

BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE

N° 71

JUILLET 1986

VOL. XIV - XIX^e ANNÉE

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE**

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par la

SECTION ANDRÉ GIDE

Centre d'Études Littéraires du XX^e Siècle

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III

avec le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES

DIX-NEUVIÈME ANNÉE

VOL. XIV

1986

Le
BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE
revue trimestrielle fondée en 1968 par
Claude MARTIN
publiée par
LA SECTION ANDRE GIDE
du
Centre d'Etudes Littéraires du XXème Siècle
UNIVERSITE DE MONTPELLIER III
paraissant en janvier, avril, juillet et octobre
est principalement diffusée par abonnement annuel ou
compris dans les publications servies aux membres de
l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur
cotisation de l'année en cours

Tarifs: voir en dernière page

REDACTION

composition et mise en page

Daniel MOUTOTE

307, rue de la Croix de Figuerolles

34100 MONTPELLIER

Tél. 67 75 57 66

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

Daniel MOUTOTE , directeur responsable de la Revue;

Alain GOULET: Rubrique "Entre nous...". 158, rue de la Délivrande
F 14000 Caen. Tél. 31 94 58 78.

Pierre MASSON: Rubriques "Lectures gidiennes" et "Gide et la recherche
universitaire ". 92, rue du Grand Douzillé. F. 49000 Angers. Tél. 41 66 72 51.

Claude MARTIN: Rubriques "Chroniques bibliographiques", "Publications",
"Varia". 3, rue Alexis-Carrel, 89110 Ste Foy lès Lyon. Tél. 78 59 16 05.

BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE

DIX-NEUVIEME ANNEE - VOL.XIV N°71 JUILLET 1986

S.BRINDEAU	Mes poètes et Gide ?	p.5
F.BAYER	André Gide et Maurice Ohana	p.9
	Correspondance André Gide - Maurice Ohana	p.24
P.LACHASSE	<u>El Hadj</u> ou la démystification	p.33
A.WYNCHANK	<u>Les Faux-Monnayeurs</u> :"Tel père,tel fils"	p.45
W.C.PUTNAM III	L'aventure littéraire de Conrad et Gide	p.59
A.-P. SAHEL	Mort vitale et vie mortifère chez Gide et Camus	p.75
C.COUROUVE	Gide en citations: Gide et la politique	p.84
D.H.WALKER	La tentation d'André Walter	p.88
E.SMYTH	Gide et Hogg	p.91
P.POLLARD	Présence d'un mythe. <u>Perséphone</u>	p.93
	Cotisations et Abonnements	p.104

Illustrations:

Maurice Ohana

Ida Rubinstein dans le rôle de Perséphone, par Barsacq

SALLE ANDRE GIDE AU MUSEE D'UZES:

Les Fonds de St. Clair par Zoum Walter (détail)

Janie Bussy par Jean Vanden Eeckhoudt

REVUE FONDÉE EN 1968 PAR CLAUDE MARTIN
ET PUBLIÉE PAR LA SECTION ANDRE GIDE
CENTRE D'ETUDES LITTÉRAIRES DU XXÈME SIÈCLE
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III
AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

À NOS LECTEURS, À NOS AMIS

NOMBREUX SONT NOS FIDÈLES ABONNÉS QUI ONT L'ATTENTION DE NOUS ECRIRE POUR NOUS FAIRE PART DE LEURS CRITIQUES OU DE LEURS PROJETS AFIN QUE S'AMÉLIORENT LA PRÉSENTATION TECHNIQUE ET LE CONTENU DE NOTRE BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE. NOUS LES EN REMERCIONS CHALEUREUSEMENT, CAR CE N'EST QUE PAR LA CONTRIBUTION DE TOUS QUE PEUT VIVRE ET SE DÉVELOPPER UNE ENTREPRISE COMME LA NÔTRE.

NOUS DEVRIONS PEUT-ÊTRE ADRESSER À CHACUN EN DÉBUT D'ANNÉE UN APPEL DE COTISATION. NOTRE SITUATION FINANCIÈRE NE DOIT EN EFFET SON ÉQUILIBRE QU'À LA PONCTUALITÉ DE TOUS. LE COÛT CROISSANT DE L'IMPRESSION NOUS CONTRAINT A LA PLUS EXTRÊME VIGILANCE. QUE CHACUN AIT À COEUR DE VERSER SANS ATTENDRE SA CONTRIBUTION À L'EFFORT DE TOUS. MERCI À TOUS CEUX , ET ILS SONT L'IMMENSE MAJORITÉ, QUI ONT DÉJÀ VERSÉ LE MONTANT DE LEUR ABONNEMENT ET MERCI À CEUX QUI ONT OUBLIÉ, DE LE FAIRE BIENTÔT.

POUR QUE VIVE VOTRE A.A.A.G. !

MES POETES ET GIDE ?

par

Serge BRINDEAU

Ce livre que j'ai longtemps rêvé d'écrire, où, reprenant ce qu'Eluard appelait "les sentiers et les routes de la poésie", je dirais avec exactitude et (enfin ?) sans complaisance tout ce qui m'est devenu essentiel en ces cheminements, aurais-je, sans la présente sollicitation, songé à y inscrire le nom de Gide ?

La poésie, que la plupart des hommes s'empressent de délaissier, à peine ont-ils eu la chance de l'entrevoir, nous arrive, comme une grâce multipliée, par diverses voies. Adolescent, je tonitruais mon Victor Hugo, je m'éreignais des Amours de Ronsard. Les meilleurs maîtres - après le seizième Verden Saunier, ce furent Yvon Belaval en terminale, Ferdinand Alquié en khagne, Bachelard à la Sorbonne - allaient me faire découvrir la grande aventure du surréalisme. Les images d'André Breton portèrent nos rêveries à l'incandescence. La musique d'Eluard, cet art de l'arrangement des syllabes dont, à la fin d'un cours, nous parla Belaval, me troubla comme un air ininterrompu de Mozart. Je n'en restais pas moins fidèle aux Contemplations. Un probable contresens sur le "Victor Hugo, hélas!", colporté alors par tant de professeurs de lettres, contribua peut-être à ce que ma lecture de Gide ne fût pas aussi empreinte de ferveur que, sans doute, il eût été souhaitable. Avouerai-je que Les Nourritures terrestres ne furent pas un de mes livres de chevet ?

Je m'interroge aujourd'hui sur les raisons profondes de cette relative négligence. J'étais resté hugolâtre, c'est vrai. Mais d'autres poètes, que j'admirais, s'étaient éloignés du Père ! Comment ai-je pu à l'âge où les oiseaux sont ivres, ne pas me laisser transporter par telle séquence des Nourritures(mais, transporté, je le fus peut-être, et je n'aurai pas tenu à m'en souvenir) ? " Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, je veux que mes pieds nus le sentent. Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est

inutile"... Dois-je, pour expliquer ma réserve, arguer que cette exaltation de la sensation, précisément, chez Gide, je la lisais trop? Etais-je gêné, dans l'usage gidien de la rhétorique, par un surcroît d'artifice ? "Et cet instant en paraissait tant plus aimable / Que la fadeur après devenait plus nauséabonde" : de telles phrases nous éloignaient de ce que nous pensions rechercher, et que nous avions appris à nommer "poésie pure". Mais cette remarque est trop formelle. Une défense d'une autre nature a dû jouer. Si l'idée d'amusement et même de plaisir (non le plaisir, évidemment) m'était désagréable, je n'étais pas loin de reconnaître en moi le pasteur qui veillait à me retenir, encore que l'obédience catholique me fût plus familière. A travers mes lectures, aussi bien que dans mon besoin d'écriture, une sensualité cherchait, comme il est naturel, à s'exprimer. La poésie, par son ambivalence, autorisait des effusions que l'autorité de la conscience prétendait encore fustiger. J'écrivais parce que j'avais quelque chose à taire. Et Gide disait tout ?

Il se peut aussi que le romancier, l'essayiste, l'auteur du Journal - nous ait caché le poète. La pensée de Gide, partout présente où s'exerçait le jugement, requérait, dans l'inquiétude de l'esprit notre attention.

La sincérité nous tourmentait. Mais, par Gide, nous savions aussi que l'extrême souci de se connaître risquait d'amener le moi à se replier sur lui-même, à le fixer en un point au lieu de l'aider à s'épanouir. "La chenille", nous prévenait-il, "ne deviendrait jamais papillon". Nous refusions aussi cette forme de tranquillité.

Nous entendions être libres et nous ne pouvions ignorer que cette entière disponibilité de l'être supposait, au préalable, une difficile libération. Nous pressentions la vanité de certaines illusions. L'acte de Lafcadio, remarquait un de nos maîtres, ne s'exécute que dans les romans. Quant aux actes de la vie courante qu'il semblerait qu'on pût accomplir sans raison, comme de remuer la main droite ou la main gauche, ils demeuraient sans importance et d'ailleurs nous ne devons pas confondre l'ignorance des causes avec l'absence de causalité. Et que ferions-nous de notre liberté enfin conquise ? Que resterait-il de

nous, dès lors que nous serions délivrés ? Ne souffririons-nous pas, comme nous le faisait redouter l'Immoraliste, d'une "liberté sans emploi"?

