y voit Gide constater lucidement la baisse de son inspiration (et se demander s'il doit lier cette stérilité à son regain d'activité sur le plan social et politique — sans pour autant, il faut le souligner, envisager de changer d'attitude :

30) Il n'y a pas si longtemps que ces questions de style ont cessé d'être pour moi de primordiale importance. Et si elles cessent de l'être, ce n'est point tant qu'elles me paraissent moins importantes ; mais d'autres questions, qui grandissaient en moi, qui maintenant son parvenues à l'âge adulte, ont pris le pas, entraînant le reste à leur suite. ²

31) Si les questions sociales occupent aujourd'hui ma pensée, c'est aussi que le démon créateur s'en retire ? Ces questions n'occupent la place que l'autre ne l'ait déjà cédée. ³

Cette sécheresse n'était pas en soi une nouveauté pour Gide, et le souvenir des années d'exaspération passées à recommencer *La Porte étroite* aurait pu le consoler. Mais alors qu'il ne tirait jadis que de lui-même l'énergie nécessaire pour la surmonter, il se trouvait désormais stimulé par d'autres aiguillons, soumis à des exigences extérieures qui inclinaient et même paralysaient son génie. Porté au devant de l'actualité, il lui était beaucoup plus difficile d'écrire sans tenir compte de celle-ci, sans se soucier de son image que tant de monde surveillait pour l'admirer ou la critiquer. Il se devait d'être présent sur cette scène, mais encore d'être « moderne », c'est-à-dire en accord avec les préoccupations et l'humeur de son temps. Le soir de la première d'*Un Taciturne*, pièce de Roger Martin du Gard représentée en octobre 1931, il s'exclamait : X

Ah ! ce que cela me donne envie de faire du dialogue, du théâtre moderne ! ⁴
L'échec d'*Œdipe*, loin de le déconcerter, ne fit que raviver encore ce désir, lui

² Gide, *Journal 1889-1939* (Bibl. Pléiade, 1948), p. 1114 (14 février 1932).

³ *Ibid.*, p. 1139 (19 juillet 1932).

⁴ Cité par Claude Martin, *op. cit.*, p. 136.

faisant prendre une forme contradictoire qui annonçait les difficultés auxquelles Gide allait se heurter :

Le 16 décembre 1933, à Lausanne, après une représentation de l'adaptation qu'il a fait de ses *Caves du Vatican* pour la troupe des Bellettrien, [il déclare] : « C'est inouï ce que tout ça me donne envie de faire du théâtre moderne, je sais que j'ai le sens du dialogue ; la raison du succès de mon théâtre [sic], c'est que j'ai toujours voulu faire d'une idée un ressort dramatique, il n'y a que ça qui m'intéresse. »⁵

Ce qui nous frappe ici n'est pas tant l'aveuglement de Gide sur le prétendu succès de son théâtre — encore que cette naïveté sympathique soit un peu à l'origine de son entêtement ultérieur — que la contradiction flagrante dans laquelle il s'enferme : d'une part il reconnaît qu'il ne veut ni ne peut faire que du théâtre d'idées ; d'autre part il se lance dans un projet de pièce par simple démangeaison créatrice, parce que son ami Martin du Gard réussit assez bien dans ce domaine (en 1934 encore, parlant de *Robert* à ce dernier, Gide nomme sa pièce « mon *Taciturne* »⁶), sans être, semble-t-il, soutenu par une nécessité intérieure, par une idée dont l'exposition lui serait devenue vitale.

Les difficultés qui vont en découler, la pénible odyssée de *L'Intérêt général*, traîné et plusieurs fois repris et remanié entre 1934 et 1939, nous n'avons pas à nous y attarder, car la « Petite Dame » a retracé tout cela par le menu.⁷ Mais si cette donnée initiale nous importe, c'est que nous y pouvons lire, partiellement, les raisons pour lesquelles Gide fit de cette pièce une œuvre politique, et eut tant de mal à la mener à bien.

La politique, nous le savons bien, est cette terre nouvelle et changeante à laquelle le mobile Gide, dans ces années 30, essaie de s'amarrer. Or, à la différence des années 50 où la notion d'engagement, brandie principalement par Sartre, prend l'allure d'une réflexion théorique, d'une course épuisante vers d'interminables mises au point pour des écrivains qui s'interrogent plus sur l'engagement qu'ils ne le pratiquent réellement, vers 1930, donc, il est d'abord demandé à l'intellectuel politisé de produire une œuvre littéraire qui sache exprimer l'espoir de la classe prolétarienne, la vitalité du parti révolutionnaire. Tantôt séparément, tantôt conjointement, comme deux frères ennemis passagèrement réconciliés, l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et le Parti Communiste Français en liaison avec l'Union Soviétique s'efforcent de promouvoir un nouveau type de littérature, la grande question étant de savoir

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 633.

⁷ Pour la compréhension de cette étude, nous renvoyons à l'indispensable lecture des fragments des *Cabiers de la Petite Dame* publiés et commentés par Claude Martin in *André Gide 4*, *op. cit.*, pp. 133-58.

si l'on peut parler de littérature prolétarienne avant que la révolution soit totalement réalisée. Déjà des amis de Gide, Louis Guilloux en 1927 avec *La Maison du Peuple*, Eugène Dabit en 1929 avec *Hôtel du Nord*, tous deux futurs compagnons de voyage de Gide en U.R.S.S., se sont illustrés dans ce genre, et l'étoile de certains écrivains ne brille alors aussi fort qu'en raison des éclairs révolutionnaires qui s'y ajoutent : Dès 1929 Drieu La Rochelle, dans *Une femme à sa fenêtre*, construit une intrigue romanesque où l'amour et le communisme se mêlent étroitement ; 1933 voit paraître *La Condition humaine* et Antoine Bloyé, 1934 *Les Cloches de Bâle*, 1935 *Le Sang noir*, etc... Et Gide pouvait mesurer, au sein de l'A.E.A.R., fondée en 1932, où il les côtoyait, l'audience d'un Malraux et d'un Nizan.

Engagé dans ce vaste et complexe mouvement, il ne pouvait pas ne pas sentir le besoin de se maintenir au même diapason, de donner à son tour une partition qui concrétise et justifie la place qu'il tenait dans l'orchestre. Il ne s'agissait pas tellement de prestige, le sien étant désormais assuré — encore qu'il lui fallût ne pas décevoir son public, ce qui est la situation la plus délicate —, mais d'honnêteté intellectuelle, du sentiment d'obéir au devoir que son choix politique lui imposait. Gide résume assez bien cette position lorsqu'en 1936 il confie à Roger Martin du Gard et à la « Petite Dame » :

Mes dernières œuvres risquent d'être en dehors de ma voie, les moins originales, sembler pleines de concessions. Je ne voudrais pas user de ce mot-là, puisque ces concessions, ce n'est pas ce que j'ai voulu : elles viennent à la fois de mon manque de confiance en moi-même et sont des sous-produits de cette question sociale dans laquelle je suis engagé. Tout y concourt : les lettres qu'on m'écrit, ces appels à moi, sentir que tant d'êtres attendent de moi quelque chose ! Je ne puis pourtant pas leur redonner un *Saül...* ni un *Paludes* ! Et spécialement dans cette pièce que je souhaite capable de succès — ce souhait même est à l'encontre de ma ligne, de ce qu'il me faut souhaiter. C'est tout ça qui me gêne, qui m'entrave.⁸

Ainsi, l'idée dont il affirmait la nécessité pour l'édification de son œuvre théâtrale, cette idée existe bien, mais elle n'est pas issue d'un conflit intérieur, d'une de ces contradictions qu'il a, en lui, savamment entretenues ; elle lui vient d'ailleurs, comme une obligation morale, sacrée, mais étrangère à sa nature. *Saül* et *Paludes* s'efforçaient de traduire et de résoudre des conflits internes à l'esprit gidien. S'il y a un conflit maintenant, c'est bien plutôt entre lui et le monde extérieur auquel il se sent tenu de s'intéresser dans une perspective nouvelle et désarmante pour lui : la lutte des classes, la justice sociale supposent l'existence d'un « monde réel » comme l'appelle Aragon, c'est-à-dire d'un monde où le prix des choses n'est pas fonction du regard que l'on pose sur elles, mais de la loi de l'offre et de la demande, de données matérielles et

⁸ Cité par Claude Martin, *op. cit.*, p. 149.

objectives sur lesquelles la sensibilité gidienne n'a pas de prise. C'est ce qui va l'amener, par généralisation de son propre cas, à considérer qu'il y a, entre la création artistique et l'engagement politique, une incompatibilité presque totale, redécouvrant pour son usage personnel la vieille opposition entre le beau et l'utile, entre l'esthétique et l'engagement :

Voilà, la preuve est faite sur moi : tout ce qu'on donne délibérément au social est perdu pour l'art ; c'est le désir de ça, le souhait de servir une cause qui me tient à cœur, qui m'a perdu.⁹

En bref, Gide se trouve engagé alors dans une curieuse impasse : désireux de sortir de la période de stérilité qui coïncidait avec sa découverte des problèmes sociaux, il pratique une sorte d'homéopathie en se lançant dans la réalisation d'une pièce d'inspiration sociale et politique, prenant le risque de faire, de la nature même du remède, un obstacle à sa guérison. Il va même jusqu'à représenter cette sécheresse, par une mise en abyme, non plus de la création, mais de la perte d'inspiration, à la manière de Du Bellay écrivant un de ses plus beaux sonnets sur le fait qu'il se sent abandonné des Muses : au jeune Michel, qui représente un peu Gide dans la pièce, l'oncle Boris déclare :

Quand j'ai commencé de te connaître, à Berlin, tu travaillais. Je te sentais toujours désireux de te cultiver, de t'instruire. C'est comme cela que je t'aimais, Michel. Mais, depuis quelque temps, je te sens inquiet. Tu t'agites ; tu t'agites. Ivan s'agite. Je ne sais pas ce que vous avez tous... Je crains qu'Ivan ne t'ait mis de mauvaises idées dans la tête. [...] Depuis que ces idées t'habitent, tu ne t'instruis plus, tu ne fais plus rien qui vaille.¹⁰

De plus, cette contradiction va amener Gide à développer en lui un sentiment auquel il n'était déjà que trop enclin, celui d'une certaine complaisance dans le sacrifice ; au contact de la religion nouvelle proposée par le socialisme, sa formation première se réveille, confondant un peu la volonté de la lutte et la joie du martyr, le faisant s'écrier un peu partout qu'il est prêt à donner sa vie pour la réussite de l'U.R.S.S., alors qu'on ne lui demande que son adhésion. Il ne pouvait donc que persévérer dans son entreprise, et, à la limite, souhaiter simultanément son échec, puisqu'il pouvait ainsi entretenir cette image de l'artiste immolant son talent sur l'autel de la politique. Au niveau de l'inconscient de Gide, il n'est pas interdit de penser que l'échec de sa pièce était, en soi, une réussite.

Il se peut d'ailleurs que ce goût du sacrifice ait été favorisé par l'attitude des militants que Gide fut amené à fréquenter. Certes, nous n'avons nul témoignage prouvant que l'illustre compagnon de route ait eu à subir les avanies

⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰ Gide, *Robert ou l'Intérêt général*, in *Littérature engagée* (Paris : Gallimard, 1950), p. 294. Pour la suite de cette étude, les références à cette œuvre seront indiquées dans le cours du texte par un simple numéro de page.

infligées à André Breton et à ses amis surréalistes par le P.C.F. ; apparemment, il semblait au contraire trouver dans son engagement l'occasion de fraterniser avec émotion avec ses nouveaux camarades. Mais était-il dupe de son cœur et des attentions intéressées qu'on lui prodiguait ? Certaines de ses réflexions permettent d'en douter. Le 23 mai 1933, il déclare à la «Petite Dame» :

Au reste, je sais bien que si un jour je monte sur la charrette, ce seront ceux de gauche qui m'y pousseront, c'est dans la règle et tant pis. ¹¹

Le 14 janvier 1935, il écrit à Roger Martin du Gard :

Je crois que vous avez raison, pour ce qui est de l'inimitié de classe des ouvriers contre les intellectuels. Mais [...] c'est toujours de la classe bourgeoise ou des intellectuels que vient l'idée révolutionnaire. Les prolétaires d'aujourd'hui le savent ; on le leur enseigne. Je crois que cette haine n'est appelée à se déclarer que plus tard, et que nous ne serons invités à monter que dans la deuxième charrette. Jusqu'à présent, de la classe ouvrière n'est venu (pour moi) que sympathie enthousiaste. [...] Mais n'allez pas croire que j'en perde la jugeote. ¹²

De tous ces éléments contradictoires, comment la pièce de Gide n'aurait-elle pu se faire l'écho ? Chargée de conjurer le mal en l'exprimant, de faire cesser le silence en exposant ses causes, elle était peut-être une pièce infaisable, mais qui forcément se devait de représenter le drame même dont elle était issue, non pour le dépasser, mais plutôt pour l'illustrer et lui donner une valeur exemplaire. Du même coup, elle offrait à un autre malaise la possibilité de s'exprimer : derrière la difficulté d'écrire se trouve la difficulté d'être, et surtout d'être un intellectuel bourgeois au pays des prolétaires.

Les raisons qui font que cette pièce est une œuvre imparfaite permettent donc aussi bien — et c'est ce que la présente étude souhaite souligner — de la considérer comme originale : n'est-elle pas la première à poser aussi nettement un problème qui va s'avérer essentiel pour plusieurs générations d'écrivains ?

Cependant, il ne faut pas s'attendre à ce que ce problème apparaisse dans la trame politique de la pièce : si Gide l'y a glissée, ce n'est presque qu'à son insu, son projet n'étant pas de parler de lui, mais de servir une cause qui ne le concernait pas directement. Là où notre attention va devoir se porter, c'est donc plutôt vers ce domaine de l'œuvre où, en surface, la tradition gidienne se retrouve le mieux, où les données psychologiques et la structure dramatique paraissent reproduire une fois de plus ce qui court d'André Walter aux *Faux-Monnayeurs* et qui fait courir les héros de Gide, cette matière romanesque qui est plus apte à subir de légers infléchissements, plus révélatrice, au bout

¹¹ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, pp. 306-7.

¹² Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. II, p. 10.

du compte, que des professions de foi trop voyantes pour être significatives.

Roger Martin du Gard et Maria Van Rysselberghe reprochèrent à Gide, avec constance et justesse, d'obliger à cohabiter deux éléments d'humeur pourtant inconciliable, une critique politique et un drame psychologique. Que Gide n'ait pas su choisir, qu'il n'ait pas pu non plus, et que sa pièce en souffre, cela n'est pas contestable ; mais qu'un tel déchirement ait été inutile, c'est ce que nous voulons contester, en montrant qu'il permit à Gide d'envisager au moins ce qui, réussi, aurait pu être son chef-d'œuvre, et dont témoigne au moins l'émergence dans sa pièce de ce personnage essentiel de toute littérature engagée, celui du transfuge.

2. Analyse de la pièce : à la recherche du nouvel homme

Il est visible — et en partie avoué par Gide — que sa pièce est une sorte de prolongement de *L'École des Femmes* dont elle récupère certains éléments, dont le plus voyant, le personnage de Robert qui, en plus du prénom, conserve ses caractéristiques : même manie de jouer au moraliste, même hypocrisie foncière ; après l'enterrement de son père, Robert Dormoy s'attendrit sur lui-même et s'imagine déjà descendant noblement vers la tombe, tout comme le faisait le premier Robert, après son accident de voiture, en présence de ses enfants d'ailleurs peu impressionnés. L'hypocrisie se manifeste aussi chez ces deux personnages à travers leur talent pour chercher leur profit tout en jouant les âmes vertueuses ; mais nous sommes également renvoyés, par certains détails, à des œuvres plus anciennes : la fausse pièce d'or, transmise du boucher à Rosalie, de Rosalie à Laure et de Laure à Robert, rappelle bien celle qui circule à Saas-Fée, dans la deuxième partie des *Faux-Monnayeurs*, tout comme le talent de Robert pour soutirer 50 000 francs au cousin Gustave rappelle la tentative de Passavant pour récupérer la même somme auprès de Vincent.

