

# BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par la

SECTION ANDRÉ GIDE

Centre d'Études Littéraires du XXe Siècle
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III

avec le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES

VINGT ET UNIEME ANNEE
VOL.XVI
1988

# BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE REVUE TRIMESTRIELLE FONDEE EN 1968 par

Claude MARTIN

PUBLIEE PAR LA

SECTION ANDRE GIDE

du Centre d' Etudes littéraires du XXe Siècle
UNIVERSITE DE MONTPELLIER III

est principalement diffusée par abonnement annuel ou compris dans les publications servies aux Membres de l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur cotisation de l'année en cours. Les tarifs figurent en dernière page de chaque livraison.

#### REDACTION

composition et mise en page

Daniel MOUTOTE

307, rue de la Croix de Figuerolles
34070 MONTPELLIER

Tél. 67 75 57 66

Toute correspondance relative au B.A.A.G. doit être adressée selon le cas à:

Daniel MOUTOTE, directeur responsable de la Revue,

Alain GOULET; Rubrique "Entre nous..."

158, rue de la Délivrande. 14000 CAEN. Tél. 31 94 58 78;

Pierre MASSON: Rubriques "Lectures gidiennes" et "Gide et la recherche universitaire".

92, rue du Grand Douzillé. 49000 ANGERS. Tél. 41 66 72 51;

Claude MARTIN: Rubriques "Chroniques bibliographiques", "Publications", "Varia".

3,rue Alexis-Carrel.69110 SAINTE-FOY-LES-LYON. Tél.78 59 16 05.

POUR LES TARIFS 1988 SE REPORTER EN P. 113 A LA FIN DU PRESENT BULLETIN

#### BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE

VINGT ET UNIEME ANNEE - VOL.XVI,N° 78-79,AVRIL-JUILLET 1988

# 1918 DANS L'ITINERAIRE D'ANDRE GIDE

Présen	tation et Progra	mme	pp. 7-8
Daniel	MOUTOTE	Corydon en 1918	P.9
David	STEEL	Thésée à Cambridge - 1918	p.25
Alain	GOULET	L'ironie pastorale en jeu	p.41
Raymor	nd MAHIEU	La Symphonie pastorale et	
		la lutte des tropes	p.58
Pierre	MASSON	Les Lettres brûlées ou	•
		le chef-d'oeuvre inconnu d'André Gid	e p.71
Pierre	LACHASSE	"le point de vue esthétique"	p.87
Eric	MARTY	Considérations sur la mythologie	
		Croyance et assentiment	p.107
Peter	SCHNYDER	Les Cahiers de la Petite Dame	
		Notes pour une histoire autnentique	
		d'André Gide	p.115
Interve	entions à la séar	nce du matin	
sous la	présidence de	M.DROUIN	p.124
Interve	entions à la séar	ce de l'après-midi	
sous la	présidence de	M.le Professeur Dr. Raimund THEIS	P.137
Un mot	de Madame de	BONSTETTEN	p.143
Alain (	Goulet Entr	e nous	
Claude	COUROUVE	Note sur la dernière réimpression	
		de Corydon	p.144
Henri 1	HEINEMANN	Compte rendu financier 1987	p.147
Cotisat	ions et abonnem	ents 1988	p.149
Illustra	tion: Cambridge	e: Les "Backs", par Gwen Raverat	p.26 bis
	Nouvelle	génération au Colloque	p.138

REVUE PUBLIEE PAR L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRE GIDE ET REALISEE AU CNTRE D'ETUDES DU VINGTIEME SIECLE UNIVERSITE DE MONTPELLIER III AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

# LE COLLOQUE DU 18 MARS 1988 AU PALAIS DU LUXEMBOURG

1918

DANS L'ITINERAIRE

D'ANDRE GIDE

Le vendredi 18 mars 1988, au Palais du Luxembourg, dans la magnifique Salle Clémenceau, qui nous avait été généreusement prêtée par la Questure sur l'intervention de M.le Sénateur Max LEJEUNE, l'Association des Amis d'André Gide a tenu le colloque annoncé dans nos bulletins précédents:

#### 1918 DANS L'ITINERAIRE D'ANDRE GIDE.

L'auditoire nombreux et attentif, par ses questions pertinentes, a fait un beau succès à cette manifestation de l'intérêt toujours porté en cette fin du XXème siècle, à l'oeuvre, à la pensée et à la figure d'André Gide.

Il s'agissait d'abord pour les organisateurs, d'orienter la recherche sur les débuts, en 1918, du grand pourvoyeur d'idées que fut André Gide durant l'entre-deux-guerres. Il s'agissait aussi de porter de façon décisive l'attention sur des livres, connus certes mais peu pratiqués, de Gide, comme Corydon, ou sur Gide, comme Les Cahiers de la Petite Dame, et sur la mutation que connaît alors l'écriture gidienne, désormais plus au niveau du vécu, notamment par le contact avec l'Angleterre émancipatrice, plus riche de ses audaces et de ses drames, toute enluminée d'une mythologie moderne, dégagée de son idéologie de jeunesse, élevant l'esthétique au niveau d'une quête plus indiscrète des secrets de l'homme en notre temps. Jamais on n'a mieux senti peut-être combien l'art le plus désintéressé et généreux, pratiqué avec sincérité et courage, dans une ardente communion avec les problèmes fondamentaux des hommes, peut apporter à l'esprit moderne de lucidité et de liberté pour affronter les dures réalités de notre temps.

On entendait également ménager l'écoute de la nouvelle génération de chercheurs, forte de méthodes critiques nouvelles, aux côtés de chercheurs déjà connus et appréciés.

Certes tout n'a pas été dit. Dans son Journal, Gide parle, vers cette époque, de la spécieuse clarté des grandes oeuvres d'art. On croit avoir d'emblée tout dit. "Mais on revient dix ans après, et l'on entre plus avant encore." C'est la grâce que l'on souhaite aux études gidiennes, appelées à se renouveler longtemps de l'apport changeant de nouvelles générations montantes, si elles savent écouter ce qui sera bientôt l'appel des Nouvelles Nouvritures à chacun de nous:

"Travaille et lutte et n'accepte de mal rien de ce que tu pourrais changer. Sache te répéter: il ne tient qu'à moi. "

#### PROGRAMME:

MATIN. Présidence: M.MIchel DROUIN.

M. Daniel MOUTOTE : Corudon en 1918

M. David STEEL : Thésée à Cambridge - 1918

M. Alain GOULET : L'ironie pastorale en jeu

M. Raymond MAHIEU : La Symphonie pastorale et la lutte des

tropes

Echanges avec le public.

APRES-MIDI. Présidence: M.Raimund THEIS.

M. Pierre MASSON : Les lettres brûlées

ou Le chef-d'oeuvre inconnu d'André Gide

M. Pierre LACHASSE : "Le point de vue esthétique"

M. Eric MARTY : Considérations sur la mythologie.

Croyance et assentiment

M. Peter SCHNYDER: Les Cahiers de la Petite Dame. Notes

pour une histoire authentique d'André Gide

Echanges avec le public et clôture du colloque.

Réception des Participants à la Salle René Coty du Sénat, organisée par les soins dévoués de M.Henri HEINEMANN.

#### CORYDON EN 1918

#### par

#### Daniel MOUTOTE

Corudon en 1918 est le livre en quatre dialogues et un préambule parachevé le 8 juin 1918 (J., 655-656), manuscrit entre deux éditions clandestines: C.R.D.N. (1911), anonyme, sans lieu ni nom d'éditeur, comptant les deux premiers dialogues, interrompu au tiers du troisième, et C.R.D.N. 1920, en quatre dialogues, et sans lieu ni nom d'éditeur non plus, respectivement le premier à douze, le second à vingt-et-un exemplaires. Débuts modestes et dramatiques d'un ouvrage que Gide devait juger en 1942 comme le plus important de ses livres, ajoutant: "/.../ c'est aussi celui auquel je trouve le plus à redire" et précisant: "je fus sans doute mal avisé de traiter ironiquement des questions si graves/.../"(J. II, 142) Qu'est-ce à dire ? Pourquoi ce secret concernant la genèse et la publication de Corudon ? Pourquoi ces réserves et cet étrange qualificatif d' "ironique" appliqué à une oeuvre si sérieuse ?

La première mention de Corydon dans le Journal est du 12 juillet 1910:

"Sentiment de l'indispensable. Je ne l'ai jamais eu plus fort, depuis que j'écrivis André Walter qu'à présent pour Corydon./.../

J'ai connu pareille appréhension au moment des Nourritures terrestres."(306)

Même appréhension que pour "le premier chef-d'oeuvre" (pour parler selon Sainte-Beuve): Conydon, ou le premier chef-d'oeuvre de la maturité engagée de Gide, et, comme Les Nouvritures terrestres, le livre d'une renaissance. Mais surtout premier livre qui envisage de face le thème jusqu'alors clandestin de la pédérastie, élément si essentiel de la particularité gidienne qu'on peut bien le considérer comme le fondement secret de toute la

manifestation et sa sauvegarde.

Le thème pédérastique était présent dans les fantasmes d'André Walter, mais surtout dans les propos de Ménalque, au IVème livre des Nourritures, attendant l'enfant au sortir de l'école pour l'arracher à la routine de son foyer et l'emmener sur les grandes routes découvrir la splendeur de la plaine, et dans Paludes déjà, par l'image inverse de ce personnage frileux qui ne sait pas voyager et se livre, auprès d'Angèle à de "petits simulacres anodins". Dans L'Immonaliste évidemment, et même dans La Porte étroite, avec le passage déléaturé sur épreuves de la renaissance de Jérôme sous un ciel neuf. Dans Les Caves... L'oeuvre tout entière le manifeste: Cahiers, Traités, Récits et Soties.

Une prise de conscience plus directe se manifeste dès 1907, à la lecture du livre de Léon Blum: *Du Mariage* et curieusement place Marcel Drouin à l'origine de l'idée formelle du futur ouvrage:

"Le livre de Léon Blum, *Du Mariage*, donne lieu à beaucoup de commentaires. Ceux dialogués / c'est nous qui soulignons /, de Marcel Drouin et de Fontaine à certain thé chez Lerolle, me parurent fort au-dessus de l'ordinaire. /... / "(J., 248)

Le lendemain, Gide attaque le livre dans une lettre non-envoyée à Marcel Drouin. Il dit qu'il l'a relu et a été exprimer à Blum luimême ses extrêmes réserves sur ce livre qui enferme le bonheur dans l'alcôve et "qui semble une habile préface à tout le théâtre juif d'aujourd'hui - " (250). Commentaire en dialogue, visite de Gide interviewer à l'auteur d'un livre sur l'amour, n'est-ce pas l'esquisse encore inconsciente de la mise en oeuvre de la question sexuelle dans Conydon par un Gide qui transposera le sujet dans le registre de l'uranisme qui est le sien.

C'est Montfort qui ravive cette question en 1910, quand, pour défendre R.de Gourmont, il traite Gide de protestant pudibond. Sur le premier point, Gide proteste qu'il ne saurait séparer la morale de la psychologie, ainsi que tend à le faire le protestantisme (298-9). Sur le second point, "l'accusation de moralisme (moi, pudibond!)", il écrit en réaction d'un seul élan ses "souvenirs sur Em-Barka, Mohammed d'Alger et le petit de Sousse" (305),

c'est-à-dire les souvenirs pédérastiques qui figureront dans la deuxième partie de Si le grain ne meurt..., mais qui établissent la motivation de Conydon, dont l'urgence sera notée à la page suivante dans le passage cité plus haut. C'est d'ailleurs l'époque où Gide dit retrouver chaque année à Cuverville les livres de J.-H. Fabre et de Darwin, qui sont tant mis à contribution dans le second dialogue.

Début 1911 vraisemblablement Gide fait lire ce qu'il a écrit à Marcel Drouin qui, avec Jacques Copeau, l'a assisté pour la mise au point de son dernier "Traité", Le Retour de l'Enfant Prodique. A la suite de quoi Gide interrompt sa rédaction au tiers du IIIème dialogue et fait éditer son manuscrit à Bruges à 12 exemplaires, c'est l'édition clandestine intitulée C.R.D.N. - qu'il range dans un tiroir et ne retouchera pas avant fin 1917.

Pourquoi Gide a-t-il interrompu sa rédaction et ne l'a-t-il pas reprise durant ces six années? Les raisons sont multiples, secrètes et mêlées.

Plutôt que de spéculer à vide sur la censure qu'aurait exercée Drouin au détriment de la production gidienne, tenons-nous en à la réalité de son jugement que nous connaissons indirectement par la réponse de Gide dans le Journal:

"Pour Marcel D.

Il me reproche d'avoir mal économisé le pathétique, l'épuisant au début du livre, de sorte que je cesse d'émouvoir dès que je prétends persuader./.../"(340)

Le grief de Drouin est de toute évidence purement formel. Conydon est un "Traité" raté par suite d'une erreur de conception. La preuve qu'on n'en est encore qu'aux questions de forme, c'est l'argument de Paul-Albert Laurens en janvier 1912:

"/.../ il voudrait que je fasse de cela une oeuvre grave autant que mon Enfant prodigue; ce qui me donne à réfléchir longuement." (356)

Sur les bons conseils, on connaît le bon usage du génie, qui est de ne pas les suivre et, par généreux égotisme, de ne s'en remettre qu'à soi. Gide découvre d'abord l'originalité de son oeuvre nouvelle: c'est un "Traité", mais à orientation scientifique. A ce titre il doit être pourvu d'arguments et de faits authentiques, c'est-à-dire vérifiés, non pas empruntés, fût-ce à des savants. Les notes du journal y pourvoiront désormais.

Mais la publication fait rencontrer d'autres dangers. Rien à tirer du choix de Bruges: c'est par commodité que Gide s'adresse à l'Imprimerie Sainte Catherine, celle où est fabriquée La N.R.F.. Mais c'est l'imprimeur qui a dû exiger que son nom ne figurât pas sur les exemplaires, non plus que le lieu d'édition, de crainte d'une saisie. Du coup a sans doute été réduit le tirage: 12 exemplaires pour minimiser le risque et le dommage.

C'est alors peut-être que Gide a compris la témérité de son projet. De là cette édition anonyme et sa relégation dans un tiroir. Certes, comme le montre une petite plaquette de Claude Courouve: Contre nature ? (1981, chez l'auteur: 8, place Auguste Métivier. 75020 Paris), sur l'incrimination de l'homosexualité par la loi française, y avait-il un vide juridique dans notre droit pénal(mais pas dans la loi belge, si l'on se souvient de Verlaine), vide qui ne sera comblé que par la loi du 6 août 1942( ce qui, soit dit en passant est peut-être une des raisons du départ pour la Tunisie en mai 1942). Gide en 1912 n'avait en principe rien à craindre. Mais il avait en mémoire la rigueur de la loi anglaise mise en évidence par le procès d'Oscar Wilde, que Gide et Madeleine connaissaient bien. Quoi qu'il en soit, Gide ne passera outre qu'en 1921, à l'époque de la visite à Marcel Proust (J., 692) et en vue de la troisième édition, celle de 1924, à La N.R.F., première édition dans le commerce.

Pourquoi de plus une édition secrète: C.R.D.N.? Parce que le sujet est tabou, et qu'il convient pour certains de garder le silence à son propos. C'est la raison que mettra en avant Paul Claudel dans une "sommation" célèbre adressée à Gide en 1914, motivée par un passage pédérastique des Caves du Vatican:

"Au nom du ciel, Gide, comment avez-vous pu écrire le passage que je trouve à la page 478 du dernier N° de La N.R.F. ? Ne savez-vous pas qu'après Saül et L'Immoraliste vous n'avez plus

une imprudence à commettre ? Faut-il donc décidément croire, ce que je n'ai jamais voulu faire, que vous êtes vous-même un participant de ces moeurs affreuses ? /.../ Ne voyez-vous pas que vous vous perdez, vous et ceux qui vous touchent de plus près ? /.../" (Correspondance 1899-1926. Préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1949, p.217)

Sans doute la grande voix de Claudel tonne-t-elle pour bien d'autres raisons encore à propos des Caves du Vatican. Mais il est de fait, et Gide le dira dans Et nunc manet in te..., que son épouse, Em. du Journal, lectrice de toutes ses oeuvres jusqu'alors, ne lira pas plus avant que cette page dans cette oeuvre, et dans toute l'oeuvre de Gide.

On connaît la réponse de Gide à Claudel:

"De quel droit cette sommation? Au nom de quoi ces questions? Si c'est au nom de l'amitié? Pouvez-vous supposer un instant que je m'y dérobe?" (Ibid.)

"Au nom du ciel": l'incrimination est religieuse. La réponse: "De quel droit /.../?", peut-être juridique, et même philosophique, est en tout cas d'un génie qui entend défendre son autonomie. Nous aurons à y revenir. En attendant, la réponse complète de Gide sera la publication de Conydon. Mais que de drames d'ici là.

L'interdit va se préciser encore en 1916 face à Em. C'est au nom de sa famille que parle l'épouse de Gide: "Que notre famille n'ait pas à rougir une seconde fois...", selon une confidence de Gide à R.Martin du Gard en 1920 citée dans les Notes sur André Gide. Et l'on voit en ces premiers mois de 1916 dans le Journal l'écho des inquiètes précautions et maladroites tentatives de l'épouse pour remêttre au pas l'époux. Alors qu'un tel interdit jeté sur la chair avait déjà conduit André Walter à la folie et à la mort.

Mais le plus étonnant est la crise mystique qu'engendre chez Gide, au début de 1916 la relecture de l'Evangile. Gide reprend le Livre Saint dans un dessein assez clair: pour réaliser son projet noté en 1914 (J., 420): Le Christianisme contre le Christ. Le titre noté le 19 avril pour le Cahier vert, et qui ne lui convient

pas parfaitement: "L'Entretien avec Nicodème" laisse peu de doutes à ce sujet. Gide entend s'attaquer aux Pharisiens. Mais quand il reprend l'Evangile de Jean, c'est pour tomber à genoux (J., 554) Sur la question de la pédérastie, l'interdit religieux fonctionne à plein au début de 1916. Ainsi dans ce commentaire de Saint Paul en février, et la douloureuse approbation que Gide donne aux paroles de l'Apôtre:

"Et Paul continue, et ceci entre en moi comme un glaive: Ne cause pas, par ton aliment, la perte de celui pour qui le Christ est mort.

Quoi ! Pour un peu de plaisir vais-je nier la mort et la miséricorde du Christ! Pour un aliment ne détruis pas l'oeuvre de Dieu.

Le royaume de Dieu, ce n'est pas le manger et le boire, mais la justice, la paix et la joie, par le Saint-Esprit.

Et ceci est le dernier mot, la borne où se heurte toute la protestation de ma pensée:

Heureux celui qui ne se condamne pas lui-même dans ce qu'il approuve.

Il faut v revenir." (J., 592-3)

C'est au plus intime de lui-même, dans cette douloureuse "Béatitude", que Gide trouve la borne à laquelle s'achoppe sa pensée. C'est là, au coeur de sa foi dans le Christ, qu'il butte au renoncement le plus total. Et de façon si douloureuse et si forte qu'on se demande bien comment il en reviendra.

Telles sont les raisons qui ont fait différer jusqu'en 1917 ce projet de 1910: la découverte d'une forme littéraire nouvelle, les difficultés d'édition, la crainte de "contrister/.../ quelques personnes, de contrister une âme, en particulier, qui de tout temps me fut chère entre toutes", dira-t-il en parlant de son épouse dans la préface de novembre 1922. Mais il nous est apparu que c'est en lui-même, dans le conflit intime du désir et d'une idéologie religieuse rémanente, que Gide a trouvé la borne de son génie. Comment réussira-t-il à "Passer outre" ? Le secret de l'existence et de l'oeuvre de Gide, de la particularité gidienne,

cette lumière qui languit sous le boisseau, selon une image familière à l'écrivain, c'est le drame, chez lui joyeux et tragique à la fois, de la chair prisonnière des idéologies: littéraire, sociale, amicale, familiale et mystique, que le devoir suprême de l'artiste est de libérer pour la vie créatrice.

Quelles sont les raisons qui ont poussé Gide à reprendre Conydon fin 1917 et à l'achever au début de 1918.

D'abord l'observation des animaux a pourvu l'auteur du Second Dialogue d'arguments autonomes, sans aller jusqu'à lui faire refaire ce dialogue, pour une raison qu'il faudra bien mettre en lumière.

Egalement l'urgence du message à délivrer s'impose de plus en plus à la veille de la guerre. A partir de 1912, revient de loin en loin dans le Jowrnal, le thème du "plus important qui reste à dire" (J., 420).

C'est la revendication charnelle contre Cuverville au moment du retour, en octobre 1915, après la longue expérience du Foyer Franco-Belge, qui est sans doute la clef du sursaut gidien:

"Engourdissement abominable. Je songe avec une sorte de détresse à la vie que peut me promettre Cuverville et à laquelle je ne vois pas comment échapper, sinon en rompant les liens et me dégageant des obligations les plus vénérées. Ce n'est pas la liberté que je cherche; c'est de pouvoir travailler dans de bonnes conditions hygiéniques, que jamais encore je n'ai pu réaliser./.../" (J., 511-2)

Ce qui est en cause, c'est nettement le génie créateur, ici mis en relation avec la sensualité. Ce qui ne laisse pas d'être troublant, car c'est là une donnée première de la vie créatrice. Gide d'ailleurs écrira plus tard: "Je fus sauvé par gourmandise".

La guerre joue également son rôle dans le renouvellement souhaité du génie, tout autant que le voyage. Gide en exprime l'idée à la fin du Journal de 1914:

"Cette guerre n'est pas pareille à une autre guerre:

Il n'est pas question seulement d'un territoire à protéger,

D'un patrimoine, d'une tradition...Non ! c'est un avenir qui veut naître

Enorme et se dégage en s'ensanglantant les pieds.

1...1

Pauvre âme incertaine, tu ne peux t'éprendre

A la fois de l'avenir et du passé.

Il s'agit de voir si tu veux rester pleurant sur des cendres,

Si vers la tombe enfin il ne te reste plus qu'à descendre

Ou si, dans l'inconnu, tu te sens assez jeune encore pour t'élancer." (J., 505-6)

En ces années du début de la guerre, Gide est hanté par l'idée de partir. Partir pour l'Angleterre, fin juillet 1914 (J., 444), 1er octobre 1915 (509). Il part pour Paris peu avant la déclaration de guerre (444) et ce sera bientôt la longue absence au Foyer Franco-Belge. Quand il sera de retour au bercail début 1916, ce sera avec la hantise d'en partir.

C'est dans l'intimité du journal que Gide remonte du fond de sa détresse. Le XXVème Cahier, commencé le 18 avril 1916, à un retour de Paris, va jusqu'au 18 juin 1918, date du grand départ avec Marc pour l'Angleterre. C'est le cahier de la révolte et de la délivrance. Le parcours se fait en deux étapes, coupées par un retour en arrière fin 1916 et début 1917. La première partie est celle d'une révolte coléreuse et brouillonne, qui se termine par un échec et la destruction des dernières pages de la première partie du XXVème Cahier, qui"reflétaient une crise terrible/.../ dont Em.était la cause" (J., 557). En ce drame du génie, les actes décisifs se soldent par la destruction d'un écrit: destruction effectuée par Gide en juin 1916, par un sacrifice du génie à l'amour; destruction effectuée par Em. en juin 1918, par un sacrifice de l'amour au génie!

De septembre 1916 à mars 1917, le vieil Enfant Prodigue tient lamentablement un carnet de concession à Em., le XXIIIème. Or en 1917, Gide retrouve Marc, et c'est ce Puiné, son nouvel "entraîneur", qui lui donnera la force et le courage d'un nouveau départ, réussi cette fois, le 18 juin 1918.

Entre temps, la première oeuvre de cette renaissance, Corydon, est reprise le 15 décembre 1917, en réaction contre une dernière oeuvre de concession, la Préface aux Lettres de Dupouey, à peu près achevée le 14 janvier 1918 et parachevée le 8 juin suivant, pour une édition à treize exemplaire (J., 656). Le problème se pose toujours de la publication. Il faudra attendre encore plus de cinq ans pour que l'oeuvre sorte en édition courante en 1924, après un second ballon d'essai anonyme en 1920.

Les raisons qui ont poussé Gide à reprendre, puis achever Conydon en 1918, malgré la conscience du danger, sont claires: l'exigence d'un génie brimé dans sa fécondité et sa sensibilité, et, par la rencontre d'un jeune intercesseur, la découverte des conditions de sa renaissance.

Après la genèse, la structure de l'oeuvre, qui permettra d'en apprécier le sens, l'originalité et la portée. Successivement le thème; une théorie nouvelle de l'amour et son implication littéraire; la forme: une oeuvre d'avant-guerre et strictement esthétique; la nouveauté: l'engagement dans le journal.

Conydon reprend une question déjà traitée par les médecins, mais autrement qu'eux. Le personnage central, Corydon, médecin lui-même et informé de l'ensemble de la question, entend laisser à la médecine le soin de traiter les homosexuels anormaux, les invertis, et ne se consacrer qu'à l'étude de la pédérastie. Le livre qu'il prépare s'oppose à deux livres: La Physique de l'amour, de Remy de Gourmont, qui assimile l'amour aux pariades animales, et De l'Amour, de Léon Blum, qui proclame le droit au bonheur et le fait consister dans les plaisirs de l'alcôve, comme une préface au théâtre juif de la Belle Epoque. Corydon prétend apporter une de l'amour. Il n'examine que le cas de nouvelle théorie l'homosexualité "normale", l'amour d'un aîné pour un adolescent, la pédérastie des moeurs grecques antiques. C'est pour Gide un moyen de poser le fondement de son message de rénovation des valeurs sur des bases antérieures au Christianisme: celles de la

civilisation de la Grèce antique.

Dans le Second Dialogue, il établit par l'histoire naturelle que cet amour est naturel et normal. Il entend combattre la répression des lois et la réprobation des moeurs à l'encontre de la pédérastie. De ce retour à la vérité de la nature, il espère un renouveau du théâtre français avili par les comédies de boulevard. Il soutient dans le IIIème Dialogue, en 1918, et là il retrouve la littérature qui est l'objet de sa compétence, que pour obtenir à nouveau un théâtre qui ait la beauté de celui du Vème siècle, il faut revenir à la liberté des moeurs de ce peuple. Du moins ne pas vouer au suicide les homosexuels, comme Sparte voua au barathre les enfants rechignés, se privant d'artistes pour privilégier sa race.

Le IVème Dialogue, de visée morale et sociale, vient corroborer le IIIème en ce sens qu'il défend l'idée que l'homosexualité est sans incidence sur la fécondité de la famille. Corydon soutient que la pureté du gynécée et le courage des guerriers sont moins menacés par l'homosexualité que par la débauche hétérosexuelle. Gide propose en somme un bon usage de la pédérastie. Qu'a fait d'autre Platon dans Le Banquet? Le désir est toujours hors la loi. La morale est de lui trouver un emploi dans la comédie sociale en tournant au bien ce qui, abusivement contraint, conduit à la folie, au suicide, au malheur.

Faut-il rappeler enfin que les vues de Gide sur la rénovation du théâtre et de la littérature ont été confirmées en France par au moins trois oeuvres parmi les plus belles du XXème siècle: le théâtre de Montherlant, le roman de Proust A la recherche du temps perdu, et les chefs-d'oeuvre d'André Gide.

La question de la forme littéraire adoptée pour Conydon a provoqué de vives protestations: Paul-Albert Laurens, en 1912, aurait souhaité une oeuvre grave dans le ton du Retour de l'Enfant Prodigue; Roger Martin du Gard, en 1921, juge l'oeuvre déplorablement artificielle. Gide lui-même regrettera cette forme "ironique" en 1942.

Ironique doit s'entendre en deux sens. D'abord au sens de l'ironie socratique, et ce qualificatif renvoie au sous-titre du livre

de 1924: Quatre Dialogues socratiques. L'oeuvre se présente alors comme une interrogation philosophique sur une idée morale. Mais le mot renvoie surtout au qualificatif que Gide applique à ses oeuvres antérieures dans la lettre à Beaunier de 1914 recopiée dans le Journal: "/.../ soties, récits, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques - ou critiques, si vous préférez - /.../" (J., 437). De fait le texte de 1918 continue C.R.D.N. écrit en 1910-1911. C'est un livre dans une forme passée de l'art gidien.

Pourquoi cette forme esthétique dans une oeuvre si nettement engagée? Pour éviter la disparate? Mais Gide aurait pu refaire ses deux premiers dialogues, ou bien les continuer en faisant une seconde oeuvre indépendante de la première, comme ce devait être le cas pour son Postoïevsky Il semble plutôt qu'il ait voulu rester dans la forme ironique. Peut-être à titre de précaution oratoire? Une façon de se protéger contre d'éventuelles poursuites? De fait peu de formes écrites protègent autant la responsabilité de leur auteur que celle de Conydon. La donnée est depuis longtemps dans le domaine public de la culture universelle: c'est celle de la Seconde Eglogue, dont le premier vers est dans toute mémoire cultivée:

Formosum pastor Corydon ardebat Alexim...

Sauf que chez Gide, c'est Alexis qui brûle pour Corydon, un médecin, et qui en meurt. D'où le pathétique de la donnée gidienne, mais aussi le caractère fictif du problème. La fameuse "Défense de la pédérastie" que l'Interviewer reproche à Corydon est en fait confiée à un personnage "en abyme", qui ne sait que parler vainement d'un livre en projet qu'il n'est pas sûr de publier. En somme Conydon de Gide décrit les perplexités d'un médecin aux prises avec un livre impubliable et déjà difficilement soutenable. Livre sur un livre impossible. D'ailleurs l'interviewer, au terme du livre, s'en va comme il était venu, sans être du tout convaincu par la vaine éloquence de Corydon. Il n'est pas absurde alors de penser que Gide cherche à s'abriter derrière l'innocence du Livre. C.R.D.N. 1920, anonyme, sans lieu d'édition ni nom d'éditeur, ne proclame pas une idée que d'aucuns peuvent trouver

dangereuse - Mais toute idée n'est-elle pas dangereuse , à l'exception des idées reçues ? -. Il en propose tout au plus l'examen. Et il serait facile de démontrer que *Conydon* est l'examen d'un livre qui n'existe pas.

A l'évidence, l'argument n'a pas à être retenu. Ce que l'on sait de l'homme Gide, de son courage et même de sa dureté, de son "goût du martyre", dit sévèrement Em., de ce brin de folie qui l'entraîne à de certains moments, du glow, dit Charles Du Bos, du ton brûlant, qui anime son style quand il touche à de certains sujets qui l'agitent en profondeur, comme le sujet de Conydon, tout nous en détourne. Conydon n'est pas plus prudent qu'aucun autre livre de Gide. Il est même nettement plus imprudent. Il est simplement honnête: le "point de vue esthétique", auquel se place toujours Gide, et auquel il nous invite à nous placer pour parler de son oeuvre sainement, n'impose pas une idée. Il la propose à l'attente et à l'attention du lecteur. Il connaît sa responsabilité. Il a lu dans les Nouveaux Essais de Leibniz: "Les vérités sont toujours bonnes; les idées souvent dangereuses à montrer. L'on dirait que l'idée est la tentation de sa vérité."(J.,55) Charnelle, vivante et chaleureuse, l'idée ne lui apparaît pas comme une tentative, mais comme une tentation, en homme qui engage tout son destin et celui de l'humanité dans chacune de ses pensées. Conudon finalement ne véhicule pas une idée plus dangereuse que les autres, mais seulement une idée plus urgente, gênante, comme toutes les idées qui s'imposent sans qu'on ait toujours le courage de les poser. Comme Gide le dit à la fin des Feuilletrs de 1918, Conydon est un livre par lequel il veut "gêner". Or gênant est tout ce qui concerne l'être dans son authenticité, dans le sine qua non de son existence, qui est à cette date pour Gide sa réalité charnelle. Gênant est tout ce qu'il ne faut pas évoquer pour ne pas risquer de déranger l'être en ses fondements. La gêne est le tremblement de l'être qui se sent vaciller sur ses bases. Faut-il faire silence sur l'essentiel ? Gide ne le croit pas plus , dans son domaine qui est celui de la chair et du génie, que Jean Guitton dans le sien qui est celui de l'âme et de l'Etre. Ne fallait-il pas

témoigner sur l'homme? s'engager pour la sauvegarde de sa nature? Or Gide s'est bien engagé à propos de Corydon. Il l'a fait indirectement, par un témoignage différé, dans son Journal. Dans le secret du journal, comme le secret de l'être, et les secrets sont faits pour être gardés. Dans le secret du journal qui, devant être publié un jour, est tout de même proclamation devant la postérité. Gide s'engage alors nettement et sans réserve. On peut lire, par exemple, dans les Feuillets de 1918:

"Il n'y a pas pour moi d'entraînement (vers ce livre)/.../ La difficulté vient précisément de ceci que je dois artificiellement réactualiser un problème auquel j'ai donné (pour ma part) une solution pratique, de sorte que, à vrai dire, il ne me tourmente plus." (J., 670)

Allusion assez claire aux promenades hygiéniques mentionnées dans le Journal, par exemple en 1916. On lit même dans les Feuillets en question:

"Les pédérastes, dont je suis (pourquoi ne puis-je dire cela tout simplement, sans qu'aussitôt vous prétendiez voir, dans mon aveu, forfanterie? /.../" (671).

Nul cynisme gratuit dans ces propos, mais un engagement, un témoignage.

Pourquoi finalement avoir écrit ce livre scandaleux et gênant? "Malheur à celui par qui le scandale arrive", mais "Il faut que le scandale arrive", lisait-on dans la note de 1890 au Traité du Narcisse sur la manifestation (Romans, Bibliothèque de la Pléiade, p.9). Sur ce devoir de manifester, qui est le premier article de la morale de l'artiste, Gide n'a jamais varié depuis son premier livre. Telle est la rigueur gidienne. Par Corydon, Gide ne veut pas apitoyer sur une fablesse, mais faire reconnaître en chacun la différence essentielle de sa nature, proclamer son droit à la différence, sa particularité la plus authentique. Il est rare qu'un moraliste, par une exigence aussi radicale, se montre, comme le souligne par ailleurs Charles Du Bos, "infiniment respectueux de la sensibilité d'autrui". Peut-être dans le dessein de renouveler la morale en la fondant sur les bases solides de la psychologie

profonde ou en la poussant jusqu'au fantastique des questions taboues de la sexualité. Plus généreusement, semble-t-il, Gide a compris que la question des questions, pour l'être, est celle de sa reconnaissance. Tout être a droit à être reconnu. C'est la grandeur de Gide d'avoir, en 1918, apporté son témoignage et sa caution à la cause d'une minorité souffrante, à la cause de l'être humain en peine, et en péril.

Ce petit livre "importantissime" est la manifestation première de la maturité engagée de Gide. Il proclame non seulement le droit des sensibilités brimées par la rigueur des lois et la réprobation des moeurs à "vivre en harmonie avec la nature", selon l'antique code moral de la Grèce, mais encore les droits les plus inaliénables de l'humanité que chacun porte inscrits dans son code génétique.

Là est le point crucial de la réflexion gidienne: la pédérastie est-elle inscrite dans la nature de quelques-uns, les condamnant, mais les autorisant, à vivre pleinement leur existence particulière. Question complexe, retorse, fondamentale, et qui reste encore aussi problématique que le sens de l'aventure humaine. Elle met en jeu la morale, la médecine, le droit, la religion, enfin l'art, dont elle est une des clefs. Tout le système de pensée de Gide dans Corydon, repose sur ce postulat que la pédérastie fait partie de la particularité la plus irréductible de l'être, Gide dit de "la nature" S'il en était ainsi, la pédérastie serait quelques-uns. innocente. Mais c'est ce qu'est loin d'accorder la morale, selon qui une existence pleinement humaine doit se construire en disciplinant sexualité. aussi bien homoqu'hétérosexuelle, dans perspective d'une harmonie personnelle d'ensemble. C'est une question qui laisse encore la médecine dans la perplexité: dérèglement hormonal ? particularité inscrite dans les gènes ? perversion du psychisme lié à la détérioration des relation avec la mère ? symptôme ou signe d'élection ? Mais que dire quand la

pédérastie est le mal d'un génie ? Un éminent psychiâtre, et l'un des Maîtres des études gidiennes, le Professeur Jean Delay, disait à ce propos que le mieux qu'ait à faire un génie, c'est de vivre avec son mal. Gide dit de même d'ailleurs dans Conydon, citant l'Abbé Galliani. L'innocence, comme la culpabilité, de la pédérastie est loin d'être claire pour le légiste, qui, malgré les efforts tentés depuis 1945 pour libéraliser l'incrimination pénale de l'homosexualité, n'a jamais autorisé la liberté totale en ces matières. C'est une question qui n'a pas laissé indifférente l'autorité religieuse catholique, car elle implique corruption de l'enfance.

Sans doute est-ce sur le plan de l'art que la question est le mieux abordable dans la perspective de la réflexion gidienne. La sexualité d'André Gide n'est pas en cause: elle est son problème. C'est de son art qu'il est question, parce qu'il s'adresse à nous, et qu'il manifeste ce que Gide nous apprend sur son expérience la plus particulière de la vie des hommes, dans le seul de ses livres avec son Journal qui s'étende sur son existence littéraire toute entière. L'appel gidien en faveur d'un secret pédérastique de l'art littéraire date en effet de la prise de conscience de la particularité de l'écriture littéraire en juillet 1888: André Gide n'a pas encore vingt ans. On notera le trouble, la gêne, du jeune auteur devant la beauté littéraire. Ce sont des réflexions sur la beauté, empruntées respectivement à Sully Prudhomme, Lucrèce et Virgile, suivies d'un jugement personnel exprimant une profonde angoisse:

O Beauté! Que tu me fais mal!

Nec satiare queunt spectando corpora coram

Nec manibus quidquam teneris abradere membris

Possunt, errantes incerti corpore toto.

Huc ades, o formose puer.

/Et ils(les amants) ne sauraient se rassasier de voir leurs corps en présence, ni ne peuvent de leurs mains arracher rien aux membres délicats, errant éperdus par le corps tout entier.

Approche, o bel enfant./

La dernière, de la seconde Eglogue, est l'appel de Corydon au bel

Alexis précisément. Le tout est suivi de ce commentaire révélateur:
"Mais mon mal est si noir que je ne peux le dire."