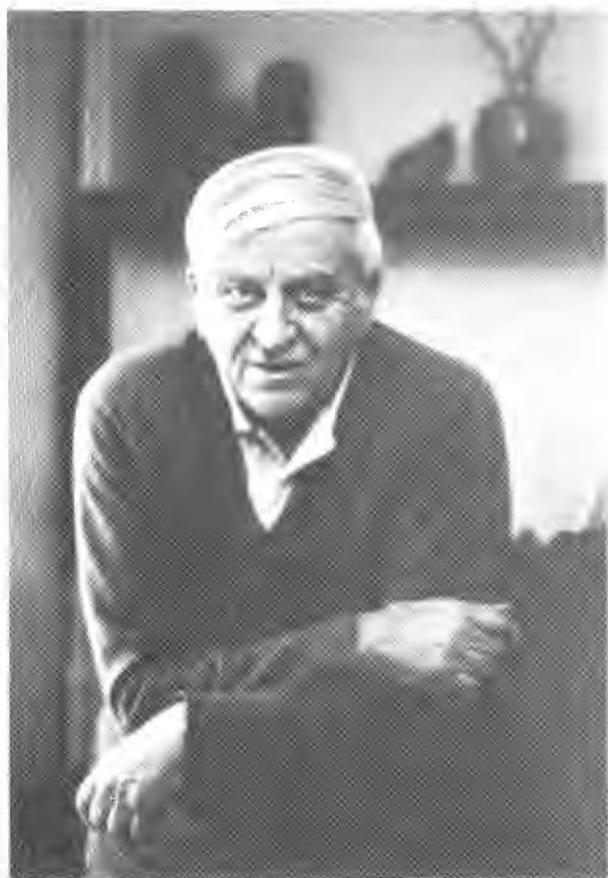
Nous souhaitions agir en connaissance de cause. Et c'est pourquoi nous savions gré à Gide de demander à Nathanaël de rejeter le livre dont il se serait nourri. Nous refusions toute aliénation, y compris l'aliénation qui consiste à ne condamner l'aliénation que par référence à quelque dogme. Nous souhaitions que s'accordât, dans la lucidité, l'esprit de justice à la recherche de l'unique.

Une telle attitude, dans la vie de l'homme privé, dans les choix du citoyen, dans les activités d'ordre artistique, on pourrait se sentir autorisé à la qualifier de gidienne. Mais qui pourrait, parmi nous, se reconnaître assez gidien, en ce sens, pour aimer en Gide, par prédilection, ce qui diffère de lui, lecteur ou "disciple" ? Retourner les "phrases les plus remarquables" (Gide, par respect de notre "idiosyncrasie", nous invitait à choisir chacun les nôtres), c'est procéder à la façon des philosophes; et Gide a suffisamment pratiqué l'ironie pour noter que "quand un philosophe vous répond, on ne comprend plus du tout ce qu'on lui avait demandé".

Que m'avait-on demandé, au fait ? De témoigner de ce que Gide avait représenté, représentait encore pour moi. Je suppose qu'Henri Heinemann interrogeait plutôt l'amateur de poèmes que le professeur(désormais honoraire !)de philosophie.Il se peut, après tout, si la réciprocité n'est pas forcément vraie, que les préoccupations du poète recourent celles du philosophe. Revenons donc à la poésie.

Je relis les Nourritures; et je relève, entre deux points: "Les pieds nus sur les dalles bleues", ou encore : "Arbres plus grands; le ciel plus bas s'accroche aux arbres". Et je découvre, en un texte qui, dans douze ans, sera centenaire, des notes correspondant à ce qui m'émeut le plus dans les poèmes d'aujourd'hui. Ne me demandez pas encore pourquoi.

En tête, je salue Gide, et j'écris Mes poètes...



Maurice OHANA

ANDRE GIDE ET MAURICE OHANA

par

Francis BAYER

Le 14 décembre 1945, désireux de se rendre à nouveau à Louqsor en Egypte, où il avait déjà effectué un séjour de plusieurs semaines au début de l'année 1939, André Gide s'embarquait en compagnie de son ami Robert Levesque sur un avion de la Royal Air Force, en provenance de Londres, à destination de Naples. Accueilli à Naples par Jean Pasquier, directeur de l'Institut Français, et par son épouse, dès le surlendemain de son arrivée il rencontrait Maurice Ohana, avec lequel s'établirent immédiatement des liens d'estime et d'amitié réciproques qui devaient durer jusqu'à la mort de Gide. "...Le lendemain(hier), peut-on lire dans le Journal de Gide à la date du 17 décembre 1945, déjeuner excellent chez les Pasquier(directeur de l'Institut Français de Naples) en compagnie de Maurice Ohana, qui, après le repas, joue remarquablement du Bach, du Scarlatti, de l'Albeniz, du Granados,, la Barcarolle et la 4ème Ballade de Chopin..."(1).

A l'époque de cette première rencontre, André Gide venait de fêter son soixante-seizième anniversaire; et, malgré cet âge avancé, il apparut d'emblée à Maurice Ohana comme un homme qui avait conservé toute son énergie et parlait de façon très animée, avec un enthousiasme passionné, de tous les sujets qui lui tenaient à coeur, jusqu'à ce qu'à certains moments, la fatigue se faisant sentir, il se retire soudain pour prendre quelque repos. Quant à Maurice Ohana, jeune musicien de trente et un ans, ce sont les hasards de la guerre qui expliquent sa présence à Naples en cette fin d'année 1945: en effet, bien que la guerre fût terminée en Europe depuis plus de six mois déjà, il attendait toujours sa démobilisation et, de ce fait, se trouvait encore affecté à l'Etat-Major de Naples en qualité d'officier de liaison. En réalité - Maurice Ohana l'avoue aujourd'hui sans honte - , il esquivait le plus possible les tâches militaires quelque peu fastidieuses qui lui étaient échues et ne faisait qu'un minimum

d'apparitions à Caserta où était situé l'Etat-Major. La plus grande partie de son temps, il la passait à Rome où, depuis le mois de septembre 1944, il était inscrit à la classe de piano d'Alfredo Casella à l'Académie Sainte-Cécile. Ses premières oeuvres musicales telles que la Sonatine monodique et le 1er Caprice pour piano qui furent toutes deux écrites en 1944, n'étaient à ses yeux que de simples essais, et il n'avait pas encore décidé de se consacrer entièrement à la composition. La carrière de pianiste, qu'il avait si brillamment entreprise avant la guerre et poursuivie tant bien que mal au gré des circonstances durant la période des hostilités, demeurait toujours sa préoccupation prioritaire. Au demeurant, outre les exigences militaires, d'un intérêt tout à fait secondaire, la véritable raison de sa présence à Naples en ce mois de décembre 1945 était un récital de piano qu'il devait donner quelques jours avant Noël au Conservatoire San Pietro a Maiella de Naples et qu'il était venu préparer sur place.

Lorsqu'au déjeuner du 16 décembre qu'avaient organisé les Pasquier, Maurice Ohana, avec une certaine pudeur et une certaine retenue bien compréhensibles, dit à Gide qu'il préparait un concert et lui en révéla le programme qui débutait avec le Grand Prélude et Triple Fugue de Bach et comprenait les oeuvres de Chopin mentionnées par Gide ainsi que des extraits d'Iberia d'Albeniz et des Goyescas de Granados, Gide sursauta aussitôt et engagea aussitôt avec le jeune pianiste inconnu un dialogue approfondi sur les oeuvres et les compositeurs que celui-ci avait inscrits au programme de son récital. Maurice Ohana se souvient qu'il essayait vainement de faire dévier la conversation pour que celle-ci devînt générale; mais toujours, Gide revenait avec une obstination que rien ne parvenait à ébranler à ce qu'il avait choisi momentanément comme sujet de discussion privilégié: la musique et les musiciens qui figuraient au programme du concert donné par Ohana. Après le déjeuner, celui-ci se mit donc au piano et joua les oeuvres dont Gide parle dans son Journal. Conquis par la façon dont Maurice Ohana avait interprété Chopin et qui correspondait en bien des points à la façon dont il le concevait lui-même, André Gide s'empressa d'aller féliciter chaleureusement le jeune

pianiste et il lui dit avec une insistance pressante qu'il souhaitait très vivement le revoir et le réentendre travailler pour pouvoir lui dire un certain nombre de choses qu'il tenait à lui dire et approfondir un échange de vues qui n'avaient été qu'esquissé lors de cette rencontre initiale.

Invité à venir quand il le voudrait au Conservatoire de Naples, où Maurice Ohana travaillait chaque jour son programme sur un Steinway de concert, Gide y parut dès le lendemain, sans Robert Levesque, et assista d'un bout à l'autre à la séance de travail d'Ohana. Il avait tenu à s'installer tout seul sur une chaise au fond de la scène. Comme l'hiver napolitain était très rude cette année-là et que les bâtiments du Conservatoire n'étaient pas chauffés, Gide, qui était d'un naturel frileux, recouvrit ses jambes avec la capote militaire de Maurice Ohana afin de ne pas trop souffrir du froid qui engourdissait ses membres inférieurs. Le directeur du Conservatoire, tout ému de savoir qu'un homme aussi éminent qu'André Gide se trouvait dans les murs de son établissement, vint le voir à plusieurs reprises pour lui demander ce qu'il pourrait faire pour lui être agréable; mais, chaque fois, Gide lui fit comprendre avec la plus grande courtoisie qu'il n'était venu que pour écouter et que la seule chose qu'il désirât, c'était être seul et tranquille. A la faveur de cette première séance de travail à laquelle assista Gide, une complicité intellectuelle et artistique profonde s'installa progressivement entre l'écrivain et le musicien. Finalement, au terme de cette deuxième rencontre, l'intimité entre eux était déjà suffisante pour que Gide avouât à Maurice Ohana que les conditions dans lesquelles il était hébergé à Naples ne lui convenaient pas, qu'il en souffrait et que, si Maurice Ohana pouvait lui trouver un endroit où il serait mieux installé, il lui en serait infiniment reconnaissant. Ce dernier, qui était logé dans un mess d'officiers, parvint à obtenir pour Gide une chambre à l'hôtel Saturnia où était précisément installé le mess, si bien qu'à partir de ce jour, et jusqu'au départ de Gide, les deux nouveaux amis purent prendre leurs repas ensemble.