Cependant, il faut ajouter que cette circulation des objets (l'argent perdu par Vincent, prêté par Passavant, regagné par Vincent, refusé par Laura) qui fonctionne dans l'ensemble de l'œuvre de Gide comme la manifestation d'une loi implacable (qu'on songe par exemple au billet de 500 francs dans *Le Prométhée mal enchaîné*) perd ici son aspect symbolique, tout simplement parce que, en arrêtant la course des objets, en mettant la fausse pièce dans son gousset et le chèque de 50 000 francs dans sa poche, le bourgeois — Robert en l'occurrence — réintroduit ces objets dans l'ordre mercantile ; le propre du bourgeois — et ce n'est pas nous qui le disons, c'est la pièce de Gide, en avance sur son temps — est, comme pour Midas changeant en or tout ce qu'il touche, de ne savoir évoluer que dans un univers dépoétisé, où l'argent représente la loi du plus fort. Sans aller jusqu'à dénoncer, comme Nizan ou Drieu, la ré-

veuse bourgeoisie qui s'efforce de se créer par compensation un idéal factice et décevant, Gide montre que les accès de sentimentalisme de Robert recourent toujours un intérêt ou un rapport de force : c'est chez Boris, auquel il veut acheter son brevet, et battant en retraite devant Ivan, que Robert se définit comme un sentimental, et le vieux thème de la terrasse, si cher à Ménélaque et à ses disciples, est ici ironiquement replacé dans sa bouche :

Oui, cette terrasse est agréable. C'est là que je viens méditer. J'aime les grandes vues d'ensemble. Et, de plus, je puis surveiller d'ici les abords de la fabrique et la rentrée ou la sortie des ouvriers. (pp. 273-4).

Un autre exemple de cette dégradation du réel est l'utilisation de la porte qui, dans le mur qui ferme le jardin des Dormoy, évoque celle du potager de Fongueusemare, dans *La Porte étroite* ; mais elle n'est plus l'expression d'un interdit religieux ou d'une inhibition morale, elle sert seulement, en se fermant, à montrer l'intransigeance de la bourgeoisie, son refus de s'ouvrir sur le monde de la vraie vie ; Michel, puis Rabot meurent d'avoir franchi cette porte qui est ensuite sur eux refermée à clef.

Mais ce sont surtout les données familiales qui permettent les rapprochements les plus intéressants et que l'on peut regrouper autour de deux thèmes principaux, celui de la bâtardise et celui de la fraternité.

A. LA BÂTARDISE

Dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio, bâtard du comte de Baragliouli, ayant perdu sa mère à l'âge de seize ans, retrouve son père miraculeusement, juste à temps avant que celui-ci ne meure.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard, au même âge, découvre qu'il est lui aussi un bâtard, mais il ne connaît de son vrai père que par une initiale, et il quitte alors sa mère qu'il ne reverra plus.

Dans *L'Intérêt général*, la pièce s'ouvre au moment où Boris Orlov vient d'enterrer son père, le vieux Monsieur Dormoy qu'il a quitté sans laisser d'adresse après la mort de sa mère, survenue alors qu'il avait dix ans.

A partir de ces rapprochements, deux remarques s'imposent, qui valent surtout pour une étude générale de l'œuvre gidiennne, et que nous nous contentons donc d'indiquer :

— C'est d'abord l'existence d'un lien entre la mort de la mère et l'effondrement de la figure du père : si quelques mois séparent les morts de Wanda et du vieux comte, c'est simultanément que Bernard décide de se considérer comme né de père inconnu et de rayer sa mère de sa vie, et c'est consécutivement que meurt la mère de Boris et que celui-ci cesse de voir son père. Devant la photographie du vieux Dormoy, Boris déclare :

Il était comme cela quand je l'ai perdu, (devant un geste de Robert) je veux dire : quand j'ai cessé de le voir. [...]

- A la mort de Madame votre mère, si j'ai bien compris ce que vous me disiez, mon père a cessé de vous fréquenter ?
- C'est moi qui suis parti sans laisser d'adresse. (p. 256).
- En second lieu, il faut souligner que ce lien, qui semble à chaque œuvre de Gide plus nettement indiqué, s'accompagne d'un affaiblissement progressif de l'image du père : Lafcadio accourt auprès du sien, pour le vénérer juste avant de le perdre ; Bernard ne connaît, et ne veut connaître du sien, que des initiales, mais se plaît à l'imaginer glorieux ; Boris enfin l'abandonne volontairement. Comme si l'attraction exercée par la personne du père allait en décroissant dans l'imaginaire gidien, la disparition de la mère devenant au contraire l'élément dominant... Comme si la mère, en quelque sorte, était rendue responsable, par sa disparition, de l'effacement définitif d'un père vers lequel il n'est désormais plus de fil conducteur.

Mais ces rapprochements sont ici de peu d'importance en regard de ce fait essentiel : avec *L'Intérêt général*, une nouvelle génération de personnages apparaît ; Lafcadio et Bernard se sont mariés, les bâtards ont eu des enfants légitimes, en l'occurrence Ivan et Vera, et le héros de la pièce, Michel, ne peut pas se réclamer de cette bâtardise libératrice. Un tel fait appelle une nouvelle série de remarques :

- Il y a comme un échange de connotations : alors que Lafcadio et Bernard joignaient, avec un bonheur inégal, la bâtardise et l'esprit d'aventure, Ivan, l'héritier du bâtard Boris, possède au contraire un esprit dogmatique et doctrinaire aussi cynique et intransigeant dans son domaine que l'est Robert dans le sien. A l'inverse, c'est Michel, fil légitime de la dynastie Dormoy, qui incarne la liberté de mouvement, l'humour, l'amour, la générosité, toutes les qualités d'une jeunesse émancipée. Il semblerait ainsi que Gide veuille nous faire comprendre qu'il n'y a pas de situation qui ne puisse être pervertie, détournée de sa vocation première : l'essentiel n'est pas d'être bâtard, mais de vouloir l'être, c'est-à-dire d'être capable, comme Boris autrefois, de s'échapper un jour de la sphère familiale et de son modèle d'autorité ; c'est Ivan, en conseillant à Michel de retourner chez son père, en l'empêchant de s'installer chez Boris, qui, par delà son argumentation politique, se fait le défenseur jaloux de la cellule familiale ; il est d'ailleurs fait pour commander tout autant que Robert, il n'est pas simple ouvrier, mais chef d'atelier, chef syndicaliste, et Robert se propose d'en faire un contremaître pour le neutraliser. On retrouve ici la perspective dynamique des derniers livres des *Nouvelles Nouritures*, pour lesquels le sort de chacun est entre ses mains, il ne tient qu'à lui de choisir, et de vouloir.
- Ce choix se manifeste justement à travers l'attitude de Michel qui, ayant rompu avec son père, cherche à s'installer chez l'oncle Boris ; cette attitude

n'est pas sans rappeler celle de Bernard envers Édouard, mais elle exprime en plus une volonté d'enracinement dans une autre famille, la vraie famille de Michel, celle qu'il s'est librement choisie, tout comme Gide s'efforce à ce moment-là de se rapprocher de la famille prolétarienne.

Il semble qu'il faille lire là une volonté de la part de Gide de dépasser son vieux thème de la bâtardise anarchisante, et de le réconcilier avec les exigences d'une société fondée sur de nouvelles bases. De même que Boris est un Lafcadio vieilli, Gustave, le frère de Michel, est un avatar de Bernard : il a connu le dépaysement, le voyage, mais n'en est revenu que plus assagi au domicile de ses parents, comme le rappelle Robert :

Cela avait très bien réussi à Gustave. Par la suite, il avait d'autant mieux apprécié le milieu familial. (p. 233).

A quoi bon être bâtard, si c'est pour se soumettre, comme Boris, aux injustices de cette société inégalitaire ? A quoi bon s'évader, comme Bernard, si c'est pour revenir, comme Gustave ? Il y a là comme une entreprise de démythification que Gide fait subir à ses propres ouvrages : la donnée familiale pour Lafcadio, la possibilité d'errance pour Bernard étaient, même provisoirement, ressenties comme des garants suffisants, des promesses de liberté, sinon de bonheur. Mais à la révolte vaine et finalement récupérée d'un Bernard succède celle d'un nouveau personnage, plus fort parce que plus réaliste, qui n'est pas un fragile prince de la jeunesse prédestiné pour l'aisance et la conquête. Du même coup, à l'opposition mythique de la maison avec le monde extérieur se substitue une lutte entre deux types de maisons, Michel prétendant associer dans la demeure de son choix la protection d'un nouveau père et la liberté de s'y réfugier quand bon lui semble. A l'éternel recommencement des itinéraires gidiens, le héros étant presque nécessairement ramené à son point de départ, un nouveau cycle cherche à succéder, transformant le cercle vicieux en marche vers le progrès. Mais c'est sans compter avec le reste de la famille.

B. LE FAUX-FRÈRE

Richard, sitôt sorti des bancs, a perdu son père, — un veuf. Il a dû travailler ; il n'avait que peu de fortune, qu'un frère plus âgé lui a prise. ¹³

Dès *Paludes*, au schéma de l'orphelin privé de mère, puis de père, s'ajoute celui d'une fraternité difficile dans lequel le héros gidien apparaît tantôt comme une victime, tantôt comme un bourreau, dominé ou triomphant, et parfois les deux à la fois, comme si, à un complexe de Caïn, chargé des remords de son crime, se joignait parfois un complexe de Jacob, d'un cadet qui par son ingéniosité renverse la situation à son profit : à qui, par exemple, comparer

¹³ *Paludes*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* (Bibl. Pléiade, 1958), p. 106.

Jérôme, lui qui, par son aveuglement, fait le malheur d'Abel, ce cousin qui l'appelle frère, sinon à Caïn ? En revanche le Prodiges, qui réussit à supplanter son frère aîné dans le cœur de ses parents, n'est-il pas un nouveau Jacob ? Mais aussi ne retrouve-t-il pas, en face du Puîné incompris et révolté, un rôle de grand frère d'abord gênant et maladroit ? Ce sont encore par ces extrêmes que passent les relations Julius - Lafcadio, le second rêvant d'amour fraternel tout en traitant Julius d'emporté. Sans trop approfondir cet aspect important de l'œuvre de Gide, nous pourrions peut-être l'éclairer en le rapprochant du fait que Gide lui-même, pourtant habité par la certitude de sa différence, voire de sa supériorité, se sentait poussé à rechercher des modèles, des meneurs qui, de Louÿs en Ghéon en passant par Wilde, lui tiennent un peu lieu de grand frère. Mais il s'agit donc, dès l'origine, d'un sentiment complexe et fragile où l'on est forcément amené à brûler son idole, à s'affirmer contre son Mentor, à se débarrasser finalement du grand frère devenu encombrant.

Cette contradiction, assumée d'abord par un seul personnage (Abel, Julius) se dénoue un peu par la suite en s'appuyant sur un duo : Bernard abandonne sans remords son frère Charles, ce crustacé, pour courir coucher chez — et presque avec — Olivier ; on passe ainsi d'un dilemme à un choix, l'affirmation de soi pouvant se réconcilier avec le besoin d'un guide — et c'est d'ailleurs pourquoi Bernard, ne pouvant suivre Olivier qui l'admire trop, se met à la remorque d'Édouard.

Avec *L'Intérêt général*, cette opposition se fait encore plus nette, Michel se démarquant sans peine de son frère Gustave, émule et digne successeur de Robert, pour s'efforcer de se rapprocher d'Ivan, le fils de son oncle, auquel il doit toutes ses idées politiques et qu'il admire aveuglément. En ce sens, la leçon de la pièce serait claire, aussi claire qu'un roman d'Aragon où le bourgeois dissident finit par trouver sa vraie famille parmi des syndicalistes en grève, comme dans *Les Beaux Quartiers*. Mais justement, c'est là que, chez Gide, quelque chose ne fonctionne pas normalement. En effet, à côté d'Ivan, il y a Vera, et c'est d'abord pour elle, semble-t-il, que bat le cœur de Michel, c'est vers elle qu'il s'échappe de chez ses parents, c'est elle qui lui offre de l'argent et qui enfin le venge en tuant Rabot. De cette façon, tout devrait être réuni pour que le passage de Michel d'une classe à l'autre, d'un foyer à l'autre, soit réussi, l'amour venant, comme cela arrive souvent dans les romans engagés, couronner le choix politique dont il indique en même temps la justesse. Mais d'Ivan et de Vera, c'est trop d'une personne, du moins on est obligé de le penser, puisque deux bonnes raisons finissent par en faire une mauvaise : d'un côté Ivan pourrait accueillir Michel comme Édouard accepte Bernard ; de l'autre, Michel pourrait trouver auprès de Vera l'amour que Bernard cherchait auprès de Laura. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette tentative de reconstitu-

tion d'une famille idéale tourne court, mais nous voyons bien pourquoi : Édouard ne pense qu'à Olivier, et Laura, investie par Bernard d'un impossible rôle d'amante et de mère, songe surtout à se recaser auprès de Douviers. Mais pourquoi trouvons-nous le même échec dans *L'Intérêt général*, alors que les intérêts de Vera et d'Ivan ne sont nullement conflictuels ou même divergents ?

Il n'est guère possible de répondre à cette question si l'on s'en tient au schéma apparent de la pièce, celui qui donne à penser que Vera, comme Iseult aimée de Tristan et du roi Marc, est le centre de l'action. Effectivement, Rabot aime Vera, se posant ainsi en rival du fils de son patron. Mais avec un tel scénario, si l'on explique le geste meurtrier de Rabot et la vengeance de Vera, on ne justifie pas pour autant l'attitude de Michel, en particulier son comportement suicidaire : amoureux de Vera, il n'avait pas à rechercher autre chose que sa compagnie ; s'il se détache de la foule des grévistes pour aller provoquer les gendarmes, ce ne peut être que par rapport à une autre personne qu'il désire indirectement toucher. Certes, il n'est pas interdit de deviner dans son attitude une manifestation inconsciente de son attachement à ses origines familiales, un réflexe qui le pousserait à revenir en conquérant dans la maison dont il a été chassé, s'ouvrant par la force le chemin que le Prodiges ou Bernard ont eu toute facilité de prendre. Mais un tel déterminisme ne peut jouer ici qu'après coup, et il faut, pour justifier un tel acte, une causalité bien plus puissante, telle qu'elle apparaît enfin si nous modifions le schéma initial de la façon suivante : Rabot → Vera → Michel → ? Nous retrouvons ainsi une répartition identique à celle des tragédies raciniennes, à *Andromaque* par exemple où Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui aime Hector par delà la tombe. Pyrrhus, sacrifiant à son amour sa situation politique et sa fidélité à la famille des Grecs, donne à Oreste un prétexte pour le tuer et obtenir Hermione ; mais celle-ci alors le repousse et provoque sa mort morale, le précipitant dans la folie. Rabot est cet Oreste qui profite de l'attitude de Michel, en rupture avec sa famille et sa classe, pour le tuer afin d'obtenir Vera ; mais celle-ci alors le poursuit et le tue. Mais si Vera est Hermione et Michel Pyrrhus, qui, dans la pièce de Gide, tient donc la place d'Andromaque, de cette femme officiellement esclave, et dont pourtant le regard tient en son pouvoir la destinée de tant d'individus ?

Évidemment, la réponse est aisée, et nous ne la retardons qu'afin de mieux montrer combien elle s'impose, et combien donc l'intrigue conçue par Gide possède de cohésion profonde.

Construite en cinq actes, cette pièce se présente superficiellement comme dotée d'une symétrie assez nette, qui justifie son titre en imposant l'omniprésence de Robert Dormoy : c'est chez lui que s'ouvre et s'achève l'intrigue, le premier et le cinquième acte se ressemblant par plus d'un point ; à l'enterre-

ment du grand-père Dormoy répond la préparation de l'enterrement de Michel ; les comparses Arthur et Valentine y font leurs seules apparitions ; l'abbé y est chaque fois prié à déjeuner ; deux tours de passe-passe s'y déroulent, le premier qui permet à la fausse pièce d'atterrir dans la poche de Robert en échange d'une leçon de morale donnée à Rosalie ; le second qui permet au même Robert de troquer le brevet de Boris contre la promesse d'éviter à Vera des ennuis avec la justice. Robert est ici plus qu'un individu, il est une substance qui tend à se répandre et à tout accaparer par phagocytose ; face à lui, Boris ne représente qu'un bien faible contrepois. Mais en fait il ne s'agit pas tant, comme nous l'avons vu, d'hommes que de milieux : à la maison de Robert s'oppose l'appartement de Boris comme au monde capitaliste s'oppose celui des ouvriers, encore que ce dernier point doive être nuancé. On assiste ainsi à une tentative d'équilibrage de ces deux forces : à l'acte I chez Robert répond l'acte II chez Boris, et l'acte III reprend cette confrontation en la résumant, le premier tableau étant situé sur la terrasse des Dormoy, le second dans l'appartement des Orlov. Mais à l'acte IV, on sent bien que la lutte est perdue, la pièce bascule du côté de Robert chez qui nous nous trouvons à nouveau, et dont l'univers est même en expansion puisque la terrasse, qui fonctionnait à l'acte III comme un lieu clos, faux paradis dont Michel se chassait lui-même, se présente à l'acte IV comme un lieu ouvert sur le monde extérieur, un lieu d'où Robert, armé d'une lorgnette, paraît diriger les opérations, c'est-à-dire la mise à mort de son fils qu'il a auparavant programmée.