Ce qui a l'air d'un vers, mais n'est que le cri solitaire d'un jeune poète en proie à la beauté. Et André Gide ajoutera le 20 août 1888 ce commentaire qui donne à son appel solitaire sa dimension ontologique:

"Mon cri serait si désespéré qu'il faudrait bien que Dieu l'entende."

Et, le 28 février 1889, il aura beau citer Saint Paul:

"Misérable ! qui me délivrera de ce corps de mort ?

et faire de son cri une défense vertueuse de la chasteté contre ceux qui en rient, défense qui doit être le message de son livre, les futurs Cahiers d'André Walter, ce qui perce à travers ce qu'il en voit, ce trouble devant la beauté littéraire, secret du livre, est d'ordre pédérastique, et c'est déjà celui de Conydon en 1918. C'est parce qu'il ne peut le dire, ce secret, qu'il n'aura pas trop de toute son oeuvre pour le faire entendre.

Mais, sur les rapports de l'oeuvre littéraire gidienne avec la pédérastie, deux remarques s'imposent encore. La première est que Gide, à la fin de sa vie, voudra rattacher son oeuvre à ce secret maudit afin de la protéger contre toute tentative de récupération idéologique, en se faisant rejeter par les bien-pensants. Et qui prétendrait qu'il n'y a pas réussi avec le plus représentatif d'entre eux: Claudel ?

La seconde tend à sauver la forme de ce livre que certains ont jugé mal fait. La cause n'est pas entendue. Corydon est un livre qui choisit ses lecteurs: il ne convainc que ceux qu'une secrète connivence a déjà persuadés. selon l'idée célèbre de Pascal que, dans le domaine de la spiritualité, on ne cherche que ce que l'on a déjà trouvé. Tel est le sens du pari d'André Gide sur la vie, dont toute son oeuvre est l'enjeu: un pari sur la jeunesse. Corydon finalement, livre-manifestation, est au centre de la manifestation gidienne pour le rajeunissement des "valeurs sur lesquelles nous vivons", comme une nostalgie d'adolescence.

### THÉSÉE A CAMBRIDGE - 1918

#### par

## M.David STEEL

#### Professeur à l'Université de Lancaster

Gide fit en tout sept voyages en Angleterre - trois jours à Londres avec le Pasteur Allégret en 1888, quelques jours à la sauvette en 1908 à Londres et à Oxford avec Copeau, Ghéon et Schlumberger, une quinzaine en l'été de 1911 avec Larbaud, à Londres de nouveau mais avec quelques visites aux alentours, un court séjour à Noël 1912 à Londres encore une fois, puis, après de vains efforts pour repartir en 1914 et 1915, c'est le long séjour de trois mois à Cambridge en l'été de 1918, l'année qui est le sujet de ce colloque. En 1920 il retournera passer l'été au Pays de Galles sous une pluie quasi ininterrompue, mais attend son doctorat de l'Université d'Oxford en 1947 avant de retraverser la Manche pour la dernière fois 1.

Le séjour important demeure celui de 1918, avec son "neveu" Marc Allégret, quand il s'immisce dans les milieux intellectuels de Cambridge et de Bloomsbury, d'où il fait des excursions à Londres, Gloucestershire , le Surrey et jusqu'aux environs d'Edimbourg, rencontrant la famille Strachey, Dorothy surtout, qui deviendra sa traductrice anglaise attitrée et tombera éperdument amoureuse de lui, son mari Simon Bussy, Lowes Dickinson, le critique d'art Roger Fry, les poètes A.E.Housman et John Drinkwater, le romancier Aldous Huxley, le peintre Duncan Grant, Keynes le grand économiste. l'érudite Jane Harrison...et rerencontrant Davray, Ruyters, Gosse, Rothenstein sans oublier son ami peintre, Raverat, qui avait en partie et discrètement organisé le séjour. J'ai rapporté ailleurs les détails de cet été et n'y reviens donc pas ici. Ce fut un séjour passionnant et en tous points réussi, un voyage épique, en quelque manière, et qui fit date dans la vie de l'écrivain.

Ce que pouvait être la célèbre ville universitaire aux yeux d'un visiteur français à cette époque transparaît dans les vers d'un poème intitulé précisément Cambridge et que Drieu la Rochelle publia dans Littérature en octobre 1919:

Je passe de la blancheur des draps étirés par le rêve dans les eaux longues sous la flanelle et le canoë.

Je mange des concombres.

Je lappe quelque peu d'une bière lente persuasion.

Je fume des herbes blondes.

Je lis les grands poètes avec une indulgence si profonde qu'un compromis affectueux intervient.

Les idées passent d'heure en heure.

Le monde végète copieusement dans ma tête.

Herbes grasses et traînantes de la Cam.

O latente responsabilité de la presse mondiale

Sur l'eau glissent des jeunes femmes fraîches comme leur linge.

Le désir repose au fond de la barque parmi les gaffes.

Une suffisante camaraderie règne entre ces rives.

Sommeillent aussi la préhistoire et la guerre.

Je suis sans ambition et oublie mes amis.

Je me baigne.

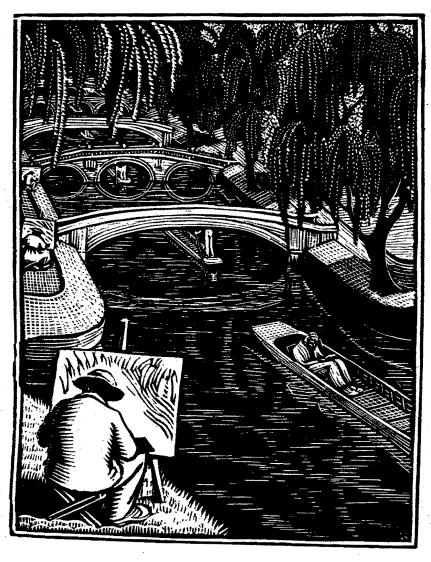
Puis un rayon hume ma peau goutte à goutte.

Je mûris.

Mes cheveux tombent.

C'est le dernier été où j'arbore mon enfance

vers dont les sentiments épousent, à quelques détails près, ceux que Larbaud avait déjà fait pressentir à Gide qu'il y connaîtrait..."...il faut y aller. Je préfère Cambridge à Oxford. Les bâtiments sont plus simples, les perspectives plus claires, avec des petits temples des belles-lettres, pseudo-classiques, tout à fait engageants. Ce qu'il y a de mieux, ce sont the Backs, c'est-à-dire les pelouses, parcs et jardins qui sont derrière les collèges et que traverse la Cam, divisée



Cambridge: Les "Backs"

Gravure sur bois de Gwen Raverat (1932) Reproduction aimablement autorisée par Mme.E.Inglis

en un grand nombre de petits canaux, avec des ombrages placés là exprès pour qu'on vienne passer des journées, couché dans un bateau. On y rencontre Phédon, Alcibiade, et Ménéxène étendus sur des coussins de velours, lisant - qui sait, Les Nourritures terrestres, tandis que les rames abandonnées pendent dans l'eau...", ...et qu'effectivement il y a connus, "l'oasis de l'Afrique la plus extrême", écrivit-il à Bennett, "me dépaysait moins que ne fait aujourd'hui Cambridge; et je comprends que ce n'est point par hasard que depuis tant d'années l'horloge de Granchester est arrêtée. Quelques heures de ma jeunesse m'attendaient depuis longtemps sur la Cam, que je vis enfin, désespérément, et comme en rêve, canotant, lisant Herrick, me baignant".

Pourquoi, lorsqu'on n'y est pas contraint, voyage-t-on ? Pour voir, pour apprendre, pour se divertir et pour rapporter... qui des photographies, qui des souvenirs, des papillons, un bronzage. Gide voyageait pour le délassement, la chasse au plaisir, l'instruction. Dans toute émotion il y a mouvement, dans toute instruction changement et Gide évaluait chaque expérience affective ou intellectuelle selon le degré de mobilité qu'elle lui offrait, allant jusqu'à affirmer que "toute instruction est un déracinement par la tête"3. A l'encontre de Valéry qui s'en faisait une image très féminine, pour Gide la sensualité mobile de l'instant se serait exprimée plutôt - ni vu, ni connu - dans le temps d'un train entre deux valises. Et puis dans un train qui ne rencontre-t-on ? Voyager c'était quêter le renouveau de soi, se quitter pour mieux se trouver, mais se retrouver différent, tomber malade, en quelque sorte, pour mieux goûter la convalescence, car Gide croyait aux affinités entre voyages et maladies. On "relevait de comme on se refaisait une santé: au voyageur, au convalescent et à l'artiste le don et le privilège de voir la vie sous un jour neuf. Voyager c'était en outre rompre avec le quotidien, rompre aussi avec le passé, passer outre, partir à neuf. Souvent, pour Gide, la rupture s'effectuait en même temps par le biais du scandale, comprenait une transmutation des valeurs qu'il fallait publiquement afficher, comme si le voyage était matière à manifeste... proclamation

de la pédophilie qui suit le voyage en Algérie de 1893, dénonciation des abus coloniaux après le voyage au Congo de 1925, révélation du stalinisme après le séjour en URSS en 1936. Ce que l'écrivain rapportait de ces voyages-ruptures ou voyages-scandales c'était en outre du texte ou de la matière à textes: pages de journal, carnets de route, feuillets de notes qui allaient servir de base à un ouvrage à élaborer ultérieurement.

Aussi Cambridge, en 1918, s'insère-t-il dans cette série de déplacements qui entraînent la renaissance par le scandale. Partir seuls, rester avec Marc, dans un milieu étranger, de façon délibérée, encore qu'à moitié clandestine, signifiait rompre spirituellement avec Madeleine, s'établir avec un partenaire autre qu'elle, définitivement la trahir. L'Angleterre de cet été-là marque donc une étape définitive dans la vie amoureuse de Gide et dans son mariage. Au sein du ménage de Cuverville ce séjour constitue le scandale irrémédiable, scandale reproduit et consommé par son équivalent; la destruction vengeresse à laquelle se livre Madeleine de toute la correspondance à elle adressée par son mari. "Nathanaël, quand aurons-nous brûlé tous les livres ?" (N.t., 164)

On constate cependant, et très curieusément, que si l'Algérie de 1893 s'incorpore textuellement dans de nombreux écrits Nouvritures terrestres à Si le grain ne meurt, de même que si la Turquie en 1914, donne La Marche turque, l'Afrique équatoriale le Voyage au Congo, l'URSS le Retour de l'URSS, l'Egypte les Carnets d'Egypte, Cambridge, en revanche, représente le voyage qui aboutit au silence, peut-être le seul séjour où l'expérience vitale ne sert pas de pré-texte ou bien, si l'on veut, où le texte ne vient pas a posteriori rendre public, publier, la crise personnelle. Cambridge, quelques rares lettres à part, nous n'avons rien ou presque rien. Cambridge demeure domaine privé, ville close. Le récit reste silencieux, comme si ce bel été anglais, car c'en fut un, avait sombré dans l'oubli par sa seule insignifiance, mais une insignifiance qui est catégoriquement démentie par le mutisme même qui entoure ce séjour et par le fait, encore plus singulier, que, seul à n'avoir pas débouché sur la fabrication d'un texte, ce voyage-rupture est le seul à avoir abouti,

tout au contraire, à la destruction d'un texte, texte que son auteur chérissait entre tous: les lettres brûlées. Algérie, Congo, URSS... Gide lui-même par l'acte d'écrire a mis le feu aux poudres; pour Cambridge, c'est Madeleine qui allait réduire en cendres l'écriture de toute une vie.

Considérons à la lumière de Cambridge les ouvrages qui sont en chantier autour de cet été de 1918. Pendant l'hiver précédent, Gide a peiné sur Conydon, conscient de l'écrire "hors de saison" et à froid à une époque où il prétend avoir déjà trouvé une solution personnelle au dilemme de sa sexualité. Le 8 juin, il s'occupe à parachever son texte, déjà à peu près terminé au mois de janvier (J, 655). Cambridge n'y sera pour rien, si ce n'est pour confirmer, avant la publication éventuelle, la conviction de son auteur que le corydonisme n'est aucunement contre nature, n'allant à l'encontre ni du beau ni du bien.

Il en va de même des Mémoires, déjà en bonne voie mais embourbés au début de l'année après la mise au net du chapitre sept (J, 641). L'Angleterre n'y a pas sa place, si ce n'est indirectement à travers la figure de Wilde, mais qui évoque Oxford et non pas Cambridge. Il n'est cependant pas impossible que la rédaction ultérieure de la deuxième partie, et en particulier de la section concernant Wilde et l'Algérie, n'ait pas bénéficié de l'ambiance de bonheur serein que Gide a connu à Cambridge avec Marc. Sur Cambridge proprement dit cependant - et comme il se devait, du fait même des limites chronologique de Si le grain - rien. Et rien non plus, notons-le, omission curieuse, sur la visite à Londres en 1888 avec Elie Allégret qui, elle, y aurait eu sa place.

A partir du 17 février Gide est également en train de rédiger, presque sans brouillon, La Symphonie pastorale (titre, comme La Marche turque, de source musicale). Le 1er mars il en lit les quarante-cinq premières pages à Madeleine. Le 11 mai il a à peu près achevé la première partie, puis délaisse le manuscrit, jusque-là intitulé L'Aveugle, pour ne s'y réatteler, à la deuxième partie cette fois, qu'après son retour d'Angleterre, quand L'Aveugle deviendra La Symphonie pastorale (J, 646-54). A mi-récit il part en voyage,

exactement comme il a voulu le faire en 1924 avec Les Faux-Monnayeurs, ambitionnant de partir pour le Congo avant d'entamer la seconde partie de son grand roman - façon de se distancier du texte, de se recycler, de reprendre souffle,

On sait que la Symphonie s'inspire en grande partie de l'amour de Gide pour Marc vécu dans les Alpes suisses en août 1917 et que le séjour à Cambridge, si précautionneusement préparé, constituait une tentative délibérée de renchérir sur le bonheur de l'année précédente. Aux yeux de Madeleine c'est Cambridge pourtant et non la Suisse embardée camouflée sous une visite à Rivière - qui représente le véritable drame de l'infidélité conjugale. Il y a donc un lien entre l'expérience anglaise et La Symphonie pastorale, bien que l'économie et surtout la géographie du récit ne fussent propres à absorber, malgré la mention de Dickens, quoi que ce soit du séjour anglais. Il convient de souligner toutefois, qu'en ce qui concerne la rédaction du texte, Cambridge s'insère entre les deux volets, entre les deux "cahiers" du journal du Pasteur. Or, dans le roman même, c'est justement au cours de cet entracte qu'a lieu un épisode des plus importants, la relecture par le Pasteur de ce qu'il a rédigé jusque-là de son journal et sa prise de conscience de son amour illicite qui s'ensuit - moment critique où il lui est permis soit de refouler ses sentiments, soit de s'y complaire. Bien entendu Gide, que Dorothy Bussy a trouvé tellement pasteur protestant lorsqu'elle l'a vu pour la première fois à Cambridge s'est rendu compte, lui, de son amour pour Marc bien avant l'Angleterre (c'est plutôt Madeleine qui aura les yeux dessillés par le voyage, comme si Amélie, la femme du Pasteur dans le roman, avait lu son journal par-dessus son épaule, encore qu'Amélie n'eût point besoin de le faire) mais Cambridge représente sa décision de vivre cet amour envers et contre tous et surtout contre le bonheur de Madeleine. Aussi les premiers mots du deuxième cahier du récit rédigé par le Pasteur: "J'ai dû laisser quelque temps ce cahier", représentent-ils littéralement l'intervalle anglais dans la composition du texte, intervalle pendant lequel Gide semble n'avoir rien écrit, mais qui, dans la perspective du drame à venir: suicide de Gertrude au niveau romanesque d'une part, découverte des lettres brûlées dans

la vie réelle d'autre part, constitue le calme trompeur avant le malheur familial. A Cambridge, Gide a-t-il procédé à une relecture de sa vie jusque-là, semblable à celle qu'entreprend le Pasteur et, comme lui, sans pour autant changer d'attitude? Et est-ce après Cambridge qu'il aurait ajouté les tout derniers mots du premier cahier qui, après la célèbre description du paysage alpestre et de la promenade des deux amants peignent "le sombre chemin du retour" (S.p., 911-12)? Quoi qu'il en soit, Cambridge constitue le silence entre la rédaction des deux moitiés du récit.

Il est vrai que le Journal ne garde pas le silence sur le séjour en Angleterre, ou du moins pas entièrement. Vingt-six lignes de texte datées du 3 juillet, du 15 juillet et du 2 septembre, aux renseignements plutôt anodins, y représentent la décantation de trois mois d'existence, pendant lesquels tout et tous étaient nouveaux (J, 656-57). Dans ces trois paragraphes tout manque et surtout l'essentiel. Contagion du flegme britannique? C'est à Cambridge que Gide a lu Les Silences du Colonel Bramble, premier roman de Maurois paru chez Grasset au mois de mars précédent (J, 741).

Dans le texte des Faux-Monnayeurs par contre Cambridge apparaît Edouard regagne Paris, Le romancier d'Angleterre par Dieppe, le scénario, à peu de choses près, de 1918, de 1920 aussi, faudrait-il peut-être ajouter. Gide fait de l'époux de Laura Vedel un professeur de Cambridge qui travaille à une thèse sur la poésie de Wordsworth (qui lui-même y avait été étudiant). A y regarder de plus près cependant on s'aperçoit que Gide confectionne une image romanesque de la ville qui est l'inverse de celle de sa propre expérience. C'est comme si du film qu'il s'était fait de Cambridge il avait cru bon de ne développer que le négatif de la pellicule. Alors qu'en réalité les deux amis fuient à Cambridge pour vivre totalement leur amour (chez Raverat à Royston ils partagent une chambre) et que Gide y a eu au moins une aventure ancillaire, il fait de l'Angleterre dans son roman une sorte de désert sexuel d'où toute possibilité de satisfaction charnelle est bannie, raison pour laquelle Edouard désire, dès sa descente à Paris se précipiter dans une maison de passe (FM, 985-86). Qui plus est, alors qu'avec Vienne -

- et Paris peut-être - le Cambridge de ces années-là constitue le foyer intellectuel le plus brillant d'Europe où tour à tour la physique, les mathématiques, la philosophie, les sciences économiques prennent un essor spectaculaire, où l'art du roman et de la biographie sont en d'être raffinés, οù la peinture et la critique s'épanouissent, Gide croit bon de faire de la ville la capitale de la médiocrité universitaire, incarnée dans la figure de Félix Douviers, sorte de Fleurissoire redivivus, pédagogue falot, ignominieusement cocufié en pleine thèse... et par un scientifique spécialiste d'histoires de sel, sinon salées! 4 En ce qui concerne le séjour anglais, le texte des Faux-Monnayeurs se présente ainsi comme un travesti de la vérité de Cambridge. Encore un silence du récit.

Mais nous avons failli oublier un fragment qu'il faut aussi prendre en considération. Le 17 janvier 1918 Gide est en train de rédiger son Traité des Dioscures qu'il porte en lui "depuis près de vingt ans" (J, 644). Le 6 mars il lit à Madeleine ce qu'il a écrit, "étonné de trouver si mauvais les passages que je croyais les meilleurs et si bons les passages dont j'étais le moins satisfait", écrit-il (J, 650). A ces quelques pages qui seront publiées ultérieurement sous le titre Considérations sur la Mythologie grecque dans la N.R.F. du 1er septembre 1919 il n'ajoutera rien. Il y est grandement question de Thésée et on sait que les réflexions le concernant serviront de tremplin au Thésée plus élaboré et combien réussi de 1946.

L'on s'accorde à entendre dans la bouche de Thésée nomade et dompteur de monstres, puis fondateur d'une capitale, sinon d'une oeuvre capitale, la voix d'André Gide. Et, mettant en parallèle les événements de la vie de Gide et ceux qu'il imagine dans La Porte. étroite, comment le jeune Gide/Jérôme, à la cour normande de Monsieur Rondeaux /Bucolin, dont l'épouse entreprenante ose des gestes équivoques sur le jeune homme qui, lui, préfère une alliance amoureuse avec la fille aînée Madeleine/Alissa, détentrice du secret "orient" de sa destinée, fille aînée qui sera abandonnée à Cuverville/Fongueusemare en faveur non d'une cadette, il est vrai, mais d'une sorte de cadet en la personne de Marc Allégret, qui est presque de la famille..., comment le jeune Gide ne nous ferait-il pas

penser précisément à Thésée à la cour de Minos, convoité par Pasiphaë, aimé d'Ariane mais amoureux de Phèdre et délaissant celle-là sur Naxos...Et j'admets que les parallèles s'écartent quelque peu à la fin, mais pas assez pour en infirmer les grandes lignes ni pour nous empêcher de songer à la modification possible d'un vers plus que connu..."Madeleine, ma soeur, de quel amour blessée..."<sup>5</sup>.

Mais si étroitement que Gide ait pu lier son propre destin aux faits et gestes du héros mythologique, c'aurait été forcer l'audace que de faire passer Thésée par Cambridge. La ville, à l'époque, ne valait pas le détour. Et pourtant, et pourtant...dans l'histoire de ce Grec intrépide, qui quitta sa terre d'Attique pour traverser la mer et débarquer avec son'compagnon Pirithoüs sur une terre étrangère qui avait sa propre civilisation à elle et une civilisation puissante, ne ressenton pas l'affinité avec un Gide si imbu de son propre hellénisme depuis l'embardée décevante vers la Turquie en 1914 et qui, la mort dans l'âme, quitte une France héritière du classicisme...sinon de l'art de la litote... pour voguer avec Marc vers un inconnu périlleux ? "L'ile de Crète était puissante. Minos y régnait", dira le Thésée de 1946, et la sorte de malaise culturel que Gide a ressenti en Angleterre en 1918, et qui lui fit confier plus tard à Martin du Gard qu'il se sentait "mieux outre-Rhin qu'outre-Manche", Thésée ne le résume-t-il pas lorsqu'il avoue: "Je ne suis pas du tout cosmopolite. A la cour de Minos, pour la première fois je compris que j'étais hellène et me sentis dépaysé. Je m'étonnais de toutes choses étranges, coutumes, façons de se comporter, meubles (et chez mon père nous étions court d'ameublement)/.../" ? Et le Dédale sculpteur, ingénieur du labyrinthe et conseiller en choses labyrinthesques - "mais sais-tu bien/.../ que moi aussi/.../ je suis hellène", révèle-t-il à Thésée n'évoque-t-il pas le peintre sculpteur et mathématicien Jacques Raverat, Français comme Gide, mais établi aux environs de Cambridge (Thésée, 1431) ? Et Ariane, détentrice du fil protecteur, guide du labyrinthe qu'étaient pour Gide la langue et la société anglaise et, comme le déplore Thésée, "trop férue de littérature" (Thésée, 1429), ne serait-ce pas Dorothy Bussy qui s'éprend de Gide/Thésée mais qui, à l'instar de Madeleine, sera abandonnée par lui, plus tard, en

faveur de la plus jeune Elisabeth van Rysselberghe...? Madeleine passée outre, Dorothy passée outre, Elisabeth passée outre: Gide, de même que Thésée, est un abandonneur de femmes.

Dorothy/Ariane voilà qui expliquerait en grande mesure le curieux refus, refus absolu, que l'auteur opposa à Dorothy Bussy lorsqu'il fut question de traduire Thésée en anglais - "Ce n'est pas du tout votre affaire" écrivit-il péremptoirement. Traduisons: "elle a beau sur son île s'affairer à des traductions, on ne confie pas l'histoire de Thésée à Ariane". Dépitée, son amie lui envoie un poème bizarre, sur lequel Eric Marty a attiré l'attention, et dans lequel elle semble ellemême s'identifier au personnage d'Ariane délaissée: monstres, Thésée/(..)/ Aimiez-vous les femmes ? Pour pouvoir jouir de Phèdre,/ Vous avez dû l'habiller en garçon./ Phèdre impudique sur sa balançoire, une simple p.../ Et Ariane, qui aimait la poésie et vous - une raseuse" 7. Et de même que Thésée rentre en vainqueur tout en se hâtant vers la catastrophe - la mort de son père - Gide s'en revient revigoré à Cuverville après un séjour "réussi au-delà de tout ce qu/'il/ espérai/t/", mais ce n'est que pour découvrir le malheur des lettres incendiées 8. Ajoutons qu'à Cambridge Gide fait la connaissance de la savante helléniste Jane Ellen Harrisson (1850-1928), éminente spécialiste en rites religieux et mythologie de la Grèce antique, elle-même amoureuse à sa manière, et de son propre aveu, d'un Minotaure tendre et affectueux. Dans les années vingt fréquente Pontigny et s'établit avec son amie Hope Mirrlees à Paris. Il est inconcevable qu'à Cambridge ils n'aient pas parlé ensemble d'un sujet qui les passionnait l'un et l'autre et de Thésée peut-être. Jane Harrison d'abord, ensuite l'érudite belge Marie Delcour... Curieux que les guides de Gide en matière grecque aient été des femmes, des Ariane...9

Il nous manque toutefois, afin de bien asseoir notre parallèle, un élément supplémentaire et de taille: le Minotaure. Quel aurait pu être le monstre que notre héros quinquagénaire - Fleurissoire à sa manière - s'en est allé occire en terre d'Albion ? La problématique de la grammaire anglaise ? A la rigueur. Le spectre d'Oscar Wilde ? Il est vrai que le Minotaure de Gide, parfumé et dévoreur de chair

mâle, lui ressemble quelque peu. Et le fait est que, quelques semaines seulement avant son départ pour Cambridge, Gide avait lu avec révulsion le livre mensonger d'Alfred Douglas Oscar Wilde et Moi (J, 955). Mais on ne tue pas les monstres sacrés. Et si le monstre n'existait pas, faudrait-il l'inventer ? Point n'est besoin peut-être.

L'une des perspectives les plus originales des Considérations sur la Mythologie grecque, ainsi, plus tard, que de Thésée, c'est d'illuminer le geste du héros d'un jour freudien et cela à une époque où Gide ne savait encore rien de la psychanalyse. L'oubli fatal qui le fait négliger de changer, ainsi que convenu, la voile noire en voile blanche, s'interprète comme un lapsus oedipien, rivalité à moitié subconsciente avec un père bon mais détenteur de pouvoir absolu (même si de mobilier relatif) et qu'il tarde au fils héros de supplanter. C'est le meurtre du père. Et dans le tête à tête que Gide imagine entre Thésée et Oedipe à la fin du récit n'est-il pas curieux que ne figure pas une comparaison de leurs parricide mutuels ? Le jeune André, on s'en souvient, avait déjà "tué" son père, à l'âge de onze ans, par le geste meurtrier de l'onanisme et en avait été marqué d'un vif sentiment de culpabilité 10. Se peut-il que Gide soit allé en Angleterre tuer son père, que le monstre n'ait été autre que Paul Gide ? Tue-t-on les pères et même les pires d'entre eux deux fois ? Sans doute, encore que le père de Gide, vir probus, fût des meilleurs. Mais tuer le père équivaut également à supprimer le passé, tout un passé protestant que Gide veut essayer de larguer définitivement. Aller en Angleterre, c'est signaler la rupture d'avec ce passé, coupure qu'avait marquée, dans son oeuvre, Les Caves du Vatican. Soulignons que c'est en 1914, date des Caves, qu'il avait d'abord voulu traverser la Manche, mais pour être contrecarré par la guerre, puis contrarié en 1915 lorsqu'il essaya de partir de nouveau. Quatre ans d'attente pour traverser le Rubicon! Maintenant enfin, en 1918, il peut s'y rendre et de plus en compagnie de Marc. Cambridge représente ainsi le défi à l'inhibition puritaine, l'acceptation totale de son amour, la rupture d'avec les interdits de la guerre, d'avec Cuverville, d'avec les oukases de Claudel, d'avec le "vieil homme", d'avec le monde du père. Finis les atermoiements ! Il s'agit de rompre les amarres. Ce qui est urgent, c'est de vivre et de manifester la vérité, d'exprimer l'important qui reste à dire, de nommer ce qui le dévore et qui est à préférer à l'homme, car il faut que cela croisse et que l'homme diminue, en somme de publier Conydon, Si le grain ne meurt, Les Faux-Monnayeurs avant qu'il ne soit trop tard, car à cinquante ans on se sent mortel. Autrement dit le monstre est en lui-même, car on ne tue bien le père après tout qu'en soi. Et puis quoi de mieux pour exorciser le puritain en soi que d'aller le faire en Angleterre, berceau du puritanisme!

N'oublions pas non plus qu'il y a des pères substituts. Dans le milieu proche de Gide, le protestantisme, y compris dans ses pires aspects, continuait à s'incarner dans la figure d'Elie Allégret, modèle, avec les déformations romanesques de rigueur, du Pasteur Vedel des Faux-Monnayeurs. Je suis de plus en plus persuadé qu'une des clefs, non encore découverte, de l'énigme Gide, réside dans ses rapports avec la famille Allégret et que tout un pan de l'histoire Gide demeurera dans l'ombre jusqu'à ce qu'ait été racontée l'histoire des Allégret, l'histoire aussi, soit dit en passant, des Charles Gide. Au jeune Gide le pasteur Elie Allégret, bien que plus âgé que sa charge de seulement cinq ans, avait servi de "précepteur" - le mot est de Gide. En attendant la publication de la correspondance de Gide avec sa mère, les seuls détails qui nous soient connus du voyage qu'il avec le pasteur Allégret sont ceux qu'il raconte fit à Londres dans Ainsi soit-il et ceux que rapporte la Petite Dame: qu'il est allé écouter le grand prédicateur Spurgeon, qu'il a répondu "Non" par mégarde à une Evangéliste qui lui avait demandé s'il voulait être sauvé, et, qu'au cours du voyage il avait pour livre de chevet le Journal d'Amiel(Ast. 1190-91; CPD, I, 139). On ne peut ne pas remarquer une bizarre inversion entre les situations de 1888 et 1918 à trente ans précisément d'intervalle. En 1888 un pasteur protestant précepteur accompagne son élève de dix-neuf ans en Angleterre. En 1918 cet élève, devenu mentor à son tour, maintenant presque quinquagénaire, et qui fait très "pasteur protestant" (selon le témoignage de Dorothy Bussy entre autres), accompagne son ami élève dans le même pays et cet élève n'est autre que le fils, âgé de dixneuf ans, du pasteur d'autrefois. Mais le climat puritain de 1888 est maintenant ambiance amoureuse, la rigueur morale d'alors laxisme équivoque. C'est avec une sorte de prescience tout accidentelle que Gide a fourni en 1888 la réponse de trente ans plus tard. Non! il ne veut pas être sauvé! Il s'agit plutôt de se perdre - car "Celui qui aime sa vie la perdra" (J, 590) Débaucher le fils, ne fût-ce que moralement, c'est attenter au père, le père de Marc, mais qui est à la fois père-substitut de Gide. On songe au "petit garçon qui s'amuse doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie", ainsi qu'au passage troublant du Journal des Faux-Monnayeurs: "C'est par haine contre cette religion, cette morale qui opprima toute sa jeunesse, par haine contre ce rigorisme dont lui-même n'a jamais pu s'affranchir, que Z travaille à débaucher et à pervertir les enfants du pasteur. Il y a là de la rancune." (JFM., 21: 25 juillet 1919). Le séjour de 1918 prend ainsi les allures d'une revanche diabolique sur celui de 1888, revanche motivée par la haine, à moitié inconsciente seulement, contre le précepteur-père 11.

Lorsqu'après un nouvel intervalle de trente ans (ou de vingt-neuf, pour être précis), Gide, devenu père lui-même entre-temps, non pas toutefois d'un fils, revient en Angleterre, mais à Oxford, est-ce simple coincidence que dans son discours de réception du doctorat honoris causa, il parle du père, mais, comme si pour faire amende honorable, du père sauvé cette fois par le fils, d' "Enée s'enfuyant de Troie incendiée avec son vieux père sur ses épaules/.../ Enée ne portant pas simplement son père, mais tout le poids de son passé." (E.Starkie, "A Oxford", N.R.F., nov.1951, 47). Le passé de Gide, du moins cette partie qui était préservée dans les lettres à Madeleine, n'a pas survécu aux flammes.

Résumons. Tout comme les autres textes en chantier autour de 1918, les Considérations sur la Mythologie grecque ne disent à proprement parler rien sur Cambridge. Comment, du reste auraient-elles pu le faire rédigées comme elles l'ont été six mois avant la date du départ. Et cependant, à la différence des autres textes, indirectement et de manière codifiée, ne disent-elles pas, à leur façon, beaucoup ? Leur silence est d'or. Comme l'écrit Gide, "la

première condition pour comprendre le mythe grec, c'est d'y croire" (M.C., (1921), 185). Gide est parti pour l'Angleterre comme il avait imaginé Thésée embarquant pour la Crète. Et, jugé par rapport au premier voyage à Londres avec le pasteur Allégret, on comprend pourquoi il a vu son périple sous un jour quasi héroique.

Ce qu'il y a de plus surprenant cependant, ce n'est pas que Gide ait revécu le destin de Thésée en Angleterre: c'est plutôt qu'il semblerait qu'il y soit allé, consciemment ou inconsciemment, afin de revivre ce destin. Voilà qui, peut-être, aide à expliquer la véritable compulsion qui l'a poussé à Cambridge; "le besoin que i'ai depuis longtemps de l'Angleterre", comme il l'avait dit à Ruyters; "un immense désir (qui) me tourmente depuis longtemps", comme il l'avait écrit à Gosse, tandis que Madeleine, elle, parla, en connaissance de cause, de l' "ancien violent désir" que son mari tenait à réaliser 12. La détresse qu'il ressentit devant ce pas décisif et périlleux se résume dans les mots qu'il note dans son Journal la veille du départ: "Je quitte la France dans un état d'angoisse inexprimable. Il me semble que je dis adieu à tout mon passé." (J, 656). Son désarroi de l'époque, il le transfère sur l'Edouard des Faux-Monnayeurs à qui il fait dire - c'est un extrait de son journal avant son départ pour l'Angleterre, où, à la différence de Gide, il n'emmène pas Olivier - : "Je m'embarque demain pour Londres. J'ai pris soudain la résolution de partir. Il est temps/.../. Partir parce que l'on a trop grande envie de rester !.../.../ Ah ! si je pouvais ne pas m'emmener ! " (FM., 1031-32). Gide ou Edouard, c'est bien Thésée qui part, poussé par une force intérieure, le Thésée que la Phèdre de Racine aurait bien voulu, mais sous le masque d'Hippolyte, suivre partout...

"Compagne du péril qu'il vous fallait chercher" (C.M.g., dans MC; Phèdre, II, 5, 661)

Un dernier détail intrigue. La veille de s'embarquer, Edouard écrit aussi dans son journal ceci: "Acheté hier chez Smith un cahier déjà tout anglais, qui fera suite à celui-ci sur lequel je ne veux plus rien écrire. Un cahier neuf..." (FM, 1031-32). J'aimerais imaginer qu'il se trouve, dans quelque tiroir oublié de la Bibliothèque Doucet, si toutefois il arrive à M.Chapon d'oublier des tiroirs, ce dont je doute,

un journal de Cambridge, riche de tous les détails de cet été d'il y a maintenant soixante-dix ans. D'ici à ce qu'on le découvre, il faut s'en tenir au silence, un silence tant désiré par Madeleine qu'elle s'est faite incendiaire pour le préserver. Un tel tiroir, hélas! n'existe pas et un tel journal n'a certainement jamais été écrit. De même que Thésée a oublié de changer la voile noire en voile blanche, Gide a tenu finalement à ne pas couvrir de noir les feuilles blanches d'un quelconque carnet cambridgien acheté rue de Rivoli la veille de sa traversée de la Manche.

#### NOTES

- 1. Pour Gide et l'Angleterre voir, entre autres, André Gide et l'Angleterre, Londres 1986, Birkbeck College (Actes du Colloque de Londres, 1985); F.J.L.Mouret, "Images anglaises dans l'oeuvre d'André Gide", R.L.C., 44, (1970), 460-471; et mon article: "Escape and Aftermath: Gide in Cambridge 1918", Vearbook of English Studies, vol.15, 1985, 125-159. En ce qui concerne ce dernier, je suis redevable à Michael Tilby d'avoir attiré mon attention sur le fait que j'y ai omis de parler de la visite-éclair que Gide fit en Angleterre en 1908. Rappelons qu'il a également fait un séjour de plusieurs semaines à Jersey auprès de Copeau en l'été de 1907; de faux départs il y en a eu aussi bon nombre.
- l'été de 1907; de faux départs il y en a eu aussi bon nombre.

  2. Drieu la Rochelle, "Cambridge", Littérature, oct.1919,, 20-21.
  Valery Larbaud, Lettres à André Gide, La Hague, 1948, Stols, 7778, lettre du 27 mai 1913; André Gide-Arnold Bennett,
  Correspondance, Genève, Droz, 93-94, lettre du 16 juillet 1918.
- "A propos des Déracinés", Morceaux choisis. Paris, 1921, Gallimard, 17.
- FM, 969-70, 1005-06, 1183-85. L'on songe à Rutherford, Russell, Wittgenstein, Keynes, Wolf, Strachey, Grant, Fry, Bell, pour ne citer que ceux-là.
- 5. Phèdre, I, 3, 253. Il est intéressant de comparer le passage de Thésée: "/.../ tout en protestant qu'elle ne s'adressait qu'à mon âme/.../, /Pasiphaë/ ne laissait pas de porter ses mains à mon front, puis, les insinuant sous mon justaucorps de cuir, elle palpait mes pectoraux" (Thésée, 1426) avec celui de La Ponte étroite: "/Lucile Bucolin/ attire contre le sien mon visage, passe autour de mon cou son bras nu, descend sa main dans ma chemise entr'ouverte/.../ pousse plus avant..." (P.é., 500), comparaison qui étaie le rapprochement entre Lucile Bucolin, Pasiphaë et Mathilde Rondeaux. On retrouve aussi des traits de Thésée dans le Bernard des Faux-Monnayeurs, 977.
- 6. Th.,1425. Correspondance Gide-Martin du Gard. Paris, 1968, Gallimard, I, 151,5 juillet 1920. Revenant de Turquie en Grèce en 1914, Gide écrit: "C'est de Turquie qu'il est bon de venir et non

de France ou d'Italie pour admirer autant qu'il sied le miracle que fut la Grèce/.../. A présent je sais que notre civilisation occidentale (j'allais dire française) est non point seulement la plus belle; je crois, je sais qu'elle est la seule - oui, celle même de la Grèce, dont nous sommes les seuls héritiers. /.../ J'habite éperdument ce paysage non étrange; je reconnais tout; je suis "comme chez moi": c'est la Grèce." (J., 416-17).

