

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

**XX^e ANNÉE — VOL. XX
N^o 93
JANVIER 1992**

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

REVUE TRIMESTRIELLE
publiée par le
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE (LYON)
avec le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES
pour
L'ASSOCIATION
DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE
1992
VOL. XX

le
Bulletin des Amis d'André Gide

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

publiée avec l'aide du

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
de l'Université Lumière (Lyon)

et le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES,

paraissant en janvier, avril, juillet et octobre,
est principalement diffusé par abonnement annuel
ou compris dans les publications servies aux membres de
l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
au titre de leur cotisation pour l'année en cours.

*

Comité de lecture :

Elaine D. CANCALON, Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY,
Alain GOULET, Henri HEINEMANN, Robert MALLET,
Claude MARTIN, Pierre MASSON, Daniel MOUTOTE

*

Toute correspondance doit être adressée

relative au BAAG, à

PIERRE MASSON, directeur responsable de la Revue,
92, rue du Grand Douzillé, 49000 Angers (tél. 41.66.72.51)

relative à l'AAAG, à

HENRI HEINEMANN, secrétaire général de l'Association,
59, avenue Carnot, 80410 Cayeux-sur-Mer (tél. 22.26.66.58)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE — VOL. XX, N° 93 — JANVIER 1992

Cl. M. : La quatrième dimension.	5
---------------------------------------	---

Gide, lecteur et critique

Marie A. WÉGIMONT : Gide et les <i>Essais</i> de Montaigne : deux lectures divergentes.	9
Arthur E. BABCOCK : George Eliot et <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	19
M. Martin GUINEY : Gide, Rilke et l'exil de l'Enfant prodigue....	25
Janet LUNGSTRUM : L'Autre autobiographique chez Gide et Nietzsche.	37
Catharine Savage BROSMAN : Les « Salons » d'André Gide : l'objet et l'œil.	51
C. D. E. TOLTON : Réflexions d'André Gide sur le Cinéma.	61
David SPURR : Lire le Congo.	73
Elizabeth R. JACKSON : André Gide et les faits-divers : un rapport préliminaire.	83



Daniel DUROSAY : <i>Les Faux-Monnayeurs</i> (suites) : de l'« érosion des contours ».	93
Claude LEROY : Édouard le sans nom.	98
KOURIBA Nahbani : Une rencontre d'André Gide à Biskra (Avril 1945). Texte présenté par Guy DUGAS.	101
Lectures : G. Pistorius, <i>André Gide und Deutschland, eine internationale Bibliographie</i> [Alain GOULET]. — W. C. Putnam, <i>L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide</i> [Pierre MASSON]. — <i>Zoum Walter</i> [Daniel DUROSAY].	104
Claude MARTIN : Chronique bibliographique.	114
VARIA.	120
Cotisations et abonnements.	127

ASSOCIATION DES Amis d'André Gide

COMITÉ D'HONNEUR

Maurice RHEIMS, de l'Académie française,
Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN,
Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET,
Jean MEYER, Robert RICATTE, Roger VRIGNY

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président d'honneur : ÉTIEMBLE

Président : Claude MARTIN

Vice-Président : Daniel MOUTOTE

Secrétaire général : Henri HEINEMANN

Trésorier : Jean CLAUDE

Conseillers : Claude ABELÈS, Irène de BONSTETTEN, Daniel DUROSAY,
Alain GOULET, Pierre MASSON, Pascal MERCIER, Bernard MÉTAYER,
Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK

Représentant du Comité américain : Elaine D. CANCALON

COMITÉ AMÉRICAIN

Catharine S. BROSMAN, Elaine D. CANCALON,
N. David KEYPOUR, Walter C. PUTNAM

Responsable : Elaine D. CANCALON

(Department of Modern Languages, The Florida State University, Tallahassee,
Fla. 32306, États-Unis)

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

Directeur : Claude MARTIN

(3, rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon, tél. 78.59.16.05)

LA QUATRIÈME DIMENSION

Comme Daniel Durosay l'a annoncé à nos lecteurs et amis dans l'éditorial où il dressait le bilan de ses trois années de direction de la revue, cette quatre-vingt-treizième livraison du BAAG inaugure une quatrième série, que nous espérons de longue durée, sous la houlette de Pierre Masson.

Celui-ci sait que l'héritage est lourd : en trois ans, Daniel Durosay a fait du BAAG une revue de haute qualité, tant par la richesse et la cohérence de son contenu que par l'élégance de sa présentation ; lui-même, le secrétaire général et le président de l'AAAG ont été heureux de voir cette réussite saluée par maints témoignages, oraux et écrits, qu'ils en ont reçus. Mais Pierre Masson — qui, après dix ans d'enseignement à l'Université de Lyon II où il fut le fidèle et amical complice du directeur du Centre d'Études Gidiennes, vient d'être élu professeur de littérature française à l'Université de Nantes — est un des meilleurs « Gidiens » de notre temps ; ses nombreux travaux sont garants de ce qu'il saura faire de la revue maintenue digne de Gide et de ses Amis, et à laquelle il aura à cœur, bien entendu, d'imprimer sa marque personnelle. Il pourra*

* La place, malheureusement, nous manque, ne fût-ce que pour énumérer les titres des livres, articles, préfaces, communications et comptes rendus critiques que Pierre Masson, né en 1948, a à son actif ; nous souhaiterions pourtant souligner que l'éventail est largement ouvert de ses intérêts et de ses recherches : deux des cinq livres qu'il a publiés sont consacrés à Gide (André Gide, voyage et écriture, 1983, et Lire "Les Faux-Monnayeurs", 1990 — il publiera prochainement l'édition de la Correspondance André Gide-Robert Levesque, puis celle de la Correspondance André Gide-Christian Beck), mais deux autres ont fait de lui un spécialiste de la « B. D. » (Lire la Bande dessinée, 1985, et On a marché sur la Terre : Essai sur les voyages de Tintin, 1989), et le dernier (Le Disciple et l'Insurgé : Roman et Politique à la Belle Époque, 1987) témoigne de ses vastes et intelligentes lectures de la littérature française des années 1870-1914...

compter, dans sa tâche, sur le soutien de tous, et en particulier sur mon concours, puisque le BAAG, après ses époques montpelliéraine (sous la direction de Daniel Moutote, pendant trois ans et demi) et parisienne (sous la direction de Daniel Durosay, pendant trois ans), redevient — du moins pour sa réalisation technique — lyonnaise comme il le fut pendant ses dix-huit premières années, de 1968 à 1985.

Mais le hasard fait que les trois quarts de ce numéro ne doivent rien à l'initiative de Pierre Masson : il est en effet l'œuvre de nos Amis américains, et a été réalisé sous la conduite de Walter Putnam. Lorsque s'est constitué, voilà deux ans, un « Comité » qui rendait manifeste au sein de l'AAAG la présence de son groupe étranger le plus nombreux, il avait été décidé que lui serait offerte la possibilité d'élaborer un numéro complet de notre revue (v. BAAG n° 85, janvier 1990, p. 177). Voici donc un ensemble d'études gidiennes qui nous vient d'outre-Océan — et de caractère très « universitaire ». Ce que beaucoup de nos lecteurs, nous le savons, déploreront et jugeront contraire aux promesses que, lors des débats de plusieurs de nos assemblées générales, nous avons faites, en professant notre souci de maintenir, dans les publications de l'AAAG, l'équilibre entre les productions d'une « société savante » et les articles lisibles pour le public des « honnêtes gens », des amateurs et des fervents de Gide. Que ceux-ci se rassurent : ce numéro « monochrome » n'est pas un reniement. L'intention de Pierre Masson demeure bien de donner aux publics très divers du BAAG ce que chacun est en droit d'attendre de lui. Ainsi la revue reprendra-t-elle, dès le numéro d'avril prochain *, la publication du Journal de Robert Levesque ; les « Dossiers de presse des livres d'André Gide » seront complétés ; de nouvelles rubriques, qui se voudront attrayantes (et enrichissantes) pour tous, seront ouvertes... Le BAAG accueillera certes encore, et régulièrement, des études de type « universitaire », dont l'érudition et la technicité peuvent rebuter les non-spécialistes mais qui sont les produits des laboratoires où progresse la connaissance précise et rigoureuse. La littérature est faite pour le plaisir — elle est aussi l'objet d'une science : les pages du BAAG visent tout à la fois à favoriser et prolonger l'un, et à contribuer à l'autre. Mais, répétons-le, il ne sera jamais question que notre revue devienne un débouché complaisant et commode, un déversoir pour les insipides copies que fait malheureusement proliférer la loi universellement universitaire du « publish or perish » : les quatre universitaires qui se sont jusqu'ici succédé à la direction du BAAG ne font pas partie du « petit monde » méchamment décrit par David Lodge.

* Le BAAG retrouvera en effet le rythme de parution qui avait été le sien jusqu'en 1986, avec quatre livraisons annuelles (pour un nombre total de pages équivalent, de cinq à six cents pages par an).

Un journaliste parlait récemment avec un évident dédain de la « compilation » d'informations, d'études et de documents qu'une « vaste société d'amis persévère à empiler sur [le] compte » de Gide, — dédain qui lui a permis d'écrire une biographie en ignorant tout, entre bien d'autres choses, de ce que les 9446 pages du BAAG ont pu apporter de neuf, en vingt-quatre ans, à la connaissance de Gide. Nous continuerons à compiler...

*

Dans ses « cahiers », au cours des six dernières années, l'AAAG a eu le bonheur de faire connaître deux très importantes correspondances gidiennes : les deux épais volumes de l'échange Gide-Copeau (1986-89) et ceux de l'échange Gide-Ruyters (1990-91). Va leur succéder un grand ouvrage, un André Gide et le Théâtre (à paraître chez Gallimard, quinzième volume de la collection des Cahiers André Gide, en mai ou septembre prochain), fruit de longues années de travail, qui est sans nul doute appelé à rester pour longtemps le « livre de référence » sur le sujet. Et un livre — quoique thèse universitaire à l'origine... — de très séduisante lecture, où Jean Claude à la fois raconte et étudie les rapports de Gide avec le théâtre. Deux gros tomes qui seront nos « cahiers » pour — au moins : nous n'en pourrions décider que lorsque nous en saurons le coût — les deux années qui viennent.

*

BAAG, CAG... : les activités de l'AAAG ne se limitent pas aux publications.

Cette année — plus précisément le samedi 20 juin : retenez cette date, — c'est vers le pays d'Auge, pour voir ou revoir « la Morinière » (La Roque-Baignard), le Val-Richer, « la Quartfourche » (Formentin), et mettre nos pas dans des sentiers que nos lectures nous ont rendus familiers, que nous emmènera l'organisateur de nos excursions annuelles, notre Secrétaire général Henri Heinemann. Lequel nous aura d'ailleurs conviés, à Paris et deux mois plus tôt, à un débat — orné d'un buffet, le samedi 11 avril, — sur le thème qu'illustreront plusieurs intervenants : « Gide que nous avons connu ». Programmes détaillés, et modalités de participation à ces deux manifestations, dans le prochain BAAG.

*

Si la vitalité d'une association se montre (aussi) dans sa capacité à changer, à évoluer et à se renouveler sans difficultés, au gré des circonstances mais pour rester fidèle à ses missions, l'AAAG l'illustre bien : après s'être donné, au cours des trois dernières années, un nouveau secrétaire général, puis un nouveau président et un nouveau directeur pour sa revue (ce qui ne signifie nullement, rassurez-vous, qu'elle soit une dévoreuse d'hommes, mais tout au contraire qu'elle sait susciter les bonnes volontés et offrir emploi à ceux qu'anime la passion de servir...), voici un

quatrième renouvellement : après trois années de dévouement à la gestion de nos finances, lourde tâche pour laquelle, au nom de tous, votre Conseil d'administration lui a unanimement exprimé sa gratitude, Mme Claude Abelès a demandé à être déchargée de ses fonctions. Notre ami Jean Claude a bien voulu assumer désormais la charge de Trésorier de l'AAAG (voir page 127). La meilleure façon de l'en remercier, et de l'encourager dans ses efforts, ne serait-elle pas que nous lui adressions, tous et sans attendre, notre cotisation 1992 ?... Soyons assurés qu'il en fera, lui et tous ceux qui l'entourent au Conseil de notre AAAG, comme depuis près d'un quart de siècle, le plus efficace usage ad maiorem gloriam Andreæ Gidii...

Cl. M.

*Gide,
lecteur et critique*

Études

réunies par

Walter C. PUTNAM
(University of New Mexico)

de

Arthur R. BABCOCK
(University of Southern California)

Catharine Savage BROSMAN
(Tulane University)

Mortimer Martin GUINEY
(Kenyon College)

Elizabeth R. JACKSON
(San Diego State University)

Janet LUNGSTRUM
(University of Virginia)

David SPURR
(University of Illinois)

C. D. E. TOLTON
(University of Toronto)

Marie A. WÉGIMONT
(Old Dominion University)

Gide et les *Essais* de Montaigne : deux lectures divergentes

par
Marie A. WÉGIMONT

La présente étude analyse deux courts essais : *Suivant Montaigne* et *Essai sur Montaigne* (*SM*, *EM*), que Gide consacre à Michel de Montaigne en 1929 alors qu'il relit les *Essais*¹. Les critiques qui ont lu ces deux essais ont noté le caractère hâtif et erratique de la lecture de Gide, ce que celui-ci reconnaît d'ailleurs lui-même². « Tel que je suis, je le prends tel qu'il est. Il m'aurait pardonné de parler de lui de cette manière désultoire qui lui est propre. Tout ordre qu'on essaie d'apporter en un tel sujet le trahit. » (3-4³). Ceci est vrai pour *SM*, mais non pour l'*EM*. Ce dernier révèle un lecteur pondéré qui a saisi l'essentiel de la pensée des *Essais* en les lisant avec sympathie et admiration. *SM* au contraire trahit un lecteur qui, inexplicablement, n'a pas compris les principes fondamentaux de la vision de Montaigne, qui regimbe, critique, soupçonne, accuse, et qui au fond n'a pas lu avec sympathie. C'est cependant ce lecteur-ci qui nous intéresse le plus car, s'il est souvent injuste avec Montaigne, il est aussi plus impulsif, plus spontané, relativement plus candide et par là trahit davantage sa propre nature que le Gide

1. Ces deux œuvres ne sont pas bien connues car elles n'ont plus été réimprimées depuis l'édition des *Œuvres complètes*, vol. XV, 1939. Un « Montaigne » avait été demandé à André Gide par André Malraux pour une *Histoire de la Littérature* dont la N.R.F. lui avait confié l'organisation. *Montaigne* parut dans *Commerce* (n° XVIII, hiver 1928), *Suivant Montaigne* dans *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} juin 1929, donc avant le volume qui, sous le titre *Essai sur Montaigne*, réunissait les deux textes (Éd. de la Pléiade, J. Schiffrin), achevé d'imprimer le 10 juin 1929.

2. Voir en particulier Frieda Brown, « Peace and Conflict : A new look at Montaigne and Gide », *French Studies* (Oxford), vol. 25, 1971, pp. 1-9 ; Michel Gugenheim, « Gide and Montaigne », *Yale French Studies*, n° 7, 1951, pp. 107-14.

3. Nos renvois sont faits au tome XV des *Œuvres complètes* d'André Gide, éd. augmentée de textes inédits, établie par L. Martin-Chauffier, Paris : Éd. de la NRF, 1939.

de l'*EM*.

Dans *SM* Gide regimbe de plusieurs façons. Cet essai frappe par un ton et un langage mordants à l'égard de Montaigne. Gide compare celui-ci à Sancho Pança : « c'est aux dépens de Don Quichotte que, peu à peu, grandit en lui Sancho Pança » (52), alors que dans l'*EM* il salue « la sagesse à la Sancho Pança (que du reste je suis bien loin de mépriser) » (18). Ou bien il dit, désinvolte : « Montaigne n'est pas si capon que cela » (59), ou : « évidemment il a peur de se faire taper sur les doigts » (61). Le mot « cautèle » est lancé plusieurs fois (42, 61), de même que le mot « peur », alors que dans l'*EM* celle-ci devient « prudence » et que la « cauteleuse palinodie » y est justifiée par « le besoin de faire parvenir jusqu'à nous sa marchandise » (20). On trouve même deux fois le mot « hypocrite » (61, 62), et pire encore, le mot « cynique » (37). Gide endosse l'accusation de Marcellinus qui compare Montaigne à Julien l'Apostat (20, 21). Mais l'injure la plus grave est encore celle qu'il porte contre les *Essais* dont les deux tiers ne seraient que « bavardage. Je reste épouvanté »... (43), tandis que dans l'*EM* un Gide beaucoup plus courtois « découvre à travers beaucoup de bavardage et de fatras [...] des vérités des plus exquises » (12).

Un deuxième signe de regimbement apparaît face à la position religieuse de Montaigne, qui gêne Gide et suscite de constantes réticences. D'emblée, dès la première section de *SM*, il s'attaque au fond du problème de la morale, c'est-à-dire à son fondement transcendantal, et il critique le relativisme de Montaigne : « Tout ainsi que des chemins, j'en évite volontiers les costez pandans & glissans & me jette dans le battu le plus boueux & enfondrant, d'où je ne puisse aller plus bas, & y cherche seur-té... » (35). S'étant réservé à lui seul l'autorité de choisir en matière morale ce qui convient le mieux à sa nature, Montaigne a décidé que le chemin le plus sûr serait le plus bas. Gide repère vite que la faille de ce choix est dans l'impuissance du relativisme de la morale naturelle. Très judicieusement il rétorque à Montaigne que l'homme peut toujours « aller plus bas » et qu'il n'y a donc pas de « seur-té » dans ce chemin-là. Dom-mage que pour renforcer son argument il fasse un détour par un chemin dangereux. À peine a-t-il prononcé le mot « absolu » qu'il est catapulté malgré lui vers les hautes sphères de la religion au point d'en oublier son esprit laïque : « Ici le chrétien reprend l'avantage ; combien plus solide, plus rassurante et plus assurée l'idée qu'il peut se faire de son Dieu ; moins croulante la morale que, là-dessus (ou là-dessous), il édifie » (35-6). Sans doute peu après balaie-t-il tout cela d'un coup avec le mot « mythologie ». Le fait est qu'il a montré pendant quelques instants que la religion n'est jamais très loin de son esprit et qu'il s'émeut en y pensant.

Ne voilà-t-il pas en effet qu'il s'excite, entre en dialogue imaginaire avec un matérialiste surgi de nulle part, qui représente peut-être Montaigne, et qui émet une espèce d'oracle : « Elle [la confiance matérialiste] ne peut que céder la place à des *Lois* » (36). Ce qui met Gide en émoi : on l'entend en effet qui lâche un juron : « Eh parbleu ! », et qui se met belle-queusement en campagne, embrigadant d'office ses lecteurs sous la bannière du « nous » : « Eh parbleu ! ce sont celles-là [les lois] que NOUS cherchons, et toute mythologie NOUS importune, qui les offusque et NOUS détourne de les chercher » (36) (nous soulignons). On voit donc que dès les premières lignes de son *SM* Gide entraîne soudain Dieu et le chrétien dans une discussion morale, où ils n'ont que faire et où Montaigne ne les a pas invités, mais où lui ne cessera de les inviter durant tout cet essai.

La seconde section de *SM* poursuit l'idée de la première, c'est-à-dire la recherche du fondement absolu de la morale, en transposant celle-ci du plan général au cas précis du repentir. Le repentir est la pierre de touche de l'édifice de la morale : prouver son universalité, c'est donner sa transcendance à la morale. C'est pourquoi Montaigne lui consacre un chapitre entier des *Essais*. Gide lit ce chapitre en l'interprétant selon une méthode insidieuse qui est typique de tout le *SM*. Aussi allons-nous l'analyser dans le plus grand détail ¹.

« ... car, quant aux miracles je n'y touche jamais. » [1]

L'attitude de Montaigne en face de la religion est déjà presque celle de Molière. Sans doute révère-t-il la véritable ; mais peut-être point tant qu'il ne suspecte la fausse : [1 a]

« *Je ne trouve aucune qualité si aysée à contrefaire que la devotion, si on y conforme les meurs & la vie : son essence est abstruse & occulte ; les apparences, faciles et pompeuses,* » [2]

et suit immédiatement le passage de Montaigne le mieux fait pour indigner un vrai chrétien, où il ose déclarer : [2 a]

« *À circonstances pareilles, je seroy tousjours tel.* » [3]

Pourtant Bossuet lui-même désavouerait-il cette déclaration : [3 a]

« *Je ne cognoy pas de repentance superficielle, moyenne & de ceremonie.*

1. Les passages qui vont suivre sont tirés des pp. 36-8 de *Suivant Montaigne des Œuvres complètes*. Nous citons d'abord le texte de Montaigne en italiques, suivi du commentaire de Gide. Nous avons numéroté de 1 à 9 les passages de Montaigne, et de 1a à 9a les commentaires de Gide, pour éviter de devoir les répéter au fur et à mesure que nous les analysons.

Il faut qu'elle me touche de toutes parts avant que je le nomme ainsin, et qu'elle pinse mes entrailles et les afflige autant profondément que Dieu me voit, et autant universellement. » [4]

Mais cette repentance-là, précisément, il déclare sitôt après ne la point connaître ; et l'état d'âme qu'il peint ensuite pourrait donner le change, mais il ajoute honnêtement :

« Cela ne s'appelle pas repentir. » [5]

Et, de crainte que l'on s'y méprenne, il insiste encore :

« Au demeurant, je hay cest accidental repentir que l'aage apporte. [...] » [6]

Les quelques pages qui suivent et ne font que commenter ceci, sont des plus cyniquement hardies, des plus belles, des plus perspicaces et neuves :

« La jeunesse & le plaisir n'ont pas fait autrefois que j'aie mescogneu le visage du vice en la volupté ; ny ne faict à cette heure le degoust que les ans m'apportent, que je mescognoisse celui de la volupté au vice... [...] » [7]

« Si j'avais à revivre, je revivrois comme j'ay vescu ; ny je ne plains le passé, ny je ne crains l'advenir. » [8]

et enfin ces quelques mots où se résume sa morale :

« Heureusement, puisque c'est naturellement. » [9]

Le lecteur ordinaire qui a lu le chapitre du repentir dans les *Essais* ne peut manquer la thèse centrale très simple de Montaigne : la vie selon la loi naturelle ne connaît pas le repentir, il faut ignorer les tabous et vivre en païen. Mais Gide n'est pas un lecteur ordinaire. Il n'est pas immédiatement convaincu que le paganisme de Montaigne est parfait. Il soupçonne que Montaigne se repent et qu'il se repent chrétiennement. Montaigne a beau répéter à chaque ligne de son chapitre que sa morale reste en dehors de la religion et que le repentir n'y a pas de place, Gide s'évertue à y discerner un élément religieux. Il commence par citer et commenter trois pensées de Montaigne [1, 1a, 2, 2a, 3, 3a, 4, 4a] qui, sans être favorables à la religion, ne parlent que d'elle et qui, il faut le noter, n'ont aucun rapport avec le sujet du repentir. La première citation [1] est exemplaire à cet égard. Gide va pêcher dans le livre II une petite remarque si peu importante qu'elle est mise entre parenthèses dans un contexte où Montaigne parle de médecine et de drogues prodigieuses mais où il ne pense pas au miracle et encore moins à la religion. Or Gide transporte cette clause au livre III après l'avoir amputée de ses parenthèses et la cite en tête de la

deuxième section ¹ où le mot « miracle » prend hors de son contexte original une place primordiale et un sens religieux. En effet le mot « miracle » est suivi immédiatement par : « L'attitude de Montaigne en face de la religion [...] », « celle de Molière », « la véritable », « la dévotion », « un chrétien », etc. Bref Gide entoure d'un écran de couleur religieuse ce chapitre qui est purement profane, même si Montaigne y prononce l'une ou l'autre fois le nom de Dieu. Ironiquement, du sujet du charlatanisme médical Gide tire par un tour de passe-passe un sujet religieux. Un peu plus loin, un autre tour de passe-passe fera disparaître l'élément religieux. Mais cela n'empêche que pendant quelques instants il n'a pu empêcher sa conscience de se tremper dans les eaux de la religion. Montaigne ayant juré ses grands dieux qu'il ne se repent en aucune façon, il n'était vraiment pas nécessaire que Gide discute ici de religion, véritable ou non, ou de dévotion, véritable ou fausse. Il ne semble pouvoir comprendre que Montaigne ait pu éliminer radicalement et définitivement de son univers le repentir chrétien et donc la transcendance religieuse dans la morale.

S'obstinant dans son idée, Gide croit à un moment donné prendre Montaigne en flagrant délit de religiosité. Il recrute Bossuet [3a] pour bénir les bonnes dispositions religieuses qu'il croit voir en Montaigne. Le lecteur découvre enfin l'astuce que Gide est en train de concocter depuis la citation des « miracles ». Il n'a créé un air de religion depuis le début que pour mieux amener la preuve de la religiosité de Montaigne et démontrer que celui-ci se contredit [4a]. Il s'agit ici d'un véritable tour de force, plus astucieux que le tour de passe-passe du « miracle ».

Première astuce : Gide est allé repêcher au fond du chapitre du repentir une petite phrase, ambiguë mais très belle, dont le lyrisme possède une résonance religieuse — mais seulement une résonance, par laquelle Montaigne semble — mais semble seulement, éprouver un repentir chrétien [4]. La vérité est que l'accent d'intention de cette phrase ne repose pas sur les mots « elle [la repentance] me touche [...] pinse [...] et afflige », mais bien sur les mots « Il faut que [...] universellement » qui expriment le caractère idéal et utopique de la vraie repentance. Montaigne veut dire ceci : pour qu'il y ait vraie repentance, il faudrait que non seulement elle me pince les entrailles (ce qui n'est pas), mais qu'elle pince celles de chaque être humain sans exception, bref qu'elle soit universelle (ce qui est tout à fait improbable) ².

1. *Suivant Montaigne* est divisé en vingt-cinq sections, non numérotées par Gide mais par nous, pour simplifier nos renvois.

2. Dans *L'Étranger* d'Albert Camus, le juge d'instruction déclare que l'absence

Deuxième astuce : outre les deux citations et trois commentaires [1, 1a, 2, 2a, 3a] à tonalité religieuse marquée, il dramatise quelque peu par une note de scandale « le vrai chrétien » que Montaigne « indigné » [2a] et par l'évocation de la figure de Bossuet qui vient cautionner Montaigne.

Troisième astuce : après la phrase-vedette du flagrant délit, Gide fait volte-face, assurant qu'en effet, comme tout le monde le sait, Montaigne n'est ni repentant ni chrétien [4a].

Quatrième astuce : ayant constaté d'abord que Montaigne est chrétien, ensuite qu'il ne l'est pas, que donc il se contredit et que donc il est faux catholique et vrai païen, Gide affirme que Montaigne est un « cynique ».

Si l'on met ces accusations à part, Gide a donc finalement reconnu la vérité centrale du chapitre « Du repentir » : Montaigne n'est ni chrétien ni repentant. Mais alors pourquoi ce noir soupçon d'un penchant religieux, si c'est pour finir par porter aux nues le laïcisme de Montaigne [6a] ? Cet éloge a en effet quelque chose d'incongru : Gide déclare que les pages où Montaigne expose son manque total de repentir « sont des plus CYNIQUEMENT hardies, des plus belles, des plus perspicaces et neuves » [6a] (nous soulignons). Hardies, belles, perspicaces et neuves, elles le sont superlativement en effet ; mais superlativement cyniques, elles ne le sont pas. Bien au contraire, Montaigne a expliqué de façon très raisonnable et convaincante son manque total de repentir : les déportements de sa jeunesse comme ceux de sa vieillesse, il les a « conduits avec ORDRE, SELON MOY » (Pléiade, 791¹. Nous soulignons). Détecter un ordre relativement parfait dans les fluctuations, les contradictions et la multiplicité du moi comme Montaigne le fait, c'est ce que Gide lecteur des *Essais* à l'époque de *SM* ne peut encore accomplir car il lui manque, semble-t-il, l'ordre de la transcendance et l'harmonie entre les pentes contraires du moi.

La structure compliquée de cette section traduit bien les réticences soupçonneuses de Gide. Ces soupçons insidieux, qui ont presque complètement disparu dans l'*EM*, sont injustes. Dans *SM*, Gide-lecteur donne franchement l'impression de n'avoir pas lu ou relu ces textes fondamentaux de Montaigne sur son catholicisme, sur son contentement moral et

de repentir et l'incroyance de Meursault menacent sa foi dans l'existence de Dieu.

1. Michel de Montaigne, *Essais* (texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris, NRF, « Bibl. de la Pléiade », 1933). Nous nous sommes servis de cette édition particulière au lieu de la plus récente, datée de 1962, étant donné que les références marginales des citations dans les *Œuvres complètes* de Gide ont été faites (de façon approximative) sur l'édition de 1933.

sur ses contradictions.

Le catholicisme de Montaigne est beaucoup moins hypocrite qu'il n'en a l'air. Montaigne, qui va à la messe le dimanche et qui pratique sans ferveur les rites de l'Eglise, est le typique catholique comme tout le monde, et il est le premier à le reconnaître. Conformiste, il l'est par raison d'État — le régime est en danger ; par tempérament — il a horreur des disputes ; mais aussi par formation. Il croit en Dieu à sa façon, ou plutôt à la façon des fidéistes sceptiques. Hugo Friedrich nous explique ce que cela signifie¹. Comme de nombreux catholiques de son époque, Montaigne avait été séduit par la conception religieuse paradoxale de la secte des fidéistes sceptiques, qui étaient très influents en France depuis plusieurs siècles : sceptiques, ils ne voyaient dans l'homme et dans l'univers chaotique que contradictions et incertitudes ; fidéistes, ils ont fait le grand saut dans l'absurde d'une foi aveugle : leur Dieu, qui est totalement incompréhensible, inaccessible et indifférent, ne leur offre qu'une transcendance sans bienfaits, mais aussi sans obligations. Cette foi, que Montaigne lui-même juge « chétive », lui offre cependant un avantage énorme puisqu'elle libère ses forces de l'angoisse existentielle et tourne toute l'énergie de celles-ci vers les fruits de la terre.

Les contradictions chez Montaigne ne sont pas un défaut de logique, mais au contraire le couronnement de sa pensée : « je me contredits bien à l'aventure, mais la vérité, [...] je ne la contredy point. » Justement, l'essence de cette vérité est la contradiction : « C'est un contrerolle de divers et muables accidens et d'imaginations irresoluës et, quand il y eschet, contraires : soit que je sois autre moimesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations » (Pléiade, 773).

La morale naturelle de Montaigne n'est pas celle du païen ordinaire, mais bien l'aboutissement d'une pensée longuement mûrie à partir du fidéisme sceptique et de la loi universelle de la contradiction. En effet, le Dieu des fidéistes n'imposant aucun commandement, Montaigne n'est pas susceptible de culpabilité ni de repentir, il a la conscience libre et le corps léger. La contradiction étant universelle, Montaigne ne cherche plus qu'une chose : discerner les singularités de sa propre nature, en découvrir des véritables pentes afin que le moi puisse agir en complète harmonie avec sa multiplicité dans les circonstances du moment donné et réaliser ainsi la vérité toute relative de ce qu'on appelle généralement le Bien. L'ascension des pentes du moi devient la nouvelle transcendance transmuée du Dieu fidéiste.

Après cette courte esquisse de la réelle et très sérieuse figure que

1. Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris : Gallimard, 1968 (chap. III en particulier).

Hugo Friedrich nous fait voir derrière le masque bonhomme et gaillard de Montaigne, on commence à deviner que la cause des réticences du *SM* réside moins dans la cautèle que dans un malaise de Gide face à la grande aisance de Montaigne. Ce malaise peut être détecté par une étude délicate des courbes de la sympathie dans *SM* et accessoirement dans *EM*. On trouve dans le *SM* six sections (de la 9^e à la 14^e) où Gide s'identifie avec Montaigne, sans réserve ou presque, sur la question de la liberté absolue de penser et d'agir ; il y a en outre sept sections (les 8, 17, 19, 20, 21, 22 et 24^e) où Gide s'identifie assez bien avec Montaigne, sauf quelques réserves, sur les questions de l'écriture et de la lecture ; mais dans les treize sections mentionnées la sympathie de Gide n'est pas très enthousiaste, ce qui se traduit par des commentaires peu vivants et peu originaux. Par contre, Gide-lecteur s'anime et anime son lecteur quand il lit les pensées de Montaigne qu'il cite dans les douze autres sections de *SM*. Dans les sept premières, il critique Montaigne avec une certaine âpreté sur les principes essentiels de la morale, tout en y insérant une pointe religieuse (1^{ère} section, fondement de la morale ; 2^e, le repentir ; 3^e, la voie moyenne ; 4^e, l'unité du corps et de l'âme ; 5^e, l'aspiration à l'absolu ; 6^e, mortalité de l'âme et polythéisme ; 7^e, la cautèle de Montaigne). Mais c'est dans un quatrième groupe (sections 15, 16, 18, 23 et 25) que Gide trahit avec une certaine émotion le fond de sa pensée. Dans la 15^e section, sa sympathie atteint son sommet quand il s'enthousiasme pour la trinité de Montaigne : un seul Dieu (le plaisir) en trois personnes (sensualité, santé, jeunesse). Gide-lecteur récolte ici les plus audacieuses citations des *Essais* (Pléiade, 307, 355, 742, 1074), entre autres : « les estroits baisers de la jeunesse, savoureux et gourmands, gloutons et gluants s'y colloient autres fois à mes moustaches et s'y tenoient plusieurs heures après [...]. L'extrême fruit de ma santé c'est la volupté. » Deux fois Gide crie à « l'admirable ». Au milieu de ses élans il ne peut s'empêcher de reparler du repentir, laissant ainsi percer sa préoccupation obsédante : il lui faut citer une pensée où Montaigne parle de « réparation et règlement », mais il s'en détourne aussitôt : il « avoue ne comprendre point du tout ce que Montaigne entend par là ». À la 23^e section il ne peut plus se contenir et livre le fond de sa pensée. Il commence par proclamer « excellente » la recherche par Montaigne d'une vérité toujours inaccessible, mettant par là à l'envers une grande pensée de Pascal. Après quoi, il condamne explicitement la cautèle de ce Montaigne « hypocrite » qui se soumet « aux saintes résolutions de l'Église Catholique, Apostolique et Romaine ». Cette condamnation est prononcée par une cour suprême : « nous sommes en droit de voir, avec Sainte-Beuve, de la cautèle. »

Dans l'*EM* le désaccord sur le fondement de la morale, le catholicisme, la contradiction essentielle et le repentir est comme par miracle aplani, mieux encore, les *Essais* y sont superbement éclairés. Gide va même jusqu'à défendre la cautèle de Montaigne et à adoucir sa pointe à propos de Sancho Pança. Cela étant, que faut-il retenir des réticences et du malaise de *SM* ? Qu'aux yeux de Gide Montaigne est aussi scandaleux que commun. Sans foi ni loi, ne faisant que ce qui lui plaît, il ose dire avec un flegme inouï ce que Gide lui-même n'osera jamais dire aussi brutalement : il aime la volupté et la vie, ne se repent pas et s'en ressent même très bien. Il est en paix avec son Dieu, sa conscience morale et son esprit ; confortable dans un corps sain avec ses désirs, sa douilletterie et ses manies ; à l'aise avec son Église, son roi, ses pairs, sa femme et ses domestiques. Sa constitution est presque l'inverse de celle de ce Gide nerveux, névrosé, chétif, inquiet, insomniaque, cycliquement exalté ou déprimé, toujours plus ou moins en dehors de la réalité, mystique, tiraillé, pire encore, entravé par deux absolus. L'exigence de la pureté angélique l'empêche de posséder physiquement sa femme en paralysant sa sensualité, mais en même temps la conscience du péché de la chair l'empêche de jouir pleinement du plaisir des sens. En 1929, à soixante ans, Gide-lecteur ne peut encore ni se libérer des repentirs de son enfance puritaine ni se pardonner d'avoir gâté son mariage angélique. L'enfer d'André Walter brûle encore. Le malaise du *SM* est celui d'un immoraliste malheureux face à un amoraliste heureux qui, vivant « négligemment », se sent parfaitement à l'aise (*SM*, 16).

George Eliot et *Les Faux-Monnayeurs*

par
Arthur E. BABCOCK

En février 1923, pendant qu'il travaille aux *Faux-Monnayeurs*, Gide écrit à son ami Roger Martin du Gard :

Je relis en anglais l'admirable *Middlemarch*, qui me fait sentir tout ce qui manque à mon livre : le rôle du *chœur*, id est : les réflexions de l'auteur. Je voudrais vous en parler longuement, car j'entrevois des tas de choses très importantes — et qui me paraissent manquer également aux *Thibaud* [sic] ¹.

Si cette longue conversation a eu lieu, la *Correspondance* ne l'a pas conservée ; nous n'avons que la réponse sceptique de Martin du Gard, romancier « objectif » par excellence : « Le rôle du chœur ? Hum... C'est à voir. Libre à vous » (p. 213). Mais cette brève allusion au roman de George Eliot demeure assez intrigante : qu'est-ce que Gide entendait par « le rôle du chœur », et quelles sont les « choses très importantes » qu'il a pu voir dans *Middlemarch* ?

Tout d'abord, sur un plan essentiellement formel, on peut dire que les « réflexions de l'auteur », c'est la voix de l'auteur qui intervient dans son texte. C'est sûrement de cette manière que Martin du Gard a compris la remarque de Gide puisqu'il ajoute à sa première réaction, déjà négative, cette tentative de dissuader son ami :

Je pense aussi aux *Caves* ; et que les meilleures parties sont justement celles où l'auteur semble bien totalement se soustraire à l'œuvre, et laisser agir Lafcadio. Tant et si bien que jusqu'à nouvel ordre, je ne suis pas convaincu. Admirez *Middlemarch*, mais ne recommencez pas les *F.M.* ! (p. 213).

Dans *Middlemarch*, la voix de l'auteur se fait entendre d'une manière

1. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance* (Paris : Gallimard, 1968), t. I, p. 211. Toutes les références à la correspondance sont tirées de cette édition.

systematique dans le texte du roman. George Eliot est une romancière qui n'hésite pas à intervenir dans son texte, à dire « je », à prendre le lecteur à part avec quelques « nous » bien placés : « et je crains que ses vices aristocratiques ne l'eussent pas horrifiée ¹ » ; « Vous étonnez-vous qu'un médecin de province rêve d'être savant ? En vérité, nous savons si peu des grands créateurs avant qu'ils ne s'élèvent dans la gloire » (p. 145). Précisons qu'il s'agit bien d'une voix d'auteur, et non des avis d'un narrateur-témoin du type qu'utilise Flaubert dans le premier chapitre de *Madame Bovary*. Le « je » de *Middlemarch* est un romancier qui se fait des soucis de composition, et qui ne répugne pas à les révéler au lecteur :

Et cela me mène tout naturellement à méditer les moyens d'élever un sujet bas. Les parallélismes historiques sont remarquablement efficaces [...]. Ainsi, si je parle de lourdauds, il n'est pas exclu que mon lecteur se représente des lords ; et une faible somme [...] peut se transformer en haute opération commerciale par le simple moyen d'un décodage proportionnel. (p. 331).

Passons maintenant aux *Faux-Monnayeurs* pour voir en quoi les procédés narratifs de Gide ressemblent à ceux de George Eliot. Il ne peut être question d'« influence », ni de savoir si *Middlemarch* est une des « sources » de Gide, mais simplement de juxtaposer les deux romans pour mieux comprendre la remarque de Gide. Comme *Middlemarch*, *Les Faux-Monnayeurs* révèlent la présence à peu près constante d'une voix d'auteur, et on peut signaler quelques points de contact précis entre les deux textes.