Il faut donc considérer que, d'un point de vue dramatique, et comme le faisait d'ailleurs remarquer Jouvét à Gide, nous avons affaire à une pièce en quatre parties : Michel mort, tout est joué, il ne reste plus à Robert qu'à tirer tous les bénéfices de son crime par procuration. Remarquons à ce propos que Gide, contrairement à son habitude, ne clot pas son œuvre avec rapidité ; le rideau tombait sur le cadavre de Candaule, sur celui de Saül, le livre se fermait sur la mort de Boris ou celle d'Éveline. Mais ici, ce cinquième acte prolonge l'action, prouvant la volonté de l'auteur de ne pas se contenter d'une dramatisation esthétique, son désir de souligner la portée sociale de sa pièce ; sans doute maladroit, ce dernier acte n'en est pas moins nécessaire pour dénoncer les jeux capitalistes qui se font au prix du sang répandu et de la vertu bafouée ; il est la confirmation des intentions politiques de Gide.

C'est donc entre l'acte I et l'acte IV que se noue le drame, et il nous faut en rappeler les étapes :

— il y a d'abord un mouvement général de convergence, de l'acte I à l'acte II, de la maison de Robert vers celle de Boris : Robert s'y rend pour essayer d'acquérir le brevet, Michel l'y précède pour avertir Boris, Robert s'y rend pour faire sa cour à Vera.

— l'acte II rend conflictuels ces mouvements d'abord parallèles : Robert reparti, Michel et Rabot s'affrontent autour de Vera, mais Michel a également une discussion assez vive avec Ivan.

— ces conflits rebondissent en deux temps, dans les deux parties de l'acte III. Rabot, évincé, met en garde Robert qui chasse alors Michel de sa maison. Ivan, hostile à Michel, s'oppose à ce que celui-ci vienne s'installer chez Boris. Pris entre deux feux, Michel se trouve ainsi repoussé dans une sorte de *no man's land*, cet espace qui sépare le quartier des ouvriers de la maison Dormoy et dans lequel il va trouver la mort ; doublement déraciné, comme Boris à Paris, il est nécessairement condamné.

✓ Michel est ainsi victime de deux forces contraires : de Rabot, qui est l'instrument du pouvoir répressif de Robert ; d'Ivan, qui incarne l'intransigeance communiste, tout comme Pyrrhus est victime à la fois d'Oreste et d'Andromaque.

Une telle comparaison n'est pas purement formelle, mais pour nous assurer de sa justesse, il nous reste encore un ressort dramatique à analyser : en apparence, tout part de l'acte II, de cette péripétie racinienne où Michel, ayant entendu les propositions adressées par Rabot à Vera, surgit de la cuisine où il était caché pour ne pas avoir à rencontrer son père, et s'interpose, révélant ainsi à Rabot qu'il est son rival, et qu'il est passé dans le camp des ennemis de son père. Rabot ne rencontrera plus Michel par la suite, sinon pour leur face-à-face mortel. Cependant, il faut bien voir que la condamnation du fils prodigue est prononcée par Robert et par Gustave, Rabot n'étant qu'un outil qu'on jette après usage ; or cette condamnation, qui s'explicite à l'acte IV, chez Robert, se fait sans que Michel ait l'occasion de rencontrer ses juges, sans même que ceux-ci aient songé à se concerter : Gustave prend l'initiative de suggérer à Rabot un meurtre que Robert, à son tour, le prenant à part, lui présente comme envisageable.

Or c'est le même processus qui se déroule au deuxième tableau de l'acte III : Ivan, d'abord en présence de Vera, puis de Boris, exprime son animosité à l'égard de Michel ; lorsque celui-ci arrive, il s'éclipse, et ce sont tour à tour Boris puis Vera qui sont chargés de communiquer la sentence. Loin de résister à son frère, Vera entérine sa décision en donnant de l'argent à Michel, ce qui, malgré la générosité du geste, lui signifie bien son congé. Là encore, donc, c'est en son absence que Michel a été condamné, et ceux qui rendent effective la condamnation ne sont que des intermédiaires.

Un tel rapprochement a pour effet de modifier sensiblement les rapports des personnages, ainsi que l'éclairage qu'il faut accorder à chacun :

— en premier lieu, le clivage politique ne passe pas où on l'attendait, c'est-à-dire entre Michel et son père ; à une extrémité, certes, il y a bien Robert

Dormoy et son hypocrisie criminelle, mais l'autre ne peut être constituée par Boris, trop timide devant les riches et mal placé, par sa situation d'intellectuel, pour prendre conscience de l'exploitation dont il est victime ; elle ne peut également s'affirmer à travers Michel, qui devrait alors apparaître comme un ennemi plus déterminé de son père, alors qu'il faut attendre le mouchardage de Rabot pour que, au pied du mur, il se décide à prendre parti. Ce ne peut donc être qu'Ivan qui remplisse ce rôle, c'est lui le véritable ennemi de Robert ; leur seule rencontre, à l'acte II, est l'occasion d'une déclaration de guerre, et c'est Ivan qui est l'instigateur de la grève. Dans ce conflit, Michel n'est qu'un comparse et une victime, et son sort n'est pas loin de ressembler à celui de Rabot, pourtant moins sympathique, mais qui paie finalement le même prix que Michel pour s'être un moment placé entre l'enclume et le marteau.

— le clivage sentimental n'est pas non plus celui qui est annoncé officiellement : si Michel et Vera s'aimaient, il n'y aurait pas vraiment de problème, mais seulement une fable politique à l'eau de rose, où le fils du patron finit par épouser une de ses ouvrières. Le point d'interrogation que nous avons tout à l'heure placé après le nom de Michel correspond donc forcément à X X Ivan, ce doctrinaire qui n'aime pour sa part qu'une invisible abstraction, un peu comme Andromaque se veut fidèle à un fantôme.

Michel aime-t-il Vera ? Sans doute, mais comme Jérôme aime Alissa, avec dévotion plus qu'avec passion, prenant auprès d'elle une attitude quasi filiale ; c'est en ces termes qu'il la quitte :

Laisse un moment tes mains sur mon front. Comme il faisait clair auprès de toi ! (p. 296).

Ne retrouve-t-on pas là cet écho de Baudelaire qui, dans toute l'œuvre de Gide, s'attarde et n'en finit pas de mourir :

Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !...

En outre, si Michel s'interpose entre Vera et Rabot, c'est moins par amour que par amour-propre, parce que Rabot a prétendu avoir quelque influence sur Robert, ce qui, curieusement, le fait bondir :

Mais ne l'écoute donc pas, Vera ! Ça n'est pas vrai, ce qu'il dit. Papa n'écoute personne, et Rabot n'a sur lui aucune influence. (p. 266).

Comme si, en vérité, Michel, ayant coupé les ponts avec son père, ne voulait pas qu'un autre pût en quelque sorte le supplanter, jaloux malgré tout de l'image — même négative — de son père, qu'il ne permet à personne de connaître mieux que lui.

Vera aime-t-elle Michel ? C'est peut-être le point le plus faible de la pièce : pour une amoureuse capable d'aller jusqu'au meurtre pour venger son amant, elle a une attitude bien tiède pendant le reste des événements et se soumet ai-

sément aux volontés d'Ivan lorsqu'il s'agit de fermer sa porte à Michel. Mais on voit bien que, pour des raisons propres à l'auteur, les rapports Vera - Michel en général et la peinture de l'amour féminin n'intéressent Gide que médiocrement, alors que la relation Ivan - Michel s'affirme comme essentielle.

Commençons par le moins significatif : quelle est au juste la nature de cette relation ? Bien peu intime assurément, d'après les discussions qui les opposent. Notons pourtant une remarque curieuse de Boris à propos de leur commun séjour à Berlin : « Si je n'avais pas couru après toi, tu ne nous connaîtrais même pas. » (p. 253). Michel apparaît ainsi comme une émule d'Olivier qui, recherché par Édouard, s'attache passionnément à Bernard, ce grand frère idéal en face duquel il se sent complexé et désarmé. Ceci pour montrer que Gide, même s'il n'a pas voulu insister sur les possibles résonances homosexuelles de certains aspects de sa pièce, qui d'ailleurs auraient été gênantes, compte tenu du contexte, est ici resté fidèle à certains de ses leitmotifs. En soi, cette remarque est banale, mais elle revêt à nos yeux une importance considérable, car c'est à travers cet écran psychologique que doit se lire l'aspect politique de *Robert*. Ajoutons que nous trouvons là une preuve que Gide n'a pas fait une pièce en simple carton-pâte avec des personnages artificiels, car il a su les animer avec sa propre chair.

De l'attirance de Michel pour Ivan, qu'il appelle son « grand frère Ivan » (p. 269), « frère Ivan » (p. 270), nous trouvons de nombreux signes dans l'acte III ; arrivant chez Boris, il s'enquiert aussitôt de la présence d'Ivan pour qui il a des paroles d'adoration respectueuse :

Oh ! je ne veux pas le déranger. Cette grève doit lui donner du mal. Il est si dévoué ! Si seulement je pouvais l'aider ! (p. 293).

Et plus l'attitude d'Ivan à son égard est hostile, plus il professe un attachement soumis :

J'ai confiance en Ivan. Je crois en Ivan plus qu'en moi-même, oncle Boris. J'ai besoin de croire en Ivan. (p. 295).

Et la preuve qu'il s'agit bien d'un amour nous est administrée, *a contrario*, par Vera, et par la réaction de Michel à ses propos :

VERA. — J'ai peur de te peiner, Michel. Et j'ai peine à te dire... ce qu'il faut pourtant que tu saches : Ivan ne t'aime pas.

MICHEL, *baissant la tête*. — Ah !

VERA. — Je crois qu'il vaut mieux que tu ne cherches pas à le revoir. Michel, donne-moi la main. A présent, le mieux est que tu retournes chez tes parents. (p. 296).

Puisqu'Ivan ne l'aime pas, Michel n'a plus rien à faire dans cette maison, et le moins étonnant n'est pas de voir la soumission générale de tous ses habitants qui se plient aux volontés de ce dieu invisible et dur, enfermé dans sa chambre, immobile et agissant à distance.

C'est à partir de là que le comportement de Michel, et conjointement celui de Rabot, peuvent recevoir une explication complémentaire : quand Michel se lance à l'acte IV dans son entreprise suicidaire, ce n'est donc pas seulement par dévouement pour la classe ouvrière. Certes, dès le départ il affiche une certaine propension au martyr ; mais son acte n'est pas un don gratuit, il est accompli devant les yeux de tous ceux qui, à des titres divers, comptent dans sa vie, en particulier sous le regard d'Ivan à qui il veut prouver qu'il mérite d'être à ses côtés ; désespéré d'avoir été repoussé, il trouve ainsi le moyen d'attirer son attention, un peu comme Boris, désespéré par la mort de Bronja, veut montrer à ses camarades qu'il valait mieux qu'eux. Mais cette fois, c'est à la même personne que s'adresse ce double message, ce qui lui donne inévitablement un aspect contradictoire : pour être digne de faire partie des rangs ouvriers, Michel doit s'en détacher, manifestant son individualisme pour montrer son attachement à la collectivité. Dès l'acte II, il demandait à Vera :

Vera, qu'est-ce qu'il faut que je fasse pour qu'Ivan me prenne au sérieux ? (p. 269).

Bien sûr, Michel a une chance de gagner, mais pour que son acte prenne toute sa valeur, il doit nécessairement en payer le prix, faire le sacrifice d'une origine bourgeoise qui ne peut disparaître qu'avec sa vie ; son geste confine donc à l'absurde, car il ne gagne que dans la mesure où il perd, donnant un sens à sa vie au moment où elle lui est enlevée. Le don de soi n'est pas un thème nouveau dans l'œuvre de Gide, et les morts plus ou moins consenties de Marceline, Alissa, Fleurissoire ou Boris sont là pour le prouver ; mais alors que toutes celles-ci contiennent une part de duperie, voire de mauvaise foi qui ne veut pas s'admettre, Michel, dans son désir de reconquérir Ivan, nous paraît adopter une attitude sincère, authentique. Son échec est sans doute inscrit dans les contradictions de son geste, il n'en est pas moins imputable à des circonstances extérieures, à la nature du conflit qui oppose Ivan et Robert, à la nature d'Ivan en particulier. Mais un tel constat ne peut que suggérer une question essentielle pour la portée de la pièce : qu'allait-il faire dans cette galère, ce pauvre Michel qui, au milieu de loups impitoyables, rêve d'amour et de fraternité ?

Rabot, nous l'avons vu, a un destin proche de celui de Michel : plus que son amour pour Vera, ce qui assure cette ressemblance est sa position sociale ; sa fonction de contremaître le rend traître à sa classe d'origine sans pour autant le faire entrer dans les rangs de la bourgeoisie qui s'en débarrasse, sitôt l'orange pressée. Pris entre deux feux, il subit le même sort que Michel, et un détail met en valeur le lien qui unit ces deux hommes : selon un procédé bien gidien, Rabot et Michel passent leur temps à se déloger l'un l'autre ; Michel fait partir Rabot de chez Vera ; Rabot, par son rapport au patron, fait à son

tour partir Michel de chez Robert. C'est ensuite Ivan qui fait repartir Michel en sens inverse, le forçant à rencontrer Rabot qui, sans s'en rendre compte, a été secrètement exclu par les Dormoy ; leur rencontre homicide est donc inévitable, mais il faut alors noter que c'est Michel qui, par son départ de chez son père, entraîne la perte de Rabot : cette porte que Robert ferme à clef derrière son fils, c'est à elle que Rabot viendra se heurter désespérément, avant d'être abattu par Vera.

Frères ennemis donc, aux destins opposés, victimes tous deux, ils sont les moyens termes, ceux dont l'élimination est nécessaire pour que les extrêmes s'affrontent directement. Seul le lieu de leur mort les départage un peu : alors que Rabot meurt au pied du mur des patrons, Michel est tué au milieu de l'espace qui sépare les deux camps. Remarquons d'ailleurs que, dans toute cette action, on ne voit jamais les ouvriers ; Rabot est contremaître, Ivan chef d'atelier, Boris est un savant ; le prolétariat, dont il est souvent question, est ici comme une grande force invisible au nom de laquelle on se bat, mais sans bien savoir qui et où il est.

Ce qui nous frappe, au terme de cette étude de *Robert*, c'est donc cette duplication d'un thème qui, depuis longtemps et à des titres divers, intéressait Gide, celui du « forclos » ; à travers deux personnages symétriquement opposés, c'est lui qui domine, à une époque où l'activité politique de Gide se veut au contraire placée sous le signe de la fraternisation, de l'ouverture au monde, du communisme. Il y a donc là une contradiction qu'il importe à présent de replacer dans son contexte politique et littéraire, afin de l'expliquer, mais surtout de montrer qu'elle a permis à Gide de poser avec force un problème essentiel, celui du transfuge.

3. *L'Intérêt général : Gide entre Nizan et Sartre*

Ce thème, Barbusse, dans *Clarté*, l'avait déjà abordé en décrivant un employé qui, exerçant une fonction de gratte-papier dans une usine, se sent attiré du côté des patrons dont pourtant un abîme le sépare, et dans ce rôle de petit-bourgeois, il se coupe non seulement de ses racines sociales, mais surtout de tout intérêt véritable pour la vie, de toute capacité à aimer et à créer ; jusqu'à ce que la guerre lui fasse reprendre le chemin de la lucidité et de la révolte fraternelle.

Avec *Antoine Bloyé* (1933), Nizan décrit un itinéraire à peu près voisin, puisque son héros, fils d'un petit employé, devient, par son travail, ingénieur, passant du côté des patrons sans s'apercevoir que sa vie se vide peu à peu de sa substance en se mettant à la remorque des idéaux factices de la bourgeoisie ; celle-ci le tolère d'ailleurs plus qu'elle ne l'accepte. Sa vie tout entière

est un échec que souligne le récit en refermant sur elle, au début et à la fin du livre, les parenthèses de la mort.

Dans l'euphorie du communisme grandissant, Barbusse et Nizan peignent donc surtout des transfuges du type de Rabot : désireux de montrer que c'est du côté des prolétaires qu'est la vérité, que quiconque tente de s'en écarter se condamne comme un fruit qui se détache de l'arbre, ils construisent des histoires assez mornes chargées de rendre désirable le soleil de la révolution.