7. Eric Marty, "Gide et Dorothy Bussy", Gide et l'Angleterre. Londres, 1986, 93; Corr. AG-VB; III, 517. Un quart de siècle plus tôt, Joseph Conrad avait protesté à Gide qu'il préférait être traduit par des hommes: "Si mes écritures ont un caractère prononcé, c'est leur virilité/.../ Et vous me jetez aux femmes." Voir S.Barr, "Gide traduit Conrad", Gide et l'Angleterre, 40.

8. J. Schlumberger, Madeleine et André Gide. Paris, 1956, 190.

9. Auteur prolifique, Jane Harrison publia notamment Prolegomena to the Study of Greek Religion, Cambridge, 1903 et 1907; Themis, Cambridge, 1912; Alpha and Omega, London, 1915; Mythology. Our debt to Greece and Rome, London, 1924. Le 10 février 1914, elle fit une communication à la Hellenic Society sur "Poséidon et le Minotaure". Sur elle, on consultera ses Reminiscences of a Student's Life, London, 1925, mais surtout Jessie Stewart: Jane Ellen Harrison. A Portrait from Letters, London, 1959, Merlin Press. Voir Conn. AG-DB, II, 156. Sur Gide et la mythologie grecque, on se reportera à Helen Watson-Williams, André Gide and the Greek Myth. A Critical Study, Oxford, 1967.

10. Sur la mort de son père, en plus des commentaires de Si le grain ne meunt et de Jean Delay, JAG, I, 164-70 et 254-60., on retiendra cet extrait d'une lettre à J.-E. Blanche d'août 1893, après la mort du Dr. Blanche: "Ce deuil, c'est à la fois une grande tristesse et un grand calme - mais c'est une grande tristesse: j'ai appris douloureusement que la perte d'un père est une chose que

l'on ne comprend que peu à peu". Corr. AG-JEB, 73.

11. Dans l'introduction à son édition récente des Carnets du Congo de Marc Allégret, Paris, 1987, Presses du CNRS, 12-15 etc., Daniel Durosay, reprenant le schéma psychique que j'ai esquissé à plusieurs reprises ("Jacques Raverat et André Gide: Une Amitié" in Gide et l'Angleteure, 85-86, "Escape and Aftermath, Gide in Cambridge 1918", Vearbook of English Studies, 1985, 133, et B.A.A.G., n°77, janv. 88, p.8) - que Gide aurait, inconsciemment en partie, calqué quelques épisodes importants de sa vie sur ceux de la vie d'Elie Allégret, tout en inversant la teneur morale indique comment le voyage au Congo de Gide peut être considéré comme une sorte de déconstruction des voyages antérieurs que le pasteur Allégret y avait accomplis.

12. Conr. AG-EG, 155, 10 juin 1918; lettre inédite à Ruyters, 21 avril 1918; lettre inédite de Madeleine Gide à Isabelle Rivière, 6 août

1918 (Voir Gide et l'Angleterre, 85, n.1.)

### L'IRONIE PASTORALE EN JEU par Alain GOULET UNIVERSITÉ DE CAEN

Ι

L'année 1918, pour Gide, c'est d'abord celle de la rédaction de La Symphonie pastonale, de février à novembre. La question fondamentale d'où je partirai est celle que formulait Claude Martin, dans l'introduction de sa magistrale édition critique:

"Pourquoi, tout soudain, en février 1918, plutôt qu'à tel autre moment, [Gide s'est-il] mis à vouloir écrire ce livre, ou plutôt, selon ses propres termes, ce livre s'est[-il] mis à vouloir être écrit par lui" ?<sup>1</sup>

Pourquoi en effet, alors que le projet initial de L'Aveugle daterait de 1893 et avait sans cesse été différé depuis lors ? Pourquoi, alors qu'en 1913, dans son épître dédicatoire des Caves du Vatican à Jacques Copeau, Gide écrivait:

"/.../ il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres *inoniques* (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier."<sup>3</sup>

Et cette volonté de conversion littéraire, de renoncement à l'écriture ironique pour passer aux formes de l'affirmation du Moi, se traduit, en 1918, par deux livres en chantier dont l'enjeu pour lui est considérable: Conydon et Si le grain ne meurt..., après qu'une autre quête de soi, de nature religieuse - je veux parler de Numquid et tu...? - s'est trouvée suspendue en juin 1917, attendant d'être prolongée - ce qui fut effectivement le cas par le point d'orgue de 1919. Pourquoi alors renouer avec une ironie si grinçante et avec un sujet dont Gide affirme - avec une insistance suspecte - qu'il lui est devenu étranger?

Pourquoi, alors qu'en 1914 Gide a annoncé la publication de sa

prochaine oeuvre "en préparation": Le Faux Monnayeur, un roman<sup>5</sup>, et que de toute évidence l'esthétique de La Symphonie pastorale est régressive par rapport aux recherches en cours pour l'élaboration d'un nouveau roman, retrouvant la linéarité du récit à la première personne, comme dans L'Immoraliste ou La Porte étroite?

Manifestement La Symphonie pastorale est un livre improbable, surgi en contradiction avec toute logique apparente, c'est-à-dire dont la nécessité doit être d'autant plus forte qu'elle est moins évidente. Pourquoi donc Gide a-t-il besoin, en 1918, de se purger de ce vieux projet ? Quelle peut être la part de son investissement personnel dans cette écriture ironique ? et corrélativement, le mode de "rétroaction du sujet sur lui-même" selon la formule célèbre qui encadre l'expression de la "mise en abyme" ?

A cette série de questions concernant l'auteur, ajoutons cette autre, concernant le lecteur: pourquoi faut-il que, de toute la production gidienne, la Symphonie soit et demeure l'oeuvre la plus connue, la plus lue ? Montherlant estimait que " les oeuvres qui durent ne durent que par des malentendus". De fait, se pose nettement la question des malentendus de la lecture de La Symphonie pastorale, de la multiplicité des lectures possibles, c'est-à-dire de l'ambiguïté du texte, de la variété de ses registres, de la complexité de ses modalisations. Du Bos avait aussitôt signalé le "trouble du fond transparaissant dans la limpidité de la forme". Par ce biais encore, nous retrouvons le problème de l'ironie de l'écriture. Car l'ironie, écart entre le dit et le sens, n'existe qu'autant qu'elle est perçue par le lecteur et dans la mesure de son appréciation. Or, "rien de plus difficile à comprendre, de plus indéchiffrable que l'ironie", écrit Sciascia .

Schématiquement, le lecteur de la Symphonic oscille entre deux positions extrêmes: ne pas percevoir d'ironie, adhérer au personnage du Pasteur, à sa voix, à sa rhétorique, à sa justification de soi. Alors, de même que le Pasteur domine tous les personnages en les prenant dans les rets de son point de vue et

de ses explications, de même il dispose de son lecteur en inclinant, par son récit et son discours, son esprit et sa sensibilité en sa faveur. C'est le régime euphorique de la Symphonie, réduite à l'harmonie. Ou alors, être si sensible aux dissonances, à une ironie parfois si appuyée, tendant à des effets caricaturaux comme ce sera le cas dans Robert, être si indisposé par la fausse monnaie du personnage comme du narrateur, que son plaidoyer se retourne en un constant réquisitoire.

Si la première position semble assez répandue, celle de la lecture naive d'une écriture régie par la transparence et la transitivité auteur/narrateur/personnage/lecteur, il faut reconnaître qu'elle n'est guère tenable. Car pourquoi alors la fatalité, l'ironie du sort, la révolte de ses proches, accableraient-elles notre bon pasteur si dévoué ? Quant à la seconde position, celle du régime ironique constant, outre qu'elle ressortit avant tout de répudiation morale d'un "salaud", au sens sartrien du terme<sup>9</sup>, elle présente l'inconvénient de dédouaner a priori l'auteur, et de conforter sa distance critique radicale vis-à-vis de son personnagenarrateur, comme Gide avait cherché à l'accréditer. Ou alors il faudrait conférer à la notion d'ironie l'acception large que lui donnent Lukács et Goldmann, définissant la "situation du romancier par rapport à l'univers qu'il a créé; il dépasse - mais de façon abstraite, non vécue - la conscience possible de son héros" 10: mais l'ironie devenant inhérente à l'écriture romanesque, nous perdrions alors la spécificité de l'ironie pastorale.

En fait, le statut de la voix narrative est éminemment variable, ambigu, oscillant de la ferveur à l'ironie. Tantôt nous nous trouvons dans le régime du lyrisme et de l'émotion, comme dans ce passage initial de la redécouverte du "petit lac mystérieux" et de la contemplation émue du paysage environnant, au soleil couchant (p.6), qui présente bien des traits d'une anamnèse; ou encore à quelques moments de vraie rencontre, de communion entre le Pasteur et sa pupille, comme lors des larmes de Gertrude (p.52). L'adhésion qui se produit alors entre l'auteur, le narrateur, le

personnage et le lecteur laisse supposer une charge d'investissement particulière de Gide, une participation inconsciente et/ou libidinale qui confère au texte sa dimension d'auto-analyse. Tantôt se déploient divers registres de l'ironie, qui retourne les propos du Pasteur en autant d'actes d'accusation dressés contre lui, ou qui caractérise certaines remarques d'Amélie ou de Jacques que notre Pasteur s'obstine à retranscrire en se refusant de les comprendre. Notons que le mot d'"ironie" apparaît deux fois sous la plume du Pasteur. Une première fois pour caractériser sa propre déclaration de guerre vis-à-vis de Jacques (p.62), et la seconde, pour en faire grief à sa femme, à propos d'une remarque qu'il n'a pas comprise: "il ne m'a pas été donné d'être aveugle" (p.100). Ainsi est soulignée la dissymétrie des relations interpersonnelles: si le Pasteur domine son fils par sa parole, il subit la domination de la parole et du point de vue de sa femme. Entre ces deux régimes textuels, s'étagent d'autres modes d'énonciation d'une réception moins délicate, encore qu'ils puissent être porteurs d'ironie: le discours référentiel, pédagogique, scientifique, objet allégué du Premier Cahier (cf.: "C'est l'histoire du développement intellectuel et moral de Gertrude que j'ai entrepris dé tracer ici", p.54); le débat théologique; ou la narration proprement romanesque par exemple.

Π

Pour mieux cerner à présent la nature et l'enjeu de l'ironie, étant donné qu'elle implique une information double et un double destinataire, il nous faut nous demander pour qui le Pasteur écrit et pour qui Gide écrit.

Jamais le Pasteur n'explicite un destinataire: il n'écrit pas vraiment pour lui, même si, de toute évidence, son récit l'aide à voir clair dans l'enchaînement des événements et en lui-même (comme l'atteste en particulier le début du Deuxième Cahier: "La nuit dernière j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici..."etc., p.85); ni pour aucun des siens. Apparemment, il n'écrit que pour un

lecteur anonyme, un "on", ou mieux pour le tribunal de la postérité devant lequel il se sent le besoin de se justifier comme le Rousseau des *Confessions*. Car son discours est entièrement pris dans les mailles du discours de l'auto-justification, porteur précisément du discours de la mauvaise foi.

Prenons garde, toutefois, à la pratique de la dénégation, qui est une des clefs de l'ironie et un révélateur privilégié de la mauvaise foi. Le seul destinataire qui soit évoqué comme possible, éventuel, est révoqué en tant que destinataire naturel, intentionnel. Il ne pourrait le devenir que d'une façon oblique, accidentelle, dans un futur peu probable, mais qui suffit à impliquer Amélie comme Surmoi, et pour tout dire sur-lecteur. Car c'est bien entendu d'elle qu'il s'agit. S'apprêtant à l'exécuter, le Pasteur proteste de son impartialité:

"/.../ je l'atteste solennellement pour le cas où plus tard ces feuilles seraient lues par elle."(p.30)

Manifestement, ce qui apparaît comme une incidente tout en prenant la forme d'un serment emphatique fait émerger un aveu implicite: Amélie est reconnue comme contre-point de vue, comme contre-lecteur, la seule de son entourage qui puisse avoir barre sur lui(nous l'avons déjà vu lorsque le Pasteur se reconnaît victime de son ironie), la seule qui ne puisse se laisser abuser par son argumentation et soit susceptible de démasquer ses sophismes et sa mauvaise foi. Elle ne peut donc être la vraie destinataire, et c'est pourquoi le Pasteur multiplie les signes qui la constituent explicitement en objet de récit ou de discours. Ainsi, transcrivant les paroles de Gertrude qui parle de "ma tante", il précise dans une parenthèse: "c'est ainsi qu'elle appelait ma femme" (p.46). Mais en même temps, il signale explicitement que l'ironie de son texte tiendra dans l'écart de sens entre son point de vue et celui de sa femme, entre le lecteur naif qu'il persuade et celui qui le juge du point de vue d'Amélie. Plus encore, c'est le point de vue introjecté de sa femme qui le pousse à écrire, à argumenter, et qui fait éclater sa mauvaise foi. Son plaidoyer pro domo est une

réponse à un acte d'accusation implicite dressé par une Amélie transformée en statue du Commandeur, ou plus exactement à ses reproches d'autant plus efficaces qu'il les sait obscurément fondés. C'est pourquoi son discours est un discours schizophrénique, qui tente de se débarrasser du point de vue d'Amélie en s'affirmant serviteur de Dieu, un débat de soi contre soi, tels les fameux Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques. Mais sa tentative est vouée à l'échec; plus il veut convaincre, protester de sa bonne foi, plus il fait appel à des arguments apparemment irréfutables, fondés sur son sens du devoir et sa qualité de pasteur, plus il manifeste qu'il est un "salaud" et qu'il se sait coupable. Tel est le piège impitoyable de l'ironie.

Pour étudier son fonctionnement, prenons pour exemple l'argumentation du Pasteur qui rend précisément nécessaire la convocation et la révocation d'Amélie comme lecteur et comme juge. Le Docteur Martins vient d'exposer une méthode d'éducation pour aveugles, et l'a commentée à l'aide d'exemples. Notre Pasteur se met à la tâche et montre que les obstacles ne se trouvent pas là où on les attendrait:

"Il y fallut, dans les premières semaines, plus de patience que l'on ne saurait croire, non seulement raison du temps que cette en première éducation exigeait, mais aussi des reproches qu'elle me fit encourir. Il m'est pénible d'avoir à dire que ces reproches me venaient d'Amélie; et du reste, si j'en parle ici, c'est que je n'en ai conservé nulle animosité, nulle aigreur - je l'atteste solennellement pour le cas où plus tard ces feuilles seraient lues par elle. (Le pardon des offenses ne nous est-il pas

enseigné par le Christ immédiatement à la suite de la parabole de la brebis égarée ? ) Je dirai plus: au moment même où j'avais le plus à souffrir de ses reproches, je ne pouvais lui en vouloir de ce qu'elle désapprouvât ce long temps que je consacrais à Gertrude. Ce que je lui reprochais plutôt c'était de n'avoir pas confiance que soins pussent remporter quelque succès. Oui, c'est ce manque de qui me peinait; sans décourager du reste. Combien souvent j'eus à l'entendre répéter:

"Si encore tu devais aboutir à quelque résultat..." Εt elle obtusement convaincue demeurait que ma peine était vaine; de sorte que naturellement il lui paraissait mal séant que je consacrasse à cette oeuvre un temps qu'elle prétendait toujours qui serait mieux employé différemment. chaque fois que je m'occupais de Gertrude elle trouvait me représenter que je ne sais qui ou quoi attendait cependant après

moi, et que je distrayais pour celle-ci un temps que j'eusse dû donner à d'autres. Enfin, je crois qu'une sorte de jalousie maternelle l'animait, car je lui entendis plus d'une fois me dire: "Tu ne t'es jamais autant occupé de enfants." Ce qui était propres vrai; car si j'aime beaucoup mes enfants, je n'ai jamais cru que i'eusse beaucoup à m'occuper d'eux. "

(p.30-32)

La première phrase expose les faits qui rendent nécessaire l'argumentation qui suit. La tournure impersonnelle ("Il y fallut") tend à donner le sentiment d'objectivité au récit, tout en plaçant le Pasteur en position de victime: il est tout entier "patience" - bien davantage encore que le "on" destinataire de son récit, vous et moi, pourrait l'imaginer - , soumis à la double nécessité du "temps" - qui fait naturellement partie de la mise en pratique de la méthode - mais "reproches". contre-facteur réussite. aussi des de supplémentaire et parasite qui rend la tâche plus difficile. Ces reproches, qui n'ont encore ni agent, ni contenu, placent le Pasteur en position défensive. Mais s'ils existent et prennent une telle importance, c'est parce qu'Amélie l'a mis en position de se les adresser à lui-même, c'est parce que c'est lui-même qui se fait des reproches - ce qu'il va bientôt reconnaître. C'est parce qu'il admet leur validité et leur intégration à l'oeuvre d'éducation (c'est la "première éducation" qui "me[les] fit encourir") que ces reproches entraînent une argumentation de la justification personnelle où va se déployer l'ironie involontaire du personnage.

Toute l'argumentation tiendra dans cette stratégie: Amélie a certes raison du point de vue humain, de sa logique ménagère et utilitariste. Mais alors qu'elle s'est enfermée dans une vue étroite, mesquine et terrestre des choses - ce qu'il répétera chaque fois qu'il le pourra, et avec quelle hargne ! - , il obéit pour sa part à une éthique supérieure, il relève de l'amour évangélique. Plus: il est l'incarnation du Bon Pasteur, le modèle de l'imitation de Jésus-Christ - à la manière de Gide qui, après avoir répondu aux reproches des pharisiens: Numquid et tu...? dressera son portrait sous les auspices de cette parole du Christ: Si le grain ne meurt..., se désignant ainsi, dans une fausse humilité, comme modèle de l'obéissance au Christ, s'affirmant en donnant l'air de se résigner. Mais n'anticipons pas et revenons à la logique de notre Pasteur.

Ayant posé les reproches comme un fait autonome inhérent à son oeuvre d'éducation, il éprouve la plus grande difficulté à en désigner le coupable: "Il m'est pénible d'avoir à dire que ces reproches me venaient d'Amélie". L'embarras de l'argumentation, la complexité des modalisations, constituent un indice des plus constants du discours de la mauvaise foi, donc de l'ironie. En désignant l'origine des reproches qui m'affectent et entravent la bonne marche de mes efforts je n'obéis à nul désir de revanche, car cela "m'est pénible", mais bien à un devoir supérieur: j'ai "à dire". Notre Pasteur tente donc d'abord de se débarrasser de ces "reproches" introjectés en les extériorisant, en les retournant à leur source, manoeuvre qui ne peut réussir complètement car, nous l'avons vu, il sait au fond de lui que ces reproches sont justifiés et le reconnaîtra: "je ne pouvais lui en vouloir de ce qu'elle désapprouvât ce long temps que je consacrais à Gertrude" et: "je n'ai jamais cru que j'eusse beaucoup à m'occuper" de mes enfants. Mais en nommant Amélie, il parvient à se libérer d'elle comme sujet introjecté, comme Surmoi, la réduisant à l'étatd'objet dans son discours. Se défendant de la mettre en accusation puisqu'il n'est animé par "nulle animosité, nulle aigreur", il la rejette du même coup comme interlocutrice pouvant pourvoir à sa défense. Au reste, il ne se justifie pas pour elle - puisqu'elle ne pourrait être que le destinataire occasionnel de son discours - comme par effraction et après coup -, mais pour ce "on" du lecteur qu'il faut persuader. Pour mieux y parvenir, il proteste donc de son respect pour sa

femme - à défaut d'amour. Mais dire qu'il n'a "conservé nulle animosité, nulle aigreur" de ces reproches, c'est avouer, par la dénégation, son animosité réelle au moins dans le passé, et s'il croit pouvoir affirmer ne plus en éprouver aujourd'hui, c'est parce que le fait d'en parler, loin d'être la preuve de son détachement, est l'occasion de sa revanche qu'il se défend de prendre. Protestant que son propos n'est pas double, il reconnaît qu'il l'est, puisque son critère de véracité ("et du reste, si j'en parle ici, c'est que"...) se retourne en preuve de sa duplicité.

Pour mieux placer Amélie sur la touche et mieux la disqualifier, le Pasteur procède alors au déploiement de la topique qui définit sa position, atteste sa parole, et la transforme en discours de vérité: le serment qu'il vient de faire devant le tribunal des hommes ("je l'atteste solennellement") est rendu irrécusable par sa fonction pastorale. Mieux: étant lui-même l'incarnation du Bon Pasteur qui a recueilli la brebis égarée, il va de soi qu'il pardonne aussi les offenses - notamment celles d'Amélie qui a osé contrarier son oeuvre christique par ses reproches. Loin de n'être qu'une incidente, la parenthèse se révèle donc être la pierre angulaire de l'argumentation qui suit. Car fort de parler désormais, non plus en homme empêtré dans ses relations transférentielles avec sa femme, mais au nom du Christ, il peut revenir sur le contenu des reproches qu'il n'a pas encore explicités.

Si les reproches portant sur le temps consacré à Gertrude sont fondés - ce qui est du reste la condition sine qua non pour que la notion de reproche fonctionne - , alors ce n'est pas là que gît "l'offense". L'offense provient du fait qu'Amélie "n'a pas confiance" dans le succès de ses soins, c'est-à-dire qu'elle n'a pas "foi" en lui. Insidieusement notre Pasteur sort de sa fonction de pasteur, c'est-à-dire de ministre de la Parole, pour entrer dans celle de prêtre, c'est-à-dire de représentant et de médiateur de Dieu. Il se fait "El Hadj" la besoin que sa femme croie en lui, en la grâce efficace de ses soins. Et puisqu'elle a osé douter de lui, il va le lui faire payer cher en l'accablant maintenant - nonobstant ce qu'il vient de dire: "Ce que je lui reprochais" (mes reproches peuvent maintenant

répondre aux siens, puisque Dieu a manifesté, par mon succès, la justesse de ma position); "ce manque de foi" (posé dans l'absolu, sans complément: s'il est vrai que je suis disciple du Christ, alors son manque de foi en moi l'exclut implicitement des lumières divines, et pour un peu de la communauté chrétienne - ce qu'Amélie reconnaîtra du reste, au début du Deuxième Cahier, en refusant de communier le jour de Pâques); "elle demeurait obtusement convaincue" (signe décidément irréfutable qu'elle est privée des lumières de la foi). Bref. ayant usurpé la qualité de prêtre, il s'est aussi transformé en grand inquisiteur, et il instruit le procès de sa femme pour manque de foi. Puisqu'il ne peut se débarrasser ni d'elle, ni de ses reproches, il la transforme en accusée devant le tribunal des lecteurs, témoigne de son étroitesse de vue et de son acariâtreté ("chaque fois que je m'occupais de Gertrude elle trouvait à me représenter que"...), et aboutit au verdict: elle est condamnée pour "jalousie maternelle". A sa maternité biologique et terrestre, le Pasteur oppose une fois pour toutes sa qualité de Père, de disciple du Père céleste. Pour un peu, il pourrait répliquer à sa femme ce que Jésus rétorqua à douze ans, à ses parents qui le cherchaient: "Ne saviez-vous pas qu'il me faut être occupé des affaires de mon Père ?" (Luc, II, 49). Et c'est pourquoi, aussitôt après, il reprend sa fonction de pasteur pour prononcer un sermon sur cette "parabole de la brebis égarée" qui fonde la vérité de sa position, s'adressant à "certaines qui/.../se croient profondément chrétiennes" âmes. (p.32) - manifestant ainsi qu'il n'en a jamais fini avec le dialogue implicite avec Amélie, qu'il voudrait convaincre de la justesse de son droit. Ce faisant, c'est bien lui-même qu'il tente d'abord de convaincre.

Relevons enfin que cette tâche d'éducation que notre Pasteur oppose aux soins domestiques de sa femme, il l'appelle son "œuvre" (p.32). Cette "œuvre", fondée sur son obéissance au Christ, sur le sens d'une élection divine, le situe d'emblée au-delà de toutes les contingences familiales, jugées mesquines.

III

On aura compris à quel point un tel plaidoyer de mauvaise foi du Pasteur, dont toute la stratégie narrative et discursive fait éclater l'ironie, est aussi et en même temps investi d'un plaidoyer pro domo de l'auteur, de Gide, sans qu'il y ait pourtant coincidence de leurs propos et de leurs visées. Gide se sert de son Pasteur à la fois pour tenter de tirer son épingle du jeu en le dénonçant, et pour exprimer sa propre position par son truchement. D'où le caractère particulièrement retors, complexe, paradoxal et ambigu de l'ironie.

Par conséquent, nous pouvons tenter d'éclairer la question de savoir à qui Gide s'adresse, quel est l'enjeu de son récit, et donc quelle nécessité le contraint à écrire La Symphonie pastorale en 1918.

Reconnaissons d'abord une certaine analogie de situation avec son personnage, dont voici les principaux fils:

- 1. De façon générale, Gide se sent l'objet d'une élection quasi divine et investi d'un devoir supérieur 13, au nom de quoi il pourrait passer outre à ses obligations sociales et domestiques.
- 2. Voulant se dire, il a tenté de fonder une connaissance de soi et l'autorité de sa parole sur la Parole de Dieu: d'où la quête religieuse de Numquid et tu...?, restée suspendue. Ce faisant, il s'est fait pasteur 14.
- 3. Il est transporté d'amour pour Marc Allégret, comme il le manifeste en particulier dans son Journal sous les noms de Fabrice et de Michel. Pour la première fois, il a l'impression de tromper sa femme. D'où sa mauvaise conscience à son égard et la réactualisation de la problématique bonheur/aveuglement qui, en 1893, était à la source du projet de L'Aveugle, et qui, provisoirement, avait trouvé une formulation ironique au coeur de Paludes:

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

 $\mathbf{L}^{t}on$  ne peut se voir que malheureux"

à quoi correspond cette corrélation:

"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. "15

Telle pourrait être la formulation du vis-à-vis du Pasteur et de Gertrude. Notons que, dans Paludes, ce double énoncé fonctionnait comme modèle de raisonnement sophistique, et que notre Pasteur saura en prendre de la graine.

Donc Gide se rend compte que son bonheur avec Marc n'est acheté qu'au prix d'une cécité vis-à-vis de Madeleine, ce qui le conduit à vouloir faire le point par le biais de sa fiction. Le Deuxième Cahier s'ouvrira sur cette mention de la fonction révélatrice et spéculaire de l'écriture:

"La nuit dernière j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici...

Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon coeur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre." (p.86)

- 4. Nous avons rappelé qu'en 1914, Gide avait annoncé son prochain ouvrage sous le titre "Le Faux Monnayeur". L'étude d'un type humain annoncée par ce singulier concernait l'écrivain faux-monnayeur 16, et avant Robert de Passavant, avant Edouard, notre Pasteur sera le modèle du faux-monnayeur qui détient tout son univers sous sa plume et le modèle, en accommode les éléments, selon la logique de ses sentiments et de ses intérêts.
- 5. Oser se dire, pour Gide, ainsi qu'il s'apprête à le faire dans Corydon et Si le grain ne meurt..., c'est placer au centre du propos et du portrait le problème de l'homosexualité. Or cet aveu passe par l'élimination symbolique de sa femme, qu'il faut disqualifier comme épouse en la cantonnant à des tâches domestiques.

"Ma joie a quelque chose d'indompté, de farouche, en rupture avec toute décence, toute convenance, toute loi", note-t-il le 30 novembre 1917 dans son *Journal*. Et le 20 janvier: "Le vent déjà tiède/.../ soulève tous mes désirs. Je suis excédé de tranquillité, de confort..." Il lui faut partir, rompre les amarres, abandonner Madeleine-Ariane, le "fil à la patte" 17.

De même que, pour pouvoir commencer à écrire, Gide a fait mourir symboliquement sa mère pour qu'advienne la parole d'André Walter, de même qu'il continuera à régler ses comptes avec elle dans Si le grain ne meurt... qui ne clôt la période d'apprentissage qu'avec la

mort de la Mère, au moment même où la cousine Madeleine prend le relais de cette mère, de même il lui faut maintenant, pour publier Conydon et Si le grain ne meurt..., éliminer sa femme du débat et la supprimer comme interlocutrice et comme juge. C'est à quoi s'emploiera, on l'a vu, La Symphonie pastorale et tout ce qui lui reste attaché: la fuite en Angleterre et le drame des lettres brûlées qui, d'une certaine façon, font partie de la Symphonie.

Donc, au seuil de l'année 1918, Gide est en proie à une double nécessité contradictoire. Il lui faut voir clair en lui, faire jouer la dialectique bonheur/aveuglement sur un de ses possibles: c'est la cause immédiate de la mise en chantier du livre, celle qui entraîne sa rhétorique la plus visible. Mais le procès sera gauchi à cause de la partialité de la voix narrative, avide de son droit au bonheur. D'autre part, au-delà de son droit au bonheur, Gide revendique son droit à affirmer son identité, sa spécificité, son droit à ne relever que d'une éthique supérieure qui est celle de son oeuvre, ce qui induit le nécessaire sacrifice de tout ce qui vient contrecarrer cette exigence intime de l'oeuvre. D'où cet acharnement mis par Gide autant que par son personnage à disqualifier avec hargne cette médiocrité d'Amélie engoncée dans ses soucis mesquins, dans ses vues étroites, dans son utilitarisme. On notera à quel point l'ironie est bien peu perceptible, pour ne pas dire absente, de ce procès instruit contre Amélie dans des passages tels que:

"Le seul plaisir que je puisse faire à Amélie, c'est de m'abstenir de faire les choses qui lui déplaisent. Ces témoignages d'amour tout négatifs sont les seuls qu'elle me permette. A quel point elle a déjà rétréci ma vie, c'est ce dont elle ne peut se rendre compte. Ah! plût à Dieu qu'elle réclamât de moi quelque action difficile! Avec quelle joie j'accomplirais pour elle le téméraire, le périlleux! Mais on dirait qu'elle répugne à tout ce qui n'est pas coutumier; de sorte que le progrès dans la vie n'est pour elle que d'ajouter de semblables jours au passé." (p.52)

On comprend alors comment le projet de la Symphonie s'est trouvé gauchi en cours de rédaction. Commençant à écrire avec l'intention d'instruire le procès d'un pasteur faux-monnayeur et de sa cécité

volontaire, Gide est en quelque sorte rattrapé par son personnage pour tout ce qui touche à ses relations avec sa femme. Il lui faut se débarrasser de ses reproches, s'adresser indirectement à elle pour l'exclure de son champ d'action, la débouter comme juge de lui-même, l'enfermer dans son univers de maîtresse de maison, tout en protestant de son respect et de son affection - selon la logique qu'il reprendra, après la mort de Madeleine, dans Et nunc manet in te.

Lorsque au début du Deuxième Cahier, après l'écriture du 25 avril centrée sur le constat qu'Amélie et Jacques sont restés éloignés de la Table Sainte, Gide estime avoir rompu symboliquement avec sa femme, il part pour l'Angleterre. Pour manifester son autonomie et son droit au bonheur? Pour accomplir sur Marc son oeuvre d'éducation? Peut-être, mais surtout pour pouvoir achever La Symphonie pastorale, selon cette dialectique de la vie et de l'oeuvre qu'il mettra notamment en scène dans Les Faux-Monnayeurs, avec cet épisode où Edouard fait lire à Georges un fragment de son oeuvre, attendant que les événements l'instruisent et lui dictent la suite du livre.

Mais il est bien loin d'en avoir fini avec Madeleine, ce que prouve déjà l'"état d'angoisse inexprimable" qui le saisit au moment où il prend le large. Sartre a longuement analysé les rapports de l'angoisse et de la conduite de mauvaise foi 20. Pour trancher ce noeud gordien il faudra que, par une mystérieuse mais nécessaire connivence, Madeleine collabore au projet en détruisant leur correspondance, l'essence de leur dialogue, pour que Gide ose pousser au bout sa logique, couper définitivement le dialogue, poursuivre son oeuvre en s'affirmant tel qu'il est. A sa manière, Madeleine a compris l'exigence implicite d'André qu'elle se sacrifie au profit de l'oeuvre à venir. Donc, en 1918, l'alternative se réduisait en ce choix: Si le grain ne meurt... vs. Occupe-toi d'Amélie... Mais en l'occurrence, c'est Madeleine le bon Pasteur qui se sacrifie pour la brebis égarée...ou pour que le grain donne beaucoup de fruit.

Reste qu'il ne faudrait pas assimiler trop vite Gide à son Pasteur. Tandis que celui-ci est un pharisien dont le discours vise à la justification, celui-là est un expérimentateur dont l'esprit critique

reste en alerte, qui ne s'abandonne pas à un seul point de vue, demeure sensible aux contradictions sans vouloir les réduire à une harmonie artificiellement et mensongèrement conquise. D'où le jeu subtil de la Symphonie: Gide accompagne son Pasteur tout en le condamnant, pense sauver sa mise en instruisant le procès d'un de ses possibles, et c'est dans ce jeu que se déploie la gamme de l'ironie narrative et discursive. Ironie qu'il est impossible de circonscrire dans des limites qui ne peuvent que varier avec l'appréciation du lecteur. Car Gide, écrivant sa Symphonie pastorale, s'est mis dans la situation de subir en retour le régime ironique de son écriture.

#### NOTES

- André Gide, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin. Paris, Lettres Modernes, col. "paralogue", 1970, p.XXXII-XXXIII. Toutes nos références au texte de La Symphonie pastorale renvoient à cette édition, à la page précisée entre parenthèses, après chaque citation.
- 2. Cf. "Projet de préface pour La Sumphonie pastonale" op. cit., p.134.
- 3. A. Gide, Romans Récits et Soties Oeuvres lyriques. Pléiade, p.679.
- 4. Voir:"/.../c'est celui de mes livres que je sacrifierais le plus volontiers/.../", "cet état d'anachronisme", "rien ne m'écoeurait plus" ("Projet/.../pour La Symphonie pastorale", p.134-136).
- 5. Voir la liste des "Ouvrages du même auteur", en tête des deux éditions des Caves du Vatican, de 1914.
  - 6. Journal 1889-1939, Pléiade, p.41.
  - 7. Cité par Kundera, L'Art du roman. Paris, Gallimard, 1986. p.163.
  - 8. Comme par exemple: "J'avais passé la nuit à me persuader que l'amour de Jacques était tout naturel et normal au contraire. D'où venait que mon insatisfaction n'en était que plus vive ? "(p.66); ou "que signifiait cette insinuation ? C'est ce que je ne savais, ni ne voulais chercher à savoir/.../" (p.72).
- 9. Rappelons que, pour Sartre, les "salauds" sont "ceux qui se sont

- arrangés pour mettre le Bien et le Droit de leur côté, ceux dont l'existence est d'emblée fondée et justifiée" (F. Jeanson, Sartre par lui-même. Paris, Seuil, "Ecrivains de toujours", 1955, p.32).
- 10. Marc Angenot, Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p.56.
- 11. Rappelons que Numquid et tu...? fait explicitement référence, par ses épigraphes, aux reproches que les pharisiens adressent à leurs agents ("Avez-vous été séduits, vous aussi ?") et à Nicodème ("Serais-tu Galiléen, toi aussi ?") (Jean, VII, 47 et 52), et implicitement à la question de la servante adressée à Pierre: "N'estu pas, toi aussi, des disciples de cet homme ? (Jean, XVIII, 17). Le titre des mémoires, Si le grain ne meurt..., rappelle l'enseignement du Christ avant sa Passion: "Si le grain de blé ne meurt après être tombé en terre, il demeure seul; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit." (Jean, XII, 24). Comme le Christ accomplit sa mission de salut en se sacrifiant sur la Croix, Gide consent à se sacrifier aux yeux du monde en osant dire qui il est.
- 12.Cf.: "El Hadj! /.../c'est en ta foi que je repose; en ta croyance en moi que je puise la certitude de ma vie." (El Hadj, in Romans..., Pléiade, p.353.
- 13. Pour le sens d'une élection personnelle, voir par exemple l'épisode du canari, dans Si le grain ne meurt... ("N'as-tu donc pas compris que je suis élu ?" Pléiade, p.479); pour celui du devoir, la publication de Corydon.
- 14. Rappelons le vers fort juste de Boileau; "Tout protestant fut pape, une Bible à la main." (Satires, XII, v.222).
- 15. Paludes, in Romans..., Pléiade, p.114.
- 16. Voir Alain Goulet, "Ces faux-monnayeurs...qui sont-ils?", Cahiers du CERF XXe, n°4, 1988.
- 17.Cf. "Considérations sur la mythologie grecque", Morceaux choisis, N.R.F., 1921, p.191.
- 18.A ce passage, qu'il faudrait citer plus longuement, ajoutons notamment ceux de la p.90 ("je connais trop bien Amélie"...etc...) et de la p.102-104 ("Sarah ressemble à sa mère"...etc...).
- 19. Journal 1889-1939, Pléiade, p.656.

- 20. Voir L'Etre et le Néant, 1ère partie, notamment: "Je fuis pour ignorer mais je ne peux ignorer que je fuis et la fuite de l'angoisse n'est qu'un mode de prendre conscience de l'angoisse./.../ Je puis disposer d'un pouvoir néantisant au sein de l'angoisse même. Ce pouvoir néantisant néantit l'angoisse en tant que je la fuis et s'anéantit lui-même en tant que je lа suis pour la fuir. C'est ce qu'on nomme la mauvaise foi." (Gallimard, p.81-2).
- 21. D'où la tentation de dénégation obstinée, lorsqu'il veut nous persuader, par exemple dans son "Projet de Préface", qu'il a écrit son livre dans un "état d'anachronisme". Mais on peut aussi noter que c'est précisément sur cette affirmation de mauvaise foi qu'il abandonne sa Préface, qu'il ne publiera jamais. De même, au cours du colloque, Michel Drouin me rappelle cette lettre à Raymond Bonheur, du 30 décembre 1919, dans laquelle Gide parle de "l'intellectualité que comportait ce sujet" qui lui "a fait traiter ce livre comme un véritable pensum." (Le Retour, Ides et Calendes, p.105).