Un grand nombre d'interventions dans les deux romans pourraient être nommées signes d'une instance organisatrice : allusions explicites à la composition du roman. Nous avons déjà vu que George Eliot attire l'attention du lecteur sur sa technique de parallélisme historique ; ce souci de composition la fait aussi commenter son texte au niveau de la phrase : « Cette belle comparaison [il s'agit d'abeilles] se réfère à Fred Vinco » (p. 580). Gide aussi commente par endroits sa propre composition : « Je n'aime pas ce mot "inexplicable", et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire ² ». Les questions de goût entrent en jeu également. Ainsi

1. George Eliot [Mary Ann Evans Cross], *Middlemarch*, New York : New American Library, 1964, p. 60. Toutes les références à *Middlemarch* sont tirées de cette édition. C'est moi qui traduis.

2. André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 1106. Toutes les références aux *Faux-Monnayeurs* sont tirées de cette édition.

George Eliot épargnera à son lecteur la description de vautours : « Je crains que le rôle tenu par les vautours à cette occasion ne soit trop pénible pour être représenté dans l'art, ces oiseaux étant désavantageusement nus autour du gosier et apparemment dépourvus de rites et de cérémonies » (p. 321), et Gide, moins scrupuleux peut-être, du moins hésitera avant de raconter certaines scènes : « Ici intervint un incident grotesque [Laura tombe de son fauteuil], et que j'hésite à raconter » (p. 1035). On trouve aussi des commentaires indiquant les opérations par lesquelles les romanciers choisissent les matières à raconter. Après un assez long passage, George Eliot marque un changement de sujet : « Assez. Nous nous occupons de regarder, du point de vue de Mr. Bulstrode, la vente des terres de Joshua Rigg » (p. 505) ; Gide souligne sa fonction organisatrice d'une manière encore plus comique : « Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui replonge dans sa lecture » (p. 1023). Et, finalement, les deux romanciers éprouvent le besoin de rappeler au lecteur que tel ou tel personnage a déjà été présenté : « L'arrivé était notre connaissance Mr. Raffles » (p. 507) ; « nous l'avons vu au chevet du lit de mort de son père » (p. 1137).

Les deux voix d'auteur portent aussi des jugements moraux sur les personnages, ce qui explique peut-être le choix de mots de Gide dans sa lettre à Martin du Gard : dans la tragédie ancienne, le *chœur* avait pour fonction d'exprimer les valeurs communautaires. George Eliot cherche assez souvent à justifier au lecteur la conduite de certains de ses personnages : « Ne pensez pas de mal d'elle, je vous prie : elle ne tramait aucun complot, n'avait rien de sordide ni d'intéressé » (p. 262), et Gide aussi adopte volontairement un point de vue moral, dans le même but de guider le jugement du lecteur : « On pourrait croire, à ce dialogue, ces enfants encore plus dépravés qu'ils ne sont. C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi, j'en suis sûr. Il entre de la forfanterie dans leur cas » (p. 1139).

Ce dernier passage des *Faux-Monnayeurs* illustre un autre aspect de la position qu'adoptent les deux romanciers à l'égard de leur histoire : l'autonomie des personnages. C'est-à-dire que, dans le jugement des enfants, le romancier cherche à se rassurer (« j'en suis sûr »), comme s'il était un simple témoin et non le romancier, c'est-à-dire celui qui invente l'histoire et qui ne devrait pas être obligé de s'interroger sur le caractère de ses personnages imaginaires. Si contradictoire que cela puisse paraître, les deux romanciers par endroits parlent comme si leurs personnages existaient en dehors de l'imagination créatrice. « Je crois bien qu'elles [Celia et Dorothea] pleurèrent un peu toutes les deux » (p. 269) ; « J'aurais été

curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter » (p. 950).

Il est donc possible de découvrir dans *Les Faux-Monnayeurs* des techniques narratives qui ressemblent d'assez près à celles de George Eliot dans *Middlemarch*. Mais quelle est, au juste, la relation entre ces deux textes ? Il serait tentant, peut-être, de conclure qu'il s'agit tout simplement de la parodie. On aura vu dans la plupart des exemples cités ci-dessus que, si Gide emploie la même technique que George Eliot, c'est avec un grossissement comique : il serait en effet de mauvais goût de décrire des vautours, mais la chute de Laura est après tout un incident assez anodin, et les soucis de Gide paraissent disproportionnés. Mais ce rapport de parodie ne paraît pas justifier la déclaration de Gide qu'il a trouvé dans *Middlemarch* « des tas de choses très importantes ».

Peut-être la parodie de Gide vise-t-elle non pas *Middlemarch*, ni même le roman réaliste du XIX^e siècle, mais les mécanismes de l'écriture romanesque elle-même. Comme le dit très bien David Steel, « *Les Faux-Monnayeurs* se présentent comme le laboratoire du procédé romanesque¹ ». Évidemment, une grande partie de l'intérêt métafictionnel des *Faux-Monnayeurs* vient d'Édouard, mais les intrusions d'auteur sont un autre moyen de faire pénétrer le lecteur dans les coulisses de la création romanesque, car elles révèlent la conscience organisatrice derrière l'histoire, le chercheur dans son laboratoire, pour ainsi dire. Comme le dit Patricia Waugh, une des fonctions des intrusions de l'auteur est d'exposer l'écart ontologique entre le monde fictif et le monde réel², surtout dans la forme parodique pratiquée par Gide. Le point culminant de ces intrusions et de cet écart dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est le célèbre chapitre intitulé « L'auteur juge ses personnages », où Gide expose les contradictions de l'entreprise romanesque en se plaignant que son histoire, qu'il a inventée, s'arrange mal.

Le vocabulaire de Gide dans sa lettre à Martin du Gard : « tout ce qui manque à mon livre » est à peu près identique à celui qu'il emploie pour parler de Fielding, ce qui peut aider à comprendre son admiration pour *Middlemarch*, car le projet romanesque de Fielding se définit comme métafiction. Gide écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

cette courte plongée dans Fielding m'éclaire sur les insuffisances de mon

1. David Steel, compte rendu de Lire "*Les Faux-Monnayeurs*" de Pierre Masson et de André Gide, "*Les Faux-Monnayeurs*", *mode d'emploi*, BAAG, n° 90-91, avril-juillet 1991, p. 344.

2. Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres : Methuen, 1984, p. 32.

livre. Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir (malgré ce que me dit Martin du Gard), commenter. J'ai perdu prise ¹.

Et on peut se demander si les procédés de George Eliot sont tout à fait naïfs, s'il s'agit vraiment d'un de ces romanciers loquaces du XIX^e siècle. Il y a un passage où elle se livre à des jeux métatextuels qui rapprochent son roman de ceux de Fielding et dans lequel on reconnaîtra une ironie spéculaire très gidienne :

Un grand historien, comme il prétendait se faire reconnaître, qui a eu la chance de mourir il y a cent vingt ans, et ainsi de prendre place parmi les colosses sous les jambes de qui notre petitesse vivante se meut, se vante de ses nombreux commentaires et digressions comme la partie de son œuvre la plus difficile à imiter, et surtout dans les premiers chapitres des livres successifs de son histoire, où il semble avancer son fauteuil sur le devant de la scène et nous causer avec toute la vigoureuse aisance de son magnifique anglais. Mais Fielding vivait à une époque où les journées étaient plus longues (car le temps, comme l'argent, se mesure à nos besoins), quand les après-midis d'été étaient spacieuses et la pendule battait lentement par les soirs d'hiver. Nous autres historiens modernes ne devons pas suivre son exemple ; et si nous le faisons, il est probable que nos bavardages seraient pauvres et empressés, comme si nous parlions sur un pliant dans un pigeonnier. Pour ma part, j'ai déjà tant à faire à démêler certaines destinées humaines que je dois concentrer toute la lumière dont je dispose sur cette trame particulière, au lieu de la répandre sur toute l'étendue séduisante de choses pertinentes qu'on appelle l'univers. (pp. 139-40).

C'est ici que l'on peut entrevoir le « tas de choses très importantes » dont parle Gide. D'abord, le passage est un bel exemple de la mise en abyme : George Eliot parle dans une digression des digressions de Fielding. Le passage se trouve, évidemment, dans un des « premiers chapitres » de *Middlemarch*. Ensuite, tout comme dans les digressions de Fielding, George Eliot écrit ici une sorte de « poétique du roman dans le roman » : le romancier de la seconde moitié du XIX^e siècle, prétend-elle, ne peut pas se permettre le luxe de commenter. Troisièmement, elle conteste l'écriture romanesque par cette écriture même : en tant qu'« historien moderne », dit-elle, George Eliot n'ose pas tenter d'imiter le « colosse »

1. André Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 1932-39), t. XIII, pp. 51-2. Gide écrit la même chose, presque textuellement, à Martin du Gard en février 1924 : « mais cette courte plongée dans Fielding m'a fait sentir mes insuffisances et je suis "en froid" avec tous mes personnages. » (*Correspondance Gide-Martin du Gard*, t. I, p. 239). Sur Fielding, v. William B. Coley, « Gide and Fielding », *Comparative Literature*, XI, 1 (nov. 1959), pp. 1-15.

Fielding, car son langage paraîtrait bien pauvre, mais c'est exactement ce qu'elle réussit à faire, et dans un anglais assez fleuri, tout en protestant de l'impossibilité de l'entreprise.

Le lecteur se trouve ici sur un terrain très gidien : la pratique romanesque de George Eliot se retourne sur elle-même dans ce passage, tout comme Gide l'avait préconisé dans la « postface pour *Paludes* » :

J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même. (p. 1479).

Et c'est dans cette optique-là qu'il faut comprendre l'intérêt de Gide pour les « réflexions de l'auteur » dans *Middlemarch*. Loin d'être un exemple parmi beaucoup d'autres du roman réaliste qui servent de cible à la parodie gidienne, *Middlemarch* remet en question le romanesque même, dans un de ces jeux de miroirs que Gide aimait tant. S'il y a un rapport de parodie entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Middlemarch*, c'est que Gide parodie Eliot parodiant Fielding, et par là les bases mêmes du genre romanesque. Et c'est peut-être ce jeu ironique qui fait que Martin du Gard, après avoir lu en 1925 le manuscrit des *Faux-Monnayeurs*, se ravise sur le « rôle du chœur » :

Oserai-je avouer que je goûte maintenant très fort vos interventions personnelles ? Je ne sais pas bien comment allier ça avec tout ce à quoi je crois ; mais le fait est que ces interventions ont un caractère fantastique — Massis dirait diabolique — très impressionnant et d'une inégalable saveur. (p. 258).

Gide, Rilke, et l'exil de l'Enfant prodigue

par
M. Martin GUINEY

Le poète de langue allemande Rainer Maria Rilke, pendant la période de sa carrière comprise entre 1902 et 1914, a été hanté — le mot n'est pas trop fort — par la figure mythique de l'Enfant prodigue. Il a travaillé plusieurs années sur un cycle de poèmes sur ce thème, dont seulement deux ont finalement vu le jour : *Vom verlorenen Sohn* (*De l'Enfant prodigue*) et *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (*Le Départ de l'Enfant prodigue*), rédigés en 1906. Son unique roman, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*), de 1910, contient dans sa dernière partie une interprétation de la parabole de saint Luc qui dépasse en complexité tout ce que Rilke a consacré ailleurs à ce sujet.

En 1914, il est retourné une dernière fois à son obsession quand il a traduit *Le Retour de l'Enfant prodigue* de Gide. En ce faisant, il s'est acquitté de plusieurs dettes. Gide, après tout, l'avait présenté à l'élite littéraire parisienne, a facilité, dans des circonstances qui demeurent à ce jour assez confuses, son retour précipité en Allemagne au moment où la guerre éclate entre les deux pays, et aussi avait traduit des fragments de *Malte* pour *La NRF* en 1911. Hormis quelques références très brèves dans le *Journal*, ainsi que la *Correspondance* publiée par Renée Lang¹, c'est à peu près tout ce qui reste d'une amitié qui semblait vouloir évoluer vers

1. Rainer Maria Rilke — André Gide, *Correspondance*, éd. Renée Lang, Paris : Corrèa, 1952. Il est vrai que Rilke appelle Gide son « maître » du français, et suggère que *La Porte étroite* lui avait servi d'inspiration (on a déjà comparé le personnage d'Abelone dans *Malte* à Alissa, par exemple) ; ailleurs, il admire la traduction gidienne de *Malte* qui l'a présenté au public français. Mais où s'arrête le discours social de la politesse, pour faire place à la confidence ou l'aveu ? C'est cela qu'on ne peut déterminer dans cette correspondance, ce qui laisse soupçonner qu'elle est moins utile qu'on ne le souhaiterait. Les commentaires de Renée Lang montrent d'ailleurs très bien la distance que préservent les correspondants entre eux.

une plus proche collaboration littéraire, sans jamais y parvenir¹. Je ne voudrais pas pour autant suggérer que Rilke se serait simplement servi de l'aide et de l'amitié de Gide pour ses propres fins, et que sa traduction du *Retour* ne serait qu'un geste de remerciement. Il est cependant frappant de constater la stérilité de leurs rapports au niveau intellectuel, largement documentée par les travaux de Renée Lang. C'est pour trouver une explication à ce rendez-vous manqué que je voudrais examiner de plus près leurs variantes respectives du mythe.

La relation entre les deux auteurs n'aurait peut-être qu'un intérêt anecdotique s'il n'y avait pas eu ce phénomène, somme toute assez rare, de la traduction réciproque de deux textes étroitement liés par leur contenu thématique : *Malte* et le *Retour*². D'après sa correspondance, nous savons que Rilke a pris connaissance du récit de Gide dans une version allemande de Kurt Singer publiée dans le *Neue Rundschau* en 1907, peu de temps après son engagement le plus intensif avec le sujet en question. Tout en tenant compte de la remarque de Rilke que « cette traduction [lui] a beaucoup donné³ », il faut cependant noter qu'il n'a lu la version de Gide qu'après avoir donné dans ses poèmes une interprétation qu'il allait développer dans *Malte*. On ne pourrait donc voir dans le roman une influence directe du Prodiges de Gide, et c'est d'abord une coïncidence s'ils ont tous les deux choisi de raconter le même mythe.

En parlant de ces textes, je commencerai par l'interprétation de la parabole dans *Malte* qui, bien que postérieure à celle de Gide, en est tout à fait indépendante. Il s'agit finalement de deux versions incompatibles, surtout au niveau de ce que j'appellerai leur teneur idéologique, de la

1. Gide a parlé plus tard de son désir de traduire le poème épique en prose de Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*La Chanson d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*). Malgré le vif encouragement de Rilke, ce projet ne vit jamais le jour, et Gide lui fait part de son renoncement dans une lettre du 22 juillet 1914 (*Correspondance*, p. 116). Cet épisode semble illustrer la limite du territoire intellectuel commun des deux auteurs, dont les rapports à partir de cette date seront bien plus sociaux que littéraires.

2. Les passages de *Malte* choisis par Gide pour sa traduction de 1911 en collaboration avec Aline Mayrisch (auteur de l'article sur *Malte* paru simultanément dans *La NRF*) ne concernent pas l'Enfant prodigue. On peut se demander (par pure spéculation, évidemment) s'il n'avait pas sciemment évité de présenter aux lecteurs français une version de la parabole qui serait très différente de la sienne (« Les Cahiers de Malte Laurids Brigge : Fragments », *La NRF*, n° 31, juillet 1911, pp. 39-61).

3. Rilke à Anton Kippenberg, 22 nov. 1911 (cité par Lang, *Correspondance*, p. 76).

parabole contenue dans l'Évangile selon saint Luc. J'espère ainsi arriver à quelque chose de plus que le constat d'une relation qui fut éminemment cordiale, voire intime, mais porta en fin de compte très peu de fruits ¹.

Le premier séjour de Rilke en France fut une étape dans une vie marquée elle-même par une sorte d'exil permanent, de Prague à Munich d'abord, puis à Paris, où il fut secrétaire personnel d'Auguste Rodin de 1902 à 1907, et qui était sa résidence principale jusqu'à la veille de la Première Guerre. Ce fut une époque charnière dans la carrière du poète, pendant laquelle il en arriva presque à désavouer la plupart de ses œuvres antérieures ².

L'apprentissage auquel il se soumit n'était pas borné à l'atelier de Rodin, où il a tenté d'échapper à l'influence symboliste de sa jeunesse. Il s'agit d'un renouveau complet de son entreprise poétique, par tous les moyens possibles, y compris ce long détour par la prose que constitue *Malte* ³. Ce n'est qu'après la rédaction de son roman que Rilke se déclare enfin capable, en une formule devenue célèbre depuis, de jouer avec « une octave complète... désormais, presque toutes les chansons sont possibles ⁴ ». L'image du séjour dans le désert, à l'issue duquel l'activité

1. Un certain nombre de travaux ont déjà été consacrés à ce rapport. Renée Lang fait de nouveau figure de pionnière, principalement avec *André Gide et la pensée allemande* (Paris : Egloff, 1949). À noter également, sa courte étude intitulée « Rilke and Gide, their reciprocal translations » dans *Yale French Studies*, vol. VII, 1951, pp. 102-4, et quelques pages très intéressantes dans *Rilke, Gide et Valéry* (Boulogne-sur-Seine : Éd. de la revue Prétexte, 1953) où elle démontre que Valéry a exercé très tôt une influence bien plus grande sur Rilke, et que Gide a servi d'intermédiaire indispensable entre les deux. Plus récemment, il y a, bien sûr, « Quelques remarques sur la traduction rilkéenne du *Retour de l'Enfant prodigue* » d'Akio Yoshii, *BAAG*, n° 64, oct. 1984, pp. 621-5, ainsi que l'étude de Hildegard Schlienger-Stähli, *Rainer Maria Rilke — André Gide : Der verlorene Sohn. Vergleichende Betrachtung* (Zurich : Juris Druck und Verlag, 1974). Il est significatif que, malgré la qualité de ces études, et bien que cette énumération soit incomplète, il y ait finalement eu peu de travaux comparatifs sur Gide et Rilke.

2. L'évolution de Rilke vers une poésie qui ne soit pas exclusivement limitée à la sphère linguistique, sa recherche d'une matérialité au-delà du signe, datent de cette époque. Ce rejet par Rilke de l'influence symboliste intéressera plus tard Heidegger dans l'exégèse de son œuvre. *Malte* serait, du moins partiellement, le récit de cette tentative d'évasion hors du domaine du signe et du symbole, et le *Prodigue* en est le véritable héros.

3. Rilke a été toute sa vie un prosateur remarquable, mais ses tentatives dans le genre du récit, de la nouvelle ou du roman sont presque toutes associées à son œuvre de jeunesse (comme par exemple ses *Histoires de Prague* parues en 1898).

4. Lettre à Anton Kippenberg du 25 mars 1910 (H. Engelhardt, *Materialen zu*

prédestinée pourra s'accomplir, convient bien à l'œuvre « parisienne » de Rilke, qui fut sans conteste l'un des plus grands manipulateurs de mythes de sa génération.

Rilke subit donc l'exil surtout dans sa fonction d'écrivain, dans le sens où les conséquences de son déracinement auront été d'abord linguistiques. La langue allemande, déjà marginalisée dans l'environnement de Prague où il avait passé sa jeunesse, est définitivement arrachée à son contexte social¹. De plus, il s'essaie déjà à la poésie en français, un exercice qu'il continuera toute sa vie. De là, il n'est pas difficile de supposer que le mythe du fils prodigue raconte le sentiment de plus en plus ambigu que nourrissait Rilke envers sa langue maternelle². Tout en assumant l'allemand comme langue poétique privilégiée (mais pas exclusive, ainsi que le démontre son apprentissage du français), il le rejette en tant que phénomène social qui retient l'enfant, par son pouvoir arbitraire, dans le cercle de la famille. La métaphore de l'exil signifie ce choix de ne pas se subordonner à l'ordre linguistique établi.

Ainsi l'enfant prodigue est avant tout celui qui choisit l'exil de son plein gré, pour qui le départ de la terre promise, loin d'être une simple fugue, est une évasion. Ce qui fait de la maison du père une prison est déjà apparent dans le poème *Der Auszug des verlorenen Sohnes* ; Rilke y met radicalement en question l'autorité de la famille en l'assimilant à la société dans son caractère oppressif.

Nun fortzugehn von alledem Verworrenen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bomen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört...³

Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, p. 80).

1. Rilke est né dans le milieu bourgeois germanophone de Prague, une minorité du point de vue purement démographique, dont le rang social compense néanmoins largement la position marginale par rapport à la culture slave dominante. Il ne faut donc pas exagérer l'altérité, somme toute minime, que Rilke aurait vécue en tant qu'habitant d'une « Bohême » (la vraie) qui n'était pas la sienne. Cela dit, il est très intéressant de voir comment il se définit comme apatride, même au sein de la famille et de la ville natale. L'étude la plus poussée de cet aspect de sa carrière reste sans aucun doute *René Rilkes Prager Jahre*, de Peter Demetz (Düsseldorf : Eugen Diederich, 1953).

2. Au sujet de la métaphore de l'exil dans l'œuvre de Rilke, v. Käthe Hamburger, « Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke », *Rice University Studies*, n° 57 (1971).

3. « Quitter à présent toute cette confusion, qui est à nous mais ne nous appar-

La langue, par laquelle se constitue le milieu social, n'est qu'une caricature de la communication, une fausse monnaie, représentée dans le poème par l'image d'une fontaine qui « nous reflète en tremblant, et détruit l'image ». La maison représente « ce qui est à nous, mais ne nous appartient pas », paradoxe qui s'applique aussi à la langue maternelle qui est en même temps l'instrument de notre individualité et celui de l'autorité sociale qui s'exerce sur nous. Rilke se rapproche effectivement ici de la thématique gidienne de la famille, cette « cellule sociale » selon l'expression ambivalente de Paul Bourget que Gide placera en exergue à l'un des chapitres du roman d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Pourtant, malgré cette hostilité commune envers la famille envisagée dans son rôle le plus oppressif, les versions respectives de Gide et Rilke de la parabole divergent radicalement. À première vue, il est vrai, la subversion de l'interprétation évangélique chez tous les deux va dans le même sens, puisque le Prodigue est finalement justifié dans son désir de partir. Mais ce sont précisément ces justifications du mouvement de révolte esquissé par le Prodigue qui diffèrent, et rendent inconciliables les prises de position qui en découlent. Je voudrais déterminer lequel, de Gide et Rilke, au delà des apparences, reste le plus fidèle à la révolte exprimée par la fatale évasion hors de la cellule, dont les murs correspondent à l'enceinte du domaine familial.

Mais que signifie, au juste, la contestation radicale de l'ordre familial ? Pour l'enfant révolté, la famille agit comme une contrainte inéluctable et arbitraire ; l'enfant devient ainsi l'archétype de toute personne en position antagonique avec l'autorité. Première apparition de la loi dans la vie de l'individu, la famille sera le modèle pour les autres structures autoritaires dont il fera inévitablement partie. En contrepoids à l'enfant révolté, on trouve l'enfant sage (le fils aîné de la parabole) : mieux il aura appris à ne pas contester les rapports de force qui résultent de sa position dans un cercle familial quelconque, moins il sera tenté de mettre en doute la légitimité de toute autorité. Le mythe du Prodigue est aussi une fable politique, dans la mesure où il est possible de lire le retour comme une victoire, vraie ou illusoire, de l'ordre établi aux dépens de l'action révolutionnaire.

C'est évidemment le rôle conservateur, voire réactionnaire, de la fa-

tient pas, qui, comme l'eau dans les vieilles fontaines, nous reflète en tremblant et détruit l'image... » (R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1., Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1955, p. 491). Je traduis aussi littéralement que possible ici les vers de Rilke, dont il existe d'ailleurs de très belles versions en français, à commencer par celle de Maurice Betz, son interprète principal.

mille qu'évoque saint Luc dans son Évangile, où le Christ se sert de la contrition filiale comme image pour la reconnaissance due à Dieu le Père, une dette dont le Prodigue ne cessera pas de s'acquitter. Mais comment la famille fait-elle valoir la loi dont elle est censément l'incarnation ? En d'autres termes, comment comprendre le retour de l'enfant prodigue, de son plein gré en apparence, au sein de la structure dont il s'était lui-même auparavant exclu ? Le mythe suprême de la consanguinité, d'après lequel nous ressemblons à nos parents, et leur sommes donc manifestement redevables de notre être, explique en partie la force de cette légitimité si rarement mise en question. Et c'est au stade de l'hérédité physique, justement, que la divergence entre les interprétations de Rilke et de Gide commence à se manifester.

L'interprétation par Rilke de la parabole dans les dernières pages de *Malte* fait subir au Prodigue tout le poids du péché originel. Le Prodigue revient, non pas parce qu'il a faim, comme le laisse entendre la version gidienne (en cela fidèle à l'originale), mais bien parce qu'il a *honte*. Il est donc coupable, mais de quoi ? Son crime, ainsi que son salut, sont inscrits sur son visage : son crime est d'avoir voulu assumer à lui seul la *particularité* de son visage, la marque visible de son identité ; son salut (ou plus précisément son expiation) est la capacité d'être reconnu, *malgré lui*, toujours et encore par les membres de la famille qui alors se le réapproprient au nom de la collectivité. À son retour, les familiers de la maison ¹ « lui prennent les mains, l'attirent vers une table, et tous... se mettent devant la lumière à le scruter avidement. Ils ont la partie belle, ils se tiennent tous dans l'obscurité ; sur lui seul tombent la lumière et toute la honte d'avoir un visage ². » La posture du Prodigue, alors qu'il est entouré d'ombres agressives et placé dans le faisceau de la lampe, est tout à fait celle de l'accusé face à ses interrogateurs. La différence entre

1. Ce ne sont pas seulement les membres de la famille à proprement parler qui ont le pouvoir de rétablir le lien qui unit le Prodigue à la collectivité, mais tous les habitants de la maison. Ce détail tendrait à renforcer la thèse selon laquelle l'appartenance à la famille est un fait plutôt social que « naturel », et que la réinsertion de l'enfant se fait dans un ordre arbitraire pour lequel la consanguinité n'est aucunement nécessaire. Ils le reconnaissent, soit ; mais n'est-ce pas là le signe que son visage est tout simplement familial, et que la société confond le familial et le familial ? Rilke pose la question de savoir si la plus grande part de ce que nous tenons pour vrai n'est pas simplement le résultat de la foi aveugle en ce qui semble naturel ou inévitable par *habitude* plutôt que par nécessité.

2. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, 1966, p. 940. Toute autre citation de *Malte* provient de cette édition, et sera suivie par le numéro de la page. Les traductions sont miennes.

cette scène et l'interrogatoire est que l'enfant n'a pas besoin ici de se justifier. Il n'a qu'à être *reconnu*¹, et tout sera pardonné.

Dans la mesure, donc, où la famille reconnaît le Prodigue, elle le prive d'une identité propre. Tout ce qu'elle reconnaît sont les traits de famille ; tout ce qui le distingue physiquement des autres, la famille l'interprète comme faisant tout de même partie de son héritage, l'assimilant à une identité transcendante : il ne possède rien en propre. Le crime du Prodigue est simplement de vouloir *exister* en tant qu'individu, au lieu de se contenter d'être l'élément interchangeable d'une existence collective.

Le symptôme de son péché est la carence d'amour : « Il n'aimait pas [sous-entendu : il n'aimait aucun membre de la famille], il devait donc s'ensuire qu'il aimait *être*. » (« Er liebte nicht, es sei denn, daß er es liebte, zu sein. ») (942). Ce passage évoque le péché de la carence d'amour filial, ce à quoi Bernard fera allusion dans *Les Faux-Monnayeurs* dans sa lettre à Profitendieu, quand il apprend qu'ils ne sont pas réellement, c'est-à-dire biologiquement, père et fils. Le fils dénaturé n'est pas le bâtard, loin de là. N'oublions pas la remarque de Gide selon laquelle le terme « fils naturel » trahit le fait que justement le bâtard est le seul qui ait droit au « naturel ». La faute impardonnable, d'après la morale que Rilke rejette tout aussi catégoriquement que Gide, incombe à celui qui n'aime pas son père. Mais l'amour, comme la foi, est aveugle : l'un et l'autre dépendent de la suspension du sens critique. L'amour pour le père est étroitement lié au mythe de la consanguinité qui, pour être efficace, doit réussir à se faire passer pour vraie ; c'est-à-dire que, pour permettre au sens évangélique de la parabole de se faire valoir, le sang doit porter tout le poids de sa valeur métaphorique. Toute fiction qui se lit ainsi au premier degré (c'est-à-dire où le mythe est perçu comme réel) finira par autoriser un abus de force. Réagir contre la loi de l'hérédité en affirmant que le lien du sang n'est qu'une figure de rhétorique, n'est rien moins qu'une prise de position contre le fonctionnement de l'idéologie.

Amour pour le père, cécité, naïveté en face de l'idée (ou de l'histoire)

1. Plusieurs sens du mot *reconnaissance* joueront dans mon interprétation. Il y a, bien sûr, en allemand comme en français, le fait d'identifier quelqu'un par la mémoire, et aussi d'accepter officiellement comme sien un enfant illégitime, ou plus généralement de renouer les liens familiaux rompus à la suite d'un conflit quelconque. L'accueil du père au retour du Prodigue équivaut à cette forme de reconnaissance, quand il s'abstient de le maudire et de l'« excommunier ». Si on se tient au français, on peut dire que le Prodigue lui aussi a l'air de « reconnaître », dans le sens d'exprimer de la reconnaissance envers le père, et de reconnaître sa faute ou son péché, connotations qui jouent dans la version gidiennne.

reçue, sont tous des termes équivalents dans le contexte du retour de l'Enfant prodigue. Au terme de son exil, il se soumet à la volonté du père, se rend à l'autorité de la famille pour ne plus exister, devant la lampe aveuglante du foyer, qu'en point de mire pour les regards convergents des autres. Il a en apparence perdu son pari, le pari de son indépendance de l'identité collective, et vient rendre au père ce qui lui est légitimement dû. Mais a-t-il réellement perdu, en fin de compte, ou bien cache-t-il tout simplement son jeu ? Tout dépend, selon Rilke, de l'attitude de contrition du Prodigue, qu'il affirme être la scène du malentendu le plus total entre la famille et l'individu : le Prodigue *veut dire* une chose, et les autres en comprennent une autre. Grâce à ce malentendu, le Prodigue ne s'est jamais résigné au retour, et préserve sa liberté sous l'apparence de la défaite.

Afin de mieux comprendre le « malentendu » dont il est question, il faut rétablir le contexte du mythe dans le mode autobiographique du roman. La phrase qui, au début de *Malte*, inaugure la lente initiation à la connaissance et l'affirmation du moi est la suivante : « Ich lerne sehen », « J'apprends à voir » (710). Reconnaître est le contraire de voir, qu'il faut comprendre dans le sens de *savoir*, c'est-à-dire appréhender l'objet dans ce qu'il a de particulier. Rilke se sert souvent de l'expression « amour transif », signifiant la banalité de la plupart des valeurs humaines qui s'inscrivent dans un rapport conventionnel ou grammatical, limité par la structure pré-établie du sujet et de l'objet, entraînant à ne voir de l'être aimé que les traits physiques et moraux qui nous sont déjà familiers ; ce qui est étranger reste quasiment imperceptible. Un exemple de ce phénomène est évoqué par Barthes dans *S / Z* : « ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire ¹. » Reconnaître est comme lire au lieu de relire, ou ne voir dans le visage d'autrui (comme dans le texte) que ce qui est déjà assimilé à l'esprit. Mais *voir* se rapporte métaphoriquement au stade de la relecture, lors de laquelle on rend compte de l'altérité irréductible du texte.

La reconnaissance n'est plus ce qu'elle paraît ; elle n'a pas le sens que lui prête le mythe, en particulier la version du Nouveau Testament. Aristote parle de l'« *anagnôrisis* », le point culminant de certaines tragédies, où la vérité se rend apparente à travers le voile de la familiarité, voire de la famille, et dont le mythe d'Œdipe, quand il découvre qui sont ses parents véritables, est exemplaire. Ce principe de révélation n'a plus cours dans le récit rilkéen. La reconnaissance ne signifie plus que le malentendu, le moment où le mensonge s'installe définitivement, et n'est

1. Roland Barthes, *S / Z*, Paris : Éd. du Seuil, 1970, pp. 22-3.

apparentée métaphoriquement qu'à la cécité. C'est le moment du triomphe apparent de l'idéologie. La reconnaissance n'est pas non plus la *gratitude* de l'enfant envers le père ou *vice versa*, ce qui marque le point où la parabole de Rilke diverge le plus de celle de Gide, car chez ce dernier le Prodigue revendique la bénédiction du père lors même de son exil : « Vous ai-je vraiment quitté ? Père ! n'êtes-vous pas partout ?¹ » Chez Rilke, par contre, le lien qui unit le père à l'enfant, loin d'être une autorisation, n'est qu'un obstacle à la représentation adéquate de soi. Le Prodigue de Gide cherche désespérément (et trouve) une autorisation auprès du père, sorte de Ménélaüs tout-puissant ; celui de Rilke sait bien que la liberté ne peut dépendre que de lui seul.

Pour soutenir la thèse assez surprenante que l'autorité du père repose sur un malentendu, Rilke s'inspire de la statue de Rodin, *Le Retour de l'Enfant prodigue*². Elle représente le Prodigue à genoux, dans une attitude de supplication. Rilke choisit d'interpréter son geste, non pas comme le désir intense et désespéré de se faire pardonner un crime irréparable, mais plutôt celui de *ne pas être aimé*. « [L']attitude de supplication avec laquelle il se jeta à leurs pieds, les suppliant de ne pas aimer... Pour lui, ce devait être un sentiment indescriptiblement libérateur de ne pas avoir été compris, malgré la clarté (« Eindeutigkeit ») désespérée de son geste » (945-6).

Dire, ou du moins signifier, sans être compris par son interlocuteur, préserve l'existence aux dépens de la reconnaissance. Le malentendu (qui ne se reconnaît pas comme tel) est le moyen par lequel on arrive à garder son identité propre malgré la victoire apparente de l'idéologie sur l'individu. Le Prodigue est libéré, au moment même où il se livre à la merci du père, en comprenant que l'amour dont il est l'objet direct ne fait que masquer une indifférence profonde. La communauté ne voit pas le

1. Gide, *Œuvres complètes*, t. V (Paris : NRF, 1933), p. 7. Toute citation du *Retour* provient de cette édition, et sera suivie du numéro de la page.

2. Une brève étude de ce rapport entre le récit et la statue, intitulée « Rodin's *Prodigal Son* and Rilke's *Malte* », se trouve dans le recueil *Rilke and the Visual Arts* établi par Frank Baron (Lawrence, Ks. : Coronado Press, 1982), pp. 19-25. Joan E. Holmes y parle de l'influence du récit de Gide, suggérant que Rilke a voulu aborder le mythe du point de vue de la psychologie du Prodigue, en contrepied aux versions tant de Gide que de saint Luc. Autrement dit, l'enjeu personnel du Prodigue et sa revendication d'une identité indépendante de la communauté prédominent chez Rilke, tandis que les motivations du Prodigue chez Gide resteraient relativement obscures. Je nuancerais légèrement cette distinction en ajoutant seulement que l'enjeu, chez Gide, est la liberté accordée par le père, et chez Rilke, il est l'identité indépendante du père.

visage que le Prodigue veut dérober aux regards ; même en pleine lumière, les autres ne verront en lui que ce qu'ils veulent, ou peuvent apercevoir. Il a reçu du père la garantie de la validité de son exil, puisqu'il apprend par la réaction du père et des autres membres de la maisonnée qu'il leur restera toujours étranger.

Il était nécessaire de procéder à cette analyse pour montrer comment il est à la fois naturel et paradoxal que Rilke ait choisi de traduire *Le Retour de l'Enfant prodigue* en allemand comme gage de sa propre reconnaissance envers Gide, et en paiement d'une dette ; une dette, répétons-le, qui est plutôt d'ordre social que littéraire. On peut même se demander si, comme le Prodigue dans *Malte*, Rilke ne fut pas soulagé, en fin de compte, d'avoir été mal compris. L'hommage mutuel des deux auteurs par la traduction ressemble à une cérémonie scellant l'entente cordiale entre deux pays qui se résignent à être séparés par une frontière infranchissable.

Ce rendez-vous manqué entre les deux est reflété littérairement par la distance qui sépare leurs transformations respectives de la parabole évangélique. Étant donné que chacune se termine par la justification de la révolte du fils, elles se ressemblent au premier abord comme des « sœurs ». La revendication primordiale de la liberté aboutit chez Rilke grâce à la mésinterprétation par le père du geste suppliant du Prodigue, et chez Gide, par l'introduction du fils puîné, qui continuera son aventure provisoirement interrompue.

La différence est néanmoins profonde. Dans le passage qui s'intitule « La réprimande du frère aîné », où se fait entendre la voix impérieuse de l'Église, la source de l'autorité contestée n'est pas, comme dans Rilke, située au niveau de l'hérédité physique ou du « petit air de famille » :

[Le Prodigue :] « Mon grand frère, commence-t-il, nous ne nous ressemblons guère. Mon frère nous ne nous ressemblons pas.

Le frère aîné :

« C'est ta faute.

— Pourquoi la mienne ?

— Parce que je suis dans l'ordre ; tout ce qui s'en distingue est fruit ou semence d'orgueil.

— Ne puis-je avoir de distinctif que des défauts ?

— N'appelle qualité que ce qui te ramène à l'ordre, et tout le reste, réduis-le.

— C'est cette mutilation que je crains. Ceci aussi que tu vas supprimer, vient du père. (11).

Le « nous ne nous ressemblons pas » du Prodigue est, bien sûr, le constat d'une différence de comportement : le Prodigue part, l'aîné demeure. Ici

comme ailleurs dans le texte, cependant, il est intéressant d'explorer le sens propre qui, dans ce cas, serait le manque de ressemblance physique entre les deux frères. Dans le passage en question, il y a la dénégation de l'existence même d'un « air de famille » qui ferait valoir le lien sacré de la consanguinité : point de ressemblance, point non plus de reconnaissance, donc pas d'*obligation* de la part du Prodigue. Sa faute, son péché originel, n'est plus d'exister, mais d'agir. Sa tendance à ne « pas demeurer au repos dans sa chambre » fait fi seulement de l'autorité que s'est méappropriée le frère aîné, et non proprement celle du père lui-même.

L'expression « fruit ou semence d'orgueil » peut également se comprendre au sens propre, faisant entrer un élément sexuel qui n'est d'ailleurs pas nécessairement étranger à la parabole originale de saint Luc, si on suppose que le Prodigue, quand il « dissipa son bien » (Luc 15:11), dissipa non seulement son héritage mais aussi sa semence, autre don du père, qui est en même temps substance de la transmission de l'hérédité et fonction caractéristique de la paternité. Quand il affirme craindre justement « cette mutilation » de ce qui aussi vient du père, ne craint-il pas tout simplement la castration ? Le phallus, d'ailleurs, n'est que la synecdoque du père, la présence même du père dans le corps du fils dans sa fonction procréatrice.

Du principe abstrait de l'ordre (la définition du père selon le fils aîné), nous arrivons au principe on ne peut plus concret de la procréation — du refoulement à la jouissance. Ces deux principes cohabitent dans la maison du père, selon la même distinction que fait le Prodigue quand il dit qu'il ne veut prendre possession que des biens *mobiles* du père, et refuse les biens fonciers qu'on ne peut posséder qu'en restant dans « l'ordre », dans l'enclos de la répression et de l'immobilité.

Cette mise en évidence chez Gide par rapport à Rilke de l'*acte* aux dépens de l'existence confirme que son Prodigue, contrairement aux apparences, n'est pas un révolté, puisque son acte ne le sépare pas du père. Regardons la fin du récit, et le « Dialogue avec le frère puîné » :

[Parlant de la grenade sauvage, le puîné dit :] elle est d'une âcreté presque affreuse ; je sens pourtant que, si j'avais suffisamment soif, j'y mordrais.

— Ah ! je peux te le dire à présent : c'est cette soif que dans le désert je cherchais.

— Une soif dont seul ce fruit non-sucré désaltère...

— Non ; mais il faut aimer cette soif. (25-6).

La soif comme véritable sens de l'exil est la clé du récit, offerte au puîné par son frère comme un talisman. Le fruit n'est qu'un prétexte : c'est la

soif qu'il faut aimer, il faut donc désirer le désir.