C'est donc Gide, semble-t-il, qui inaugure le procédé inverse, la description d'un mouvement qui mène un bourgeois de la renonciation à ses privilèges à l'alliance avec les prolétaires. Il y a bien eu Romain Rolland qui, dans *L'Ame enchantée*, à travers l'itinéraire d'Annette, esquisse un mouvement identique, mais c'est surtout le problème du féminisme qui retient son attention, tout comme Drieu La Rochelle, avec l'héroïne d'*Une Femme à sa fenêtre*, cherche à illustrer le renoncement au carcan de la vieille morale. La pièce de Gide possède cette particularité d'être écrite à l'époque des « compagnons de route », une expérience récente mais qui ne laissait pas de poser des cas de conscience à ses participants. D'une manière indirecte, mais assez probante en ce qui concerne Gide, nous pouvons en trouver l'indication dans l'œuvre de Martin du Gard, moins politisé mais meilleur observateur que son ami ; dans la dernière partie des *Thibault*, il décrit les difficultés de Jacques, fils d'un grand bourgeois conservateur, pour se faire admettre au sein d'une équipe de socialistes genevois, et à ce sujet, il écrit à Gide en février 1935 :

Voilà plus de cinq ans que j'ai plongé Jacques dans les milieux révolutionnaires (où il réagit, d'ailleurs, et rue dans les brancards).¹⁴

Il y a même, entre ce roman et la pièce de Gide, de tels points communs qu'on peut penser, en l'absence d'une véritable influence (ce n'est qu'en février 1936 que Gide a eu connaissance de *L'Été 1914*, alors que *L'Intérêt général* était achevé dans sa première version), à une sorte d'osmose entre ces deux écrivains enclins à se communiquer leurs préoccupations, ce qui tendrait à montrer que ces préoccupations étaient dans l'air du temps. Face à ses camarades, en particulier au Pilote, dirigeant machiavélique dont le cynisme rappelle un peu celui d'Ivan, Jacques Thibault se sent parfois, comme il le dit lui-même, « un exilé » :

Il ne parvenait pas, bien qu'il fût, autant que ses camarades, persuadé que, dans le domaine de la civilisation, la bourgeoisie avait atteint le terme de sa mission historique — il ne parvenait pas à accepter la suppression systématique et radicale de cette culture bourgeoise dont il se sentait encore tout pénétré. Il mettait à la défendre dans ce qu'elle avait de meilleur, d'éternel, une sorte d'aristocratie intellectuelle, très française, qui irritait profondément ses interlo-

¹⁴ Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. II, p. 13.

cuteurs, mais qui les contraignait parfois, sinon à réviser leurs jugements, du moins à atténuer la forme péremptoire de leurs verdicts. Peut-être aussi éprouvaient-ils, plus ou moins consciemment, une secrète satisfaction à compter dans leurs rangs ce transfuge. ¹⁵

Et l'un de ses échanges avec un camarade produit curieusement un double écho à nos oreilles, évoquant à la fois les discussions entre Michel et Ivan, et la personne de Gide, à qui Martin du Gard songeait peut-être en écrivant ces lignes : Jacques vient d'employer l'expression « nous, révolutionnaires », et l'autre alors rétorque :

Nous, révolutionnaires ? Mais tu n'as jamais été un révolutionnaire, toi ! [...] Un dilettante, voilà ce que tu es, Camm'rad ! [...] Un dilettante rationaliste ! Je pense : un protestant. Tout à fait un protestant ! Le libre esprit d'examiner, le libre jugement de conscience, et caetera... Tu es avec nous par la sympathie, oui : mais tu n'es pas avec nous tendu par un seul but ! [...] Vous êtes capables, peut-être, une fois, de faire un acte de héros, individuellement. Mais qu'est-ce que c'est, un acte individuel ? Rien ! Un vrai révolutionnaire, il doit accepter qu'il n'est pas un héros. Il doit accepter d'être un quelqu'un perdu dans la communauté. Il doit accepter d'être rien du tout ! ¹⁶

Ivan, pour sa part, ne dit pas autre chose à Michel :

Ecoute, mon petit : je n'entends rien à la littérature et je me fous des actes généreux. Je me fous de ton père et de ton frère. Je me fous de toi ; de moi-même. Je ne connais et ne veux connaître que le collectif. Un prolétaire fait partie d'une classe et n'a qu'à se confondre avec elle, quand cette classe revendique ses droits. Ce qu'il faut pour les obtenir, ce ne sont pas des franc-tireurs ; c'est de l'ordre et de la discipline. Toi tu voudrais toujours te distinguer. (p. 271).

D'autres rapprochements seraient encore possibles, qui ne prouveraient pas grand'chose, mais confirmeraient cette idée qu'aux environs de 1934-36, la situation des compagnons de route n'était pas toujours simple ; pour ce qui concerne Gide, plus que par l'étude de ses faits et gestes, c'est par ses déclarations les plus officiellement communistes que nous pouvons nous en faire une idée. En effet, même si nous admettons que Gide a pu être enclin à corriger sa pièce dans un sens plus hostile au communisme, lorsqu'il la reprit en 1939 après sa rupture avec le P.C., nous constatons que, aux meilleurs moments de son « flirt » politique, il ne s'est jamais départi de certains principes qui sont justement ceux qu'Ivan reproche à Michel. Ce dernier, par exemple, affirme :

Je crois que celui qui peut le mieux vous servir, être le plus utile à la cause, c'est précisément quelqu'un qui n'y aurait aucun intérêt. Je crois qu'il y a dans tout désintéressement une vertu extraordinaire, capable de triompher de tous les obstacles. (p. 270).

¹⁵ Roger Martin du Gard, *Les Thibault* (Paris : Gallimard, 1972), t. II, p. 246.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 283-4.

Or Gide, dès 1932, écrivait au bureau de l'A.E.A.R., pour justifier son refus d'adhérer à ce mouvement :

Je crois que mon concours (et dans mon cas très précisément) peut être de plus réel profit à votre (à notre) cause si je l'apporte librement et si l'on me sait *non* enrôlé. ¹⁷

Et dans ses discours ultérieurs, Gide réaffirme sa foi en un « individualisme communiste » ¹⁸ avec une telle insistance qu'on doit penser qu'il était fortement sollicité pour modifier son attitude sur ce point ; ses discours paraissent d'ailleurs presque autant consacrés à la défense de l'Homme, de l'indépendance créatrice, de la liberté d'inspiration, qu'à l'éloge du communisme. Et dans son entretien de 1935 à l'Union pour la Vérité, il laisse entendre dans quelle contradiction il se sent alors enfermé :

Ce qui me retient d'écrire, c'est la peur de l'Index. Comprenez-moi ; il ne s'agit pas ici d'un Index extérieur ; non, c'est la crainte de n'être pas dans la norme. Dès qu'on a reconnu qu'il était bon — pour des raisons qu'on a entrevues — qu'il y ait une règle, une norme, la peur de faire cavalier seul, alors qu'il n'y a plus aucune raison de le faire, cela peut gêner l'écrivain. ¹⁹

Simultanément, Gide reconnaît ici que s'il ne tenait qu'à lui, il ferait volontiers « cavalier seul », et que ce qui l'en retient, plus qu'une conviction, c'est la peur d'être en infraction avec des principes dont il n'a fait qu'« entrevoir » les justifications. C'est cette peur du gendarme qui s'extériorise dans les personnages d'Ivan et de Michel, pour un débat dont l'issue n'est pas évidente, Gide ne nous permettant guère de juger si l'intolérance d'Ivan est imputable à ce seul personnage, ou bien au communisme en général.

D'une façon inattendue, c'est d'abord chez Nizan que nous trouvons un prolongement littéraire à ce problème soulevé par Gide, Nizan qui, malgré des convictions politiques beaucoup plus solides, connaissait parfois, en tant que romancier, des désaccords avec ses camarades du P.C.F.. En effet, *La Conspiration* (1938), tout en reprenant le thème du traître, de l'apprenti bourgeois qui échoue dans son ascension et finit par échouer chez les policiers, expose un autre échec, celui de l'intellectuel bourgeois qui se veut révolutionnaire et n'y parvient pas. Bien sûr, on nous objectera que ce roman vise surtout à montrer que tout mouvement de révolte qui ne s'insère pas dans la structure communiste ne débouche que sur un activisme brouillon ; il n'empêche que ce livre donne l'impression d'un malaise, l'idée qu'il n'est pas si facile de s'engager lorsqu'on a le malheur d'être un intellectuel bourgeois.

Mais ce thème du transfuge va être repris surtout après la guerre, et à des

¹⁷ Gide, *Littérature engagée*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55 (« Message au 1^{er} Congrès des Ecrivains soviétiques », 1934).

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

périodes charnières de l'évolution politique : à l'époque de la guerre froide, ce sont Sartre avec *Les Mains sales* (1948) et Camus avec *Les Justes* (1949) ; à l'époque du reflux des mouvements révolutionnaires, c'est Régis Debray avec *L'Indésirable* (1975) ou Jean-Edern Hallier avec *Chagrin d'amour* (1974). Chez Camus, la ligne de démarcation entre le moraliste et le pragmatiste, entre Kaliayev le rêveur et Stepan le terroriste froid, est soulignée de façon manichéenne ; nous retrouvons bien ce conflit dans l'affrontement de Michel et d'Ivan, mais Gide, supérieur en cela à Camus, indique son contexte social, le « bon » n'étant pas seulement un champion de l'idéalisme, mais aussi un produit de la bourgeoisie, ce qui rend sa position plus difficile à défendre, et le problème plus intéressant à étudier. Plus encore que Régis Debray qui met sur le compte d'une différence de nationalité le sentiment d'« estrangement » qu'il ressent parmi ses camarades révolutionnaires, c'est Sartre qui, avec *Les Mains sales*, nous paraît le mieux supporter la comparaison avec Gide, une comparaison que nous voulons esquisser non pas pour rabaisser la pièce de Sartre, bien supérieure à celle de Gide, mais pour redonner à cette dernière une importance que les circonstances politiques autant que la faiblesse de sa mise en œuvre tendirent à faire négliger. *Les Mains sales* tombèrent à point nommé et bénéficièrent d'un succès de scandale, la droite comme la gauche se méprenant sur les vraies intentions de Sartre ; en revanche, qui pouvait s'intéresser à la dialectique hésitante de *Robert* alors que le *Retour de l'U.R.S.S.* était une pâture bien plus alléchante pour la droite, la gauche au contraire ne voulant plus voir Gide que comme un renégat ? Elle aurait pu retrouver une actualité après 1945, mais Gide avait eu une manière sentimentale et naïve d'exprimer ses convictions qui « ne passait plus » à l'ère du soupçon.

Les rapports entre ces deux pièces peuvent se résumer en deux points essentiels :

— celui du transfuge d'abord, à propos duquel Gide s'affirme comme l'initiateur de Sartre ; rien d'étonnant d'ailleurs à cela, l'un comme l'autre étant issus d'un contexte socio-familial remarquablement identique. Notons que seul peut se comparer le cas du transfuge de la bourgeoisie vers la classe ouvrière ; le cas inverse, incarné par Rabot, et qui est un peu la survivance du parvenu dont la silhouette apparaît souvent dans les romans de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, abandonne la scène littéraire après 1945. Seuls Michel et Hugo permettent un rapprochement ; ils sont tous deux en rupture de famille, issus de la grande bourgeoisie, et désireux de se refaire un milieu selon leur cœur. De même que Michel affirme tout devoir à Boris et à Ivan, de même Hugo déclare avoir tout appris auprès de Louis et d'Olga. Mais alors que le discours de Michel est univoque, celui d'Hugo est à chaque fois l'objet

d'une remise en cause implicite ; alors que le dégoût qui a fait fuir Michel est moral — il tient son père et son frère pour des criminels, et va du reste les obliger à se montrer tels —, celui d'Hugo est physique, exprimé par l'horreur de la nourriture, et l'on est ainsi conduit à considérer son changement de camp comme la recherche d'un confort personnel, d'une unité de son moi dispersé, non pas fils en rupture de famille comme Michel qui ne veut plus rien savoir de ses parents, mais fils de famille qui ne s'accepte pas et pourtant ne veut pas vraiment changer, se remémorant sans cesse ses origines. Et alors que Michel accueille avec indignation l'affirmation de sa différence qu'Ivan lui lance à la figure, Hugo s'en empare et la cultive avec complaisance.

C'est dire qu'à l'origine les positions psychologiques de ces deux personnages sont bien différentes, et ce que Hugo gagne en profondeur restreint sensiblement la portée politique de la pièce où il évolue ; divisé initialement contre lui-même, il a tendance à reporter sur son entourage la même dichotomie : il se persuade aisément que Louis et Hæderer sont opposés comme pourraient l'être le ciel et l'enfer. Les yeux fixés sur cette coupure verticale, il voudrait oublier la vraie coupure, horizontale, qui sépare les hommes parce qu'ils n'ont pas les memes moyens, la même éducation, les mêmes vêtements. En ce sens, son aventure est individuelle, la complexité de son personnage empêche qu'on donne à son cas une portée générale ; par ailleurs, en supportant la responsabilité de son échec, il dédouane partiellement les communistes. En revanche, il est permis de se demander si l'échec de Michel est imputable au seul Ivan ou au système qu'il représente, et l'on sait que, même avant son voyage en U.R. S.S., Gide n'était pas sans méfiance à l'égard d'un régime dont il pressentait les tendances totalitaires.

Il faut pourtant nuancer cette distinction entre Michel et Hugo en remarquant que Gide a semé dans sa pièce certains indices curieux qu'il n'a pas su ou voulu utiliser pleinement ; le comportement de Michel n'est pas, en effet, totalement limpide, et nous avons déjà vu qu'à la haine du père pouvait bien s'ajouter un peu de fascination ; malgré tout, c'est en marchant vers sa direction que Michel se fait tuer. De plus, en présence de Boris, tout comme Hugo réclamant des mots d'ordre pour ne pas avoir à penser, il affirme qu'il a « besoin de croire en Ivan », comme s'il avait peur, sans guide, de ne pas être capable de rester fidèle à ses convictions, comme si son ralliement à la classe ouvrière était aussi pour lui un remède, une façon privilégiée de se donner bonne conscience.

— c'est peut-être pour cette raison que, malgré leurs différences, ces deux héros se retrouvent en partie d'accord sur le second thème fondamental, celui de l'action. Ce problème de l'acte, pour ces êtres qui ne se sentent pas seulement tenus de faire leurs preuves, mais qui ont besoin d'un geste symbolique

et presque magique pour atteindre ce moi idéal que représente à leurs yeux le militant communiste, ce problème est au cœur de leur entreprise, et de l'échec de celle-ci. Ils avancent dans la vie à reculons, les yeux tournés non pas vers l'objectif à atteindre, vers la réussite de la grève ou de l'attentat, mais vers celui ou celle dont ils rêvent de capter le regard. Dans la mission qui lui est confiée, Hugo ne voit que l'occasion de « compter » pour Olga et Louis, et Michel s'interroge sur ce qu'il doit faire pour qu'Ivan le « prenne au sérieux ». Leur action à tous deux en est faussée ; l'égoïsme d'Hugo ne lui rapporte rien, et Ivan, en répliquant à Michel :

D'abord ne pas poser de questions comme celle-là. Mon petit, ce n'est pas toi qu'il importe de prendre au sérieux : c'est la grève. (p. 289),

met le doigt sur le point le plus sensible, et malgré qu'il en ait, Michel rejoint en partie la liste des auteurs d'actes gratuits imaginés par Gide ; parce qu'il se veut à tout prix désintéressé, presque immotivé dans son dévouement, il ne débouche sur rien de constructif. Même s'il est sincère en se sacrifiant, il n'en apporte pas pour autant quelque bénéfice à ses camarades ; Robert, en récupérant le corps de son fils pour lui faire des obsèques strictement familiales, montre bien que, au sens sartrien, même le geste de Michel est « récupérable » par la bourgeoisie ; n'est-ce pas grâce à lui qu'il peut s'offrir une apparence charitable... et le brevet de Boris, tout en étant débarrassé d'un fils encombrant ?

Frères dans le déracinement familial et social, Michel et Hugo le sont aussi dans l'échec ; mais alors que celui d'Hugo ne veut littéralement rien dire, ne prouve rien, celui de Michel, compte tenu des événements qui l'accompagnent — en particulier la vengeance de Vera — lui conserve un certain prestige ; Michel a mal calculé son coup, mais il a tout de même réussi, pour le spectateur, à se situer en haut d'une échelle de valeurs à laquelle Gide continue d'être attaché alors que Sartre s'efforce de la nier ; Gide en est resté — ce n'est pas un reproche — à l'opposition manichéenne du mal et du bien, tandis que Sartre n'accepte plus ni diable ni bon Dieu.