# LA SYMPHONIE PASTORALE ET LA LUTTE DES TROPES

par

## M. Raymond MAHIEU Professeur à l'Université d'Anvers

La lecture de La Symphonie pastorale qui est proposée ici s'est élaborée à partir de trois présupposés, dont aucun, considéré isolément, n'offre d'ailleurs un caractère original. Le premier est que ce récit, dans l'histoire de l'écriture gidienne, marque la dernière phase d'une sorte de procès de liquidation, préalable nécessaire à la possibilité de nouvelles entreprises. On se rappellera ces lignes du projet de préface de La Symphonie pastorale: "/.../ je sentais que je ne pourrais m'atteler à rien d'autre le coeur léger, avant d'abord d'en être quitte. C'était le dernier de mes projets de jeunesse, derrière quoi je ne voyais plus rien qui m'empêchât de travailler enfin librement/.../." Quant à ce que ce déblaiement achevé rendait possible, nous y verrons, faut-il le dire, l'adhésion aussi complète que circonspecte à la forme romanesque, telle qu'elle se réalisera dans Les Faux-Monnayeurs. La deuxième considération liminaire renvoie à une réflexion bien connue du Journal, contemporaine de la rédaction de La Symphonie pastorale: "Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon oeuvre sainement."<sup>2</sup> Appliquée au récit du pasteur, cette consigne autorise d'abord à exclure du propos critique développé ici toute espèce de considération psychologique, éthique ou théologique, ou du moins à ne leur réserver qu'une place subalterne; mais elle incite en outre à faire un pas de plus - considérable, peut-être - dans la direction qu'elle suggère, et à avancer que si l'oeuvre de Gide, et en particulier La Symphonie pastorale, est du ressort de l'esthétique, ce n'est pas seulement en tant que soumise, comme forme d'énonciation, au

jugement, mais aussi en tant que faisant de l'esthétique de l'énonciation un des objets de sa diction. Pour le dire autrement: il s'agira ici de lire ce qui dans cette histoire de transparence et mensonge et de vérité. met en représentation d'opacité. de l'affrontement de certaines habitudes langagières face au réel<sup>3</sup>. Un troisième prolégomène, enfin, nous sera fourni par ce que, sur le plan des événements qu'il raconte, le récit impose d'évaluer en termes de succès et d'échec. Si La Symphonie pastorale est bien le récit d'une catastrophe faut-il considérer que celle-ci se condense toute autour du pasteur, abandonné à son "aridité" finale 4 ? On ne peut s'empêcher de penser que, sous un certain angle au moins, la disparition de Gertrude apparaît comme une sanction bien plus radicale encore que l'exil intérieur vécu par l'homme d'église. Et que, dès lors, ce sont avant tout les valeurs dont celle-ci est porteuse dans l'axiologie bien spécifique qui sera ici en jeu - qui sombreront avec elle.

Qu'est-ce qui mourra avec Gertrude, en Gertrude ? Pour le bien percevoir, il faut reprendre son histoire à l'origine, remonter au lieu de sa "naissance textuelle": pour constater que, dans un monde aisément pris en charge par le langage de la quotidienneté, la jeune aveugle surgit d'emblée comme ce qui résite à ce langage, comme ce l'altérité. qui impose l'épreuve de Cette émergence l'inassimilable se marque d'autant plus fortement qu'elle se retrouve aussi bien dans le temps de la représentation que dans le temps du Là comme ici, c'est un accident inattendu, mais encore rationalisable, qui va donner lieu à une révélation échappant, elle, à l'intégration discursive. La neige exceptionnellement abondante qui ensevelit La Brévine au moment où le pasteur entreprend son récit n'est d'abord rien de plus que l'occasion d'un réaménagement de la durée, et de son investissement par une activité d'écriture encore inconsciente des conflits qu'elle aura à traverser. Semblablement. deux ans et demi auparavant, le détour imprévu chez la vieille mourante ne laissait rien attendre non plus qui fût de l'ordre de la révélation. Cependant - à peine le trajet commencé - à peine la narration mise en train -, les références acquises subissent une sorte de brouillage symptomatique:

/.../ l'enfant me fit prendre une route où jusqu'alors je ne m'étais jamais aventuré. Je reconnus pourtant, /.../ sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelquefois patiner. Depuis quinze ans je ne l'avais plus revu, /.../ et j'avais à ce point cessé d'y penser qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve.

La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait, coupant l'extrémité de la forêt, puis longeant une tourbière. Certainement je n'étais jamais venu là.(p.6)

Le cheminement s'est fait aventure. L'espace qui se découvre ne se prête plus à la reconnaissance, indexe une appartenance à un univers signifié comme autre, celui du "rêve".

C'est donc à une conscience désorientée, transplantée (et à une écriture qui, coincidant avec elle, ne l'est pas moins) que se présente l' "être incertain" (p.8), sans visage et sans nom, qu'Amélie, à son désignera, plus économiquement et plus crûment, comme l'innommable: "ca" (p.14). Ainsi, Gertrude avant Gertrude, au moment de son irruption première, est d'abord résistance pure à l'appréhension langagière, silence imposant le silence: "dort-elle ? et de quel sommeil noir..." (p.10). Comme on le sait, l'éveil sera rapide. Ou, plus exactement, le récit sera rapide, à un point tel que la sorte de précipitation qu'il montre n'a pas manqué de susciter, dès la publication de La Symphonie pastorale, les commentaires de la critique. Au centre de ces débats, la contradiction, effectivement provocante, entre l'inévitable lenteur d'un procès d'apprentissage, répétitif et patient, et le compte rendu pour ainsi dire précipité qui en est fait par le pasteur. Sous le rapport, par exemple, de la vérité psychologique, (mais quelle vérité, au fait ?), Gide avait-il eu raison d'éluder la représentation de la durée ? Ce que Thibaudet appelait son "franc parti de schématisme et de concision" n'impliquait-il pas le sacrifice de ce que nous savons sur le travail du temps ?Prenant en quelque

sorte le contre-pied de ces questions, nous avancerons que ce sacrifice, précisément, dans la perspective où nous nous situons, était rigoureusement nécessaire. Comme on le verra encore mieux un peu plus loin, il fallait que Gertrude soit, dans le système langagier de La Symphonie pastonale, celle qui apparaisse comme passant sans transition de l'absolu de l'absence à l'absolu de la présence: celle qui, longtemps exclue de l'univers de la parole usuelle, y fasse soudain irruption pour, d'ailleurs, ne pas s'y installer, mais, du mouvement même où elle y pénètre, le traverser et le dépasser. Le radicalisme miraculeux de ce renversement, l'épisode du 5 mars tel que le rapporte de pasteur fait mieux que le suggérer:

Tout à coup ses traits s'animèrent; ce fut comme un éclairement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les hautes Alpes qui précèdent <sup>6</sup> l'aurore, fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit; on eût dit une coloration mystique; et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment où l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante.(p.54)

Curieuse relation d'un avènement de la parole (car, dès ce moment, Gertrude parlera) que ce récit qui, justement, n'est pas "de paroles"<sup>7</sup>. Comme si le franchissement désigné pouvait - devait - ignorer l'espace du langage quotidien; comme si, visitée par l'ange, Gertrude n'était tirée du néant du manque que pour être aussitôt instituée dépositaire d'une plénitude langagière tout aussi étrangère à la mesure commune.

Aux références bibliques du pasteur, on aimerait ajouter ici les premières lignes de l'évangile selon Saint Jean: tout naît avec le verbe, le Verbe est naissance - même (et peut-être surtout) si cette naissance échappe au dire. Entendons par là que, du moment où elle sera douée de la faculté du langage, Gertrude l'exercera sur un mode constamment neuf, irréductible aux pratiques discursives du monde qui l'entoure. Parce qu'elle ne dispose pas des relais visuels qui lui permettraient de conceptualiser ses perceptions conformément aux normes reçues, parce que, en d'autres mots, les opérations médiatrices qui marquent l'acquisition traditionnelle du langage lui sont interdites, l'aveugle est amenée à construire son système

linguistique à partir d'un réseau original d'analogies, à signifier sa présence au réel de manière constamment métaphorique. Et, du coup, sa pauvreté supposée apparaît comme richesse, la parole du dénuement devient profusion continûment renouvelée. Ainsi, par une sorte d'oxymore sémiotique - qui redouble d'ailleurs les paradoxes psychologiques et moraux que les vertus de la cécité inspirent au narrateur<sup>8</sup> - celle que son infirmité est censée murer dans l'obscurité n'éprouve le langage qu'en ce qu'il a d'éblouissant, qu'en des fulgurations toujours inaugurales par lesquelles se rebâtissent à neuf les relations internes des ensembles signifiants.

Est-elle la seule à connaître, dans ce récit, de telles aventures de la signification ? Il faut bien constater que, dans l'univers de l'analogie, le pasteur, par nécessité pédagogique, a précédé son élève, et qu'il continue à l'y accompagner. Mais il n'y trouve pour son compte que le champ d'incursions hésitantes, souvent problématiques (par exemple lorsqu'il s'agit de faire concevoir la distribution des couleurs du prisme<sup>9</sup>), alors qu'elle s'y meut dans le bonheur d'un pouvoir toujours renouvelé d'invention. Invention des oiseaux, nommés "comme un pur effet de la lumière" (p.36). Invention du paysage:

Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes... (p.82)

Pour le narrateur qui consigne ses phrases et, indirectement, pour l'ensemble de la communauté discursive à laquelle il se rattache, Gertrude est bien l'organisatrice triomphante d'une parole jamais entendue, et apparemment grosse de tous les possibles. Cependant, cette souveraineté solitaire est aussi ce qui la constitue en tentatrice. Fontanier exigeait de la métaphore qu'elle fût "vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle, et enfin cohérente" 10. S'il est certain que le récit fait tout, dans La Symphonie pastorale, pour que ces qualificatifs s'appliquent très précisément au discours de l'aveugle, il apparaît aussi que cette justesse et cette luminosité,

cette noblesse et ce naturel, et, surtout, cette cohérence, lui valent

d'être tout ensemble idéal et péril. A ne considérer que la dernière qualité, tout se passe comme si le système discursif proposé par Gertrude imposait au narrateur qu'elle fascine une vision du monde trompeuse à proportion de son pouvoir de réconciliation: d'où elle se fait entendre, et donne à penser qu'il est possible de parler, l'aveugle efface ce que la vie impose d'inconciliable et il est permis de penser que la confusion intenable d'Eros et d'Agapê où se noue le drame du pasteur est au moins encouragée par une parole où des possibles éblouissants dissolvent toutes contradictions. Bref, à la reconstruction par la métaphore répond, à la limite, la désintégration de l'aptitude à vivre le monde comme il va.

Ce n'est donc pas un hasard si, réveillée de son obscurité trop lumineuse, l'infirme guérie s'avise avant toute chose, comme d'un "secret mortel" 11, qu'à l'unité que postulait son langage correspondait une division de fait; qu'il lui apparaissait "tout de suite/.../que la place /qu'elle occupait/ était celle d'une autre"(p.16) conjointement, que l'être unique qu'elle aimait était double, réparti entre le père et le fils<sup>12</sup>. Homogénéité éclatée, dont plus rien, pour elle, n'est capable de rendre compte. Avec la péripétie de l'opération réussie, c'est toute l'ambition naive, et sublime, d'un certain langage de dire la vie en l'inventant comme unité qui s'effondre. La métaphore se découvre fille des mensonges protecteurs de la nuit, et dès lors que règne la lumière impitoyable du grand jour, il lui faut disparaître. Autant que le cri de désespoir existentiel d'un être qui s'est perdu en un autre et ne se retrouve plus en lui, les dernières paroles de Gertrude peuvent se lire comme la déclaration de rupture adressée au monde par une parole dépossédée de la prise qu'elle avait sur lui:

Vous voyez bien qu'il ne me reste qu'à mourir. J'ai soif. /.../J'étouffe.Laissez-moi seule. Ah! de vous parler ainsi, j'espérais être plus soulagée. Quittez-moi. Quittons-nous. Je ne supporte plus de vous voir. (p.130)

Réduite au silence, la métaphore va céder la place à la rivale que,

tout au long du récit, elle avait sans doute occultée, la métonymie. Revenant par un détour imprévu aux références bibliques, il est tentant de citer ici le parallèle plaisant établi par Gérard Genette entre les deux tropes: Métonymie et Métaphore, ce sont les deux soeurs de l'Evangile: Marthe, l'active, la ménagère, qui s'affaire, va et vient, passe, chiffon en main d'un objet à l'autre, etc., et Marie, la contemplative qui a "choisi la meilleure part" et ira droit au Ciel."43 Et comment résister à l'envie de prolonger cette opposition en l'appliquant aux personnages féminins antagonistes de La Symphonie pastorale, Amélie-Marthe et Gertrude-Marie ? La question, à vrai dire, est de savoir si, dans ce récit, la hiérarchie réelle des deux figures de rhétorique est bien définie par la valorisation évidente accordée aux prestiges de la métaphore. Que l'aveugle soit l'objet explicite majeur de l'investissement narratif ne doit pas, à cet égard, occulter le fait que le travail de cette narration est, de bout en bout, placé sous le signe de la métonymie.

J'ai projeté d'écrire ici tout ce qui concerne la formation et le développement de cette âme pieuse, qu'il me semble que je n'ai fait sortir de la nuit que pour l'adoration et l'amour. 14

La tâche que se prescrit le pasteur à l'origine du récit n'est pas d'abord de peindre une épiphanie, mais de rapporter un cheminement, "la formation et le développement" d'une âme. Et s'il est vrai que le projet tel qu'il s'expose paraît rêver, téléologiquement autant que faire culminer cette relation dans théologiquement, de temporalité et la non spatialité triomphantes de "l'adoration et l'amour", il n'est pas moins certain que l'écriture, ici, sait qu'elle a à compter avec les pesanteurs du temps et de l'espace. Ce dont il s'agit, c'est de rendre compte du surgissement de l'extraordinaire dans l'ordinaire des jours et des lieux, c'est-à-dire de lui donner intelligibilité moyennant une série d'opérations intégratrices; et si le propos va se problématisant à mesure que le narrateur découvre mieux ce que cette irruption implique de subversion, il n'en sera pas abandonné pour autant: jusqu'à la dernière ligne, le récit s'appliquera à dire les adhérences du réel avec les moyens du réel tel qu'il est contraint d'y adhérer, à savoir dans le registre de la métonymie.

Ce parti pris, en lequel il nous fait voir un choix, est d'abord perceptible, au niveau des contenus diégétiques, dans une sélection et une distribution des événements et comportements racontés par lesquels l'inconnu et l'impensable sont constamment approchés, encadrés, apprivoisés par les médiations de la normalité. C'est ainsi que, dès l'installation de l'aveugle au foyer pastoral, son existence en soi mal définissable devient concevable à partir de ambiguë qu'elle y occupera, où la disjonction se compense toujours par une forme de contiguité: le premier soir déjà, par exemple, elle apparaît comme celle qui n'appartient pas à la tribu, que l'on ne touche pas, mais que l'on pourrait toucher ("Pourquoi est-ce que je ne l'ai pas embrassée ? ", demande la petite Charlotte - p.20). Par la suite, l'apprentissage de Gertrude, tout exceptionnel qu'il soit, sera pourvu de grilles référentielles qui mettront en jeu soit la notion de modèle (son éducation reproduit celle de Laura Bridgeman 15), soit le principe de proximité (la croissance spécifique de la jeune fille est parallèle, en somme, à celle des enfants de la famille 16). Et même la tendresse qui, plus tard, s'esquisse entre l'infirme et Jacques est donnée à lire comme le produit d'un rapprochement physique:

/.../ il était contre elle et, à plusieurs reprises, je le vis qui prenait sa main pour guider ses doigts sur les touches. N'était-il pas étrange déjà qu'elle acceptât de lui des observations et une direction dont elle m'avait dit précédemment qu'elle préférait se passer ? (p.58)

En matière de mouvements libidinaux, cependant, c'est au niveau du discours narratif que le travail médiateur de la métonymie est le mieux perceptible. Dans la première partie du récit, le mécanisme même qui, sur le plan psychologique, enferme le pasteur dans la méconnaissance de ses sentiments réels envers Gertrude le détermine à ne désigner ceux-ci que par des approximations, à ne sélectionner, dans le paradigme de l'affectivité, que des dénominations voisines de celles qui devraient s'appliquer à sa situation. De la sorte, les émotions éveillées par la jeune fille seront définies - et déguisées, bien entendu - tantôt par la postulation (implicite) d'une équivalence du moral et du physique (c'est la beauté spirituelle inscrite sur le

visage illuminé de l'aveugle qui conduit à déposer un baiser "sur ce beau front", p.54), tantôt par le recours à quelque doxa morale (la jalousie ressentie envers Jacques est formulée par une proclamation de sollicitude de l'éducateur pour la fragilité de son élève<sup>17</sup>), tantôt par la référence à une sorte de psychologie de l'intersubjectivité (les difficultés de communication qui s'élèvent entre le pasteur et Amélie mettent en lumière, a contrario, sa complicité envers Gertrude<sup>18</sup>), tantôt, et c'est sans doute le plus évident, par la mobilisation des préceptes évangéliques. Sous ce rapport, l'utilisation récurrente du texte sacré (par exemple la parabole de la brebis égarée), aux fins non tant de légitimer les événements que de leur donner intelligibilité, est d'une transparence qui dispense de commentaires.

S'il est peu contestable que, tant que persiste l'aveuglement du pasteur, rhétorique de la mystification et adhésion à la métonymie se confondent, cette figure garde-t-elle sa prévalence au moment où, dans le deuxième Cahier, le narrateur en arrive enfin à identifier la nature de ce qu'il éprouve pour la jeune fille, "ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de /son/ coeur" (p.86) ? Il est certain que l'acquisition d'une clairvoyance dont on peut, du reste, soupçonner qu'elle est moins subite qu'il ne l'est affirmé 19, mais, plus encore, la métamorphose du medium narratif, adoptant à présent la forme du journal, entraînent un changement qualitatif dans la mise en forme de l'expérience. Il importera donc d'établir, d'abord, si les segments discursifs à dominante conceptuelle qui vont se multiplier laisseront encore sa place à la pratique métonymique; de déterminer, ensuite, si l'économie nouvelle du récit altérera le rôle spécifique que cette pratique jouait dans la représentation des événements. A la première question, la réponse sera relativement simple. Marqué d'un caractère plus argumentatif, le propos du pasteur n'en reste pas moins tributaire des procédures métonymiques. Les débats théologiques et moraux qui se développent ici, en tant qu'ils caractérisent par une démission de la tâche d'affronter toutes les implications de la situation, supposent nécessairement un déplacement des problèmes, et dès lors un refus de les formuler autrement qu'en substituant aux termes exacts des dénominations voisines; ainsi, par

exemple, l'inquiétude spécifique d'Amélie deviendra inaptitude à l'épanouissement<sup>20</sup>. Quant à la fonction proprement narrative de l'écriture, dans la mesure où l'enjeu n'en a pas fondamentalement varié, elle continue de son côté, et à proportion même de la précarité qu'elle a découverte, à s'appuyer sur les systèmes médiateurs mis en place dès l'origine. Tout ce qui arrive est, comme précédemment, conduit à intégration par juxtaposition. Comment mieux inscrire la contemplation amoureuse de Gertrude qu'en la dérivant de la description du tableau attendrissant qu'elle forme avec Louise de La M...?

Qu'il m'est doux/.../ de les voir, assises l'une auprès de l'autre et Gertrude soit appuyant son front sur l'épaule de son amie, soit abandonnant l'une de ses mains dans les siennes, m'écouter lire quelques vers de Lamartine ou de Hugo; qu'il m'est doux de contempler dans leurs deux âmes limpides le reflet de cette poésie!

Pour être désormais reconnus, les vertiges de l'amour n'en restent pas moins soumis aux évocations obliques:

Mon âme avait à ce point quitté mon corps - il me semblait que le moindre caillou sur la route nous eût fait tous deux rouler à terre. (p.114)

D'une chute à l'autre: le récit n'évoque le risque de la première que pour mieux désigner la tentation de la seconde...

Travestissements - et pertes de signification? Le saut rêvé dans l'inconnu de la passion, où s'annuleraient le temps et l'espace dans la résolution d'une attente, le pasteur ne s'y résoudra pas; ou, si l'on préfère, il ne lui sera pas donné de l'accomplir. Mais son récit se construit de cet inaccomplissement. Il faut en effet distinguer ici ce qui dans l'ordre du narré est perte - où qu'on la situe, sur le plan du désir, ou de la lucidité intellectuelle, ou de la morale - et ce qui est gain dans l'ordre de l'écriture, contre toute apparence peut-être. D'un côté, l'objet éblouissant, que nul éblouissement, ni dans la vie ni dans le langage, n'a pu capter, s'est dérobé définitivement, est retourné au sommeil de son origine: "Hélas! je ne devais plus la revoir qu'endormie."(p.130) D'un autre côté, subsiste un discours, à

qui revient, littéralement, le dernier mot. Et sans doute ce qu'il a à énoncer ne paraît-il à première vue rien de plus qu'un constat d'échec, que le tableau d'un monde saccagé, bien en deçà de tout enseignement, de toute perspective:

Après que Jacques fut reparti, je me suis agenouillé près d'Amélie, lui demandant de prier pour moi, car j'avais besoin d'aide. Elle a simplement récité "Notre Père..." mais en mettant entre les versets de longs silences qu'emplissait notre imploration.

J'aurais voulu prier, mais je sentais mon coeur plus aride que le désert. (p.132)

Trait tiré sur une histoire refermée ? Au prix d'un apparent paradoxe, c'est pourtant l'inscription d'une certaine continuité qu'il faut souligner dans ces dernières lignes. Au lieu même où s'est consommée l'extinction du rêve métaphorique, la diction métonymique du réel, elle, ne démissionne pas. A une vie où plus rien n'apparaît que la déchirure et l'opacité, elle fait répondre un discours qui, d'être lui-même soumis à la rature et à la défaillance, y trouve sa pertinence. Traversée des "longs silences" qu'elle évoque, menacée par l'aridité qu'elle dépeint, la voix du récit, comme indéfiniment, persiste, seule, à se faire entendre.

\*

Si tant est qu'il faille justifier la place de La Symphonie pastorale dans l'itinéraire gidien, ce qui est proposé ici est, on l'aura compris, de le faire au nom de la représentation que donne ce récit de la victoire d'une forme d'écriture sur une autre. Venue de très loin, la parole métaphorique traverse tout le livre comme une tentation de l'immédiateté et de la totalité semblable à celle qui hantait Les Nouvritures terrestres: "Heureux qui, jeune encore, a mordu votre chair encore sure et sucé votre lait parfumé d'amour, sans plus attendre..."

Face à elle, le discours métonymique envahi par la médiation y paraît d'autant plus fragile que le contenu qu'il véhicule est hasardeux, sinon dérisoire. Mais précisément - et c'est en cela que La Symphonie pastorale peut porter enseignement -, la fragilité même qui l'affecte rend plus démonstrative la victoire qui lui est

accordée. Et, davantage, elle aide à pressentir ce qui apparaîtra ouvertement quand Gide réalisera enfin - bientôt - son grand projet romanesque: que si le réel peut se dire, ce n'est pas dans l'ivresse triomphante d'une diction qui se perçoit comme juste, mais à travers les approximations, les silences et même la mauvaise foi - moyennant, autrement dit, le recours à ce qui s'avouera une fausse monnaie.

#### NOTES

- Ce projet est reproduit dans l'édition de La Symphonie pastorale établie et présentée par Claude Martin, Lettres modernes, Minard, 1970; voir p.136. Dans la suite du présent article, toute indication de pagination relative à ce récit, dans le corps du texte ou en note, renverra à cette édition.
- Journal 1889-1939, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1940, p.652 (25 avril 1918).
- 3. Il convient de rappeler ici que la voie d'une lecture "poéticienne" de La Symphonie pastonale a été brillamment ouverte, voilà bien des années déjà par Alain Goulet ("La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastonale, Revue des Lettres Modennes, "André Gide", 3, 1972, pp.27-55). On pourra au demeurant observer que nos réflexions recoupent, en plus d'un point, celles que conduisait, par d'autres voies, A.Goulet.
- 4. Dernière ligne du texte:"/.../ je sentais mon coeur plus aride que le désert."(p.132).
- 5. A. Thibaudet, "Réflexiobns sur la littérature: La Symphonie pastorale, Nouvelle Revue Française, n°85, octobre 1920. Nous citons d'après la reproduction qui a été faite de cet article dans le 8.A.A.G., N°41, janvier 1979, pp.83-89; voir p.87. Un peu plus haut, Thibaudet écrivait: "Il semble que ce récit et ces personnages ne soient pas tout à fait accordés au rythme de la durée humaine." (loc.cit., p.86).
- 6. On reproduit ici, avec le sic de rigueur, l'étrange accord du verbe qui apparaît dans l'édition de Claude Martin.
- 7. Sur le "récit de paroles", cf.G.Genette, Figures 111, Seuil, 1972, p.189.
- 8. Voir par exemple p.56: "/.../j'en venais à douter si, sur beaucoup de points, cette infirmité ne lui devenait pas un avantage." Idée sur laquelle la critique, à son tour, renchérira: cf., parmi d'autres, Thibaudet, loc.cit., p.87: "On sait que les aveugles ont, toutes choses égales d'ailleurs, l'air plus heureux que les clairvoyants/.../".
- 9. Voir les pp. 42 et 44. Le pasteur qualifie lui-même de "boiteuse" la comparaison qu'il cherche à établir entre sons et couleurs.
- 10. P. Fontanier, Les Figures du Discours, Flammarion, 1968, p.103.
- 11. P.122: "on eût dit qu'elle avait découvert un secret". Plus loin: "Que vous avais-je donc caché de mortel, que soudain vous aurez pu voir ? "

- 12. Voir p.128.
- 13. G.Genette, "La rhétorique restreinte", dans Figures III, o.c., p.37 Il est temps sans doute (mais est-ce bien nécessaire ?) de signaler que l'opposition majeure qui structure notre analyse est tributaire, dans une mesure non négligeable, de la bipolarité définie par R.Jakobson dans son chapitre canonique ("Deux aspects du langage et deux types d'aphasie") des Essais de linguistique générale (Seuil, "Points", 1970, pp.43-67).
- 14. P.4. Est-il abusif de considérer la phrase qui clôt cet exorde (
  "Béni soit le Seigneur pour m'avoir confié cette tâche.") comme portant, aussi, sur le projet narratif?
- 15. Voir les p.26 et 28.
- 16. Voir par exemple la comparaison entre les facultés d'attention respectives de Gertrude et de Charlotte, p.56.
- 17. Voir p.62 et 64.
- 18. P.54, à propos des griefs formulés par Amélie: "ah! que la vie serait belle /.../, si nous nous contentions des maux réels sans prêter l'oreille aux fantômes et aux monstres de notre esprit...". De pareils malentendus ne se forment jamais dans l'esprit de Gertrude, bien sûr...
- 19. Comme le fait remarquer Claude Martin(p.CV), le pasteur triche, au début du Deuxième Cahier, en affirmant n'avoir compris ce qui lui arrive que depuis quelques heures(cf.p.88).
- 20. "Hélas! certaines âmes demeurent particulièrement réfractaires au bonheur; inaptes, maladroites... Je songe à ma pauvre Amélie." (p.100)
- 21. Les Nourritures terrestres, dans Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques. Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p.243.

#### LES LETTRES BRÜLEES

ou

# LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU D'ANDRE GIDE

par

# M. Pierre MASSON Professeur à l'Université de Lyon II

Aux yeux de la postérité, Madeleine Gide risque d'apparaître comme la femme qui a brûlé les lettres de son mari. Crime d'Erostrate, dira-t-on, pleurant sur ce que Gide appelait le meilleur de son oeuvre. Crime masochiste, ajoutera-t-on, puisqu'elle même était le principal objet de ce culte épistolaire. Cependant, par ce renoncement à une survie littéraire, il y avait sans doute dans ce geste destructeur l'affirmation d'un droit à vivre au présent, le refus d'une communication truquée qui se servait d'elle autant qu'elle la servait. C'était, pour cette Médée sans enfant, la seule manière de s'affirmer femme amoureuse et jalouse, se mutilant pour mieux atteindre celui qui la trompait. Mais la postérité est aussi aveugle que Gide le fut alors, et parce qu'il ne pouvait admettre que son ange fût aussi une femme, il préféra décréter qu'il n'y avait plus de ciel.

C'est cette idée qui domine l'ensemble de ses réactions, et qui lui permet de se présenter comme un Adam chassé du paradis, l'ampleur du châtiment comptant bien plus que la faute qui l'avait provoqué. Le 11 décembre 1918, il note dans son Journal:

"Jours atroces. J'ai les reins cassés et ne peux plus soulever le fardeau de cette joie d'hier. Comment retrouver cette confiance en moi, qui m'aidait à vivre ? Je n'ai plus coeur à rien et tous les rayons de mon ciel sont éteints."

Et le lendemain, il écrit à Dorothy Bussy:

"Peut-être, si j'étais près de vous, votre patiente affection m'inviterait-elle à vous parler un peu de la catastrophe qui vient de bouleverser ma vie et d'enlever tous les rayons de mon ciel. J'ai le coeur brisé, les reins rompus, et si vous me revoyiez aujourd'hui, vous ne reconnaîtriez plus votre compagnon de Cambridge."

Au printemps de l'année suivante, ouvrant la deuxième partie de Sí le grain ne meurt, il perpétue cette apparence de malédiction:

"En ce temps de ma vingtième année, je commençai de me persuader qu'il ne pouvait rien m'arriver que d'heureux; je conservai jusqu'à ces derniers mois cette confiance, et je tiens pour un des plus importants de ma vie l'événement qui m'en fit douter brusquement."

Bien sût on peut dire qu'il y a ici un truquage commode, qui consisterait à exagérer l'importance de cette catastrophe afin de la faire apparaître comme imméritée. Mais ce n'est pas un jugement moral que nous cherchons à porter ici, et si nous reprenons à présent le détail des diverses réactions de Gide à la suite de cet "holocauste", c'est pour essayer de mesurer quelle part de l'écrivain y était impliquée, et quelle lumière ces flammes peuvent jeter sur l'ensemble d'une oeuvre.

La première réaction est parfaitement égoiste: Gide pleure le chefd'oeuvre perdu, le témoignage irremplaçable d'une belle âme dans l'exercice de ses fonctions:

"21 novembre 1918

/.../ C'est le meilleur de moi qui disparaît, et qui ne contrebalancera plus le pire. Durant plus de trente ans je lui avais donné (et je lui donnais encore) le meilleur de moi, jour après jour, dès la plus courte absence. Je me sens ruiné tout d'un coup."

Et cette attitude a la vie dure, puisque deux mois plus tard, en présence de la Petite Dame, il s'exclame:

"Ah! chère, quand j'y repense parfois, je me dis que jamais il n'y eut de plus belles lettres."  $^{5}$ 

Une deuxième série de commentaires accepte cependant de prendre en compte Madeleine, mais en maintenant au centre du débat la notion de chef-d'oeuvre, par rapport à laquelle elle est supposée se déterminer entièrement. Ce qui l'aurait poussée à détruire ces lettres, selon son mari, c'est la honte de paraître associée à une entreprise qu'elle condamnait moralement, la honte, mais aussi la modestie qui la faisait s'écarter d'une oeuvre dont elle reconnaissait ainsi implicitement l'importance et la célébrité. Le 24 novembre, il note:

"Elle voudrait que son nom ne fût jamais et nulle part prononcé, sinon par quelques bouches amies/.../; et surtout elle voudrait supprimer sa présence dans mes écrits."

Idée somme toute consolante, et qu'il développe un peu plus tard devant la Petite Dame:

"Evidemment, il faut chercher des raisons compliquées à cet acte: le besoin de me renier, de séparer sa vie de la mienne, d'un scandale possible; il faut se rendre compte aussi que cela fait partie de toute une conception de vie: elle a horreur de l'indiscrétion; en art, ne l'intéresse que l'oeuvre d'art."

Encore faut-il qu'il y ait oeuvre d'art, - et c'est à cette notion, par des chemins divers, que Gide revient inlassablement. C'est ainsi que, lorsqu'il évoque enfin la souffrance de Madeleine, il en fait la conséquence presque fatale de son destin d'écrivain, celui qui le mène à Conydon, dont la préparation l'occupe alors, mais auquel il n'a nullement l'intention de renoncer. Plutôt que l'image de sa femme en pleurs, il développe en priorité la sienne, celle de l'aveugle heureux, dont La Symphonie pastorale vient justement de tracer le portrait ambigu, et qui lui permet de plaider l'inconscience à défaut de l'innocence:

"J'ai été comme quelqu'un qui, au sein d'une félicité parfaite, se dit brusquement: J'ai fondé mon bonheur sur le malheur d'autrui, et comme un niais, un aveugle, je n'ai rien vu, rien soupçonné de l'horrible souffrance qui était à côté de moi, et j'ai profité de cette cécité."

Or, de cet aveuglement, il ne se sent justement pas responsable, comme l'indique le démarrage de la deuxième partie de ses Mémoires:

"Par quels détours je fus mené, vers quel aveuglement de bonheur, c'est ce que je me propose de dire."

Et quand il reprend ce thème vingt ans plus tard, c'est en atténuant encore sa responsabilité:

"Je me comparais à Oedipe lorsdqu'il découvre soudain le mensonge sur lequel est édifié son bonheur; je prenais soudain conscience de la détresse où mon bonheur personnel maintenait celle que, malgré tout, j'aimais plus que moi-même. 10

Il y a dans ce "malgré tout" une ambiguité redoutable: Gide désignet-il ainsi ses propres agissements, ou bien ceux de Madeleine, dont le procès serait alors implicitement ouvert ? On peut le penser, lorsqu'on compare les récits qu'il fit, à vingt ans de distance, de la scène dramatique. C'est d'abord à la Petite Dame:

"Tout s'est passé dans la douceur et la tendresse./... Nous parlions peu, de temps en temps quelques phrases; à côté de sa simplicité, de cette absence totale d'attitude, on se fait l'impression de jouer sa douleur."

Mais dans Et nunc manet in te, l'éclairage est beaucoup plus sombre, et la simplicité devient presque de la cruauté:

"Je pleurai sans arrêt, sans chercher à rien lui dire que mes larmes, et toujours attendant d'elle un mot, un geste...mais elle continuait à s'occuper des menus soins de la maison, comme si de rien n'était, passant et repassant auprès de moi, indifférente et paraissant ne pas me voir."

Du pasteur à Oedipe, le glissement se confirme, qui tend à détourner de l'accusé la responsabilité de sa faute, mais en même temps qui permet à Gide de donner un sens acceptable à un événement qui était venu rompre le fragile équilibre sur lequel il avait installé son moi vivant et écrivant. Que son oeuvre se soit faite à son tour l'écho de ce procès, pour en mieux organiser la révision, ne devrait donc pas nous surprendre, et pourtant, un tel constat doit nous servir de mise en garde: si cet acte privé, la destruction des lettres, reçoit un traitement littéraire, c'est probablement parce qu'il met en cause le fonctionnement de l'écriture gidienne telle qu'elle s'est jusqu'alors élaborée. Et si nous constatons que, en regard des faits, cette écriture produit des récits mensongers, elle n'en révèle pas moins l'importance vitale que ces lettres pouvaient revêtir pour elle.

Dans Les Faux-Monnayeurs, une première scène retient l'attention:

elle nous propose le seul fragment que nous connaissions du roman écrit pas Edouard, et lecture en est faite à l'intention du jeune Goerges, pour son édification; ce garçon est en effet coupable, mais plutôt par étourderie, et Edouard semble surtout soucieux qu'il ne devienne pas à son tour une victime:

"Je me propose de lui faire mettre en balance le peu de profit de ses vols et ce que, par contre, sa malhonnêteté lui fait perdre: la confiance de ses proches, leur estime, la mienne entre autres..., toutes choses qui ne se chiffrent pas et dont on ne peut apprécier la valeur que par l'énormité de l'effort, ensuite, pour les regagner. Certains y ont usé toute leur vie. Je lui dirai aussi, ce dont il est trop jeune encore pour se rendre compte: que c'est toujours sur lui désormais que se porteront les soupçons, s'il advient près de lui quoi que ce soit de douteux, de louche. Il se verra peut-être accusé de faits graves, à tort, et ne pourra pas se défendre. Ce qu'il a déjà fait le désigne. Il est ce qu'on appelle: "Brûlé"."

L'adjectif final renvoie nettement à l'épisode des lettres détruites; mais au-delà de ce jeu de mots, nous devinons l'identification de Gide au petit Georges: en brûlant ses lettres, c'est sa personnalité même que le feu a atteinte, et tout le petit sermon d'Edouard est à lire comme un plaidoyer pro domo, ainsi que le confirme ce passage d'Et nunc manet in te daté du début de 1925:

"Rien de bon ne peut sortir de là", m'a-t-elle dit à plusieurs reprises, comme pour tâcher de bien s'en convaincre elle-même. Ce n'est pas vrai. C'est au contraire de ce terrible jugement qu'est venue toute l'amertume de ma vie."

Tout de même Georges est un galopin, et l'incompréhension dont il risque de faire les frais est assez vague. Mais dans L'Ecole des Femmes, ces fonctions se précisent si nous nous livrons à un rapprochement encore plus inattendu, et pourtant autorisé par une indignation glissée par Gide dans son livre. C'est à la fin de la première partie: Robert a demandé à Evelyne de lui montrer son journal intime, brisant le charme qui faisait de celui-ci une conversation privilégiée:

"Si j'écris encore ces lignes, c'est seulement pour expliquer pourquoi ce sont les dernières. Evidemment c'est pour lui que je l'écrivais, ce journal; mais je ne pourrai plus y parler de lui comme je le faisais, ne serait-ce que par pudeur." 15

Le lendemain, ce désenchantement s'accentue, avec la découverte du mensonge de Robert, de la non-existence du journal qu'il était censé tenir de son côté. Malgré les différences de mise en scène, cet épisode relate bien une rupture de communication comparable à celle du 21 novembre 1918; ce qu'Evelyne découvre, c'est l'absence du texte où sa figure, grâce à l'amour de Robert, devrait se manifester, ainsi que l'absence de destinataire véritable pour l'amour qu'elle-même ressent. Ces deux journaux jumeaux étaient conçus comme une correspondance différée, comme un dialogue où chacun ne parlait que de l'autre; sans la voix de Robert, la personne d'Evelyne perd ainsi toute consistance. Elle se trouve alors dans la même situation que Gide, dont le narcissisme faisait de ses lettres à Madelaine le miroir de sa propre vertu:

"Tout le meilleur de moi, je l'avais confié à ces lettres./.../Ce n'était point proprement des lettres d'amour; je répugne aux effusions et elle n'eût point supporté qu'on la loue, de sorte que je lui cachais le plus souvent le sentiment dont mon coeur débordait. Mais ma vie s'y tissait devant elle, à mesure et au jour le jour."