Le véritable don du père, celui dont le fils peut user sans contrainte, est la capacité de chercher toujours le sauvage et l'étrange. À mesure que cette capacité se manifeste, le monde au delà de l'enceinte familiale perd son identité, son altérité (son « âcreté »), et devient domestiqué. La frontière qui sépare le domaine paternel du monde n'est pas franchie, encore moins transgressée, par le Prodiges, mais simplement repoussée à l'extrême ; pourquoi pas à l'infini ? Car rien ne devrait pouvoir résister à la puissance assimilatrice de la soif qui vient directement du patrimoine, qui *est* le patrimoine. Pour Gide, la liberté n'est valable que si son exercice est légitimé. Dès lors que cette légitimité est établie, la liberté devient l'autorisation, sinon l'obligation, de conquérir le monde au delà des murs au nom du patrimoine.

Le père lui dit : « C'est moi qui t'ai formé ; ce qui est en toi, je le sais. Je sais ce qui te poussait sur les routes ; je t'attendais au bout » (10). Voilà des mots que Rilke a bel et bien traduits en 1914, mais sans véritablement se les approprier : son enfant prodige, comme son œuvre à partir de son séjour français, est une entité bien trop opaque pour que la reconnaissance, ou la lecture, puisse prétendre à un tel pouvoir, à un tel savoir.

L'Autre autobiographique chez Gide et Nietzsche

par
Janet LUNGSTRUM

« *Non legor, non legar* » : je ne suis pas lu, je ne serai pas lu. Ce bilan négatif appliqué par Friedrich Nietzsche à lui-même dans son texte le plus auto-référentiel, *Ecce homo*¹ de 1889 (p. 64), est une énonciation qui se prête bien à une considération de la création de soi chez André Gide et chez Nietzsche. Les remarques suivantes ont comme but d'examiner le rapport du Gide autobiographique avec le Nietzsche autobiographique dans leur créativité textuelle et partagée : pris ensemble, les deux écrivains nous fournissent une danse de Protée et une danse de Dionysos. Le désir le plus profond de l'autobiographie, celui de faire naître le soi à travers l'écriture, se voit reformulé dans l'œuvre de Nietzsche et de Gide en tant que construction qui se reconnaît comme telle. Tous les deux découvrent que le *je* autobiographique ne se lit pas, ne se lira pas, isolément. Pour Gide et Nietzsche, ce n'est qu'en se lisant soi-même dans sa propre histoire, comme dans les textes du précurseur, qu'on peut atteindre la création de soi la plus authentique. Un tel contrat passé entre deux représentations interdépendantes ne peut jamais être stable.

Comme l'ont démontré Jean-Paul Sartre² et par la suite Jacques Lacan³, le sujet, dans le reflet de l'Autre, se révèle une forme transmutable. Voilà ce qu'appelle Lacan « l'excentricité radicale de soi à lui-même à quoi l'homme est affronté, autrement dit la vérité découverte par Freud », une altérité qui ne puisse être surmontée que fugitivement en vivant en « créance, irrémédiablement protestée », c'est-à-dire grâce à notre désir toujours espérant, métonymique, inconscient (E, I, 284 et 289). Comme

1. Nietzsche, *Ecce homo*, trad. Alexandra Vialatte, Paris : U.G.E., coll. 10/18, 1988. Les traductions d'autres ouvrages de Nietzsche et des commentaires américains sont les miennes.

2. V. Sartre, *l'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique* [EN], Paris : Gallimard, 1943, pp. 298-349.

3. Lacan, *Écrits*, I et II [E], Paris : Éd. du Seuil, 1966.

exemple de cela Lacan propose l'épisode, raconté par Gide dans son autobiographie *Si le grain ne meurt*¹ de 1926, du moment où le petit André entre sans permission dans le poulailler pour voir ses tourterelles, un acte d'espionnage conçu exprès comme jeu, afin que Mme Bertrand le prenne sur le fait. Malheureusement le jeu n'est plus amusant pour le garçon quand cette logeuse n'apparaît pas à la fenêtre. Il a en effet besoin de l'Autre qui devra le prendre sur le fait : ce moment attendu le déterminera tel qu'il désire être vu ou (sur)pris, et fournit un bon exemple de ce qu'appelle Lacan le « désir de reconnaissance » dans le « discours de l'Autre » (*E, I*, 284). Pourtant Mme Bertrand ne le voit pas en joueur mais en petit criminel, par conséquent elle tarde à le gronder et lui refuse le droit de s'en expliquer. Son interprétation changée du caractère du petit André produit un effet déroutant sur le garçon lui-même : ayant été condamné par l'Autre il devient, comme remarque Lacan, « un autre André Gide, qui n'est plus bien sûr... de ce qu'il a voulu faire » par sa gaminerie (*E, I*, 286). Décidément, la lecture de la motivation et des événements a été modifiée : « Mon espionnage m'apparaissait sous un jour autre » (*SGM*, 145). Peu importe donc le sujet en face de cet Autre signifiant qui fait apparaître sans cesse le *je* du passé dans un « venir au jour » d'une altérité lacanienne (*E, I*, 227). Le créateur autobiographique ne peut pas créer une identité unique d'un seul moment dans le passé, parce que le discours de l'Autre reste toujours un pas en avance du genre humain, « en modifiant », comme dit Lacan, « les amarres de son être » (*E, I*, 287).

Le premier élan, pourtant, vers l'écriture d'une autobiographie est en général une auto-identification imaginaire qui veut surtout éviter le détour de l'Autre. Voilà l'autobiographie comme genre traditionnel, avec son accent mis sur les mémoires téléologiques menant à une définition de soi finale et affirmative. De cette façon les *Confessions* d'Augustin et de Rousseau tirent profit d'un Autre d'origine textuelle, tout en le projetant en dehors d'eux (en forme de Dieu et de la société, respectivement). Même Gide et Nietzsche ne sont pas exempts non plus de ce désir aveugle mais humain, particulièrement dans leur jeunesse ou dans leurs premiers écrits. Le protagoniste de *Si le grain ne meurt* était, comme l'avoue le narrateur Gide, coupable d'une posture puérile et narcissique quand il se regardait dans le miroir et éduquait ses traits comme un acteur afin de vivre et écrire ainsi. De la même manière, le jeune Nietzsche, âgé de quatorze ans, commet une erreur naïve quand il essaie de clore la vie qu'il a menée jusqu'alors en se formant totalement et sans lacunes dans le

1. *Si le grain ne meurt* [SGM], Paris : Gallimard, « Folio », 1955.

miroir figuratif de ses textes autobiographiques. Il finit un tel *Rückblick* avec un poème, une déclaration assurée sur le désir imaginaire, que je traduis ci-dessous :

Un miroir est la vie,
Se reconnaître là-dedans,
Est la première chose, dis-je,
À laquelle nous aspirons ! (*Werke*, III, 39¹)

Il est néanmoins vrai que Nietzsche confesse au même endroit son besoin simultané de récrire sa vie dans une série répétitive, effaçant de cette façon pour toujours la clôture.

Il ne faut pas que cet Autre qui transforme le soi écrivant soit exclusivement une personne différente, comme dans l'exemple ci-dessus de Gide cité par Lacan d'une manière quelque peu polarisée. Après tout, ce fatalisme lacanien s'approche trop près du jeu de pouvoir existentiel « être-vu-par-lui » de Sartre : ici il faut, comme dit Sartre, « voir autrui » et se définir activement (*EN*, 303). Dans le mode autobiographique de Gide en tant qu'écrivain mûr, l'Autre discursif existe au-dedans de lui-même. Comme Bakhtine dit au sujet de l'expression et de la compréhension de soi, « En me rendant objet (c'est-à-dire en me mettant au-dehors) je gagne la possibilité d'entrer dans un rapport authentiquement dialogique avec moi-même² ». Pour Gide, ce dialogue se passe dans l'état de l'inspiration, ou « l'état lyrique », qui le visite comme son propre Autre sexuel et démoniaque, son « Dionysos » nietzschéen (*SGM*, 194). Ce moment se suggère dès que le malheureux petit Gide costumé en petit pâtissier rencontre une version protéenne de lui-même, un autre garçon vêtu en diabolotin dont s'éprend sur le champ notre protagoniste.

Évidemment, le Dionysos-Autre de Gide vient non seulement de son homosexualité mais aussi de l'influence de Nietzsche et en particulier du nouveau style d'autobiographie de ce dernier. Gide conçoit en effet le philosophe comme un Autre gênant mais tentant, une situation un peu comme chez Nietzsche avec son « promeneur et son ombre » (*Werke I*, 871). En 1931, Gide avoue dans son *Journal* que chaque fois qu'il relit le texte autobiographique de Nietzsche, *Ecce homo* (publié pour la première fois en français en 1908), il se trouve forcé de « citer » Nietzsche inter-

1. Nietzsche, *Werke*, éd. Karl Schlechta, Frankfurt a. M. : Ullstein Materialien, 1984 : « Ein Spiegel ist das Leben. / In ihm sich zu erkennen, / Möcht ich das erste nennen, / Wonach wir nur auch streben ! »

2. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, éd. Michael Holquist, Austin : University of Texas Press, 1986, p. 122.

minablement, car sur les traces du précurseur il lui semble que « rien ne reste à dire » (J, 1049¹). Il y a vraiment des parallèles étranges non seulement dans la pensée des deux hommes mais aussi dans leurs vies respectives : la perte pendant l'enfance du père artiste, dont le souvenir sert de liaison avec la littérature et l'inconnu ; le rôle de la mère en tant que force de vie sociale ; l'impression d'élitisme et de vision de *Doppelgänger* d'être né de parents si opposés ; la Bible et le protestantisme comme grand Autre textuel de la jeunesse ; la tentation de décadence à la fois si désirée et si rejetée, l'une avec Richard Wagner et l'autre avec Oscar Wilde ; l'initiation à une connaissance de soi dionysiaque à travers une maladie presque mortelle. De telles ressemblances ont amené Gide à marcher littéralement sur les pas de Nietzsche, c'est-à-dire « pas à pas » à travers l'Europe, comme il dit dans son essai sur Nietzsche de 1898 (*Prétextes*, 176²). Tandis que Gide voyait d'abord l'influence littéraire comme une « préface » positive, un rafraîchissant « point d'arrêt, de frontière » (P, 176 et 30), plus tard il tient beaucoup à se dissocier d'un rapport trop étroit avec Nietzsche (J, 858). Le titre et le contenu de son *Immoraliste* de 1902, compris par son public comme un ouvrage inspiré directement par sa connaissance de Nietzsche, lui ont donné une « anxiété d'influence » permanente et embarrassante, pour utiliser la terminologie de Harold Bloom³. Ainsi Gide dément-il formellement toute problématique d'influence dans un passage de son *Journal* en 1922 : « Que de choses ... je n'ai pas dites, parce que je les découvrais ensuite chez autrui ! L'influence de Nietzsche sur moi ?... J'écrivais *l'Immoraliste* lorsque je l'ai découvert » (J, 739) — une assertion que Renée Lang a réfutée, avec justification⁴. Il est vrai que l'influence de Nietzsche s'est d'abord étendue plus vite même que ses textes, comme Gide l'a remarqué (P, 167), mais il est même plus vrai que Gide a nié et renié la question de « descendance » de Zarathoustra, particulièrement concernant la composition de *L'Immoraliste* et aussi des *Nourritures terrestres* de 1897⁵. Même à son sommet le plus protéen, Gide retient les restes de cette angoisse au sujet

1. *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1951.

2. *Prétextes*, Paris : Mercure de France, 1929.

3. V. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1973.

4. Le débat sur le nietzschéisme involontaire de Gide a été établi par Renée Lang dans son livre *André Gide et la pensée allemande*, Paris : Egloff, 1949, pp. 81-120. V. aussi l'article de W. W. Holdheim, « The Young Gide's Reaction to Nietzsche », *PMLA*, LXXII (1957), pp. 534-44.

5. V. Renée Lang, *op. cit.*, p. 86.

de sa propre originalité ; et ce n'est que l'autobiographie postmoderne, comme par exemple *Roland Barthes par Roland Barthes*¹, avec son *Ursuppe* gidien comme précurseur, qui puisse prendre plaisir à une dette intertextuelle sans mauvaise conscience.

Le nouveau territoire autobiographique découvert par Nietzsche et traversé par Gide consiste en un effet réciproque, une recreation de soi en utilisant consciemment l'Autre textuel dans leurs écrits. Il s'agit ici d'une subversion de l'intentionnalité traditionnelle, de ce que Philippe Lejeune a appelé le *pacte autobiographique*, c'est-à-dire l'affirmation de l'identité de l'auteur². Les autobiographes Gide et Nietzsche mènent une (Autre) quête, dans laquelle l'écrivain est inscrit comme pré-texte à l'acte de création. Deux commentaires, tous les deux écrits par Gide et Nietzsche à l'âge de vingt-trois ans, représentent l'Autre autobiographique qui allait jouer un si grand rôle dans leur créativité. Dans un des nombreux efforts pour transcrire sa propre histoire, le jeune Nietzsche appelle l'écriture autobiographique une « seconde nature », comme celle apprise par le fantassin qu'on forme à marcher d'une façon différente, « consciemment » : on peut s'y observer vivre (*Werke* III, 127). Gide explique un aspect similaire mais plus orienté vers l'avenir quand il définit dans son journal la « sincérité renversée » de l'artiste : « Il doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera ... qu'il soit tel qu'il se veut » (J, 29).

Dans *Si le grain ne meurt*, l'Autre autobiographique s'établit comme la naissance d'une dialectique flexible et dialogique sortant d'une stricte polarité précédente. Ce texte personnel de Gide déborde d'expériences associées à l'acte d'écriture et à la prise en compte de sa sexualité. Les visages multiples de l'Autre y apparaissent comme des « états de simultanéité confuse » (SGM, 280). Imposée à son fils par la mère, la répression protestante de la sexualité crée la charade d'une dichotomie entre le mal corporel et le bien chrétien, autrement dit, le démon de la masturbation contre l'ange de l'autorité maternelle. Ici s'insérerait bien la dernière phrase de Nietzsche dans son *Ecce homo* : « M'a-t-on compris ? Dionysos en face du Crucifié... » (154). Car Gide en protagoniste est destiné à osciller constamment entre les deux extrêmes ; il voit le monde en noir et en blanc. Mais de l'autre côté, Gide, narrateur de sa vie, apprend *tout en écrivant* à aller par-delà la dichotomie de son enfance du bien et du mal. En se rendant compte de son homosexualité dans le texte, en ne plus la

1. V. « Abgrund », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Éd. du Seuil, 1975.

2. V. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éd. du Seuil, 1975.

différant, comme la première partie du livre menace de le faire jusqu'au moment où Gide donne le texte à un lecteur, Roger Martin du Gard, pour son jugement (280) — Gide force une confrontation avec son Autre sexuel / textuel, ou bien avec ce que la société chrétienne a rendu autre. Une fois qu'il a prêté une existence à son homosexualité à travers l'écriture, le sexe n'existe plus comme une menace lointaine ; bref, Prométhée a perdu son aigle, comme dit le narrateur, et il est surpris qu'il continue néanmoins à vivre (284). Pourtant la structuration continue, mais cette fois en forme dialectique et modifiée, parce que Gide voit bien qu'il ne peut en créer autrement ¹. L'œuvre gidienne reste une « conversation avec le diable » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, 111 ²), un dialogue pluralisé avec son Autre textuel qui s'est pourtant libéré de la culpabilité des deux extrêmes. C'est la dialectique implicite dans le célèbre principe de Gide, c'est-à-dire qu'il est bien de suivre sa *pente*, pourvu que ce soit *en montant* (*Les Faux-Monnayeurs*, 324 ³). Cette perspicacité n'appartient pas au protagoniste de *Si le grain ne meurt*, un jeune homme borné qui se fiance à la fin du récit avec sa cousine pour recréer le côté de l'ange dans la dichotomie après la mort de sa mère ; c'est plutôt la découverte présente du narrateur, à qui appartient l'histoire.

Partout dans son œuvre, Gide se refuse résolument à voir son art comme une transparence mimétique destinée à envelopper la vie vécue. On ne saurait prétendre évidemment que Gide tombe dans le piège de l'autobiographie en forme de mémoires. Il critique ses lecteurs en 1930 dans son *Journal* pour avoir vu son œuvre comme une simple « confession de foi personnelle », c'est-à-dire autobiographique dans le sens traditionnel, plutôt que comme quelque chose qui serait porteur d'un sens artistique plus profond (*J*, 984) : son public lisait le *je* biologique au lieu de lire le *je* comme Autre textuel. Les phrases de soi ne se laissent saisir que par des aspects pluriels, comme Gide écrit en 1909 : « La phrase qui nous est personnelle doit rester aussi particulièrement difficile à bander que l'arc d'Ulysse » (*J*, 278). Dans son refus d'exprimer ainsi la vérité de l'art, Gide veut garder l'opacité du langage comme telle, et en plus, dans la ma-

1. V. l'étude d'Andrew Oliver, qui trouve la créativité gidienne basée sur une dialectique sexuelle, mais qui voit aussi que la structure en est plus compliquée que cela, plutôt un « Narcisse vêtu en Protée » (p. 160). « Origines d'un texte / texte des origines : *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-Monnayeurs*. La dialectique de la créativité », dans *André Gide 8 : Sur « Les Faux-Monnayeurs »*, éd. Claude Martin, Paris : Lettres Modernes, 1987, pp. 149-64.

2. *Journal des Faux-Monnayeurs* [JFM] (Paris : Gallimard, 1927), rééd. Folio.

3. *Les Faux-Monnayeurs* [FM] (Paris : Gallimard, 1925), rééd. Folio.

nière que propose Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, écrire un roman qui représente la « formidable érosion des contours » de Nietzsche (183)¹. En ce qui concerne l'érosion, Bernard Profitendieu présente Édouard avec une fausse pièce de monnaie, sur laquelle la surface d'or commence déjà à s'user et révèle le cristal là-dessous. Pour Nietzsche, dans son essai de 1873 « Vérité et mensonge dans un sens en dehors de la morale », toutes valeurs humaines sont aussi fausses comme des pièces d'argent dont l'empreinte picturale originelle est devenue complètement usée, et elles fonctionnent maintenant seulement par la force de leur usage et de leur circulation. « Les vérités sont des illusions que nous avons oubliées comme telles ; elles sont des métaphores qui sont devenues usées et saignées de force sensuelle, des pièces qui ont perdu leur relief et qui sont maintenant considérées comme le métal et ne plus comme des pièces » (*Werke* III, 314). La majorité des gens, comme l'épicier de Saas-Fée qui a donné la pièce à Bernard, se laissent facilement duper par les faux cours du change. Ils préfèrent être de bonne foi platonique (ou ulysséenne). Selon Nietzsche, le désir mimétique le plus profond, celui de chercher la vérité, est lui-même une métaphore : nous sommes donc tous des faux-monnayeurs dont la volonté désire cette contrefaçon. L'artiste dionysiaque est celui qui peut jouir du « mensonge comme sa propre forme de puissance » (*Werke* III, 692) : il ne s'agit plus, comme on dit en allemand, d'*etwas für bare Münzen halten*, de croire aux mots comme des transparences du signifié, mais de reconnaître la pièce fausse comme telle (la métaphore comme Autre) et de jouer avec elle. Ainsi l'art devient-il pour Gide un « jeu de Dieu » (*J*, 164). C'est la fonction du roman sans sujet proposé par Édouard, avec sa rivalité entre la réalité et nos efforts pour la « styliser » (*FM*, 185), du journal d'Édouard (« C'est le miroir qu'avec moi je promène », *FM*, 155), et aussi de son idée — réalisée par Gide — d'un carnet sur la genèse du roman. C'est de même la fonction de la déclaration de Gide, à la fin de la première partie de *Si le grain ne meurt*, sur l'échec référentiel de son livre de raconter toute sa vie : une position définie par Lejeune comme la création d'un *espace autobiographique*², c'est-à-dire une mission voilée de convertir les lecteurs à une

1. Pour une étude sur la transmutation des valeurs chez Nietzsche et chez Gide, v. l'article récent de Daniel Moutote, « Note sur *Les Faux-Monnayeurs* et Nietzsche », *BAAG*, n° 88, oct. 1990, pp. 525-34.

2. V. Philippe Lejeune, « Gide et l'autobiographie » : « l'œuvre de Gide tout entière, en tant que construction délibérée de l'espace autobiographique, est une sorte de festival de clôture des formes traditionnelles de la littérature personnelle, une construction exemplaire qui articule diaboliquement dans un jeu unique

interprétation autobiographique de l'œuvre gidienne entière.

Un tel avortement voulu de la quête de vie se trouve dans *Ecce homo*. Nietzsche nous y apprend qu'il enterre sa quarante-quatrième année en écrivant en faveur des textes immortels (*unsterblich*) qu'il a créés (p. 13). Cette autobiographie est en effet la première dans laquelle le raconteur met le protagoniste raconté à la troisième personne métaphorique, afin de dire, suivant les mots de Ponce Pilate, « Voici l'homme ! » — et voici quelques-unes de ses images possibles. Son texte explore ces images d'une manière non-téléologique et au présent. Les chapitres, qui suivent le dessin des titres de l'œuvre nietzschéenne et aussi le dessin d'une auto-description (« Pourquoi je suis si sage » / « Pourquoi j'en sais si long » / « Pourquoi j'écris de si bons livres » / « Pourquoi je suis une fatalité »), expriment pour la vie une nouvelle symétrie d'autrui poétique. Le Nietzsche qui écrivait et qui se faisait créer par chacun de ses textes était chaque fois différent, comme le découvre le narrateur en se relisant ; par exemple, *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Par-delà le bien et le mal* constituent son côté affirmatif (*Jasagend*) et négatif (*neinsagend, neintuend*) respectivement dans son devoir de la transmutation générale des valeurs (*EH*, 124). Cette métaphore de l'auto-engendrement par la relecture de ses propres textes, une métaphore pour devenir ce qu'on est, comme le dit le sous-titre de *Ecce homo*, se trouve formulée par Nietzsche dans sa conception du monde comme une « œuvre d'art qui donne naissance à elle-même » (*Werke* III, 495). L'étude d'Alexander Nehamas nous prévient que le Nietzsche à découvrir en lisant n'est point le « petit homme misérable » qui écrivait, mais plutôt le « Platon de son propre Socrate », l'agent qui « n'est rien que ses effets — c'est-à-dire ses écrits » (*Nietzsche. Life as Literature*, 234¹).

Que Nietzsche rejette le désir de se représenter la vie en faveur d'une relecture de ses propres textes, nous nous en rendons compte assez facilement ; mais qu'il rejette en même temps son rôle de lecteur d'autres penseurs révèle un certain aveuglement solipsiste. Le narrateur de cette vie auto-textuelle a non seulement rejeté les influences de sa jeunesse (Schopenhauer, Wagner), mais voit aussi tout autre texte que le sien comme une intrusion importune qui dérangerait son « incubation intellectuelle », son « mur d'enceinte » (p. 44). Cette vie comme littérature, pour se souvenir du titre de Nehamas, se laisse remarquer plutôt sous la rubrique

lyrisme, fiction, essai et autobiographie. » (*André Gide* 4, éd. Claude Martin, Paris : Lettres Modernes, 1973, p. 51).

1. Alexander Nehamas, *Nietzsche. Life as Literature*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1985.

d'une circularité limitée et arrogante, comme dans la déclaration de Nietzsche où il dira son existence, même sans lecteurs (p. 13). Après tout, l'homme au bord de la folie ne croit pas qu'il ait besoin des autres, car il est devenu son propre Autre textuel : « Le grand écrivain ne puise jamais que dans sa réalité personnelle » (p. 47). Mais pour la défense de Nietzsche on pourrait maintenir que sa réalité ou sa perspective est toujours plurielle, comme celle du sosie (*Doppelgänger*), avec une « seconde » vue, peut-être aussi une « troisième » (p. 21). Comme le maintient Jacques Derrida dans *L'Oreille de l'autre*¹, le Nietzsche narrant n'existe que sur le crédit que lui fait l'Autre : que ce soient les créations de Nietzsche (Zarathoustra, Dionysos, l'*Übermensch*, les esprits libres), ses précurseurs du passé ou ses lecteurs à venir.

Évidemment, cette « anxiété d'influence » nietzschéenne, d'un côté un refus de l'influence d'autrui et de l'autre une nouvelle méthode autobiographique qui exige la coopération d'un Autre textuel, nous fournit un moment textuel où Nietzsche, pendant ses derniers mois productifs, se trouvait dans un état d'extrême tension et de contradiction. Dans une certaine mesure, le philosophe avait raison de dire non à autrui tout en embrassant l'Autre qu'il lisait et fabriquait. C'est même un processus identique qu'on retrouve chez Gide le protéen, quand il s'établit en face de Nietzsche et rejette une partie de ce qu'il a lu chez son précurseur. Nous pourrions même soutenir que la plus grande valeur de Nietzsche dans les écrits de Gide existe dans les différences que Gide a lues dans le texte nietzschéen. Dans ce sens alors, Nietzsche est vraiment l'Autre textuel de Gide, précisément parce qu'il n'est pas accepté comme le même. De même que Nathanaël et les lecteurs reçoivent du narrateur des *Nourritures terrestres*² le conseil de jeter le livre (p.15), de même Zarathoustra dit à ses disciples de s'éloigner et de se méfier de lui (cité encore dans *Ecce homo*, 11). C'est après tout la marque de l'indépendance et de la disponibilité gidiennes. Gide prend grand soin de se définir en tant qu'écrivain littéraire, tandis que Nietzsche reste un « prisonnier dans sa cage de philosophie » et devient fou par suite de son incapacité de trouver la « continue purgation » que réalise Gide dans ses créations (*P*, 177). Comme le remarque Ben Stoltzfus dans son article³ (p. 4), Gide propose une méthode créatrice et cathartique qui ressemble à une plante qu'on fait pousser dans son état sauvage, dont on coupe ensuite la partie excessive

1. V. Jacques Derrida, *L'Oreille de l'autre*, Montréal : V1b éd., 1982.

2. *Les Nourritures terrestres*, rééd. Gallimard, coll. Folio.

3. V. Ben Stoltzfus, « The Language of Autobiography and Fiction : Gide, Barthes, and Robbe-Grillet », *International Fiction Review*, XV, 1 (1989), pp. 3-9.

afin de se débarrasser pour jamais de cette décadence. L'implication ici est que Nietzsche, en pauvre décadent, n'a jamais pu s'en délivrer aussi facilement. En effet cette distinction se révèle plus compliquée qu'on ne le pense : car dans son impatience de se dissocier de Nietzsche, Gide aplanit non seulement la nature littéraire de ce philosophe, mais aussi les expériences parallèles de Nietzsche avec la catharsis, en forme de maladie physiologique et de décadence spirituelle avec Wagner, deux tentatives surmontées dont se vante Nietzsche dans *Ecce homo*. Ici Gide commet l'erreur dont il avait accusé son public : celle d'être la proie de la version biographique (de Nietzsche).

Malgré de tels actes de *misprision* bloomienne, il y a chez Gide des sujets clefs qui soulignent l'activité de déplacement de son précurseur. Il s'agit ici de l'*amor fati* et du Retour Perpétuel, deux concepts qui sont pour Nietzsche sa réalisation la plus haute et qui font partie de sa volonté de recréer indéfiniment en aimant la nécessité : « ne pas demander de changement, ni au passé, ni à l'avenir, ni à l'éternité » (*EH*, 59). À première vue il semble que le Retour Perpétuel, interprété comme une substitution constante de soi dans toutes choses, puisse être lié au désir cathartique et protéen de Gide de différer sans cesse dans ses caractères, d'emprunter le « je d'autrui » (*J*, 759). Après tout, Édouard, quand il se sent attiré par quelqu'un comme Laura, puis Olivier, absorbe leurs « contours » et trouve l'inspiration à écrire en tant qu'Autre protéen (*FM*, 72 et 311) : « Se peut-il que j'aie toujours besoin qu'un autre être fasse office, pour moi, de révélateur ! » (*FM*, 97). Mais il faut considérer deux conditions ici : pour le goût de Gide, le Retour Perpétuel de Nietzsche ressemblait trop au mysticisme (*J*, 1051), et de plus, la disponibilité gidienne possède un aspect plus réactif que chez Nietzsche. Les intentions derrière la volonté gidienne de se recréer à travers l'Autre vacillent entre la philosophie dionysiaque et active (*werden*), proposée par Nietzsche, et un désir d'éviter cette rencontre du soi comme Autre. Une entrée dans son journal de 1892 révèle sa peur que chaque mot ou action ne l'engage et ne le fixe comme un « trait de plus, ineffaçable, de ma figure » (*J*, 28). De la même manière Édouard reconnaît qu'il ne veut pas s'identifier, en « acteur », avec son image au miroir, en « contemplateur », de peur d'être vu comme responsable de ses actions (*FM*, 73), une attitude qui se reflète dans ses actes assez lâches qui se produisent dans le roman. Bien que Gide veuille affirmer à travers les bâtards libres Lafcadio et Bernard l'idée de suivre sa *pente* sans regrets et *en montant*, son opinion auto-destructrice pendant la rédaction de ses mémoires en 1916 ne semble pas s'accorder avec de telles aspirations : il la nomme « œuvre de macération » et il sent du dégoût « pour tout ce que j'écris, pour tout ce que

j'étais, tout ce que je suis », ayant surtout peur de relire sa propre histoire (J, 552). Cette contradiction entre action et réaction se présente aussi dans *Si le grain ne meurt*, où le narrateur souhaite que son enfance ait pu profiter de mentors, d'un naturaliste, d'un musicien, d'un romancier (SGM, 259) — et ce passage suit immédiatement une affirmation explicite de son propre *amor fati* !

La rupture décisive entre le Nietzsche et le Gide autobiographiques arrive enfin avec la lecture par ce dernier d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : il lit ce texte comme un cas d'auto-mythologisation et de rivalité latente avec le Christ (J, 990). Nietzsche est en extase devant la création de Zarathoustra, l'avant-coureur du Surhomme ou l'Autre ultime, qui surmonte sa dépendance humaine sur la langue en absorbant l'Autre métaphorique au-dedans de lui-même et en le devenant :

Mais je vis dans ma propre lumière, et je rebois en moi les flammes qui sortent de mon propre corps. [...]

Et je n'ai d'autre littérature, et je n'ai pas d'autre dessein que de réunir en un tout par la parole et par le geste ce qui est fragment et énigme et épouvantable hasard. (EH, 119 et 122).

Nous pourrions appeler ce que Nietzsche cherche ici le domaine lacanien du réel, là où l'on est en dehors du langage. Mais Gide, troublé par la psychose évidente de l'écrivain d'*Ecce homo*, n'est pas capable de suivre Nietzsche jusque-là. En ce qui concerne Gide, le Zarathoustra de Nietzsche n'est qu'une régression (dans l'imaginaire), où Nietzsche s'identifie complètement avec son Autre (ses images grandioses de se surmonter), une création de soi dont le ton est trop définitif pour le goût de Gide. En plus Gide, malgré sa lutte constante de se faire absorber sa foi chrétienne à sa sexualité, ne se trouve pas comme l'était Nietzsche dans une guerre annoncée contre l'Église. La même impossibilité qu'il a de se montrer à la hauteur de l'*amor fati* permet à Gide de maintenir ses distances avec la foi nietzschéenne en Dionysos-Zarathoustra : « Quel que soit le livre que j'écris, je ne m'y donne jamais tout entier » (J, 275-6). C'est l'ironie romanesque de Gide qui le retient de l'engagement : il parodie même son propre *acte gratuit*, le processus gidien pour se surmonter, quand dans *Les Caves du Vatican*¹ Lafcadio voit son meurtre tourné en ridicule, littéralement dans son assimilation par Protos et littérairement dans son refus par Julius, comme le remarque Marie-Denise Boros Azzi² (p. 125).

1. *Les Caves du Vatican* [CV], rééd. Gallimard, coll. Folio.

2. V. Marie-Denise Boros Azzi, « L'Acte gratuit : une mise en abyme du processus créateur chez André Gide », *Modern Language Studies*, XV, 4 (1985), pp.

Nous pouvons aussi comparer les différences des deux écrivains à propos du processus créateur : tandis que Nietzsche déploie toute son éloquence à propos de l'inspiration qu'il a éprouvée en composant *Zarathoustra* (EH, 111-12), le *Journal* de Gide fait preuve de la germination lente et de la méditation nécessaire avant que le « grain » romanesque puisse croître (J, 716). « Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait ! » s'exclame Lafcadio (CV, 195) : et cette séparation est précisément ce que Gide désire avant tout. En refusant d'intérioriser un Maître-Autre à la *Zarathoustra*, Gide exige donc de l'Autre de se renouveler sans cesse, et il crée pour ce but son célèbre « état de dialogue » (J, 778).

La joie de lire Gide lisant son Autre autobiographique et dialogique se trouve au dedans de l'étalage du « jeu de caractères » (SGM, 199). Comme il l'écrit dans son journal en 1927, il suffit de s'imaginer afin de devenir : « Je ne suis jamais ; je deviens. Je deviens celui que je crois (ou que vous croyez) que je suis » (J, 852). La plupart des gens sont des « crustacés », remarque Protos (CV, 230). Mais les auto-créations désirées par Gide ne sont pas fixes : elles sont dans un état perpétuel de fluctuation, allant d'un extrême à l'autre dans la dialectique non-binaire. Cette loi de la création gidiennne provient, consciemment ou non, du premier dicton de la créativité nietzschéenne, où une création totale n'est pas possible, et où l'humanité éprouve une joie primordiale à détruire et à recréer le jeu de l'art. Nietzsche, suivant Héraclite, dépeint ce processus avec la métaphore de l'enfant-dieu qui joue aux châteaux de sable, en bâtissant et en démolissant un *Spieltrieb* innocent (*Werke* III, 376) ; et nous retrouvons cette analyse dans le jeu de *fort ! / da !* identifié par Freud dans son *Par-delà le principe de plaisir*. Pour qu'une « création continue » puisse se produire, il faut que la dynamique dionysiaque se crée et se détruise (*Werke* III, 497). Ce n'est que par la perte de soi qu'on peut voir l'Autre, un précepte dionysiaque expliqué par Nietzsche dans son *Origine de la tragédie*, où le participant dans l'orgie doit perdre son identité personnelle afin de se voir comme satyre, puis de voir le dieu Dionysos « comme une nouvelle vision hors de lui » (*Werke* I, 52). Ce renversement donne un nouveau sens, Gide le sait bien, à la doctrine chrétienne de « Qui veut sauver sa vie (sa personnalité) la perdra » (J, 49). En effet nous pouvons voir le titre de *Si le grain ne meurt sous un jour nouveau*, en attendant la mort du soi fixe en train de devenir l'Autre qui se renouvelle sans cesse. Nietzsche propose de montrer ce monde dionysiaque dans son miroir textuel, en l'appelant une « mer de forces qui font rage et qui inondent en elles-mêmes, éternellement se transformant, éternelle-

ment remontant, avec des années formidables de retour, avec un flux et un flot de ses formes » (*Werke* III, 916). Les personnes qui se renouvellent de cette façon gagnent l'admiration de Gide, car « elles se réjouissent de leur perpétuelle re-création » (*J*, 778).

Le reflet de soi reste donc changeant et insaisissable ; nous nous rappelons ici le fleuve, dans *Le Traité du Narcisse*¹, qui se refuse à permettre à une image stable de prendre forme sur sa surface (p. 113). L'existence dans le domaine symbolique est dans l'œil de l'Autre, et par conséquent aucune image finale ne retourne au sujet. Comme l'écrit Gide dans son *Journal* en 1910 :

Chacun de nous m'apparaît ici dans la salle d'essayage d'un tailleur, entouré de glaces qui s'entre-reflètent, et qu  tant dans l'esprit d'autrui son image multipliée. Malgré soi l'on prend posture ; l'on se cambre ; on voudrait tant pouvoir se voir de dos ! (*J*, 307).

Une vue de dos n'est jamais complète, et aucune fin autobiographique n'est possible. Le projet de Gide est simplement d'entrer dans le courant de l'Autre : « Chaque fois que vous voyez une eau où pouvoir vous plonger, n'hésitez pas » (*SGM*, 318). En ce qui concerne le processus créateur de Gide, cet embrassement de l'Autre signifie une navigation hasardeuse à travers une mer inconnue, afin de « projeter au-dehors une création intérieure » (*JFM*, 24-5).

L'ironie, le dialogue, la projection (comme une version autobiographique du célèbre jeu de balle linguistique de Wittgenstein² :    vous, à moi, puis à un troisième, et ainsi de suite) : voilà donc les avantages enjou  s de Gide le romancier sur le texte auto-créateur de Nietzsche en *Ecce homo*. C'est pourquoi l'idée de Paul de Man³ concernant l'autobiographie comme *défiguration* (« de-facement », le trope de *prosopopeia*), comme une « structure spéculaire » entre deux sujets sur un chemin vers la mort (p. 70), est trop binaire, trop contraignante pour un écrivain comme Gide qui ouvre toute son œuvre à un véritable flot de caractères extrêmes comme auto-possibilités, et qui exige que ses lecteurs changent avec chaque saut de Protée (*SGM*, 251). Bref, la mort du grain gidien devant

1. *Le Traité du Narcisse*,   d. Réjean Robidoux, Ottawa :   d. de l'Université d'Ottawa, 1978.

2. V. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen, Werkausgabe*, vol. 1, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1984, à 83, p. 287.

3. V. Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press, 1984. Pour une critique de cette théorie de De Man, v. Paul Smith, *Discerning the Subject*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1988, pp. 103-4.

l'Autre autobiographique est une recommandation de ne pas se fier à une image supérieure de surpassement de soi. Pour lire sa vie de cette façon, il faut que la *pente* gidiennne ne *monte* jamais jusqu'aux sommets de Zarathoustra. La dureté de ce dernier continue pourtant chez Gide (*EH*, 123) : qualité qui permet au romancier de célébrer avec Zarathoustra, malgré la duplicité de conscience, le nombre infini d'auto-réflexions : « entre cent miroirs / faux devant vous-même » (*Werke* II, 1250).

Les « Salons » d'André Gide : l'objet et l'œil ¹

par
Catharine Savage BROSMAN

Dès son adolescence, André Gide s'intéressa à la peinture et à la sculpture ; ses connaissances en matière d'art ne cessèrent d'augmenter, jusqu'à la dernière époque de sa vie ². Comme beaucoup de littérateurs, c'était un visuel.

La perception visuelle occupe, à partir de 1893, écrit *Peter Schnyder*, une place de plus en plus importante. Gide manifeste une sensibilité aigüe pour les jeux de la lumière ; d'instinct, il s'attache aux couleurs vives, bien assorties, préfère les formes simples, expressives mais équilibrées...³

Grâce à ses rapports avec des artistes tels que son cousin Albert Démarrest, Maurice Denis, Paul-Albert Laurens, Jacques-Émile Blanche, Théo Van Rysselberghe, Simon Bussy, Zoum Walter, Duncan Grant, Jacques

1. Quoiqu'un seul texte à ma connaissance porte le titre « Salon » (« Promenade au Salon d'Automne »), j'emploie à dessein ce terme pour souligner le fait que Gide était grand amateur d'expositions et pour suggérer une parenté avec deux illustres prédécesseurs, Diderot et Baudelaire. Le « salon » en question a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n° 582, déc. 1905, puis a été republié dans André Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 1932-39), t. IV, pp. 423-31. (Toutes les références futures aux *Œuvres complètes* seront indiquées dans le texte par le sigle *ŒC*, suivi du volume et du numéro de la page.) Je tiens à remercier Mlle Sharon Bryant, dont les recherches et les observations judicieuses m'ont aidée dans la préparation de cet article.

2. On a accordé peu d'attention à Gide critique de la peinture ; à ma connaissance, un seul article a été consacré à ce sujet : Thomas P. Carter, « Gide as an Art Critic » (*Criticism*, XV, 1973, pp. 58-68). Cependant, le corpus de ses remarques sur les arts graphiques, encore que moins abondant que sa critique littéraire, est considérable. Depuis 1973, de nombreuses publications — inédits de Gide, lettres, études biographiques et historiques — ont élargi nos connaissances au sujet de ses goûts esthétiques.

3. Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique* (Paris : Intertextes, 1988), p. 31.