Un dernier détail confirme en tout cas l'aspect tragique de ces deux héros, tragique au sens racinien, où chacun noue lui-même son propre destin : ils ont tous deux lié leur vie à des femmes « fatales », à cause desquelles et par lesquelles le drame arrive : en préférant Michel à Rabot, Vera entraîne le premier dans la mort, puis le second, et en allant embrasser Høederer, Jessica provoque sa perte, ainsi que, par voie de conséquence, celle d'Hugo.

En conclusion, nous constatons que, à défaut d'une réhabilitation totale, *L'Intérêt général* mérite... un intérêt renouvelé, tant sur le plan de l'histoire des idées que sur celui de l'analyse littéraire ; écrivant à une époque où l'on

parlait beaucoup de l'engagement parce qu'on le pratiquait déjà moins, Sartre était mieux placé pour créer une pièce assez profonde sur ce thème ; Gide, engagé dans l'action à l'époque du Front Populaire, à un moment où l'on voulait croire que toute alliance à gauche était possible, pouvait plus difficilement prendre ses distances. Mais il n'en a que plus de mérite à avoir posé aussi nettement les données d'un problème que Sartre reprendrait avec bonheur, consacrant du même coup son importance. Malraux, commentant une audition de *Robert*, faisait à Gide le reproche suivant :

Dans cette pièce il y en a deux qui ne s'épousent pas, étude de caractère et pièce sociale, mais il en a vu poindre une troisième (dialogue entre Ivan et Michel) qui exprimerait les rapports de Gide et du communisme. Mais celle-là reste en panne. ²⁰

Malraux voyait juste. Mais au lieu de penser comme lui que cette superposition nuit à la pièce, nous voulons voir là au contraire la preuve de l'originalité de Gide qui, engagé dans une entreprise difficile, sut faire de cette difficulté même l'amorce d'une réflexion dont l'avenir montra le bien-fondé. Le grain semé par lui ne mourut pas en vain, mais germa dans la terre de Sartre.

²⁰ Claude Martin, *op. cit.*, p. 145.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

autographes Au catalogue n° 8, hiver 1981, d'*Autographes et documents historiques* de la Librairie de l'Échiquier (Maryse Castaing, expert, 16 rue de l'Échiquier, 75010 Paris) :

39. L.a.s. à Montherlant, 25 nov. 1927, au dos d'une carte postale représentant *Leda et le cygne* (Palais ducal, Venise). «*Mon cher Montherlant, êtes-vous encore à Paris. Si oui dites à quelle fin de jour je pourrais vous retrouver. J'aurais plaisir à vous revoir et à vous faire connaître un prodigieux document sur la zoophilie, susceptible entre tous de vous intéresser, de vous passionner...*».

1200 F

Au catalogue n° 261, Noël 1981, d'*Autographes et documents historiques* de la Librairie de l'Abbaye (J.-H. Pinault, expert agréé, 27 rue Bonaparte, 75006 Paris) :

124. L. dact. s. «*André Gide*» avec 3 lignes autographes, à Gustave Rouger, Cuverville, 23 février 1935, 1 p. 3/4, enveloppe timbrée. Après la séance de la rue Visconti, Gide, qui a reçu une lettre de Rouger, regrette que celui-ci n'en ait lu le compte rendu... «*que dans un texte truffé d'erreurs grossières au point que la pensée des interlocuteurs en devient souvent méconnaissable*»... De toute façon, le bulletin des «*Amis de la Vérité*» va en publier la version exacte. Rouger pourra se faire une idée plus nuancée. «*... Le Caliban inéduqué, c'est Gorki*», estime Gide qui pense que Caliban, avant d'être... «*protecteur des lettres et des arts*», doit être éduqué s'il peut l'être. «*Nous avons vu ce que cela donne, dans son effroyable discours au congrès des écrivains de Moscou*»... Espérons que Caliban le jugera sévèrement ! L'important, selon Gide, c'est de ne pas soumettre l'élite à la vulgarité. «*Sans doute les supériorités artistiques et littéraires sont-elles plus difficiles à admettre (ou du moins est-il plus difficile de les faire admettre) que les supériorités scientifiques des ingénieurs*»... La bourgeoisie peut-elle d'ailleurs discerner ces grands esprits ? Pour lui, mieux vaut «*la gourmandise inéduquée de l'ouvrier que le mauvais goût de la petite bourgeoisie infatuée*» qui est de loin la plus redoutable pour l'art. A cette époque, Gide militait dans les rangs du parti communiste, pour

lutter contre cet abaissement de l'élite, pour défendre l'esprit, même s'il gênait certaines institutions, comme la bourgeoisie. De sa main, Gide demande à Rouger s'il pense plus estimables que ceux de Gorki *«les jugements de l'aristo-moujic Tolstoï sur Shakespeare, Beethoven et tutti quanti, dans "Qu'est-ce que l'art ?"»* publié par le journaliste Halpérine-Kaminsky. 500 F

Au catalogue n° 13, Noël 1981, de la Librairie Les Argonautes (Thierry Bodin, 45 rue de l'Abbé Grégoire, 75006 Paris) :

202. L.a.s., 18 décembre 1908, à un ami ; page in-8. Au sujet de *La Porte étroite...* «*l'édition bleue doit paraître avant la jaune. C'est simplement pour ma commodité personnelle que je demandais que la composition de l'éd. jaune soit continuée sans interruption ; mais mon intention n'est pas de la faire paraître un jour plus tôt pour cela...*» 600 F

Au *Bulletin d'autographes* n° 774, février 1982, de la Librairie Charavay (3, rue de Furstenberg, 75006 Paris) :

39341. L.a.s. à Eugène Dabit, s.l.n.d., 1 p. 1/2 in-8. Très jolie lettre adressée à Eugène Dabit, auteur de *Hôtel du Nord*, mort au cours d'un voyage en U.R.S.S. effectué en compagnie de Gide. «*Guébenno me dit que j'aurais mieux fait d'adresser rue P. de K. la lettre... pour vous demander si vous étiez libre MARDI ? Heureux d'entendre votre opinion et vos critiques sur ma pièce que je vais lire devant les Malraux, Madame Van Rys., et vous si possible à 5 h (mais venez un peu plus tôt, pour que nous puissions causer d'abord)... et à partir de 5 1/4 on ne vous attend plus...*». [Cette lettre est à dater de peu avant le mardi 11 juin 1935, jour de la lecture annoncée ici de *Robert ou l'Intérêt général* : cf. *André Gide* 4, p. 145.] 700 F

lettres inédites Dans le n° 13 (janvier-juin 1981) de la revue comparatiste semestrielle *Interférences*, publiée par l'Université de Haute-Bretagne (Rennes), numéro réalisé sous sa direction sur le thème *Littérature et Musique* (140 pp.), notre ami François Mouret publie, abondamment annotées, «*Six lettres inédites d'André Gide à G. Jean-Aubry sur la Musique*» (pp. 71-142). Lettres datées des 6 mars 1907, 27 janvier 1909, 9 avril 1916, 5 juillet 1945, 28 avril 1946, et s.d., du printemps 1908. Lettres intéressantes, compte tenu de la personnalité du destinataire, auteur d'une étude sur *André Gide et la Musique*, publiée en novembre 1945.

La Librairie Droz, de Genève, annonce la très prochaine publication, dans sa collection «*Textes Littéraires Français*», des *Nouvelles Lettres à André Gide* de Jacques-Émile Blanche, éditées par notre ami Georges-Paul Collet en complément de sa *Correspondance André Gide - Jacques-Émile Blanche* parue en 1979 (*Cahiers André Gide* 8) : environ quatre-vingts lettres du peintre-écrivain et une lettre de Gide, retrouvées depuis.

traduction Initialement parue en 1926 à la Deutsche Verlagsanstalt de Stuttgart, la traduction allemande d'*Isabelle* vient d'entrer dans la «Bibliothek Suhrkamp» (Bd. 749), où ont déjà été publiés *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* (Bd. 591) et *Die Aufzeichnungen und Gedichte des André Walter* (Bd. 613) : André Gide, *Isabelle. Roman*. Aus dem Französischen von Maria Honeit. S.l. : Suhrkamp Verlag, 1981 ; un vol. relié toile grise sous jaquette verte, 18 x 11 cm, 148 pp..

livres, revues & journaux Sous presse, à paraître incessamment dans la collection «Romanica Gandensia» (vol. XIX) publiée par la «Rijksuniversiteit te Gent, Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte», un livre de notre ami Christian Angelet : *Symbolisme et Invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* («Le Traité du Narcisse», «Le Voyage d'Urien», «Paludes»).

On savait que le grand cinéaste Jean Renoir avait eu dessein de réaliser un film d'après *La Séquestrée de Poitiers* ; en fait, le projet fut poussé assez loin pour que, successivement, trois adaptations du livre fussent écrites (fin 1935, début 1936), qu'on peut aujourd'hui lire dans les *Œuvres de cinéma inédites* (*Synopsis, traitements, continuités dialoguées, découpages*) de Jean Renoir, textes réunis et présentés par Claude Gauteur, vol. 21,5 x 15 cm de 447 pp. (134 F) qui vient de paraître (ach. d'impr. 21 déc. 1981) chez Gallimard dans la collection «Cahiers du Cinéma». Présentant brièvement (pp. 21-3) ces synopsis (pp. 24-36), Claude Gauteur souligne à juste titre qu'aux yeux de Gide «Mélanie Bastian fut tout autant recluse volontaire que séquestrée», tandis que Renoir, «pour une fois quelque peu manichéen» (il partage alors les vues du groupe «Octobre», dirige au début de 1936 la réalisation du film électoral du Parti communiste *La Vie est à nous*), modernise l'action «avec des intentions polémiques, politiques évidentes» — et «le grand fond Malempia» devient «le domaine de Malapiat»... Pour incarner la séquestrée, le cinéaste pensa à Marianne Oswald, qui venait notamment de créer les chansons parlées de Cocteau. On ignore pourquoi le projet fut abandonné par Renoir (qui allait tourner, l'été 1936, *Partie de campagne* d'après Maupassant). V. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 513.

Un «inédit» de Roger Nimier : *L'Élève d'Aristote* (édition établie, introduite et annotée par Marc Dambre ; Gallimard, 1981, 285 pp., 71 F) réunit des textes assez hétéroclites (essais, chroniques, portraits, nouvelles, comptes rendus...), parmi lesquels trois pages intitulées «Gide chez le photographe» (pp. 232-4), reprises du *Bulletin de Paris* du 20 mai 1955 où elles avaient pour prétexte la publication de l'album de Claude Mahias et Pierre Herbart, *La Vie d'André Gide*.

Les *Chroniques de Babel* de Roger Caillois (Paris : Denoël, 1981, coll. «Médiations») recueillent l'article qu'il avait publié en 1946 dans le *Spectateur* et que le BAAG a reproduit (n° 29, janvier 1976, pp. 37-40) dans le «Dossier de presse de *Thésée*» : «Le Style de [sic] André Gide» (pp. 92-5).

Dans *Le Vol du vampire (Notes de lecture)* (Paris : Mercure de France, 1981, 400 pp.), Michel Tournier a recueilli un grand nombre d'articles publiés dans divers journaux et revues depuis une quinzaine d'années. On y lira, pp. 212-38, «Cinq clefs pour André Gide» (dont une partie avait paru en 1971 dans *Le Nouvel Observateur*, sous le titre «D'une Madeleine à l'autre», v. BAAG n° 12, juillet 1971, p. 13). La dernière phrase de cette étude originale : «Toute l'œuvre de Gide est une célébration de la lumière à l'encontre de tous les faux prophètes aux yeux crevés» est à rapprocher des propos, très intéressants et très justes, de Michel Tournier sur «Gide ou l'engagement véritable» dans son important entretien avec Jean-Jacques Brochier publié dans le *Magazine littéraire* de décembre 1981 («Qu'est-ce que la littérature ?», pp. 80-6). V. aussi l'article de Gabrielle Rolin, «A l'écoute du "Vampire"» (*Le Monde des livres*, 11 décembre 1981, pp. 15 et 18), qui conteste à Tournier le droit de porter «au crédit de l'infortunée Madeleine» la destruction de «toutes les lettres que Gide lui avait adressées et qui auraient constitué, à coup sûr, une région assez niaise, nauséuse et marécageuse de l'œuvre»...

Les *Cahiers des Amis de Valery Larbaud* (n° 20, janvier 1982) publient (pp. 32-62) une étude de John L. Brown sur «Agnes Tobin, muse californienne» (de Larbaud), suivie de quelques lettres (traduites par Anne et Jean-Louis Chevalier), et illustrée d'une photographie prise par Larbaud en 1911 où l'on reconnaît Gide et les Conrad en compagnie d'Agnes Tobin (dans le jardin des Conrad au village d'Orlestone). Des détails inédits sur les relations de Gide avec la jeune américaine et notamment leur rencontre de juillet 1911 en Angleterre. — Dans les mêmes *Cahiers*, pp. 69-79, présentation et extrait de la thèse italienne de M. Gilbert Bosetti sur *Le Mythe de l'enfance dans la littérature italienne contemporaine 1918-1968*, qui comporte un chapitre sur «l'autobiographisme gidien».

Dans la *Revue roumaine de linguistique* (vol. 26, 1981, n° 1, pp. 69-74), une étude de R. Dutescu-Sturdza, portant sur *La Symphonie pastorale* : «Les actes de langage en poétique (L'argumentation hésitante chez André Gide)».

Dans *Nineteenth Century French Studies* (vol. 7, 1979, n° 3-4, pp. 258-71), Ursula Franklin étudie *Le Voyage d'Urien* comme roman symboliste manqué : «Urien's Anti-quest : Gide's Parting Statement to Symbolism».

Sous presse à la Librairie Droz (Genève), vol. 199 de la coll. «Histoire des idées et Critique littéraire» : Micheline Braun, *L'Introuvable Origine : le problème de la personnalité au seuil du XX^e siècle*, une étude qui «se penche par-

ticulièrement sur les œuvres de Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Gide, Proust, Claudel et Bergson», pour dégager les grandes interrogations, depuis le début du siècle, «sur l'essence du Moi, de ce Moi qui, de Montaigne à Gide, fut le mystère humain par excellence et la source de toutes les valeurs, et qui n'est plus pour nos contemporains qu'une banale illusion».

mémoires & thèses Quand paraîtra le présent BAAG, Pierre Masson, maître-assistant à l'Université Lyon II, Secrétaire général adjoint de l'AAAG, aura soutenu, le jeudi 25 mars à l'Université Lyon II, devant un jury composé des Prof. Michel Décaudin (président), Claude Martin (rapporteur), Roger Bellet, Robert Favre et Daniel Moutote, sa thèse pour le doctorat d'État ès Lettres : *Le Thème du Voyage dans la vie et l'œuvre d'André Gide* (exemplaires dactylographiés, 3 vol. 29,7 x 21 cm, 756 pp.).

Mme Josette Borrás Dunand de Beltran de Heredia, membre de l'AAAG, a soutenu le 4 décembre dernier, devant la Faculté de Philologie de l'Université de Salamanque, sa thèse de doctorat : *El Tiempo en André Gide* (exemplaires dactylographiés, 1 vol. 32 x 22 cm, 447 pp.), à laquelle a été décernée la mention «Sobresaliente cum laude». Un résumé d'une quarantaine de pages (en espagnol) va en être publié par les soins de l'Université.

Mme Anny Wynchank, membre de l'AAAG, a achevé la thèse (Ph. D.) qu'elle a préparée sous la direction du Prof. Mitchell Shackleton : *Les Adolescents dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, qu'elle soutiendra très prochainement devant l'Université du Cap (Rondebosch, République Sud-Africaine) (exemplaires dactylographiés, 1 vol. 29,7 x 21 cm, 256 pp.).

COMMENT ON ECRIT L'HISTOIRE ou le Jeu des x erreurs

par ALAIN GOULET

On a parfois reproché au BAAG d'être austère et « universitaire ». Aussi donnons-nous une petite récréation...