Et son chagrin se heurte à la même incompréhension de la part de Madeleine que celui d'Evelyne en face de Robert; elle note en effet:

" Ce qui m'attriste précisément, c'est que ce qui a tant d'importance pour moi en ait pour lui si peu, et qu'il traite si légèrement ce qu'il voit qui me tient à coeur. 17

Le récit de ce drame, dans le journal intime de Gide, s'inscrit entre le 21 et le 26 novembre. Dans L'Ecole des Femmes, il se joue en deux jours, les 22 et 23 novembre. Comme dans La Symphonie pastorale, mais cette fois à propos d'un souvenir douloureux, Gide paraît avoir voulu se livrer ici, selon le mot de Francis Pruner, à une célébration intime; mais ce faisant, il modifie profondément l'éclairage de l'événement, prouvant par là son besoin de récupérer, au moins

littérairement, l'épisode où pour la premmière fois dans ses relations avec Madeleine, il avait perdu l'initiative. Non pas seulement pour se redonner quelque part le beau rôle, mais bien parce que le problème posé par sa femme dépassait de loin le cadre conjugal, et mettait en cause toute son activité créatrice. Pour apprécier l'importance et le sens de cet épisode, c'est au point de vue de l'art que nous devons nous placer.

De l'ensemble des déclarations de Gide relatives correspondance échangée avec Madeleine, il ressort que l'une et l'autre conjointement étaient chargés de tenir un rôle qu'on pourrait appeler "un miroir approbateur". Sa vie, posée sous le regard aimant de sa femme, était comme ces offrandes que justifie l'agrément de la divinité. "Ma vie s'y tissait devant elle", écrit-il, avouant à quel renversement de communication il se livrait. De destinataire, Madeleine se trouvait réduite à la fonction référentielle, celle qui, par sa transcendance supposée, sert à garantir la validité du message. Le véritable destinataire était en fait l'émetteur, Gide lui-même, confondu en outre avec son propre message, puisque ce n'est que de lui qu'il parlait. Son "je", consacré par la référence à Madeleine, lui revenait sous forme d'un "moi" idéal. Mais que ce référent se mette à bouger, à refuser d'authentifier le message, et c'est tout ce circuit fermé qui s'interrompt, remettant en cause jusqu'à l'existence de l'émetteur, seul devant son miroir brisé:

"Sans ces témoignages quasi quotidiens de toute ma vie intérieure, je ne suis que grimaces; cette correspondance, c'était tout mon recours, toute ma justification." 18

" Je me sens ruiné tout d'un coup. Je n'ai plus goût à rien. Je me serais tué sans effort.

Si cette perte encore était due à quelque accident, l'invasion, l'incendie... Mais qu'elle ait fait cela..."

Là est bien le problème en effet: Narcisse pouvait encore longtemps s'accommoder de cette dualité que Gide appelle écartèlement lorsqu'il écrit au printemps de 1919:

"Protégeant en moi à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu"<sup>20</sup>

mais au moins fallait-il qu'Echo continuât par ses soupirs d'attester la valeur de cette existence gémellée. Cette correspondance était ainsi la pièce maîtresse du dispositif qui devait lui permettre de se sauver aux yeux de la postérité, et de couper au jugement que ses actes et ses écrits auraient pu recevoir, comme il le reconnaît lui-même:

"Mon oeuvre ne sera plus que comme une symphonie où manque l'accord le plus tendre, qu'un édifice découronné." <sup>21</sup>

Il faut donc admettre que pour Gide, toute sa production d'avant 1918 se trouvait placée sous une invisible protection, extérieure à la narration, et qui constituait ainsi pour l'auteur une sorte d'alibi. Ses héros pouvaient se prêter aux aventures les moins glorieuses; quelque part leur salut était assuré. On peut par exemple remarquer que les fictions composées pendant pendant cette période sont pour la plupart des récits qui supposent un destinataire explicite ou implicite, ce qui leur assure un prolongement au-delà même du texte qui les contient, et permet aux divers narrateurs de ne pas être enfermés dans les événements qu'ils relatent.

Le cas le plus net est celui de L'Immoraliste: tout le récit de Michel, chef-d'oeuvre de mauvaise foi dans la mesure où il tend à légitimer son entreprise égoiste et assassine, se trouve placé sous la haute protection de cet ami inconnu, président du Conseil, qui joue ici le rôle de Dieu le Père; installé à Paris, il est le contrepoids moral de Michel professant son immoralisme à Sidi b.M., et lui seul permet d'affirmer que ce dernier, malgré tout ce qu'il fait, continue d'être en France un homme de valeur. Par dessus ses trois amis rassemblés, c'est à lui que Michel adresse son récit qui acquiert ainsi cohérence et positivité.

Les récits de Gérard, entouré de ses amis dans Isabelle, ou de Lafcadio confronté à Julius dans Les Caves du VAtican, présentent des caractéristiques assez voisines: dans les deux cas, il s'agit d'une fausse confession, d'un message détourné de son auditoire de convention et qui, au-delà de l'apparente ironie qui l'entoure, réclame d'être pris au sérieux. Dans Isabelle, c'est Francis Jammes qui tient ce rôle de protecteur extradiégétique et qui, grâce à sa Quatrième Elégie, assure à l'histoire de Gérard, sur le plan poétique, le même

prolongement, la même reconnaissance que le mystérieux D.R. à Michel sur le plan social. Le cas de Lafcadio est plus complexe: d'emblée Julius est posé comme un interlocuteur insuffisant, et au moment qu'il s'adresse à lui, Lafcadio affecte de réclamer un auditeur plus compétent:

"Je pressens que vous me questionneriez très mal. Tenez ! laissezmoi vous raconter ma vie, tout simplement." <sup>22</sup>

Au moment où il paraît se livrer, le narrateur reprend possession de son récit et suggère qu'au-delà du moi morcelé dont il va donner des bribes énigmatiques, existe un autre moi idéal dont il consacre ainsi à la fois l'existence et l'inaccessibilité. L'ordre du récit, qui suppose destinataire et cohérence narrative, se désagrège au profit d'un discours c'est-à-dire d'un texte qui implique une certitude intime et qui n'appelle pas de jugement. On voit ce phénomène à l'oeuvre chez Michel:

"En vain chercherais-je à présent à imposer à mon récit plus d'ordre qu'il n'y en eut dans la vie. Assez longtemps j'ai cherché de vous dire comment je devins qui je suis. Ah! désembarrasser mon esprit de cette insupportable logique!... Je ne sens rien que de noble en moi."<sup>23</sup>

C'est le même procédé qu'utilise Gérard au début d'Isabelle, lorsqu'il annonce un récit dépourvu d'ordre chronologique, et qu'il rattache ce désordre à l'expression sincère de son moi. Jérôme fait de même dans La Porte étroite en annonçant des souvenirs "en lambeaux par endroits" et en court-circuitant la communication avec un éventuel auditeur par la présentation de ce récit comme un discours égoiste: l'effort de "faire un livre" et d'apprêter ses souvenirs "gênerait le dernier plaisir qu'/il/ espère trouver à les dire."<sup>24</sup>

Le recours au récit suppose par principe que le narrateur survit à son expérience et que, étant en mesure de la juger avec recul, il a dépassé les erreurs ou les échecs qu'elle peut comporter. Mais en transformant ce récit en discours à usage interne, il continue de vivre ces expériences au présent et leur assure rétrospectivement la positivité dont il jouit à présent. En s'assurant, en tant que

narrateur, un au-delà de son aventure, il se sauve tout entier. Tout se passe comme si, quelque part, existait une preuve qui lui garantisse une survie intellectuelle ou morale; et dans le récit lui-même, cette certitude se met en scène: ce sont ses amis qui continuent d'être attachés à Michel, Juliette qui continue d'aimer Jérôme, Geneviève qui aime Lafcadio...

Tant que Gide put compter sur l'amour de Madeleine comme sur une valeur sûre et immuable, comme une réserve or qui l'autorisait de son côté à toutes les prodigalités, nous devinons à l'oeuvre dans sa création littéraire cette méthode que nous ne faisons qu'esquisser, et dont nous trouvons la plus éclatante application dans la première partie de Si le grain ne meurt, également écrite avant 1918. Ce récit est marqué en son centre, au cinquième chapitre, par l'évocation de la scène de la rue Lecat, c'est-à-dire par l'engagement amoureux de Gide auprès de sa cousine. Brève charnière, mais décisive et qui, par sa présence, permet aux deux volets qui l'entourent de faire tableau. Elle débute ainsi:

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

Et quatre pages plus loin, alors que sa vie se trouve désormais orientée par cet amour, il commente:

"En apparence il n'y eut rien de changé. Je vais reprendre comme devant le récit des menus événements qui m'occupèrent; il n'y eut de changé que ceci: qu'ils ne m'occupaient plus tout entier. Je cachais au profond de mon coeur le secret de ma destinée. Eût-elle été moins contrainte et traversée, je n'écrirais pas ces mémoires." <sup>26</sup>

Nous sommes ainsi invités à comprendre que ces mémoires, mais encore toute l'oeuvre qui jusque là les accompagne, sont incomplets et incompréhensibles sans ce référent secret qui à la fois les contredit, comme le jour contredit la nuit, mais en même temps les autorise. puisqu'il faut bien la nuit pour que le jour soit perçu. Et La Sumphonie pastorale nous apparaît alors comme le point ultime de cette méthode de vie et d'écriture, car elle se situe au moment où l'amour devint pour Gide instrument de réconciliation entre ses diverses aspirations; pour évoquer son nouvel attachement, à la fois charnel et spirituel, il n'a pas besoin d'alibi secret. L'apparition de Marc dans se traduit dans ce roman, par l'effondrement du référent extradiégétique qui assurait jusqu'alors un espoir de salut aux narrateurs gidiens. Ce n'est pas à un ami puissant, mais à Dieu même, que s'adresse le Pasteur dans son premier cahier, le prenant à témoin, directement ou par Evangiles interposés, chaque fois qu'il doit justifier une de ses décisions. Or le deuxième cahier est marqué à la fois par la prise de conscience de son amour pour Gertrude, et par une conception nouvelle et toute humaine de l'Evangile qui traduit un déplacement de sa foi, tournée désormais vers la vie de ce monde plutôt que vers un au-delà qui la transcende; c'est dans la vie même qu'il trouve désormais la source de cette transcendance, comme il l'indique en disant de Gertrude:

"Seigneur, il m'apparaît parfois que j'ai besoin de son amour pour vous aimer."  $^{27}\,$ 

Et à ce déplacement du centre de gravité spirituel du Pasteur, il faut alors rattacher la transformation de son récit rétrospectif et analytique en un journal où s'exprime l'attente de la vie immédiate.

Le secret de la destinée de Gide a changé. D'un faux dialogue avec Madeleine, il est en principe en mesure de passer à une communication réelle avec le monde, celle qui, dépourvue de garantie extérieure, entraîne l'incertitude et le risque. Reprenant le journal de sa vie, mais sans l'image de Robert pour l'orienter, Eveline découvre le sens d'un vers qui lui paraissait jadis ridicule, où une héroine de Corneille s'interroge:

"J'écrirai/.../ afin de tâcher de voir clair en moi-même, considérant, comme l'Emilie de Corneille:

Et ce que je hasarde et ce que je poursuis.<sup>28</sup> Mais en 1918, une telle rupture n'est pas envisagée par Gide; elle représente pour lui un impensable sacrilège dont il fait payer le prix au Pasteur et à Gertrude. Et il va falloir le geste de sa femme pour le mettre devant le fait accompli. En cet automne, son nouveau message est encore en souffrance, et c'est paradoxalement à Madeleine qu'il revient de l'affranchir.

Remarquons d'abord que la mort de cette correspondance, passé le temps des larmes, ne fut finalement pas si mal accueillie, ce qui prouve bien qu'au fond Gide y était déjà préparé. La deuxième partie de Si le grain ne meurt, s'ouvrant comme nous l'avons vu sur une allusion à cet événement, enchaîne aussitôt:

"Encore après le doute me ressaisis-je - et tant est exigeante ma joie; tant est forte en moi l'assurance que l'événement en première apparence reste celui qui, bien considéré, peut aussi le mieux nous instruire, qu'il y a quelque profit dans le pire, qu'à quelque chose malheur est bon, et que si nous ne reconnaissons pas plus souvent le bonheur, c'est qu'il vient à nous avec un visage autre que celui que nous attendions." <sup>29</sup>

Ces lettres, au dire de Gide, étaient la clé de son oeuvre et son viatique pour la postérité; le jour de leur disparition, il les nomme "l'unique arche où ma mémoire, plus tard, pouvait espérer trouver refuge" et un mois plus tard, il confirme: "C'est en elles que j'espérais survivre." Or nous voyons, dans les Feuillets écrits au début de 1919, ce souci de la survie faire place à la jouissance du bonheur immédiat:

"Vous dirai-je ce qui me retient de croire à la vie éternelle ? C'est cette satisfaction quasi parfaite que je goûte dans l'effort même et dans la réalisation immédiate du bonheur et de l'harmonie."

Plutôt que d'un ressaisissement, il nous semble qu'il faille parler ici d'un changement radical de perspective tel que, sans diminuer en rien l'attachement que Gide portait à sa femme, il le conduisit à mettre cet amour comme entre parenthèses, à ne plus faire dépendre de lui l'édification de son moi auquel il n'avait pas l'intention de renoncer. La structure de cette deuxième partie des Mémoires, écrite après la

destruction des lettres, témoigne de ce changement d'orientation; nous en relevons deux indices:

- en plaçant ce sursaut de joie en tête de l'aventure algérienne, Gide fait se rejoindre 1895 et 1918, la joie que lui enseigna Wilde et celle que lui procure Marc; il donne ainsi à son existence une continuité et une cohérence qui rendent superflu le recours à une jsutification étrangère, inutile l'intervention rédemptrice de Madeleine.
- cette deuxième partie se présente comme le symétrique inverse de la première: Madeleine était au coeur du premier récit, comme une lampe au coeur de la nuit; dans le second, elle n'est évoquée qu'aux extrémités, et en des termes très allusifs, ce qui ne peut s'expliquer que par le gommage délibéré de certains faits. Jean Delay nous apprend en effet que Gide, durant sa période algérienne, revit par deux fois sa cousine: à La Roque d'abord, en août 1894; à Paris ensuite, en mai 1895, avant de se fiancer avec elle en juin<sup>33</sup>. Or le récit de Gide n'en tient nul compte; il nous fait passer sans transition de La Brévine à Montpellier, sans évoquer La Roque, et à Paris, il concentre toute son attention sur son entente retrouvée mère. De fait Madeleine est exclue de cette deuxième partie, que Gide ouvre en annonçant qu'"un acteur important: le Diable, avait bien pu prendre part au drame", suggérant du même coup l'échec de l'"angélique apparition" qui, au centre de la première partie, devait en principe le "disputer au malin".

Après la disparition des lettres à Madeleine, Gide n'est plus en mesure de faire l'ange, et cette référence au démon nous paraît surtout comme une manière symbolique d'exprimer ce changement de stratégie: obligé de s'accepter comme la somme de ses actes, il renonce à les placer en perspective par rapport au point de fuite idéal, et consent à ne plus les découvrir que successivement.

En un sens, c'est la maîtrise de sa vie qui lui échappe et on peut le deviner aux multiples fois où, dans ses Mémoires en particulier, il indique son incompréhension à l'égard de sa propre nature semblable en cela à Eveline obligée de se hasarder seule dans la vie.

Mais par ailleurs, ce qui se produit ici, c'est le retour du temps

dans une vie qui ne voulait se considérer jusqu'alors que "sub specie aeternitatis"; Gide, comme plus tard Sartre, découvre son historicité, et se prépare aisni à inscrire des actes dans le cours de son époque.

Enfin sur le plan littéraire, c'est l'éclatement de la structure narrative ancienne qui s'accomplit: les récits gidiens s'affirmaient jusqu'alors comme cohérents et clos, permettant la liberté du seul narrateur, à la fois origine et fin d'un message concu à son seul usage: les Caves, sur le mode ironique, et la Sumphonie de manière dramatique, avaient indiqué les limites et la crise de ce procédé. Désormais, un nouveau type de communication s'établit; privés de ce point de vue de Dieu, les héros doivent poser leurs actes comme autant de questions dont la réponse n'est pas connue d'avance. Dans Faux-Monnayeurs, le système de la communication complètement à ses usagers, condamnés à la solitude et à la responsabilité; chacun lance sa bouteille à la mer, mais celui qui la saisit n'est jamais celui qui était visé: c'est Bernard qui interprète vraiment la lettre de Laura, qu'a lue distraitement Edouard; les lettres d'amour adressées au père Molinier sont interceptées par son fils, comme l'avait fait Bernard pour celles de sa mère; la lettre d'Olivier à Bernard est en fait un message masqué pour Edouard; la lettre de lady Griffith est lue avec indifférence par Edouard, et celle d'Alexandre, donnant des nouvelles de Vincent, n'est pas comprise par Olivier. Il n'y a plus de destinataire idéal, plus de possibilité de se tenir un discours rassurant. A travers ses lettres à Madeleine, Gide se contemplait dans un miroir amoureux, donc truqué; le journal d'Edouard, ce miroir que partout il promène, est beaucoup plus impitoyable, puisque précisément c'est Bernard, et nous lecteurs avec lui, qui le découvrons; comme le Pasteur, il ne peut plus noter que sa vie au jour le jour, sans espoir de la ressaisir, encore moins de la justifier après coup.

Pourtant, cette communication si problématique, n'est pas forcément une malédiction. Constatant qu'elle n'a plus rien à dire à Robert, devant qui elle s'appliquait à jouer l'amourèuse parfaite, Eveline

## ajoute:

"Ce que je poursuis aujourd'hui, c'est ma délivrance."

Madeleine ayant brûlé les vaisseaux de son mari, celui-ci est contraint d'aller de l'avant; jusqu'alors il écrivait afin de faire profiter sa vie de l'image sanctificatrice de sa femme, ce qu'il exprime à sa manière en disant:

"Jusqu'aux Faux-Monnayeurs (le premier livre que j'aie écrit en tâchant de ne point tenir compte d'elle), j'ai tout écrit pour la convaincre, pour l'entraîner."<sup>34</sup>

La perte de ce sentiment rend nécessaire qu'il s'en invente un nouveau: Eveline écrit pour sa fille, Thésée pour l'humanité future; rien ne les assure qu'ils trouveront grâce à leurs yeux, mais au moins auront-ils éprouvé la fierté de tenter quelque chose en direction de l'inconnu, comme Gide à son tour au début des Nouvelles Nouveitures:

"J'écris pour qu'un adolescent, plus tard, pareil à celui que j'étais à seize ans, mais plus libre, plus accompli, trouve ici réponse à son interrogation palpitante. Mais quelle sera sa question  $?^{n35}$ 

Ce qui, en novembre 1918, lui est apparu comme un échec et une déchirure, se trouve ainsi reversé au profit de la vie et de l'ouverture au monde et à autrui. Ne pouvant plus compter sur l'éternité, Gide est forcé de se contenter de l'avenir.

### NOTES

- 1. Et nunc manet in te, in Journal 1939-1949. Souvenirs. Gallimard, 1954, Bibl. de la Pléiade, p.1149.
- 2. Correspondance Gide-Bussy, t. I, Gallimard 1979, p. 107.
- Si le grain ne meurt, in Journal 1939-1949, op.cit., p.549.
- 4. Et nunc manet in te, op.cit. p.1145.
- 5. Les Capiers de la Petite Dame, t.I. (Gallimard 1973), p.11.
- 6. Et nunc manet in te, op. cit., p.1146.
- 7. Les Cahiers de la Petite Dalme, op. cit., p.11.
- 8. Ibid., p.10.
- 9. Si le grain ne meurt, op.cit., p.549.
- 10. Et nunc manet in te, op. cit., p. 1147, n. 1.
- 11. Les Cahiers de la Petite Dame, op. cit., p. 10.

- 12. Et nunc manet in te, op.cit., p.1148.
- 13.Les Faux-Monnayeurs, in Romans, récits, soties (Gallimard, 1958, Bibl.de la Pléiade), p.1223.
- 14. Et nunc manet in te, op. cit., p. 1157.
- 15. L'Ecole des Femmes, in Romans, récits, soties, op.cit., 1277.
- 16. Et nunc manet in te, op. cit., p. 1145 et p. 1147.
- 17. L'Ecole des Femmes, op.cit., p.1278.
- 18. Les Cahiers de la Petite Dame, op. cit., p.11.
- 19. Et nunc manet in te, op.cit., p.1145.
- 20. Journal 1889-1939 (Gallimard, 1848, Bibl. de la Pléiade), p.777.
- 21.Et nunc., op.cit., p.1150.
- 22. Les Caves du vatican, in Romans, récits, soties, op. cit., p.737.
  - 23.L'Immoraliste, ibid., p.464.
  - 24. La Porte étroite, ibid., p.495.
  - 25. Si le grain ne meurt, op. cit., p. 430.
  - 26. Ibid., p.434.
  - 27. La Symphonie pastorale, in Romans, récits, soties, op. cit., p. 925.
  - 28.L'Ecole des Femmes, op.cit., p.1279.
  - 29.Si le grain ne meurt, op.cit., p.549.
  - 30. Et nunc., op. cit., p. 1145.
  - 31. Tbid., p.1150.
  - 32. Journal 1889-1939, op.cit., p.778.
  - 33. Jean Delay, La Jeunesse d'André Gide, t.II (Gallimard, 1957), pp.348 et 499.
- 34. Et nunc., op.cit., p.1157.
- 35. Les Nouvelles Nourritures, in Romans, récits, soties, op. cit., p. 256.

## "LE POINT DE VUE ESTHETIQUE"

par

# M. Pierre LACHASSE Docteur ès-Lettres d'Etat PARIS

Alain Robbe-Grillet, parmi les notions périmées auxquelles doit renoncer le critique, plaçait le personnage, l'histoire, l'engagement, l'opposition de la forme et du contenu. Contre l'histoire, il affirmait les privilèges de l'invention et de l'imagination en passe de devenir dans le roman moderne "à la limite le sujet du livre" 1. Contre l'engagement, c'est-à-dire contre tout assujettissement de l'oeuvre d'art à une idée du monde obligatoirement extérieure à elle et dont elle ne serait que le reflet ou la traduction, il mettait en avant la prééminence du langage: "Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur"2. Enfin. contre l'absurde opposition de la forme et du contenu déjà stigmatisée par Ghéon dans sa défense du vers libre contre l'académisme de Clouard en 1910<sup>3</sup>, il définissait le statut purement esthétique de l'oeuvre d'art: "L'art n'obéit/.../ à aucune /.../ fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens "4. Amené à défendre son art contre ceux qui ne le comprenant pas le défigurent, le théoricien du nouveau roman affirme la primauté du "point de vue esthétique" sur toute autre lecture de l'oeuvre littéraire: celle-ci ne doit ni se réduire à une démonstration à l'appui d'une thèse, ni se contenter d'imiter les formules et les modèles du passé.

Avant lui et dans un esprit qui peut être comparé au sien, Gide

réplique contre les conceptions surannées d'un art utilitaire ou didactique par la seule loi de l'écriture qui se construit sous les yeux mêmes du lecteur et qui par essence est invention, création. Avant Proust, Faulkner ou Joyce qui montreront la voie à la génération suivante. Ibsen et Dostoïevski confirment Gide dans son élan créateur et dans sa quête de clarté: "L'oeuvre d'art exige une ordonnance, mais qu'ordonner sinon ces forces tumultueuses encore ? Sur quoi nos disciplines s'exténueront-elles, sinon sur ce qui leur regimbe ? Qu'aije affaire de ce qui s'exprime aisément! "5 Contre Clouard d'abord, qui s'inquiète de voir "scier la branche sur laquelle nous sommes assis"<sup>6</sup>, contre Massis, ensuite, qui déplore que "ce qui est mis en cause ici, c'est la notion même de l'homme sur laquelle nous vivons", Gide définit le vertige d'une littérature qui s'extrait de tout modèle déterminé comme de toute justification extérieure à elle et inclut dès ses premières oeuvres, grâce à la pratique de la création réflexive et de l'autonymie, le lecteur ou le critique dans l'ordre diégétique luimême. Ce que nous appelons aujourd'hui l'écriture se constitue de l'énonciation du discours dans lequel transitent à la fois les élans et les réticences, les aveux et les dérobades du moi locuteur, mais aussi les interrogations nouvelles, ou en tout cas informulées, qu'ils suscitent chez le lecteur. La beauté singulière du texte littéraire, et de celui de Gide en particulier, jaillit de cet équilibre où se fondent sans se détruire, pour le plaisir de notre sensibilité et l'excitation de intelligence, la voix de la représentation et l'interrogation, autrement dit de l'ironie. Cette rencontre singulière constitue, plus encore que l'étude de la genèse de l'oeuvre, ce jaillissement de clarté et de sens dont la conscience par le critique délimite ce que Gide appelle "le point de vue esthétique". L'étude de la communication littéraire qui s'organise au sein même de l'oeuvre de Gide met en valeur le jeu de reflets complexes et la structure labyrinthique où se faufile(nt) le(s)moi(s), montrant ainsi que l'oeuvre elle-même est bien ce lieu singulier et parfaitement "clair" où se crée, de manière forcément intempestive, l'écheveau de vérités nouvelles.

L'une des caractéristiques de l'itinéraire intellectuel de Gide est de procéder, en même temps qu'à la création d'oeuvres originales, à la

réflexion sur son art, lui-même, élaborant dans son Journal ou dans les chroniques de critique dispersées dans les revues toute une cohérence esthétique qui se nourrit de son expérience même de l'écriture. Dans les quelques feuillets du Journal écrits en 1918, cette expérience trouve une place évidemment lapidaire, et cependant essentielle, puisque, par deux fois, Gide y fait allusion sous la forme d'une courte synthèse qui "engage" en fait sa démarche d'artiste au "point de vue esthétique" auquel doit nécessairement se référer tout critique intelligent s'il veut espèrer comprendre son oeuvre. Cette exigence le montre singulièrement en avance sur l'évolution de la critique, à une époque où le Contre Sainte-Beuve, cet autre grand devancier, est encore inconnu, et révèle un écrivain particulièrement lucide de son art et des moyens qu'il met en oeuvre. Elle dénonce aussi toute prétention de la critique à vouloir ficher l'oeuvre dans un apriorisme - qu'il soit moral, politique ou même esthétique ou dans la pure représentation d'événements autobiographiques. L'oeuvre de Gide est rupture, et son classicisme au contraire de celui d'un Moréas - est création au lieu d'être imitation. Ainsi tout discours critique sur son oeuvre, à l'instar de cette oeuvre elle-même, ne peut-il se construire que de la révélation d'une poétique: son objet est l'écriture productrice d'un univers littéraire parfaitement neuf, avec son ordre et ses "directions", son intelligence et sa sensibilité particulières, sa générosité et son prométhéisme: "Dieu propose et l'homme dispose: c'est l'oeuvre d'art"8.

Une première fois, le 25 avril, il dit sa déception devant l'incompréhension dont lui semble victime son oeuvre, même de la part de ses amis les plus proches, comme Ruyters ou Rivière: "Le point de vue esthétique - écrit-il alors - est le seul où il faille se placer pour parler de mon oeuvre sainement". Six mois plus tard, il précise sa pensée: "C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris, point de vue où ne se place jamais, ou presque jamais, le critique - et que celui qui, par miracle, s'y place, éprouve le plus grand mal à faire admettre par ses lecteurs. C'est du reste le seul point de vue qui ne soit exclusif d'aucun des autres." 10. Cette

affirmation, au moment où Corydon et Si le grain ne meurt risquent de bientôt provoquer des réactions de rejet, répond d'avance à tout gauchissement futur de son oeuvre par des esprits tentés, à l'abri des conforts du jugement moral ou de la pétition de principes, d'englober dans un même anathème l'homme et l'oeuvre et ainsi d'amalgamer ce qui, à leurs yeux, sent également l'odeur du soufre et du scandale. Lorsque Gide, à l'époque du Traité du Narcisse, proclamait l'urgence du scandale 11, c'était, au contraire, celui de la beauté bouleversant le monde des conventions et des idées reçues, celle de sa vérité propre et neuve transmise par l'oeuvre littéraire, et non une simple provocation d'ordre moral apte à choquer ceux que Barrès appelait les "Barbares" et l'auteur des Caves du Vatican les "Crustacés". Par delà l'allusion à la partialité des jugements primaires, Gide évoque aussi ces critiques parcellaires malhabiles à percevoir l'unité d'une oeuvre derrière ses contradictions, ceux qui, par exemple, se montrent incapables de saisir le lien qui unit Michel à Alissa, L'Immoraliste à La Porte étroite et contre lesquels il dut déjà batailler ferme. Seul, ou presque, jusque là, Ghéon - dans son article paru au Mercure en 1897 - a su cerner une continuité dans l'itinéraire gidien et comprendre que l'esprit ne pouvait se séparer de la forme qui non seulement l'abritait, mais encore lui donnait vie. Rivière, en revanche, dans la longue étude qu'il a consacrée à Gide, sépare selon un clivage qui nous paraît aujourd'hui inacceptable le "style", la "composition" et l'"âme" de l'écrivain: "Nous n'avons entrepris - écrit-il - l'étude de son style et de sa manière de composer que pour nous mieux aider à deviner son âme; nous espérions qu'elle se dénoncerait au ton de sa voix "12. Si Gide se montre aussi insatisfait, c'est parce que Rivière - bien que son étude, si on la compare à bien d'autres à l'époque, soit à la fois subtile, sensible et amoureuse de son objet - a travaillé à "cette gaîne de plâtre où je me sentais cliché" 13. à cette tendance de la critique et parfois même de la meilleure - à l'enfermer et à l'étiquéter au lieu de montrer comment l'oeuvre était d'abord ouverture, jaillissement, ductilité. Toute sa vie en effet Gide a voulu protester de sa mobilité et souvent il a manifesté sa crainte moins de fournir de lui-même une image erronée que d'être réduit à une part factice de lui-même et d'être limité à l'un de ses nombreux possibles. A maintes reprises le Journal est signe de cette inquiétude. Par exemple, le 17 octobre 1910: " Je crains d'avoir à lutter bientôt contre une fausse image de moi qu'on est en train de tracer, un monstre auquel on donne mon nom, et qu'à ma place on dresse et qui est laid et bête à faire peur."14 - ou le 15 iuin 1914: "Je mourrais à présent que je ne laisserais de moi qu'une figure borgne, ou sans yeux" 15. L'inquiétude constante qui s'attache à l'incompréhension dont souffre son oeuvre traduit chez Gide la conscience profonde qu'il a de sa valeur et de sa nouveauté et renforce en lui son besoin de dérouter - non par plaisir, mais par nécessité de donner ainsi le signe même de l'importance de ce qu'il a à dire et que seule l'oeuvre d'art peut dire. Nous sommes bien là en face de ce statut d'inquiéteur que Gide va bientôt se donner et qui fut si mal interprété! L'oeuvre de Gide en effet s'élabore et se déploie contre toutes les classifications; elle ne peut être réduite à une idée reçue et c'est pourquoi elle est, par essence, déroutante. Toute méthodologie de lecture ou de critique s'inspirant d'un système clos consacre donc l'incompréhension et la destruction de l'oeuvre dont elle prétendait rendre compte. A l'inverse, toute entreprise consciente de la prééminence du "point de vue esthétique" proclame sa ductilité et son rayonnement. Gide devra attendre 1938 et les travaux de Jean Hytier pour obtenir une première satisfaction dans ce domaine et il saura lui rendre hommage 16.

Les oeuvres entreprises ou projetées durant l'année 1918 révèlent une convergence profonde et elles prennent ainsi en charge la représentation des mutations subies par le moi dans son "vécu", dans la nature des émotions qui l'animent et dans sa sensibilité au monde extérieur. La constatation jadis faite à Valéry, selon laquelle "on écrit toujours en retard" 17, se complique désormais - et plus que jamais - de l'écho des émotions reçues de la vie immédiate et des préoccupations contemporaines du moi qui viennent interférer et parfois même occulter la première poussée créatrice. L'expression et la représentation du moi dans l'oeuvre conduisent à l'exigence d'un "classicisme" de l'écriture et concourent à une d'autant plus grande

lucidité de l'écrivain que la matière à traiter - c'est-à-dire une certaine histoire du moi - se trouve modifiée par l'actualité du "vécu" et. à la limite, dissoute dans une entreprise beaucoup plus vaste: cette écriture elle-même devenue le sujet à la fois unique et qui s'écrit. Ainsi l'affirmation proliférant de l'oeuvre prééminence du "point de vue esthétique" engage le moi gidien non plus dans sa personnalité morale, mais dans son être véritable, celui que l'oeuvre perçue dans sa continuité et sa cohérence construit et révèle peu à peu. Dans une importante lettre à son ami Alibert, Gide analyse avec lucidité la structure de son oeuvre et l'image complexe et apparemment contradictoire qu'elle dessine jusqu'alors - nous sommes le 17 janvier 1914:

"Ma figure ne peut être reconstruite véritable que si tous ces aveux successuifs de mon oeuvre, on les admet simultanés./.../ En dehors de la faculté de sympathie(qui est toute mon intelligence), il me semble que je n'existe pas et que ma personnalité morale se réduit à des possibilités diverses qui, tour à tour, s'intitulent: Ménalque, Alissa, Lafcadio. Oui, vraiment, c'est à cela qu'a pu aboutir en moi la théorie de l'impersonnalité: j'ai dénié à l'artiste le droit d'exister en tant que personnalité morale, en tant qu'homme; et non seulement lui ai refusé le droit de préférer tel personnage ou tel paysage moral, mais le droit même d'être ceci de préférence à cela et comme je ne crois pas à la vertu de la peinture d'un sentiment qu'on n'a pas soi-même éprouvé, j'ai cru que le premier devoir de l'artiste était de se maintenir disponible."

Parallèlement, l'emploi de la première personne dans les oeuvres narratives, presque constant, entretient l'illusion d'une littérature de la confession, illusion d'autant plus retorse que cette modalité du récit favorise l'effusion et la communication des émotions, et risque d'amener les esprits mal avisés ou mal intentionnés à une confusion pratique des je(s). Ainsi le "point de vue esthétique" dénonce-t-il dans son affirmation tout abus et peut-être même tout usage du point de vue biographique d'autant moins pertinent quand il s'agit de Gide que l'oeuvre, loin d'être un vulgaire miroir, est en soi création et exigence. D'ailleurs Gide, très tôt conscient de l'hypocrisie d'une telle confusion, nous met lui-même en garde en évoquant devant Francis Jammes l'exemple canonique de Goethe et de Werther: "Si chacun est forcé d'admirer Werther, chacun est libre d'approuver ou non les procédés de Goethe avec la vraie Charlotte". Mais la vraie Charlotte

est celle de Werther de même que la seule Alissa est celle de La Porte étraite et le moi produit par l'oeuvre intéresse davantage que celui qui l'a produite: l'écriture est création, jaillissement d'une sensibilité, libération d'un imaginaire fantasmatique; elle vise à la représentation, à la manifestation d'une vérité encore innomée, sous une forme neuve, parfois déroutante, mais en tout cas la seule "claire". La gratuité de l'art, que définit par exemple la chronique d'ouverture du nouvel Eumitage en janvier 1905 et qui suppose de "laisser à /s/es pensées libre ieu"20, représente avant tout ce que Ghéon appelle une "direction". L'exemple de Flaubert qui "sut donner à chacun de ses une vérité différente, une différente beauté, mais une livresc perfection semblable" qu'"en vain les écoles /se/disputèrent, qui "fut de toutes et d'aucune", mais qui contre toutes "eut seule raison" 21 fonde le véritable classicisme et permet à l'écrivain de préciser ce que peuvent être les "limites de l'art": "L'oeuvre d'art est oeuvre volontaire. L'oeuvre d'art est oeuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et se reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie"22. L'oeuvre se constitue ainsi de la maîtrise et de l'organisation d'une forme singulière qui est à la fois sens et esprit. Chez Gide, il s'agit de la représentation d'une problématique complexe du moi qui ne peut se formuler ou se révéler autrement, mais alors tend à se masquer pour produire d'autres images, concurrentes ou filtrantes; il s'agit aussi de l'élaboration - tantôt dans la douleur, tantôt dans la ferveur - d'une volonté et d'une sensibilité qui permet au moi de s'élargir dans la jouissance d'une émotion affirmée dans sa forme la plus pure et la plus juste: celle du langage esthétique et de la création littéraire.

La recherche d'une forme est en effet aussi celle de l'adéquation d'un langage et d'une structure à l'émotion ressentie, car l'oeuvre fabrique une émotion proprement esthétique qui n'est plus tout à fait celle qui est vécue dans l'instant qui l'avait inspirée. Voyons par exemple comment Gide commente pour Ghéon resté en France sa propre méthode de travail lorsqu'il est en voyage et qu'il veut noter ses impressions:

"Je griffonne au crayon quelques notes, mais ces premières indications sont informes et n'ont presque aucune valeur littéraire. Telles furent les premières versions de mes Nouvitures (presque toutes); c'est ensuite, recopiées, condensées, renforcées, revues dans l'hallucination grossissante et simplifiante du souvenir qu'elles peuvent prendre quelque valeur. Il me faut alors fermer les yeux et travailler de l'oreille. J'écris très mal du premier coup."

L'oeuvre d'art n'est pas simple traduction d'un état fugitif, mais représentation, création à neuf de cet état par la transmutation d'une forme qui n'est plus seulement mimesis, mais restructuration et ressourcement du moi dans le travail. Hegel, dans l'introduction de son Esthétique disait déjà que tout travail conscient de l'artiste nécessitait une sorte de dédoublement et consistait à concilier dans une glorieuse unité "l'idée et sa représentation sensible"; pour ce faire, "l'art choisit une forme donnée, non parce qu'il la trouve à l'état préexistant, ni parce qu'il n'en trouve pas d'autre, mais le contenu concret lui-même lui fournit l'indication de la manière de sa réalisation extérieure et sensible"<sup>24</sup>. Ce choix est évidemment plus important que le sujet même qui sans lui n'aurait aucune existence proprement esthétique. Sur ce point, Gide est très clair dès sa conférence sur les "limites de l'art", dans laquelle il rejette avec un égal mépris le "naturalisme" et le "formisme", l'"impressionnisme" et l'"apriorisme", c'est-à-dire toutes les conventions dogmatiques qui substituent l'idée à sa représentation:

"S'il était possible d'atteindre le but proposé, toute personnalité s'effaçant devant la chose représentée, une oeuvre ne différerait d'une autre que par le sujet relaté, et l'artiste se serait enfin satisfait pour avoir assuré la durée à quelques vagues contingences - à moins que, trop désireux d'éterniser n'importe quoi, il choisisse... mais de quel droit même choisir ? Et qu'appelle-t-on "interprétation", sinon ensuite un choix encore, plus subtil et plus détaillé, qui, comme le choix du "sujet", vient toujours indiquer, sinon ma volonté, du moins ma préférence ?..."