Raverat, et d'autres, il put connaître de près le métier de peintre, qui le passionnait¹. Très tôt dans son *Journal* il se révéla amateur de tableaux ; pendant de longues années il fréquenta à Paris les musées et les expositions, et à l'étranger — Bruxelles, Florence, Rome, Berlin, Le Caire — il ne manqua pas de visiter les galeries d'art ; de plus, ses lectures au sujet des beaux-arts étaient fréquentes². Il n'est donc pas étonnant donc qu'un homme ayant aussi « essentiellement le talent et le tempérament d'un critique » (Schnyder, p. 13) ait cultivé la critique des arts plastiques, ayant « réfléchi surabondamment à ce que peut être... la "critique d'art"³ ». Il a fait souvent dans son *Journal* et sa correspondance des remarques sur la peinture et la sculpture et a publié des préfaces à des catalogues d'exposition et des essais, dans lesquels il adoptait le point de vue tantôt d'un amateur averti fort exigeant, tantôt d'un spécialiste de l'esthétique en général, pour qui la réflexion sur la peinture représentait une interrogation sur son propre art⁴.

Ses commentaires dans le *Journal* sur les œuvres vues dans des musées se limitent parfois à une simple mention de l'artiste ou de l'œuvre, suivie ou d'une description très brève ou d'une indication sommaire de ses impressions. Une appréciation typique est la suivante :

Domenico Veneziano : Tête de femme, vue en parfait profil, sur fond de ciel bleu, repeint sans doute, en relief sur le ton délicat, un peu blafard du visage. Nuque très dégagée à la manière d'un Piero della Francesca ; robe de soie brochée, d'une somptuosité indiscrète.

Et encore :

Pollajuolo : Un petit David de très médiocre peinture ; mais d'assez bizarre impression. Les pans de son manteau, dont les coins sont passés dans la ceinture, relevés presque impudiquement, découvrent les jambes d'une ligne nerveuse et très élégante. (*Journal I*, 235-6).

1. Maurice Denis avait illustré *Le Voyage d'Urien*. On connaît les rapports de Gide avec d'autres artistes mentionnés. Un autre peintre qui l'intéressait était Witold Wojtkiewicz, dont il avait vu les œuvres à Berlin. V. *ÆC*, V, 283-7, et Cl. Martin, « Pour un centenaire : André Gide et le peintre polonais Witold Wojtkiewicz (1879-1909) », *BAAG*, n° 43, juillet 1979, pp. 89-94.

2. V. dans l'article de Carter, p. 58, une liste partielle de ses lectures au sujet des arts plastiques.

3. André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1948), p. 181. (Toutes les références futures au *Journal* seront indiquées par *Journal I*, suivi du numéro de la page.)

4. Sa « Promenade au Salon d'Automne » lui donna, dit-il, beaucoup de mal : « c'est-à-dire qu'il m'a fait beaucoup de bien » (*Journal I*, 181).

Parfois la description est plus poussée. Ailleurs, il se sert simplement d'un adjectif pour indiquer l'impression que l'œuvre lui a faite : « Les Van der Weyden me paraissent plus admirables que jamais » (*Journal I*, 937).

Dans les préfaces, par contre, plus développées et comprenant souvent l'histoire des rapports de Gide avec l'artiste (si celui-ci vit encore), il s'appuie davantage sur le style général de celui-ci, sa situation dans les courants artistiques actuels, et les sujets qui l'attirent. Gide se permet de parler parfois du caractère de l'artiste, par exemple, la tristesse et l'amertume de son ami Jean Vanden Eeckhoudt, lesquelles se voient clairement dans son autoportrait et ses portraits d'enfants¹.

Il s'agira dans cet article d'abord d'identifier les principes selon lesquels Gide apprécie et juge les beaux-arts, ensuite d'analyser la démarche critique par laquelle il arrive à une appréciation — au sens propre du mot — de ceux-ci². Ses goûts semblent souvent « classiques », ce qui n'étonne pas — il aimait, par exemple, Van der Weyden, Chardin, Poussin, Maillol, Bonnard. Ce classicisme posait des limites à son appréciation : par exemple, il se trouvait dans l'ensemble éloigné, à ses propres dires, de l'art espagnol et de l'art égyptien. À propos du « Portrait d'une jeune fille » de Goya, le jeune Gide écrivit : « Je n'y comprends rien » ; et dans la Chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, il constata que « tout y est curieux, rien n'y est admirable » (*Journal I*, 24, 60). Plus tard il dit qu'il se sentait éloigné de l'art espagnol par « ses côtés cruels, son absence de sympathie, de participation émue à la chose peinte³ ».

Ce qu'il cherche, c'est le *beau*. Il loue une statue de Maillol : « Elle est belle; elle ne signifie rien... » (*ŒC*, IV, 425). Mais l'idéal gidien de la beauté est riche et complexe, malgré son classicisme ; c'est « son beau »

1. « Ce tourment, cette volonté toujours tendue, ce mépris du succès, cette vertu, quelque peu froncée, cette sensualité austère se lisaient aussi bien dans les traits de son beau visage que dans ses meilleures toiles. » V. son « Jean Vanden Eeckhoudt », publié en 1948 aux Éditions de la Connaissance et repris dans Claude Martin, « Un autre peintre ami de Gide : Jean Vanden Eeckhoudt », *BAAG*, n° 43, juil. 1979, pp. 95-7. Eeckhoudt a fini par se suicider.

2. Carter (v. *supra*) a déjà fait la recension de la critique gidienne de la peinture ; je ne propose pas de passer en revue tous ses textes, mais simplement d'en souligner quelques traits caractéristiques. Je m'intéresse surtout au processus de la critique gidienne et à ses rapports avec son esthétique.

3. *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris : Gallimard, 4 vol., 1973-77), t. II, p. 454. (Toutes les références futures seront indiquées dans le texte par le sigle CPD, suivi des numéros du tome et de la page.)

(comme Rimbaud parlait de « mon Beau ¹ »). On se rappelle qu'il observa que le refrain de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire contenait tous les éléments de l'art : ordre et beauté, luxe, calme et volupté (*Journal I*, 664) ; or, cette volupté, ce luxe font partie du beau pour Gide au même titre que le calme et l'ordre. Parmi les mots qui arrivent le plus souvent sous sa plume (avec des observations sur les couleurs) dans ses appréciations artistiques sont les suivants : sensualité, harmonie, gravité, subtilité, spiritualité, raison. Ce qu'il estime par-dessus tout, c'est une unité esthétique qui s'impose au spectateur de telle façon qu'elle semble absolue. La peinture qu'il préfère, dit-il, c'est celle « devant laquelle l'on ne songe à rien d'autre ; c'est le propre d'un chef-d'œuvre : être exclusif ; faire croire inférieure toute autre forme de beauté » (*Journal I*, 59).

Malgré son intérêt pour les arts graphiques, il resta toujours écrivain, celui pour qui la réalisation artistique était avant tout un acte *linguistique*, une question de style verbal. « C'est en littérateur que je parle, non en peintre ; je le sais, le sens, et n'ai pas à m'en excuser », écrit-il dans sa « Préface à l'Exposition Maurice Denis ² ». Étant donné la spécificité de moyens qui caractérisent respectivement les arts plastiques et l'art littéraire, il insistait sur les limites moins de ses connaissances que de sa perspective.

Ce que l'on a nommé « Critique d'Art » est, de tous les genres d'écrits, le plus risqué, et restent des plus rares les gens de lettres qui purent y réussir, s'aventurant sur un terrain qui n'est pas proprement le leur... les qualités de métier restent d'importance primordiale et le littérateur n'y connaît rien ³.

Il écrit ailleurs : « Que de contradictions, que d'incertitudes, dans tout ce que je viens d'énoncer ⁴ ». « Si j'étais peintre, les compliments des littérateurs me seraient insupportables » (*Journal I*, 143). C'est peut-être ce qui explique la phrase suivante : « Je voudrais étudier Chardin en exégète et non pas en critique » (*Journal I*, 35).

Cependant, malgré la spécificité des arts, il reconnaissait aux arts plastiques et à la littérature des buts et des moyens communs ⁵. Se sou-

1. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954), p. 184.

2. Paris : Galerie E. Druet, 1904 ; reproduite sous le titre « Maurice Denis » dans *ŒC*, IV, 417-20.

3. Poussin, texte d'André Gide (Paris : Au Divan [1945]), sans pagination.

4. « Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques », *Verve*, I (déc. 1937), p. 10.

5. Il compare souvent l'artiste et le poète : v. *Journal I*, 30, 716, 984.

venant sans doute de l'étymologie du mot, il va jusqu'à appeler le peintre Poète (*Journal I*, 984). Dans les deux cas, il s'agit de métier et de quelque chose qui dépasse le métier, comme le montre la déclaration suivante :

De même que Mallarmé... pouvait dire, ce n'est pas avec des pensées que l'on fait des vers, Poussin nous enseigne : non plus avec les pensées ne fait-on les tableaux, mais avec des traits et des couleurs. N'empêche que la pensée vient habiter ses toiles, y subordonne couleurs et traits, les coordonne et mène tout à l'harmonie. (*Poussin*).

Gide observe à propos de Vuillard dans le Salon d'Automne que l'artiste « se raconte intimement » dans ses tableaux (*EC*, IV, 428). S'il reproche aux œuvres contemporaines (et il écrivait ceci vers 1945) de « dépouiller la peinture de toute vertu spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités de métier », il reconnaît que les mérites intellectuels d'une toile ne suffisent jamais : « Dans le grand naufrage du temps, c'est par la peau que les chefs-d'œuvre flottent. Et de même en littérature ¹ » (*Poussin*). Dans les deux cas, la « pensée triomphante » doit « assujettir la matière tout en glorifiant celle-ci » ; la pensée se fait image ; ou, plus précisément, intention, émotion, forme, métier, tout converge (le mot est de Gide), ou se fond en une synthèse (*Poussin*). Autrement dit, une œuvre d'art « n'a d'importance qu'autant qu'elle est le reflet d'une volonté réfléchie », écrit-il, citant Maurice Denis (*EC*, IV, 419). « L'œuvre d'art », dit-il ailleurs, « est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison » (*EC*, III, 407).

Évidemment, il reconnaît des exceptions à ce principe selon lequel il faut une volonté individuelle, une pensée puissante pour animer l'œuvre — car il reconnaît qu'il y a un art impersonnel, fortement stylisé, où règne la forme seule. Mais justement, ce n'est pas cet art-là qu'il aime. J'ai mentionné l'art égyptien. Après une visite au Musée du Caire, il conclut : « Je ne puis pas dire que j'ai été déçu ; j'ai évidemment vu des choses fort belles, mais je me suis nettement rendu compte que je n'aime pas ça... cet art nettement opposé à l'individualisme sans beaucoup d'émotion » (*CPD*, III, 133). En Italie il fit observer à François-Paul Alibert, devant des mosaïques du XII^e siècle, qu'il trouvait extraordinaire que « la peinture du XIII^e siècle, tout le mouvement si libre, si spontané,

1. On songe au mot de Valéry, repris dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau » (*Romans...*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 1142). (Les références futures à cet ouvrage seront indiquées par *Romans* et le numéro de la page.)

inauguré par Giotto et ses disciples... ait pu sortir d'un art si roide et si traditionnel¹ ».

Tout cela revient à dire que, pour Gide, l'artiste — peintre, sculpteur, écrivain — soumet la nature (au sens de *la matière*) à lui. « Dieu propose et l'homme dispose : c'est l'œuvre d'art », écrit-il dans « Les Limites de l'art » (*ŒC* III, 408). Ce principe semble exclure la mimésis. Or, notons-le, les arts plastiques ont un biais mimétique. Flaubert affirme : « Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout... tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes² ». Gide distingue-t-il donc entre les arts plastiques et la littérature dans leur rapport avec la réalité ? Dans une déclaration faite à Jacques-Émile Blanche, il condamne à la fois la confusion (non la parenté) entre les arts et le principe de l'imitation de la réalité dans la littérature, lequel est un principe fondamental de la tradition littéraire classique que les romantiques et les réalistes ont poussé plus loin par leur art descriptif. « Je tiens la littérature picturale (le "Ut pictura poesis") pour une aussi déplorable aberration que la peinture littéraire³ ». Il semblerait donc que ce qu'il veut condamner soit moins la *peinture* représentative qu'une certaine *littérature* descriptive qui se cramponne à la réalité, à la manière de Balzac (songeons aux critiques portées par Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* au principe balzacien d'imitation de l'état-civil [*Romans*, 1080]).

Mais même la peinture mimétique constitue une vision personnelle. En faisant observer que « la nature semble "imiter" l'œuvre d'art » (*ŒC*, XI, 231), Gide montre comment celle-ci *refait* la matière : nous reconnaissons dans la nature ce que l'art nous a appris à y remarquer, grâce à la vision personnelle des peintres. « Tout grand peintre apporte une façon nouvelle de voir... Tout grand peintre impose pour un temps cette façon de voir nouvelle, l'impose difficilement » (*ŒC*, IV, 424-5)⁴. Il va jusqu'à

1. François-Paul Alibert, *En Italie avec André Gide. Impressions d'Italie (1913)*, éd. Daniel Moutote (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983), p. 42.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance* (Paris : L. Conard, 9 vol., 1926-33), t. V, p. 26.

3. André Gide — Jacques-Émile Blanche, *Correspondance*, éd. Georges-Paul Collet (Paris : Gallimard, 1979), pp. 159-60. La même idée est reprise dans « Les Limites de l'Art », *ŒC*, III, 399.

4. Cf. *ŒC*, XI, 230 : « Dès qu'un peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect de la nature qu'il nous propose nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux. Puis, bientôt, nous nous accoutumons à regarder la nature comme en faveur de cette nouvelle œuvre d'art... » On remarquera la parenté de cette vue avec les observations de Proust à propos de Bergotte, Elstir, etc.

souhaiter que la photographie délivre la peinture, « par une sorte de catharsis » (*Correspondance Gide-Blanche*, p. 183).

Je résume donc : sujet et métier, fond et forme, nature et intention : la peinture, plus mimétique que la littérature, est quand même la synthèse du monde et d'une subjectivité. « Pour une peinture profonde », dit-il, « c'est en soi que le poète expérimente ce qui fera l'objet de son tableau » (*Journal I*, 984). « Forme sans esprit demeure[] forme morte... lignes et couleurs ne val[ent] que comme moyens d'expression... Toute forme de- v[ient] vaine dont l'émotion se retir[e] » (*ŒC*, IV, 425). Il en conclut :

Que l'idée et le sentiment aient été bannis délibérément des arts plastiques, que la peinture ait résigné l'immense domaine de l'expression, qui pourtant était le sien propre, et ne pouvait être que *le sien*, c'est ce qui ne laissera pas d'étonner plus tard. (*Poussin*).

Il va jusqu'à condamner une peinture « décérébrée », qui consisterait uniquement, pour ainsi dire, en un métier.

Ce qui ne me plaît pas, c'est d'entendre déclarer péremptoirement : ceci est de la *vraie peinture*, en raison de l'absence même du sujet ; c'est de voir dépouiller la peinture de toute vertu spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités de métier ; c'est de voir nos plus grands peintres d'aujourd'hui prendre soin de ne s'adresser plus qu'à nos sens, n'être plus qu'œil et pinceau.

Et de conclure : « C'est à leur *insignifiance* que les œuvres peintes à notre époque se reconnaîtront » (*Poussin*). Ce rôle essentiel de la subjectivité d'artiste, de la *vision*, pour employer le terme de Proust, explique que l'idée de progrès est absurde dans la peinture comme dans la littérature. Chaque génération pose pour son compte le problème de la beauté et invente du nouveau à partir de là — et les artistes les plus novateurs sont, bien sûr, parmi ceux que Gide admire le plus — mais l'idée de progrès « perd tout sens » : chaque artiste est anarchiste (*ŒC*, III, 402 ; V, 428).

Cela ne veut évidemment pas dire que l'art consiste en un simple laisser-aller de la subjectivité de l'artiste, un épanchement romantique. J'ai parlé des goûts classiques de Gide ; on se rappelle sa définition du classicisme : un romantisme dompté¹. On connaît également la distinction qu'il fit, encore jeune, entre le poète et l'artiste. Le premier est le point de départ, le dernier le point d'arrivée. « Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œu-

1. André Gide, *Morceaux choisis* (Paris : NRF, 1921), p. 93.

vre d'art » (*Journal I*, 30). C'est ce qui explique sa déclaration à propos de Simon Bussy : « Ma plus haute estime et ma prédilection vont vers ceux-là qui naviguent à contre-cœur ¹ ». Le point de départ n'est pas même forcément une émotion séparée de la matière. Citant les exemples de Rodin et de Maillol, il observe que « l'œuvre d'art n'est pas toujours le résultat d'une émotion qui s'extériorise... la matière même... couleurs, sonorités... peut suffire à plonger l'artiste dans le délire créateur » (*EC*, IV, 426). C'est une création à partir du moyen artistique lui-même. Ce délire ne s'oppose qu'à première vue à la tranquillité d'un Phidias, d'un Raphaël, émus par leur art seul, ne cherchant que la beauté, et chez qui l'émotion « vient... habiter cette forme belle » (*EC*, IV, 426).

Comment apprécier l'œuvre selon ces principes ? Voici où la critique littéraire et la critique des arts plastiques se rencontrent. La critique périmée que rejette Gide est fondée sur l'identification par le lecteur ou le spectateur d'un objet connu (paysage décrit, motif réaliste ou littéraire sur une toile) et parfois sur une identification affective avec l'émotion dépeinte — admiration, peur, joie, etc. Ce que Gide propose à la place c'est une notion de l'art comme expérience — une expérience d'un ordre différent du réel. Cette expérience est à l'origine celle de l'artiste en tant que créateur, qui, à partir de sa situation, de sa vision, crée des formes nouvelles et irréelles, qui sont, pour employer le mot de Sartre, l'analogon, et non pas la reproduction, de la réalité matérielle ². L'expérience est aussi celle du spectateur, qui, à partir de cet analogon, refait l'expérience. « Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée », lit-on dans *Les Nourritures terrestres* (*Romans*, 155) ³. Que la subjectivité occupe une place privilégiée ne signifie pas que l'appréciation et la composition soient le résultat d'une névrose, mais que le moi ne saurait être absent ni de la production littéraire ni de sa réception.

Cette notion critique centrée sur la réceptivité, qui révèle Gide psychologue et fait de lui un prédécesseur d'un des courants principaux de la critique actuelle, pose le problème du processus par lequel l'œuvre révèle chez le spectateur ce qui avait été caché en lui ⁴. La découverte du sens

1. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance*, éd. Jean Delay (Paris : Gallimard, 2 vol., 1968), t. II, p. 557.

2. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (Paris : Gallimard, 1940), pp. 240-1.

3. Pierre Lachasse commente ainsi cette déclaration : « Cette prééminence du regard sur le jugement, de la sensibilité sur l'objet qui l'inspire, est à la base de la création gidienne. » V. son article « Le Point de vue esthétique », *BAAG*, n° 78-79, avril-juil. 1988, p. 104.

4. Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore : Johns Hopkins University

d'une œuvre n'est jamais l'effet d'une action simple. L'émotion est médiatisée au lieu d'être immédiate. Il faut, dit Gide, que quelque chose dans le tableau lui parle, mais aussi qu'il en tire quelque chose de nouveau pour lui-même (*Journal I*, 23). « J'aime que l'œuvre se défende, qu'elle exige du lecteur ou du spectateur cet effort par lequel il obtiendra la joie parfaite¹ ».

Étant donné cet élément « expérientiel » (non seulement l'artiste « expérimente ce qui fera l'objet de son tableau », mais le spectateur, on l'a vu, y met du sien), on peut dire que le travail gidien d'exégèse consiste typiquement à établir une sorte de dialogue avec l'œuvre et avec l'artiste. Ce dialogue peut comprendre les étapes suivantes :

1) Identifier sommairement et apprécier (au sens exact du mot) les éléments d'une œuvre, à la fois sujet et métier, quoiqu'on ait pu observer que Gide était « à l'affût des secrets (techniques) que renferme l'œuvre d'art » (Schnyder, p. 36).

2) Approfondir l'intention du peintre, son impulsion créatrice, ses idées esthétiques, et, au sens le plus large, sa personnalité — ce que Sartre appellerait son projet originel — qui luit dans l'œuvre. Il faut préciser cependant que chercher l'intention, ce n'est pas encourager l'« erreur générique² ». Car l'intention et l'objet sont synthétiques, celui-ci naissant avec l'intention, de même que la forme n'est pas appliquée par la suite à une « idée » préalable, mais naît avec elle.

3) Commenter et approfondir le processus synthétique de communication, identifier le rôle que joue le spectateur dans cette transmission, et essayer de le reproduire verbalement pour ses lecteurs, c'est-à-dire faire naître les chefs-d'œuvre pour ses contemporains³.

4) Relever des idées esthétiques plus générales, sans pour autant tendre toujours vers une totalisation de l'œuvre.

Ne craignons pas de le dire : ces opérations sont toutes impressionnistes, ou, pour employer le mot d'Anatole France, « des aventures d'[une] âme au milieu des chefs-d'œuvre⁴ ». Cela ne veut pas dire que Gide ne

Press, 1978), p. 157. Cette théorie de la réceptivité chez Gide a aussi quelques points de contact avec la phénoménologie de Merleau-Ponty.

1. André Gide, *Nouveaux Prétextes* (Paris : Mercure de France, 1963), p. 226.

2. V. William K. Wimsatt, Jr., et Monroe Beardsley, *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington : University of Kentucky Press, 1954).

3. Louis-Gabriel Clayeux, « La Peinture : les images de la cavene », *Le Monde français*, n° 2, mars 1946, p. 487.

4. Cité par Marie-Claire Bancquart, *Anatole France : un sceptique passionné* (Paris : Calmann-Lévy, 1984), p. 173.

parle que de lui-même. L'appréciation et l'exégèse sont pour lui une activité de compréhension, par laquelle on prend avec et pour soi quelque chose du tableau ; ou, pour employer un mot plus gidien, une activité de *sympathie*. Devant « L'Homme au gant » du Titien, il fut tellement ému par « l'intensité de vie » qu'il en pleura (*Journal I*, 40). Cependant, *sympathie* ne signifie pas identification totale. Il reste toujours une certaine distance entre le spectateur et l'objet esthétique perçu. Si l'émotion lui permet de devenir *autre*, cela ne veut pas dire qu'il devienne *un autre* ; c'est lui-même qui permet, qui recherche cette expérience nouvelle, c'est lui-même qui y consent tout en maintenant la distance entre lui et l'objet, à plus forte raison entre lui et l'artiste, pour qui l'objet est l'analogon. L'œuvre d'art devient ainsi prétexte et pré-texte, le point de départ d'une réécriture subjective du monde et du moi.

Réflexions d'André Gide sur le Cinéma

par
C. D. E. TOLTON

André Gide ne laissa aucun texte de théorie sur le cinéma comparable par son étendue à ceux qu'il publia sur le roman ou le théâtre ¹. Ses propos sur le cinéma sont la plupart du temps bien brefs, dispersés partout dans son *Journal*, dans des lettres à ses amis, ou rapportés par des témoins comme la Petite Dame ou Robert Levesque. Mais en les recueillant et en les regroupant, on réussit à dégager une pensée sérieuse et homogène sur le cinéma, une pensée pourtant dont on a parfois oublié l'originalité à cause du passage du temps et des commentaires de théoriciens plus récents. Nous essaierons de présenter ici cette pensée en suivant la chronologie de son expression, sinon toujours de sa gestation.

C'est avec le cinéma parlant que cet artiste — dont les outils étaient, après tout, les mots — commença à formuler les premières bribes de sa théorie du film. André Lang, par exemple, décrit deux entrevues qu'il eut avec Gide en 1929 ². Lors de la première rencontre, Gide avait répondu avec franchise à toutes les questions posées. Le revoyant quinze jours plus tard, Lang s'attendait donc à la même spontanéité. Mais après une question peut-être indiscrete, Gide a coupé court à l'entretien formel, profitant pourtant de la présence d'un interlocuteur intelligent pour discuter pendant une heure entière du cinéma sonore. Il ne faut pas oublier le phénomène nouveau que constituait alors l'introduction du son au cinéma !

En 1930, Gide fut soudain amené à approfondir sa réflexion sur le cinéma, après avoir accepté une invitation de la *Revue du Cinéma* à participer à un numéro spécial en « Hommage à King Vidor ». Gide a profité de ce moment pour exprimer sa déception passagère au sujet d'un art

1. Nous pensons au *Journal des Faux-Monnayeurs* (Paris : Gallimard, 1927) et au discours « L'Évolution du théâtre », *Œuvres complètes*, t. IV (Paris : NRF, 1933), pp. 199-218.

2. Lang, « Le Moraliste André Gide », *BAAG*, n° 33, janv. 1977, pp. 60-5.

« qui doit tabler aussitôt sur l'assentiment du plus grand nombre », plainte qui avait été heureusement affaiblie par *Hallelujah !* qui lui paraissait s'adresser exceptionnellement « à la fois à la masse et au *happy few* comme toute œuvre d'art devrait faire ¹ ». L'intelligence, le lyrisme, l'ironie et la subtilité de *Hallelujah !* étaient donc responsables de la réconciliation personnelle de Gide avec cet « art » qui parfois ne lui paraissait guère mériter ce titre. Ce film pourrait selon lui rassurer tous ceux qui s'étaient résignés à croire que la banalité des images et l'in vraisemblance de sentiments forcés du cinéma resteraient toujours « indignes d'occuper l'attention des honnêtes gens ».

C'est avec Roger Martin du Gard que Gide semblait le plus aimer parler de la créativité littéraire. Il est donc normal que Gide ait aussi choisi de partager avec son ami son admiration pour le film *Jean de la Lune* (Jean Choux, 1931), qu'il venait de voir pour la troisième fois et qu'il comparait à la pièce — également relue — pour arriver à la conclusion que ce film était d'une originalité extraordinaire — à savoir ni cinéma (comme il le connaissait) ni théâtre, mais « comme le premier produit étalon, d'une race nouvelle obtenue par ce croisement qui jusqu'alors n'avait produit que des bâtards indignes de vivre ² ». Il est pourtant dommage que Gide n'ait pas précisé ce qu'il trouvait de spécifiquement « nouveau » dans ce film et qu'il n'ait pas exprimé d'une manière aussi personnelle sa conception de la « spécificité filmique », un sujet qui continue à intéresser les théoriciens de nos jours.

Ce sont les films d'Alexander Korda, *Marius* aussi bien que *La Dame de chez Maxim's*, qui illustrent le mieux ce que Gide avait en horreur à cette époque, à savoir notamment la capacité d'un film à engourdir l'imagination du spectateur. Tout est montré, rien n'est suggéré ³ ! *Marius* amena aussi Gide à s'interroger sur ce qui était de nature à distinguer le jeu d'un acteur dans une comédie et dans une tragédie. Il lui plaisait d'imaginer comment Raimu, vedette de *Marius*, aurait interprété Othello. Au grand plaisir de Gide, Marc Allégret, à qui il avait fait part de ses

1. André Gide, « *Hallelujah !* », dans « Hommage à King Vidor », numéro spécial de la *Revue du Cinéma* (1^{er} juin 1930), repris dans le *BAAG*, n° 32, oct. 1976, pp. 43-5. La *Revue du Cinéma* avait eu comme titre, depuis sa fondation en 1928 jusqu'au n° de mai 1929 (n°s 1-3), *Du Cinéma, revue de critique et de recherches cinématographiques*. Elle continua d'être publiée sous son nouveau titre jusqu'au n° 29 (1931). Sa publication fut suspendue de déc. 1931 à sept. 1946.

2. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance* (Paris : Gallimard, 1968), t. I, p. 474.

3. *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1939), p. 1083.

idées, lui montra un texte où Martin du Gard avait déjà exprimé la même opinion concernant le talent de Raimu ¹.

Il semblerait inévitable que Gide, qui avait plaidé si souvent en faveur de la liberté de l'individu et de l'artiste, en vînt à discuter la censure au cinéma. Mais il est étonnant que la seule fois qu'il ait abordé ce sujet, ce fut pour condamner la présentation d'un film pour adultes (au titre peu équivoque : *On cherche un amoureux*) programmé à la même séance qu'un autre (*Les Seigneurs de la jungle*) que l'on avait tapageusement affiché « pour enfants ». Gide, qui était allé voir ce film en compagnie de trois enfants, dont sa fille alors âgée de dix ans, fut outré ². À la sortie du cinéma, il laissa clairement entendre qu'il avait l'intention d'envoyer une protestation à *La Gazette de Lausanne*, ville où la séance avait eu lieu. Gide, on le constate, croyait alors devoir agir en père responsable plutôt qu'en adversaire de la censure.

À plusieurs reprises pendant les années 30, Gide parle de la capacité de certains films à divertir le spectateur au point de faire oublier à ce dernier ses problèmes personnels. D'après lui, ce serait le cas, par exemple, de *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933), avec Eddie Cantor ³. C'est ce genre de film qu'il souhaitait voir le soir où, en 1936, il est entré dans un petit cinéma « comique » et pas cher après avoir rendu visite à la famille perturbée d'Eugène Dabit peu après sa mort ⁴. La tendance de Gide à se laisser séduire par les films bien ficelés faisait de lui un spectateur idéal. De la même manière que les bons films comiques le faisaient rire, un film triste pouvait facilement le faire pleurer. Quand Claude Mauriac lui a avoué que le jeu de Greta Garbo dans *La Dame aux camélias* (George Cukor, 1937) lui avait fait verser des larmes, Gide s'est écrié : « Moi aussi, bien sûr... Mais cela m'arrive si souvent au cinéma ! Et j'ai un peu honte de mes larmes, lorsque la lumière se rallume... ⁵ »

Gide fondait sa critique du cinéma en tant qu'« art » sur un critère bien solide. Il ne pouvait pas croire à un art qui vieillissait aussi rapidement. Il aimait revoir les films qui lui plaisaient. Mais tous les films ne résistaient pas aussi bien que *Jean de la Lune* à une deuxième ou troisième vision. En 1935, par exemple, en revoyant *Le Voleur de Bagdad*

1. Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 519.

2. *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris : Gallimard, 4 vol., 1973-77), t. II, p. 362.

3. *Journal 1889-1939*, p. 1204.

4. *Ibid.*, p. 1256.

5. Claude Mauriac, *Conversations avec André Gide* (Paris : Albin Michel, 1951), p. 54.

(Raoul Walsh, 1924), il remarqua que « [ce film] qu'on admirait tant il y a cinq ans n'est maintenant plus supportable ¹ ». Robert Levesque (qui cite cette remarque) aurait pu rappeler à Gide qu'il revoyait pendant l'époque du cinéma parlant un film muet. Naturellement on ne pouvait plus espérer regarder alors un film muet de la même manière ou avec le même plaisir qu'un lustre plus tôt.

La question de l'adaptation de romans à l'écran revient par intervalles dans les remarques de Gide sur le cinéma. En général, son attitude est généreuse. Puisqu'il reconnaissait que les adaptations cinématographiques sont de nouvelles créations artistiques, il pouvait sans peine pardonner à un réalisateur comme Clarence Brown dans son adaptation d'*Anna Karénine* (1935) d'avoir été infidèle à sa source ². Ce qui était, à ses yeux, nécessaire, c'était un respect pour la matière adaptée. Gide pouvait donc accepter assez facilement les changements que le film de Jean Delannoy apporta à sa propre *Symphonie pastorale* en 1943 ³. Mais dans le cas d'un film qui ne respecte à aucun degré l'esprit de sa source littéraire, Gide peut se montrer sans pitié. Par exemple, la Petite Dame et lui ont condamné en des termes non équivoques l'adaptation allemande des *Frères Karamazov* (Fédor Ozep, 1931), qu'ils jugent « bien bien mauvais, [car] rien ne surnage du roman réduit à un fait divers ⁴ ».

Gide devint de plus en plus sensible à l'importance, pour chaque film, du metteur en scène. Inutile de dire que la présence de Marc Allégret ne pouvait pas le laisser indifférent au rôle essentiel du metteur en scène dans la réalisation d'un film. Ainsi, par exemple, après avoir extrêmement admiré, un soir, avec la Petite Dame, *Le Vandale* (*Come and Get It*) de Howard Hawks et de William Wyler, le lendemain, ils se précipitèrent voir un film qu'ils croyaient avoir été réalisé par l'un d'eux. Malheureusement, le film (*San Francisco*) était d'un autre réalisateur (W.S. Dyke, 1936) et leur sembla « moins bon ⁵ ». Gide avait déjà été bouleversé par *Scarface* de Hawks en 1932, et deux ans après avoir vu *Le Vandale*, il allait encore une fois reconnaître le mérite d'un film de Hawks, *Les Anges seuls ont des ailes* (*Only Angels Have Wings*, 1939) ⁶. C'est ainsi que, par trois fois, il a montré son admiration pour un « auteur » hollywoodien, et ceci bien avant les théoriciens des *Cahiers du Cinéma*. Mais

1. Robert Levesque, « Journal inédit », BAAG, n° 64, oct. 1984, p. 608.

2. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 519.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 27.

4. *Ibid.*, t. III, p. 130.

5. *Ibid.*, t. III, p. 6.

6. *Ibid.*, t. III, p. 146.

est-ce qu'il aurait pu identifier les liens qui unissent ces trois films qu'il avait tant aimés, à part le plaisir qu'ils lui avaient tous apporté ? Est-ce qu'il aurait pu dégager les éléments thématiques et stylistiques qui indiquent que ces trois films étaient nés du même réalisateur ? Qui sait ? Gide ne nous en dit rien.

En 1938, deux pages de réflexions « Sur l'acteur du cinéma » (pages inédites jusqu'en 1977), révélèrent à quel point Gide pouvait être « visionnaire » en abordant pareil sujet ¹. Il commence par envisager la notion selon laquelle l'acteur de cinéma est obligé d'« incarner un personnage », tandis qu'il est toujours acceptable pour l'acteur de théâtre de « jouer un rôle ». Puis, il aborde la question de l'optique relative du spectateur, au cinéma, contrôlée par « l'objectif qui capta la scène » pendant le tournage et de celle du spectateur immobile, au théâtre, qui regarde la pièce de son siège dans la salle. Enfin, il arrive à l'observation assez ironique que le cinéma, qui tente la plupart du temps de créer un réalisme total (tandis que le théâtre ne présente qu'un simulacre de la réalité), est limité à deux dimensions « jusqu'à présent du moins ». Ces derniers mots (que nous soulignons) démontrent que Gide semble avoir prévu la possibilité d'une évolution dans la technologie cinématographique et de l'introduction, un jour, d'une troisième dimension dans l'image, phénomène dont on allait n'être — brièvement — témoin que quelques années après sa mort.

Dans ce même texte, Gide souligne que « tout l'effort du cinéma tend, sinon à écarter de l'art, du moins à confondre art et réalité ». Il se dit d'avis qu'on ne pourrait jamais imaginer un personnage des films de l'époque s'exprimant en alexandrins ou à la façon d'une Lady Macbeth. En lisant ce passage aujourd'hui, on peut mieux comprendre son étonnement et son plaisir quand, pendant les années 40, il a vu les films shakespeariens de Laurence Olivier ². Enfin, lui semblait-il, le cinéma ne serait plus destiné simplement à toucher « le grand nombre », mais pourrait aussi s'adresser parfois « To the Happy Few » qui ne seraient sans doute pas mécontents de devenir de cette façon un peu plus nombreux. Gide s'était-il écarté tellement des préoccupations de son article sur *Hallelujah* ! ? N'avait-il pas enfin trouvé le metteur en scène insolite, capable après tout de combler ses rêves d'un cinéma idéal ? Car ce sont quelques-

1. BAAG, n° 35, juillet 1977, pp. 72-3.

2. Gide a vu *Henri V* (1946) à plusieurs reprises en 1947 (v. Claude Mauriac, *op. cit.*, pp. 282-3). Son admiration pour le *Hamlet* d'Olivier (1948) apparaît dans sa correspondance avec Dorothy Bussy (*Correspondance*, t. III, Paris : Gallimard, 1982, p. 570). Mme Bussy, sœur de Lytton Strachey et traductrice d'André Gide, ne partageait pas entièrement cette admiration.

unes des valeurs du film de King Vidor qu'il a retrouvées dans l'œuvre d'Olivier. Et ce sont des valeurs que l'on doit appeler « littéraires ». En effet, comme on pouvait s'y attendre, Gide n'allait jamais trop s'éloigner du modèle littéraire pour établir ses critères personnels permettant d'identifier l'excellence d'un film de fiction.

Mais ce n'était pas seulement le cinéma de fiction qui intéressait André Gide. Dès les années 20, il prit un vif intérêt aux films documentaires. Des films de Robert Flaherty, par exemple, sont au nombre de ceux que Gide a loués avec la plus grande ferveur. Au moment où Marc Allégret filmait pendant leur voyage en Afrique en 1925-26, c'est certainement aux films de Flaherty que Gide pensait parfois. Des passages du *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad* indiquent que Gide ne trouvait pas tout à fait honnête — dans le contexte d'un film dit « documentaire » — la méthode de Flaherty qui consistait à imaginer des scènes pour des indigènes que l'on guiderait dans des répétitions avant de les filmer. C'était d'ailleurs la méthode suivie par Allégret, tandis que son ami plus âgé, en préférant capter sur la pellicule des gestes ou des activités spontanées, s'alignait plutôt sur la notion de cinéma-vérité, notion qui ne serait discutée, pratiquée et vénérée que pendant les années soixante ! En regardant filmer son ami, Gide dit :

Il me semble que j'eusse procédé différemment, renonçant aux tableaux, aux scènes, mais gardant l'appareil tout prêt, et me contentant de prendre, par surprise et sans qu'ils s'en doutent, les indigènes occupés à leurs travaux ou à leurs jeux ¹.

Mais il admet qu'il y a parfois des raisons pour lesquelles les méthodes d'Allégret et de Flaherty peuvent sembler préférables — par exemple, quand on est trop pressé pour pouvoir attendre quelque plan intéressant que le hasard ne va pas nécessairement fournir au cinéaste ².

C'est la Deuxième Guerre mondiale qui amena Gide à réfléchir encore plus sérieusement à l'importance que pourrait avoir le cinéma documentaire. En décembre 1941, il assista à la projection d'un documentaire antibolchevique. Sa réaction est sans ambiguïté :

Le film était des plus pénibles ; lors même que toutes les vues seraient

1. *Le Retour du Tchad*, dans *Journal 1939-1949 — Souvenirs* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954), p. 925.

2. *Ibid.*, p. 932. Pour une analyse complète du débat entre Gide et Allégret concernant l'esthétique du cinéma documentaire ainsi que le tournage et le titre de *Voyage au Congo*, v. Daniel Durosay, « Images et imaginaire dans le *Voyage au Congo* », *BAG*, n° 80, oct. 1988, pp. 9-30.

honnêtement prises et ne nous présenteraient rien que d'authentique, cette possibilité qu'a la caméra de choisir et de ne présenter qu'une face de la réalité l'invite aux pires tromperies ¹.

Pourtant, emballé par le choix astucieux des prises de vue, le public nombreux assistant à cette séance a beaucoup apprécié le message du film qui a inspiré la réflexion de Gide. Les films allemands de l'époque lui semblaient, bien sûr, les plus intolérables. Comme le dit Gide, tout y était « surindiqué », épelé en majuscules ². Mais après la défaite de la France, il a trouvé les documentaires de son propre pays également coupables de communiquer une sentimentalité patriotique excessive ³. Telle est, après tout, la nature de tout film de propagande.