Chaque matin, Maurice Ohana se rendait au Conservatoire San

Pietro a Maiella pour y travailler son piano. Souvent, lorsqu'il n'était pas occupé à visiter la ville en compagnie de Robert Levesque, André Gide venait l'y rejoindre; et c'étaient alors de longues discussions, passionnantes et passionnées, qui se prolongeaient parfois tout au long de la journée, partitions en main, sur la façon de concevoir et d'interpréter tel ou tel passage d'une oeuvre. Comme Naples, en cet hiver 1945, n'offrait guère de ressources pour ses hôtes de passage, le soir après le dîner, les deux hommes poursuivaient à l'hôtel leur conversation de la journée. Lors de ces échanges de vue, qui portaient tout naturellement en priorité sur la musique, les sujets les plus divers étaient abordés; Maurice Ohana se souvient en particulier que Gide lui parlait souvent des poètes qu'il admirait: de Baudelaire qui, disait-il, avait exploré l'inexploré, de Verlaine qu'il avait eu l'occasion de rencontrer à plusieurs reprises dans sa jeunesse au Quartier Latin, de Rimbaud qui l'intriguait beaucoup, de Valéry qu'il avait fréquenté assidûment mais vis à vis duquel il prenait ses distances car celui-ci, pensait-il, détruisait tous ceux qui l'approchaient d'un peu trop près, d'autres encore ... C'est dans ce climat d'échanges intellectuels constamment soutenus que s'écoulèrent ainsi les quelques jours où Gide dut attendre la venue d'un avion susceptible de lui permettre de poursuivre son voyage en direction de Louqsor. Seule entorse à cet emploi du temps bien réglé: la visite que leur rendit un jour Jacques Heurgon, le beau-fils de Paul Desjardins, l'organisateur des Décades de Pontigny, visite qui fut l'occasion d'une journée touristique napolitaine agrémentée d'un déjeuner sur le port.

Musicalement, il y avait entre Gide et Ohana de nombreux points d'accord, mais aussi certains points de désaccord. Le musicien autour duquel ils se rencontrèrent en tout premier lieu, musicien qui se trouvait au centre de leurs préoccupations à l'un comme à l'autre, fut Chopin. L'attitude qui prédominait alors chez la plupart des interprètes de Chopin - attitude que l'on retrouvait jusqu'au sein de la classe de virtuosité de Casella où étudiait alors le jeune Ohana - consistait à tirer la musique de Chopin vers le côté virtuose en prenant des tempi très rapides et en accentuant à l'excès les effets

extérieurs destinés à éblouir l'auditoire. Un tel parti-pris, pensait Maurice Ohana, pouvait à la rigueur se justifier pour des oeuvres telles que la Grande Polonaise, mais non point pour des oeuvres comme la Barcarolle, qui est toute de sensualité et d'extase, ou comme la 4ème Ballade, une oeuvre toute d'intériorité et d'intimité, qui part à l'aventure, à la recherche d'un univers poétique dont la fragilité et le mystère ne sauraient s'accommoder d'une agogique trop brusquée. Sur ce point, Ohana était en conflit ouvert avec son maître Casella; mais ses intuitions personnelles se virent confortées par celles de Gide.

En effet, la conception de l'interprétation de Chopin, telle qu'on la trouve exposée dans les Notes sur Chopin d'André Gide par exemple, coïncidait entièrement avec celle qu'en avait Ohana. Contrairement à une habitude de jeu alors fréquemment répandue chez ceux que Gide appelait "les trop habiles virtuoses", l'écrivain et le musicien se rejoignaient pour penser que, chez Chopin, il convenait toujours d'accorder la première place à la musique plutôt qu'au brio. Et Gide ajoutait que si l'on choisissait l'option inverse en privilégiant l'éclat extérieur au détriment de la profondeur expressive, alors dans ce cas, mieux valait jouer Liszt car l'écriture pianistique de Liszt avait été précisément conçue pour favoriser cette débauche de virtuosité qui arrache les applaudissements du public, ce qui n'était manifestement pas le cas de celle de Chopin. C'est Gide également qui, le premier, fit remarquer à Maurice Ohana que si l'on joue lentement les traits de Chopin écrits en petites notes, qui sont prétendument des traits de virtuosité, l'on s'aperçoit qu'il y a une courbe mélodique qui est toujours fidèle à un certain style et que cette courbe mélodique veut être énoncée comme si elle était vocale, quitte à se cristalliser autour d'elle-même en une sorte d'harmonie. A l'époque, Maurice Ohana était loin de se douter des conséquences qu'une telle remarque pourrait avoir par la suite sur sa propre personnalité musicale; à quelque quarante ans de distance, l'on peut aujourd'hui en mesurer les effets si l'on veut bien remarquer que dans les oeuvres d'Ohana les agrégations harmoniques se constituent

le plus souvent par cristallisation des notes constitutives des cellules mélodiques qui, elles, sont presque toujours d'origine vocale.

Un autre point tout à fait remarquable sur lequel André Gide attirera l'attention de Maurice Ohana, c'est l'influence que peut avoir la densité du discours musical sur le tempo et le phrasé de Chopin. Il s'agissait toujours, pour Gide, de mettre en valeur la richesse musicale de chaque complexe sonore: plus il y a de musique à faire entendre, pensait-il, plus il faut se garder de précipiter le tempo, sous peine d'oblitérer ou de mutiler la substance musicale de Chopin et de dénaturer le sens profond de son oeuvre. Et comme Gide et Ohana passaient des heures au piano à discuter mesure après mesure, parfois note après note, les oeuvres que ce dernier avait inscrites à son récital, Gide put lui en donner maints exemples. En particulier, Maurice Ohana se souvient que, dans la séquence terminale de la 4ème Ballade de Chopin qui débute à la mesure 227 par un fa grave et se poursuit accelerando sin' al finale(2), contrairement à ce que fisaient de nombreux pianistes-virtuoses, Gide recommandait de débiter tout ce passage dans une certaine lenteur: tout d'abord parce que l'on se trouve dans le registre grave du piano et qu'il convient donc de laisser le temps aux résonances de s'établir et de se développer sans les submerger sous les flots d'un tempo trop rapide; et ensuite parce qu'il s'agit là d'une formidable vague musicale qui s'amasse progressivement et qui ne doit déferler et se déchaîner qu'une fois atteint le registre aigu du clavier, soit quatre mesures plus loin. De telles remarques, qui sont le fait d'un véritable musicien et non d'un simple littérateur, étaient légion au cours de ces conversations napolitaines autour d'un piano qu'eurent alors Gide et Ohana. Maurice Ohana en retint les leçons; et plus tard, de retour à Paris, il ne cessa de questionner Gide sur Chopin, ainsi qu'en témoignent ses fréquentes visites rue Vaneau ou les demandes d'une extrême précision que contient sa lettre à Gide du 24 juin 1946(3).

En ce qui concerne Schumann, Gide avoua à Ohana qu'il avait longtemps pensé que c'était un allemand épais et vulgaire, un peu sommaire dans ses oeuvres, et que, de ce fait, il avait été trop dur à

son égard; à présent, il regrettait de s'être montré parfois si excessif dans certains de ses jugements, mais il ne savait trop comment faire amende honorable. Ce revirement partiel vis à vis de Schumann n'était du reste pas absolument nouveau, puisque dès le mois de décembre 1931, au reçu de la Revue Musicale où avaient été publiées pour la première fois ses Notes sur Chopin, Gide avait écrit dans son Journal: "Malgré sa promesse, Prunières n'a pas supprimé, dans une note au sujet de Schumann, la phrase excessive: "ses modulations d'une écoeurante vulgarité" qui me paraît aujourd'hui plus injuste encore"(4).

Comme le programme du concert que préparait Ohana comportait des pièces d'Albeniz et de Granados, il fut également question de ces deux grands compositeurs espagnols. Albeniz était l'un des grands désespoirs de Gide; car s'il aimait passionnément sa musique, il n'était jamais parvenu à la jouer comme il aurait souhaité, à cause des terribles difficultés techniques dont étaient hérissées ses partitions et que, malgré ses efforts acharnés, il n'avait pu vaincre. Au cours de ces journées de décembre 1945, Maurice Ohana joua à plusieurs reprises à l'intention de Gide trois extraits d'Iberia: Rondena, El Albaicín et El Polo. L'écrivain était tellement ému à l'audition de ces deux dernières pièces qu'il en avait les larmes aux yeux. Il estimait qu'avec Iberia Albeniz avait écrit tout autre chose qu'une douzaine de morceaux de genre, qu'il avait composé là une oeuvre musicale d'un très haut niveau artistique, une oeuvre qui non seulement élargissait de façon considérable le spectre du piano, mais instaurait un nouveau type de musicalité, beaucoup plus profond et plus universel que l'exotisme un peu vain auquel on avait encore trop souvent tendance à réduire cet ensemble de pièces.