Le hasard m'a fait tomber sur un livre du chroniqueur Jacques Chabannes qui joue à l'historien : *Les Enfants de la Troisième République* (Paris : Éd. France-Empire, 1976, 328 pp.). Son dessein était de combler une lacune (?) des biographes qui « se préoccupent peu, en général, des origines des grands hommes, de leur hérédité ni de leur enfance » (p. 7). Aussi va-t-il nous conter les origines et l'enfance des « personnages essentiels » de la Troisième République, dont bien sûr celles d'André Gide. Il n'est nullement dans mon propos de rendre compte de cet ouvrage, mais la lecture des huit pages consacrées à Gide m'a tellement consterné et diverti à la fois que je propose un petit jeu à nos lecteurs : combien trouveront-ils d'erreurs dans ces quelques citations ? ¹

«Victime d'une double hérédité et d'une enfance puritaine, nul écrivain français n'est plus complexé qu'André Gide. [...] Double hérédité donc : les Gide et les Rondeaux. Originaire de Nîmes, la famille Gide fut dispersée lors de la révocation de l'Édit de Nantes. Certains se réfugièrent à Lussan, à dix-huit kilomètres d'Uzès. Ils y devinrent minotiers et verriers.

«Le grand-père d'André Gide était un homme grand, grave, austère et anguleux. Né en 1800, il devint juge à Uzès, épousa Clémence Garnier [...].»

Le fils de Nicolas Rondeaux «Martin Rondeaux était armateur et cultivait les tulipes importées de Hollande. Son fils, Jean-Claude, épousa, à soixante-dix ans, une jeune fille de vingt-cinq.»

Celui-ci est anobli «en 1751» et son fils Charles épouse «Julie-Judith Ponchet».

«Henriette Rondeaux, la fille d'Édouard et de Julie, ne se maria pas

¹ Question subsidiaire, pour départager les *ex aequo* : combien y a-t-il d'erreurs dans l'ensemble de l'ouvrage ?

vite. Très jeune, on lui donna une gouvernante écossaise, Anna Shakleton. Ce fut entre les jeunes filles, une amitié passionnée : Anna ne quittera jamais Juliette. Amitié particulière ?»

La pseudo-Henriette épouse le professeur Gide, «*maître des conférences à l'université de Rouen.*»

«*Henriette a trente-quatre ans lorsque naît son fils André, le 22 novembre 1869 [...]. Son père ne s'intéresse guère à lui. Enfermé dans son cabinet de travail, aux épais tapis, où il y a un lutrin et une grande table couverte de livres, il prépare ses cours.*»

L'enfant apprend à lire «*chez Mlle Fleur, rue de Sèvres, avec des petits garçons et des petites filles. Il gardera le souvenir d'une certaine Mme Lackenbauer [...]. Le père Gide quand, par hasard, il s'intéresse à ses enfants, veut leur "expliquer les choses". Il leur fait aussi lire Ali Baba et la Farce de Maître Patelin.*»

«*Quant à Mme Gide, elle donne à André, qui n'a pas dix ans, le Livre de Job de l'Ancien Testament.*»

Intervient alors ce qui se présente comme une citation de Gide. Ceux qui voudront vraiment retrouver le style de l'écrivain pourront se reporter à l'article «*La Normandie et le Bas-Languedoc*», reproduit dans ses *Morceaux choisis* (Éd. de la N.R.F., 1924), pp. 9-14, ou dans *Prétextes* (Mercure de France, 1963), pp. 39-42. Nous abrégéons, car la prétendue citation fait une page et demie :

«Entre la Normandie et le Midi, je ne voudrais ni ne pourrais choisir. Je ne peux pas me sentir spécialement Normand ou Méridional, catholique ou protestant. Né à Paris, je comprends à la fois l'oc et l'oïl, l'épais jargon normand, le parler chantant du Midi. Je garde à la fois le goût du vin, le goût du cidre, l'amour des bois profonds, celui de la garrigue, des pommiers blancs et du blanc amandier. Des bords des bois normands, j'évoque une roche brûlante, un air tout embaumé, tournoyant de soleil et roulant confondus, les parfums des thym, des lavandes et le chant strident des cigales. J'évoque à mes pieds (car la roche est abrupte dans l'étroite vallée qui fuit) un moulin, des laveuses, une eau plus fraîche encore d'avoir été désirée.

«J'évoque, un peu plus loin, la roche abrupte, plus clémente, des jardins, une petite ville riante, Uzès. C'est là qu'est né mon père et où je suis venu tout enfant.

«On venait de Nîmes en voiture. On traversait, au pont Saint-Nicolas, le Gardon. Ses bords, au mois de mai, se couvraient d'asphodèles. Là, vivaient les Dieux de la Grèce. Le pont du Gard, la rive grave de poésie lucide et de belle sérénité. Nulle mollesse ici. La ville née du roc

garde ses tons chauds.»

Puis notre compilateur bâtit ce roman :

«Son père tombe malade, André est mis en pension chez M. Vedel, rue Sainte-Beuve. Il y a cinq ou six garçons dans trois chambres. (C'est là que naissent les mauvaises habitudes.) L'état de M. Gide s'étant aggravé, la famille passera l'hiver à Uzès [...]. André est demi-pensionnaire au lycée de Montpellier. [...] Heureusement, il attrape la petite vérole. Il est sauvé. Convalescent, il va se promener dans les garrigues. [...] Le professeur Gide meurt. [...]

«Quand sa mère veut le faire retourner au lycée, il est pris d'une crise nerveuse.»

Le jeune homme grandit :

«A douze ans, André s'attache à sa cousine Madeleine. [...] Désormais, ils passeront les vacances en Normandie. La maison de vacances est entourée de douves. [...] André Gide appartient à cette race, dont Proust dira qu'elle est le sel de la vie. Sur lui-même penché, il cultive la rigueur protestante.

«Une vie irrégulière s'ouvre pourtant devant cet enfant, qui va échapper à la discipline du collège. Existence vagabonde, au cours de laquelle des précepteurs se succèdent fantoches ignorants ou bornés. [...] Quand il rend visite à l'un de ses cousins, pasteur, celui-ci ne le laisse pas partir sans le sermonner.»

Et soudain on nous le présente *«disposant de ses journées et même de ses années, révisant sa grammaire grecque, réapprenant l'algèbre.»*

L'unique référence donnée dans tout le chapitre est inexacte, et la citation qui suit est toujours aussi fantaisiste (voir la lettre à Claudel du 7 mars 1914) :

«Bien plus tard, il avouera à Paul Claudel (7 mars 1915) : "Je n'ai jamais éprouvé de désir devant une femme et la plus grande tristesse de ma vie est que le plus constant amour, le plus prolongé, le plus vif, n'ait pu s'accompagner de rien de ce qui d'ordinaire le précède."

«Sa mère fait un riche héritage, des Rondeaux.» Etc...

Et dire que tant de livres sérieux ont tant de mal à se faire imprimer !

Le n° 11 des
CAHIERS ANDRÉ GIDE

(tome III et dernier de la *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy*,
 édition établie et présentée par Jean Lambert,
 annotée par Richard Tedeschi, avec l'index général)

sortira enfin, d'après les dernières informations que nous ont données les Éditions Gallimard au moment où nous donnons ce BAAG à l'impression, dans la *seconde quinzaine d'avril*. Il sera expédié à tous nos Sociétaires ayant acquitté à ce jour leur *cotisation pour l'année 1982*. Il sera accompagné du livre de Robert Levesque, *Lettre à Gide & autres écrits*, second des deux volumes qui ont tenu lieu de «cahier annuel» pour 1981 (le premier, la *Correspondance de Gabrielle Vulliez avec André Gide et Paul Claudel*, a été expédié en même temps que le BAAG n° 52, en octobre dernier).

Vient de paraître aux P.U.L.

ANDRÉ GIDE — FRANÇOIS-PAUL ALIBERT
CORRESPONDANCE
 (1907 — 1950)

Édition établie, présentée et annotée par
CLAUDE MARTIN

427 lettres (toutes inédites jusqu'ici) jalonnant une amitié qui a lié Gide, pendant 44 ans, à un poète considéré en son temps comme un des plus grands (Joë Bousquet l'égalait à Valéry) : François-Paul Alibert (1873-1953).

«Je n'ai pas un ami avec qui je me sente plus parfaitement à mon aise, c'est-à-dire avec qui je doive prendre moins de précaution pour parler... Alibert, avec qui je m'accorde mieux qu'avec aucun autre... Je me repose près de lui à pouvoir être parfaitement naturel sans aucune crainte de heurt ou d'incompréhension... J'admire combien peu ses jugements et sa pensée se sont laissés fausser ou entamer par des considérations de prudence ou de sympathie, et puise auprès de lui le plus précieux des réconforts...» De nul autre de ses amis, Gide n'a jamais écrit semblable louange dans son *Journal*. Aussi bien leur volumineuse correspondance a-t-elle un caractère et un intérêt singuliers, qui lui donnent une place à part, à côté des grands ensembles déjà connus (Gide-Jammes, Claudel, Valéry, Martin du Gard, Ghéon, Dorothy Bussy).

Un bon connaisseur (Auguste Anglès) a pu écrire que *«certaines des plus belles lettres d'André Gide se trouvent dans cette correspondance»*.

Un vol. br., 20,5 x 14 cm, 576 pp., ill. (Presses Universitaires de Lyon) 98 F
 (Les commandes peuvent être adressées au Secrétariat de l'AAAG)

LAC DE GARDE ET CULTURE

Depuis que le *Journal* de Gide m'avait dévoilé le nom de *Torri del Benaco*, j'étais attirée par ce petit port de pêcheurs, sur le lac de Garde, lorsque, par le plus grand des hasards, m'entretenant à Cerisy avec le professeur Annarosa Poli d'André Gide, celle-ci me signala que dans *Présences françaises dans la Vénétie*¹ un chapitre, écrit par Giuseppe Lorenzini, avait trait au séjour de Gide à Torri. C'est ainsi que j'eus l'idée de me rendre au lac de Garde.

Torri del Benaco m'a charmée par son aspect vieillot, sa forteresse médiévale, restaurée sous les Scaliger au XIII^e siècle, sa vieille tour, son port romain et ses anciens petits palais, sans oublier le «Gardesana», demeure du XVI^e siècle, devenue l'hôtel où séjournèrent Gide et ses amis, en été 1948 («ce petit hôtel dont Alix me parlait (j'en ai pris note) dans un village de pêcheurs, sur le lac de Garde»... [*Journal 1939-1949*, Pléiade p. 326]).

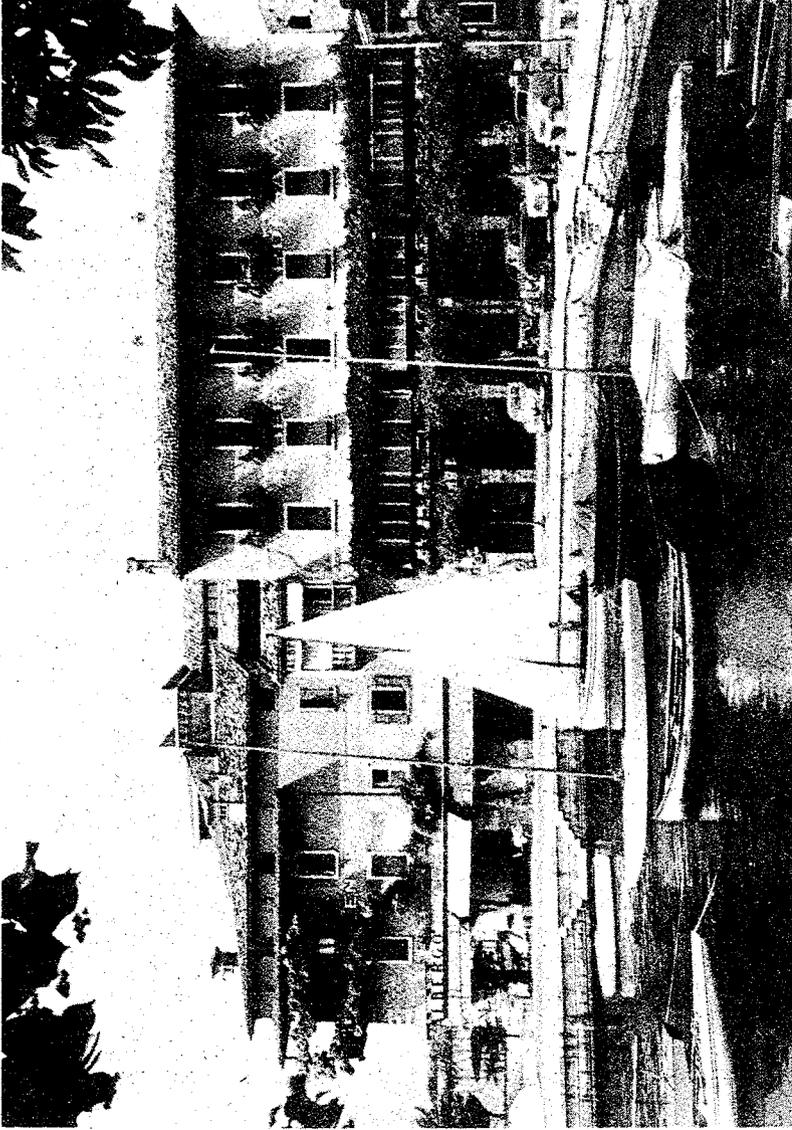
Torri del Benaco occupait sous les Scaliger une position stratégique importante. Les notables se réunissaient au «Gardesana». On y enseignait même la grammaire au XV^e siècle, et le «Consiglio della Gardesana dall'Acqua» y débattait de l'usage des eaux.

Avec le temps, ce petit bourg se développa ; on y construisit maisons et palais, des pêcheurs achetaient des concessions, les bergers élevaient des moutons et les paysans cultivaient la vigne et les citronniers. Le commerce était florissant. Mais, autour du bourg, le danger rôdait : les ours, les loups et les brigands hantaient les forêts et le Monte Baldo.

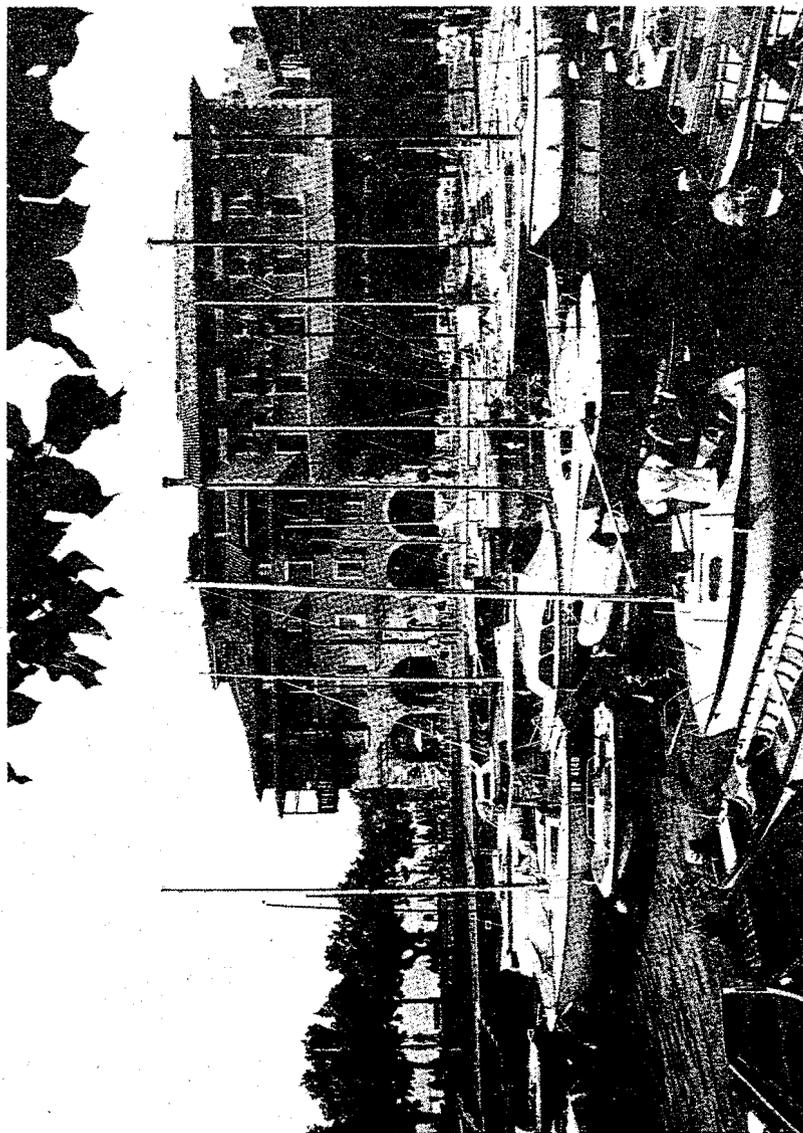
Au XIX^e siècle, à la suite des guerres napoléoniennes et du Risorgimento, les jeunes désertèrent le village, qui dut se replier. Plus de jeunesse, le village s'endort !