À Alger, en 1943, Gide est revenu sur le même sujet. Au moment d'aller au cinéma pour y voir un film documentaire en compagnie de Jean Amrouche, Gide lui confia qu'il s'attendait à un film d'un grand réalisme, d'une exactitude totale. Le jour de cette projection était justement celui de sa première rencontre avec Mme Marcelle Schweitzer, une de ses hôtes en Afrique pendant la guerre. Elle raconte dans son livre *Gide aux oasis* ⁴ les impressions que lui a laissées cette journée chargée de discussions sur le cinéma. C'est dans ce contexte que Gide a parlé de l'importance du début d'un film et, pour cette raison, de la nécessité d'arriver au cinéma à l'heure. « Le plus exaltant du film est son début », dit-il, « l'instant où l'on cherche à deviner quelle sera devant la vie l'attitude de chacun des personnages ⁵. » Bien sûr, ce n'était pas un résumé subtilement symbolique de tous les thèmes, significations et motifs du film que Gide cherchait, mais quelque chose de moins sophistiqué concernant l'intrigue et les personnages ⁶. Mais le concept de Gide était moins simpliste que celui d'Amrouche qui semblait ne rien désirer d'autre qu'un récit structuré comme un roman policier. « Si on apprend trop de choses trop vite », suggère Amrouche à ses amis, « il y a des chances que le film soit mau-

1. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 106.

3. *Ibid.*, p. 109.

4. Nivelles : Éd. de la Francité, 1971, pp. 14-6.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. Par exemple, Gide n'aurait pu ni imaginer ni comprendre une étude de la complexité de celle qu'a faite Thierry Kuntzel du début de *La Chasse du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*) (Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, 1932). Mais instinctivement il devinait ce que pourraient communiquer les premières minutes d'un film. L'étude de Kuntzel s'appelle « Le Travail du film, 2 », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 136-89.

mauvais. »

Après la guerre, dans un passage d'*Ainsi soit-il*, Gide se plaint du doublage qui détériore un film que l'on avait raison de trouver excellent dans sa version originale¹. Aujourd'hui, tout amateur sérieux de cinéma international applaudirait à cette remarque, — mais ce n'était pas nécessairement le cas au moment où écrivait André Gide.

Voilà donc les diverses réflexions d'André Gide quant à sa conception du cinéma. Dans ces remarques, il s'agit tantôt de genres et d'artistes, tantôt d'un cinéma didactique, honnête et moral. L'écrivain s'intéresse sans cesse au rapport entre le créateur et son public. C'est-à-dire que Gide apportait à la façon dont il envisageait le cinéma les mêmes préoccupations esthétiques et morales qu'il apportait à ses autres champs d'intérêt, y compris surtout à la littérature. Mais ces idées ne sont en aucune manière systématiques, et il serait malhonnête et ridicule de vouloir en faire un ensemble cohérent et structuré. Il vaut mieux simplement respecter ces pensées pour ce qu'elles sont — les observations d'un intellectuel d'une certaine époque qui appliqua à un art qu'il trouvait constamment passionnant un état d'esprit que l'on ne peut pas s'empêcher de nommer « humaniste ».

Les réflexions de Gide sont caractérisées par un optimisme parfois déçu. Il a reconnu comme infini le potentiel de ce nouvel art. Mais il semble avoir aussi reconnu que les Laurence Olivier ne se présentent que peu souvent dans le monde du cinéma pour réaliser les rêves artistiques d'un André Gide. Il est vrai qu'entre la naissance du cinéma sonore et la mort de Gide, il y eut assez peu de points de repère dans l'histoire technologique du cinéma. Néanmoins, il est surprenant que Gide ne parle jamais des implications de deux étapes vraiment frappantes dans l'histoire du cinéma de cette époque : le début du Technicolor en 1935 (et son évolution pendant les années suivantes), et les diverses expériences bien réussies sur la bande sonore ou sur la profondeur de champ faites par Orson Welles dans *Citizen Kane* (1941, sorti en France en juillet 1946), film que Gide ne semble jamais avoir été tenté d'aller voir. Mort au moment où la télévision s'appêtait à concurrencer le cinéma commercial, Gide n'a pu être témoin des innovations conçues pour combattre le petit écran, telles que l'écran panoramique et la brève tentative d'ajouter une troisième dimension à l'image. Dommage, parce que celui qui avait en 1938 prédit ce dernier phénomène aurait sans doute eu quelques commentaires à exprimer à ce sujet.

1. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*, p. 1192.

Il est sans doute normal de réfléchir à la possibilité que les pensées d'André Gide sur le cinéma ne soient que des échos de celles qu'il aurait rencontrées dans les pages de *La Nouvelle Revue Française* dont il était, naturellement, un lecteur fidèle. Mais en parcourant les numéros pertinents de cette revue, on découvre que ce n'était pas le cas. Au contraire. Tout d'abord, *La N.R.F.* publiait rarement des articles sur le cinéma. Des notes d'André Beucler, de Ramon Fernandez ou de Benjamin Crémieux ont traité parfois de certains films pendant la période du cinéma muet finissant, mais il est évident que l'équipe de *La Nouvelle Revue Française* n'éprouvait ni l'envie ni l'obligation d'offrir à ses lecteurs dans chaque numéro un compte-rendu ou des commentaires sur le cinéma de l'époque. Ceci est d'autant plus surprenant dans une revue bien connue pour l'esprit éclairé de ses rédacteurs¹. Même avec l'arrivée du cinéma parlant, quand les articles sur le cinéma deviennent plus nombreux, le cinéma n'a pas mérité une chronique mensuelle. Par exemple, en janvier 1930, Jean Prévest consacre quelques paragraphes dans *La N.R.F.* à ce nouveau phénomène, « le Film parlant » après son compte-rendu d'une représentation de *l'Amphitryon 38* de Giraudoux dans sa chronique « Les Spectacles ». Il arrive parfois que dans les pages de *La N.R.F.* la critique d'un film se cache derrière une note sur le cirque ou sur la mode masculine. Et parfois toute la « critique » d'un film se résume en quatre lignes, comme on le voit dans la brève mention que fait Prévest de *VivaVilla* en octobre 1934.

Ce qui est encore pire, c'est l'habitude de certains critiques de parler d'un film sans identifier son metteur en scène. Par exemple, Prévest écrit un article au sujet de *La Mère* sans mentionner Poudovkine (févr. 1928). Il parle du *Cuirassé Potemkine*, ailleurs dans le même numéro, sans nommer Eisenstein. Antonin Artaud discute *Le Juif polonais* sans indiquer la présence d'un metteur en scène (nov. 1931). Eugène Dabit parle de *Madame Bovary* sans même faire mention du nom de Renoir (févr. 1934). Le nom de Cukor est absent du compte-rendu d'Alexandre Vialatte à propos des *Quatre Filles du Docteur March* (juillet 1934). Dans le même numéro, René Daumal ne révèle pas quel réalisateur soviétique avait tourné *La Grande Expérience*.

Comme nous le savons déjà, André Gide, pour sa part, était pendant toute cette période très conscient de l'importance primordiale du metteur

1. Il est vrai qu'à cette époque la maison Gallimard publiait la *Revue du Cinéma* mentionnée *supra*.

en scène pour la création d'un film. Il semble que ce point de vue ait été exceptionnel à un moment où les intellectuels français trouvaient que très peu de réalisateurs (Charlot à part) étaient dignes d'être mentionnés. Les critiques de *La N.R.F.* préféraient parler du talent d'acteurs tels que Douglas Fairbanks, Adolphe Menjou ou Harry Baur. Étant donné son orientation toute différente vers l'art du cinéma, il n'est donc pas étonnant que les opinions de Gide sur le cinéma ne se soient pas accordées nécessairement avec celles de ses collègues. Gide ne mentionne jamais ni Menjou ni Baur, et le seul film de Fairbanks qu'il discute l'a déçu¹.

André Gide était, comme nous l'avons vu, surtout « bon public ». Très souvent, quand il admire un film, c'est avec le mot « émouvant » qu'il résume son mérite. D'ailleurs, il était très souvent bien content des larmes de rire que pouvaient provoquer certains films comiques. Comme des milliers d'autres spectateurs, il aimait trouver une évasion au cinéma. Mais c'était dans les films plutôt réalistes comme le *Scarface* de Hawks qu'il trouvait sa plus grande satisfaction. Quand un film était trop fantaisiste, grandiose ou irréel, comme *Metropolis* de Lang ou *Nosferatu* de Murnau, Gide ne cachait pas sa désapprobation². Tout ceci n'est pas du tout inattendu chez un écrivain qui a fait un si magistral usage de la litote ! Il est inimaginable que Gide eût pu admirer un film de peu de subtilité comme la plupart des films de propagande. Celui qui favorisait l'artiste qui sait « exprimer le plus en disant le moins » a tout naturellement éprouvé de la peine à juger certains films soviétiques qu'il ne pouvait pas aimer malgré son envie naturelle de louer, pendant un certain temps, leur message³. Il est incontestable que selon André Gide, critique de cinéma, c'était toujours le film qui suggère qui l'emportait sur le film qui crie. Mais telle était également son opinion quant aux autres arts.

Évidemment c'était avec les outils critiques de l'artiste et du théoricien littéraire qu'il était qu'André Gide a abordé sa discussion du cinéma. Et, que ce soit dans ces discussions comme ailleurs dans ses tentatives pour réaliser des films, il se présentait constamment comme un des plus éclairés et des plus modernes des penseurs de son époque. Tout ceci est d'au-

1. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 158.

2. V. le *Journal* 1889-1939, pp. 834 et 872-3.

3. Gide parle, *passim*, d'une douzaine de films soviétiques qu'il a vus. Les autres « cinémas nationaux », représentés dans le panorama de films qu'il discute, sont le cinéma américain (51 films), le cinéma français (47 films), le cinéma allemand (17 films), le cinéma britannique (8 films) et les cinémas italien et japonais (un film de chaque pays). Nous avons dressé une liste complète de ces films avec le commentaire de Gide dans notre livre *André Gide et le Cinéma* à paraître).

tant plus étonnant que Gide était d'une génération (ou deux) plus âgé que la plupart de ses collègues-cinéastes, et que ses collègues-critiques. Mais le fait que cet humaniste éminent se soit placé dans leur nombre a sans doute contribué un peu à la qualité exceptionnellement littéraire du cinéma français des années 30 et 40. Savoir si la qualité littéraire de ce cinéma a été un mérite ou le contraire reste, bien sûr, le sujet d'une tout autre étude ¹.

1. Cet article renvoie à une discussion plus générale sur la carrière (peu réussie) d'André Gide réalisateur de films. Nous traçons les vicissitudes de cette carrière dans notre *André Gide et le Cinéma*. V. note précédente.

Lire le Congo

par
David SPURR

Pendant plus de cent ans la région qu'on appelle le Congo a occupé une position aussi ambiguë que centrale dans l'espace de l'imagination littéraire occidentale. De Stanley et Conrad jusqu'à Leiris et Naipaul, le Congo est devenu un mythe, représenté paradoxalement comme espace d'extrémité et d'absence, de convergence et d'obscurité, de cœur et de ténèbres. Une obsession littéraire du Congo s'est développée à partir de ce qui semble un désir moderne de nommer l'innommable et de lire l'indéchiffrable. L'un des épisodes les plus saisissants dans l'histoire de cette obsession, pour la lumière qu'il jette sur le colonialisme autant que pour les problèmes qu'il pose comme texte littéraire, c'est celui du voyage au Congo de Gide en 1925. Avec son compagnon Marc Allégret, Gide a suivi la route de Conrad en remontant le fleuve Congo, puis s'est tourné vers le nord et l'Afrique Équatoriale Française. Traversant la forêt oubangui avec des dizaines de porteurs indigènes, il est arrivé au Lac du Tchad au printemps de 1926. Le voyage entier a duré dix mois.

Le *Voyage au Congo* (1927) fournit l'occasion d'une méditation sur la nature de la lecture par rapport à la lecture de la nature, en particulier la nature d'un paysage marqué des signes de la violence et de l'instabilité qui témoignent de la situation coloniale classique. Comme le remarque Roland Barthes, l'image de Gide lisant Bossuet sur le Congo fait partie de la mythologie populaire de l'écrivain : selon l'imagination bourgeoise comme elle se reproduit dans les pages du *Figaro*, on est écrivain comme Louis XIV est roi, c'est-à-dire héritier d'une vocation divinement inspirée, et que rien d'aussi prosaïque que des vacances puisse interrompre ou dégrader.

Il reste pourtant à déterminer comment ce geste livresque, en apparence si détaché d'autrui, peut se relier à la conscience naissante en Gide d'une histoire de violence qui se raconte devant ses yeux. Voilà la question qui se pose implicitement partout dans le *Voyage* et dans *Le Retour du Tchad* (1928) : la lecture se passe-t-elle à l'intérieur d'un espace privilégié de réflexion esthétique, ou bien au contraire est-elle toujours

historique, un geste de propriété, d'alliance, et de pouvoir ?

Dès le début de son récit Gide établit sa métaphore centrale, selon laquelle le voyage même serait une sorte de lecture. Bien qu'on lui ait répété que la remontée du Congo était indiciblement monotone, il met un point d'honneur à ne pas le reconnaître : « Nous avons tout à apprendre et épelons le paysage lentement » (VC, 28)¹. Il est comme un lecteur débutant face à un texte inconnu, se fixant sur chaque caractère et fermement résolu à oublier l'expérience des autres, c'est-à-dire résolu à oublier l'historique. Ici comme ailleurs, Gide est obsédé par l'idéal d'une lecture vierge et pure, d'une communion directe et non-médiatisée avec le paysage comme texte, pourtant il ne peut pas échapper au phénomène de la ressemblance : « Le spectacle se rapproche de ce que je croyais qu'il serait ; il devient *ressemblant* » (VC, 35) ; le paysage comme texte devient une réflexion et donc une lecture d'autres textes, de sorte que le lecteur ou le voyageur — le voyageur comme lecteur — ne se trouve jamais en dehors de l'historique.

Même en considérant la lecture de Gide dans un sens littéral, on trouve ce conflit dialectique entre le désir d'une lecture pure et l'inévitable qualité référentielle du texte. À maintes reprises dans ces carnets de route, Gide rend compte de ses lectures d'une collection considérable de livres, portée par des indigènes sur des centaines de kilomètres à travers la forêt, et distinguée par une prépondérance de chefs-d'œuvre de la littérature européenne : Bossuet, Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Baudelaire, Goethe, Milton, Keats, Stevenson, Browning, Tchekov, etc. Il se tourne continuellement vers ces livres comme s'il voulait se perdre dans une contemplation purement esthétique, mais ces livres ne manquent jamais à se référer, si obliquement que ce soit, à la situation totalement historicisée dans laquelle le lecteur se trouve enfermé. Ainsi les *Oraisons funèbres* de Bossuet préparent le contexte de la lecture, à la lumière d'allumettes dans la nuit profonde d'un village isolé, des inscriptions sur les tombes de trois officiers français. Quand Gide critique l'artifice et le caractère forcé d'Alceste dans *Le Misanthrope*, cette critique se juxtapose avec son admiration devant le peuple Modjembo que, en comparaison avec d'autres indigènes, il trouve « plus sains, plus robustes, plus beaux...

1. Œuvres citées dans cet article : Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Éd. du Seuil, 1957), Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven : Yale University Press, 1979), Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Paris : Éd. de Minuit, 1967), Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (Paris : Garnier, 1954), André Gide, *Voyage au Congo* (Paris : Gallimard, 1927) et *Le Retour du Tchad* (Paris : Gallimard, 1928),

plus libres, plus francs » (VC, 48). Et sa lecture de Conrad, auquel le *Voyage* est dédié, lui donne le langage d'horreur, de ténèbres, et de l'incompréhensible avec lequel Gide définit sa propre vision du Congo.

On pourrait continuer indéfiniment à établir des liens entre le contenu des lectures de Gide et la nature de son voyage. Pourtant je préfère me concentrer sur la question de la lecture comme pratique qui a lieu dans le temps et l'espace, et sur la question apparentée de la matérialité du texte. Dans « La Violence de la Lettre », Derrida nous invite à considérer l'écriture et donc la lecture comme un chemin qu'on ouvre dans une forêt sauvage :

Il faudrait méditer d'ensemble la possibilité de la route et de la différence comme écriture, l'histoire de l'écriture et l'histoire de la route, de la rupture, de la *via rupta*, de la voie rompue. Frayée, *fracta*, de l'espace de réversibilité et de répétition tracée par l'ouverture, l'écart et l'espacement violent de la nature, de la forêt naturelle, sauvage, *salvage*. (158)

Ici, dans une série de figures inspirées par Mallarmé, le texte, avec ses caractères espacés uniformément sur des lignes parallèles, pénètre et fait rupture dans la pureté de la page ; le texte ouvre un passage de réversibilité et de répétition ; il incorpore la blancheur tout autour dans l'économie de son propre espacement, et transforme en effet l'espace blanc en une série d'intervalles qui forment des liens dans la chaîne de signification. Dans la discussion d'une scène où Lévi-Strauss donne une « leçon d'écriture » au Nambikwara de l'Amazonie, Derrida établit l'ordre textuel comme métaphore de l'ordre colonial, et l'espace blanc de la page comme celle de la nature, aussi sauvage que sylvestre.

Le voyage de Gide va en arrière à travers l'histoire de l'écriture autant qu'en avant à travers un étrange espace géographique qui n'est colonisé qu'imparfaitement, condition problématique pour le lecteur aussi bien que pour le touriste. Son itinéraire est structuré comme un texte, son mouvement linéaire ponctué par des points d'arrêt espacés le long de la route et frayés dans un vide qui est à la fois la blancheur de la page et le cœur des ténèbres. L'épigraphe du *Voyage* est une ligne de Keats : « Better be imprudent moveables than prudent fixtures. » En effet le mouvement de Gide à travers la forêt fait contre-partie à un autre mouvement qu'il lit dans le journal d'un chasseur français nommé Garron : ayant manqué de récolter leur minimum mensuel de caoutchouc pour la Compagnie Forestière, une vingtaine d'indigènes sont condamnés à « tourner autour de la factorerie sous un soleil de plomb et porteurs de poutres de bois très pesantes ». S'ils tombent, des gardes les relèvent à coups de chicotte (VC, 92). L'image du « bal de Bambio » revient plusieurs fois dans le récit de

Gide, sa circularité perpétuelle formant une antithèse à la trajectoire libre de Gide qui s'inscrit dans sa lecture aussi bien que dans son voyage.

Si la lecture pour Gide est une espèce de mouvement libre, elle est aussi quelque chose qui se passe à l'intérieur d'un espace et d'un temps privilégiés. Cet encadrement avantageux prend une forme concrète lorsque Gide lit dans un *tipoye*, un fauteuil suspendu entre deux brancards de palmier et porté par quatre hommes. Une toiture de nattes au-dessus du fauteuil préserve des rayons du soleil, mais elle est si imparfaitement équilibrée qu'elle se replie sur le passager d'une manière gênante (VC, 90). Plus souvent Gide lit le soir, au camp. « Arrivés quelque peu exténués à Abo Bougrima, je n'avais d'autre désir, après le tub et le thé, que de me replonger dans les *Wahlverwandtschaften* » (VC, 150). L'image d'immersion se combine avec un discours plus général de la lecture conçue comme poursuite et objet de désir : « Hier soir j'ai pu lire avec délices quelque pages du *Master of Ballantrae* » (VC, 117). « Ravissement à relire *Cinna*, dont je réapprends le début » (VC, 197). « Qu'importe un jour de plus ? Je n'ai jamais mieux lu, ni plus amoureux » (RT, 66). Comme le suggèrent ces lignes dispersées, le récit de Gide est rempli d'évaluations des conditions physiques et matérielles dans lesquelles il lit ; en effet il consacre autant de commentaires à celles-ci qu'au contenu textuel de ses lectures :

Ce soir, dans le village, non loin de moi, un tam-tam s'organise ; mais je reste assis devant la petite table dressée, à l'insuffisante clarté de la lanterne-tempête, avec les *Wahlverwandtschaften*, ayant achevé de relire le *Master of Ballantrae*. La lune, à son premier quartier, est presque au-dessus de ma table. Je sens m'environner de toutes parts l'étrange immensité de la nuit. (VC, 142).

Voici la scène essentielle de la lecture : le livre, la table, et la lampe au centre d'un espace frayé, une île de tranquillité entourée d'une nuit étrange et vaste. Ayant créé cet espace privilégié, Gide paraît divisé entre le désir de se replonger dans ses plaisirs et la séduction également attirante de l'énigme du paysage autour de lui. Cette scène nous permet de considérer la matérialité du texte de Gide non seulement en termes des conditions sous lesquelles il lit Goethe ou Stevenson, mais aussi comme la matérialité vivante du paysage, la *physis* qui envahit l'espace de la lecture et devient ainsi elle-même l'objet d'interprétation. (Suivant Derrida, j'emploie le mot grec afin de suggérer la nature comme une poussée, une impulsion irrésistible, en contraste avec sa définition post-hellénique comme création ordonnée.)

Cette division interne chez Gide est à la fois intensifiée et compliquée

par le caractère indéchiffrable du paysage et des indigènes qui lui paraissent comme l'incarnation humaine de ce paysage. J'ai déjà fait allusion à l'effort de Gide pour résister au phénomène de la ressemblance ; pourtant le prix de cette résistance est un certain éloignement de ce qu'il trouve le plus beau :

Passé la rivière... durant un kilomètre ou deux la forêt est de nouveau des plus étranges et des plus belles. J'associe volontiers dans ce carnet ces deux épithètes, car le paysage vient-il à cesser d'être étrange, il rappelle aussitôt quelque paysage européen, et le souvenir qu'il évoque est toujours à son désavantage... mais, comme il ne me rappelle rien, je puis le trouver merveilleux. (VC, 101).

C'est dans l'esthétique de l'exotisme qu'on trouve beau ce qui paraît le plus étrange ; mais la version gidienne de cette esthétique est le contraire de ce qu'on trouve, par exemple, chez Baudelaire, pour qui le « parfum exotique » évoque un paysage identifié intimement avec l'imagination visionnaire du poète.

Gide, par contre, insiste sur l'absence d'association et sur l'*autreté* complète du paysage afin de le trouver beau. La beauté n'est pas, comme la « forêt de symboles » de Baudelaire, le signe d'un ordre et d'une unité idéale ; elle est plutôt le signe d'une dislocation, d'une rupture assez nette avec les formes connues, ce qui rend le signe aussi illisible qu'inconnaisable. Ici la position du lecteur n'est pas celle d'une maîtrise du texte, mais d'une soumission comme en face d'un pouvoir hypnotique et, pour Gide, irrésistible :

cette perplexité de la nature, cette épousaille et pénétration des éléments, ce *blending* du glauque et du bleu, de l'herbe et de l'eau, est si étrange et rappelle si peu quoi que ce soit de nos pays... que je n'en puis détacher mes regards. (VC, 209).

Gide, pour qui l'attitude naturelle est celle du lecteur, se trouve hypnotisé et paralysé par un paysage indéchiffrable, non parce que le sens en est caché, mais à cause de sa condition intolérablement informe ; il ne se traduit pas en n'importe quelle forme comparable à un langage. Dans des scènes qui rappellent Conrad, chaque matin fait découvrir une forêt d'absence et de silence : « du vert sous un ciel sans promesses, un paysage implacable, sans mystère et sans poésie » (VC, 142). Si telle est l'antithèse silencieuse de la forêt de symboles, c'est à cause de l'absence de cette différenciation interne qui rend possible la parole et l'écriture, et donc la lecture :

L'absence d'individualité, d'individualisation, l'impossibilité d'arriver à

une différenciation, qui m'assombrissaient tant au début de mon voyage, et dès Matadi devant le peuple d'enfants tous pareils, indifféremment agréables, etc.... et dans les premiers villages, devant ces cases toutes pareilles, contenant un bétail humain uniforme d'aspect, de goûts, de mœurs, de possibilités, etc.... c'est ce dont on souffre également dans ce paysage. (VC, 169).

Saussure, un contemporain de Gide, a constaté que les signes ne signifient qu'en vertu de leur différence des éléments voisins dans le système. C'est précisément cette *différence* que Gide cherche en vain dans le paysage et son peuple ; leur absence de signification le stupéfie comme lecteur.

Pour Gide, la qualité informe et inarticulée de la vie indigène est figurée par une danse dont il est spectateur dans un village qu'on appelle Baboua :

On n'imagine rien de plus morne et de plus stupide que cette danse, d'un lyrisme que plus rien de spirituel ne soulève... Au clair de lune, cette cérémonie semble la célébration d'on ne sait quel mystère infernal, que je contemple longuement, sur lequel je me penche comme sur un abîme, comme Antoine sur la bêtise du catoblépas : « Sa stupidité m'attire ». (VC, 154)

Dans *La Tentation de saint Antoine* (1874) de Flaubert, l'anachorète du troisième siècle, en une vision, se trouve face à une série de bêtes fantastiques. Le catoblépas est une sorte de buffle noir avec une tête de porc, une créature grasse, lente, et mélancolique qui se vautre dans la boue. Antoine est stupéfié par cette image de l'abjection (268-9). Le catoblépas suit l'apparition des pygmées, petits hommes qui grouillent comme de la vermine et qui proclament : « On nous brûle, on nous noie, on nous écrase ; et toujours, nous reparaissons, plus vivaces et plus nombreux — terribles par la quantité ! » (265). Ces images d'abjection, d'une fluidité protéenne et d'une profusion menaçante, appartiennent à un discours africaniste que Gide hérite de Flaubert entre autres, et qui fournit la figuration de sa lutte interne, non pas, comme chez saint Antoine, entre le bien et le mal, mais plutôt entre la signification et son absence. Gide lit la danse de Baboua comme il lit le paysage : sa répétition implacable correspond à la monotonie de la forêt ; son mouvement corporel, « comme désossé », signale l'absence de structure interne que Gide remarque partout. Son regard fixe et paralysé comme sur un abîme marque la scène de la qualité d'une lecture qui témoigne de l'illisibilité de son texte.

La scène finale de la lecture gidienne est celle de l'ordre colonial, ce qu'on peut comparer en général à une mise en scène qui s'est écartée

irréremédiablement de son scénario. Gide trouve une version originelle de ce scénario dans les rapports de Pierre Savorgnan de Brazza, explorateur éponyme de la capitale moderne de la République du Congo. Écrivant en 1886, de Brazza envisage une transformation patiente et non-violente des indigènes en agents de travail, de production, et de consommation. Pourtant, sa présentation de l'entreprise coloniale n'est qu'une esquisse qu'il faudra réviser continuellement en essayant de la faire correspondre à la pratique. Pour Gide, la crise de son récit arrive quand il apprend le massacre, par les agents du gouvernement colonial, de 32 indigènes, y compris femmes et enfants, au village de Bambio. Transformé par cet événement, Gide commence à déchiffrer d'une manière plus critique le code du discours colonial. Il remarque avec ironie la notion de *devoir* au nom duquel la Compagnie Forestière fait appel aux indigènes. Il analyse, encore avec ironie, le discours d'un médecin français qui déclare qu'on « ne pouvait se faire respecter des noirs qu'en se faisant craindre » (VC, 120). Et il s'indigne de la manière dont les colons rudoient leurs domestiques noirs.

Cette critique, pourtant, se fait à l'intérieur du même discours que Gide chercherait à objectiver. Le mot « devoir », par exemple, paraît encore, cette fois comme infinitif, au moment où il veut justifier la saisie, de la part de ses hommes, de la nourriture d'un village inamical : « Force a été de perquisitionner dans les cases... C'est la première fois qu'il nous arrive de devoir faire acte d'autorité » (VC, 146). Ailleurs, il défend la nécessité de la corvée, du moins pendant les premières années de la colonisation, en raison du profit que les indigènes eux-mêmes tirent du développement matériel de leur pays. En dehors de ces positions ouvertement politiques chez Gide, son esthétisation continuelle du paysage et de son peuple se fait aussi à l'intérieur d'un discours colonial parce que par ce procédé on recolonise le Congo dans l'imagination littéraire européenne.

Saisi dans un cercle herméneutique, la critique du colonialisme chez Gide rencontre des obstacles pareils à ceux qu'il rencontrait dans ses lectures de textes écrits : ni l'un ni l'autre de ces procédés ne peut contempler son objet dans une perspective pure et non contaminée par les conditions qui rendent possible l'acte de contemplation. Comme lecteur, Gide lit non le texte tout simplement, mais sa propre histoire lue à travers le texte ; comme critique il illumine, avec son objet, les limites du discours qu'il emploie.

Je veux suggérer en plus que l'ordre colonial est finalement indéchiffrable pour Gide, parce qu'au centre de cet ordre gît cette impulsion chaotique qui appartient aussi à la nature sauvage. Conrad avait compris que l'ordre colonial, loin d'être la maîtrise de la *physis*, était au contraire l'ex-

tension de sa violence. C'est à cause de cette identité profonde de la violence humaine et de celle de la nature que Gide répond aux atrocités coloniales avec un peu de la fascination stupéfiée qui caractérise ses descriptions du paysage et du peuple. Il y a une certaine affinité entre la danse abyssale de Baboua et le « bal » de Bambio organisé pour punir les récolteurs délinquants. En contemplant cette scène-ci, Gide écrit :

Je veux passer dans la coulisse, de l'autre côté du décor, connaître enfin ce qui se cache, cela fût-il affreux. C'est cet « affreux » que je soupçonne, que je veux voir. (VC, 97).

Baboua, Bambio : les noms de deux danses indicibles qui tournent ensemble dans l'imagination de Gide, l'une, le rituel abject de quelque « mystère infernal », l'autre, jouant jusqu'au bout l'horreur de la violence coloniale. Dans les deux cas, Gide est à la fois attiré et ahuri par un abîme de l'indéchiffrable analogue à ce qu'évoquent, dans le *Cœur des Ténèbres*, les derniers mots de Kurtz : « The horror ! The horror ! ».

Pour Gide, c'est précisément cette scène indéchiffrable de l'atrocité qui engendre de nouvelles additions à la série toujours plus étendue de textes sur la justice de l'ordre colonial ; il y a les lettres de Gide au gouvernement et les réponses à ces lettres, les articles de Gide dans la presse française et les réponses à ceux-ci ; il y a le succès de l'édition du *Voyage*, publié à des dizaines de milliers d'exemplaires, y compris des éditions destinées aux bibliophiles. L'attention attirée par Gide sur la situation en Afrique Équatoriale Française aurait même pu mener à certaines réformes de la politique coloniale. Mais finalement Gide ne peut passer dans la coulisse des scènes de violence coloniale, non plus qu'il ne peut comprendre le paysage qui se referme autour de lui.

Paul de Man a écrit dans *Allegories of Reading* que le paradigme de tout récit consiste en une figure, ou bien un système de figures, et sa déconstruction. Il y a une figure au centre d'un récit, telle que la métaphore « cœur des ténèbres », que le récit lui-même essaie de démêler, dénouer, tirer au clair — c'est-à-dire de lire. Mais étant donné que ce procédé ne peut se fermer avec une lecture définitive, il engendre à son tour de nouvelles figures afin de raconter l'histoire de cette expérience d'illisibilité. Autrement dit, la figure originelle présente une énigme que le texte ne peut jamais totalement résoudre, ainsi que le récit devient non seulement un échec à la lecture de la figure, mais aussi, en se rendant compte de ce fait, le récit devient lui-même une figure supplémentaire de l'illisibilité. De Man désigne comme *allégoriques* ces textes qui, avec une certaine intensité, se retournent sur eux-mêmes pour faire face à l'impossibilité de la lecture : « Les récits allégoriques racontent l'histoire de cet échec de la

lecture » (205).

Le *Voyage au Congo* est un récit de ce type. La métaphore centrale qui compare le voyage à une lecture est continuellement déplacée en faveur d'une autre figure, celle de l'antithèse entre deux scènes de lecture : l'une à l'intérieur de l'espace ordonné d'une clairière, une lampe et un livre au centre ; l'autre aux marges de cet espace, éprouvée comme la nature indéchiffrable de la violence. Le récit de Gide serait donc engendré par l'effort toujours renouvelé pour lire cette figure d'antithèse qui oppose la lecture à l'illisibilité.

Quant à la question que j'avais posée au début : la lecture se passe-t-elle à l'intérieur d'un espace privilégié, ou est-elle au contraire toujours un acte historique ? Maintenant il paraît que la réponse serait : « oui, et oui » ; c'est-à-dire que les deux solutions ne paraissent plus contradictoires. L'espace privilégié de la lecture est réel chez Gide, mais il n'est rendu possible que par une histoire de violence qui a frayé cet espace, une histoire que Gide ne reconnaît que vaguement. Ne voyant pas cette liaison entre la violence coloniale et le privilège esthétique, son imagination oscille entre l'énigme de la violence et le plaisir des textes.

Pourtant, puisque lire Gide est un plaisir en lui-même, je ne devrais pas conclure ma propre lecture d'une manière ingrate. Je finirai par citer avec admiration un moment du *Retour du Tchad*. Sous un soleil impitoyable le thermomètre marque 36 degrés, et Gide songe avec terreur qu'il peut monter jusqu'à 45 ou même 49. « On se dit que, passé 40, on crèverait. Tant l'air est sec, la reliure souple du *Concise Oxford Dictionary* commence à boucler » (RT, 82). Il n'y a pas de métaphore plus juste pour signifier le répertoire de thèmes gidiens concernant la désintégration du texte, l'écroulement de la scène et la structure de la lecture, et la désagrégation du sujet qui lit. En associant le dictionnaire qui boucle avec la pensée de sa propre destruction, Gide semble reconnaître que la vie elle-même est un lexique, et qu'il n'y a que la matière souple reliant notre langage qui nous permet de survivre.

André Gide et les faits-divers : un rapport préliminaire

par
Elizabeth R. JACKSON

Dans la vie, dans les romans et aussi dans les recherches littéraires, on doit souvent chercher des liens entre ce qui est « connu » et ce qui « inconnu ». On s'efforce souvent aussi d'expliquer ce genre de passage conceptuel dont le but est de repérer des renseignements utiles ou, tout simplement, fascinants. Les problèmes posés par cette limite délicate entre le « connu » et l'« inconnu », on les trouve autant chez Gide qui collectionnait les *faits-divers* que chez le critique qui cherche à comprendre l'importance des *faits-divers* dans la carrière d'André Gide.

En voici l'arrière-plan. Comme on le sait, l'œuvre de Gide comporte un volume, *Ne jugez pas*, paru en 1957, lequel réunit plusieurs publications antérieures. On y trouve *Souvenirs de la cour d'assises* (1914), un dossier sur « l'Affaire Redureau » suivi de quelques faits divers et un autre dossier sur « la séquestrée de Poitiers ». Ces deux derniers dossiers avaient paru séparément en 1930. À l'époque, on s'en souvient, Gide les envisageait comme le début d'une collection au même titre provocant, « Ne jugez pas ». Ce titre, inspiré par la parole du Christ, « Ne jugez point de crainte qu'on ne vous juge », montrait à quel point l'auteur reconnaissait la complicité et les faiblesses de l'être humain (y compris lui-même et son lecteur) concernant les conséquences, et peut-être aussi les conséquences, de leurs actions.

Ce petit groupe de *faits-divers* ne représente pourtant que l'extrémité visible d'un iceberg. Car il existe une collection énorme de telles coupures prises dans des journaux divers, jalonnant une cinquantaine d'années dans la vie de Gide. Il est évident que cette collection vaut une étude approfondie¹.

Le but du présent essai est de proposer une vue préliminaire de cette

1. Je suis fort reconnaissante à Mme Catherine Gide de m'avoir indiqué l'existence de cette collection de coupures périodiques et de l'avoir mise à ma disposition comme projet de recherches.

étude. Il s'agit en ce moment de considérer deux questions fondamentales. D'abord, comment les résultats d'une telle étude peuvent-ils éclairer la vie et l'œuvre d'un auteur qui inaugurerait l'ère moderne ? Ensuite, comment aborder, avec l'aide d'un ordinateur, cet ensemble de documents fort spécial ?

Situé dans le cadre de l'évolution du roman moderne, le sujet des *faits-divers* touche au centre des propos de Nathalie Sarraute dans son essai, « L'ère du soupçon ». Notons que la date de cet essai, 1950, signale le milieu du siècle, donc d'une historicité importante. Gide était alors au point culminant de sa carrière. Sarraute le tenait en grande estime. Dans son essai, elle parlait des difficultés dont souffrait le roman à l'époque, notamment du peu de foi qu'avaient les lecteurs concernant l'épaisseur des personnages, concernant la vraisemblance des intrigues. D'après elle, un parti pris par plusieurs écrivains consistait à baser leur narration sur « le petit fait vrai »¹. Et avant de parler du grand intérêt suscité par le roman américain chez les Français, elle avait mentionné comme exemple un cas particulier mis en lumière par Gide : « La séquestrée de Poitiers ».

Cependant, il faudra préciser les intentions de Gide. S'il s'intéresse aux *faits-divers*, ce n'est pas tant, semble-t-il, pour faire croire à la réalité de ses récits, mais bien pour pouvoir accéder à un domaine de comportement humain jusque-là ignoré ou du moins passé sous silence. Comme il le dit dans sa « Seconde lettre sur les faits-divers »² : « Le fait divers qui m'intéresse est celui qui bouscule certaines notions trop facilement acceptées, et qui nous force à réfléchir ». C'est donc ce qui est plutôt inattendu, sinon atypique, dans la société qui attire son attention et qu'il croit mériter un approfondissement, soit par la simple réflexion chez un individu, lui-même ou un autre, soit par une présentation romanesque.

Concernant ce genre de comportement atypique, on se souvient de son personnage fictif, Lafcadio, dans *Les Caves du Vatican*. Dans un brouillon du manuscrit, on lit de façon précise ce qui est implicite dans la sottise :

Lafcadio toujours
préoccupé à l'idée
de ce qu'on peut
oser faire..
exagérant encore et
sans cesse son mépris
des usages, des convenances

1. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (Paris : Gallimard, 1956), coll. « Folio », p. 63. Elle y cite Jacques Tournier, *La Table Ronde*, janvier 1948, p. 145.

2. André Gide, *Ne jugez pas* (Paris : Gallimard, 1957), p. 146.

des prudences, des lois, des pudeurs
et des gardes-fous.¹

Et alors, pour considérer « le monde réel », on peut prendre l'exemple, pris au hasard, d'une coupure de la collection de *faits-divers* qui concerne une équipe de ce que Gide définit comme « voleurs philanthropes ». Il s'agissait de deux Polonais, Oldwinski et Beldowski, de riches industriels, qui réalisaient des vols sensationnels dans la grande société pour en verser les « profits » au bénéfice des pauvres². Voilà bien un cas de comportement surprenant : une générosité qui rappelle le personnage légendaire anglais de Robin des Bois, générosité qui combine un esprit humanitaire avec une attitude anti-matérialiste et anti-sociale selon les normes judiciaires.

Quant à la collection entière de coupures, on en trouve la plupart réunies en trois casiers, chacun contenant onze ou douze chemises. Et on voit que Gide lui-même avait marqué celles-ci suivant un contenu déterminé, ce qui montre son esprit de système ainsi que son intention d'élaborer et de poursuivre la collection. Déjà se dégage son idée d'établir des catégories. Ainsi on trouve une chemise qui serait consacrée aux articles concernant les « Combats de Boxe », une autre consacrée aux « Séquestrations », une sur des « Affaires de mœurs », une autre au sujet des « Escroqueries et détournements », une sur les « Naufrages / Drames de la mer », une sur les « Faits-Divers / Animaux », et, finalement, une intitulée « Sinistres et Catastrophes ». La collection entière est considérable : elle compte plus de 600 coupures.

La méthode d'une analyse sur ordinateur de cette collection exigeait donc un travail précis et particulier. Il fallait d'abord établir une définition. Comment dégager les faits-divers du contenu varié de ces chemises ? Car les chemises contiennent, en plus de ces nombreuses coupures, beaucoup d'articles. Par exemple, il y a une chemise marquée « Fascisme ». On y trouve plusieurs articles qui datent des années trente ainsi que des lettres relatives au sujet. Il y a également une chemise marquée « Affaire Dreyfus » qui contient des articles de l'époque, un ensemble lui-même fort précieux. Ainsi, pour délimiter de façon précise le champ de notre étude, il semblait convenable d'éliminer tout article concernant la politique, la religion et les idéologies aussi bien que les articles sur les nouveautés scientifiques, et alors considérer uniquement ceux qui traitent

1. *Les Caves du Vatican*, notes de travail. Bibl. Litt. J.-Doucet, Fonds Gide, 893-NN, pp. 26-28.