Outre Albeniz, Gide aimait également beaucoup Granados, les Goyescas en particulier. Mais là s'arrêtait son aventure musicale dans le vingtième siècle. Debussy le rebutait; et c'est à propos de ce musicien qu'apparurent les divergences les plus profondes entre Gide et Ohana. Alors que pour Maurice Ohana, Debussy était - et est toujours demeuré - l'une de ces figures capitales sans lesquelles la

musique n'aurait jamais pu devenir ce qu'elle est aujourd'hui, André Gide ne pouvait cacher sa répulsion à l'égard d'un art au sein duquel il disait ne percevoir qu'une émolliente féminité et retrouver à chaque instant la quintessence des pires défauts de l'esprit français, dont certains, reconnaissait-il cependant, pouvaient être parfois des qualités. Il prétendait que Debussy était un invertébré, assurant que sa musique le mettait mal à l'aise parce qu'elle était comme un parfum trop capiteux qui n'incite qu'au relâchement et à la paresse. Jadis, il avait côtoyé Debussy mais s'en était très vite écarté, tenant à tout prix à demeurer à distance de celui qu'il avait surnommé "le Christ dolychocéphale"(5).

Quant à aller plus loin encore que Debussy, il ne pouvait pas non plus en être question pour Gide. Quelques temps avant la guerre de 1914-1918, il avait reçu la visite de Darius Milhaud qui était venu lui présenter sa musique, musique qui, confiait-il à Ohana, lui avait semblé horripilante et où il n'avait entendu que du bruit; quant à la cantate que Milhaud écrivit en 1917 sur l'un de ses textes, Le Retour de l'enfant prodigue, elle ne lui était apparue que comme un effroyable néant musical. L'on sait par ailleurs qu'en 1934, lorsque Stravinsky composa Perséphone, Gide, effaré du traitement que le grand musicien russe avait fait subir à ses vers, refusa de paraître aux représentations de l'ouvrage qui furent alors données, ce qui explique sans doute le caractère vengeur du texte que Stravinsky lui consacra bien des années plus tard dans son livre de souvenirs(6). En vérité, comme l'a bien remarqué Milhaud, "tout ce qu'il aimait en musique était greffé autour de Chopin"(7).

Au terme de cette semaine napolitaine de décembre 1945, où il avait pu voir et entendre plusieurs jours de suite Maurice Ohana répéter les différentes oeuvres de son programme, André Gide aurait vivement souhaité pouvoir être encore là le jour du concert. Malheureusement pour lui, les événements en décidèrent autrement. L'avion de la Royal Air Force qui devait l'emmener en Egypte se posa à Naples l'avant-veille du jour prévu pour le récital; et Gide s'envola, désolé de ne pouvoir assister Ohana dans cette redoutable épreuve que constitue

toujours la prestation d'un instrumentiste soliste face à un public inconnu. Les deux hommes ne devaient se revoir que six mois plus tard.

Entre temps, après un séjour en Egypte de plus de trois mois, Gide avait finalement réintégré son domicile parisien vers la mi-avril; quant à Maurice Ohana, enfin démobilisé, il avait lui aussi rejoint Paris en ce même mois d'avril 1946, mais s'était trouvé immédiatement confronté à toutes sortes de difficultés et de problèmes qui rendaient sa situation personnelle fort incertaine: comment en effet survivre dans cette ville qui avait subi de façon si cruelle les horreurs d'une guerre dévastatrice ? Comment renouer les fils d'une existence brutalement interrompue pour les raisons que l'on sait six ans auparavant et parvenir après une aussi longue absence, à se réinsérer dans la société. Et quelle orientation donner désormais à sa carrière de musicien? Continuerait-il comme auparavant à se produire comme pianiste ou bien au contraire ne valait-il pas mieux renoncer à cette légitime ambition et se consacrer entièrement au travail de création? Pendant quelques mois encore, Ohana choisit de continuer à donner des concerts. Et c'est précisément un récital qu'il devait donner à Londres au début de l'été 1946 qui lui fournit l'occasion de reprendre contact avec André Gide.

Ayant écrit à Gide au début du mois de juin et ayant reçu une réponse immédiate de l'écrivain, Maurice Ohana se rendit pour la première fois au domicile de la rue Vaneau le 15 juin 1946. Les Cahiers de la Petite Dame ont conservé la trace de cette première visite: "Visite du pianiste, a-t-elle écrit à cette date. C'est un pianiste italien, je crois, que Gide a rencontré en Egypte, très sympathique, rappelant un peu Malraux, qui a un toucher charmant et beaucoup de métier; il boit avec avidité et reconnaissance les conseils que Gide lui donne sur l'interprétation de Chopin"(8). En dépit des inexactitudes concernant la nationalité d'Ohana et le lieu de sa première rencontre avec Gide, c'est bien de lui qu'il s'agit. Maurice Ohana se souvient très bien de cette ressemblance avec Malraux qui avait frappé Gide à tel point que celui-ci avait formé le projet de les

réunir un jour chez lui, projet qui, du reste, n'eut pas de suite. A la veille de partir pour Londres, Ohana avait donc tenu à venir prendre à nouveau conseil de Gide. La conversation approfondie que les deux hommes eurent à cette occasion au sujet des oeuvres qu'Ohana devait jouer en Angleterre se déroula intégralement sous ce grand portrait de Chopin qui était suspendu au mur d'une des pièces de la rue Vaneau et qui fit une si grande impression sur le jeune pianiste(9). L'échange de lettres qui suivit cette rencontre(10) nous révèle que les oeuvres dont il fut question ce jour-là furent les 24 Préludes de Chopin ainsi que sa 4ème Ballade, déjà étudiée très en détail à Naples six mois plus tôt. La lettre adressée par Gide à Ohana quelques jours plus tard, où il affirme très fortement que "Chopin n'est pas un musicien parmi les autres et la grande erreur des interprètes, c'est de le traiter comme un autre compositeur, alors qu'il apporte en musique quelque chose de foncièrement différent - ainsi que Baudelaire en poésie(11), tendrait à nous prouver que c'est lors de cette rencontre du 15 juin 1946 que Gide esquissa devant Ohana ce parallèle entre Chopin et Baudelaire, plus spécialement à propos de la 4ème Ballade, qui lui apparaissait comme une course funèbre où, comme chez Baudelaire, la mort côtoyait constamment l'amour. Et Gide ne manquait pas d'ajouter que cette atmosphère baudelairienne de la 4ème Ballade, il convenait, pour l'interprète, de la rendre dans la profondeur de Chopin et non avec les moyens d'un virtuose.

A la suite de cette première visite de Maurice Ohana rue Vaneau, la complicité intellectuelle et artistique qui s'était fait jour à Naples en décembre 1945 entre l'écrivain et le musicien se développa et se renforça toujours un peu plus au fil des mois, si bien qu'une véritable amitié finit par les unir l'un à l'autre. Gide envoyait régulièrement ses nouveaux ouvrages à Ohana, ce qui est un témoignage irréfutable de l'estime dans laquelle il le tenait; et lorsqu'après avoir reçu le Prix Nobel en novembre 1947 alors qu'il se trouvait à Neuchâtel, il convia à son retour à Paris quelques amis pour fêter l'événement, Maurice Ohana fut parmi les rares personnes

qui eurent le privilège d'assister à cette réunion intime. Même s'il pouvait parfois émettre quelques réserves sur certains détails d'interprétation, Gide aimait profondément le jeu pianistique d'Ohana; et souvent il le priaît de venir chez lui pour lui jouer du piano et discuter avec lui de musique. De son côté, plus Ohana mûrissait ses interprétations de Chopin, plus il se convainquait de la justesse et du bien fondé des intuitions gidiennes en la matière. Les deux hommes ne se voyaient pas régulièrement; leurs rencontres dépendaient bien évidemment de leurs occupations et de leurs déplacements respectifs: Gide, parvenu au faite de la gloire littéraire, était l'objet de constantes sollicitations qui lui dérobaient chaque jour un temps précieux; quant à Ohana, ayant décidé vers cette époque de se consacrer entièrement à la composition, il était très occupé par l'orientation nouvelle qu'il venait de donner à sa carrière musicale ainsi que par la création du groupe Zodiaque au sein duquel il prenait une part très active.(12).

Plusieurs mois pouvaient ainsi parfois s'écouler sans que les deux amis parvinssent à se voir; à d'autres moments au contraire, le rythme de leurs rencontres était nettement plus rapproché. La musique constituait le sujet presque exclusif de leurs entretiens; et c'est à peine s'ils parlaient d'autre chose. Ils passaient des heures entières au clavier, étudiant et commentant en profondeur les partitions de leurs oeuvres préférées avec un souci de précision dans le détail, dont les quelques traces que l'on peut trouver dans leur correspondance ne donnent qu'une bien faible idée. La plupart du temps, bien entendu, c'était Maurice Ohana qui tenait le piano. Néanmoins, au cours des dernières années de sa vie, Gide s'essayait parfois lui aussi au clavier. Madame Van Rysselberghe se disait "consternée du côté heurté et hésitant de son jeu"(13); lui-même déclarait parfois, découragé: "je ne retrouve pas mon jeu d'autrefois"(14), ce jeu dont Madame Van Rysselberghe affirmait qu'il avait été jadis "quelque chose d'inoubliable"(15) par son "côté fluide et enveloppant"(16). L'opinion d'un musicien professionnel aussi averti que peut l'être Maurice Ohana est loin d'être aussi