Grâce aux nombreux intellectuels et artistes venus chercher à Torri del Benaco repos et inspiration, la vie reprit ses droits. Un jeune hôtelier racheta le «Gardesana». Après l'avoir restauré et modernisé, il y exploita un hôtel confortable et familial, avec terrasses, balcons et arcades sur le lac. J'y ai séjourné, sur les traces d'André Gide, dont le souvenir est partout présent.

¹ Publié sous la direction d'Annarosa Poli par le C.I.R.V.I. («Comité Interuniversitaire de Recherche sur le Voyage en Italie»), Strada Revigliasco 6, 10024 Moncalieri, To., Italie.



L'Hôtel Gardesana à Torri del Benaco. Érat ancien. (La chambre occupée par Gide en 1948 est au deuxième étage, avec petit balcon, à l'extrême gauche du bâtiment.)



L'Hôtel Gardesana à Torri del Benaco. État actuel, après rénovation en 1978-80.

M. Lorenzini, un artiste, homme cultivé et dynamique, voudrait consacrer Torri à la culture. Son passé, riche du souvenir laissé par tant d'hommes célèbres, favoriserait des rencontres, grâce à des conférences, des colloques, des concerts, etc... Ainsi Torri del Benaco ne serait pas seulement un lieu de baignades, de brozage et de gastronomie.

Dans cette perspective et à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de Gœthe, et des deux cents années écoulées depuis son séjour au lac de Garde, il sied de se rappeler que sa présence fut à la charnière des deux âges de l'histoire de cette région.

C'est pourquoi le « Comité Interuniversitaire de la Recherche du Voyage en Italie » (C.I.R.V.I.), en liaison avec le « Comité du Garda » (association des maires de la région), organise du 12 au 18 septembre prochain un Congrès international. Leurs objectifs : découvrir les sources de leur civilisation, l'importance historique du lac de Garde, et la raison pour laquelle tant de célébrités s'y sont arrêtées. Léon I^{er}, Attila, Catulle, Virgile, Dante, jusqu'à Stendhal, George Sand et Michelet ; et, plus près de nous, les hôtes du « Gardesana » : Winston Churchill, Berne-Joffroy, Alix Guillain, André Gide, Giono, Max Ernst, Clara Malraux, Stephen Spender, Tardieu, et j'en passe. Le Comité voudrait réunir une documentation complète concernant les questions ci-dessus, afin de permettre une valorisation de la région sur un plan international.

A partir de ce tournant de l'histoire de la civilisation occidentale, et tenant compte de la somme immense d'expériences, de découvertes, de concessions et d'inspirations ayant tiré leur origine dans le pays, le Congrès se propose d'en illustrer les aspects les plus importants. Il présentera sept sections, chacune liée à des séminaires spécifiques et des visites guidées :

1. Géographie et perception de l'espace
2. Littérature moderne et contemporaine
3. Archéologie et antiquité
4. Tourisme et folklore
5. Histoire de l'art et de la musique
6. Histoire politique, civile et économique
7. Histoire des sciences et explorations

Nous espérons que nombreux seront les membres de l'AAAG à participer à ce Congrès, qui promet d'être fort intéressant.

Je raconterai, dans un autre article, le séjour, non exempt de péripéties, que Gide fit à Torri, et qui me fut raconté avec humour par les habitants du coin.

IRÈNE DE BONSTETTÈN.

POUR UNE CORRESPONDANCE GÉNÉRALE D'ANDRÉ GIDE

A l'initiative de M. Jean Pouilloux, directeur scientifique du secteur des Humanités, un Groupement de recherches coordonnées («Greco») sur les correspondances des XIX^e et XX^e siècles a été créé au Centre National de la Recherche Scientifique en octobre 1981 et placé sous la direction de M. Louis Le Guillou, professeur à l'Université de Bretagne Occidentale (et éditeur de la Correspondance de Lamennais). Ce Greco réunit des équipes dont les activités et les objectifs sont différents : ainsi, l'équipe franco-canadienne animée par le Professeur Henri Mitterand poursuit l'édition de la Correspondance d'Émile Zola, dont le tome I a paru en 1978 ; le Centre de recherches, d'études et d'éditions de correspondances du XIX^e siècle que dirige le Professeur Madeleine Ambrière à la Sorbonne continue ses travaux sur des correspondances de divers auteurs ; M. Georges Lubin poursuit son édition de la Correspondance de George Sand commencée en 1964 ; M. Pierre Riberette, celle de la Correspondance de Chateaubriand ; le Professeur Maurice Rieuneau, celle de la Correspondance de Roger Martin du Gard ; le Professeur Bernard Duchatelet met en chantier celle de la Correspondance générale de Romain Rolland ; le Professeur Pierre Citron et le Centre Jean Giono qu'il dirige à l'Université Paris III poursuivent l'inventaire et des publications partielles de la correspondance de Jean Giono ; etc...

Une équipe animée par Mme Florence Callu (conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, réalisatrice de l'exposition André Gide de 1970 à la B.N.), Mme Nicole Prévot (ingénieur du C.N.R.S. en fonction à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) et M. Claude Martin (professeur à l'Université Lyon II, secrétaire général de l'Association des Amis d'André

Gide) est chargée, dans le cadre de ce Greco du C.N.R.S., d'entreprendre des recherches sur la Correspondance générale d'André Gide.

Pour plusieurs raisons (d'ordre juridique ou commercial : de nombreux volumes de correspondances bilatérales de Gide sont encore disponibles chez divers éditeurs ; d'ordre moral : la discrétion commande encore de différer la divulgation d'un certain nombre de lettres, etc...), il est prématuré d'envisager une édition de cette Correspondance générale. Mais il n'est certainement pas trop tôt pour en rassembler les matériaux. Plus de trente années ont passé depuis la mort d'André Gide (19 février 1951) et, si des fonds importants existent dans plusieurs bibliothèques publiques ou universitaires, en France et à l'étranger, si ces fonds sont connus, inventoriés et en principe définitivement à l'abri de la destruction ou de la disparition (encore que le risque y existe, toujours, de perte, de vol, de destruction par incendie, etc...), un nombre certainement beaucoup plus élevé de lettres sont très dispersées, dans des bibliothèques, chez des collectionneurs, des marchands ou des particuliers : certaines circulent, au gré des ventes, des déménagements, des successions..., d'autres sont enfouies dans des ensembles de papiers dont les détenteurs ignorent souvent le contenu... Ces documents, plus ou moins « mobiles », sont de toute évidence menacés ; ils peuvent disparaître, la trace pourra en être perdue le jour où il deviendra possible et opportun de publier cette Correspondance générale d'André Gide, qui sera à coup sûr un monument littéraire de ce siècle.

Aussi bien le but premier de l'Équipe est-il de réaliser un inventaire complet, précis et sûr de toutes les pièces de cette Correspondance, c'est-à-dire de toutes les lettres écrites et reçues par André Gide pendant quelque soixante-dix années. Dans toute la mesure du possible, l'Équipe s'efforcera de rassembler les textes de ces lettres, de préférence sous forme de photocopies des originaux. Chaque lettre entrera dans un dossier où apparaîtront aussi des éléments de commentaire et d'indexation.¹ La perspective prochaine

¹ Des principes ont été proposés pour une édition, par Claude Martin, « Pour une Correspondance générale d'André Gide », *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1981), pp. 595-606.

d'une édition étant exclue, garantie formelle sera toutefois donnée aux détenteurs des originaux, aussi bien qu'aux ayant-droits légaux (auteurs et destinataires des lettres, ou leurs héritiers), que la communication des textes à quelque tiers que ce soit ou leur utilisation par des chercheurs membres de l'Équipe seront soumises à l'autorisation expresse et ponctuelle desdits ayant-droits. Toutes les photocopies ainsi collectées seront déposées au Fonds Gide de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris (en une collection distincte), où se trouvent déjà conservés, avec les archives personnelles que Gide lui avait lui-même léguées, d'innombrables documents originaux.

Concrètement, l'aboutissement de ce travail sera l'établissement, et la publication à un petit nombre d'exemplaires, d'un répertoire complet de cette Correspondance générale, remplaçant ceux qui existent et qui se bornaient aux seules lettres de Gide et ayant fait l'objet de publication au moins partielle. On peut prévoir que ce répertoire inventoriera entre vingt et trente mille lettres.

APPEL A TOUS NOS LECTEURS

Dans le cadre de la « charte-programme » ci-dessus publiée (qui a reçu l'approbation de la fille de l'écrivain, Mme Catherine Gide), appel est fait à tous les lecteurs du BAAG pour qu'ils aident l'Équipe à remplir sa mission. Que tous ceux qui détiennent des originaux de lettres (*inédites ou non*) écrites ou reçues par Gide veuillent bien soit nous les communiquer pour que nous en réalisons la photocopie (documents restitués sous huit jours), soit nous en adresser une photocopie (bien complète, y compris celle des enveloppes éventuellement conservées) réalisée par leurs soins. *Tous les frais* (photocopies, affranchissements) leur seront naturellement remboursés. Pour le moment, adresser tout courrier au Secrétariat général de l'AAAG.

XI^e ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

La onzième Assemblée générale ordinaire de l'AAAG se réunira le *Samedi 15 mai 1982, à 14 h 30*, dans le Grand Salon de l'Hôtel de Massa de la Société des Gens de Lettres de France (38, rue du Faubourg-Saint-Jacques, Paris XIV, M^o Saint-Jacques).

Ordre du jour : Rapport d'activité pour 1981, présenté par le Secrétaire général ; Rapport financier pour 1981 présenté par le Trésorier (bilan de l'exercice 1981 et projet de budget 1982 publiés ci-après) ; Élections pour le renouvellement du Conseil d'administration (quatre membres élus statutairement pour trois ans en septembre 1978) ; Questions diverses et débats.

Les membres de l'Association empêchés de participer à cette Assemblée générale sont instamment priés de s'y faire représenter en remplissant et signant la formule de «délégation de pouvoir» insérée dans le présent BAAG, qu'ils feront parvenir soit au sociétaire de leur choix qui pourra être présent, soit au Secrétaire général de l'AAAG.

Les candidatures au Conseil d'administration peuvent être présentées par lettre adressée au Secrétaire général ou lors de l'Assemblée du 15 mai.

PROJET DE BUDGET POUR 1982

RECETTES		DÉPENSES	
Solde au 31 déc. 1981.	32 055,42	Solde fact. Gallimard CAG 10.	48 973,60
Intérêts 1981 Caisse d'Épargne.	1 635,75	Facture Gallimard CAG 11.	80 000,00
Subvention 1981 du CNL.	6 000,00	Partic. frais public. du CEG.	15 000,00
Subvention 1982 du CNL.	10 000,00	Frais d'expédition du BAAG.	8 500,00
Cotisations.	90 000,00	Maintenance Composphère.	6 000,00
Ventes de publications.	25 000,00	Frais Secrétaire général.	5 217,57
		Frais Trésorier.	1 000,00
Total prévu des recettes.	164 691,17	Total prévu des dépenses.	164 691,17

BILAN DE L'EXERCICE 1981

RECETTES

Solde au 31 décembre 1980.	22 815,52
Intérêts 1980 du Livret de Caisse d'Épargne.	1 763,09
Cotisations.	75 256,44
Ventes de publications.	15 165,59
Divers.	334,39
Total des recettes.	115 335,03

DÉPENSES

Dépenses de publications.	62 854,70
Acompte sur facture Gallimard (CAG 10)	35 000,00
Facture Gallimard (ex. suppl. anciens CAG)	1 786,65
Facture ex. suppl. <i>Maturité d'André Gide</i>	420,00
Participation aux frais de fabric. publications du CEG	25 648,05
Frais d'expédition des BAAG 49 à 52.	7 003,60
Facture IBM pour maintenance Composphère.	5 804,39
Frais du Secrétaire général.	4 961,64
Frais du Trésorier.	738,00
Frais de Mme de Bonstetten.	1 409,89
Inscription au CNLAC, participation au Salon du Livre.	220,00
Location salle pour Assemblée générale.	250,00
Divers.	37,39
Total des dépenses.	83 279,61

Recettes.	115 335,03
Dépenses.	83 279,61

Solde au 31 décembre 1981.	32 055,42
------------------------------------	-----------

Compte courant postal.	8 266,64
Banque Nationale de Paris.	12 351,31
Caisse d'Épargne.	8 901,61
Caisse.	2 535,82

VARIA

RETOUR A RAMON FERNANDEZ *** La réédition des ouvrages majeurs du grand critique que fut Ramon Fernandez (1894-1944) se poursuit fort heureusement. Après celles, en 1979 et 1980, de *Molière ou l'essence du génie comique*, de *Proust ou la généalogie du roman* et de *Balzac ou l'envers de la création romanesque* et en attendant celle du *Gide* (à paraître en 1983 comme «cahier annuel» de l'AAAG, augmenté de textes inédits), vient de sortir chez Grasset (novembre 1981, un vol. 22,5 x 14 cm de 319 pp.) *Messages*, où le recueil de 1926 (essais sur Jacques Rivière, Balzac, Conrad, Meredith, Newman, sur «la critique philosophique», «l'autobiographie et le roman», «la garantie des sentiments et les intermittences du cœur») est augmenté (en fait, doublé en volume) de dix-neuf essais parus dans *La N.R.F.* entre 1926 et 1943 et qui n'avaient jamais été rassemblés — sur Thomas Hardy, Melville, Montaigne, Rabelais, Maupassant, Barrès, Morand, Giraudoux, Colette, Paulhan, etc... (y compris le fameux article à la gloire de Bergson, paru en mars 1941 dans *La N.R.F.* de Drieu). Dans son alerte préface («Ramon Fernandez, critique

''prospectif''»), Jérôme Garcin montre bien que Fernandez «fut un ouvreur de portes» et comment, «comme tous les novateurs inspirés, [il] a été, en son temps, lu à la loupe, puis copié jusqu'à être effacé par ceux qui lui devaient beaucoup. [...] Simple-ment, au lieu de vivre, après sa mort en 1944, sous son propre nom, Ramon Fernandez s'est imperceptiblement glissé, inoculé, dans l'œuvre des autres, référence silencieuse, appui secret, auxquels Dominique Fernandez a rendu sur le tard leur seule origine» (p. 8).

CÉLINE EN PLUS *** A leur *Revue Célimienne* (v. BAAG n° 52, pp. 545-6), Marc Laudelout et ses amis ajoutent une publication, trimestrielle celle-ci et plus immédiatement consacrée aux informations bibliographiques et documentaires : *Le Bulletin Célinien*, dont le n° 1 est daté du 1^{er} trimestre 1982 (8 pp.). [B. P. 70, 1000 Bruxelles 22 ; abonnement annuel, 200 FB ou 30 FF, à l'ordre de M. Laudelout, Trolieberg 20, 3200 Kessel-Lo, Belgique.]

VALÉRY LARBAUD : LA PROSE DU MONDE *** Le recueil des

vingt-et-une communications présentées au colloque organisé en mai dernier à Amiens, par l'Université de Picardie et l'Association des Amis de Valéry Larbaud, est publié sous le titre *Valéry Larbaud : La Prose du Monde* (un vol. 21 x 15 cm de 250 pp.). Prix de souscription : 80 F (franco). Commande à adresser à M. Jean Bessière, UER Lettres, Université de Picardie, Campus, 80025 Amiens Cédex, accompagnée d'un chèque à l'ordre de M. l'Agent Comptable de l'Université de Picardie.

SUR LE PARNASSE *** L'annonce du *BAAG* (n° 48, p. 600) ayant suscité l'intérêt de plusieurs de nos lecteurs, signalons que le n° 2 du *Bulletin des Études Parnassiennes* est paru, où l'on peut lire quarante-six lettres inédites de Leconte de Lisle à son éditeur Alphonse Lemerre, présentées par Edgard Pich, ainsi que deux études, sur le *Salut à l'Empereur* de Heredia (par J.-L. Meunier) et sur *A Rebours* de Huysmans (par A. L. Amprimoz), des notes bibliographiques et des informations. Pour commander ce fascicule (20 F), proposer des contributions ou obtenir tout renseignement utile, écrire au Prof. Edgard Pich, Université Lyon II, 86 rue Pasteur, F 69365 Lyon Cédex 2.