2. Article du *Daily Mail* (Angleterre) concernant un événement à Varsovie, 1927. Plaquette préparée par Gide (Bibl. Doucet, Fonds Gide).

des événements d'ordre individuel et ceux dans lesquels le comportement des individus réunis en groupe joue un rôle significatif ¹.

Ce champ circonscrit du *fait-divers* qui suscitait la curiosité de Gide, présente donc les caractéristiques suivantes. Il s'agit d'articles découpés dans des périodiques, souvent très courts concernant un événement que quelqu'un a remarqué et ensuite trouvé « intéressant » ou « curieux », lequel pour une raison ou une autre, méritait l'attention du public et parfois aussi de la société (du gouvernement, de la justice).

Il faut remarquer aussi qu'il s'agit surtout dans cette collection d'articles découpés par Gide lui-même. Mais il y a aussi des coupures que d'autres personnes lui auraient envoyées sachant son intérêt pour ce genre de document. On se souvient que, dans la rubrique consacrée aux *faits-divers* dans *La Nouvelle Revue Française*, Gide encourageait ses lecteurs à lui envoyer des articles de ce genre. Parfois dans l'ensemble on voit tout simplement des cas rapportés personnellement par ses correspondants. Par exemple, dans la présentation de *faits-divers* du volume *Ne jugez pas*, on voit une section intitulée « Sur la curiosité chez les animaux » ². Notre auteur y poursuit ses idées là-dessus de concert avec plusieurs de ses amis et aussi avec une autorité scientifique, le Professeur Jean Strohl, doyen de la Faculté des Sciences de Zurich. Tous ces correspondants lui ont communiqué des renseignements sur le comportement animal.

En ce qui concerne une méthode pour l'analyse de cet ensemble de documents, notre premier critère était de respecter et mettre en pratique les règles des archivistes. Ensuite, il fallait connaître les capacités du logiciel approprié pour pouvoir développer un système de notation sur les fiches qui permettrait l'enregistrement des données à l'ordinateur en vue d'une analyse finale fructueuse ³. Sans entrer dans les détails, les catégories déjà suggérées par Gide dans le classement des ses chemises offraient un excellent point de départ. À partir des sujets notés par lui, nous en avons pu identifier d'autres, une quarantaine en tout. Aux renseignements concernant ces catégories, nous avons ajouté les faits techniques de chaque coupure (date, provenance etc.) et aussi des notes relatives aux attributs particuliers de chaque cas, par exemple : s'agit-il de racisme ?

1. Un article en anglais est pourtant fort intéressant. Il est intitulé « Deep Sea Research » et concerne le bathysphère. On pense alors au thème de la vie marine développé dans *les Faux-Monnayeurs*.

2. *Ne jugez pas*, pp. 164-72.

3. Notre étude complète des *faits-divers* sera prête à paraître fin 1992, en forme de monographie.

de comportement en groupe ? d'un crime subi par une jeune personne ? ou accompli par une jeune personne ?

Une découverte fut décevante. Gide n'annotait guère ses coupures (26 seulement, sur plus de 600). Les conséquences en sont claires. Sans avoir recours à ses propres remarques pour éclairer le genre d'intérêt qu'il y trouvait, nous sommes privés de point de repère. La situation telle qu'elle se présente dans le reportage reste donc le seul critère. En grande partie, les conclusions seront forcément basées sur des extrapolations.

Les précisions parmi les plus importantes de l'analyse proviendront du classement par périodes. Il convenait le mieux à nos besoins de considérer la collection en intervalles de cinq ans. Ainsi, nous avons groupé la collection complète en dix intervalles, le premier de 1891 à 1895 et le dernier de 1936 à 1940. Classement fort net, qui en montre les grandes lignes et l'envergure historique... avec une belle simplicité.

Voici pourquoi. Dans la première période il y a deux coupures. La toute première date du 4 février 1891 et rapporte en détail les circonstances d'une exécution capitale en France. La deuxième concerne le cas d'un jeune incendiaire voleur dont les crimes ont été perpétrés à Tarbes ; cet article date du 20 juin 1895. Ces deux coupures offrent donc un intérêt particulier. Tout d'abord on constate que Gide avait commencé sa fameuse collection de *faits-divers* très jeune, à l'âge de vingt et un ans, juste le moment où il concevait sa carrière d'écrivain. Par ailleurs, cette coupure montre ses soucis dans le domaine de la justice et suggère une perspective d'engagement social chez lui qui va caractériser toute sa carrière. Il s'agit d'une attention particulière portée vers les cas extrêmes judiciaires, qui va jouer un grand rôle dans les préoccupations d'autres auteurs au vingtième siècle, par exemple chez Camus. Ainsi, Gide prend nettement sa place comme prédécesseur dans cette lignée de philosophes humanistes. Quant à la deuxième coupure, elle met en lumière sa fascination pour le comportement des jeunes et également pour leurs méfaits, leurs actes jugés criminels. Cette fascination, on le sait, se poursuit tout au long de sa vie et de sa carrière.

Quant à la dernière période, de 1936-1940, on y trouve aussi deux coupures : l'une datant du 8 mars 1938 au sujet d'un enfant délinquant, l'autre du 27 mai 1939 qui raconte le naufrage du *Squalus* vers Portsmouth. On peut donc envisager ces cas, situés aux deux extrémités chronologiques de la collection, presque comme des pendants. Ils sont du moins représentatifs de ses préoccupations. Car, dans les deux périodes, Gide prit la décision deux fois, d'abord de découper un article qui concernait la jeunesse, et ensuite de ranger dans ses cahiers un autre cas, celui-ci concernant un drame collectif, drame de grande envergure. Dans la pre-

mière période, il s'agissait d'une exécution ; dans la dernière période, il s'agissait d'un sinistre.

La collection s'étend donc sur une cinquantaine d'années. Le début coïncide avec ses premiers écrits littéraires. La fin tombe à un moment où Gide avait réalisé ses plus grandes entreprises littéraires et où l'attention du monde se dirigeait sur les bouleversements politiques qui allaient aboutir à la Deuxième Guerre Mondiale. Les bornes se fixent ainsi également par rapport aux événements de sa vie et de son époque.

Les conséquences de tout cela ont une longue portée. Elles mettent en lumière son sérieux dès un très jeune âge. Elles indiquent à quel point Gide savait ce qu'il cherchait, à quel point il pouvait systématiser son travail de recherches en tant qu'écrivain et en tant qu'homme curieux de tout. Surtout elles montrent la persévérance et la productivité de Gide : cinquante ans de réflexion et de mise en œuvre.

Trop détaillée pour être présentée ici, l'analyse complète sur ordinateur suivra donc en détail la chronologie de la collection, en notant l'intensité de ses activités comme collectionneur à des moments différents de sa vie, en notant le genre de sujet qui paraît l'intéresser à chaque étape, en signalant les changements et les variétés d'objets de son attention et de sa concentration au cours de sa carrière.

Sur un plan plus large, cette étude pourra contribuer aussi à un aperçu précieux sur la vie de l'esprit chez Gide. Éric Marty, dans son livre, *L'Écriture du jour*¹, explore des aspects subtils mais fondamentaux de la mentalité gidienne en suivant les commentaires dans son *Journal*. Marty y suggère que cette vie spirituelle s'en dégage visible grâce à ces réflexions faites au jour le jour et, heureusement pour nous, rendues accessibles sous forme publiée. De même, la collection de *faits-divers* offre un autre moyen d'accéder à la démarche gidienne pour ainsi dire concrétisée dans le choix de coupures. On y voit André Gide, l'homme, au fur et à mesure que se déroule le temps de sa vie, lecteur et collectionneur de reportages d'événements, grands et petits, partout dans le monde. Cette étude comporte ainsi une valeur historique sur un niveau individuel et humain. Les événements rapportés par ces *faits-divers* sont objectifs, et en plus neutralisés par la distance dans l'espace et dans le temps. Mais Gide y ajoute un prix personnel, d'abord dans sa lecture réfléchie des périodiques, puis par son geste décisif qui consiste à prendre ses ciseaux pour les découper, ensuite à les classer et les conserver.

Quel usage en fait-il ? Quel rapport ces *faits-divers* ont-ils avec son

1. Éric Marty, *L'Écriture du jour : le journal d'André Gide* (Paris : Éd. du Seuil, 1985).

oeuvre littéraire ? Tout d'abord, on sait qu'il s'en est servi directement à l'occasion dans ses intrigues romanesques. Ainsi, le suicide du petit Boris dans *Les Faux-Monnayeurs* se rapporte au fait-divers ¹ concernant un lycéen qui, encouragé par une association de camarades malfaisants, se suicide en classe. Encore, dans ce même texte, l'histoire du naufrage de la *Bourgogne*, événement réel, sert de thème principal et de fondement à des réflexions philosophiques, élaborées à plusieurs reprises au cours du récit. Et à propos du thème principal de l'ouvrage, on trouve dans la collection deux coupures, datant de 1899, qui rapportent le cas d'un faux-monnayeur, Jean La Croix, que le reporter refuse de considérer comme « un criminel endurci » étant donné le fait que lui et sa femme complice se sont suicidés après que la police les avait découverts ². Il s'agit là donc d'un phénomène qui intéressait l'auteur bien des années avant la rédaction de son grand projet de roman.

De façon plus générale, la collection lui offre un réservoir de renseignements sur le comportement, non seulement dans le domaine humain mais aussi dans le domaine animal, et cela dans toutes ses complexités biologiques, même microbiologiques. Cette dimension est évidente par la présence de ce cahier marqué « Faits-Divers / Animaux » et surtout par l'essai développé longuement à ce sujet dans le volume, *Ne jugez pas* ³. On se souvient que Gabriel Marcel a suggéré qu'on pourrait considérer Gide comme un entomologiste ⁴. Puisque Gide a consacré tout un chapitre au comportement animal dans la présentation de son choix compréhensif de *faits-divers* destiné au grand public, on pourrait mieux l'appeler, comme il dit lui-même, un naturaliste, qui envisageait les êtres humains participant au grand cours évolutionnaire, eux-mêmes étant les derniers représentants de la chaîne animale, vus ainsi sur l'arrière-plan du grand monde de la nature.

Liés à cette question du comportement humain, on trouve aussi les problèmes ultimes de prévisibilité et de compréhensibilité après coup. Tout cela, bien entendu, se rattache au fameux *acte gratuit*, que Gide a « inventé » très tôt dans sa carrière. Également dans le volume *Ne jugez pas*, on voit l'auteur qui aborde le sujet de l'*acte gratuit* comme fondement philosophique de la collection. Il le fait en premier lieu dans la

1. Événement rapporté dans le *Journal de Rouen*, 5 mai 1909.

2. On peut identifier un de ces articles comme provenant du *Temps* du 17 décembre 1899.

3. *Ne jugez pas*, pp. 171-2.

4. Gabriel Marcel, compte rendu de *L'Affaire Redureau* et de *La Séquestrée de Poitiers*, *La Quinzaine critique*, n° 25, 17 janvier 1931.

préface à sa présentation de l'« Affaire Redureau » et en deuxième lieu dans sa « Première lettre sur les faits-divers ¹ ». Dans les deux cas il prend soin de démystifier la notion en disant par exemple : « Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit ». Remarque à la légère qu'il qualifie tout de suite après en précisant que ce sont tout simplement des actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires. Pourtant, le mythe a persisté : il persiste encore. Cet *acte gratuit* lui sert parfois d'artifice dans ses intrigues. Le concept comporte d'ailleurs deux questions permanentes : comment connaître sinon expliquer ce qui se passe ? comment analyser les événements et les actions humaines ? Questions qui reviennent en fin de compte à approfondir la vie.

À la notion de gratuité, qui aide à définir certains actes mystérieux, on peut alors ajouter la notion de fortuité. Car, si Gide cherche à dévaloriser le motif matérialiste ou, de façon générale, l'intérêt personnel comme base du comportement humain, on s'aperçoit qu'il apprécie particulièrement des actes surprenants sinon déroutants, qui sont de toute façon inattendus. On pense au geste du « Miglionnaire » qui déclenche l'intrigue dans *Le Prométhée mal enchaîné*, geste présenté comme fondamentalement « gratuit » mais dans les circonstances également « fortuit », c'est-à-dire imprévu. On pense aussi à la rencontre de Lafcadio avec Fleurissoire dans le train en Italie, épisode qui finit mal pour Fleurissoire qui devient la victime d'un assassinat. Ce geste meurtrier de Lafcadio s'avère évidemment gratuit. Mais le nœud des circonstances est également inopiné de sorte que l'événement qui s'ensuit participe aussi bien à la fortuité qu'à la gratuité. Dans les deux cas, le romancier utilise ces actes inattendus pour remplir une fonction dramatique dans l'intrigue. Ce sont des péripéties. Par ailleurs, leur côté surprenant apporte à ces actes un plaisir esthétique, autant chez l'auteur que chez le lecteur. D'une façon plus générale, si on cherche à identifier les motifs de Gide en collectionnant les *faits-divers*, on dirait que cette recherche lui offrait une sorte de plaisir esthétique, la délectation dans l'inattendu, aussi bien qu'une façon de satisfaire sa curiosité de naturaliste et de moraliste.

Considérant cette notion de la fortuité, on peut même rapprocher, dans une certaine mesure, les paramètres de la curiosité gidienne du modèle scientifique moderne élaboré par René Thom ². Chez Thom par exemple on trouve les notions de « catastrophe » et de « singularité » qui ressemblent à ce qu'on voit chez Gide. Car dans le domaine gidien aussi bien

1. *Ne jugez pas*, pp. 139-44.

2. René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Paris : Christian Bourgois, 1980.

que dans le domaine scientifique, il s'agit d'un champ d'activité et de rencontres. On y a affaire pareillement à des forces connues, mais où, à un moment donné, a lieu un événement qui reste aussi imprévu qu'imprévisible et dont il est difficile à l'extrême, sinon impossible, de définir les causes. Ce serait non pas établir un rapprochement étroit entre la théorie scientifique et la pensée gidienne, mais tout simplement suggérer un croisement de concepts qui relève de la modernité et qui concerne essentiellement le besoin de considérer sinon d'expliquer ce qui s'approfondit difficilement.

La notion de ce qui est « singulier » nous ramène, enfin, à l'essence du métier d'un romancier. Car dans le roman il s'agit toujours de ce qui est singulier et particulier dans la trame des rapports humains. Ainsi, pour revenir à la place qu'occupe l'œuvre de Gide dans l'histoire littéraire de l'époque, on peut dire ceci : si André Gide s'intéresse aux faits divers et s'en sert à l'occasion dans ses écrits, ce n'est pas tant pour faire croire à la réalité de ses personnages, comme le suggère par ailleurs Nathalie Sarraute, mais bien pour creuser davantage les mystères de l'esprit humain. Il le fait d'une autre façon, mais dans le même but, semble-t-il, que le fait Sarraute dans son « nouveau roman ». Dans les deux cas, on voit un auteur qui voudrait bousculer les convenances et accéder à une présence ou à un comportement insolite mais qui représente une réalité psychologique qui ne soit pas banale, mais quotidienne, tout en étant particulière. Ainsi tous les deux, Gide et Sarraute, finissent également par passer, chacun à sa manière, « en deçà » du fait divers.



André Gide à vingt-quatre ans, en costume de voyage

(Photogr., coll. partic., publiée en frontispice du livre
de Patrick Pollard, *André Gide, homosexual moralist*, v. p. 128)

LES FAUX-MONNAYEURS (SUITES) : DE L' « ÉROSION DES CONTOURS »

par
DANIEL DUROSAY

M. Charles Senninger, chargé du cours d'agrégation sur *Les Faux-Monnayeurs*, en 1990-91 au Collège Sévigné, nous communique un abondant et fort intéressant dossier pédagogique de quelque 263 p., dont le maître d'œuvre se plaît à dire, modestement, qu'il est un travail collectif. De fait, après la bibliographie attendue (complétée à mesure que les nouveautés se succédaient), après des suggestions de leçons et d'explications de texte, un positionnement du roman dans le développement de l'œuvre de Gide, et une étude de genèse, ce dossier fait alterner les travaux d'étudiants (dont la trace est fixée sur le papier, de manière plus ou moins développée, selon le mérite de l'orateur) et la reprise de l'enseignant, escortée souvent d'amples citations de textes d'illustration.

À titre indicatif, les principaux sujets traités durant l'année sur ce mode dialogique auront été : Les femmes ; *Les F.-M.*, antiroman et/ou roman du roman ; Ironie et critique interne ou l'art de la distanciation dans *Les F.-M.* ; La sincérité est-elle possible dans *Les F.-M.* ? ; L'influence de La Rochefoucauld ; Les mécanismes qui conduisent à la mort de Boris ; Le narrateur dans *Les F.-M.* ; *Les F.-M.* et le contexte historique ; Qui sont les faux-monnayeurs ? ; Gide et l'art de la fugue, dont la reprise fut exceptionnellement confiée au Maître Jean Guillou ; L'exigence intérieure dans *Les F.-M.* ; L'espace et le temps. Quant au sujet de dissertation — « un rendez-vous de problèmes » (*Journal*, 17 juin 1923) — il donne lieu, si l'on peut dire, à trois corrigés : celui du maître, et les deux meilleures copies qu'il eut le bonheur de lire. À partir de cette liste, chacun — candidats et collègues, j'entends — pourra s'amuser à retrouver son propre cheminement, reconnaître ses sujets, voire son épreuve véritable — ou son chemin de croix...

De cet ample travail, il nous est agréable d'extraire ces réflexions de Charles Senninger, comme une contribution au problème de la « formidable érosion des contours » (Folio p.183 / Pléiade p.1080) — sujet naguère abordé dans le BAAG par Claude Pichois¹ :

Cette expression est extraite du *Crépuscule des Idoles* (*Götendämmerung*,

1 « Un "formidable" contresens, ou du convexe au concave », BAAG, n° 76, octobre 1987, pp. 8-10.

1905), plus précisément du chapitre « Remarques sur la psychologie de l'artiste » (« Zur Psychologie des Künstlers »).

La formule est intégrée dans un développement d'inspiration vitaliste sur l'ivresse créatrice et les diverses formes qu'elle peut prendre. Nietzsche combat l'idéalisme factice et s'interroge sur la notion d'« idéalisation ». Voici le texte allemand des dernières phrases et leur traduction littérale :

“*Machen wir uns hier von einem Vorurteil los*” : “débarrassons-nous ici d'un préjugé”. “*Das Idealisieren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird*” : “le fait d'idéaliser ne consiste pas comme on le croit communément” “*in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen*” : “dans le fait d'enlever ou de décompter le détail ou l'accessoire”, “*ein ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so daß die andern darüber verschwinden*” : “un monstrueux dégagement des traits principaux est bien davantage l'essentiel, en sorte que les autres traits disparaissent”.

En fait c'est le terme “*Heraustreiben*” (mot à mot : pousser dehors) qui pose problème : il signifie “chasser, expulser, faire sortir” au sens propre ; mais dans le contexte nietzschéen il veut plutôt dire “mettre en relief” (un peu comme en français le verbe “dégager” peut rendre l'idée d'élimination, mais aussi — par exemple en peinture l'idée de “rendre l'essentiel” : “Le peintre a bien dégagé les grands traits de son modèle” (dans un portrait).

La traduction d'Henri Albert dont s'est servi Gide a donné à “*Heraustreiben*” le sens de “formidable érosion”, ce qui n'avait guère de sens dans le contexte. Cependant est-ce tout à fait un contresens ? “Érosion” a deux sens : 1) faire disparaître les détails de surface (sous l'effet de la pluie, du vent, etc.) ; 2) une montagne qui a subi une “érosion” a perdu ses détails ; mais les grands traits sont restés et peut-être mieux dégagés. De plus Gide, lui, parle d’“érosion des contours”, et non des traits principaux. Si ce sont seulement les contours qui sont érodés, cela “dégage” les traits principaux. Il n'y a donc pas incompatibilité avec la phrase précédente de Nietzsche.

Cf. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 89, dernier § : “La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place.” Il semble ici avoir bien compris la pensée de Nietzsche. Du reste, Gide savait bien l'allemand (appris par lui dès son enfance, alors qu'il ne se mit qu'assez tard à l'anglais) et il serait étonnant qu'il ait commis un gros contresens.

On voit que le critique ne se résigne pas facilement au contresens de l'artiste. Ses réflexions contrebalancent, ou plutôt modulent, le diagnostic sévère établi par Claude Pichois. En son temps, déjà Daniel Moutote¹ avait fait observer que les propos en question étaient placés dans la bouche d'un personnage, et non dans celle de l'« auteur » ; à plus forte raison ne pouvait-on les assimiler sans réserves à un propos de Gide lui-même. S'il est clair que l'expression « érosion des

1. *Ibid.*, p.10.

contours » est empruntée à la traduction fautive d'Henri Albert, parce qu'elle fut longtemps la seule, le dommage n'est peut-être pas si grand que l'a pensé Cl. Pichois — Gide empruntant la forme du contresens, sans adopter le fond. Certes, la formule découle d'H. Albert, mais de manière infidèle, comme le fait pertinemment observer Ch. Senninger : « érosion des traits principaux » chez l'un, « érosion des contours » chez l'autre. À lui seul ce décalage manifeste une interprétation distanciée par rapport à la source — et permet de répondre indirectement à une question que Cl. Pichois laissait en suspens : Gide aurait-il relu l'original avant de rédiger la péroraison d'Édouard ? Il est probable que non, qu'il travaille à cette époque sur un souvenir, lequel n'a fixé qu'un mot-clé — *érosion* — mais rejeté le contexte, qui d'ailleurs rendait toute signification impossible. Car que reste-t-il après le passage d'Albert ? dans quelle impasse du sens, l'*érosion générale* par lui proposée — « une formidable érosion des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent » — ne conduit-elle pas ? Par la force des choses, la mémoire dut faire du sens avec ce qui n'en avait plus, mais, pour cela, elle a sélectionné et réinterprété les éléments de l'original afin de se l'approprier. Et les commentaires de Ch. Senninger suggèrent par quel chemin (érosion dans le sens de : dégagement) Gide a plié ce contresens malcommode pour rejoindre malgré lui la pensée de Nietzsche.

S'il subsiste, au niveau seul des *Faux-Monnayeurs*, une divergence entre les deux auteurs, elle porte sur le rapport entre traits principaux et traits secondaires. En dépit de ce qu'avance Ch. Senninger, l'opposition entre les deux, qui existe dans Nietzsche, est laissée de côté par Gide, qui là s'écarte du maître, sans à proprement parler le trahir. Alors que le philosophe met l'accent sur l'affirmation de l'artiste, sur l'acte créateur, le discours d'Édouard se situe en deçà, dans une problématique romanesque plus restrictive. L'on serait presque tenté de dire que, poussé par un esprit polémique, il reprend la question par le petit côté. Son raisonnement — tissu de contradictions, environné des commentaires ironiques du narrateur et des assistants — ne va guère à dégager les traits principaux (bien qu'il soit accessoirement question du *style*, en tant que stylisation), mais beaucoup plus à repousser le cramponnement du roman à la réalité, son asservissement à la ressemblance, la concurrence à l'état-civil, c'est-à-dire à minorer les traits *secondaires* — ceux-là même que Nietzsche écarte superbement d'un revers de la main. De sorte que l'« érosion des contours » selon Gide — « l'écartement de la vie » — nous paraît signifier le contraire de ce qu'Albert fait dire à Nietzsche (l'« érosion des traits principaux »), et même autre chose que sa pensée véritable (« mettre violemment en relief les traits principaux »), selon la traduction jugée plus exacte de J.-C. Hémery¹, sur quoi s'appuie Cl. Pichois. En peu de mots, l'art, selon Nietzsche, serait surtout du trait en plus, alors que, pour Édouard romancier, d'abord du détail en moins.

La difficulté de cette théorie du roman, c'est qu'elle n'est pas réduite à une

1 *Le Crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, texte établi par C. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par J.-C. Hémery. Gallimard, coll. Idées, 1977, p. 91.

formule, mais que, développée complaisamment sur plusieurs pages (Folio pp.183-6 / Pléiade pp.1080-3), elle se présente aussi comme une dérive, qui ramène ironiquement Édouard à la case départ, — dans le sens opposé dont il était parti. D'abord l'opinion tient du paradoxe, et du bel esprit. Puisque le roman libéré qu'il prône n'existe nulle part encore, ni en France, ni en Angleterre, ni même en Russie, terres d'élection du genre, ce discours manifeste l'ambition d'une nouveauté radicale, fraie le chemin d'une performance individuelle absolue, de quelque coup d'éclat dans l'histoire du roman, qui porterait le sceau d'un « style » personnel. D'ailleurs, le réalisme est relativisé et circonscrit, comme l'expression d'un homme — le « style » de Balzac, et non la norme du genre. Bientôt pourtant Édouard s'empêtre dans le tourniquet des contradictions insolubles : « Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer le particulier par le général. » Arrive alors la question piège : le sujet du roman ? Pas de sujet — assertion provocante, outrancière, aussitôt corrigée en : non pas *un* sujet, mais plusieurs. Hélas ! Par cette brèche, le réel fait retour au galop : « Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne... » Sophroniska se gausse : « — Et tout cela stylisé ? » Du coup, Édouard est contraint de déplacer ses batteries, de redéfinir son projet : non plus le roman pur — si tant est que ce mot, absent du passage, convienne encore — mais le roman double, autrement dit : la réalité, et l'effort pour la styliser. La chute du roman pur a lieu sur la question du plan : « J'attends que la réalité me le dicte. » Le narrateur a beau jeu de souligner l'« illogisme » du propos, puisqu'Édouard se trouve reconduit à ce qu'au départ il récusait, ayant fait le tour de la question, ou, pour mieux dire, tourné en rond. Que servent de bons principes, s'ils ne sont mis en application ? L'échec d'Édouard romancier serait-il pas inscrit dans ce reniement ?

Du moins dans *Les Faux-Monnayeurs*, la question de l'« érosion des contours » fait donc l'objet d'un traitement ironique, compliqué des réfractions découlant d'une structure stratifiée. Mais qu'en est-il à l'extérieur du roman ? Cet autre jugement que Gide fait figurer dans le *Voyage au Congo*, relatif au *Misanthrope*, apportera quelque lumière :

Les sentiments qui font les ressorts de l'intrigue, les ridicules que Molière satirise, comporteraient une peinture plus nuancée, plus délicate, et supportent assez mal ce grossissement et cette « érosion des contours » que j'admire tant dans le *Bourgeois*, le *Malade*, ou l'*Avare*. [...] Le sujet prêtait au roman plutôt qu'au théâtre où il faut extérioriser trop ; les sentiments d'Alceste souffrent de cette expression forcée qui ajoute à son caractère un ridicule de surface et de moins bonne qualité. [Pléiade p.712 / Idées-Gallimard, p.53.]

Cette fois, la question est affrontée de face, et de la manière, semble-t-il, la plus fidèle à Nietzsche, puisque l'« érosion des contours » est justement interprétée comme grossissement, extériorisation des sentiments ; mais il est dit aussi qu'elle ne convient pas à tous sujets, peut être dommageable à certains, qui

exigent nuance et délicatesse. Voilà bien la surprise : au lieu d'un procès, les traits secondaires font maintenant l'objet d'un éloge. Qui plus est, se formule l'idée que l'« érosion des contours » est adéquate à la comédie¹ plus qu'au roman, duquel l'écrivain réclame l'esprit d'analyse. Sans doute ne doit-on pas oublier qu'il est ici principalement question du théâtre ; il n'empêche : quelques mois à peine après avoir achevé *Les Faux-Monnayeurs* — le livre attend de paraître — l'écrivain ne se soucie pas de maintenir la cohérence d'une théorie dont Édouard se faisait le chantre, et se rallie à une conception traditionnelle du roman à la française, instrument d'analyse. Ceci prouve à notre sens, une fois de plus, s'il en était besoin, le statut ironique des propos d'Édouard dans le roman. À moins qu'il ne révèle le peu de désir de faire école, le peu de créance de Gide quant aux effets possibles de son expérimentation sur la transformation du genre, comme si cette aspiration au roman pur et son essai de roman double devaient s'épuiser en une tentative originale, autant que singulière, œuvre-limite vouée sans doute à rester sans pareille, après laquelle la production romanesque française retrouverait son assiette habituelle, — tandis que *Les Thibault*, imperturbés, majestueux, s'en iraient à leur fin.

1 Que le théâtre en constitue le champ opératoire le plus probant, Gide sur ce point n'a pas varié, comme en témoigne, beaucoup plus tôt, ce fragment du *Journal*, en date du 9 janvier 1908 (Pléiade, t. I, p. 257) : « Hier, l'*Aululaire* en matinée à l'Odéon. De Max qui, pour la première fois, s'essaye dans ce qu'on est convenu d'appeler "un rôle ironique" — excellent. Un peu trop détaillé pourtant. Je doute qu'il arrive jamais à cette simplification, cette "puissante érosion des contours" dont parle Nietzsche, et sans laquelle il n'y a pas de parfaite œuvre d'art. » Dès cette époque, le mot-clé (« érosion ») est ancré ; le décalage personnel (« contours ») a pris corps ; mais le contexte est flottant (ici : « puissant », là : « formidable »...). Il apparaît, en tout cas, par ce nouvel exemple, que du contresens d'Albert, l'écrivain ne prend que l'enveloppe ; pour la substance, la formule, telle qu'employée par Gide, est bien conforme à Nietzsche.

ÉDOUARD LE SANS NOM

par
CLAUDE LEROY

Édouard est un homme sans nom. Ce n'est pas pour autant un homme sans qualités : *Les Faux-Monnayeurs* ne le privent nullement d'assise narrative. Et rien n'interdirait qu'on établisse sa fiche d'état-civil, comme le fait Gracq pour ses personnages :

- Prénom : Édouard.
- Âge : la trentaine.
- Famille : une demi-sœur. Des neveux, surtout.
- Lieu de résidence : retour de voyage.
- Profession : écrivain en panne. Tient un Journal, à la place.
- Situation sentimentale : l'entre-deux.

Mais une lacune intrigue. Tout au long du roman, il reste Édouard tout court. Et depuis 1925 chaque lecteur s'en étonne : ce romancier de roman est un homme sans nom.

Étonnons-nous aussi, pour le principe. Les conventions du vraisemblable autorisent à supposer qu'Édouard dispose, comme tout un chacun, d'un patronyme. Rien ne laisse entendre qu'il a choisi d'écrire sous pseudonyme et qu'il faudrait entendre Édouard comme on entend Molière ou Voltaire. Un pseudonyme, au demeurant, n'efface pas le patronyme : il affiche plutôt son absence. Mais voilà : l'identité complète d'Édouard, assurément connue de tous les protagonistes, répétée sur chacun de ses livres, reste inaccessible au seul lecteur. Personne ne vend la mèche. Autant dire que l'omission du patronyme — qui n'a évidemment rien d'un oubli — est faite pour attirer l'œil. L'idée naît vite que cette réticence est un de ces indices que Gide dispose, avec une négligence bien calculée, à l'intention de son lecteur actif. Plus encore qu'un appel, c'est un appât. Ce nom qui se dérobe si ostensiblement, ce manque à lire, stimule le désir d'interpréter, qui est d'abord un désir de compléter.

L'absence de nom isole Édouard. Son identité trouée le sépare des autres personnages plus sûrement que sa personnalité, son mode de vie ou ses conceptions esthétiques. Ce privilège onomastique est de nature à soutenir tout ce qui fait de lui un homme en marge. Le voici d'emblée sous le signe du singulier, de la réserve et du secret. Puisqu'aucun patronyme ne l'arrime à sa loi, Édouard se voit préposer ou prénommer — à la transgression, mais aussi à l'esquive (il se défile vo-

lontiers) : le poids de la tradition, l'impératif de la transmission, la continuité familiale, comment auraient-ils prise sur lui, qui ne leur donne pas *barre fixe* ? À demi-oncle, demi-nom : c'est sa mesure.

Son identité défective l'apparente, en effet, à ceux qui le fascinent par leur inachèvement : les adolescents. Eux aussi sont en mal de nom : pas plus que la sienne, leur identité n'est décidée ni close. Chacun à sa façon, violente, sournoise ou timorée, les adolescents cherchent à s'éloigner du patronyme — et du père — parce qu'ils ont besoin, justement, de se faire un nom bien à eux. Contre le nom de famille qui affine et assujettit, ils habitent plus volontiers leur prénom, qui dé-classe et singularise. Mais qui fragilise aussi. Après la fugue, même un Bernard regagnera vite le nom reçu en retournant à un foyer qu'il ne reconnaissait plus comme le sien. Mais pas *Édouard-tout-court*, où s'entend alors un discret éloge du parricide. Malgré ses velléités, son art des demi-mesures et son goût paradoxal du confort passionnel, le romancier sans nom serait-il le seul vrai bâtard des *Faux-Monnayeurs* ? Ce qu'il signe, de son paraphe lacunaire, c'est peut-être que l'écriture n'est rien d'autre, pour lui, que l'adolescence retrouvée à volonté.

Mais il est clair que le privilège d'Édouard met également en cause son statut de personnage. Ce n'est pas seulement des autres protagonistes qu'il se distingue, c'est de la fiction tout entière. Là s'affirme encore sa vocation d'intermédiaire, de passeur. Si la critique, depuis toujours, s'est interrogé sur le degré de parenté qui unit le romancier Gide à son héros romancier, c'est aussi parce que le retrait du nom crée entre l'auteur et son personnage un espace d'intimité, une sorte de familiarité énonciative, dont le lecteur est pris à témoin — c'est le « Journal d'Édouard » qu'on lui présente — et qui est propice à l'identification. On ne saurait prétendre, et pour cause, qu'Édouard n'est qu'un prête-nom de Gide, mais c'est le prénom — la solitude du prénom — qui prête ici à rapprochement. Le silence sur le nom est interprété bientôt comme un aveu par l'oblique : pour compléter l'identité du personnage, le nom de l'auteur ne fait-il pas l'affaire ? La vacance du patronyme donne prise et belle prise au diable.

C'est pourquoi, tout nom bien pesé, le lecteur ferait bien de rester sur ses gardes. *Édouard Gide*, ce serait là une identité assurément bâtarde, mais alors d'une bâtardise à ne surtout pas réduire. Comment, sans dommage, introduire une filiation nouvelle dans un roman qui s'écrit contre son emprise ? Ce serait tourner la fiction contre l'écriture. Qu'Édouard soit un bâtard de Gide, pourquoi pas, si l'on tient à filer la métaphore en brusquant la raison narrative, et plus résolument fugueur que Bernard, c'est bien possible. Toujours est-il que lui, Édouard, à la fin du roman, ne joue pas les fils prodiges. Malgré les proximités frôleuses, à chacun ses *Faux-Monnayeurs*. D'autant que ce tête-à-tête — ce texte-à-texte — est peut-être en trompe-l'œil.

Dans son *Journal* de l'an passé, à la date du 28 octobre, Édouard relit ceci : « On parle sans cesse de la brusque cristallisation de l'amour. La lente *décristallisation*, dont je n'entends jamais parler, est un phénomène psychologique qui m'in-

téresse bien davantage ¹ ». Aucun mariage d'amour, à ses yeux, n'échappe à la règle. Et même aucun couple, dans la durée, car il raisonne ici en orfèvre : c'est son éloignement de Laura qui attise en lui la curiosité du moraliste et, le poussant au néologisme, le change en émule de Stendhal. Car si celui-ci n'est pas nommé, c'est que l'allusion à *De l'Amour* est suffisamment éloquente pour n'avoir pas à être soulignée : le lecteur sait bien, même s'il ne sait que cela, que Stendhal a lancé dans ce livre une théorie de la cristallisation amoureuse par référence aux branches d'arbre qu'on jette dans les mines de sel à Salzbourg et qu'on retire, deux ou trois ans plus tard, « garnies d'une infinité de diamants ». La *décristallisation*, que Stendhal décrit mais qu'il ne nomme pas, c'est au sceptique Édouard qu'il revenait, tout naturellement, de la baptiser. Dans un jeu de langage qui n'insiste pas, on devine un clin d'œil, une connivence culturelle de bonne compagnie. Cependant, cette citation démarquée faite par un romancier sans nom, par sa bizarre redondance, a quelque chose de troublant. Elle fait peser une menace indécise sur le « lecteur paresseux », puisqu'aussi bien Gide en veut d'autres...

Le plus sage paraissait donc de relire *De l'Amour* par-dessus l'épaule d'Édouard. Et surtout ce curieux chapitre X qui s'ouvre ainsi :

Pour preuve de la cristallisation, je me contenterai de rappeler l'anecdote suivante * :

Une jeune personne entend dire qu'Édouard, son parent qui va revenir de l'armée, est un jeune homme de la plus grande distinction ; on lui assure qu'elle en est aimée sur sa réputation ; mais il voudra probablement la voir avant de se déclarer et de la demander à ses parents. Elle aperçoit un jeune étranger à l'église, elle l'entend appeler Édouard, elle ne pense plus qu'à lui, elle l'aime. Huit jours après, arrive le véritable Édouard, ce n'est pas celui de l'église, elle pâlit, et sera pour toujours malheureuse si on la force à l'épouser.

Voilà ce que les pauvres d'esprit appellent une des déraisons de l'amour.

* Empoli, juin 1819 ².

Cet Édouard qui voyage lui aussi sans patronyme, cet amour de famille conçu de loin, ce quiproquo qui de près l'entrave et interdit la cristallisation, tout de même, voilà bien des affinités, et très électives, avec le roman de Gide. Et bien des différences aussi, mais c'est tout l'enjeu des déplacements auxquels ce scénario donne-lieu dans *Les Faux-Monnayeurs*. Faut-il voir, en effet, dans l'anecdote rapportée par Stendhal un des si nombreux pilotis du roman de Gide ? Aux exégètes d'en mesurer la portée. Toujours est-il que le nom fait signe. Un Édouard peut en cacher un autre.

1. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 74.

2. Stendhal, *De l'Amour*, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 51.

UNE RENCONTRE D'ANDRÉ GIDE À BISKRA (AVRIL 1945)

par
KOURIBA NAHBANI

Texte présenté par GUY DUGAS

La rencontre suivante d'un intellectuel algérien avec André Gide se situe très probablement — bon nombre de détails l'attestent — durant l'ultime séjour que l'écrivain fit à Biskra, en avril 1945. Outre son caractère de témoignage, le récit qui en est fait dans un journal tunisois des années 50¹ permet d'y voir plus clair dans les relations d'André Gide et d'Athman, et la fin de ce dernier.

Comme nous l'indiquions il y a une dizaine d'années dans l'article des *Cahiers de Tunisie* que nous avions consacré à « André Gide et Athman », il existe en effet deux versions de la mort d'Athman. L'une émane de Dorothy Bussy qui, s'inquiétant du sort de l'ami de Gide et de Louÿs, s'entend répondre, en mars 1921 à Roquebrune : « Quand il est retourné à Alger, il s'est adonné à l'opium, et est mort fou » !

Une deuxième version, plus fiable, est rapportée par Maria Van Rysselberghe dans ses *Cahiers*. Elle nous montre Gide, durant son voyage de 1945, obsédé par l'idée de retrouver Athman, ou du moins d'en apprendre davantage sur ce qu'il est devenu après son retour en Algérie. Sans aucun doute, Kouriba Nahbani a-t-il été pour lui l'informateur espéré, qui lui apprit « qu'Athman était mort il y a environ quinze ans. Il avait sombré dans une sorte de mysticisme, et un beau jour il est parti seul dans le désert, et on ne l'a plus revu² ».

N'est-il pas, d'ailleurs, possible de deviner l'auteur même de ce témoignage derrière ce jeune Arabe qui, présenté à Gide par « un ami des Schweitzer, veut naturellement [lui] soumettre un manuscrit : une invocation à Prométhée, en vers français. Dans ce poème assez prétentieux, l'auteur déclare que trois écrivains sont capables de changer les destinées du monde : Kipling, Tagore et... visiblement le nom du troisième a été gratté et remplacé à la dernière minute par celui de Gide³ ».