"Ne pensez-vous pas précisément, qu'il convient de faire de ce choix même, de cette instinctive puis volontaire préférence, l'affirmation de l'art - de l'art qui n'est point dans la nature, de l'art qui n'est point naturel, 2 l'art que l'artiste seul impose à la nature, impose difficilement?"

Et Gide conclut:

Les choix qui s'imposent à l'artiste sont évidemment d'une toute autre nature que ceux auxquels se trouve confronté l'individu sur le

plan de l'éthique du comportement. L'irrésolution que les Nouvritures ont élevée, au niveau d'un véritable mode de vie, par soif d'accueil et disponibilité des sens à l'offre de la vie, par refus de tout ce qui enferme ou limite, traduit aussi une crainte et la nostalgie d'un monde épuré de toute culpabilité, au-delà du Bien et du Mal. Cette rêverie qui s'élabore chez Gide en une véritable mythologie du comportement et qui se concrétise dans son goût de l'aventure, de la marge et du voyage a son contrepoint dans la création littéraire et la volonté qu'elle postule. Dans une lettre à Copeau, au terme de la crise de 1906. Gide va jusqu'à écrire que "l'écriture. chez nous. n'être que la profusion du bonheur" et Copeau renchérit en lui répondant: "Je ne connais pas d'autre "sujet". Et c'est aussi pourquoi je suis certain que les moments pénibles vécus par vous, ces derniers mois, préparent une crise de beauté."26 L'écriture en effet n'est choix que dans la mesure où elle est recherche du meilleur chemin possible et représentation la plus "claire" d'une problématique et d'une sensibilité qui, sans elle, ne pourrait pas être dite.

Ainsi l'esthétique de Gide se définit-elle par un paradoxe. A la fois choix et obligation, liberté et contrainte, son oeuvre fait encore l'objet d'une double exigence: celle qui le pousse à écrire, qui est de nature psychique, et celle qui le pousse justement à cette création-là, ce qui ressortit proprement à l'esthétique. Devant ceux que déroutent ses livres, il est amené à stigmatiser cette nécessité, par exemple devant Jacques-Emile Blanche que surprend L'Immoraliste:

"Mon drame, pour voulu qu'il soit(je veux dire pour accepté qu'il soit) ne l'est pas "par amour de l'intensité des sensations", comme vous dites. /.../Comprenez aussi que je ne suis pas libre de choisir ce que je dois écrire. Il y a là un impératif plus catégorique qu'une contrainte physique. Le livre naît en moi naturellement, puis me prend au collet comme un gendarme. Je ne puis pas plus écrire autre chose que ne pas écrire du tout. Ecripe n'est rien moins qu'un jeu; c'est une OBLIGATION... pour moi."

En vue de cette obligation, le choix d'une forme, soit l'acceptation d'une certaine volonté et d'une certaine direction, implique l'exigence d'une discipline que l'artiste s'impose à soi-même. Gide l'amaintes fois rappelé, par exemple pour saluer l'oeuvre de Verhaeren: "Il n'y a pas d'art sans contrainte; et le problème sans cesse renouvelé, qui devant

chaque grand artiste se repose à neuf, et auquel il apporte une solution nouvelle, c'est de réaliser, dans la forme la plus parfaite, un maximum de liberté"<sup>28</sup>. Ghéon, par mimétisme, donne de l'ascèse de l'artiste une image encore plus lapidaire que Gide pourrait bien revendiquer: "Qu'est-ce donc la liberté dans l'art, sinon le choix d'une discipline ? " $^{29}$  La recherche d'une loi intérieure à laquelle se tenir et donnant un sens à l'expérience littéraire parcourt, depuis les questionnements d'André Walter et de Narcisse, l'itinéraire de Gide. La haine du romantisme souvent manifestée accomplit sur le plan littéraire l'effort d'organisation et de liberté capable de se rendre maître de son désordre intérieur. Parallèlement l'élaboration de son propre classicisme esthétique réalise d'une certaine manière - et sur le mde ironique dans les récits - l'apaisement des forces qui structurent son inquiétude et alimentent son inconscient. Là est le sens de la fameuse réponse qu'il donne en janvier 1921 à l'enquête de La Renaissance sur le classicisme<sup>30</sup>. Ainsi à l'appel de l'aventure et de l'instinct et aux exigences des sens qu'ennoblit la fascination de la marge, fait face la convergence des forces de structuration et de réconciliation intérieures, la culture, la pensée: le dilemme interne à l'immoraliste appelle chez Gide l'accès à une esthétique de la maîtrise et de la disponibilité. Les échanges entre l'instinct et la culture, le voyage et la pause, l'action et la pensée, la vie et l'art, la sensibilité et l'intelligence, l'imagination et la conscience du réel se réalisent dans l'écriture assumée non comme une dialectique des contraires, comme l'assimilation des tendances extrêmes coexistence harmonieuse des "directions" du moi. Celles-ci, en posant souvent à l'insu de l'écrivain les termes d'une problématique nouvelle, évitent à l'oeuvre d'être concluante et donnent naissance à une vérité nouvelle, forcément ambiguë, qui n'avait pas encore trouvé forme et qu'il appartient au lecteur de déchiffrer. D'ailleurs le narrateur de Paludes ne demandait-il pas déjà aux lecteurs de son livre qu'ils le lui expliquent, "car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela" 31, et Michel lui-même, au début de L'Immoraliste, n'appelait-il pas ses anciens camarades pour qu'ils l'aident à comprendre un discours qui, au fur et à mesure qu'il était prononcé, lui devenait étranger et, avec lui, ce moi véritable indéchiffrable que ce discours même avait posé ?

Voilà projeté avec le "point de vue esthétique" l'enjeu d'une poétique. L'oeuvre-reflet cesse d'être pure représentation narcissique lorsque, refusant de ne former plus que ce système clos encore souhaité par le narrateur de Paludes, elle cesse en même temps de se postuler dans l'absolu et s'ouvre sur une pluralité de sens. "La beauté - écrit encore Ghéon - ne se transmet pas toute faite. Elle naît d'une continuelle création, de la découverte renouvelée d'un rapport juste entre la forme et la pensée."32 L'évolution de Gide, de l'idéalisme symboliste des premières oeuvres vers l'esthétique classique de la maturité, passe par une série de redéfinitions pour préciser sa véritable identité littéraire devant ceux qui tentent soit de se l'approprier, soit la jugent en termes partisans étrangers à l'art quand ils ont vu qu'ils ne pouvaient pas se l'approprier. En ce sens les incompréhensions apparues autour de la querelle du Naturisme dans les toutes dernières années du siècle annoncent celles qui, au lendemain de la guerre et jusqu'au coeur même de la N.R.F., vont menacer l'oeuvre de Gide.

Parce que la formule "Ut pictura poesis" ne saurait à elle seule définir l'entreprise de l'écrivain et parce que les arts plastiques vocation trouvent leur moins dans l'expression que dans la représentation, Gide utilise l'exemple du peintre pour décrire le travail de l'artiste selon son coeur. De Maurice Denis, il cite cette conviction qui projette en même temps son propre classicisme: "Une oeuvre d'art n'a d'importance qu'autant qu'elle est l'effet d'une volonté réfléchie" 33. Dans son "épreuve de Florence" qu'il a partagée avec Gide, Ghéon tente de préciser la double tendance d'une esthétique qui est à la fois disponibilité et réconciliation entre les "directions" éparpillées du moi. "Ne jugez-vous pas possible - observe le narrateur de cette "épreuve" au néophyte émerveillé par l'art florentin - qu'un grand et profond peintre se satisfasse d'un sujet insignifiant, quitte à y concentrer sa vie intérieure par l'effort tout puissant de sa création ? A ce moment, le sujet du tableau, c'est luimême et le sujet dans le tableau vaudra ce que vaut l'homme dans l'exécutant"<sup>34</sup>. L'oeuvre accomplie est dépassement, ce n'est pas un geste à côté de la vie, et ce dépassement du moi-poète par le moi-artiste - comme disait le Journal à l'époque du Traité du Narcisse<sup>35</sup> - trouve forme et signification nouvelles dans la double expérience de l'art vécu et de l'art contemplé. Le passage d'un égotisme rechigné et élaborateur de fantasmes à un égotisme supérieur fondé sur la "sympathie" se réalise dans la création artistique; en effet, "c'est alors que naît le chef-d'oeuvre - écrit Ghéon en termes gidiens -/.../: quand enfin l'artiste consent à se démettre"<sup>36</sup>. Le sujet importe évidemment moins que cette discipline et que cette alchimie pratiquée par Cézanne, par exemple, dans ses Trois pommes pour lesquelles il "avait abdiqué sa vie", parce qu'il avait cru en ces fruits peints jusqu'à avoir "déposé en eux tout son être"<sup>37</sup>.

Ce dépassement que Gide exige de lui-même dans l'accomplissement de son oeuvre et dont il souhaite que ses lecteurs soient les témoins, il l'attend aussi de l'oeuvre des autres dont la critique est pour lui prétexte à préciser sa démarche propre. La perfection formelle pourtant ne peut suffire à ses yeux, même à la suite de perfectionnements successifs, à atteindre l'idéal: "Je ne puis, je n'ai jamais pu - avoue-t-il - reprendre après coup une phrase; tout le travail que j'y applique, c'est lorsqu'elle est encore en fusion; et chacune ne m'apparaît parfaite que lorsque la retouche y devient impossible"<sup>38</sup>. Le patient travail des frères Tharaud, par exemple, et la perfection de forme qui leur vaut en 1906 le Prix Goncourt reste moins probant et de moindre valeur esthétique que l'imperfection certes, mais la plus grande originalité créatrice de leur rival malheureux Charles-Louis Philippe, qui s'inscrit dans une démarche intérieure où c'est l'être même de l'écrivain qui se donne et se crée dans son art. Pour Gide, nulle création véritable sans schaudern, sans ce tremblement qui nécessite le jaillissement de l'oeuvre et auquel l'oeuvre est l'unique réponse 39. L'idéal gidien est fait d'équilibre, de rigueur, de sujétion des passions particulières à l'intérêt supérieur d'un art qui est à la fois objectivisation et représentation d'une individualité propre, ce qui est la forme esthétique de la fameuse profession de foi des Nourritures terrestres: "Assumer le plus

possible d'humanité"40. En même temps qu'il exige beaucoup de soi, cet idéal appelle Gide à la participation à un groupe partageant les mêmes valeurs dont il serait l'animateur. Ainsi à l'Eumitage d'abord, il s'est agi de réunir quelques libres esprits qui, en dehors de toute école, manifestent de communes tendances et ." un certain sens intime des aspects et des âmes, un certain don, peut-être d'émotivité devant les choses de la nature et de l'art" 1; à la N.R.F. d'avant-guerre ensuite, c'est le même dépouillement, le même dépassement des amours-propres et la même exigence de rigueur qui prévalent dans les choix esthétiques comme dans la conduite des oeuvres individuelles. l'idéal commun étant fait du respect de l'idiosyncrasie de chacun. L'ennemi commun et constant, c'est la littérature à thèse, celle qui place le point de vue esthétique au second rang: "L'oeuvre d'art ne doit rien prouver; ne peut rien prouver sans tricherie"42, écrit Gide à Jules Renard à propos de La Bigote dont l'apriorisme qu'il juge caricatural l'a indisposé. Et passant du regard critique à celui du créateur, il oppose l'esthétique de La Porte étroite à celle de La Bigote:

"Qu'ai-je voulu faire là, qu'un portrait ? /.../ Je l'ai portraiturée(Alissa) avec amour, c'est pourquoi - ta nt il est difficile au public de comprendre qu'une déposition puisse ne pas être pour ou contre - on a cru parfois, souvent même que je l'approuvais. D'autres ont vu dans mon livre une satire du protestantisme, ce qui n'était ni moins faux, ni moins vrai."

Le va-et-vient de l'oeuvre à la critique révèle la continuité d'une démarche intérieure fondée sur le dédoublement du moi comme principe moteur de la création: l'écriture gidienne est en ce sens foncièrement ironique, c'est-à-dire interrogeante et critique; elle est soupçon plutôt qu'affirmation. Dans le "Journal sans date" qui, à la N.R.F. a succédé aux "Lettres à Angèle" de l'Eunitage, il défend cet égotisme de l'écriture qui est l'occasion d'une floraison nouvelle de sens: "Une personnalité neuve ne s'exprime sincèrement que dans une forme neuve. La phrase qui nous est personnelle doit rester aussi particulièrement difficile à bander que l'arc d'Ulysse." La sincérité elle-même, que Gide jadis avait confiée comme enjeu à l'artiste 45, ne peut devenir créatrice que si elle "entraîne/.../certaine contention de style, de métier, qui forcément doit paraître tout d'abord préciosité,

recherche, artifice même - simplement à ne pas verser dans le convenu"  $^{46}$  et que si elle est le moyen d'un effort, l'acceptation d'une contrainte:

"J'ai ce travers de ne croire qu'aux oeuvres qu'on ne comprend pas bien d'abord, qui ne se livrent pas sans réticences et sans pudeur. On n'obtient rien d'exquis sans effort: j'aime que l'oeuvre se défende, qu'elle exige du lecteur ou du spectateur cet effort par quoi il obtiendra la joie parfaite."

Quant à cette "société d'honnêtes gens"<sup>48</sup> que l'oeuvre doit brusquer et amener à réfléchir ou à mettre en cause ses confortables idées reçues, elle est tantôt méprisée - "Compris ou incompris, que voulez-vous que cela me fasse! " s'écrie Gide dans une lettre à Copeau<sup>49</sup> - tantôt traitée avec plus d'égards, mais toujours appelée, quoi qu'en dise l'écrivain, à devenir ses épigones et à reconstruire cette oeuvre même d'une ferveur nouvelle.

L'art, "unique chose au monde/à/ ne pas être naturelle" implique la mise en oeuvre d'autres critères que la simple imitation de modèles connus ou que la simple affirmation d'une sincérité et les catégories de la morale n'y ont pas cours, celle-ci n'étant, on le sait, qu'"une dépendance de l'esthétique 151. Aussi le confort intellectuel que promet la théorie barrèsienne de l'enracinement compromet-il de toute évidence le dynamisme de la création: "Il est bien difficile -écrit Gide à Ducoté -de considérer l'oeuvre d'art autrement que comme un aboutissement 152.

En 1918, Gide juge être entré "dans la partie affirmative de /s/a vie"<sup>53</sup> après toute une série d'oeuvres "ironiques" dont la dernière doit être La Symphonie pastorale et donc risquer de s'attirer des critiques forcément extérieures au "point de vue esthétique"; c'est en tout cas ce que laisse supposer la suite de l'importante lettre à Alibert que nous citions plus haut:

"Dès qu'on n'appartient plus à une des catégories morales inventées par l'époque précédente, c'est le diable pour se faire entendre. Et sans doute n'aurais-je pas trop de tout le reste de ma vie pour prononcer ce qui reste en moi après que j'aurai dépouillé l'ironie./.../Jusqu'à présent je n'ai vu clairement qu'une chose: c'est que je n'étais ni ceci, ni cela. Et pourtant je sués, malgré que le monde m'affirme que je ne puis être que l'un ou l'autre. Et je suis en dépit de l'un et de l'autre, et de tout et du moi-même qui, hier encore, souriait. Voilà pourquoi mon lot

est d'abord d'être suspect à tous. Tous ces partis me font horreur; non plus à droite qu'à gauche, je ne sens place pour ce que j'ai de plus réel, de plus irréfutable en moi-même."

L'importance d'autrui, affirmée à la dernière page des Nourritures, va chez Gide de pair avec l'inquiétude qu'il ressent d'être étiqueté et de voir son oeuvre clichée dans des schémas préétablis. L'insuccès et l'incompréhension de L'Immoraliste 55 lui paraissent aussi amers que le malentendu sur lequel repose une partie de l'admiration que lui vaut La Porte étroite. L'infinie complexité du moi gidien possède dans l'écriture un champ lui-même infini non seulement pour tenter de représenter de ce moi la figure la plus vraie, mais aussi pour projeter dans le jeu de structures équivoques qu'elle constitue l'image même de ce moi - ou plutôt ses diverses figures: celle qui se forme dans l'oeuvre au moment où elle s'écrit, celle aussi que déchiffre le lecteur toujours prêt à donner aux instances constitutives du récit des directions nouvelles ignorées. Dans cette ambiguité se situe l'origine de la fascination qu'exerce la littérature, et en particulier l'oeuvre de Gide qui, en elle-même, fonde la nécessité d'une lecture proprement poétique. L'enjeu fantasmatique de l'oeuvre de Gide et la mise à l'épreuve du moi qu'elle postule imposent en effet cette lecture de préférence à toute autre qui, par les choix qui seraient alors supposés, en restreindrait la portée et la beauté. Le classicisme tel que Gide l'a défini et tel que son oeuvre le reflète conduit tout lecteur conscient et disponible à de continuelles recréations. Ainsi le clivage que Gide proposait lui-même dans sa lettre à Alibert entre ironie et affirmation doit-il être réexaminé à la lumière d'une conception plus large de la démarche ironique: non plus critique seulement, mais interrogation progressive et mise en question du sujet comme de l'objet, confrontation des instances diverses du moi, refus de conclure... Le regard de Gide sur son moi, non seulement sur celui dont l'écrivain cherche à se détacher, mais aussi sur celui-là même qui est en train d'écrire et dont l'écriture dénonce l'ambiguité, est nécessairement ironique et le classicisme où il prend forme postule évidemment une esthétique de la disponibilité.

Aucun narrateur gidien - c'est acquis - n'est superposable ni identifiable au moi de l'écrivain; d'ailleurs ce moi-là, quel est-il? Chacun est bien plutôt une création autonome qui, dans le cas des

la première personne et à la limite des oeuvres récits autobiographiques, a choisi ou a adopté plus ou moins librement le je pour communiquer son émotion ou sa sensibilité, pour masquer sa mauvaise foi ou sa culpabilité. Cette création entretient avec l'écrivain des relations problématiques. Plus qu'elle ne lui permet en effet de distancier un problème dépassé, elle avive ou met à jour des doutes nouveaux ou plus profonds qui naissent de la pratique de l'écriture. Une pareille fécondité fait de l'écriture le lieu même d'une conversion vers la vie et, plus qu'un dépassionnement, celui d'un questionnement nouveau, d'une redéfinition du moi. Si la création est en soi indépendante de toute direction qui en limite la portée et si, finalement, elle est tournée vers l'accueil, les choix esthétiques euxmêmes naissent des structures mentales de l'écrivain pour qui l'oeuvre d'art est la facon propre d'exister, d'"assumer le plus d'humanité". Ces choix inséparables de possible sont déterminismes intérieurs et donc du dialogue qu'il a, toute sa vie, entretenu avec lui-même et, en lui-même, avec ce qui lui paraissait le plus étranger. Le rêve de la table rase caressé un instant par le créateur de Lafcadio est une nébuleuse qui ne résiste pas à l'épreuve du réel; de même le mythe schopenhauerien du regard en soi doit se convertir dans l'accès au monde et l'acceptation librement assumée de désir. L'oeuvre de Gide, en raison même des exigences son esthétiques, spirituelles, mais encore sensuelles qui l'animent, ne peut échapper à cette épreuve du réel dont elle est à la fois la compensation et la transcendance, par le déplacement qu'elle opère du plan de la nature au plan de l'art. Si Gide doit quelque chose à la fréquentation des Symbolistes et de Mallarmé, c'est bien cette primauté de l'esthétique sur tout autre engagement, même si sur ce point il a beaucoup évolué depuis ce premier exercice d'école que constituait Le Traité du Narcisse. Pour lui, loin d'impliquer les silences du moi, elle suppose au contraire son affirmation et l'aveu autant que la recherche de son ambiguité et de sa complexité. La prééminence de l'esthétique sur l'éthique participe d'un choix ontologique, entraîne le refus des formes littéraires périmées, réductrices ou encore non distanciées par l'ironie et propose de

substituer au développement d'une thèse a priori la voie nouvelle d'une vérité à conquérir. Enjeu de liberté et de clarté, l'écriture gidienne est porteuse de sens, parce qu'elle est à la fois la plus générale et la plus personnelle qui soit 56, parce qu'elle est élaboratrice de disponibilité - "L'histoire de l'homme - dit

Littérature et morale avant Le Prométhée mal enchaîné - c'est celle des vérités que l'homme a délivrées" - parce qu'enfin elle est dialogue incessant du moi avec les autres figures de soi qu'elle produit. Ecrire, c'est privilégier les données de la sensibilité sur celles de l'éducation, c'est préférer un moi à construire à cet autre délétère qui, s'il ne s'était aboli dans l'expérience d'André Walter, n'aurait été qu'un fruit sec.

Mais nul ne fonde son oeuvre sur rien. Le bouleversement que traduit l'écriture des Nouvritures cette révélation poétique non seulement que l'existence est possible par les sens, mais encore que ceux-ci dissociés de toute figure culpabilisante sont dispensateurs de bonheur, trouvent leur lointain accomplissement dans la rencontre de Marc, le Nathanaël nouveau; le péché désormais, c'est "tout ce qui comporte nuisance" 58. La prééminence du "point de vue esthétique" s'accompagne donc d'une revendication des vérités de l'intuition et du bonheur des sens qui s'affranchissent des lois d'une morale mal comprise. La recherche de Gide n'est pas d'abandon, mais de rigueur; elle fonde une liberté en même temps qu'une discipline et elle n'obtient forme adéquate que dans la création littéraire, parce que celle-ci engage dans son jeu subtil toute l'économie du moi. Ses oeuvres les plus proches de l'élan où l'effusion lyrique se fait la plus intime et la plus mimétique sont Amyntas et les Nourritures dont Gide tente d'expliquer l'intention à Jacques-Emile Blanche qui, cette fois, en a eu, au moins en partie, l'intuition:

"Je tiens la littérature picturale (le "ut pictura poesis") pour une aussi déplorable aberration que la peinture littéraire; je ne crois pas, d'un bout à l'autre de mon volume, avoir peint ou décrit un seul paysage - et j'allais dire un seul objet - mais bien exprimé la sensation que je ressentais à son contact. L'étrange, c'est que vous semblez croire que j'ai écrit ainsi malgré moi - ou inconsciemment tout au moins. N'y dis-je point: "Que l'importance soit dans l'oeil, non dans la chose regardée", etc., etc..."

Cette prééminence du regard sur le jugement, de la sensibilité sur l'objet qui l'inspire, est à la base de la création gidienne. Elle implique aussi l'accès à une forme, à la conception d'une "oeuvre de raison" qui engrange toute la complexité du moi et qui mesure, dans cette densité de l'écriture même, le dialogue des sensibilités particulières qui le composent. Dans les Récits, l'ironie de la narration, en donnant au lecteur l'illusion qu'il est dans le réel, accuse simplement soit le caractère ludique de la littérature, soit le caractère illusoire de ce réel même dans lequel il vit. L'écriture recèle la clé du moi gidien et, nous le disions déjà, le moi produit moins l'oeuvre que l'oeuvre ne produit le moi; c'est cette distanciation-là qui en fait le lieu d'une révélation. La diversité des formes et des structures de l'oeuvre répond donc moins à un choix qu'à une exigence intime du moi.

Le "point de vue esthétique" - écrit Gide en 1918 - est "le seul qui ne soit exclusif d'aucun des autres". Mais comme en littérature tout signe passe par le langage et que rien n'y peut se passer du langage, ce sont les structures mêmes de l'imaginaire et la situation de l'écrivain devant son écriture, avec leurs divers prolongements, qui sont de toute façon l'objet que se propose tout critique, et donc tout lecteur. L'oeuvre de Gide, quant à elle, vise à produire une image du moi qui ne soit plus simple rupture par le désir qu'elle dresse vers le monde, mais élaboration d'un univers de clarté et de réconciliation qui, par les signes qu'elle nous adresse, nous interroge et nous donne à participer à sa glorieuse beauté.

#### NOTES

- 1. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman. Ed. de Minuit, 1963, p. 30.
- 2. Ibid., p.39.
- Cf.Henri Ghéon, "Le classicisme et M.Moréas", Nos Directions, Ed.NRF,1911,p.132.
- 4. Alain Robbe-Grillet, Op.cit., p.42.
- Gide, Nouveaux Prétextes, Mercure de France, éd. 1963, "Nationalisme et Littérature", p. 186.
- 6. Cité par Alain Robbe-Grillet, Op. cit., p. 26.
- Cité dans la lettre de Gide à Massis du 24 janvier 1924, in Oeuvres complètes, NRF, XII,1937,p.555.
- "Les limites de l'art", Prétextes, éd.cit. des Nouveaux Prétextes.p.27.
- 9. Journal 1889-1939,25 avril 1918, éd. Pléiade, p. 652.

10. Ibid., 13 octobre 1918, p. 658. 11.Cf.Traité du Narcisse, éd.Pléiade, p.9. 12. J. Rivière, "André Gide", Etudes; Gallimard, éd. 1944, p. 166. 13.L.de Gide à J.Schlumberger, 7 déc.1921, citée in J.Rivière-J.Schlumberger, Correspondance, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1980, p. 252. 14. Journal 1889-1939, 17 octobre 1910, p.321-322. 15. Ibid., 15 juin 1914, p. 420. 16.Cf.Ibid., 25 août 1938, p.1314. 17.L.de Gide à Valéry,5 juillet 1901, Correspondance, Gallimard, 1955, p.385. 18.L.de Gide à Alibert, 17 janvier 1914, Correspondance, Lyon, PUL, 1982, p.106-7. Alibert, à cette époque, réunit des documents pour une étude sur Gide. 19.L.de Gide à F.Jammes, 17 avril 1898, Correspondance, Gallimard, 1948, p.138. 20. Chroniques de l'Ermitage I", Nouveaux Prétextes, éd. cit., p. 167. 21. H. Ghéon, "Réalisme et poésie", Nos Directions, éd. cit., p. 27. 22. "Les limites de l'art", Prétextes, éd. cit., p. 26. 23.L.de Gide à Ghéon, 20 Mars 1899, Correspondance, Gallimard, 1976, p.197. 24. Hegel, Esthétique, tome I: Introduction à l'Esthétique, Aubier-Montaigne, 1964, p.139 et 141. 25. "Les limites de l'art", Prétextes, éd. cit., p. 26. 26.Lettres de Gide à Copeau et de Copeau à Gide, 23 et 25 juillet 1906, Correspondance, tome I, CAG 12, Gallimard, 1987, p. 204 et 206. 27.L. de Gide à Blanche, 11 juillet 1902, Correspondance, CAG &. Gallimard, 1979, p.119-120. 28. "Emile Verhaeren", in Oeuvres complètes, X, Gallimard, 1936, p.6. 29.H.Ghéon, "Lettre sur le vers libre". Nos Directions, éd.cit.p.224. 30.Cf. "Réponse à une enquête de La Renaissance sur le classicisme", Incidences, Gallimard, 1924, p. 211. 31. Paludes, éd. Pléiade, p.89. 32.H.Ghéon, "M.d'Annunzio et l'art", Nos Directions, éd.cit. p.146. 33. Cité dans "Préface au Catalogue de l'exposition Maurice Denis". in Oeuvres complètes, IV, Gallimard, 1933, p.419. 34.H.Ghéon, "1'Epreuve de Florence", NRF., janvier 1913, p.79. 35.Cf. Journal 1889-1939,11 janvier 1892, p.30. 36.H.Ghéon, art.cit., p.81. 37. Ibid., p.82. 38. Journal 1889-1939, 9 janvier 1907, p. 229-230. 39.Cf. Ibid., 9 avril 1906, p. 207-208 et "Journal sans date 2", in Nouveaux Prétextes, éd.cit., p.225. 40. Les Nourritures terrestres, éd. Pléiade, p. 158. 41.L'Ermitage, janvier 1899, p. 42.L.de Gide à J.Renard, s.d., in Nouveaux Prétextes, éd. cit., p. 300. 43. Ibid. 44. "Journal sans date 3", Ibid., p.237.

45.Cf. Journal 1889-1939, janvier 1892, p.28-30.

47. Ibid., p. 226.

46. "Journal sans date 2", Nouveaux Prétextes, éd. cit., p. 225.

- 48. "De l'importance du public", Ibid., p.157.
- 49.Lettre de Gide à Copeau, 23 octobre 1910, Correspondance, éd.cit., p. 402.
- 50. Corydon, Gallimard, éd. 1981, p.32.
- 51. "Chroniques de l'Ermitage I", Nouveaux Prétextes, éd.cit., p.168.
- 52. Ibid., p. 167.
- 53.L.de Gide à Alibert,17 janvier 1914.Correspondance,éd.cit.,p.107.54.Ibid.
- 55.Cf. "Le regard du public m'est odieux jusqu'à m'ôter le goût de vivre; il ôte toute valeur à l'acte, tout prix à la sincérité. Où l'on voudrait garder le bel air d'attaquer, on aura l'air de se défendre. "Lettre de Gide à Ghéon, 30 juillet 1902, Correspondance, éd.cit., p.454.
- 56.On songe à Goethe et à ce que Gide en disait: "Se laissant vivre en les choses comme Pan, partout, il écarte de lui toute limite, jusqu'à n'avoir plus que celles mêmes du monde. Il devient banal, supérieurement." Journal 1889-1939, 13 septembre 1893, p.42.
- 57. "Littérature et Morale". Ibid., p.91.
- 58. Ibid., 18 avril 1918, p.651.
- 59. Lettre de Gide à Blanche, Correspondance, 28 octobre 1907, éd.cit., p.159-160.

# CONSIDERATIONS SUR LA MYTHOLOGIE CROYANCE ET ASSENTIMENT

par

## M. Eric MARTY Grand Prix de la Critique 1986

"Pourquoi j'acquiesce Mythologie paienne, tandis que j'ai la mythologie chrétienne en horreur ? -Parce que la mythologie paienne éclaire la pensée paienne, tandis que la mythologie chrétienne offusque la droite pensée du Christ."

Le 8 juin 1922

Les Considérations sur la mythologie grecque (le sous-titre est Fragments du Traité des Dioscures), parues dans la N.R.F. septembre 1919, sont, malgré leur justesse le signe d'une sorte d'échec dans le projet gidien. En 1912, Gide notait dans son Journal; "J'écris quelques lignes du Traité des Dioscures que depuis tant d'années je porte en tête; mais ceci non plus ne va pas. Je pense à présent qu'il vaut mieux réserver ces idées sur la mythologie grecque pour le roman que j'écrirai après les Caves. Je les ferais exposer par quelqu'un avec toute la lenteur et la complexité qu'il faudrait. De sorte que ce travail aussi je l'arrête."<sup>2</sup> Ce roman est peut-être Thésée puisque certains thèmes de ce récit sont abordés dans cet article: mais, si je parle d'échec, ce n'est pas par allusion à un éventuel retard par rapport au projet de 1912 (Thésée date de 1946) puisqu'on ne trouve rien sur la mythologie dans la dernière fiction de Gide. La défaillance est ailleurs: principalement dans le contraste entre le voeu d'une lente et complexe explication et la minceur, le

laconisme, le caractère abrégé des Considérations sur la mythologie grecque.

Il est vrai que dès 1914, apparaît dans le Journal l'idée d'une présentation nécessairement fragmentaire du Traité des Dioscures: "C'est du Traité des Dioscures que je m'occupe ce matin. Mais, encore ici, l'enchevêtrement de mes idées est extrême et chacune d'elles à son tour me paraît pouvoir servir d'exorde, de clef de voûte ou de conclusion. Sans doute me contenterai-je de les noter sur feuilles éparses et sans chercher à les ordonner. Ausi bien ai-je trouvé dans les papiers emportés de Paris, un certain nombre de matériaux qui devaient entrer dans la composition de l'édifice, je laisserai tout cela à l'état fragmentaire".

De fait, entre le projet romanesque de 1912 et l'acceptation du fragmentaire en 1914, c'est cette dernière qui l'a emporté: Fragments du traité des dioscures n'est pas un sous-titre provisoire, mais, semble-t-il, un choix définitif: celui de ne laisser paraître sa pensée sur la mythologie que sous la forme de ces belles poteries antiques: le fragment. A la nécessité de la forme fragmentaire, je tenterai de donner quelques explications. C'est précisément parce que la mythologie gréco-romaine traverse toute la vie de Gide qu'elle ne se laisse pas totaliser de manière élémentaire: présente partout, elle ne se synthétise: nulle part et s'est dispersée au fil contradictoire de l'œuvre: depuis Le Traité du Narcisse jusqu'à Thésée De la part de Gide, nulle synthèse à la manière de Mallarmé qui, on s'en souvient a rédigé un texte célèbre intitulé Les dieux antiques, largement inspiré de l'ouvrage anglais de George Cox. Si Mallarmé a réussi à faire ce que Gide a tout juste commencé et qu'il a laissé inachevé, c'est qu'aussi Mallarmé, volontairement ou non, lit la mythologie à la suite de la grande vague mythologisante du romantisme allemand suppose d'une part l'idée d'une unité fondamentale des mythes (on retrouve là la grande découverte du fond commun indo-européen), et d'autre part l'idée que l'occident contemporain s'est éloigné de sa propre origine: dès lors, il apparaît que la signification ne est plus accessible immédiatement et spontanément, mais qu'elle doit être recherchée par un long travail de régression philologique,

poétique ou philosophique sur les textes. Pour Mallarmé, ses devanciers et ses contemporains, l'origine est chose perdue, le sens authentique n'est plus disponible au simple regard, et il faut - c'est là, très schématiquement une position romantique - se placer de manière rétrospective par rapport au mythe: c'est cette position par essence distanciée qui permet la synthèse. En cela, Gide est bien l'écrivain français qui a rompu avec le fond de romantisme qui tapisse le dix-neuvième siècle. Contrairement à l'idée de Mallarmé, le mythe grec ne reflète rien pour Gide qui soit définitivement perdu ou dissimulé et vers lequel on ne pourrait tendre qu'un regard nostalgique: bien au contraire, la mythologie se lit, pour lui, au présent.

Le premier mouvement du texte de Gide vise à éloigner de son propos l'interprétation du mythologue: celui qui est "sans respect pour le Dieu"4; ce premier temps passé, Gide nous dit que la condition de possibilité pour comprendre le mythe, c'est la croyance; ou plutôt, anticipant sur le point de vue que Paul Veyne a récemment présenté dans son ouvrage Les Grecs croyaient-ils à leurs muthes?. Gide préfère, par une très belle intui!tion. le terme d'assentiment<sup>5</sup>: ce terme est intéressant puisque Gide réserve le terme de croyance à la religion chrétienne. L'assentiment est un terme nietzschéen qui est à la fois plus fort et plus faible que celui de croyance: plus faible parce qu'il induit une sorte de passivité par rapport à ce que la croyance suppose de violence ou de passion, plus fort parce que plus total, n'impliquant pas cette coupure, cette rupture entre le terrestre et le céleste, la chair et l'esprit de la foi. L'assentiment est un simple acquiescement et non une sortie hors de soi. A ce titre, Gide souligne d'ailleurs le caractère pacifié de l'assentiment en montrant que dans cette position, imaginaire et intelligence ne sont point disjoints. Mais, si l'assentiment a sa propre rigueur, il est néanmoins joyeux (et là encore nous retrouvons quelque chose de nietzschéen): "La fable grecque est pareille à la cruche de Philémon qu'aucune soif ne vide. si l'on trinque avec Jupiter (oh! j'invite à ma table ce Dieu!)"6.

Pour être tout à fait complet, j'ajouterai que si Gide se sépare de l'interprétation nostalgique du XIXème siècle, il se disjoint aussi de

l'interprétation posotiviste: lorsqu'il affirme qu'il faut voir la raison à l'action dans le mythe, ce n'est pas dans une perspective naturaliste. Il écrit en effet: "La mystique paienne, à proprement parler, n'a pas ceux-là mêmes d'Eleusis de mvstères et n'étaient rien l'enseignement chuchoté de quelques grandes lois naturelles. Mais l'erreur c'est de ne consentir à reconnaître que l'expression imagée des lois physiques"7. L'interprétation allégorique du naturalisme est rejetée parce que son seul but semble être de vouloir neutraliser ce terrain miné qu'est le mythe et lui ôter tout pouvoir de subversion. L'exemple le plus frappant concerne l'accouplement de Pasiphaé et du taureau: "J'ai déjà dit mon opinion sur le Minotaure: pour peu que Pasiphaé ait eu vent de l'amoureuse aventure de Léda, elle pouvait bien supposer que ce taureau cachait Jupiter même. Certaine école critique ne consentit à voir dans le taureau qu'un certain Taurus, jardinier du roi, ou général; mais nous enverrons, si vous le voulez bien, cette explication rejoindre celle des mythes solaires et des totems"8. Il y a une poétique ou plutôt une érotique du monstre propre à Gide, et il ne convient pas de décontenancer le mythe ou le vider de ce qu'il peut avoir de scabreux au nom d'une herméneutique pseudo-rationaliste.