VALÉRY ET LA LITTÉRATURE DU PASSÉ *** Sous ce titre, l'Université britannique de Southampton

organise les 22-24 septembre prochain un colloque, avec des contributions d'Agathe Rouart-Valéry, Claude Valéry, Judith Robinson, Daniel Moutote, Nicole Celeyrette-Piétri, Huguette Laurenti, Jeannine Jallat, Kirsteen Anderson, Paul Gifford, Walter Ince et C.A. Hackett. Inscriptions (£ 50, couvrant frais d'hébergement en chambre individuelle avec bureau à Chamberlain Hall, deux petits déjeuners, deux déjeuners, deux dîners, des rafraîchissements et les frais de conférence) : Prof. W.N. Ince, Dept. of French, University of Southampton, Highfield, Southampton, SO9 5NH, Angleterre.

SUR ANDRÉ THÉRIVE *** Le *BAAG* a indiqué par erreur (n° 52, p. 553) que M. Benoît Le Roux préparait sa thèse sur *André Thérive et son temps* sous la direction du Prof. Auguste Anglès : son directeur est le Prof. Jacques Robichez, également de Paris-Sorbonne. M. Le Roux nous signale d'autre part qu'il rassemble les matériaux d'une étude sur *Thérive et Gide*.

SUBVENTION *** Par lettre en date du 3 décembre dernier, M. Jean Gattegno, président du Centre National des Lettres, a informé le Secrétaire général de l'AAAG qu'après avis de la Commission d'aide aux activités littéraires il avait décidé d'allouer au titre de l'année 1981 une subvention de 6 000 F à notre association. Qu'il

en soit ici publiquement et vivement remercié, au nom de tous les membres de l'AAAG.

BAAG / RMG *** Le numéro spécial du BAAG, d'octobre dernier, a été bien accueilli. Citons, entre autres, deux longs articles parus, l'un dans *Le Matin* du 11 décembre sous la signature de Jacques Brenner (p. 22 : «Le Centenaire de l'auteur des *Thibault*», consacré au BAAG et à *La Genèse des «Thibault»* de René Garguilo), l'autre, d'Hubert Juin, dans *La Quinzaine littéraire* n° 362 du 1^{er} janvier (pp. 12-3 : «Irremplaçable Martin du Gard», consacré au BAAG et à la *Correspondance générale* éditée par Maurice Rieuneau). «Études remarquables» (J.B.), «publication dont l'intérêt et la haute tenue sont d'évidence» (H.J.) : l'AAAG est heureuse d'avoir ainsi apporté une digne contribution à la célébration du grand romancier...

PIERRE LOUÏS *** Après avoir publié, depuis sa création en 1977, douze bulletins et deux cahiers, l'Association des Amis de Pierre Louÿs était restée silencieuse depuis deux ans. Elle vient de diffuser son troisième cahier (au titre de l'année 1979) : *Pierre Louÿs et Marie de Régnier. Documents inédits*, présentés par Robert Fleury et Jean-Louis Meunier (un vol. 20,5 x 14,5 cm de 92 pp., 12 pp. ill. photos hors-texte, tiré à 205 ex.). «Les Bulletins et le Cahier pour 1980 sont en chantier.

Les projets ne manquent pas, mais leur réalisation financière nous oblige à jongler plus d'une fois !... Nouvelle adresse de ce groupe courageux et passionné : M. Jean-Louis Meunier, Trésorier, Montsauve, Sauveterre, 30150 Roquemaure (cotisation annuelle : Bienfaiteur, 200 F ; Actif, 120 F ; Étudiant, 90 F — à l'ordre de l'Association des Amis de Pierre Louÿs).

GIANFRANCO ZAFFRANI *** Nous avons eu la tristesse d'apprendre le décès, survenu à Taormine, du comte Gianfranco Zaffrani, membre fondateur de l'AAAG depuis la première heure. Né le 15 septembre 1905, ancien Secrétaire général de la R.A.I., il avait bien connu Gide.

NOS AMIS PUBLIENT... *** Luc Decaunes, *Poésie au grand jour* (Éd. du Champ Vallon, 01420 Seyssel ; un vol. br., 264 pp., 68 F) ; recueil d'articles consacrés depuis 1949 à la poésie contemporaine, de Baudelaire à Yves Martin. — David Steel, «Plague Writing : From Boccaccio to Camus», *Journal of European Studies*, n° 42, juin 1981, pp. 88-110. — Bernard Duchatelet, «André Suares, la Bretagne et *Le Livre de l'Émeraude*. Extraits de la correspondance avec Romain Rolland», *Les Cahiers de l'Iroise*, 1981, pp. 173-90. — Michel Lioure, «Écriture et dramaturgie dans le Théâtre de Jean Giraudoux», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. XIX, fasc. 2, 1981, pp.

171-90.

BIBLIOTHÈQUE ANDRÉ GIDE

*** Mlle Anna Guerranti a offert à la Bibliothèque du Centre d'Études Gidiennes un exemplaire de la « tesi di laurea » qu'elle avait préparée sous la direction du Prof. Arnaldo Pizzorosso et soutenue à l'Università degli Studi de Florence en 1979 : *La Poetica narrativa nella Corrispondenza Gide - Martin du Gard* (un vol. relié toile rouge, 27 x 20 cm, 297-XXI pp.). — M. Pierre Masson a offert à la Bibliothèque divers documents : revues anciennes, tirés à part...

« JACQUES RIVIÈRE OU LA PASSION DE L'INTELLIGENCE

*** Sous ce beau et juste titre, FR 3 a diffusé le 14 février dernier (jour anniversaire de la mort de Rivière), une émission d'Alain Rivière et Hubert Blisson, de 16 h 35 à 17 h 20 : lecture de textes par Denis Manuel, dialogue entre Alain Rivière et Marie-Hélène Dasté, évocations de l'homme par Francis Ponge, Marcel Arland, Jean-Marie Planès, Michel Autrand, André Feur. Une bonne et intelligente réalisation, qui a pu aider les jeunes (et moins jeunes) téléspectateurs à mieux connaître l'ancien directeur de *La N.R.F.*

GIDE EN ESPAGNE *** Nous avons déploré, dans le dernier BAAG (p. 153), le destin espagnol des *Cahiers de la Petite Dame*. Il n'en faudrait pas conclure, a tenu à nous écri-

re Mme Maria Angels Santa d'Usall, professeur au lycée Joan Oró de Lleida et membre de l'AAAG, que Gide n'est pas connu, lu et étudié en Espagne. Ainsi *La Porte étroite* a-t-elle été, ces deux dernières années, le livre de lecture française obligatoire dans son lycée ; et Mme Santa d'Usall a bien voulu nous faire tenir les fiches de lecture sur lesquelles ont travaillé ses élèves, fiches fort bien faites et qui conduisaient à une connaissance approfondie de l'œuvre et de son auteur. Signalons d'ailleurs que si *l'Inventaire des traductions des œuvres d'André Gide* (dont nous publierons très prochainement la suite) a déjà répertorié 18 traductions espagnoles (sur un total de 200), il est fort loin d'être complet !

FRED UHLER (1908-1982) ***

Ce nous fut une profonde tristesse que d'apprendre la mort de Fred Uhler, dans sa soixante-quatorzième année (il était né le 13 août 1908). Avocat, co-fondateur avec Richard Heyd des éditions Ides et Calendes qu'il continuait à diriger depuis la mort de celui-ci, il avait été l'ami de Gide : on n'oublie pas qu'il fut l'éditeur des beaux volumes du *Théâtre complet*, des trois petits recueils : *Éloges, Préfaces et Rencontres*, de *Jeunesse* et, voici dix ans encore, du *Récit de Michel*. Membre fondateur de l'AAAG dès sa création, Fred Uhler était un homme charmant, discret, fin lettré, et dont l'accueil amical, à Neuchâtel, allait droit au cœur.

LIBRAIRIE

Le catalogue des publications de l'AAAG et du Centre d'Études Gidiennes (BAAG, CAG, ouvrages divers) est maintenant édité sous la forme d'un petit cahier de huit pages que nous lecteurs trouveront joint au présent numéro (et dont ils peuvent demander au Secrétaire général l'envoi d'autres exemplaires s'ils veulent bien, comme nous le souhaitons, s'en servir pour faire quelque publicité pour leur AAAG et ainsi l'aider). A cette occasion, ils s'apercevront que nous avons dû relever nos prix — très légèrement : en général, de 2 à 3 F par ouvrage —, essentiellement pour tenir compte de la hausse des tarifs postaux : nos abonnés français auront-ils remarqué que l'affranchissement d'un numéro du BAAG est passé de 2,40 F l'automne dernier à... 5,10 F ? L'expédition des quatre fascicules de l'année, qui nous coûtait 4 650 F en 1980, nous reviendra à quelque 12 700 F en 1982...

On ne trouvera donc ci-dessous que le catalogue des publications *diffusées* par l'AAAG.

PUBLICATIONS DES « LETTRES MODERNES » DIFFUSÉES PAR L'AAAG

Le Secrétariat de l'AAAG est en mesure de fournir aux membres de celle-ci, avec une réduction nette de 20 % sur les prix pratiqués en librairie, tous les volumes publiés aux Editions des Lettres Modernes dans la série *André Gide* et dans les collections *Archives André Gide* et *Bibliothèque André Gide*.

ANDRÉ GIDE. Cahiers 19 x 14 cm, couv. balacron blanc.

- | | |
|---|-------------|
| 1. <i>Etudes gidiennes.</i> 192 pp., 1970. | 46 F |
| 2. <i>Sur « Les Nourritures terrestres ».</i> 200 pp., 1971. | 46 F |
| 3. <i>Gide et la fonction de la Littérature.</i> 240 pp., 1972. | 55 F |
| 4. <i>Méthodes de lecture.</i> 272 pp., 1973. | 65 F |
| 5. <i>Sur « Les Faux-Monnayeurs ».</i> 200 pp., 1975. | 46 F |
| 6. <i>Perspectives contemporaines (Colloque de Toronto).</i> 288 pp., 1979. | 74 F |
| 7. <i>Le Romancier.</i> 1982. | Sous presse |

ARCHIVES ANDRÉ GIDE. Brochures 18,5 x 13,5 cm.

- | | |
|--|--------|
| 1. Francis PRUNER, « <i>La Symphonie pastorale</i> » de Gide : de la tragédie vécue à la tragédie écrite. 32 pp. 1964. | Epuisé |
| 2. Elaine D. CANCALON, <i>Techniques et personnages dans les récits d'André Gide.</i> 96 pp., 1970. | 25 F |

3. Jacques BRIGAUD, *Gide entre Benda et Sartre : un artiste entre la cléricature et l'engagement*. 80 pp., 1972. 20 F
4. Andrew OLIVER, *Michel, Job, Pierre, Paul : intertextualité de la lecture dans «L'Immoraliste»*. 72 pp., 1979. 24 F

BIBLIOTHÈQUE ANDRÉ GIDE. Présentations et formats divers.

1. Enrico U. BERTALOT, *André Gide et l'attente de Dieu*. Relié toile violette, 22 x 14 cm, 261 pp., 1967. 70 F
2. André GIDE, *La Symphonie pastorale. Édition critique, avec introduction, variantes, notes, documents inédits et bibliographies, par Claude MARTIN*. Couv. balacron rouge, 18 x 12 cm, 440 pp., 1970. 61 F
3. Claude MARTIN, *Répertoire chronologique des Lettres publiées d'André Gide*. Couv. balacron jaune, 19 x 14 cm, 240 pp., 1971. 65 F
4. Philippe LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté : Lectures de «Si le grain ne meurt»*. Broché, 18 x 12 cm, 108 pp., 1974. 28 F

AUTRES OUVRAGES EN DIFFUSION

Le Secrétariat de l'AAAG dispose, à l'intention des membres de celle-ci, de quelques exemplaires des trois ouvrages suivants – dont le premier est en édition privée et les deux autres proposés à des prix exceptionnellement bas.

- Jeanne de BEAUFORT, *Quelques nuits, quelques aubes (1916-1941). Avec des lettres inédites d'André Gide*. Madrid : hors commerce, 1973. Un vol. broché, 17,5 x 15,5 cm, 79 pp. 18 F
- André GIDE, *Les Nourritures terrestres & Les Nouvelles Nourritures. Textes annotés et commentés, accompagnés de nombreux documents et illustrations, présentés par Claude MARTIN*. Paris-Montréal : Bordas, 1971. Un vol. broché, 16,5 x 11,5 cm, 256 pp. 9 F
- Georges SIMENON – André GIDE, *Briefwechsel. Aus dem Französischen von Stefanie WEISS*. Zurich : Diogenes Verlag, 1977. Un vol. relié toile brune sous jaquette, 19 x 12 cm, 188 pp. 15 F

NOUVEAUX MEMBRES DE L'ASSOCIATION

Liste des nouveaux membres de l'AAAG, dont l'adhésion a été enregistrée par le Secrétariat entre le 11 décembre 1981 et le 12 mars 1982

- 1081 M. Édouard-A. BLANC, Neuchâtel, Suisse (Fondateur).
- 1082 Mme Maria Angela SANTA d'USALL, professeur, Lleida, Espagne (Titulaire).
- 1083 M. Maurice BERNADET, professeur de Sciences économiques à l'Université Lyon II, 69007 Lyon (Titulaire).
- 1084 M. Raffaele FRANGIONE, professeur, Amantea, Cs., Italie (Titulaire).
- 1085 M. Guy DOCKENDORF, professeur, Diekirch, Luxembourg (Fondateur).
- 1086 M. Guy DUGAS, maître-assistant de Littérature maghrébine à la Faculté des Lettres, Oujda, Maroc (Titulaire).
- 1087 M. Francis DUBOIS, technicien, Flemalle, Belgique (Fondateur).
- 1088 M. Costas TSIROPOULOS, directeur de revue, Athènes, Grèce (Fondateur).
- 1089 M. François DARBON, comédien, 75018 Paris (Titulaire).
- 1090 M. Gilles THOMAS, libraire, 75018 Paris (Titulaire).
- 1091 M. Michel MONTBARBON, libraire, 83000 Toulon (Titulaire).

JOURNÉE ANDRÉ GIDE AUTOUR DE LA ROQUE-BAIGNARD

Le dimanche 16 mai prochain, nous retrouverons Gide dans les paysages vivants de son adolescence et de sa jeunesse... Nulle part ailleurs, peut-être, ne ressent-on encore, avec autant d'insistance, sa présence permanente. Là, les jours semblent s'être suspendus ; et le domaine de l'imaginaire : la Quartfourche, la Morinière, le Blanc-Mesnil, demeure intact à mi-souvenir, à mi-sortilège...

Nous irons, à la Quartfourche, susciter au parc à jamais dévasté, au pavillon délabré, l'ombre d'Isabelle ; à la Morinière, château joujou, où Gide (ou Michel, qu'importe) a connu des émois inquiets, des saisons troubles et pesantes ; au Val-Richer voisin, musée de la Monarchie de Juillet, manière de reliquaire d'enclave protestante de la famille Guizot et de ses descendants, mais aussi le Blanc-Mesnil des camaraderis sages de l'enfance, demeure de l'ami incomparable : Jean Schlumberger.

Notre ami Pierre-Jean Pénault nous guidera de nouveau, illustrant, de paysages et de logis, ce fil subtil, au long de l'œuvre gidienne.

Aurons-nous la chance d'un printemps glorieux et de pommiers en fleurs ?

Pour graver cette journée dans le marbre — ou plutôt dans la pierre — très officiellement, nous apposerons une plaque sur la maisonnette qui fut alors mairie de La Roque-Baignard ; hommage convenable à André Gide, maire de sa commune de 1896 à 1900. Magistrat insolite ? Voire. En tout cas, l'un des nôtres, désormais illustre.

P.-J. PÉNAULT.

Voici le programme définitif de cette journée. Prix par personne : 190 F, à verser par chèque (en vous inscrivant le plus tôt possible) auprès de Mme de Bonstetten, 14, rue de la Cure, 75016 Paris.

- 8 h* *Rendez-vous à la place de la Porte d'Auteuil, près du bassin de la fontaine (Métro Porte d'Auteuil).*
- 8 h 1/4* *Départ (heure très précise, étant donné nos rendez-vous officiels et le retour prévu pour 21 h).*
- 11 h* *La Roque-Baignard : pose de la plaque sur l'ancienne Mairie. Vin d'honneur.*
- 13 h* *Déjeuner à l'Hôtellerie Normande de Dozulé.*
- Après-midi* *Randonnée en pays d'Auge : La Roque, Val-Richer, Formentin.*

ISBN 0044 - 8133
Comm. parit. 52103

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
UER LETTRES CLASSIQUES & MODERNES
UNIVERSITÉ LYON II
Campus de Bron-Parilly
F 69500 BRON

PRIX DE CE N° , 16 F