[KOURIBA Nahbani est né le 2 décembre 1918 à Oued Djellal, près de Bis-

1. *Le Phare de Tunis et d'Alger*, n° 65, 19 févr. 1954

2. V. *Les Cahiers de la petite Dame*, t. III (Gallimard, 1975), p. 345 (3 avril 1945).

3. Ibid. L'épisode est également rapporté dans l'ouvrage de Marcelle Schweitzer, *Gide aux oasis* (Nivelles : Éd. de la Francité, 1971), pp. 66-9.

kra. Après des études au lycée Louis-le-Grand à Paris et une licence de philosophie à l'Université d'Alger, il regagne la France où il est employé à l'Imprimerie nationale. À son retour, professorat à l'Université d'Alger. Auteur de plusieurs recueils poétiques et d'essais philosophiques, et collaborateur de nombreuses revues maghrébines : *Al Istiqlal*, *Alger Étudiant*, *Salam Iffrikia...*]

GUY DUGAS.

Par la fin d'un bel après-midi d'avril, comme je rentrais d'une agréable excursion effectuée aux environs de Biskra avec mon ami le géographe Léopold qui m'avait annoncé l'arrivée prochaine d'André Gide parmi nous, nous croisâmes tout à coup l'illustre écrivain qui, drapé de son légendaire manteau gris, se précipitait à grandes enjambées en dehors de la ville, impatient de jouir du spectacle du Sahara.

« Courons le rejoindre ! » me fit l'ami, que je suivis après un moment d'hésitation.

Il nous fallut faire la chasse à l'homme, à travers les allées du jardin public, pour rattraper Monsieur Gide qui, quoique septuagénaire, manifestait une allure plus qu'alerte. Parvenus à sa hauteur, nous le saluâmes, et mon compagnon, qui le connaissait, me présenta à lui. Il cherchait le journal de l'endroit, qu'il se désolait de n'avoir point trouvé, se contentant de nous faire remarquer, avec un haussement d'épaule, qu'un marchand de journaux aurait pu faire fortune en une telle cité touristique.

Comme le jour déclinait, nous retournâmes, essoufflés, par le même chemin. Il me demanda avec insistance, en sortant un petit carnet de sa poche, des nouvelles d'un de ses anciens protégés, dénommé Othman Ben Laloui. Je lui promis d'enquêter à ce sujet, et me hasardai à lui avouer que ce sont des hommes de génie comme lui qui nous font le plus aimer la France.

« Je vous en prie, me fit-il gêné, ne parlez pas ainsi. »

Nous allâmes nous attabler à la terrasse d'un café moderne, où des personnalités l'attendaient. Il nous offrit des cigarettes anglaises et, bien que n'étant pas fumeur, j'en pris une ce jour-là. Il lut de moi un poème dont la facture classique lui plut. À l'entendre me faire de si fines remarques, je me sentis en présence de la plus grande nature frémissante et de l'esprit le plus délié qui fût. Il jetait sur moi, à la dérobée, un regard inquisiteur, comme pour déceler le fond de ma pensée.

Quelqu'un vint l'informer qu'un riche chef indigène allait donner une diffa à l'occasion du mariage de son fils aîné, et que sa présence en rehausserait l'éclat parmi les notabilités franco-musulmanes de la maison. Gide

opposa un refus catégorique.

La fête du Mouloud (la naissance de Mahomet) battant son plein, et les yaouleds en guenilles faisant éclater insolemment des pétards à ses pieds, Gide fit observer qu'on n'avait pas fait ce qu'il fallait pour leur éducation et leur misère.

Comme la nuit tombait sur la terrasse du café où papillonnaient officiers et soldats alliés en tenue impeccable, que Gide dominait de son regard olympien, nous prîmes congé de lui, très émus.

Je revins le lendemain le renseigner sur cet Othman Ben Laloui, qu'au début du siècle il avait amené tout jeune en France, et perdu de vue depuis longtemps. Ce jeune Saharien sans instruction, nullement transformé par la vie de salons, corrompu au contraire par ses relations nord-africaines de la capitale, était devenu un jouisseur et un parfait débauché. Devenu homme, il retourna au pays, se maria et devint guide en utilisant les quelques bribes d'anglais collectées au contact de Gide. Réduit à la misère, il s'échappa avec sa petite famille en plein désert, où il fut dévoré par les chacals.

Gide, en m'écoutant, ne put s'empêcher de pousser un soupir, et il me sembla voir ses yeux rêveurs s'humecter de larmes...

[Le témoignage que nous devons à notre ami Guy Dugas confirme et précise ce que nous pouvions jusqu'ici savoir de la fin d'Athman, ou plus exactement de ce que Gide en avait su. Mais il pose aussi une question, à laquelle il est encore difficile de répondre avec certitude...

Celui que tous les lecteurs du *Journal*, des *Nourritures* et de *Si le grain ne meurt* connaissent sous le nom d'Athman ou d'Athman Ben Salah est appelé par Gide, qui semble même vérifier le nom dans « un petit carnet [tiré] de sa poche », *Othman Ben Laloui*. Or, les dix lettres connues du jeune Arabe sont signées *Athman* (7 lettres conservées à la Bibl. Doucet, datées 4 févr. 1896, 4 mars 1897, août 1909, 1914 et 3 s. d.), *Athman Ali* (1 lettre, Bibl. Doucet, du 6 janv. 1908) ou *Athman Ben Salah* (2 lettres, coll. part., des 12 et 23 févr. 1909). Mais il en existe une onzième, du 9 avril 1909, signée *Aloui Athman*, que nous avons cru devoir attribuer, en la publiant dans notre édition de la *Correspondance* Gide-Ruyters (t. II, p. 61, note p. 275), à un autre Athman. Le patronyme dont fait état M. Kouriba pourrait néanmoins rendre possible l'identification d'Athman *Aloui* (qui est venu lui aussi à Paris chez Gide, puisqu'il connaît les Drouin et leur présente « [s]on regret » — où il faut sans doute comprendre *ses respects*...) avec celui de Biskra, Athman Ben *Laloui*. Il n'y aurait donc pas eu deux Athman dans la vie de Gide. Resterait à savoir comment il a pu se faire que, rentré à Biskra après son bref séjour à Paris en 1900, marié et devenu guide, Athman se trouvait en avril 1909 à Port-Saïd, sur la route de Bagdad : peut-être la connaissance de ses lettres de février et d'août de cette même année 1909, que nous n'avons pu lire, serait-elle éclairante. — Cl. M.]

Lectures

George PISTORIUS, *André Gide und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*. Heidelberg : Carl Winter, Universitätsverlag, « Beiträge zur neueren Literaturgeschichte », 1990. Un vol. rel., 15 x 21 cm, XXII-704 p. (ISBN 3-533-04318-5).

Après les monuments bibliographiques de Jacques Cotnam et de Claude Martin, après celui de Catharine Brosman dont David Steel a souligné ici naguère l'importance et l'intérêt (voir *BAAG*, n° 89, pp. 143-5), voici celui que nous offre George Pistorius, concernant les relations multiformes de Gide avec l'Allemagne et les Allemands, dont le récent Colloque de Dusseldorf a manifesté l'ampleur. Antoine Fongaro avait déjà produit une *Bibliographie d'André Gide en Italie* (1966) que justifiait les relations privilégiées de Gide avec ce pays. Il en va de même pour l'Allemagne, puisque, dans sa préface, G. Pistorius, après avoir indiqué que « Gide s'est montré attentif à sa renommée littéraire en Allemagne comme peu d'autres écrivains français », signale qu'« on peut trouver en Allemagne maints de ses lecteurs et de ses critiques ayant perçu dans son esprit la composante allemande, et éprouvé ses "affinités électives avec l'esprit allemand" » (XVII).

La *Bibliographie* de Fongaro comportait 647 entrées. Celle-ci, avec ses 1527 entrées, va bien au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler la « fortune littéraire » d'un écrivain. On y trouve successivement mention des traductions allemandes des œuvres d'André Gide ; des publications concernant les influences allemandes et les relations avec les Allemands ; des études critiques parues en allemand sur Gide et son œuvre ; des traductions allemandes de livres et d'articles parus en France ou à l'étranger ; des textes de Gide publiés en Allemagne dans leur version originale (avec en tête *Le Retour de l'Enfant prodigue*, qui a fait l'objet de quatre éditions différentes s'ajoutant à toutes celles qui ont diffusé les trois versions allemandes successives, selon les traductions de Kurt Singer, R. M. Rilke et F. Hardekopf) ; et des notices d'ouvrages encyclopédiques. Le couperet chronologique étant initialement tombé à la fin de l'année 1988, l'auteur a encore ajouté, en supplément, les publications de l'année 1989 dont il a eu connaissance, de sorte qu'a pu être mentionnée notamment la grande édition des œuvres (presque) complètes de Gide en 12 volumes, dont la publication est en cours chez Deutsche Verlags-Anstalt, à Stuttgart (ce même éditeur qui avait déjà entrepris, de 1928 à 1973, une première édition des œuvres de Gide), sous les auspices de Hans Hinterhauser, Peter Schnyder et Raimund Theis.

Chemin faisant, on s'aperçoit par exemple que l'œuvre de Gide, proscrire des

pays de l'Est, s'est mise à émerger en R.D.A. en 1978 et 1979, avec la publication d'une bonne partie de l'œuvre de fiction, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* en tête, signe d'un premier dégel idéologique et politique.

Le second chapitre enregistre toutes les influences et les relations de Gide avec l'Allemagne et les Allemands, prenant en compte aussi bien les entrées « Allemagne » et « allemand » des index réalisés par Justin O'Brien, Jacques Cotnam et Daniel Moutote, que, par exemple, les écrits de Gide sur l'Allemagne. Et comme chaque mention bibliographique est complétée par une notice présentant et résumant le texte, intégrant souvent des citations caractéristiques, cette bibliographie, de répertoire à consulter, se métamorphose en encyclopédie présentant méthodiquement un panorama complet de tout ce qui concerne les relations entre Gide et l'Allemagne. Pour faciliter la consultation et éviter de devoir traduire les citations, le commentaire est systématiquement rédigé en français ou en anglais chaque fois que le texte référencé utilise l'une de ces langues, l'allemand étant employé pour tous les autres cas. Ainsi retrouve-t-on, au fil des résumés, bien des formules de Gide sur l'Allemagne ou sur l'un de ses écrivains. Au lendemain de la première Guerre Mondiale, il écrivait par exemple : « *Nos plus beaux dons, peut-être avons-nous besoin de l'Allemagne pour les mettre en œuvre, comme elle avait besoin de notre levain pour faire lever sa pâte épaisse* » (« Réflexions sur l'Allemagne ») ; ou, dans son premier article consacré à la littérature allemande, en 1898, sur *Les Tisserands* de Gerhart Hauptmann : « *C'est une forte pièce que j'admire et qui m'exaspère [...] ces gens-là ne m'intéressent que parce qu'ils ont faim. [...] de toutes les façons de mourir au théâtre, celle "de faim" est la moins intéressante* » (p.138) ; et à propos du *Zarathustra* : « *Le Zarathustra m'a toujours été et m'est insupportable* » (p. 258). En outre, comme le classement obéit à une distribution systématique des références selon l'objet, l'ordre chronologique ne reprenant ses droits qu'à l'intérieur de chaque rubrique, un seul coup d'œil nous permet d'embrasser par exemple l'évolution des déclarations de Gide sur Nietzsche, les références faites par Gide à Nietzsche dans l'ensemble de ses œuvres, puis les études critiques sur l'influence de Nietzsche sur Gide, soit une présentation exhaustive des relations Gide-Nietzsche en dix-sept pages (pp. 256-72).

Les possibilités de consultation de cette bibliographie sont multipliées et facilitées par l'abondance des index, pas moins de seize au total : index des auteurs, des traducteurs, des éditeurs ; personnes ; correspondants (auteurs des lettres et destinataires) ; matières et notions ; titres ; périodiques ; illustrateurs ; chronologie ; comptes rendus ; thèses ; discours et hommages ; pays d'édition des études.

On sait, bien sûr, qu'aussi complet veuille être ce genre d'ouvrages, l'exhaustivité reste un idéal inaccessible, pour peu qu'on cherche à recenser le moindre article des journaux. Voici donc, à titre de modeste contribution, quelques références non répertoriées, glanées dans mes propres archives :

— sur le *Retour de l'URSS* et les *Retouches* :

Ma-, « *Zur "Kritik" dreier "Antibolschevisten"* », *Das Volk* (Kampfblatt für völkische Kultur und Politik), février 1937, pp. 529-32.

[Anonyme], « Die Fahrt zum Bolschevismus », *Hochland* (Katholische Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst), février 1937, pp. 467-9.

[Anonyme], « Retuschen », *Hochland*, avril-septembre 1937, p. 504.

— compte rendu des *Cahiers et Poésies d'André Walter* :

François BONDY, « Die Aufzeichnungen und Gedichte des André Walter von André Gide », *Zeit*, n° 21, 22 mai 1970, p. 23.

À quoi surtout il faut ajouter une source documentaire que malheureusement George Pistorius a omis d'exploiter : les dossiers de presse préparés par Gide lui-même, déposés au « Fonds Gide » de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (classeurs 17 et 18 : « Critique générale et œuvres — Étranger »). Par exemple on est étonné, selon l'index chronologique de Pistorius, de constater que la première mention de Gide dans un article allemand daterait de 1894 (il s'agit de la mention de l'influence de Gide sur Camille Mauclair). Or, dans les classeurs de la Bibliothèque Doucet, on découvre par exemple deux comptes rendus des *Cahiers d'André Walter* parus dès 1891, l'un dans la *Frankfurter Zeitung* (16 avril 1891), l'autre dans la *Wiener Allgemeine Zeitung* (26 avril 1891). Impossible de mentionner ici tous les articles concernant l'ensemble des œuvres de Gide. Mais à titre d'exemple, et pour souligner en passant l'extraordinaire notoriété de Gide en Allemagne après la première Guerre Mondiale, alors que G. Pistorius a recensé 38 articles parus en Allemagne pour célébrer le 60^e anniversaire de Gide, en 1929 (pp. 321-33), les dossiers de la bibliothèque Doucet permettent d'ajouter 19 articles de plus, soit un total provisoire de 56 articles pour célébrer l'anniversaire du « contemporain capital » ! Devant semblable déferlement bibliographique, on se demande d'ailleurs si l'exhaustivité en la matière est vraiment souhaitable, si ce n'est dans un but quantitatif et statistique. Bornons-nous à signaler encore, pour terminer, deux articles parus à l'occasion du prix Nobel, qui ont échappé à notre auteur :

[Anonyme], « André Gide Kosmopolit », *Wahrheit* (Graz), 20 nov. 1947.

Jef LAST, « André Gide, der Mensch », *Echo der Woche*, 22 nov. 1947.

Voilà donc de quoi préparer une nouvelle édition augmentée. Mais telle qu'elle est, cette bibliographie est plus qu'un précieux outil de travail. C'est une somme qui atteste l'importance de Gide, de son audience dans le monde allemand qui ne s'est jamais démentie, et de la vitalité des études gidiennes.

ALAIN GOULET.

Walter C. PUTNAM, III, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga (Calif.) : Anna Libri, « Stanford French and Italian Studies », 67, 1990. Un vol. br., 23 x 15,5 cm, XIV-261 pp. (ISBN 0-915838-83-4).

Sur la photo de couverture, Conrad est assis dans l'herbe, débonnaire ; à ses côtés, Larbaud, plus épanoui encore ; à droite, fondus en une seule silhouette

claire, Madame Conrad et son fils complètent le tableau de famille. Mais debout, en arrière des deux hommes et appuyé à l'arbre qui les surplombe, Gide est là, enveloppé de sombre avec sa cape et son chapeau, semblable à Strouvillou qui couvrait de son ombre la paisible famille Vedel.

Assurément, une photo ne résume pas un livre, et encore moins une vie. Mais celle-ci, en révélant le paraître de Gide et de Conrad, nous permettra peut-être de saisir, en dépit de tout ce qui les rapprochait et dont Walter Putnam donne un exposé complet et convaincant, les différences qui firent la richesse de leur relation.

À première vue, en effet, il existe entre ces deux écrivains une exceptionnelle série de points communs, que nous découvrons au fil de cette étude, et dont on ne peut donner ici qu'un faible aperçu : du déracinement originel au cosmopolitisme littéraire, en passant par la perte précoce du père, le tiraillement entre un pôle idéaliste et un pôle réaliste, le refuge dans le rêve et l'introspection, la mise en doute de la réalité du monde, la capacité de se dédoubler et de porter sur soi un regard ironique, une même attirance pour le symbolisme, bref, tout concourait à faire de Gide et de Conrad des jumeaux de la littérature, séparés seulement par l'âge et le Channel : « *L'enfance de Conrad, comme celle de Gide, se caractérisa par les mêmes dualités et les mêmes tensions qui alimentèrent plus tard leurs œuvres littéraires.* » Et dans cette similitude, on peut à bon droit voir l'origine de leur compréhension et de leur amitié qui fut, semble-t-il, profonde.

Malheureusement, nous n'avons de celle-ci que peu de témoignages : il ne reste pas grand chose de leur correspondance et il manque une petite Dame pour décrire leurs rencontres. Mais nous suivons pas à pas la grande entreprise qui concrétisa cette amitié, tout en la menaçant parfois : la campagne menée par Gide pour faire connaître Conrad en France, en faisant traduire ou en traduisant lui-même ses œuvres. On sait que ce ne fut pas sans mal, qu'à propos de *Typhon*, Gide se brouilla avec Ruyters, et à propos de *Victory* avec Isabelle Rivière. Certes, la langue de Conrad, faite d'idiomatismes, s'adaptait parfaitement aux principes de traduction de Gide, qui préférait la transposition au mot à mot. Mais sa façon de faire de cette entreprise une affaire personnelle est étonnante, et donne à penser qu'il y avait là pour lui autre chose qu'un acte généreux. En tout cas, son zèle devenait parfois gênant lorsqu'il décidait du choix des traductrices sans l'accord de Conrad, qui se plaignait d'être jeté « en pâture à un tas de femmes »...

Plusieurs raisons pouvaient en effet animer Gide : l'hommage à un aîné que Claudel avait découvert avant lui et qui, encore peu connu et peu fortuné, avait bien besoin de l'aide de son cadet. Ce faisant, Gide, dont la notoriété restait limitée, et qui en souffrait, s'accordait une revanche : il s'offrait le luxe de protéger, lui qui manquait d'appuis, et jouait les hommes influents auprès d'un auteur dont par ailleurs il subissait l'influence.

À l'hommage pouvait donc (c'est nous qui supposons) s'ajouter la stratégie, comme souvent chez Gide. Depuis les *Nourritures*, son obsession était d'« abriter » sa pensée, en la rattachant à des doctrines qui l'autorisassent. Or celle de Conrad précédait la sienne sur des points essentiels de son esthétique ; ayant fait dans sa jeunesse l'expérience de l'aventure, Conrad s'en était ensuite détourné, et

son œuvre se fondait sur cette connaissance du réel pour parvenir à sa mise en doute, rejoignant une tendance naturelle de Gide. Dans les années 1900, la France était passée du symbolisme au dogmatisme, et Barrès, Péguy ou Claudel menaçaient Gide dans son droit revendiqué à l'irrésolution et à l'irrévérence. Conrad pouvait être ainsi un allié objectif. À une époque où l'individualisme était le péché suprême, ils se rejoignaient dans une même pratique personnelle de l'écriture : « *Ils conçoivent tous deux l'acte créateur comme une descente au fond de soi-même, comme une reprise de leur propre profondeur. Cette descente peut prendre l'allure d'une aventure dans le temps et l'espace.* »

Partant de là, un parallèle entre les œuvres de Conrad et de Gide se justifiait pleinement, que W. Putnam mène avec clarté et minutie, apportant par là-même au lecteur français une présentation éclairante de l'œuvre de Conrad. On voit la période symboliste des deux écrivains s'exprimer en deux miroirs jumeaux, *Le Nègre du Narcisse* et *Le Traité du Narcisse* ; l'aventure de la folie et de la mort marque également *La Folie Almayer* et *Les Cahiers d'André Walter* ; le thème de l'inconséquence des personnages et l'esthétique de la narration dédoublée rapprochent *Lord Jim* et *Les Caves du Vatican*, que Gide composait en même temps qu'il lisait le livre de Conrad. En revanche, il nous semble que cette méthode devient discutable lorsqu'elle aboutit à mettre sur le même plan des œuvres bien différentes. En dépit des apparences, il est peut-être excessif en effet de mettre sur le même plan *Cœur des Ténèbres* et le *Voyage au Congo*, en disant qu'il s'agit dans les deux cas « *d'une quête menée pour saisir la vérité d'une situation qui était étrangère aux deux hommes. [...] Pour Marlow, il s'agira de retrouver Kurtz ; pour Gide, ce sont les "angoissantes questions sociales" qui le préoccupent.* »

Mais le roman de Conrad se rapprocherait bien plus de *La Voie royale* ; Gide, en partant, ne savait nullement vers quoi il se dirigeait, et de la quête de l'un à l'enquête, tardivement décidée, de l'autre, il y a une marge. Par ailleurs, cette méthode de mise en parallèle tend à faire oublier la distance chronologique qui sépare ces œuvres, et tend à transformer en simples ressemblances ce qui relève davantage d'une relation de cause à effet, dont la nature reste à préciser. Et Walter Putnam le sait bien, qui note : « *Le voyage de Conrad au Congo fut déterminant dans sa mutation de marin en écrivain. Inversement, il me semble que le voyage qu'effectuera Gide en 1925 marquera en quelque sorte l'aboutissement de ses recherches personnelles et artistiques. [...] Le Congo avait marqué le début de la carrière littéraire de Conrad, comme il devait achever celle de Gide.* »

Il faut donc alors se défier des apparences et par exemple, au lieu de chercher chez Conrad une improbable esquisse de la technique de la mise en abyme, s'interroger sur le prestige d'aventurier que Conrad, même à son corps défendant, pouvait revêtir aux yeux du bourgeois frileux qu'était Gide. Aventurier repent, certes, mais dont l'expérience et l'univers romanesque plongeaient leurs racines dans un domaine obscur, géographique et surtout psychologique, qui fascinait Gide. Même si Conrad, pour sa part, n'était pas attiré par le trouble, et tenait la beauté du mal à distance, il était de ces écrivains, avec Blake et Dostoïevski, qui

avaient les premiers exploré « le cœur des ténèbres ». Aussi, lorsque Gide plaça son voyage au Congo sous l'invocation de Conrad, c'était sans doute dans le sens d'une plongée dans le gouffre, et non d'une recherche particulière.

Plutôt que *Voyage au Congo*, c'est encore *Les Faux-Monnayeurs* qu'il conviendrait de rapprocher du *Cœur des Ténèbres*, non pas tellement en raison de leur structure, ni du dédoublement du narrateur, mais en raison de cette exploration des instincts humains qui amènent certains à se perdre dans le continent de leurs fantasmes, dans cette Afrique où Lilian perd la vie et Vincent la raison. Et le « hideux nègre » qui recueille ce dernier ne révèle aucun préjugé racial de Gide, mais symbolise la part diabolique qui gît au fond de l'homme. D'ailleurs, lorsque Lilian, écrivant à Passavant, évoque la mer en citant Baudelaire, ce « grand miroir » de son « désespoir » est aussi bien une référence à un autre roman de Conrad, *Le Miroir de la Mer*.

En d'autres termes, ce que Gide trouvait chez Conrad n'était pas forcément ce qui lui ressemblait le plus, ni ce que Conrad approuvait le plus. Certes, à suivre ainsi l'évolution parallèle de ces deux carrières (et non pas leur aventure commune, comme le suggère le titre de l'ouvrage), on comprend quel attrait, fait de similitudes et de différences, l'œuvre de Conrad put exercer sur Gide. Ni *alter ego*, ni repoussoir, Conrad lui ouvrait les portes d'un domaine où se côtoyaient l'étrange et le familier. Mais il n'est évidemment pas possible de dire *comment Gide lisait Conrad*. Qu'il ait trouvé en lui une ébauche de sa propre méthode, c'est possible. Mais le continent obscur dont Conrad évoquait le souvenir, qui sait de quelles hantises inavouées il pouvait le peupler ? Comme sur la photo de couverture, Gide conserve sa part d'ombre.

PIERRE MASSON.

Zoum Walter, 1902-1974. Paris : Herscher, 1991. Un vol. rel., 31 x 24,5 cm, 199 p., 94 ill. en couleurs, avec liste des expositions, bibliogr., table des planches, index des noms de personnes (ISBN 2-7335-0201-8).

Édité sous les auspices de l'Association des *Amis de Zoum Walter*¹, aux éditions Herscher, l'ouvrage présente un tour de force, autant qu'un coup d'éclat : il ne propose que des reproductions en couleurs, toutes de bien meilleure qualité que celles connues à ce jour sur l'artiste², et réserve le noir et blanc aux photos documentaires. Sans prétendre encore à dresser un catalogue raisonné, — celui-ci a cependant beaucoup progressé par les soins de François Walter, depuis l'ouvrage de S. de Coninck, et l'on apprend qu'il touche à son terme (pour l'essentiel : 358 peintures et 593 pastels) — l'album offre un panorama lumineux d'une production étalée sur plus de cinquante ans, généralement ignorée du grand public.

1. Adresse de cette association : 9, rue des Leux, 92140 Clamart.

2. V. en particulier : Suzanne de Coninck, *Zoum Walter*, Paris : Éd. de Beaune, 1975.

Par ce florilège, il en recevra l'éclatante révélation, avant la rétrospective prévue, pour ce printemps 1992, au Musée de Montauban ¹.

Fille du peintre belge Jean Vanden Eeckhoudt, Zoom — au pittoresque surnom (car Julienne, pour l'état civil) modelé, nous dit-on, sur ses balbutiements enfantins — naquit aux arts dans cette « oasis artistique de Roquebrune » (v. BAAG n° 43, juillet 1979, p. 96) que, dans un hommage à son père, célébra Gide, et dont elle-même, dans *Pour Sylvie* ², souvenirs d'enfance entrepris pour l'ins-truction de sa fille, fit le tableau. En raison du nomadisme familial qui chaque hiver poussait le peintre à séjourner dans le midi de la France, la formation de l'adolescente ne paraît guère avoir été poussée : point d'écoles. Mais si l'esprit restait en friche, la sensibilité de l'enfant s'en développa d'autant, de manière spontanée, dans le sens des affinités affectives, tournées vers l'expression artistique. Elle pensa d'abord à la musique — un premier point de rencontre avec Gide, qu'elle connut par les Bussy en 1920 ou 21, et dont elle reçut les leçons. Mais la proximité de la peinture était si forte — Vanden, Bussy, Van Rysselberghe — et la boîte aux couleurs, ouverte pour elle par son père, qu'il était inévitable qu'elle s'essayât, au début de 1916, comme une débutante, à l'aquarelle et au pastel. Soupçonnait-elle alors que le pastel allait plus tard la conduire aux chefs-d'œuvre, au point que plusieurs de ses toiles même, surtout les dernières, en sont comme l'exaltation ?

Point d'école, partant point de maîtres, sinon ses proches : non leur disciple à vrai dire, plutôt leur fille, attentionnée mais libre. Plus qu'eux, en ces débuts, Zoom Walter éprouva méfiance envers l'impressionnisme, qu'ils avaient récu-sé ³ ; mais ce jugement devait être révisé par la suite, notamment lors d'un séjour italien, en 1956, quand Venise fut son Giverny, de sorte que Georges Vigne, dans sa préface, peut dire, en forçant, il nous semble, un peu le trait, qu'elle fut la « dernière des impressionnistes » (p. 14). De son père également, elle hérita l'es-pirit d'indépendance, et le dédain du succès : de son vivant, seulement quelques expositions à Bruxelles ou Paris la firent connaître d'un très petit nombre — Gide fut de ceux-là : visitant une de ces expositions parisiennes, à la Galerie d'art du Faubourg, il fait l'acquisition, le 22 avril 1948, d'un « petit pastel qui l'a sé-duit ⁴ ». Un travail secret, et concentré sur ses propres forces, donne à la produc-tion de Zoom Walter quelque chose de libre et de léger, qui cherche sa vigueur par des moyens discrets. « J'ai, dira-t-elle, continué de peindre dans le recueil-lement ⁵ ».

1 Exposition Zoom Walter, dates prévues : 14 février - 26 avril 1992, musée Ingres de Montauban, ouvert de 10 à 12 h et de 14 à 18 h, fermé le lundi. Renseignements : (16) 63.22.12.00.

2 *Pour Sylvie*, préface d'Aimée Van de Wiele, Bruxelles : Jacques Antoine, 1975 (154 pp.).

3 V. Claude Martin, « Cette oasis artistique de Roquebrune... », BAAG n° 46, avril 1980, p. 186.

4 *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV (Gallimard, 1977), p. 95.

5 Dans une *Note autobiographique* citée p. 18.

Ainsi pour la première fois, ce livre donne à voir une évolution d'ensemble, coupée en deux par un événement funeste, la mort de Sylvie, — à 22 ans — en 1958. La période des débuts, dite de Roquebrune (1918-1928), s'inscrit, logiquement pour qui s'écarte de l'impressionnisme, dans les suites du cubisme, dont on retrouve alors la palette (le choc des ocres et des verts), sinon tout-à-fait le parti-pris formel, dont un lyrisme flexueux adoucit les angles (*La Maison du château*, 1923 ou *Rataou*, 1928). Déjà, par le pastel, s'élèvent les premiers pins, un des motifs privilégiés du peintre durant de longues années, qui fait de cet artiste essentiellement un maître du paysage. Dans la période suivante (1929-1939), période complexe (mariage et maternité), période intermittente de recherches et d'engagements politiques, dont le terme, à vrai dire, est davantage imposé par les circonstances politiques que par un seuil intérieur, l'arbre fleurit littéralement, comme une forte élévation certes, mais sans rien sacrifier, dans sa hâte orgueilleuse à monter, aux enchantements de la vie terrestre. D'où l'exubérance décorative et tournoyante des *Pins en fête* (1931), aux ramures de cachemire, ou, au contraire, la solidité massive, douce et paisible de *L'Orme de Gorbio* (1931). Ensuite, les hasards de la guerre (la séparation d'avec son époux, éloigné de France pour un temps, un exode, et la solitude à Figeac) ne sont guère propices à une avancée continue. Pourtant, des toiles de cette époque, émerge l'étrange et tragique *Col de Castillon* (1941 ou 42), aux reliefs tourmentés, aux cimes bleutées ou mauves, qui prennent congé de la palette méditerranéenne, instaurent des coloris irréels et intérieurs. Étaient-ils déjà le signe d'un infléchissement spirituel, qui devient manifeste au lendemain de la guerre dans une série de toiles religieuses ? La *Figure adorante* (1946) ou *Le Jardin des Oliviers* (1946-47), font reparaître la forme humaine absente depuis longtemps, d'ailleurs jamais aboutie, ici simplifiée à l'extrême, et dans un rapport tragique de blancs exceptionnels tranchant avec des fonds obscurs et ombreux : énigmes d'une spiritualité qui cherche, et — car ici, point de ciel et point d'aurore — ne se trouve nulle part ailleurs qu'en soi-même, dans la candeur phosphorescente des saints vêtements. Sitôt après ces exercices spirituels, la marche en avant reprend, et revient le goût de vivre en de fusantes compositions florales, d'une intensité saisissante : *Bouquet double* (1945), à placer, dans quelque musée imaginaire, entre un Odilon Redon pour les fleurs et un Morandi pour les pots, et *Feuillages d'automne* (1947), tandis que, progressivement, se met en place un nouveau type de paysages plus dépouillés, moins anecdotiques encore que ceux d'avant la guerre, héritage lointain des peintures flamande et hollandaise : des ciels hauts et vastes s'apesantissent sur une terre étroite et basse, qui paraît n'être rien auprès d'eux — ou bien le support du miracle des nuées.

Vers 1954, la maîtrise semble proche : une série de pastels atteint des sommets symboliques, tels ces *Nuages noirs* (1954), un balcon ouvert sur le monde, un regard sur la vie splendide et menacée, chef-d'œuvre de composition et de coloris étagés, mariant la gravité de la terre infléchie en golfe protecteur, la grâce de l'eau argentant la rive de son écume, la blondeur souriante d'un couchant presque noyé déjà dans la ligne d'horizon, avec, au-dessus, dans la moitié supérieure, un ciel divers, livré aux assauts de bleus déjà nocturnes, ainsi qu'aux masses des

noirs d'orage. On a dit aussi quelle féerie fut Venise, — une éclaircie : ses palais, ses églises, sa frêle lagune suspendus à mi-hauteur sur un désert diapré de ciel et d'eau.

De 1957 à 1962, à peu près rien : le deuil. Mais voilà qu'en 1963, l'inspiration refait jour, et, à première vue, de la manière la plus inattendue : sous le signe de l'abstraction. À ce passage, on a cherché des explications, dont le livre fait état. Il est vrai que précédemment, la peinture de Zoum Walter entretenait un rapport distancié avec le réel, sans jamais rien retenir d'anecdotique ; assurément, la tendance au dépouillement préexistait. Il se peut aussi que pour sa rentrée dans le monde, l'artiste ait éprouvé le besoin de s'y arrimer, et de se rattacher, elle qui ne l'avait jamais fait, aux débats qui traversaient la production de l'art à l'époque ; or l'abstraction triomphait ; passer par elle n'était pas tant céder à la mode qu'accepter une discipline. Allant plus loin dans ce sens, nous sommes tenté de penser qu'on peut voir dans l'abstraction de Zoum Walter une ascèse, et comme une refondation de la peinture, sous le signe de la *privation* — privation du sujet, qui traduit à sa manière la douloureuse amputation affective. La chose apparaît assez clairement dans *Le Sorcier blanc* (1963). Ces rectangles de couleurs dissociés, mais accolés, ne forment pas vraiment un ensemble, plutôt un abécédaire de la peinture. Pour ce nouvel apprentissage, l'artiste a mis à plat la palette, disposé sagement en rectangles inégaux, qui commencent à se diversifier, à chanter inégalement les uns par rapport aux autres, non point des tons nouveaux, mais ceux de sa peinture antérieure : les ocres, les bruns, les noirs, les mauves des toiles d'avant la rupture, sont reconnaissables. Ici, simplement, ils sont en position d'attente minimale, interrogés sur ce qu'ils pourraient devenir : le piano du peintre, ouvert, avant que la main s'y pose. *Le Sorcier blanc* est un acte de sorcellerie, conjuration de la peinture pour qu'elle renaisse. Et bientôt, elle renaît, en constructions imaginaires — *La Forteresse* (1966) et *Babel* (1967) — qui ne tardent pas à recomposer des formes fermes, aux significations symboliques : à l'effort d'analyse fait suite l'exercice de synthèse. Le passage dans l'abstrait a donc eu valeur de reconstruction intérieure, comme si l'âme chancelante, pour ses premiers pas, avait éprouvé le besoin de s'arc-bouter sur ces structures rigides.

Avec cette confiance retrouvée, chez Zoum Walter, comme souvent chez beaucoup de peintres, — en cela plus fortunés que les hommes de lettres chez qui le tarissement de l'inspiration se manifeste plus tôt — les dernières années sont explosives, réparties en jets lyriques (*La Haie rouge*, 1967, en ses versions successives, d'une violence presque fauve), des marines contrastées, qui parfois s'abolissent jusqu'à ce presque rien de *Rien que de la brume* (1972), et des paysages, comme ces *Collines de l'Oise* (1965), où le ciel semble sortir de la terre, de la forte argile brune, où se modèle le monde, par vagues successives, engendré par le moutonnement des croupes. Les dernières huiles, aux coloris renouvelés, plus intenses, et plus profonds, sont d'une maîtrise fulgurante : *Le Cèdre tourmenté* (1972), dresse, pour un dernier accomplissement, le thème de l'arbre, qui se débat dans sa force, mais dont la douleur s'aiguise d'être confrontée à la splendeur éblouissante d'un monde automnal. Le formidable *Autoportrait* de 1971, pour un peintre qui délaissa la figure humaine, est, de tout évidence, un effort tes-

tamentaire : le visage, presque en voie de dissociation déjà par rapport au corps massif, a la transparence du spirituel ; il est exactement de face, comme par défi, pour fixer l'énigme de la vie. Non seulement la force émane du grand tableau, mais le questionnement : quoi, derrière le miroir ? Cette interrogation métaphysique, présente dans l'œuvre depuis si longtemps, de manière allusive, se métaphorise encore plus nettement dans deux des dernières huiles : *Souvenir de la mer du Nord* (1972-73) et *l'Adieu* (1973), composées semblablement sur une ligne oblique, zébrant la toile de gauche à droite : un chemin, dans les deux cas, rétrécissant, qui va on ne sait où.

Ce parcours, non seulement l'album des éditions Herscher le donne à voir, mais il le donne à lire, grâce aux annotations rigoureuses, précises, qui entourent chaque reproduction. Un narrateur anonyme, en qui l'on décèle un témoin quotidien, — trop modeste François Walter ! — restitue le cadre biographique, sans étouffer le tableau, ni éteindre la possibilité du rêve. Ainsi se succèdent, dans le déroulement du livre, d'utiles repères chronologiques, une préface déjà signalée de Georges Vigne, qui souligne pertinemment les injustices dont souffre Zoum Walter (femme, pastelliste, excentrée par rapport à Paris), trois textes signés de l'artiste, les témoignages de Jean Tardieu et de Jocelyne François, pour arriver enfin à celui de François Walter, dont le travail se prolonge, cela pouvait être dit, dans l'exact appareil critique.

Grâce à cet ensemble, on voit donc se profiler l'itinéraire d'un peintre né du pastel, et qui y demeure, s'y affirme non par facilité, encore moins par débilite gracieuse, mais en raison de l'intensité qu'il y trouve. C'est dans les dernières années qu'on peut le mieux comprendre combien le pastel était l'aiguillon d'une recherche indéfiniment poursuivie de la couleur, — son principe d'extase et de métamorphose. Car à ce moment-là, une continuité s'établit entre le pastel et les huiles, soit que la toile ait été précédée d'une étude au pastel, comme pour *La haie rouge* ou *L'Adieu*, soit qu'elle ait rejoint, fait siennes, et peut-être dépassé la vibration aiguë et la liberté du pastel, comme dans les paysages de Crouy. Mais qu'il s'agisse de pastel ou d'huile, l'œuvre présente toujours un principe fort, des structures affirmées (l'arbre, la colline, l'étagement des maisons et des paysages, la superposition des ciels, des forteresses abstraites) presque partout le besoin d'une construction, à tout le moins un rythme majeur, qui fait tenir ce monde et lui assure cohérence. Intensité, force, ajoutons encore, pour définir cet art, un goût de l'essentiel. Encore qu'on trouve aussi d'admirables « détails » intimistes (au début, l'attendrissant plateau du *Thé*, dans son désordre pataud ; sur la fin, le *Bouquet double*, par exemple), dont la rareté fait le prix, ce qui frappe le plus dans les dernières toiles notamment, c'est l'espace qu'elles dégagent vers le haut : quelle absence s'y loge, quelle spiritualité, quelle foi, nous dit-on, s'y cherchent, ou quelle inquisition sur l'au-delà des apparences, qui interpelle sans livrer le secret ?

DANIEL DUROSAY.

Chronique bibliographique

TEXTES DE GIDE

En amorce de l'édition, à paraître l'an prochain chez Gallimard, de l'importante *Correspondance* André Gide — Jean Schlumberger (établie par Pascal Mercier, v. pp. 593 et 603-4 de notre précédent numéro), *La Nouvelle Revue Française* a publié dans son numéro d'octobre (n° 465, pp. 42-60) quinze lettres extraites du début (1901-1904) de cet échange, brièvement présentées par Pascal Mercier (« Une accroche différée »).

TRADUCTIONS

André Gide, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden, IV : Autobiographisches, 4. Band*. Herausgegeben von Raimund Theis. Aus dem Französischen übertragen von Maria Schäfer-Rümelin und Wilhelm Maria Lüsberg. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1991. Un vol. rel. toile bordeaux sous jaqu., 21 x 13 cm, 706 pp., sans ach. d'impr., ISBN 3-421-06464-4, DM 78. [Cinquième volume paru de la grande, belle et riche édition dont le BAAG a déjà dit les mérites, v. nos n°s 85, p. 144, 89, p. 153, et 92, pp. 589-90. Ce quatrième et dernier tome d'écrits autobiographiques réunit le *Journal 1939-1949, Et nunc manet in te* et *Ainsi soit-il*, trad. par Maria Schäfer-Rümelin, et quatre textes courts : *Printemps, Jeunesse, Ma Mère* et *La Journée du 27 septembre* (tous quatre recueillis par Gide en tête de *Feuillets d'automne*), trad. par Wilhelm Maria Lüsberg. Préface (pp. 9-34) et notes (pp. 611-80), toujours aussi riches et précises, de Raimund Theis, et index des noms et œuvres (pp. 681-706) complètent le volume.]