négative. Certes, chaque fois qu'il jouait devant quelqu'un d'étranger, Gide était extrêmement crispé; et la qualité de son jeu s'en ressentait aussitôt. Pourtant, en reprenant le nombre de fois qu'il le fallait les passages sur lesquels il butait, il parvenait à des exécutions que Maurice Ohana jugeait très propres et musicalement tout à fait en place. Jamais, en tout cas, Gide ne trichait avec les partitions; jamais Ohana ne l'a vu chercher à esquiver les difficultés techniques de l'oeuvre qu'il avait entrepris de jouer. Maurice Ohana put ainsi l'entendre interpréter plusieurs oeuvres de Chopin et même quelques extraits d'Albeniz. Un soir, il eut même le privilège de jouer à quatre mains avec Gide rue Vaneau, cependant que la Petite Dame les écoutait en fumant la pipe. Il avait apporté avec lui avec lui la partition de la Fantaisie en fa mineur de Mozart, une oeuvre grandiose et bouleversante que Gide n'avait jamais entendue et qu'il désirait vivement connaître. Au début, se souvient Ohana là, naissance se révéla particulièrement difficile: bien que sachant fort bien déchiffrer, Gide trébuchait sans arrêt, se trompait très fréquemment, et surtout il ne parvenait pas à maîtriser son énervement. Ohana parut alors le parti de lire l'oeuvre avec lui très lentement, en lui expliquant au passage certains détails de mise en place; et finalement, au terme de la soirée, les deux amis parvinrent à donner une exécution tout à fait convenable de cette Fantaisie. Mais l'épreuve avait été trop rude pour les nerfs de Gide; à peine venait-il de terminer de jouer que subitement il se trouva mal, pris d'une syncope dont on sut heureusement dès le lendemain matin qu'elle était, cette fois-là, sans gravité.

Chopin, sous l'égide de qui s'était déroulée la première rencontre entre Gide et Ohana à Naples en 1945, devait encore leur fournir plusieurs occasions de rapprochements durant les cinq dernières années de la vie de Gide. Ce fut tout d'abord, en 1948, la publication en volume séparé des Notes sur Chopin, qui avaient été déjà éditées dix-sept ans auparavant dans le numéro de décembre 1931 de La Revue Musicale. Pour cette nouvelle parution, Gide souhaitait que les exemples musicaux imprimés fussent revus par Ohana, tâche dont ce dernier s'acquitta bien volontiers en allant vérifier l'exactitude de

chacun des extraits choisis par Gide sur l'édition Oxford, qui était la meilleure édition des oeuvres de Chopin disponible à l'époque - quoique non exempte de fautes cependant - (17). Parallèlement à cette publication, Jean Amrouche était venu proposer à Gide de réaliser une série d'émissions radiophoniques intitulée "Entretiens sur Chopin", où Gide aurait donné sous forme de causeries l'essentiel du contenu de son livre, et où Maurice Ohana aurait joué au piano les exemples musicaux destinés à illustrer les propos de Gide. Au départ, Ohana avait accepté cette idée d'enthousiasme; mais ensuite il réfléchit qu'il ne serait peut-être pas en mesure de donner l'interprétation exemplaire que Gide attendait de lui. Comme en outre, il souhaitait alors mettre un terme à sa carrière d'interprète pour ne plus apparaître désormais que comme compositeur, il finit par refuser la proposition qui lui avait été faite, ce qui poussa aussitôt Gide à renoncer à la réalisation de ce projet (18).

Parues à l'automne 1948, les Notes sur Chopin reçurent un accueil mitigé des milieux musicaux. Dans l'ensemble, les compositeurs y furent plutôt favorables, tel par exemple Henry Barraud pour qui ce petit livre était "l'oeuvre d'un interprète, critique et exigeant, qui s'est fait une conception personnelle de la pensée de Chopin et de la façon dont elle est trahie à ses yeux par la majorité des virtuoses, dans la mesure où elle leur donne occasion d'exhiber les prestiges de leur technique" (19). En revanche, du côté des interprètes, qui, il faut bien le dire, n'avaient guère été ménagés, ce fut un tollé quasi-général d'invectives et de protestations. Se sentant menacés dans leur prestige et dans leur fonction, la plupart des pianistes-virtuose ne pardonnèrent pas à Gide d'avoir voulu leur donner une leçon de piano, au lieu de demeurer bien sagement dans le domaine strictement littéraire. Arthur Rubinstein en particulier publia à cette occasion dans la presse un article incendiaire que Gide lut un jour à Maurice Ohana avec une fureur mal contenue. Tout ceci n'empêcha pas du reste qu'un an plus tard, à l'occasion du centenaire de la mort de Chopin, l'on ne vînt demander à Gide de lire, lors d'une séance solennelle organisée par la Radiodiffusion française, le texte qui avait servi de

préface à son livre. Mais, cette fois-ci encore, des illustrations musicales étaient prévues; et comme Maurice Ohana, que Gide avait à nouveau sollicité, avait à nouveau refusé de se produire pour les mêmes raisons que l'année précédente, Gide, ne voulant pas entendre parler d'un autre pianiste que Maurice Ohana, renonça finalement à prêter son concours à cette cérémonie commémorative(20).

Durant toutes ces années de l'après-guerre, Maurice Ohana avait progressivement abandonné sa carrière de pianiste au profit de la création musicale. Gide était naturellement parfaitement informé des ambitions du jeune Ohana et savait pertinemment que celui-ci composait. Connaissant le peu de goût de Gide pour la musique du vingtième siècle, Maurice Ohana, tout en ne faisant pas mystère de ses activités de compositeur, évitait cependant de présenter sa musique à Gide. Un soir de novembre 1949 néanmoins, il résolut de venir lui jouer certaines de ses oeuvres. "Ce soir, notait la Petite Dame dans son cahier à la date du 5 novembre 1949, le pianiste Ohana déjà rencontré est venu le voir pour lui faire entendre sa musique et aussi pour jouer du Chopin. Tandis qu'il jouait une Ballade(21), j'observais Gide qui ne quittait pas le clavier des yeux. Jamais je n'ai vu son regard si intensément rivé à quelque chose. Le jeu d'Ohana, brillant et sensible, ne contente pas toujours Gide quant à l'interprétation. Ah ! comme on sent qu'il voudrait pouvoir montrer exactement ce qu'il souhaite, pouvoir encore ce qu'il pouvait jadis !

(22). Cette notation, qui est presque exclusivement centrée sur l'émotion éprouvée par Gide à l'audition de Chopin et qui ne dit pas un mot en revanche sur la nature et la valeur des compositions du "pianiste Ohana", semble assez bien refléter l'embarras qui dut être celui de Gide face à la musique du jeune compositeur. Sans doute pour ne pas avoir à porter un jugement sur un art qui devait très probablement lui être totalement étranger, il se borna à confier à Ohana que, s'il n'avait voulu être écrivain, plutôt que de chercher à devenir compositeur, il aurait pu être un Conrad français !

Vers la fin du mois de décembre 1950, quelques jours avant les fêtes de Noël, alors qu'il s'apprêtait comme chaque année à aller

passer une quinzaine de jours à Marrakech, Maurice Ohana reçut un coup de téléphone de Gide qui le pria de venir le voir pour lui jouer encore une fois du piano. Ne pouvant pas repousser la date de son départ, Ohana dut révéler à Gide la raison qui le contraignait à décliner son invitation. Et comme Gide, en dépit de ses quatre-vingt-un ans et de son état de santé précaire, envisageait lui aussi à ce moment-là de partir précisément pour Marrakech, il demanda à Maurice Ohana de bien vouloir se charger de préparer sur place son hébergement au Maroc en retenant à son intention les chambres d'hôtel nécessaires. Ce fut là l'occasion d'un dernier échange de lettres entre les deux hommes. L'ultime message que Gide adressa à Ohana de Paris le 12 janvier 1951 et où il se disait heureux de le revoir bientôt, se terminait par ces mots: "Affectueusement vôtre, André Gide"(23).

Un mois plus tard, le 19 février 1951, Gide s'éteignait dans son domicile parisien de la rue Vaneau.

NOTES:

1. André Gide: Journal (Edition de la Pléiade, tome II, p.286).
2. Frédéric Chopin: 4ème Ballade (en fa mineur), mesures 227 et suivantes (F. Chopin: Oeuvres complètes, tome III, p.64. Edition polonaise de musique, Cracovie, 1949).
3. Voir infra: lettre de Maurice Ohana à André Gide du 24 juin 1946.
4. André Gide: Journal, 18 décembre 1931 (éd. de la Pléiade, tome I, p.1097).
5. Cette répugnance pour l'art de Debussy n'empêcha point cependant Gide de demander au compositeur de bien vouloir tenir la rubrique musicale de la N.R.F. en 1913. Debussy, on le sait, déclina cette offre.
6. I. Stravinski et R. Craft: Souvenirs et commentaires (trad. française, pp.183-194).
7. Voir Bulletin des Amis d'André Gide, n°67 (juillet 1985), p.126.
8. Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide, n° 7, p.28.
9. Voir infra lettre de Maurice Ohana à André Gide du 24 juin 1946.
10. Lettres de Maurice Ohana à =andré =gide du 24 juin 1946 et d'André Gide à Maurice Ohana des 1er et 3 juillet 1946.
11. Voir lettre d'André Gide à Maurice Ohana des 1er et 3 juillet 1946 infra.
12. Le groupe Zodiaque, fondé en 1947 par les compositeurs Alain Bertram, Pierre de la Forest-Divonne et Maurice Ohana, auxquels vint se joindre l'année suivante le polonais Stanislas Skrowaczewski.
13. Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide n° 7, p.139.
14. Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide n° 7, p.158.
15. Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide n° 7, p.139.
16. Ibid.
17. Selon une note des Cahiers de la Petite Dame, c'est le 6 mars 1948 que Gide, à l'occasion d'une visite que lui avait rendue Ohana, lui aurait demandé de se charger de ce travail (Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide n° 7, p.87).
18. Voir infra lettre d'André Gide à Maurice Ohana du 1er juillet 1948.
19. Henry Barraud: A propos des entretiens Gide-Amrouche. Bulletin des Amis d'André Gide, juillet 1984, p.402.
20. Voir infra lettre d'André Gide à Maurice Ohana du 28 novembre 1949.
21. Selon M. Ohana, il s'agissait une nouvelle fois de la 4ème Ballade en fa mineur.
22. Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide n°7, p.159.
23. Voir infra lettre d'André Gide à Maurice Ohana du 12 janvier 1951.