Le troisième axe par rapport auquel Gide se distingue est l'axe freudien. Les termes associés de conscience et de résolution employés par Gide soulignent combien nous sommes loin d'une interprétation du mythe comme analogique aux structures l'inconscient. Pour Gide, le désir ne s'exprime guère sous la forme de la dénégation de l'acte manqué ou du lapsus. En comparant le fait de garder la voile noire et l'abandon d'Ariane à Naxos, et en plaçant un trait d'égalité entre le meurtre du Père et la substitution de Phèdre à Ariane, Gide montre qu'il ne méconnaît pas la place du désir le comportement de Thésée, mais il ne veut voir le désir que sous la forme triomphante et offensive. Alors que Freud voit lui aussi une omniprésence du désir dans le mythe, il l'interprète comme soumis au refoulement, puisque selon lui il n'est pas de pur désir, Gide à l'inverse pèse de tout son poids interprétatif pour ne voir dans le mythe qu'un désir à son état de transparence le plus élevé. Ce qui

fascine Gide dans le mythe, ce n'est pas la fatalité ou la nécessité d'une structure: structure familiale (Thésée/Egée), ou structure du signifiant (la voile noire et la voile blanche); pour lui, c'est consciemment et résolument que Thésée a omis de changer la voile de son navire à son retour de Crète. On pourrait étendre cette analyse à l'ensemble du discours gidien, et rappeler à ce titre le célèbre passage du Journal: "Sont-ce les dieux qui soufflent dans mon âme l'ardeur que je ressens/.../ ou tout violent désir ne devient-il pas un dieu pour chacun de nous"9. On comprend que dans ces lignes, qui sont une paraphrase de Virgile, il y a pour Gide une sorte d'équivalence métaphorique entre le désir et le dieu de la mythologie. et que, pour aller très vite, si Gide ne reconnaît dans le mythe qu'un désir affirmatif c'est parce qu'il reconnaît perpétuellement son propre désir: bref, que l'assentiment de Gide envers la mythologie a très clairement une structure narcissique. L'assentiment de Gide vient de ce que partout dans le mythe, il voit le reflet de son propre désir, de cette part de lui-même qu'à l'inverse la mythologie chrétienne tente de nier: on comprend peut-être mieux alors l'opposition cardinale entre croyance et assentiment. C'est pourquoi aussi on peut lire dans les diverses réécritures mythologiques de Gide une sorte d'autoportrait discontinu de lui-même: non-point auto-biographique, mais érotique 10.

Si cette opposition entre croyance chrétienne et assentiment grec me paraît importante, c'est qu'il y a par ailleurs chez Gide un mouvement contradictoire qui le pousse d'une part à vouloir réconcilier, dans une révérence à la renaissance, mythologie paienne et mythologie chrétienne l' dont on peut voir quelques traces dans le mythologie chrétienne l' dont on peut voir quelques traces dans le dissocier comme dans les Considérations. Une citation du Journal à propos du fameux Traité des Dioscures, écrite après la publication des Considérations est à ce titre intéressante: "Il n'est peut-être pas bien adroit de grossir de la querelle religieuse le Traité des Dioscures ? à examiner" Pourtant Gide a du mal à disjoindre les problèmes.

Si ce traité n'a jamais été écrit, on peut peut-être en trouver

quelques traces rétrospectives dans les Nouvelles Nourritures, publiées en 1935, et dans lesquelles précisément mythologies païenne et chrétienne se voient plus ou moins associées. Ainsi, dès le premier chant, il écrit:

"Je ne sais trop qui peut m'avoir mis sur la terre. On m'a dit que c'est Dieu, et si ce n'était pas lui, qui serait-ce ? /.../ Mais nous réserverons pour l'hiver la discussion théologique, car il y a de quoi se faire beaucoup de mauvais sang là-dessus.

Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait !Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler.

Bah! Je te reconnais, Phoibos! Au-dessus du gazon givré tu répands ta chevelure opulente. Viens avec l'arc libérateur. A travers ma paupière fermée, ton trait d'or pénètre, atteint l'ombre; il triomphe, et le monstre intérieur est vaincu. Apporte à ma chair la couleur et l'ardeur, à ma lèvre la soif, et l'éblouissement à mon coeur. De toutes les échelles de soie que tu lances du zénith à la terre, je saisirai la plus charmante. Je ne tiens plus au sol, je me balance à l'extrémité d'un rayon.

O toi que j'aime, enfant ! je te veux entraîner dans ma fuite. D'une main prompte saisis le rayon; voici l'astre ! Déleste-toi. Ne laisse plus le poids du plus léger passé t'asservir."<sup>13</sup>

Cet extrait des Nouvelles Nourritures pourrait être un des fragments possible du Traité inachevé. N'est-ce pas à une envolée amoureuse du type de celle à laquelle Pollux enjoignit Castor de le rejoindre? Mais au-delà de cette analogie sensuelle, ce passage est signifiant dans la mesure où il se situe à la fracture qui disjoint définitivement (sans plus d'apparente oscillation) la croyance et l'assentiment. Si la discussion théologique est remise à l'hiver, il n'empêche qu'au ciel dépeuplé, Apollon demeure comme le miroir du désir. Ce thème, déjà abordé précédemment, parcourt toutes Les Nouvelles Nouvritures, et résonne en écho avec ce qui avait été écrit dans les Considérations:

"J'admire combien le désir, dès qu'il se fait amoureux, s'imprécise. Mon amour enveloppait si diffusément et si tout à la fois son corps, que, Jupiter, je me serais mué en nuée, sans même m'en apercevoir $^{\rm n}^{14}$ .

La métamorphose en nuée, qui fait allusion à l'une de celles de Jupiter, est reprise ici sous une forme métaphorique et concrète; elle joue des mêmes éléments qui structuraient la citation précédente. Et, revenant aux Nouvelles Nouvritures, on peut ainsi multiplier les échos qui associent les deux textes comme s'ils étaient tissés du même fil:

"Qui donc disait que le grand Pan est mort ? A travers la buée de mon haleine, je l'ai vu. Vers lui se tend ma lèvre. N'est-ce pas lui que j'entendais murmurer, ce matin: Qu'attends-tu ? " $^{15}$ .

Là encore, la déité est miroir du corps, et le mythe est vécu au présent.

Face à cette gémellité divine, qui fait de Gide le troisième des Dioscures, il faut alors que le *croine*, la croyance cède vraiment la place à l'assentiment: l'assentiment apparaît bien alors comme l'envers du renoncement dont Gide faisait l'un des éléments les plus précieux de la foi.

Comme par un dernier reste de dialectique, il arrive à Gide, çà et là, de faire appel au Christ<sup>16</sup>, mais précisément, c'est le Christ qui est loué et non point Dieu: Dieu apparaît comme le dépotoir de la croyance<sup>17</sup>. C'est bien par cette reconnaissance joyeuse de soi dans Apollon, Jupiter ou Pan que Gide s'écarte de manière explicite de la tentation matérialiste du monde dès lors qu'il ne croit plus: "l'hypothèse chrétienne...inadmissible. Qu'elle ne peut pourtant se laisser ébranler par les constatations matérialistes<sup>18</sup>, ou encore, "...Dépouillerons-nous Dieu de sa foudre pour avoir compris la formation de l'éclair? "<sup>19</sup>. De même que dans les Considérations, Gide se refusait à l'analyse naturaliste du mythe gréco-romain, de même, il ne consent pas à opposer à la mythologie chrétienne la vision scientiste de l'univers.

Aussi, faut-il peut-être méditer ce fragment qui eût pu servir d'exorde, de clef de voûte ou de conclusion au Traité des Dioscures:

"Je crois plus facilement aux dieux grecs qu'au bon Dieu. Mais ce p&lythéisme,, je suis bien forcé de le reconnaître tout poétique. Il équivaut à un athéisme foncier. C'est pour son athéisme que l'on condamnait Spinoza. Pourtant, il s'inclinait devant le Christ avec plus d'amour, de respect, de piété même que ne font bien souvent les catholiques, et je parle des plus soumis; mais un Christ sans divinité".

## NOTES

- 1. Journal inédit, cahier 39 gamma 1597, f.45 r.
- 2. Journal, Janvier 1912 (Vendredi), Pléiade, p.363.
- 3. Ibid., 7 Juillet 1914, p.432-433.
- 4. Considérations sur la Mythologie grecque, in Incidences, Gallimard, p.125.
- 5. Ibid.,p.123.
- 6. Ibid.
- 7. Ibid., p.126.
- 8. Ibid., p.128.
- 9. Journal, op.cit., t.II, p.561.
- 10.A ce titre, le mythe chrétien présent dans La Porte étroite pourrait être un contre-exemple.
- 11. On sait que dans de nombreux tableaux de la Renaissance, Vénus et Marie figurent côte à côte.
- 12. Journal, t.I, op.cit., p.832.
- 13. Les Nouvelles Nourritures, Folio, p.171-172.
- 14. Considérations, op. cit., p. 169.
- 15. Les Nouvelles Nouvritures, op. cit., p. 172.
- 16. Ibid., p.189.
- 17. Ibid., p. 207.
- 18. Ibid., p. 208.
- 19. Tbid., p. 210.
- 20. Ibid., p. 209.

# LES CAHIERS DE LA PETITE DAME Notes pour une Histoire authentique d'André Gide

## par

# Dr.Peter SCHNYDER OLTEN.Suisse

On laissera de côté l'aspect autobiographique des Cahiers. On sait que Mme.van Rysselberghe fut, pendant la guerre, l'animatrice du Foyer Franco-Belge, où elle rencontrait Gide, dont elle fut par la suite la voisine de palier au fameux Vaneau, qu'a précédé le Laugier, point de rencontre des amis de Théo van le célèbre atelier, Rysselberghe. On sait qu'elle est la grande amie et fervente admiratrice de Gide, mais qui jamais n'idolâtre son ami. Elle a réussi une oeuvre intéressante, que d'aucuns critiquent, mais je pense qu'ils ont tort, parce que nous verrons que c'est un miroir intéressant. Un miroir, mais aussi un écho. Un écho de la voix de Gide. Il v a une sorte de ténacité, de persévérance exceptionnelle, qui me plaisent beaucoup dans ces Cahiers, et dont on devra parler. Une grande modestie également, qu'elle marque en signant M.Saint-Clair. Alors qu'elle aurait pu faire une oeuvre personnelle, elle a préféré se consacrer uniquement à ses Mémoires.

Elle y manifeste une compréhension très poussée de Gide et qui surgit dès le début. Par exemple, Gide dit en riant: "Je devrais toujours vous avoir derrière moi." (Les Lacaniens apprécieront!). "De temps en temps, il avait envers moi de grandes effusions qui voulaient dire: Comme vous êtes gentille de m'écouter si bien!" S'étonnerait-on de ce qu'ils disent tous les deux en même temps: "Ah! quel bonheur de vous avoir!", que Gide jubile: "Comme nous avons bien fait de nous rencontrer!" Ou encore: "Oui. C'est ça. Entre nous le malentendu est impossible." Pendant le long séjour tunisien que fit Gide vers la fin de la deuxième guerre mondiale, il souhaite beaucoup revoir la Petite Dame. Il en parle dans son Journal

et dans ses correspondances. Ce qui n'a rien de surprenant. N'étaitelle pas devenue, comme l'écrit Mme.van Rysselberghe elle-même: "L'indispensable objection, celle qu'il quêtait, qui lui était devenue nécessaire." Dans un bel éloge écrit au lendemain de la mort de Gide, la Petite Dame souligne qu' "ils étaient devenus amis tout de suite, sautant par dessus le stade de la relation". Elle précise que leur amitié était " faite d'attrait, de confiance absolue, mais aussi de mutuelle à laquelle leur affection résistance. grâce l'accoutumance et la banalité. Commencé le 11 novembre 1918, et terminés trente-trois ans plus tard, le lendemain de l'inhumation du héros, ces Cahiers nous permettent donc d'accéder au vécu d'un homme qui avait alors devant lui un avenir riche, aussi riche que son passé.

Dès le début , c'est un livre ouvert sur l'avenir, où le présent, cet "enfant à trois mains, trop souvent négligé", au dire de René Char, a droit à la part du lion. Je dirai en particulier que les Cahiers sont, entre autres, le grand livre du Kairos, du moment unique, intensément vécu, du bonheur de vivre, qui est toujours inséparable de la jouissance artistique. C'est une fraîcheur matinale qui nous caresse dans cette étude. Et si nous ignorions l'âge de Gide - on sait qu'il a quarante-neuf ans et que la Petite Dame en a cinquante-deux - , nous risquerions de penser que le héros et son auteur ont la vie devant eux. Mais au-delà de la primeur due à l'amorce de ce grand projet:

"Mon seul but fut de restituer des souvenirs vivants et précis", il y a dès le début une force, une joie, une rage de vivre, qui sera la tonalité générale de l'ouvrage entier. La Petite Dame se désintéresse des convenances bourgeoises; elle fait peu de cas de la dignité si chère à beaucoup de gens de lettres de cette époque. Que Gide ait accompagné un jeune homme en Angleterre, passe encore. Mais qu'il en soit amoureux sans le cacher, c'est trop, sans contredit, aux yeux de pas mal de gens. Or au lieu de le taire, de passer discrètement outre, elle note les commentaires de Gide sans les censurer. Gide dit, dans ce contexte: "J'ai besoin d'être amoureux pour bien travailler." De ces confidences-là à des considérations sur

Corudon, il n'y a qu'un pas. Donc on peut dire en résumant qu'en 1918 Gide, vu à travers les Cahiers, est un homme plein de projets, qu'il expose avec enthousiasme à son amie, sans oublier qu'il fréquente, en dehors d'Elisabeth, fille de la Petite Dame et future mère de Catherine, une foule de gens: Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, les auteurs de la N.R.F., Copeau et beaucoup d'autres, que nous rencontrons tous peu ou prou dans les Cahiers, véritable point de mire des activités infiniment multiples de Gide. En sa quarante-neuvième année, il est l'homme qui veut aller au bout de ses possibilités. Il veut "passer outre", le mot est de lui. Il veut ne pas se laisser récupérer. En particulier, après l'incident des lettres brûlées, il prend ses distances vis à vis de Madeleine, mais sans Il délaisse certains amis, tel Claudel; se brouille avec d'autres, tel Ruyters. Gide est en pleine possession de tous ses registres d'écrivain. Mais nous vivons pour manifester: il veut montrer ce qu'il sait faire. Il passe outre également à une certaine prudence, à un certain mensonge, concessions auxquelles il ne peut plus se livrer. En 1918 donc, après maintes crises, il se prépare à laisser éclater son tempérament. Il se désintéresse du qu'en-dira-ton. Il a besoin de se réaliser pleinement: que ce soit dans son art, et, aspect très intéressant, que ce soit dans sa vie. Et les Cahiers, il faudra insister sur ce point, s'en font l'écho fidèle. exclamations de la Petite Dame n'ont donc rien de surprenant: "Quel visage jeune il a ! quand il dit: C'est inoui la difficulté que j'ai à ne pas être heureux." Mais Gide en avait peut-être lui-même le secret: "Je trouve détestables ceux qui n'aiment pas la vie." Evidemment de telles exclamations sont contagieuses. L'envoûtement de ce début se maintient tout au long de ces années. Ce qui en est cause, c'est un entrain constant, une sympathie attentive devant tout ce qui appartient à la vie. Une tonalité frémissante, joyeuse et enjouée. Ainsi certaines scènes sont aussi passionnantes que les films de Marc Allégret. L'atmosphère qui y règne permet de revivre des instants uniques: le départ pour le Congo, ou l'année suivante l'arrivée dans le port de Bordeaux. Mais la Petite Dame n'embellit jamais. Il n'y a pas ici de "Poésie et Vérité". Et il faut lui savoir gré de nous

donner, de la fin du héros, malgré bien des découragements, car on sait qu'il avait pris des traits de plus en plus despotiques, un récit si sobre, si discret. Pour apporter une sorte de première conclusion, Maria van Rysselberghe est donc le hâvre créateur, artistique. C'est elle qui permet aux idées d'éclore. Ou plutôt aux idées en gestation de prendre, à travers leur expression dialoguée, du poids, de se faire échange. Ce que Gide ne rencontre pas à Cuverville.(Il paraît qu'il a écrit un jour à Madeleine: Près de toi, je pourrissais...") Elle écrit: "Je n'ai aucun système, aucun parti pris. Je fais comme je peux, comme cela vient. N'ayant qu'une idée, c'est de faire ressemblant."

Les Cahiers de la Petite Dame, comme le laissent entendre leur titre et leur sous-titre, ne sont pas un journal littéraire. chronologie y est un principe de construction, ils restent animés essentiellement, on l'a dit, par un être extérieur, non par le sujet écrivant librement au hasard de son humeur et de ses préoccupations. Il serait donc plutôt assimilable au genre de la chronique, n'étaient les nombreuses et utiles réflexions sur la valeur de l'écrit, les autocritiques, les discussions sur les résultats obtenus parfois jugés trop loin de la vie par rapport à l'ambition de l'auteur, les problèmes de style, souvent jugé trop sec, qui en font une oeuvre encore actuelle, animée par un souci de véracité, mais aussi de vivacité. Gide, et beaucoup d'autres diaristes avant lui et après lui, ont dit délibérément Je, avec tout ce que cela implique de complication et de libération. Maria van Rysselberghe ne parle pas d'elle, lui. Ce qui stimule l'écriture, chez elle, ce n'est ni une réflexion, ni une impression, mais un constat, une manifestation quelconque qui de près ou de loin se rapporte toujours à Gide. C'est à travers son grand ami qu'elle se met à parler. Gide dit: Je pense que... Elle dit: Il pense que... Il dit que... Une différence de taille donc distingue les journaux habituels des Cahiers de la Petite Dame. A y regarder de plus près on serait tenté de voir là une négation du journal, du une position a-narcissique, ou plus exactement transnarcissique - ce qui est plus moderne en tout cas - par opposition au journal intime d'Amiel par exemple, reflet d'un narcissisme de mort,

selon son propre aveu. Nous trouverions donc ici, sans qu'il soit possible d'en connaître le motif, un narcissisme de vie, presque une osmose de deuxc narcissismes. Ce n'est pas que le Je qui tient la plume soit au fond complètement absent. Tout au contraire. Mais, dans ces Cahiers, il parle surtout pour rendre la voix de Gide, pour témoigner, pour faire état de ce qui a été dit, raconté, fait, ou pour rendre le regard de Maria elle-même. Chose significative, sur laquelle je voudrais insister davantage, ce Je qui tient la plume est plus personnel lorsqu'il relate des faits vécus, lorsqu'il parle des choses vues. Il est en revanche plus impersonnel quand il rend ce que Gide a dit, ses paroles. Et là Mme.van Rysselberghe a une totale réceptivité à l'égard de Gide, surtout donc de sa parole, qu'elle recueille toujours avec enthousiasme, exhaustivité et avec un regard auquel elle permet d'être souvent critique. Quand il s'agit des attitudes extérieures de Gide, de son comportement, de sa démarche.

Nous voyons donc dans les Cahiers, deux Gide: l'un authentique, dont Maria ne veut laisser perdre aucune parole, et l'autre plus comédien, ou plus guindé, pas toujours à l'aise dans un personnage qu'elle sait parfaitement déceler. Impossible ici de ne pas songer aux réflexions que suggère la voix, dans Le Sillon de Jacques Lacan: C'est par la voix que la conscience s'ouvre à l'inconscient et l'homme à lui-même et à l'autre. Toujours l'âme est perméable à un élément de discours. Lorsqu'il s'agit de rendre une impression auditive, pouvonsnous résumer, c'est en effet le domaine affectif qui est en jeu. Le jugement est, le plus souvent, comme suspendu. L'auteur se contente de simples suggestions: Je sens Gide content, approbateur; je lis sur le visage de Gide qu'il n'est plus content, on le sent nerveux, tendu... Mais la Petite Dame a évité le piège qui guette chaque diariste, et tout auteur de chronique, parce qu'elle a clarifié le problème du destinataire, par une astuce sympathique: elle adresse ouvertement ces notes à sa vielle amie: Lou, Aline Mayrisch. Celles-ci ne se distinguent alors guère de lettres fictives ou même réelles. Mais, le temps aidant, ces apostrophes se font de plus en plus rares, et les références à Mme. Mayrisch peuvent paraître à la troisième personne. Ce déplacement - on pourrait parler de métonymie, je

pense - me semble intéressant: il est permis d'y voir une plus grande liberté vis à vis de Gide, le tu étant une partie d'elle-même avec laquelle elle dialogue, une sorte d'alter ego intérieur. Mais en même temps on pourrait y déchiffrer une plus grande intimité avec Gide, altérité par excellence, alter ego extérieur. La troisième personne n'est plus alors l'absente - Gide n'est plus la personne absente - mais devient l'interlocuteur privilégié.

Cette intimité garde néanmoins toujours une certaine distance, visible par exemple dans le vousoiement. Comme le montre aussi le rêve relaté par Gide dans son Journal où le tu provoque la réprimande de Mme. Théo. C'est précisément ce parfait équilibre entre proximité et distance qui se reflète dans les Cahiers par la patiente écoute de ce que Gide vit, et cette habitude du regard impartial et sagace qui leur donne leur prix. Synthèse indéniablement heureuse entre l'admiration avouée et la critique ouverte. Miroir, mais qui déforme légèrement, nous le voyons maintenant. Tandis que la Petite Dame montre à la vue, la voix de l'ami rend naturellement un son authentique et prête moins à la critique. Ce qui y prête, c'est ce qui oblitère la nudité de la voix: c'est le débit, ce sont les gestes, une certaine raideur de marionnette - quand il joue du piano - des attitudes, par exemple quand il marche - et c'est assez méchant -"Il marche sur le boulevard comme on marche sur une montagne. Dans mon imagination, il rappelle deux figures de mes livres d'enfant: le joueur de flûte suivi par une foule et le magister des Fables: lyrisme et raideur." Les aspects négatifs n'ont, on le voit très bien, pas été Ils sont surtout du domaine de l'observation: l'oeil instrument critique par excellence. Ailleurs elle conclura dans ce même contexte: "Jamais silhouette décorative ne fut habitée par un être plus intérieur, encore que parfaitement conscient de son apparence." Dans les Cahiers, la crise, au sens d'autocritique, volontiers provoquée par une pléthore d'informations, alors que dans un journal véritable, ce qui peut la provoquer, ce serait plutôt le manque d'événements. On pourrait le vérifier chez un grand nombre de diaristes. Amiel par exemple déplore de ne pas dominer son personnage: "Il faudrait que je devienne objectif, mais je n'arrive pas

à le devenir." On peut opposer cette page d'Amiel à une page de la Petite Dame:

"Les limites de ces notes sont, hélas! les miennes, celles de ma mémoire. Je voudrais le redire à chaque page. Comment faire sentir l'exaltation, l'effervescence qu'il provoque dans nos esprits, dans nos coeurs, le rayonnement de son génie, sensible aussi dans le domaine de la vie, cette faculté qu'il a d'incliner les êtres vers leurs plus belles possibilités, ce respect du moindre facteur authentique. Il est comme le foyer où tout devient. Il est tout un monde dont je voudrais ne rien laisser perdre. A travers jeux, courses, promenades, lectures, causeries, où toujours il est le plus ardent, j'essaie de ne perdre aucune trace/ Jacques Derrida eût apprécié/: le tragique de sa vie, son travail, ses projets, le souci passionné qu'il a de Marc, le tendre intérêt qu'il prend à l'avenir d'Elisabeth, l'inquiétude fraternelle qu'il montre pour toi/Mme Mayrisch/, cette chaude sympathie pour tout.

Beau témoignage , qui montre avec quelle attitude de dévouement Maria a entrepris ces notations. Et je laisse de côté d'autres citations qui vont dans le même sens.

Un autre point critique, c'est la perspective d'un regroupement, d'un recoupement avec ce que Gide écrit, et notamment ce qu'il inscrit dans son propre journal encore inédit alors. Comme il sied, des réflexions sur la langue surgissent, la grande difficulté pour elle étant de rendre des choses vues et entendues avec précision, mais sans donner dans un style trop détaché.

"Que tout ce que j'écris est sec, et court, en regard de la réalité, et comme un maigre échantillon! Ce que je ne puis surtout pas rendre, c'est la sorte de lyrisme qui habite Gide quand il découvre ses sources aux endroits les plus jaillissants.

C'est pour rappeler qu'il n'y a aucune complaisance dans ces notes quand il s'agit de trouver la méthode appropriée, la transmission aussi directe que possible de la vie. Les choses les plus étonnantes de Gide sont celles qui échappent à la notation, qui sortent de lui par bribes à peines formulées, comme si devant lui se dessinaient tant de chemins que tout choix est décourageant.

Au delà de cette volonté d'être un témoin soucieux de véracité, la Petite Dame essaie de comprendre Gide sans jamais conclure. Petit à petit certaines constantes apparaissent: richesse, originalité, goût du paradoxe:

"Lui qu'un manque de logique dans une phrase faisait bondir d'indignation n'avait aucune logique dans ses comportements."

Avec de telles phrases, la Petite Dame réussit à nous rendre un Gide des plus attachants. C'est donc pour avoir évité, malgré toute son admiration, voire son amour pour Gide, tout aveuglement, que ses Cahiers n'ont rien d'un panégyrique. Qu'ils sont à mille lieues d'une défense quelconque de Gide. Une lucidité sagace guide toujours l'auteur, qui garde, lui, toujours les pieds sur terre, qui tempère les excès dans les moments sublimes, tout comme dans les périodes maigres. La Petite Dame n'est jamais la dupe de Gide: elle le devine, le devance, le comprend à demi-mot. Que Gide ait dû être d'un commerce difficile vers la fin de sa vie, comment le mettre en doute? Le grand mérite de la Petite Dame est de n'avoir pas désarmé devant certains travers agaçants de son héros, de faire de sa fin, en dépit de bien des déceptions ("Ecrire dans ce cahier me devient chaque jour plus lourd"), un récit très discret, très sobre, et qui fait autorité.

Pour conclure, rendons grâces à la ténacité de Mme.van Rysselberghe d'avoir mené à terme son projet. Rendons grâces également à l'éditeur, si modeste, de ces Cahiers, en la personne du Professeur Claude MARTIN.

Les Cahiers de la Petite vame sont un témoignage à la fois vivant et sympathique, généreux et lucide, amical et dévoué, de la vie d'André Gide. L'ambition de Maria van Rysselberghe était de faire ressemblant. Si certaines scènes relatées longuement, peut-être trop longuement, la font critiquer par certains lecteurs, et peuvent paraître banales, si parfois telle conversation offre trop de détails selon le goût de certains, je le veux bien, il ne faut jamais perdre de vue que ce livre ne résume et ne se résume pas. Parce que l'on ne saurait résumer une vie. Pas de conclusion sauf ce bel éloge, écrit

après la mort de Gide, pour dire sa reconnaissance à l'ami:

"Au merveilleux magicien qui réussissait à spiritualiser la vie par
sa seule ferveur et à élever dans les coeurs le niveau de l'être
humain."\*

<sup>\*</sup>Texte transcrit d'après l'enregistrement et non relu par l'auteur.

## INTERVENTIONS A-LA SEANCE DII MATIN:

M. Michel DROUIN, Président de séance, après les deux premiers exposés, sur Conudon et sur le Voyage en Angleterre de juin 1918:

Je suis très frappé, à travers les deux exposés qu'on vient d'entendre, de cette image du Père dans l'oeuvre de Gide. On parle toujours de la relation avec la Mère, avec les femmes et les interdits qui ont été prononcés par des femmes dans l'enfance de Gide, et dont ce dernier a eu énormément de mal à se libérer. On parle moins, et je crois que le Professeur Delay lui-même n'y fait pas allusion dans ses ouvrages, des interdits prononcés par le père. curiosité de lire, non pas en entier car c'est un gros livre, chapitre III du grand ouvrage de Paul Gide: La Condition de la Femme dans l'Antiquité, livre qu'André Gide connaissait, dans la mesure où entré plus tard en relations avec d'anciens collègues de son père, à travers l'Europe, il l'avait défendu. Pour ma part, je ne me suis jamais expliqué Conydon sans le mettre en relation avec tout ce que dit Gide sur les femmes, en particulier dans la trilogie de des Femmes. On ne saurait comprendre l'un sans examiner de très près l'autre. Il est un André Gide passionné par les questions de Droit, de Justice et aussi passionné par les questions d'éducation. Dans le voyage d'André Gide avec Marc Allégret, ce que Madeleine a craint le plus, ce n'est pas tant d'avoir un mari qui s'abandonnât au plaisir, que d'avoir un époux qui entendait être un formateur. à la façon dont Aristote, cité par Paul Gide, dit qu'(il y a trois classes de personnes qui ne peuvent agir par elles-mêmes et qui ont besoin qu'on les gouverne: la première, ce sont les esclaves; la deuxième, l'enfant et la femme. Et Aristote en donnait la raison suivante: l'esclave n'a pas de volonté; l'enfant en a une, mais incomplète... D'où cette lettre, un peu méchante, de Cocteau, amoureux de Marc, et qui écrit à Gide en Angleterre: "Et comment va votre poulain sauvage ?" Garçon aux cheveux longs ! Dans son chapitre III, voici ce qu'écrivait Paul Gide, et je fais la part à ce que devait représenter, sous le Second Empire ou sous la Troisième République, un Cours Public de Droit, fait par un Professeur Agrégé de Droit,

devant des étudiants, à une époque où l'uranisme était un tabou complet:

"Un amour sans nom, ou plutôt un vice infâme, était honoré dans toute la Grèce comme une vertu. On en peut voir la preuve dans tous les philosophes grecs depuis Solon jusqu'à Plutarque. Il me répugne de citer les textes et de m'arrêter sur un sujet si odieux. Il faut le dire à la honte de la Grèce, la corruption était telle que les Romains, tout dégénérés qu'ils étaient eux-mêmes, en eurent horreur. Jamais même au plus bas degré de leur décadence ils n'arrivèrent à méconnaître à ce point les sentiments de la nature. S'ils s'abandonnèrent eux-mêmes au plus honteux des vices, ce ne fut pas avec l'assentiment et les louanges de leurs philosophes et de leurs législateurs."

Je ne peux pas m'empêcher de voir dans ce texte, que Gide connaissait certainement d'après des documents que j'ai pu consulter, également un interdit, qui montre à quel point il a fallu du courage à André Gide, tardivement peut-être puisqu'il a quarante-huit ans lors de ses réflexionsqs de 1917-1918, pour se libérer non seulement de l'emprise des femmes: de sa mère, de sa femme, de ses cousines germaines, mais également, je crois, très profondément et d'un point de vue psychanalytique, de l'interdit prononcé par le père.

Je voudrais dire également à propos de l'enfant, combien durant les années 1917-1918, Gide insiste sur les Evangiles et en particulier sur l'enfance. Là, je m'interroge. Il est évident qu'il y a toujours eu un sentiment de culpabilité d'André Gide vis-à-vis de son épouse. On le voit à travers les relations que Jean Schlumberger a procurées dans son livre sur Madeleine et André Gide, la longue relation d'une conversation avec Roger Martin du Gard, et le texte de la Petite Dame qui la confirme.

Après les deux exposés suivants, respectivement sur l'ironie pastorale et sur la lutte des tropes dans La Symphonie pastorale, M. Henri Heinemann, Secrétaire Général de l'Association des Amis d'André Gide, prit la parole pour remercier, au nom de l'Association, M. le Sénateur Max LEJEUNE. Sénateur de la Somme, à la

recommandation de qui nous avons dû d'obtenir, pour Colloque, la magnifique Salle Clémenceau du Palais du Luxembourg, siège de la Haute Assemblée. Il adressa également ses remerciements à la Questure et au personnel du Sénat, dont le dévouement a été constant, et qui ont même poussé l'obligeance jusqu'à nous fournir gratuitement l'enregistrement de nos communications. également félicité que ce Colloque ait pu se tenir à Paris, dans le cadre prestigieux du Palais du Luxembourg, en cette année anniversaire d'une date importante de l'itinéraire d'André Gide Enfin il remercia la nombreuse assistance d'avoir montré son attachement à assuré le succès l'oeuvre d'André Gide et de la présente manifestation. Il eut également une pensée amicale pour Madame de BONSTETTEN, bien connue de nos lecteurs, retenue en clinique à la suite d'un très grave accident de voiture. On lira d'autre part le message de remerciements que nous a fait parvenir Madame de BONSTETTEN. termina intervention en  $\Pi$ son remerciements au CENTRE NATIONAL DES LETTRES et à la MAIRIE DE PARIS,, dont les subventions ont permis la tenue et la publication des Actes de cette rencontre culturelle de haut niveau.

\*

## Le Président de séance donne alors la parole à la Salle. M.le Comte d'HARCOURT:

Je suis un ami d'André Gide depuis longtemps. En préparant l'Ecole Normale, je l'avais pour livre de chevet et je reste un passionné d'André Gide, mais je crois que lorsqu'on entend des exposés comme ceux qu'on vient d'entendre, la passion est redoublée. On retrouve à la fois sa jeunesse et le désir de s'exprimer. Je ne suis pas un exégète de l'oeuvre d'André Gide, ni même un orthodoxe, mais quand on a été passionné par une oeuvre, les raisons de cette passion permettent de la maintenir au cours de la vie. Il y a un mot, - et c'est pourquoi l'année 1918 est tout à fait exubérante, a quelque chose de tout à fait extraordinaire, parce qu'elle est au point central de la maturité d'André Gide - mais c'est au fond toute l'oeuvre d'André Gide qui se résume dans ce terme de conflit. Et c'est ce conflit qui a eu le droit de passionner le jeune lecteur que j'étais, le

conflit sans lequel André Gide n'aurait jamais existé. J'allais dire sans Madeleine, sans le duel avec sa mère, sans le refus du père, le conflit avec la famille, le conflit que l'on pouvait avoir, et qu'il a eu par la suite, avec la Justice, tous ces conflits ont le pouvoir de passionner les lecteurs. On peut très bien ne pas partager toutes les attitudes de Gide sur le conflit, mais la sincérité d'André Gide ne peut que toucher un lecteur objectif. Où Gide paraft quelquefois décevant, c'est quand il attribue à ce conflit un caractère de normalité. Et c'est là que Corudon - la pédérastie de Gide ne m'a jamais paru essentielle dans l'oeuvre ; elle est essentielle dans le personnage, mais la découverte de la pédérastie aurait pu se faire différemment - malgré la sincérité tout à fait admirable avec laquelle il l'assume, me paraît une sorte d'intellectualisme, et une sorte de traduction de sa propre expérience pour vouloir lui donner une signification générale. C'est là qu'on peut ne pas être orthodoxe. Et je m'excuse de livrer un peu mes sentiments propres. Je dirai que le génie d'André Gide, dont on a parlé est quelque chose de tout à fait éblouissant, - je crois qu'il est enfin le plus grand auteur du XXème siècle. En tout cas, je n'en ai pas trouvé de plus grand - Et la question que j'aurais voulu poser à l'un d'entre vous, et qui me paraît assez essentielle pour pouvoir expliquer l'oeuvre d'André Gide: est-ce que vous pensez que s'il n'y avait pas eu ces contradictions intérieures, qui ont fait toute l'oeuvre d'André Gide, et même son langage politique, s'il n'y avait pas eu tant de contradictions dans le personnage, est-ce qu'il aurait eu sur la jeunesse l'influence qu'il a eue et qu'il a encore. S'il n'y avait pas eu ce mysticisme, ce rappel constant de l'Evangile, qu'on retrouve jusqu'au titre de l'oeuvre terminale... N'est-ce pas ce mysticisme qui a fait l'oeuvre d'André Gide et qui nous pose question, et qui nous interpelle tous ? Est-ce que, s'il n'y avait pas eu cet aspect religieux, ou spirituel, d'André Gide, nous serions encore à épiloguer sur son oeuvre ?

## Réponse de M.Alain GOULET:

Je voudrais seulement faire une petite observation à la grande question soulevée par M. d'HARCOURT sur les conflits et les contradictions. Et naturellement j'abonderai dans son sens: l'intérêt

de Gide réside dans ses conflits et ses contradictions. Il ne faut pas oublier que la première grande oeuvre par laquelle il s'affirme en 1921, c'est son recueil de Morceaux choisis, qu'il ouvre par l'épigraphe: "Les extrêmes me touchent." Mais précisément au nom de cette vérité tout à fait irréfutable et fondamentale, il serait vain de vouloir exclure tel aspect qui pourrait sembler gênant, surtout pas les problèmes posés par l'homosexualité, qui, à mon sens, loin de représenter un aspect adjacent de l'oeuvre ou de la personnalité de Gide, sont une des pierres angulaires, sinon la pierre fondamentale de ses conflits et de ses contradictions. Il est tout à fait significatif que, pour cette année charnière de 1918, le colloque ait été commencé par un exposé sur Conydon.

## M. REY-HERME:

Je voudrais intervenir sur quelque chose qui est loin des exposés de ce matin, mais c'est une question que je pose aux orateurs. Bien sûr c'est l'année 1918. On est quand même forcé de penser que l'année 1918, c'est la dernière année de la guerre. Et c'est aussi le moment où des activités auxquelles Gide avait accordé une grande importance, comme La Nouvelle Revue Française, vont à nouveau s'imposer. Et j'aimerais simplement savoir si dans cet itinéraire de l'année 1918, on peut avoir des renseignements sur l'évolut§ion d'André Gide, en dehors de ses problèmes personnels et de ses problèmes d'écrivain. C'est le moment aussi - je me permets d'en parler puisque je m'intéresse à Jacques Rivière -où va paraître L'Allemand, de Jacques Rivière. Cette année 1918 est une année charnière dans l'itinéraire personnel d'André Gide. Est-ce que cependant les activités politiques, les préoccupations de directeur ou d'inspirateur de revue d'André Gide sont vraiment à mettre au second plan ? Ou bien si elles tiennent encore une place importante dans cette année 1918.

#### M. MOUTOTE:

Pour le dire en un mot, le rattachement de Gide au présent est, à cette époque de son itinéraire, encore d'ordre quasi symbolique. Ce n'est pas encore le moment où Gide s'engagera sur les questions politiques, sociales ou coloniales. Mais on est obligé d'observer, - et

nous sommes dans la salle qui porte le nom du Père la Victoire - que pour Gide aussi 1918 est bien l'année d'une victoire. Voilà la façon dont apparaît l'environnement dans l'oeuvre de Gide à cette date. Alors qu'il était abattu à l'époque où la France saignait à Verdun - la France et l'Allemagne aussi d'ailleurs - en 1918 vraiment il reprend courage. D'ailleurs il le disait déjà dans ce poème de fin 1914, poème engagé avant la lettre; il n'y prend pas une position au-dessus de la mêlée, mais presque:

1...1

Cette guerre n'est pas pareille à une autre guerre;
Il n'est pas seulement question d'un territoire à protéger,
D'un patrimoine, d'une tradition...Non ! c'est un avenir qui veut
naître

Enorme et se dégage en s'ensanglantant les pieds.

1...1

Il s'agit de savoir si tu veux rester pleurant sur des cendres, Si vers la tombe enfin il ne te reste plus qu'à descendre.

Ou si, dans l'inconnu, tu te sens assez jeune encore pour t'élancer.

(Jowinal, pp.505-506)

Il y a donc une préoccupation politique et sociale, mais elle passe par son art.