André Gide, *La Sequestrata di Poitiers*. Traduzione di Gisèle Bartoli. Milan : Adelphi Edizioni, coll. « Piccola Biblioteca » n° 38, 1991. Un vol. br., 18 x 10,5 cm, 114 pp., 8 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. avril 1991, ISBN 88-459-0189-0,

Lire 14.000. [Troisième éd., dans cette collection, de cette trad. initialement parue en 1976, v. BAAG n° 35, juillet 1977, p. 86.]

Signalons que le même éditeur publiera en 1992 — en triple hommage à Montaigne (pour le quatrième centenaire de sa mort), à Gide et à Leonardo Sciascia (dont ce livre était le « livre de chevet ») — la traduction italienne de l'anthologie que Gide avait établie en 1938 pour un éditeur américain (*The Living Thoughts of Montaigne, presented by André Gide*, New York : Longmans & Co, 1939), mais qui fut aussi publiée en France (*Les Pages immortelles de Montaigne, choisies et expliquées par André Gide*, Paris : Corrêa, 1939), contre son gré (v. à ce sujet la *Correspondance* Gide-Bussy, t. III, notamment pp. 108-9). Sur nos indications, le volume italien ne reprendra toutefois pas la préface que Gide avait composée pour des lecteurs américains — et qu'il a, dans la suite, plusieurs fois reniée —, mais y substituera l'un des deux essais écrits en 1928-29, publiés, l'un dans *Commerce* (n° XVIII, hiver 1928-29, pp. 7-48 : « Montaigne »), l'autre dans *La NRF* (n° 189, juin 1929, pp. 745-66 : « Suivant Montaigne »), et réunis sous le titre *Essai sur Montaigne* dans le livre paru en juin 1929 chez Jacques Schiffrin (Éd. de la Pléiade).

LIVRES

Éric Deschodt, *Gide. Le « contemporain capital »*. Paris : Libr. Académique Perrin, 1991. Un vol. br., 22,5 x 14 cm, 338 pp., 16 pp. ill. h.-t., ach. d'impr. août 1991, ISBN 2-262-00641-5, 145 F. [Biographie, dont rendra compte notre prochain numéro.]

Marc Dambre, « *La Symphonie pastorale* » d'André Gide. Paris : Gallimard, 1991, coll. « Foliothèque » n° 11. Un vol. br., 18 x 11 cm, couv. ill., 221 pp., ach. d'impr. 2 octobre 1991, ISBN 2-07-038440-3. [Second ouvrage consacré à Gide dans cette nouvelle collection, où parut au printemps dernier une présentation des *Faux monnayeurs*, v. p. 590 du précédent BAAG. Table : Introduction (pp. 11-2), I. Le Texte dans son histoire (pp. 13-50), II. Construction (pp. 50-86), III. Ironie (pp. 86-127), Conclusion (pp. 128-30), Dossier : I. Repères biographiques, II. Documents, III. Bibliographie (pp. 133-210). Iconographie réunie par Nicole Bonnetain.]

Daniel Moutote, *André Gide : l'engagement (1926-1939)*. Paris : SEDES, 1991. Un vol. br., 24 x 16 cm, couv. ill., 304 pp., ach. d'impr. novembre 1991, ISBN 2-7181-1431-X. [Un Avertissement précise que « le présent ouvrage peut se lire comme la fin de notre analyse du Journal de Gide : *Le Journal de Gide et les problèmes du Moi (1889-1925)*, PUF 1968, puisqu'il conduit l'étude du *Journal 1889-1939* jusqu'à sa publication finale en 1939 ». Table : Introduction (pp. 7-10), I. De la mort de l'esprit à la réintégration de l'être (pp. 13-66), II. L'engagement social (pp. 69-152), III. L'engagement politique (pp. 153-225), IV. La manifestation intégrale (pp. 229-70), Conclusion (pp. 271-4), Index rerum, index nominum, index des œuvres et Bibliographie sélective (pp. 275-301). Le BAAG rendra prochainement compte de ce livre.]

Patrick Pollard, *André Gide, Homosexual Moralist*. New Haven - Londres : Yale University Press, 1911. Un vol. rel. toile vermillon sous jaqu. ill., 24 x 16 cm, XVI-498 pp., 6 pp. ill. h.-t., sans ach. d'impr., ISBN 0-300-04998-6, £ 40 / \$ 65. [Important ouvrage, dont le BAAG rendra prochainement compte.]

André Gide 9. « Corydon », « Si le grain ne meurt », « Les Faux-Monnayeurs » : Regards intertextuels. Paris : Lettres Modernes, 1991. Un vol. br., 19 x 13,5 cm, 160 pp., ach. d'impr. octobre 1991, ISBN 2-256-90899-2, 115 F. [Enfin paru, second vol. des *Actes du Colloque international organisé par l'AAAG les 12, 13 et 14 janvier 1984 à Paris : « André Gide en question : le Contemporain capital (1923-1925) »*, textes réunis par Claude Martin. Au sommaire : I. Liminaire : Jean-Louis Curtis : « Présence de Gide », Jacques Drouin : « Souvenirs d'André Gide », II. *Corydon, Si le grain ne meurt, Les Faux-Monnayeurs* : Regards intertextuels : Catharine S. Brosman : « "Le peu de réalité" — Gide et le moi », Alain Goulet : « Sur une figure obsédante — vers une origine de la création littéraire », Patrick Pollard : « L'idéal de *Corydon* », Raymond Gay-Crosier : « Registres de l'ironie gidienne — le cas des *Faux-Monnayeurs* », Christian Angelet : « Autobiographie et roman », III. Hors Cadre : Françoise Calin : « *Paludes*, le flottement du sens et l'infini des mots », Jean-Louis Backès : « *Numquid et tu, Dostoïevski ?* », Dominique Noguez : « Gide et le cinéma ».]

Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*. Textes réunis et présentés par André Guyon. Paris : Le Cherche-Midi, coll. « Amor Fati », 1991. Un vol. br., 24 x 15,5 cm, 348 pp., ach. d'impr. août 1991, ISBN 2-86274-197-3, 147 F. [André Guyon, professeur à l'Université de Brest, bien connu par ses travaux sur Jules Romains, a eu l'excellente idée de rassembler les études, chroniques, échos et notes critiques — c'est ici un choix, mais très abondant, et fort bien présenté et annoté — qu'Alain-Fournier publia, de 1910 à 1914, dans *La NRF* puis, surtout, dans *Paris-Journal*. Lire ces pages, c'est s'offrir le plaisir de plonger dans la vie quotidienne de la France littéraire d'alors, qui a ses petits côtés piquants et amusants, et aussi ses grandes figures, ses grands débats... À l'index, plus de huit cents noms ! et plus de cinquante renvois sous le nom de Gide.]

Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard. Paris : Seghers, coll. « Pour Mémoire », 1991. Deux vol. br., 22,5 x 17,5 cm, couv. ill., 767 pp., 8 pp. ill. h.-t., et 795 pp., 8 pp. ill. h.-t., réunis en coffret, ach. d'impr. octobre 1991, ISBN 2-232-10304-8 et 2-232-10399-4, 500 F. [Attendu depuis longtemps, voici un monument de l'histoire littéraire de ce siècle, dans l'impeccable édition que nous en offre Claude Sicard. Le BAAG en rendra naturellement compte — si tant est que l'expression « compte rendu » ait un sens satisfaisant en l'occurrence. Le t. I contient une introduction (pp. 9-31), un « Sommaire chronologique : Jacques Copeau jusqu'en 1901 » (pp. 33-41) et le *Journal 1901-1915* ; le t. II, le *Journal 1916-1948*, des Annexes (pp. 715-44), une Bibliographie de Copeau (pp. 745-7) et un Index (pp. 749-89 : quelque 400 renvois sous le nom d'André Gide, plus une centaine à des membres de sa famille : ses oncle et tante Charles, sa fille Catherine...).]

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Claude Foucart, « Gide : le crime ou la "vie étrangère" », *Crimes et Criminels dans la Littérature française* (C.E.D.I.C., 1991), pp. 223-33.

Zvi H. Levy, « Deux sources de *La Porte étroite* et du "Journal d'Alissa" : *Madame André-Walther* et la *Correspondance Auguste Comte - Clotilde de Vaux* », *Ariane* [Lisbonne], 1988, n° 6, pp. 127-48.

Éric Marty, « Gide et sa première fiction : l'attitude créatrice », *L'Auteur et son manuscrit* (sous la dir. de Michel Contat, Paris : Presses Universitaires de France, 1991).

Éric Marty, « Commencer à écrire : un carnet d'André Gide », *Carnets d'écrivains, I* (sous la dir. de Louis Hay, Paris : Éd. du C.N.R.S., 1991).

Le livre d'Éric Deschodt signalé ci-dessus a fait l'objet de quelques comptes rendus, parmi lesquels ceux de

— Jean-Jacques Brochier, « Le contemporain capital », *Magazine littéraire*, n° 292, octobre 1991, pp. 6-7. (« La biographie d'Éric Deschodt, qui, disons-le tout de suite, ne satisfera ni ceux qui aiment Gide, ni ceux qui le détestent [...], est curieuse. Utile, certes. Mais il semble que Deschodt n'aime ni une part de Gide, ni une part de son œuvre. [...] Utile, donc, cette biographie, puisqu'elle nous ramène à Gide, que nous aurions bien tort d'oublier, qui peut nous apprendre, nous apporter tant de choses. Mais le vrai livre, moins partial, moins hâtif, plus assuré, plus chaleureux, reste à écrire. »)

— Pierre-Étienne Pagès, « Déviances », *Le Spectacle du monde*, octobre 1991, p. 85. (« On découvre, à lire [cette biographie], qu'André Gide ne relèverait plus aujourd'hui de la police des mœurs, mais de celle de la pensée. [...] Le livre de Deschodt contient tout ce qu'il ne faut plus écrire : pour la partie entre guillemets, s'entend. [...] Une vocation paradoxale n'excuse pas tout. La perversion, par exemple, d'avoir été dreyfusard et antisémite en même temps. [...] Ce qui l'inclina vers le communisme, [c'est qu']au fond, il y voyait un fascisme plus avouable. [...] On en mit en prison pour beaucoup moins. Mais c'était Gide. [...] Pour que Madeleine Rondeaux ne se soit jamais plainte, il fallait qu'elle fût sainte, ou folle. Ou alors complice, et c'est là un monde qui nous dépasse. »)

— Bernard Frank, « Gide roi », *Le Nouvel Observateur*, n° 1406, 17 octobre 1991, pp. 122-3. (« notre ami vient d'écrire son meilleur livre, le plus gai, le plus entraînant, le plus utile aussi. [...] On lui reprochera, non sans raisons, des oublis, des partis pris, des légèretés. Mais c'était le moment. À neuf ans de l'an 2000, je ne vois pas dans notre littérature qui se porte mieux que ce vieux monsieur né en 1869 et mort en 1951. [...] Et comme vœux de bonne année, je ne vois pas ce que l'on pourrait imaginer de mieux que Gide. »)

— Joël Schmidt, « Écrivains importants ou mineurs ? », *Réforme*, 2 novembre 1991. (« cet essai biographique n'est jamais complaisant. [...] On sent Éric Deschodt à la fois agacé et admiratif, irrité et pourtant séduit par l'homme et l'écrivain [...]. Éric Deschodt porte souvent son style au niveau du pamphlet feu-

tré [...]. Ni méchanceté ni perversité ni règlement de compte dans ce *Gide*, mais une mise en relief d'un homme qui, grâce à la vision d'Éric Deschodt, homête, impitoyable et pourtant profondément amicale, devient un écrivain de mouvements et en mouvement [...]. »)

Comptes rendus

— du second tome de la *Correspondance Gide-Copeau*, par Daniel Moutote, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91^e année n° 4-5, juillet-octobre 1991, pp. 770-2.

— de la *Correspondance Gide-Ruyters*, par Pascal Dethurens, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91^e année n° 4-5, juillet-octobre 1991, pp. 769-70.

— de la *Correspondance Gide-Ruyters*, par Jacques Belmans, *L'Arbre à paroles* [Poémathèque de Belgique, Liège], 1991, n° 68, p. 109.

— de la *Correspondance Gide-Ruyters*, par Michael Tilby, pp. 344-5.

— de la *Correspondance Gide-Ruyters*, par Carla Curtabbi, *Studi Francesi*, n° 103, janvier-avril 1991, p. 179.

— du livre de Monique Yaari [v. BAAG n° 82-83, avril-juillet 1989, p. 297], par Philippe Hamon, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91^e année n° 4-5, juillet-octobre 1991, pp. 831-3 [c. r. exceptionnellement long où Gide n'est même pas mentionné, alors que 115 pages du livre sur 247 ont *Paludes* pour objet...]

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

M. Christophe Duboile, membre de l'AAAG et étudiant à l'Université de Picardie (Amiens), prépare sous la direction du Professeur Jacqueline Lévi-Valensi (membre de l'AAAG) une thèse de doctorat enregistrée sous le titre : *André Gide — André Ruyters : écriture et mimétisme*.

Mlle Pascale Fostier, étudiante à l'Université de Paris IV (Sorbonne), membre de l'AAAG, a soutenu un mémoire de Maîtrise, préparé sous la direction du Recteur Marius-François Guyard, intitulé « *El Hadj ou le Traité du faux Prophète* » d'André Gide : un essai d'interprétation (un vol. dactyl., 159 pp.).

M. Paul Jund, étudiant à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg (Strasbourg II) et membre de l'AAAG, a soutenu en octobre dernier, pour le Diplôme d'Études Approfondies de Littérature française, en préalable d'une thèse de doctorat qui traitera le même sujet, un mémoire intitulé : *André Gide et la question de la Femme* (un vol. dactyl., 75 pp.). (Un exemplaire des mémoires de Mlle Fostier et de M. Jund a été déposé au Centre d'Études Gidiennes.)

Mme Antje Roggenkamp-Kaufmann, de Göttingen, membre de l'AAAG, a soutenu le 21 octobre, devant un jury composé des Prof. Dr. G. Stecker, H. Hübner et Raimund Theis (membre de l'AAAG) — qui lui ont décerné la mention *Magna cum laude* — une thèse sur *Le protestant André Gide et la Bible*. Dex extraits en seront publiés dans le BAAG.

Mme Sophie Savage, membre de l'AAAG, prépare sous la direction du Pro-

fesseur Henri Godard une thèse à l'Université de Paris VII, où elle a soutenu l'an dernier un mémoire de D.E.A. intitulé *Les Techniques narratives dans « Paludes » et « Les Faux-Monnayeurs »*.

AUTOUR DE GIDE

Zoum Walter n'est certes pas une inconnue pour amis d'André Gide, lecteurs du BAAG, surtout depuis les articles qu'y publièrent jadis Claude Martin (« Cette oasis artistique de Roquebrune... » : André Gide, Simon Bussy, Jean Vanden Eeckhoudt et Zoum Walter », n° 46, avril 1980, pp. 158-94) et François Walter (« Sur trois tableaux », n° 70, avril 1986, pp. 41-9) ; et nombre d'entre nous ont pu admirer de ses œuvres dans quelques expositions de ces dernières années (à la Biennale de Menton, été 1980 ; aux musées d'Épinal et de La Rochelle, été 1981, au Cloître des Billettes à Paris, automne 1981, à la Bibliothèque des Strasbourg, hiver 1985, ou à la grande rétrospective de Bruxelles, Galerie Horizons, octobre 1988)... Mais, après quelques plaquettes déjà anciennes, un *magnifique* livre, abondamment illustré en couleurs, vient enfin offrir une vue d'ensemble de ce très grand peintre, qui commence seulement, dix-sept ans après sa mort (21 juin 1974), d'être mis à sa vraie et haute place : *Zoum Walter (1902-1974)*, Paris : Herscher, 1991, un vol. rel. toile bleue sous jaqu. ill., 31 x 24,5 cm, 199 pp., ach. d'impr. octobre 1991, ISBN 2-7335-0201-8, 350 F. Dans le présent numéro du BAAG, Daniel Durosay vous parle de ce livre et vous dit son émerveillement.

Les éditions Porte du Sud (2, rue du Commerce, 89500 Villeneuve-sur-Yonne) publie, préfacé par Emmanuel Roblès, un album (27 x 21 cm, 80 pp. dont 46 en couleurs, sous jaqu. ill.) consacré au peintre *Armand Assus* (mort en 1977) ; le volume comprend une biographie détaillée de l'artiste qui côtoya Albert Camus, Albert Marquet, Henri Manguin, etc., et *André Gide* (v. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. IV, où son nom est malencontreusement imprimé *Assers...* !). [Tirage limité à 350 ex., dont 50 avec une reprod. sur Velin d'Arches, 500 F, et 300, 300 F, prix franco de port.]

VARIA

CLAUDE MOUZET (1922-1991). *** Aussi douloureux que brutal, un deuil a frappé le Conseil d'administration de l'AAAG, en la personne du docteur Claude Mouzet, que la mort nous a enlevé le 25 août dernier, à Angers. Né le 3 septembre 1922, il n'avait pas encore soixante-neuf ans... Géroto-psychiatre hospitalier à Ainay-le-Château (Allier), il avait rejoint l'Association en 1976, avait été élu à son Conseil lors de l'Assemblée générale du 15 mai 1982 et, depuis neuf ans, malgré son éloignement de Paris et le poids de ses obligations professionnelles, n'avait manqué à aucune de ses réunions ; nous nous souviendrons toujours avec émotion et amitié de cet homme fin, cultivé et affable, dont nous apprécions les suggestions et les conseils — et déploreons qu'il n'ait pas eu le loisir de mener à bien certaine étude gidienne dont il nous avait confié le projet... À Mme Mouzet et à ses enfants, l'AAAG tient à exprimer toute sa sympathie.

TONY BOURG (13 février 1912-18 juin 1991). *** Une vie de professeur éminent s'éteint. D'une érudition sans faille sur tout ce qui concernait le Luxembourg, ses relations avec les milieux artistiques belges et fran-

çais, sur les Mayrisch et sur Colpach, Tony Bourg était l'ami des chercheurs : nous témoignons que les questions posées toujours trouvaient réponse. Tourné de bonne heure vers la France, comme beaucoup d'hommes de sa génération, il l'avait fréquenté pour des études supérieures de lettres, partie à Paris, partie à Grenoble. À leur terme, il avait commencé sa carrière d'enseignant dans le secondaire en 1939, à point nommé pour affronter la tourmente : de 1941 à 1945, il dut déambuler de poste en poste, sous le coup de nominations autoritaires, dans cette Allemagne qui avait confisqué jusqu'à l'existence de son pays et annexé ses enseignants : d'un château l'autre. La Libération l'installa à Luxembourg. C'est alors qu'il se prit d'intérêt pour Malraux et Camus — passions qui débordèrent les murs du lycée, se muèrent en conférences et en articles. En 1969, à la fondation du Centre Universitaire, ébauche d'université luxembourgeoise, il y fut nommé professeur de littérature française. Plusieurs générations d'élèves témoignent là-bas de son autorité, et de sa disponibilité. Parlons aussi de la jovialité rhénane de cet homme grand, qui ne regardait pas de haut. Il n'était pas des nôtres, mais eût pu l'être, car,

pour le public gidien, il fut un des artisans du recueil consacré à Colpach (*Colpach*, Luxembourg, 1^{ère} éd. : 1958, 2^e édition : 1978, 292 p.), par qui plusieurs d'entre nous furent initiés à la question. Il y avait contribué par un article sur « André Gide et Mme Mayrisch » (2^e éd., pp. 66-98). Mais son grand ouvrage reste sans doute *Le Grand-Duché de Luxembourg dans les Carnets de Victor Hugo*, une édition critique qu'il conduisit en compagnie de F. Wilhelm (Luxembourg : RTL Édition, 1985, 343 p. avec bibliog. et index). La revue luxembourgeoise *Galerie* (9^e année, 1991, n°2, pp. 165-96) lui consacre un numéro d'adieux, largement illustré. Mais le plus bel hommage lui avait été rendu, il y a peu, à l'occasion de son 75^e anniversaire, par la publication d'un livre, édité en son honneur par J.-C. Muller et Frank Wilhelm : *Le Luxembourg et l'étranger. Présences et Contacts*. Luxembourg : Association SESAM, 1987, 279 p. avec index, où se mêlaient articles d'érudition en langues française et allemande. L'ouvrage comportait notamment une bio-bibliographie, et même une généalogie (pp. 248-70), selon la coutume du pays. [D. D.]

ALEXANDRE BIRMELE
(1892-1978) *** Nous n'avons appris que tout récemment le décès du professeur Alexandre Birmelé, de Genève, à quatre-vingt sept ans, le 11 novembre 1978. Mais nous tenons à saluer la mémoire de ce familier de l'œuvre de Gide et de toutes les initiatives de la NRF, qui avait adhéré à l'AAAG en 1972 et lui avait fait un don généreux en 1976.

LES MAYRISCH ET L'ALLEMAGNE. *** Sous ce titre, le Centre National de Littérature, rattaché aux Archives Nationales du Grand-Duché de Luxembourg, prépare un colloque, qui aura lieu à Luxembourg en octobre 1992. Tous renseignements auprès de M. Cornel Meder, directeur des Archives Nationales, B.P. 6, L — 2010 Luxembourg.

CONCERT À HANNEUCOURT. *** Pour la neuvième édition des *Concerts en hommage à Nadia et Lili Boulanger*, notre amie Marie-Françoise Vauquelin-Klincksieck, vice-présidente de cette association, recevait le 21 septembre dernier, dans la maison de Nadia Boulanger qu'elle occupe maintenant depuis plusieurs décennies, un public choisi parmi lequel se comptaient une dizaine de Gidiens. Le programme en deux parties de cette matinée était aussi riche que contrasté, puisqu'on offrait tout d'abord l'Espagne avec des mélodies de Rodrigo et de Manuel de Falla, puis un programme piano/violoncelle plutôt grave. Pour ces mélodies espagnoles, on ne pouvait trouver meilleure voix que celle d'Isabel Garcisanz, aussi à l'aide dans les aigus que dans les graves parfois tragiques (et tellement flamenco) de Falla. Aussi à l'aise dans le ton léger et un tantinet coquin que dans la mélodie parfois dramatique, dans le tonal que dans les frottements harmoniques si typiquement espagnols. Le guitariste Roberto Aussel qui l'accompagnait nous a paru en revanche en deçà de l'ampleur sonore requise, en deçà des richesses de couleurs qu'il nous a pourtant plusieurs fois laissé entrevoir. Instrument intime s'il en est, la guitare a souvent besoin

d'une sonorisation plus soutenue. Deux chansons populaires concluaient de manière pétillante cette évocation hispanique qu'aimait Nadia Boulanger. Émile Naoumoff était certainement le clou de ce concert, le grand moment attendu comme chacune de ses apparitions. Comment ce jeune homme de trente ans peut-il à ce point allier une technique parfaite, un toucher absolument unique (sur un remarquable Fazoli) à une sensibilité à fleur de peau ? L'émotion est grande, mais sans jamais aucun fard. Ni « mélo » ni effets travaillés. L'*Élégie* de Fauré a été le moment le plus fort car, outre l'excellence du piano, il y avait là un violoncelliste, le jeune Américain Gary Hoffman, dont la carrière sera sans doute celle d'un très grand musicien. Jamais je n'ai entendu jouer cette *Élégie* avec un souffle aussi naturel. Aucune respiration exagérée, « rubatisée » (ce qui aurait plu à Gide). Tout se déroulait avec une *évidence* qui est celle des grands artistes. Non point une démonstration, mais bien une « mise en vie ». Suivait — j'ai omis la *Sonate op. 38* de Brahms, qui m'a paru moins révélatrice — une très intéressante *Pièce* de Nadia Boulanger « herself ». Un seul court mouvement d'échos entre le piano et le violoncelle, tout de mélancolie pudique, de tristesse retenue, d'épanchement réservé. Voilà qui révélait un aspect surprenant de la personnalité et du tempérament de la redoutable « Mademoiselle ». On ne pouvait mieux bisser qu'avec la *Prière* de Bloch : délicatesse, économie de moyens et richesse harmonique. Longue vie à l'Association des Concerts en hommage à Nadia et Lili Boulanger pour d'autres moments de rare émotion (Cotisation annuelle : 150 F, Au-

ditorium d'Hanneucourt, 78440 Gargenville, tél. 30.93.52.22). [B. M.]

PRÉCURSEURS DE L'AVANT-GARDE DANS LES LETTRES BELGES (1900-1914). *** La revue *Bérénice*, de Rome, spécialisée dans l'étude des courants d'avant-garde en littérature française, a décidé de consacrer un numéro d'ensemble à une période mal connue des lettres belges, celle qui va de 1900 (environ) à la guerre de 1914-1918. Il s'agira de relever, dans cette époque de transition, toutes les manifestations modernistes qui prennent la suite du Symbolisme et préparent les courants d'avant-garde qui se manifesteront au lendemain de la guerre (surréalisme, expressionnisme, réalisme magique, etc.). Il y sera donc question, entre autres, de Christian Beck, Franz Hellens, André Ruyters, Isi Collin, Henri Vandeputte, Jean de Bosschère, Fernand Crommelynck, Mécislas Golberg, Henry Maassen, Paul Méral... Le directeur de *Bérénice*, le professeur Gabriele-Aldo Bertozzi, a confié la coordination de ce numéro à M. Michel Otten (70, rue Major Pétillon, B — 1040 Bruxelles).

NOS AMIS PUBLIENT... ***

Jean Bourguignon & Charles Houin, *Vie d'Arthur Rimbaud*, préfacée et annotée par Michel Drouin (Paris : Payot, 228 pp., 120 F). — Que n'a-t-on disserté, inventé, tronqué à propos de l'existence de Rimbaud, depuis cent ans qu'il a disparu. Civilisateur de la race nègre pour certains, en panne de génie à partir de 1873 pour d'autres, que n'a-t-on écrit ! La famille même du poète, sa sœur Isabelle pour l'essentiel, et son beau-frère, Paterné Berichon, s'est appliquée à masquer ce

qu'une certaine morale réprouvait, la liaison avec Verlaine notamment. C'est elle, au contraire, qui vantait le génie « missionnaire » établi en Abyssinie. Or, dès 1896, deux journalistes ardennais, scrupuleux jusqu'au moindre détail, vont publier des articles qui cerneront parfaitement la personnalité, l'œuvre, l'itinéraire de leur compatriote. Pour cela, il leur faudra lever les pièges tendus par la famille, faire une enquête tous azimuts en interrogeant les témoins, les employeurs aussi du poète devenu voyageur autant que commerçant, se garder des renseignements donnés par Isabelle à contre-cœur. Se méfier comme la peste de Berrichon. Grâce à eux se dessine, dans les huit articles de la *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, l'homogénéité d'une vie : Rimbaud, où qu'il ait vécu, a toujours été un migrant d'une part, un assoiffé de connaissance d'autre part. Jamais il n'a cessé d'écrire. Il n'existe pas de « mythe » Rimbaud. Michel Drouin, en favorisant la publication inédite de ces articles, en ne ménageant pas sa peine et ses notes techniques, contribue à rendre son vrai visage à l'homme aux semelles de vent. [H.H.] (Signalons que M. Michel Drouin, membre de l'AAAG, présente et annote également un second volume d'*Ames et visages* d'André Suarès, *Portraits et préférences*, Gallimard, 360 pp., 145 F.)

UN INÉDIT DE JEAN SCHLUMBERGER. *** Vient de paraître, chez Gallimard (coll. blanche, 165 pp., 78 F), un émouvant petit volume, presque entièrement inédit, de Jean Schlumberger : *In memoriam, suivi de Anniversaires*. Il s'agit de l'admirable texte qu'il avait écrit au

lendemain de la mort de sa femme, et qui n'avait été jusqu'ici publié qu'en une plaquette hors commerce, en 1926 (puis au tome III de ses *Œuvres*), auquel l'éditeur (c'est-à-dire, derrière son discret anonymat, notre ami Pascal Mercier) a joint l'ensemble des quarante lettres que, de 1925 à 1964, Schlumberger adressa à sa femme à chaque anniversaire de sa femme, le 7 septembre.

MAC AVOY. *** Le peintre Édouard Mac Avoy, dont le dernier BAAG citait quelques propos sur Gide, est mort le jeudi 26 septembre dernier à l'hôpital de Saint-Tropez. Né à Bordeaux le 25 janvier 1905, élève de Paul-Albert Laurens à l'académie Julian, il était dans sa quatre-vingt-septième année.

CHEZ LES AMIS DE NOS AMIS... *** Le samedi 19 octobre dernier, dans la salle des fêtes de Bellême et sous la présidence de notre ami André Daspre (professeur à l'Université de Nice et directeur du Centre International de Recherches sur Roger Martin du Gard), s'est déroulée la cinquième des *Journées Roger Martin du Gard de Bellême* : Table ronde sur « Théâtre et roman dans l'œuvre de RMG » (avec A. Daspre, Brian S. Pocknell et Claude Sicard), représentation du *Plaisir de rompre* de Jules Renard (mise en scène de M.-P. Bachelet) et récital d'art lyrique par la « Rubini Society ». — *Rencontres Jacques Copeau*, à Pernand-Vergelesses les 25, 26 et 27 octobre, avec de nombreuses manifestations : musique, chansons (Graeme Allwright, Bill Deraine), débats (« Cinq ou six acteurs et un tréteau suffisent à représenter l'univers » :

des metteurs en scène d'aujourd'hui ont confronté leur réflexion et leur pratique avec la pensée de Jacques Copeau), bal et feu d'artifice, dégustation des vins de Pernand, représentations théâtrales (*L'École des Femmes*, mise en scène par Catherine Dasté, *La Grammaire* de Labiche, *Laisse la porte ouverte et la lumière dans le couloir*, de Noël Jovignot)...

AVIS POUR RECHERCHES

*** Mlle Patricia Holl (14, rue Sainte Isaure, 75018 Paris, tél. 42.52.59.62), 23 ans, actuellement bibliothécaire vacataire au Centre Pompidou, titulaire d'un DEUG scientifique et du diplôme de l'École Nationale Louis-Lumière (section cinéma), offre ses services en matière de recherches documentaires (archives, bibliothèques...).

« PETITE COLLECTION... VERTE » ? *** Vente aux enchères, le 24 octobre dernier à Drouot-Richelieu, de vingt-cinq précieux livres et manuscrits de Gide (parmi lesquels nous avons remarqué un jeu d'épreuves de l'originale d'*Amyntas* corrigé par Gide, des épreuves corrigées de *L'Immoraliste*, le manuscrit autographe, abondamment travaillé, de *Paludes*, et un exemplaire des *Cahiers d'André Walter* [Art Indép., 1891] dédié « à Eugène Rouart, en prémices d'amitié préconçue »). Mais la pièce la plus surprenante y était sans doute une « couverture d'essai » imprimée en 1902 par le Mercure pour l'originale de *L'Immoraliste* : « sur papier vergé vert d'eau, ornée de petits bouquets, couronnes et rubans verts et jaunes, encadrement central et fleurons imprimés portant le titre de l'ouvrage » — commentaire du catalogue (n° 77) :

« Cet essai d'imprimeur, unique, témoigne du tâtonnement d'André Gide avant que son choix ne s'arrête définitivement sur le modèle de la célèbre couverture bleue, imaginée d'après celle de l'édition originale du *Faust* de Nerval. Elle présente néanmoins le même décor typographique qui orne les couvertures ordinaires [i. e. bleues] de l'édition originale. » Nous reproduisons dans le présent numéro (en noir, malheureusement) cette couverture mort-née, qui fera rêver nos amis heureux possesseurs des vingt-deux élégants petits volumes qui, tirés à 120, 300 ou 550 exemplaires, de *L'Immoraliste* (1902) à *Thésée* (1946), constituent la précieuse « Petite Collection bleue »...

POUR LA CORRESPONDANCE GÉNÉRALE D'ANDRÉ GIDE

*** Nos plus anciens lecteurs et amis ont peut-être oublié (et d'autres, plus récents, n'en ont pas eu connaissance) l'appel qu'avait lancé, dans le BAAG (n° 54, avril 1982, pp. 307-9, appel renouvelé deux ou trois fois par la suite), l'équipe CNRS qui s'est chargée, depuis octobre 1981, de rassembler les éléments dispersés qui composeront — plus tard ! — la *Correspondance générale d'André Gide*. Au 30 octobre dernier, 23 453 lettres (dont 10 594 de Gide et 12 866 à lui adressées) étaient répertoriées — et le travail se poursuit. L'Équipe réitère son appel : elle souhaite que lui soient communiquées (avec garantie expresse donnée aux détenteurs des autographes qu'aucune utilisation ni divulgation n'en sera faite) les photocopies (complètes, enveloppes comprises lorsqu'elles ont été conservées) de lettres écrites ou reçues par Gide, entièrement ou partiellement

inédites ; à défaut des photocopies, la description et la localisation de ces lettres (lieu et date d'écriture, nom du destinataire ou du scripteur). Tous frais (de photocopie et d'envoi) seront remboursés par l'Équipe à ses obligés correspondants, qu'elle remercie d'avance pour leur concours. — Écrire au responsable de l'Équipe : Claude Martin, 3 rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon (tél. 78.59.16.05).

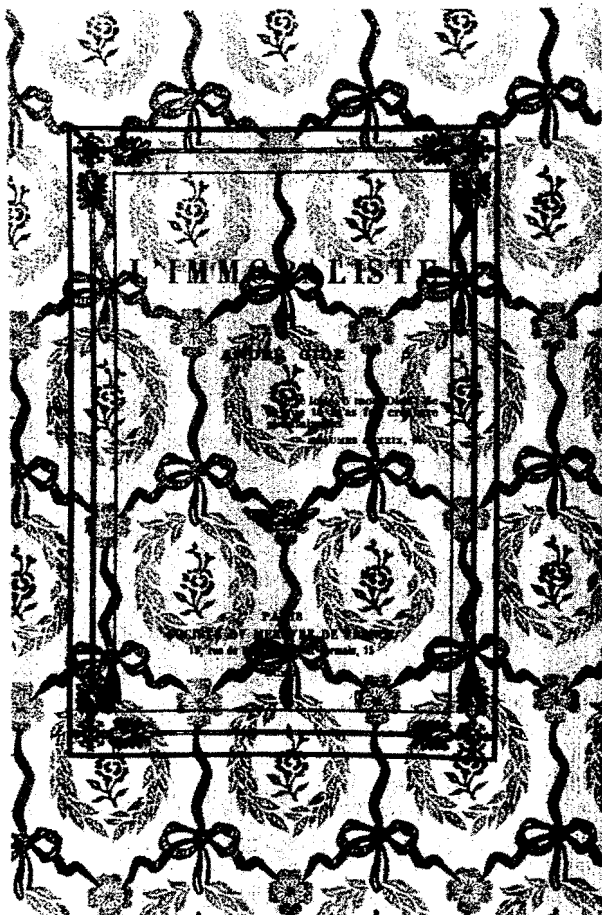
DE BONNES NOUVELLES DU JOURNAL *** La nouvelle édition du *Journal* de Gide dans la « Bibliothèque de la Pléiade », édition complétée, corrigée et annotée sous la direction de notre ami Éric Marty, est en bonne voie d'achèvement : le manuscrit en sera remis en septembre prochain à Gallimard.

ZOOM WALTER *** Lors d'un cocktail servi au Centre Wallonie-Bruxelles, du 46 rue Quincampoix, à Paris, notre Ami François Walter signalait, le mercredi 6 novembre 1991, l'ouvrage récemment paru aux Éditions Herscher : *Zoum Walter, 1902-1974* — auquel il a pris une part si décisive [compte rendu du livre par D. Durosay, dans les *Chroniques* de ce numéro]. Pour l'occasion, et dans ce lieu, les visiteurs pouvaient admirer une quinzaine d'œuvres de l'artiste disparue, sélectionnées dans différentes époques — un avant-goût peut-être de l'exposition rétrospective que doit lui consacrer le Musée Ingres de Montauban, du 14 février au 26 avril 1992 (dates à confirmer au (16) 63.22.12.00 ; musée fermé le lundi).

À PROPOS DES CAVES ***

Un de nos lecteurs et amis, M. Lionel Marmin (Orléans), qui a bien connu Pierre-Aimé Touchard, a été surpris de lire, dans le compte rendu du livre de souvenirs de Jean Meyer (*BAAG* n° 90-91, avril-juillet 1991, p. 368), que celui-ci avait, en 1950, « imposé [*les Caves*] à l'administrateur » de la Comédie-Française... On lit en effet dans le livre de souvenirs de Pierre-Aimé Touchard (*Six années de Comédie-Française*, Paris : Seuil, 1953, p. 133) : « Au début de février 1950, Meyer — toujours lui [*cette incidente s'ajoute aux hommages que Touchard lui rend*] m'apporta un volume qu'il venait de recevoir d'une collection suisse du *Théâtre complet* de Gide. Il y avait lu aussitôt deux pièces inédites et me demandait mon avis. Je les lus dans la nuit et le lendemain nous tombions d'accord qu'il fallait tenter l'aventure des *Caves du Vatican*. » Ce témoignage ne contredit nullement celui de Jean Meyer (p. 149 de *Place au théâtre*), qui n'a pas eu à « imposer » à son administrateur une pièce qui le séduisit aussitôt autant que lui...

[Notes rédigées par Daniel Durosay, Henri Heinemann, Bernard Métayer et Claude Martin.]



Essai de couverture pour
L'IMMORALISTE
 (Mercure de France, 1902).

Sur papier vergé vert d'eau, ornée de petits bouquets, couronnes et rubans
 verts et jaunes, encadrement central et fleurons imprimés
 (v. pp. 123-4 du présent numéro).

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1992

Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel (ex. nominatif)	300 F
Membre fondateur étranger (+ 50 F pour frais divers)	350 F
Membre titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel (ex. numéroté)	250 F
Membre titulaire étranger (+ 50 F pour frais divers)	300 F
Abonné au <i>Bulletin</i> seul	160 F
Abonné étranger (+ 50 F pour frais divers)	210 F

Règlements :

par virement ou versement au
CCP PARIS 25.172.76 A

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide et
envoyé à notre Trésorier :

M. Jean Claude
Parc de Boufflers, 115 A
3, rue du Chemin Blanc
54000 Nancy

(adresse provisoire — l'adresse définitive sera indiquée
dans le prochain *BAA*G)

Tous paiements en francs français et stipulés SANS FRAIS

*Notre ami londonien **PATRICK POLLARD** (membre de l'AAAG depuis sa fondation) vient de publier un important ouvrage (v. p. 116 du présent numéro) :*

André Gide Homosexual Moralist

(un volume relié, sous jaquette illustré,
23,5 x 15,5 cm, 520 pages, 10 illustrations hors-texte)

Son prix élevé et justifié (£ 40.00 ou \$ 65.00, soit plus de 400 FF — et sensiblement plus dans les librairies françaises...) risquant d'en détourner de nombreux lecteurs dignes d'être intéressés par cette ample étude, l'AAAG a pu obtenir de l'éditeur, la Yale University Press, de disposer d'exemplaires qu'elle est en mesure de diffuser parmi ses membres au prix tout spécial de 295 F (frais de port compris : le livre pèse plus d'un kilogramme).

Les commandes,
accompagnés d'un chèque à l'ordre de l'AAAG,
sont à adresser au

Service publications de l'AAAG
3, rue Alexis Carrel
69110 Ste-Foy-lès-Lyon

*Nombre d'exemplaires disponibles très limité.
Ne pas tarder !*

ISSN 0044 - 8133
Comm. parit. 52103

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

**FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LUMIÈRE (LYON II)**

**18, quai Claude Bernard
F 69365 LYON CÉDEX 07**

PRIX DU NUMÉRO : 50 F