MAURICE OHANA

Né le 21 juin 1914 à Casablanca, Maurice Ohana a fait presque toutes ses études musicales en France, tout en poursuivant ses études classiques. Il s'orienta quelque temps vers l'architecture qu'il abandonna pour se consacrer entièrement à la musique. Très jeune, il débute comme pianiste au Pays Basque où sa famille est fixée; sa carrière reste prometteuse jusqu'à la guerre qui va l'entraîner loin du monde musical, mais aussi l'y ramener, à Rome où il est l'élève et l'ami d'Alfredo Casella à l'Académie Sainte-Cécile.. Sitôt démobilisé, il se fixe de nouveau à Paris en 1946. C'est à cette époque que ses premières oeuvres sont connues en France. Il fonde, avec trois amis, le "Groupe Zodiaque", qui se propose de défendre la liberté d'expression contre les esthétiques dictatoriales alors en vogue. Et jusqu'à ce jour, il continue à faire sien le manifeste de ces combats de jeunesse. Résolument à l'écart des mouvements dodécaphoniques ou sériels, Ohana n'en a pas moins poursuivi une révolution dans l'élargissement des méthodes et l'exploration du son ainsi que des formes qui en résultent. Fidèle à ses origines andalouses, tout en élargissant leur essence musicale à des dimensions universelles, il a progressé vers une synthèse où l'on retrouve les recherches et les préoccupations de la musique actuelle.

(Extrait du Catalogue général des oeuvres de Maurice Ohana publié par les éditions JOBERT, Paris, 1986.)

CORRESPONDANCE D'ANDRÉ GIDE ET DE MAURICE OHANA

(présentée et annotée par Francis Bayer)

Les lettres d'André Gide et de Maurice Ohana publiées ci-dessous s'étendent sur une période de cinq années(1). La première de ces lettres, adressée le 7 juin 1946 par Maurice Ohana à André Gide, intervient quelque six mois après leur première rencontre qui eut lieu dans le courant du mois de décembre 1945 à Naples(2). La dernière a été écrite à Gide à Ohana le 12 janvier 1951, cinq semaines avant la mort de l'écrivain.

Les trois lettres de Maurice Ohana à André Gide sont conservées dans le fonds Gide de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet(3). Ces trois lettres sont toutes manuscrites; la première a été écrite sur du papier à en-tête du NAAFI BRITISH OFFICERS' CLUB; les enveloppes n'ont pas été conservées. D'autres lettres d'Ohana à Gide, dont l'existence est attestée par les réponses de l'écrivain, n'ont pas été retrouvées; sans doute sont-elles aujourd'hui perdues.

Les six lettres d'André Gide à Maurice Ohana sont conservées dans les archives personnelles du compositeur. Ces lettres sont toutes manuscrites à l'exception de celle du 1er juillet 1948, dactylographiée; les enveloppes ont toutes été conservées à l'exception de celle qui conservait la dernière lettre(en date du 12 janvier 1951).

L'importance de ces documents pour la connaissance de certains traits de la personnalité d'André Gide et de certaines de ses préoccupations artistiques s'impose d'elle-même si l'on se souvient de ce que Gide lui-même écrivait dans son Journal à propos de sa correspondance: "Les autres..." Ah ! si je pouvais obtenir de m'occuper un peu moins d'eux ! Et pourtant je ne réponds, le plus souvent, à guère plus d'une lettre sur six (il en est de si incroyablement absurdes !) Mais dès que je réponds, ce ne peut être avec indifférence..."(4).

Quant à l'intérêt que présente cette correspondance par rapport à la formation et au développement de la personnalité musicale de Maurice Ohana, il suffira de noter que Frédéric Chopin, qui constitue le sujet presque exclusif de ces lettres, est, aux côtés de Scarlatti, de Debussy et de Falla, l'un des ancêtres spirituels de Maurice Ohana, un musicien auquel il n'a jamais cessé de se référer, et que c'est en hommage à ce grand maître qu'il écrivit en 1972-73 l'une de ses plus importantes partitions: les 24 Préludes pour piano(5).

NOTES:

1. Nous tenons à remercier vivement Madame Catherine Gide et Monsieur Maurice Ohana pour l'autorisation qu'ils ont bien voulu nous accorder de publier l'ensemble de cette correspondance.

2. Voir: André Gide, Journal, 17 décembre 1945 (Ed. Pléiade, tome II, p.286).

3. Cotes gamma 714-2, gamma 714-3.

4. André Gide, Journal, 6 janvier 1948 (Ed. de la Pléiade, tome II, p.316).

5. C'est volontairement, et en hommage à Chopin, que Maurice Ohana termine ses 24 Préludes pour piano par le même Ré grave qui terminait déjà les 24 Préludes de Chopin.

LETTRE DE MAURICE OHANA A ANDRE GIDE

NAAFI BRITISH OFFICIERS' CLUB

41, rue du Faubourg St-Honoré

Paris VIII°

ou 10, rue Jean Bart, VI°

7 juin 1946.

J'apprends par un ami votre présence à Paris. Dans une lettre récente à Robert Levesque(1), je lui demandais de vos nouvelles et lui disais combien nos entretiens sur Chopin, à Naples, et les conseils que vous m'y avez donnés ont résolu de problèmes pour moi.

J'aurais grande joie à vous revoir quelques instants, si vous n'êtes pas trop occupé, et encore des conseils à vous demander. Voulez-vous me faire signe un de ces jours ?

Croyez à ma gratitude de musicien et à mon admiration fidèle.

Maurice Ohana

LETTRE D'ANDRE GIDE A MAURICE OHANA(2)

9 juin 1946

Cher Ohana,

Quelle joie ce sera pour moi de vous revoir. Parbleu oui, nous avons encore beaucoup à nous dire ! Si vous m'appellez au téléphone(INV. 18.03) un matin, nous pourrons prendre aussitôt rendez-vous. - Depuis mon retour d'Egypte(3), je rase le sol et suis effroyablement surmené; mais trouverai tout de même du temps à vous réserver: j'ai trop grand désir de vous réentendre.

Chaleureusement vôtre

André Gide

LETTRE DE MAURICE OHANA A ANDRE GIDE

10, rue Jean Bart, VI°

24 juin 1946

Cher André Gide,

A notre dernière rencontre(4) deux ou trois choses que je voulais vous demander m'ont échappé. J'étais un peu raidi de n'avoir pu travailler ces dernières semaines, faute de piano. J'étais aussi véritablement bouleversé par la vue de ce portrait de Chopin(5). Toute la nuit suivante il est demeuré devant mes yeux et j'y pense encore en travaillant les Préludes. Dans ce visage dur, quel démenti aux titres que Cortot(6) s'est permis d'ajouter ! (Il n'y est question que de bien-aimée lointaine, désirs de jeune fille ou "sur une tombe").

Voici ce que je voudrais savoir lorsque vous aurez le loisir d'y penser et de répondre.

Dans la Ballade en fa mineur, après le mouvement fugué (suivant la cadence), vous m'aviez indiqué une admirable nuance dont le détail m'échappe:



Vous prenez ce do sans respirer auparavant, PP et sans accent, mais bien dans le halo sonore de l'harmonie du la bécarré qui précède. Est-ce ainsi ?

Ensuite, dans les préludes en ut majeur, sol majeur, ré majeur, ut dièse mineur, mi bémol majeur, sol mineur, je crois que les premières notes incertaines encore du mouvement, doivent comme hésiter sur la pente de celui-ci avant que de se laisser glisser vers le tempo rapide (comme par un entraînement). Est-ce ainsi que vous concevez ces débuts ?

Enfin le prélude en mi bémol mineur que l'on joue Allegro est indiqué de la main même de Chopin sur l'édition originale LARGO. Je trouve le mouvement plausible, mais voudrais savoir votre pensée.

Encore une fois, vos conseils et suggestions me sont précieux pour

interpréter cette musique miraculeuse. Vous savez indiquer tout ce qui est absent des constructions digitales des virtuoses. Ils passent à côté de la musique. Merci de m'épargner leur sort, en éclairant pour moi ces passages difficiles.

Lorsque j'ai retrouvé mes livres dont j'étais depuis six ans séparé, j'ai d'abord cherché Paludes(8). On le relit avec une joie toute neuve. Le temps augmente la transparence et la dureté de cette oeuvre. Elle aussi est musique miraculeuse, ou me semble telle, car peut-être ne l'aimez vous pas. Paludes m'a libéré de la soumission à dix-neuf ans. Je lui garde pour cette raison une préférence fidèle, puisque sans ma révolte, je n'aurais jamais été musicien.

A vous très cordialement.

Maurice Ohana

LETTRE D'ANDRE GIDE A MAURICE OHANA (9)

1er et 3 juillet 1946.