## Madame Sandra de FAULTRIER:

Je voudrais dire l'intérêt du texte cité de Paul Gide, car je pense qu'il est important de marquer le rapport d'André Gide au Droit. On parle souvent du rapport de Gide avec la morale, avec la religion. Je crois que le rapport au Droit existe.

La référence que vous avez faite au Père est également importante, dans la mesure où le Droit c'est le Verbe: le Droit n'existe que par les mots. et par tradition le Père est la personne qui est le Verbe, la vie extérieure, la Mère étant l'intérieur... Il a pu combattre les Femmes, mère, épouse, parce qu'elles étaient vivantes. Mais le problème moral et religieux, je pense que Gide a pu dans sa vie le régler. En revanche le problème juridique, non. Et que ce soit à travers les figures de bâtards, comme Alain GOULET a pu le montrer

dans sa thèse, ou à travers l'homosexualité, ce sont plus des entités juridiques que Gide cherche à combattre, que des entités morales.

M.Michel DROUIN:

Je vous remercie, Madame. D'ailleurs vous me donnez l'occasion de citer à ce sujet un texte, que j'ai vu citer dans le livre du Professeur Ireland, un texte qu'il a révélé sur Conydon: Il s'agit d'un appendice à Conydon, qui figure au fond Doucet et dans lequel Gide expose à Copeau qu'il aurait voulu écrire Conydon d'une autre façon:

J'expose à Copeau le nouveau plan de Conydon auquel j'ai songé le jour durant. Un Conydon tout différent, grave, autant que l'eût pu souhaiter Paul Laurens, où parlant sans feinte, je me livre tout nu. C'eût été un dialogue avec un père.

Et je pense que ce point est très important, car ce "dialogue avec un père" est le dialogue moderne, du "Contemporain capital", qui sait très bien que les tabous moraux les plus importants de notre siècle inissent en partie par évoluer et se résoudre au sein même de la structure familiale. Voyons par exemple le problème de la drogue. Ce n'est pas en esquivant ce problème aujourd'hui que des jeunes peuvent échapper à la drogue. On sait combien le dialogue au sein de la famille est un dialogue fondamental. Et Gide ajoute:

Je citerais, j'aurais cité la page de son livre par où il me condamne. Et je lui dirais: Condamnez-moi, comme Saül fit Jonathan après que son fils eut mangé contre sa défense: -- De vous, mon père, j'accpte la condamnation. Mais je ne l'accepterai point de la part de ceux-là qui m'offriront, à la place de mon péché, adultère, séduction ou débauche.

Ce que j'avais cité tout à l'heure de Paul Gide est encore confirmé dans la conscience très nette qu'André Gide avait de lever un interdit vis-à-vis du père.

Mais ce qui est extraordinaire, je réponds à M.d'HARCOURT sur l'influence que peut avoir André Gide au XXème siècle, c'est que si Gide n'a pas écrit Corydon sous la forme d'un dialogue avec un père, ce n'est pas pour des raisons morales. C'est essentiellement pour des

raisons esthétiques. Il explique dans la suite de son texte qu'il refuse ce dialogue par ce qu'il serait "trop grave". Et il faudrait analyser ces mots de grave et de gravité, parce qu'ils n'ont rien à voir avec le mot important. Lorsqu'il dit que Corydon est le plus important de ses livres, on pourrait tirer l'épithète vers la gravité. Or dans l'esprit de Gide, qui est avant tout un artiste, même quand il écrit Corydon, il s'agit de faire un livre beaucoup plus ironique et léger, c'est-à-dire parfaitement accordé à l'esthétique gidienne.

Réponse de M.Alain GOULET à l'intervention de Madame de FAULTRIER:

Lorsque Gide cherche à combattre des entités juridiques et morales, avez-vous dit, le problème posé est celui du rôle à la fois métaphorique et symbolique de l'écriture, comme à la fois écart radical avec la vie, mais aussi cathartique, symbolique, et profondément ancré sur elle. Si, au seuil de sa carrière, il insiste sur cette rétroaction de l'écriture sur le sujet de l'écriture, on est précisément au coeur du sujet. Donc, combattre entités juridiques et morales certes, mais en même temps il s'agit précisément de pouvoir continuer à vivre et de problèmes qui ont des rapports très étroits avec la vie. Les quatre exposés de ce matin, et sans doute ceux de cette après-C'est ce rôle fondamentalement le montrent amplement. métaphorique et métonymique à la fois de l'écriture en général et de La Symphonie pastorale en particulier, qui est au coeur du débat, et que vous avec aussi indirectement souligné, Madame, pour votre propre compte.

## M.Michel DROUIN:

J'aimerais que l'on puisse apporter une réponse précise à la question de M.REY-HERME sur les rapports de Gide avec la guerre et 1918.

## M.REY-HERME:

Comme l'a fait remarquer M.MOUTOTE, sur le plan de l'évolution littéraire, l'année 1918 est une année capitale, où Gide met une sorte de point sur le passé et se sent une ardeur nouvelle pour entreprendre ce qu'il va faire. Donc je crois qu'il est très intéressant de signaler que, de la même façon, et c'est aussi l'impressiobn que

j'avais, Gide a vécu très profondément cette guerre 1914-1918, et que cet environnement victorieux de la France contribue probablement à cette sorte d'enthousiasme, de fraîcheur nouvelle, et de volonté de franchir une nouvelle étape dans son oeuvre littéraire. Il me plaît assez que la victoire de son pays l'aide en cette étapa assez victorieuse de son évolution littéraire. Sur ce point j'ai donc eu un début de réponse.

## M.Michel DROUIN:

Vous savez sans doute qu'il y a un silence très important dans la correspondance entre André Gide et Roger Martin du Gard: il n'y a aucune lettre entre 1916 et 1918. Et je me suis demandé comment Roger Martin du Gard, un des témoins les plus essentiels de Gide, avait vu cette année 1918. Et j'ai trouvé dans une lettre à Jacques Copeau en date du 17 octobre 1918, un passage qui me paraît résumer tout ce que les écrivains du groupe de la N.R.F. et sans doute Gide lui-même, pensaient au moment où la guerre était sur le point de se terminer.

Je mets en cette vie nouvelle des espérances démesurées. On sent nettement ici qu'il y a du nouveau. Ceux qui reviennent de la guerre avec l'humble désir de renouer avec le passé sont foutus. Il faudra renaître, s'offrir aux souffles nouveaux, refaire sa vie, être sensible à tous les remuements inédits, participer à cet élan prodigieux, être jeune et abandonner les vieilles frusques.

Eh bien ! être jeune, je crois que c'est également la préoccupation d'André Gide pendant toute l'année 1918, et que R.Martin du Gard résume assez bien les préoccupations de ses amis.

## M. David STEEL:

Sans insister trop, je voudrais cependant ajouter un point. Tandis que durant la guerre Gide a été tenté par l'Action Française et le Droite et par le Christianisme, le milieu qu'il a fréquenté en Angleterre pendant trois mois était un milieu très spécial, non orthodoxe, milieu homosexuel, bien qu'on sache mal ce qu'il en avait compris pendant son séjour, surtout un milieu de Gauche, un milieu pacifiste, et ses rapports avec ce milieu, qui allèrent s'agrandissant, ont peut-être petit à petit eu une influence sur sa pensée au cours

des années vingt et des années trente. Influence corroborée par l'influence du milieu van Rysselberghe et de plusieurs femmes qui prenaient un parti non orthodoxe dans le domaine social.

## M. REY-HERME:

Je suis de votre avis, et c'est sans doute là ce qui le poussera encore à soutenir Jacques Rivière en tant que Directeur de la N.R.F. dans l'opposition contre une certaine tendance de Ghéon et même jusqu'à un certain point de Schlumberger, qui auraient voulu pousser la N.R.F. dans une attitude nationaliste. Je crois que ce que vous venez de dire explique, dans ces discussions un peu compliquées entre les fondateurs de la N.R.F., que Gide ait davantage soutenu le point de vue de Jacques Rivière.

## Intervention de M. Jean CLAUDE:

Je voudrais apporter de l'eau au moulin de David STEEL. Et c'est une synthèse, car le séjour en Angleterre constitue une rupture. On se tourne vers l'avant, c'est le bain de jouvence. Il y a une lettre du ler octobre 1918 d'André Gide à Jacques Copeau qui prouve bien ce silence, qui n'est pas seulement pendant le séjour - il n'écrit à personne et quelque part dans la lettre il dit: "Je sais bien que je n'écrivais pas plus aux autres amis qu'à vous-même" -, mais également le silence qui suivra: ce n'est pas une expérience analogue au Voyage au Congo ou au Voyage de l'URSS. Dans cette lettre qui est très importante, je me permets de lire quelques passages. Il faut dire que Copeau est aux Etats-Unis, et qu'il a lancé à Gide un véritable SOS: Copeau se sent seul; l'aventure aux Etats-Unis avec le Vieux-Colombier est très prenante et fatigante. Il a écrit à Gide, qui n'a pas répondu, et qui répond seulement le premier octobre:

"Comment n'y ai-je pas aussitôt répondu? Oh! sans doute parce que je voulais trop bien y répondre et que de jour en jour, puis de semaine en semaine, j'attendais un repos de coeur et d'esprit, que j'espère retrouver ici enfin./ Il est à Cuverville, mais ce n'est pas encore l'épisode des lettres brûlées/ Les trois mois que je viens de passer en Angleterre ont passé d'une manière si étrange qu'à peine si je parvenais à me convaincre qu'ils étaient pris à même ma vie. Sans doute je rêvais, et le temps ne comptait pas

plus pour vous que pour moi-même. Et j'avais cette lâcheté de trop compter sur votre amitié, de sentir trop que je vous retrouverais tout de même.

## Ailleurs il écrit:

"Où j'en suis moi-même, c'est ce que je ne puis dire encore. J'ai bu là-bas à trop de sources, et j'ai bseoin de cuver. Pas eu le temps le moindre pour le travail, je veux dire la production. Mais j'en ai pris mon parti bien vite, et je me suis fait tout réceptif. Fort dépité de n'avoir fait que de très médiocres progrès en anglais. Mais par ailleurs j'ai tant appris."

Et plus loin encore, et c'est là peut-être le bain de jouvence et l'orientation vers la jeunesse:

"J'ai laissé Marc là-bas, attendant l'appel de sa classe, c'est-à-dire la fin de ce mois. Il s'est prodigieusement développé, et je me persuade qu'il vous intéresserait. Il m'a beaucoup appris, étant on ne peut plus différent de ce que j'étais à son âge. Tout le monde là-bas était fou de lui."

Et j'ajouerai, pour M.REY-HERME, que la reprise de la N.R.F. n'est pas à l'ordre du jour en 1918. Je crois que les tractations vont reprendre seulement en 1919, puisque tous les fondateurs sont dispersés: Gallimard est aux Etats-Unis, Copeau est aux Etats-Unis... M.REY-HERME: Il y a déjà le voyage de Gide, qui est allé voir Rivière en Suisse. Déjà un certain nombre de lettres ont été échangées, et déjà le problème de la reprise de la N.R.F., et dans quel esprit elle va être reprise, s'est posé dès 1918.

## M.Michel DROUIN:

Je remercie le Professeur Jean CLAUDE de nous avoir révélé cet inédit, qui nous fait désirer d'autant plus la suite de la Correspondance Géde-Copeau.

## Mme. Alice MEYNARD:

Je me demande s'il ne faut pas un peu atténuer l'impression de démonstration d'une rupture qui a été donnée: des traits ont été tirés; un avenir se dessine. Certes, mais je me demande si l'on peut dire qu'à aucun moment dans la vie de Gide, un trait ait été tiré totalement. Je veux dire en ce sens que La Symphonie pastorale, par

exemple, dans ses débuts surtout, peut se lire comme un récit, comme un roman, comme une histoire fondée en réalité. Quand le pasteur découvre l'enfant crasseux et pouilleux, on ne peut pas dire qu'il pèche par on ne sait quelle attirance malsaine. On sent au début un mouvement de vrai amour, de vraie charité. Et il se pose pour ce pasteur comme pour Gide pendant toute son existence, la question de savoir s'il faut confondre la religion, même protestante, et l'Evangile. Et sans cesse, il cherche à distinguer l'Evangile comme l'impulsion vers une vie et ce qu'en ont fait les religions, et en dernier lieu celle qu'il a connue et dont il veut se défaire: la religion protestante. C'est le problème qu'il se pose toute sa vie, et jusqu'à la fin déborde sa propre ambiguité.

## Réponse de M. Alain GOULET:

Sur le premier point, le vrai amour et la vraie charité du pasteur, l'essentiel de mon propos a été de montrer que l'ironie est telle dans ce récit qu'il est rigoureusement impossible de démontrer où elle commence et où elle finit. Elle n'implique pas une répartition de rôles, et il y a une implication personnelle de l'auteur dans son pasteur, en même temps qu'une volonté de se débarrasser de cet aspect de lui, qui fait une intrication de l'écriture extrêmement complexe et retorse. Le problème n'est pas de son dévouement initial, mais du risque de faux-monnayage qu'il court en ne reconnaissant pas la nature de son amour pour sa pupille.

Le second point est la distinction entre la religion protestante et l'Evangile. Ou plutôt: Eglise et Evangile. Car où commence la religion pour un protestant. Voltaire l'a bien dit:

Tout protestant est pape, une Bible à la main.

Tout protestant va être libre d'interpréter cet Evangile. Or, d'une certaine manière, le pasteur est ultra-protestant dans sa manière de se servir de l'Evangile pour justifier un certain nombre de ses désirs personnels. L'ambiguité n'est pas entre Protestantisme et Evangile. - à tout protestant son interprétation -, mais la question est de savoir quelle utilisation on veut faire de l'Evangile. et qu'est-ce qu'être un véritable disciple du Christ.

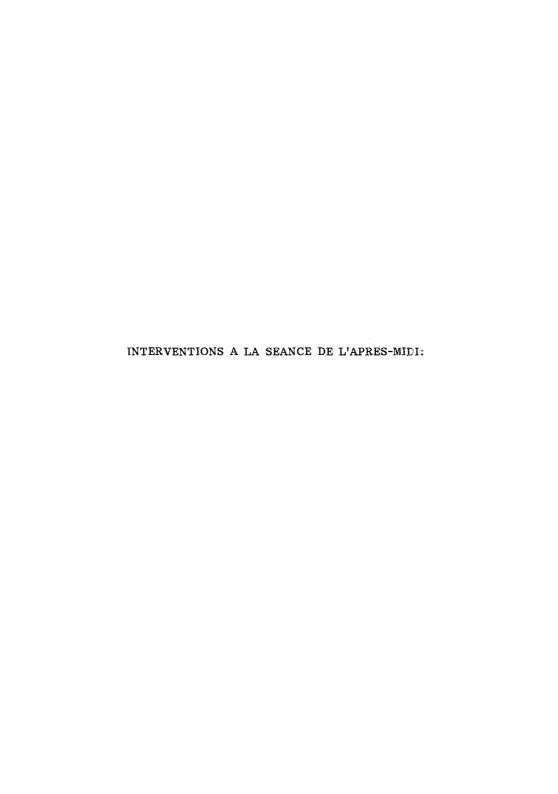
## M.Raymond MAHIEU;

Le type de questions qui se posent, par exemple de l'authenticité de

ce qui serait la charité du pasteur au début, ou la question en général du problème de la vérité dans un roman comme celui-ci, me paraît posée d'une facon extrême par un texte comme La Symphonie pastorale, d'une facon que mettait bien en valeur l'intervention de tout à l'heure sur le discours juridique. Pour ma part, je ressens La Symphonie passtorale comme le texte où la parole gidienne se fait la plus intenable, c'est-à-dire sans lieu d'énonciation, sans destinataire et sans référence de vérité d'une certaine manière. Ce qui est une préparation à l'expérience romanesque qui s'installe dans cette "intenabilité" de la parole. Autant la parole juridique, qui est une référence importante, je crois, est une parole de la fondation. autant la métaphore peut se donner l'illusion d'être une parole ellemême fondatrice et créatrice, autant - et c'est en cela qu'il y aurait acceptation de la métonymie - autant la métonymie, qui est la pauvre servante de la mauvaise foi, qui ne connaît de la parole que l'approximation, serait l'apprentissage majeur. Mais s'installe Gide, de la manière qui lui soit peut-être la plus proche, dans une position telle, où le jugement d'ordre moral, où le jugement de valeur, devient une chose à peu près impossible. C'est pourquoi l'on est souvent tenté de s'émouvoir dans La Symphonie pastorale, avant de reconnaître bien vite que c'est impossible. A qui s'adresse le discours ? De qui me parle-t-on ? Je n'en sais plus rien. Ce texte, plus on le relit, plus il produit un inconfort, mais qui fait tout son charme.

## M. David STEEL:

Pourrais-je ajouter que le statut de la parole devant un non-voyant, qu'était Gertrude, prend une importance très spéciale. Et que tout le rôle de la description, du paysage notamment, dans La Symphonie pastorale assume un poids particulier du fait que le pasteur, qui est le narrateur du livre est à la fois pour Gertrude le descripteur du monde qu'elle-même ne peut pas voir. Il sert pour elle de descripteur total du monde qu'elle ne voit pas.



La séance est ouverte par M.le Professeur Dr. Raimund THEIS, de l'Université de Duisburg, qui prend la parole en ces termes:

Les cinq dernières années nous ont fait assister à un renouveau des études gidiennes, dû à une nouvelle génération de chercheurs qui, par de nouvelles méthodes mettent en relief des aspects chez Gide, dans son oeuvre, qu'on n'avait pas vu si distinctement dans l'optique des recherches traditionnelles. Je suis très heureux de pouvoir entendre cette après-midi quatre représentants, parmi les plus importants, de cette jeune génération de gidiens.

Nous commençons par l'exposé de Pierre LACHASSE. Celui-ci a consacré sa thèse de IIIème Cycle à La Mythologie dans l'oeuvre d'André Gide. J'ai lu avec grand intérêt plusieurs articles de lui dans diverses revues. J'espère que sa grande thèse d'Etat paraîtra bientôt. Pierre LACHASSE l'a brillamment soutenue en Sorbonne au mois de septembre l'année dernière. Elle traite: L'Itinéraire d'André Gide. Ecriture et problématique. Pierre LACHASSE y analyse le cheminement intellectuel et psychologique de Gide en suivant la trajectoire de l'oeuvre entière. perçue dans toute sa complexité et tout son déroulement. Ici, dans le cadre de notre problématique de 1918, il va nous parler du "point de vue esthétique".

Après cet exposé, M.THEIS introduit celui de M.Pierre MASSON: Il n'est pas nécessaire de présenter le Professeur Pierre MASSON aux Amis d'André Gide. Dans le Bulletin, ·il tient les rubriques: Gide et la recherche universitaire. Lectures gidiennes et connaissons ses nombreuses publications, parmi lesquelles je ne mentionne que le très beau livre sur André Gide: Voyage et écriture, que les Presses Universitaires de Lyon ont publié en 1983. Pierre MASSON y étudie toute l'ambiguité, toutes les contradictions de ce qu'on pourrait appeler le nomadisme d'André Gide, qui a fait du voyage un véritable art de vivre. Il y cherche le reflet de tout ce qui paraît dans leur structure et leur organisation thématique et symbolique.

En troisième position intervient M.Eric MARTY. Il s'est fait



A LA SEANCE DE L'APRES-MIDI

De gauche à droite;

M.P.Masson, M.P.Schnyder, M.R.Theis, M.P.Lachasse, M.E.Marty.

connaître des gidiens par ses études sur le Journal de Gide, qui, après quelques articles dans des revues, l'ont conduit à la publication en 1985, d'un livre qui a fait date dans les études gidiennes: L'Ecriture du jour, sur le Journal, paru aux Editions du Seuil et qui a obtenu le Grand Prix de la Critique. Prenant des notes sur Gide, Eric Marty v jette un regard de philosophe. Il ne s'arrête pas à la représentation du monde, non plus qu'à la propre personne de Gide, à sa personne objet exposée aux regards d'autrui. MARTY cherche à faire sortir de l'ombre que jettent toutes ces représentations ce qui reste à la base de tout cela. C'est-à-dire le sujet, noeud de agent de toutes l'existence. les manifestations et de toute productivité. Evidemment l'existence ainsi dévoilée ne se communique qu'objet, en que notion. tant La phénoménologique permet cependant d'assister de l'intérieur même de la conscience à cette dialectique. C'est à cette expérience qu'invite ses lecteurs le livre d'Eric Marty. Ainsi ses études à orientation philosophique ont complété les résultats des thèses sur le Journal de Gide que nous devons à Daniel MOUTOTE, ainsi que d'études que nous devons à d'autres chercheurs, et que l'on devrait qualifier plutôt d'études littéraires. Après L'écriture du jour, Eric MARTY a essayé de cerner la mythologie personnelle de Gide dans André Gide...qui êtes-vous ?. Dans le cadre de nos entretiens, son exposé porte sur "La Mythologie grecque dans l'oeuvre de Gide".

Le dernier exposé sera celui de M.Peter SCHNYDER. De lui nous avons lu de nombreux articles sur Gide ainsi que sur d'autres auteurs, la littérature française, la littérature allemande, la littérature européenne. Ces articles ont paru dans des revues et aussi dans des journaux, comme la Neue Zürcher Zeitung. Tous ces articles sont écrits dans un style toujours limpide en français ou en allemand. Je suis très heureux de pouvoir vous annoncer la parution récente de la thèse de Peter SCHNYDER: Pré-textes. André Gide et la tentation de la critique, paru chez Intertextes. Peter SCHNYDER s'y penche sur un sujet resté relativement dans l'ombre jusqu'à nos jours, c'està-dire sur Gide critique passionné, lecteur fervent. Il montre comment la critique prépare la propre création de Gide, de sorte que le travail

critique devient le carrefour de l'oeuvre, son préalable, prélude, prétexte.

M.Peter SCHNYDER ouvre son propos: Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour une histoire authentique d'André Gide, en le mettant en rapport avec l'ensemble du colloque qui l'a précédé:

Bien entendu je ne mérite nullement de clore nos interventions. Cependant je me rends compte, à la fin de notre journée, que presque toutes les idées abordées, toutes les idées charnières, se retrouvent réfractés dans les Cahiers. On pourrait en faire une sorte de petite conclusion. On va parler de Conydon. Marc joue un rôle important. Il y a cette idée de renouveau, cette fontaine de jouvence, évoquée ce matin et qui est très importante dans Les Cahiers de la Petite Dame. La rupture avec Madeleine, Symphonie pastorale, l'idée du regard, celle d'être aveugle, de la cécité. Ensuite l'écriture est toujours au centre des discussions, que Gide a eues avec Maria van Rysselberghe. Le point de vue esthétique n'est point négligé. De même pour les lettres brûlées. On l'a dit: on pourrait presque placer les Cahiers sous le signe d'un phoenix: Madeleine détruit ces lettres importantes, Maria van Rysselberghe écrit beaucoup de pages, 1700, vous le savez. On parle du mythe également., de la structure narcissique. La religion est également esquissée. On pourrait sans doute résumer tous ces éléments par une phrase de Gide citant Madame de Sévigné:

Quand je n'écoute que moi, je fais des merveilles.

Après l'exposé de M.Peter SCHNYDER, la discussion est ouverte. Elle commence par une mise au point de M.Alain GOULET sur la communication de M.Pierre MASSON. Malheureusement cette intervention faite trop loin du micro, reste à peu près inaudible.

Un auditeur anonyme demande des précisions sur Les Cahiers de la Petite Dame et spécialement sur le Cahier 3 bis qui concerne Corydon et qui ne semble pas avoir été publié.

## M.Peter SCHNYDER:

Pas mal de choses, par exemple les lettres à Rosenberg, qui contiennent des allusions morales à la pédérastie de Gide, sont

encore sous scellés, je pense.

# L'Auditeur:

Ce Cahier est tout à fait disponible. On peut le lire à la Bibliothèque Nationale depuis janvier. Mais il n'a pas été publié, et c'est dommage, puisque *Corydon* est d'actualité.

# M.Peter SCHNYDER:

Mais puisqu'on parle de Maria van Rysselberghe et du contexte miroir que forme en fait son texte, il est intéressant de constater qu'il y est question beaucoup des lettres brûlées, et Maria fait un récit très sobre. Elle dit que c'est un effondrement. Schlumberger téléphone. Gide est là, il ne peut plus parler. C'est un blocage complet. Et puis après qu'il s'est expliqué, elle ajoute qu'avec lui on ne revient jamais à la même chose. Après, il ne reparle plus des lettres brûlées, plus qu'incidemment. Ce qui paraît souligner l'aspect inconsciemment désirable peut-être de cet événement.

#### Un Auditeur:

Peut-être la Petite Dame a-t-elle trouvé dans la destruction des lettres de Gide par Madeleine, l'occasion de justifier sa propre intervention auprès de Gide.

### M.Michel DROUIN:

En écoutant les exposés de cette après-midi, et pour en revenir au thème du colloque: L'Année 1918, je voudrais évoquer une lettre adressée à André Ruyters, le 2 mars 1918, sur les questions esthétiques. Peu avant l'année 1918, Gide avait exploré toutes les possibilités de l'esthétique classique dans une perspective littéraire. Il déplace alors le problème esthétique en direction des Evangiles. Et par un tour de passe passe qui nécessiterait beaucoup de commentaires encore, il dit:

Il m'apparaît chaque fois que je rouvre l'Evangile, que l'enseignement, l'éthique et l'esthétique qu'ils recèlent est très différent, parfois jusqu'à s'y opposer, de l'enseignement des Eglises ou de l'éthique. Mais qui lit l'Evangile ? Il en est des paroles du Christ comme de la musique de Chopin, toutes proportions gardées et soit dit sans irrévérence:les interprétations qu'on en donne me prouvent que la méconnaissance qu'on en a est

pire que l'inconnaissance.

Il me paraît qu'ainsi Gide a beaucoup enrichi son esthétique à partir de ce qui nous en semblerait le plus éloigné: les Ecritures saintes.

M.THEIS a la gentillesse de donner enfin la parole à M.MOUTOTE, pour dire quelques mots de clôture sur ce colloque.

M.MOUTOTE:

Il est assez simple de conclure un tel colloque. L'an passé, à une soutenance fort intéressante, celle de notre ami, M.Pierre LACHASSE, un éminent professeur de Sorbonne a souhaité une rénovation des études gidiennes. Il disait en substance: on en a assez de la "mise en abyme", du "Moi", de la sincérité, du classicisme... Tout cela, quoique très intéressant, a été trop entendu. Et je suis un peu de son avis. Mais comment faire pour rénover les études gidiennes ? Il me semble que Gide lui-même nous apporte la solution.

Gide nous dit que chaque génération arrive porteuse d'un message nouveau. Et que c'est à nous, les aînés, d'aider à la délivrance de ce message. Et qu'avons nous fait aujourd'hui, nous les aînés, que de donner la parole avec nous à la jeune génération ? Et je vais me résumer en n'évoquant que la dernière communication, celle de M.Peter SCHNYDER, J'ai trouvé sa présentation des Cahiers de la Petite Dame très belle, parce qu'il me les a fait aimer. Moi qui étais un détracteur de la Petite Dame, je comprends maintenant en quel sens elle fut aussi une grande Dame. Une grande dame, qui a su, comme le critique l'a si bien dit, "saisir Gide au vol". Je crois que le message de Gide rejoint le message de cette jeune génération. Je crois que c'est la manifestation d'une nostalgie de jeunesse. C'est en ce sens que je voulais d'abord conclure mon intervention de ce matin sur Corudon. Tel me semble être le sens de la rénovation permanente des valeurs sur lesquelles nous vivons que pratique Gide. C'est l'accent que j'ai reconnu dans les communications de nos jeunes chercheurs. En votre nom je les remercie, et au nom des Etudes Gidiennes, qi finalement ne se portent pas si mal, si j'en crois le succès rencontré numéro du Bulletin dernier des Etudes Gidiennes intitulé: Retour à "Paludes", tiré à 1400 exemplaires.

En date du 26 mars dernier, de l'Hôpital où elle était en traitement à la suite de son grave accident de voiture, notre amie, Madame Irène de BONSTETTEN, nous a fait parvenir une bien charmante lettre pour nous féliciter de l'heureux succès rencontré par notre colloque et pour nous dire son regret de n'avoir pu y assister. Cette lettre contenait un mot de souvenir, que nous nous faisons un plaisir de reproduire ici pour nos lecteurs:

" Irène de Bonstetten, de son lit d'hôpital, très émue de vos témoignages d'affection et de toutes vos lettres à l'occasion de son accident de voiture, vous remercie du fond du coeur et espère vous revoir bientôt."

Tous nos voeux de rapide guérison à cette amie dévouée du Bulletin des Amis d'André Gide.

Alain GOULET: ENTRE NOUS...

# NOTE SUR LA DERNIÈRE REIMPRESSION DE CORYDON

par Claude COUROUVE

Les Editions Gallimard ont réimprimé(achevé d'imprimer le 28 janvier 1987) Conydon en un volume 120x185 de 168 pp.,(ISBN 2-07-022769-3: 78 FF.); sans que cela, à ma connaissance, ait été annoncé par l'éditeur, le texte comporte trente corrections par rapport aux éditions antérieures les plus récentes; nous en précisons donc ci-dessous d'une part la localisation, et d'autre part les raisons d'être.

Il s'agissait soit de fautes typographiques introduites lors des rééditions avec recomposition, notamment en 1968, soit de rares erreurs matérielles imputables à Gide dans la transcription de quelques citations, soit encore l'indispensable actualisation d'une référence bibliographique. La première preuve d'amitié que l'on puisse témoigner vis à vis d'un auteur est certainement la qualité de l'attention apportée à la lecture de son texte; or ces corrections, justement, améliorent grandement la lisibilité de cet ouvrage très important mais d'un abord actuellement peu facile pour des raisons diverses. Ce faisant nous avons, de plus, conscience de rendre un hommage nécessaire à l'immense souci que montrait André Gide, en de très nombreuses occasions, pour le texte exact et la citation authentique. C'est toujours le travail contre la déformation, aussi nécessaire qu'hier.

Nous avons donc aujourd'hui, grâce aux éditions Gallimard, la chance de disposer d'un texte de *Corydon* plus correct que celui de toutes les précédentes éditions, et des traductions étrangères. Ceci en attendant une édition critique de *Corydon*, édition indispensable aux chercheurs de demain, et vivement espérée par ceux d'aujourd'hui.

Claude COUROUVE (6 pl.A.Métivier,75020 PARIS)

Abréviations utilisées dans les justifications:

- A: C.R.D.N., 1911, imprimé à Bruges, 125 pp. Tiré à 12 exemplaires. Version ne comportant que deux dialogues et demi sur les quatre prévus et annoncés. BN Rés. py2.2566 pour les épreuves; Doucet 325 D-VIII-22.
- B: Corydon. Quatre dialogues socratiques, 1920, imprimé à Bruges, 173 pp. Tiré à 22 exemplaires. BN Rés pR.781; Doucet 329 D-VIII-23 (n°4).
- C : Corydon. Quatre dialogues socratiques, nouvelle édition, NRF 1924, 186 pp.; tiré à 5500 ex. BN Rés p2.1182; Doucet 4056-U-VI-37.
- D: Corydon. Quatre dialogues socratiques, in Oeuvres Complètes, tome IX,, pp.173-347, Gallimard 1935; BN Rés p2.865(9); Beaubourg 840.19 GIDE 1.
- E : Corydon. Quatre dialogues socratiques, édition augmentée, Gallimard 1941; 220 pp. BN 16"2.100. Identique à l'édition 1930(selon Dr P.Pollard). F : Corydon, Gallimard 1951; 223 pp.
- N.B. La localisation des passages concernés est effectuée à partir de la pagination commune aux quatre dernières réimpressions en collection blanche: 1968, 1977, 1981 et 1987.

# CORRECTIONS APPORTEES AU TEXTE PAR LA REIMPRESSION DE 1987:

P	L	AU LIEU DE	ON A MIS(JUSTIFICATION)
6	3	© 1925	1924(C et catalogue Gallimard)
7 .	3	autre chose	aucune chose (CDEF)
16	23	la	sa (ABCDEF)
17	3	grand-	grand' (ABCDEF)
17	19	Or	Or (BCDE)
20	21	On se	Ou se (ABCDE)
21	25	nombreuses	honteuses (ABCDEF)
24	17	indifférence.	indifférence ! (BCD)
27	9	cas-là	cas-là ! (BCD)
40	31	aimé	été amoureux (La Rochefoucauld, maxime 136)
40	36	Ernest Charles	Ernest-Charles (prénom J.)
41	1	n'avaient	n'avaient jamais (La Rochefoucauld, maxime 136)
44	17	point	point d'autre (ABCDEF)
51	12	femme	femelle(d'après L.Ward)
56	23	élever des	élever les(d'après Bergson,chap.1,"Biologie et physico-chimie")
56	24	niveau pour	niveau par(épreuves 1920, C et Bergson)
56	25	organiques	inorganiques (Bergson)
59	14	femme	femelle (d'après L.Ward)
72	7	Bailly,maitre-é	leveur Bailly-Maître, éleveur (d'après H.Ellis,L'inversion sexuelle,1909, p.16)
72	19	poulets	poulains(l'article de J.A.Lacassagne de 1882;erreur de la traduction d'Ellis,p.15)
73	21	supposez-vous p	lutôt suyposez-vous plutôt(BCD)
104	19	nature	<pre>culture(BCDEF et le texte allemand ligne 22)</pre>
105	35	II,6 et 7	II, IX, 7-8(éd.Belles-Lettres)
106		Mauplin	Maupin(Th.Gautier et BCDEF)
108	13	près de son ain	né uni à l'aimé(L.de Vinci, Textes choisis, Mercure de France, 1907)
110	1	ebbet pour	effet sur(Montesquieu)
123	16	sans couleur	<pre>sans regard((V.Hugo)</pre>
123	33	laissait	laissait triompher (BCDEF)

124 37 p.87) p.88)(d'après l'édition Hachette de 1892)
126 18-28 car.romains car.italiques, sauf la parenthèse de Gide, car fait toujours partie de la citation.

C.C.

\* Au colloque "Montaigne et Les Essais (1588 - 1988), organisé par la Société d'Histoire Littéraire de la France les 20 et 21 novembre 1987 à Paris, notons la communication suivante:

"André Gide, lecteur des Essais",

par M. Shôtarô ARAKI, Professeur à l'Université de Tokyo. La publication des Actes du Colloque sera assurée par la R.H.L.F.

\* Dans 1 vicoli ed il popolo nella narrativa francese di soggetto romano(1800 - 1960) /Les ruelles et le peuple dans les nouvelles et les romans français de sujet romain 1800 - 1960/, étude d'Anne-Christine FAITROP-PORTA (Roma, éd. Rugantino,1988, 92pp.), signalons un chapitre intitulé: "André Gide: Les Caves du Vatican", pp.63-74.

Ce chapitre étudie la place et la fonction des ruelles dans les Caves, de façon à mettre en lumière la place accordée au peuple romain. On peut y lire notamment de très intéressantes considérations sur "la ruelle des Vecchierelli", déformation de la ruelle des Vecchiarelli, dont le nom dérive d'une famille et n'a, en principe rien à voir avec celui des "petits vieux"!

# Henri HEINEMANN: <u>Compte rendu financier à l'Assemblée Générale</u> <u>de novembre 1987</u>

# BILAN 1987

Recettes:	
Solde de l'exercice 1988	12 031, 38
Intérêts Caisse d'Epargne	195, 01
Suibvention C.N.L.	20 000, 00
Cotisations	104 571, 18
Publications	41 319, 61
Total	<u>178 117, 18</u>
<u>Dépenses</u>	
Publications	95 310, 11
dont composphère 7 779, 76	
Frais d'expédition	13 592, 08
Réalisation d'un dépliant	6 155, 34
Secrétariat	6 239, 33
Trésorier	1 124, 35
Divers	595, 20
Provision pour le C.A.G. XIII	55 100, 87
Total	178 117, 18

EN CAISS	<u>E A</u>	0.317	1/87
CCP	8	109,	25
BNP	25	167,	40
C.Ep.	1	824,	72
Total	35	101,	37

### BUDGET PREVISIONNEL 1988

RECETTES	Solde au 31/12/87	35 101 , 37
	Intérêts C.Ep.	195 , 00
	Subvention du C.N.L.	25 000 , 00
	Cotisations	107 000 , 00
	Publications	45 000 , 00
		212 296 , 37
DEPENSES	Publications	177 462 , 70
•	Expédition	17 000 , 00
	Composphère	8 333 , 67
	Secrétariat	8 000 , 00
	Trésorier	1 000 , 00
•	Divers	5000 , 00
		212 296 , 37

# COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1988

## VOS COTISATIONS

Fondateur : 240 F Bulletin trimestriel + Cahier annuel numéroté

Titulaire : 190 F Bulletin trimestriel + Cahier annuel

Etudiant : 100 F Bulletin trimestriel

Pour nos amis de l'étranger: Veuillez libeller vos chèques en francs français pour nous éviter des frais importants. Merci.

### BULLETIN D'ADHESION

A détacher et à adresser au Trésorier de l'Association avec le titre de paiement.

Prénom:

NOM: Adresse(précise et lisible):

Membre FONDATEUR, TITULAIRE, ETUDIANT

(Rayer les mentions inutiles)

Claude MARTIN

Directeur du CENTRE

D'ETUDES GIDIENNES

3,rue Alexis Carrel

69110 STE FOY LES LYON

Henri HEINEMANN

Secrétaire Général

59 avenue Carnot

80410 CAYEUX SUR MER

69110 STE FOY LES LYON

Tél. 22 26 66 58

Tél. 78 59 16 05

Irène de BONSTETTEN

Antenne renseignements

Antenne renseignements

14, rue de la Cure

75016 PARIS

Daniel MOUTOTE

Rédaction du B.A.A.G.

307 rue Croix de Figuerolles

34070 MONTPELLIER

Rédaction, composition, mise en page de Daniel MOUTOTE

Publication trimestrielle. Directeur responsable: D.MOUTOTE Comm. parit. 52103. ISSN0044-8133. Dépôt légal juillet 1988



Achevé d'imprimer sur les Presses de l'imprimerie de Recherche – Université Paul Valéry Montpellier

ISSN 0044 - 8133 Comm. parit. 52103

# SECTION ANDRE GIDE Centre d'Etudes Littéraires du XX° Siècle UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III B.P. 5043 34032 MONTPELLIER CEDEX

PRIX DU NUMÉRO: 50 F