Cher Ohana,

Votre lettre est exquise et je l'ai lue avec une vive émotion. J'ai mis quelque temps, je vous l'avoue, à prendre au sérieux les "conseils" que vous sollicitiez; ne devais-je voir dans vos questions et votre attention qu'un témoignage de gentillesse, et pouviez-vous écouter sans sourire les remarques d'un littérateur ? Non: vous avez compris tout de suite (et montré que vous compreniez) que ce n'est pas au virtuose, mais à l'artiste, et en artiste, que je parlais. Ce que je vous disais à propos de Chopin, je ne me serais permis de le dire pour aucun autre musicien. C'est que Chopin n'est pas un musicien parmi les autres et la grande erreur des interprètes, c'est de le traiter comme un autre compositeur, alors qu'il apporte en musique quelque chose de foncièrement différent - ainsi que Baudelaire en poésie.

J'acquiesce à ce que vous m'écrivez pour l'interprétation des Préludes ("les premières notes incertaines encore du mouvement") pour

ut majeur, ré majeur, ut dièse mineur, sol mineur - mais point pour mi bémol majeur qui, à mon avis, doit s'élancer aussitôt hardiment, sur l'accord parfait, jusqu'à la tierce et ne marquer une légère hésitation qu'une fois celle-ci atteinte...

Le temps me manque pour vous parler plus longuement; mais, si vous restez à Paris, j'espère bien vous revoir et être un peu plus libre dans quelque temps. J'aurais encore tant à vous dire ...

Tout attentivement vôtre

André Gide

Combien je souhaite vous voir étudier les Scherzos ! (10)

LETTRÉ D'ANDRÉ GIDE A MAURICE OHANA(11)

Ascona 25 avril 1947.

Cher Maurice Ohana,

Je reçois votre excellente lettre(12) et suis ravi de ce que vous me dites de Thésée(13). Très désireux de vous entendre m'exposer vos projets(14). De retour à Paris dans quelques jours - à partir du 5 mai, pour vous, je serai tout accueil.

André Gide.

LETTRÉ D'ANDRÉ GIDE A MAURICE OHANA(15)

Paris le 1er juillet 1948.

Mon cher Ohana,

Quelle excellente soirée j'ai passée hier avec vous, grâce à vous(16). Mais, plus j'y pense, moins je me sens disposé à accepter la très aimable proposition de la Radio(17). Si je m'y dérobe, ce n'est point tant en raison du travail que cela me coûterait et des inévitables redites de ce que j'ai déjà exprimé dans mes Notes sur Chopin(18). Je le ferais sans doute si vous deviez interpréter ensuite les oeuvres de celui-ci (ou tout au moins certaines oeuvres); mais

mon texte semblerait servir de préface à des exécutions que je sais que je ne pourrais pas approuver et qui ne pourraient nullement venir en appui et exemple de ce que je pourrais en dire.

Veillez néanmoins exprimer ma profonde gratitude à ceux qui ont pensé à moi en la circonstance.

Très attentivement et sympathiquement vôtre

André Gide

LETTRE DE MAURICE OHANA A ANDRE GIDE

3 janvier 1949.

Cher André Gide,

Quelle joie de recevoir vos Notes sur Chopin et de les savoir enfin révélées au public ! Merci aussi de les avoir dédicacées(19), ce qui les rend deux fois plus précieuses pour moi.

Je me suis empressé de les relire. En plus de ce que j'ai pu vous dire sur cet ouvrage, il me paraît d'une opportunité que la critique a remarquée également. Ce n'est pas trop d'une voix telle que la vôtre pour aider à combattre la confusion abusive des genres pratiquée par tous les interprètes, et que l'auditoire encourage depuis tant d'années.

Il est regrettable (mais cela aussi je crois vous l'avoir dit) que vous ne vous soyez point étendu sur certaines oeuvres, la 4ème Ballade et la Barcarolle en particulier, qui sont les oeuvres-clés(20). Vous auriez ainsi rendu à beaucoup de musiciens ce service (que je vous dois) d'avoir éclairé le mystère de leur construction au piano, impossible dans les mouvements enseignés par les académies et les virtuoses. N'importe, tel qu'il est, votre livre me ravit et avec moi de nombreux musiciens. Il libère de l'insupportable tyrannie des recodmen du clavier.

Robert Levesque donne de ses nouvelles. Il a l'air assez déçu par le Maroc et regrette de le trouver livré à toutes les pacotilles de l'Occident(21). Est-ce que cela va l'inciter à écrire un peu plus qu'il

ne le fait ? - Recevez mes amitiés chaleureuses et mes voeux pour que votre vaillance nous donne encore cette année des pages telles que ces "Notes".

Maurice Ohana

LETTRE D'ANDRE GIDE A MAURICE OHANA (22)

Lévis-Saint-Nom(23)

par le Mesnil Saint Denis

28 novembre 1949.

Seine et Oise

Cher Ohana,

Trop souffrant et fatigué pour vous raconter comment et pourquoi, après audition de disques divers de nos plus illustres virtuoses, j'ai envoyé promener la Radio, renonçant à "présider" à la séance en l'honneur de Chopin(24). De là mon silence, qui a pu vous inquiéter. Et de là cette lettre d'excuses - et pour vous dire aussi combien j'ai été sensible à la vôtre(de lettre)(25).

Mes voeux tout affectueux pour votre travail de compositeur.

André Gide

LETTRE D'ANDRE GIDE A MAURICE OHANA (26)

12 janvier 1951.

Cher Ohana,

Votre excellente lettre du 8 tombe à pic(27). Je suis précisément "en partance" pour Marrakech et ce que vous m'en dites achève de me décider. Le voyage est long, car je compte me rendre au Maroc en auto(28). Elisabeth Herbart qui m'accompagne a déjà correspondu avec le directeur ou gérant de l'hôtel Mamounia, qui attend encore de nous des précisions pour la date de notre arrivée. Nous pensons partir dans une semaine et je crois qu'il faut compter quatre jours pour la

traversée de l'Espagne. Nous télégraphierons de la frontière franco-espagnole; mais déjà vous pourriez veiller à ce que deux chambres nous soient réservées - et merci ! Pour notre chauffeur, je pense qu'on peut trouver facilement. Tout heureux à la pensée de vous revoir. Et mes meilleurs souvenirs à Robert(29).

Affectueusement vôtre

André Gide

NOTES:

1. C'est en décembre 1945, à Naples, que Maurice Ohana avait fait la connaissance de Robert Levesque en même temps que celle d'André Gide. Robert Levesque, professeur de philosophie et ami de Gide, accompagnait alors celui-ci dans son voyage en Egypte.
2. Lettre adressée à Monsieur Maurice Ohana, 10 rue Jean Bart, Paris VI^e (CP:9 juin 46).
3. André Gide était rentré à Paris le 17 avril.
4. Cette rencontre eut lieu chez André Gide, rue Vaneau, le 15 juin 1946 et fut presque entièrement consacrée à une discussion approfondie sur l'interprétation de Chopin (Voir Les Cahiers de la Petite Dame, CAG n° 7, p.28)
5. Un grand portrait de Chopin, reproduction du célèbre daguerréotype tiré à la fin de la vie du compositeur, était accroché à l'un des murs de la pièce où André Gide reçut Maurice Ohana.
6. Alfred Cortot, célèbre pianiste et pédagogue français, avait réalisé pour le compte des éditions Salabert une "édition de travail des oeuvres de Chopin". Chaque oeuvre y faisait l'objet d'un commentaire esthétique et technique destiné en priorité aux interprètes. En ce qui concerne les Prélude, Cortot avait proposé d'associer à chacun d'entre eux un titre littéraire afin de mieux en suggérer le climat poétique et musical particulier. Ce sont quelques-uns de ces titres auxquels Maurice Ohana fait allusion dans sa lettre.
7. Frédéric Chopin: 4ème Ballade (en fa mineur), mesures 146 à 148 (Fr. Chopin: Oeuvres complètes, tome III, p.57. Edition polonaise de musique, Cracovie, 1949).
8. Paludes, ouvrage écrit par Gide en 1894 et paru en 1895 à la Librairie de l'Art indépendant.
9. L. adressée à : Monsieur Maurice Ohana, 10 rue Jean Bart, Paris VI^e (CP.:3 juillet 46).
10. En dépit de cette pressante sollicitation de Gide, Maurice Ohana ne se résolut jamais à entreprendre l'étude des Scherzos de Chopin.
11. Carte postale représentant Ascona adressée à : Monsieur Maurice Ohana, 54 rue de Rennes, Paris VI^e, FRANCE (CP.:24 avril 47).
12. Cette lettre n'a pas été conservée.
13. Thésée, l'un des derniers ouvrages d'André Gide, écrit en 1944, paru en 1946, dont Gide avait adressé un exemplaire à Maurice Ohana.
14. C'est à cette époque que Maurice Ohana, ayant décidé de se consacrer entièrement à la composition, fonda le groupe Zodiaque en compagnie de deux autres compositeurs, Pierre de la Forest-Divonne et Alain Bermet, groupe auquel devait s'adjoindre l'année suivante le polonais Stanislas Skrowaczewski.
15. Lettre adressée à : Monsieur Ohana, 54 rue de Rennes, Paris VI^e (CF.: 1er juillet 48).
16. Les Cahiers de la Petite Dame ne font pas mention de cette visite de Maurice Ohana à André Gide - la Petite Dame était alors absente de Paris - .
17. Il s'agit du projet d'une série d'émissions radiophoniques sur Chopin destinée à être diffusée sur les ondes au moment de la parution en librairie des Notes sur Chopin. Pour illustrer musicalement ces causeries, André Gide avait demandé à Maurice Ohana d'interpréter au piano certaines oeuvres de Chopin. Maurice Ohana, désirant alors mettre un terme à sa carrière de pianiste pour ne plus apparaître désormais que comme compositeur, déclina cette offre. Gide ne voulant point d'autre pianiste qu'Ohana, avec lequel il se sentait en particulière communion d'esprit, renonça alors à cette série d'entretiens.
18. Les Notes sur Chopin, pour lesquelles Maurice Ohana avait mis au point les exemples musicaux, furent publiées aux éditions de l'Arche en 1948.
19. Sur l'exemplaire adressé à Maurice Ohana, André Gide avait inscrit: "A Maurice Ohana, en attendant un exemplaire sur grand papier".
20. La 4ème Ballade et le Barcarolle de Chopin étaient les deux oeuvres que Maurice

Ohana avait jouées à André Gide et étudiées avec lui lors de leur première rencontre à Naples en décembre 1945. (Voir A.Gide, Journal, 17 décembre 1945). Avec les 24 Préludes, ce sont là les "oeuvres-clés" qui, par la suite, furent constamment au centre des conversations que Gide et Ohana eurent ensemble à Paris au sujet de Chopin.

21. Robert Levesque était alors professeur de philosophie au Maroc.

22. L'adressée à: Monsieur Maurice Ohana, 54 rue de Rennes, Paris VI° (CP. du Mesnil-Saint-Denis: 28 novembre 49).

23. Au mois de mai 1948, André Gide avait acheté une propriété à Lécis-Saint-Nom, dans la vallée de Chevreuse, à trente-cinq kilomètres de Paris.

24. André Gide avait été invité à ouvrir la séance solennelle organisée par la Radiodiffusion Française pour commémorer le centième anniversaire de la mort de Chopin en lisant la préface de ses Notes sur Chopin. Cette lecture aurait dû être suivie de l'audition de disques enregistrés par les plus grands spécialistes de l'oeuvre de Chopin (Voir Les Cahiers de la petite Dame, CAG., n°7, pp.159-160).

25. Cette lettre de Maurice Ohana, à laquelle il est fait ici allusion, n'a pas été conservée.

26. L'enveloppe contenant cette lettre est perdue.

27. Cette lettre de Maurice Ohana, adressée selon toute vraisemblance de Marrakech, n'a pas été conservée.

28. L'état de santé de Gide s'étant rapidement dégradé, ce voyage ne put avoir lieu. André Gide devait s'éteindre un mois plus tard, le 19 février 1951.

29. Robert Levesque.

ROBERT LEVESQUE:

NOUS SOMMES HEUREUX DE POUVOIR ANNONCER LA REPRISE
DANS NOTRE PROCHAIN NUMERO D'UN TEXTE RECLAME PAR DE
NOMBREUX LECTEURS:

LE JOURNAL INEDIT DE ROBERT LEVESQUE

CARNET XVII

(11 mars - 25 juin 1936)

"EL HADJ" OU LA DEMYSTIFICATION

par

Pierre LACHASSE

Professeur au Lycée de Creil

Récit rétrospectif du drame que fut pour Gide la perte de la foi de son enfance, El Hadj procède en fait d'une double démystification: l'abandon du mythe religieux s'accompagne de la dénonciation d'un autre mythe, celui de l'écriture qui en est le relais. Le prophète, comme le poète, sont des hommes de parole, des intermédiaires: leur crédibilité repose sur la confiance que nous leur accordons, ils n'ont de valeur que fiduciaire. Or, une fois dénoncée l'inauthenticité de leur discours, l'un et l'autre se trouvent réduits à leur vérité: ils apparaissent comme des menteurs, comme des fabricants de fausse monnaie. En opposition au double idéalisme d'André Walter, sentimentalo-religieux et littéraire, se dresse la double révélation d'El Hadj: d'un mythe à l'autre ne se constitue aucune connaissance certaine, ni durable; les faux dieux déchus, demeure l'orgueil de l'homme à conquérir le pouvoir par l'oeuvre d'art et à prétendre posséder la vérité par le discours. Dans la continuité de l'itinéraire gidien, l'été 1896 confronte l'épuisement des valeurs acquises à l'individualisme passionné que Les Nourritures terrestres décrivent fragmentairement: le renoncement à des croyances depuis longtemps ressenties comme obsolètes et la révélation de l'absolue mauvaise foi de toute création littéraire laissent le moi désarmé, désireux de combler le vide spirituel et mental ainsi apparu. Mené par le doute et par le besoin impérieux d'être et de comprendre, Gide est pris au piège d'une littérature à laquelle il ne peut pas se dérober, alors qu'elle le place sans cesse devant soi-même, devant une sincérité impossible. Cette problématique intime de la conscience gidienne ainsi établie pose la question fondamentale du bonheur et de ses moyens d'accès: se libère-t-on jamais totalement des orientations données dans l'enfance ? Comment l'individualisme, quand il se veut plutôt une valorisation qu'une maîtrise de soi, peut-il permettre l'émancipation de

son propre destin et fonder un comportement nouveau ? Ethique, Ecriture, Bonheur: du mythe à la construction de soi, de la sujétion à la libération, se retrouvent les éléments du parcours gidien dont El Hadj paraît être l'enjeu, au moment où Les Nourritures terrestres et Saïl poussent un moi ivre vers ses pulsions extrêmes.

La fiction de El Hadj s'impdante dans le décor du troisième voyage maghrébin (février-avril 1896) dont l'itinéraire sera aussi celui de Michel dans L'Immoraliste. Le désert, pôle de la ferveur, lieu de la renaissance dans l'individualisme de l'instant, est le milieu où se produit cette révélation intérieure que les croyances et les enseignements acquis sont caducs. Le rejet de la foi de l'enfance n'est toutefois pas négation pure, il suppose et prépare la venue d'autres points de repère, comme une rééducation intime de l'être. Le drame du récit tourne, tout entier, autour de l'aveu terrible du Prince au narrateur: "C'est en ta foi que je repose; en ta croyance en moi je puise la certitude de ma vie"(1). Si, comme il y a tout lieu de le penser, "C'est Dieu qu'il faut substituer au mystérieux prince"(2), la leçon de la fable est claire: Dieu n'a d'existence que dans la foi du croyant. Anti-chrétienne, cette pensée n'est pas athée, ni déicide; elle postule plutôt que Dieu est immanent à la croyance de l'homme et que "s'il y a des prophètes, /.../ c'est parce qu'ils ont perdu leur Dieu"(3). Les hommes ignorent qu'ils sont responsables de Dieu et El Hadj qui en a eu la révélation cherche comment tirer parti de ce savoir. Le pèlerin, découvrant qu'il n'y a rien(4) en dehors de soi, mais ayant compris le secret des prêtres et des meneurs de peuple, entreprend une démarche nouvelle que symbolise, au niveau du récit, l'inversion de l'itinéraire entrepris. Devenu, par la foi de son discours, responsable de la caravane, il opère un mouvement de repli: du nord vers le sud, du désert vers la ville. Ce retour au point d'origine qui, formellement, crée une circularité parfaite, n'abolit pas la démarche, mais postule un recommencement, fondé sur les données de l'expérience. Ce recommencement, envisagé dans l'amertume, est toutefois soumis à doute, à interrogation: "Recommencerais-je avec lui, avec un nouveau peuple, une nouvelle histoire, que je reconnaitrai

pas à pas"(5). Car le problème ne se situe pas dans le passage d'un ascétisme aveugle et non librement consenti à la joie épicurienne des "nourritures terrestres", même si celle-ci, pour un temps, peut satisfaire l'être: "Tu menais le peuple au désert, je l'ai ramené vers la ville, je l'ai guidé vers les rassasiements, en rémunération des faims qu'au long des sables d'artidité, pâtre indolent, tu nous fis paître..."(6) L'expérience d'El Hadj se fonde sur l'abandon du mythe de la Terre promise, et sur l'intuition que s'il y a un salut, il est intérieur. La foi du peuple ressemble à celle d'André Walter: elle est faite d'adoration extasiée, d'humiliation de soi,, elle est conçue de la peur du péché. En ce sens, le subterfuge qu'invente El Hadj grâce auquel il parvient à inspirer le peuple par la crainte et à lui cacher la mort du Prince est une représentation parodique particulièrement impie du dogme du Péché originel. "Nathanaël, je ne crois plus au péché"(7). C'est l'arbitraire des jugements divins qui est mis en cause; dès lors qu'aucune certitude n'est plus possible pour l'homme, il lui reste à se garder du vertige de la table rase, suprême illusion de l'esprit devant le désert du monde. El Hadj, comme Ménalque, sur le mode de la crise de conscience, renonce à cet ensemble de règles, de limitations et d'impositions que son enfance avait reçue comme vérité absolue, mais que la réalité et les exigences présentes du moi reconnaissent désormais comme d'intolérables et injustifiables garde-fous. Ainsi se dégage la ligne majeure de ce que sera la pente spirituelle la plus constante de Gide, quelles que soient ses bordées en deçà, vers l'agnosticisme, ou au-delà, vers le mysticisme. L'idée d'une Eglise et plus généralement d'un Christianisme infidèles au Christ. Le Christ, plus que le Fils de Dieu, lui paraît être le parangon de l'Humanité spirituelles, l'Etre idéal qu'il importe de construire en soi et dont les religions ont masqué la valeur réelle. Le Dieu dénoncé par El Hadj est le deus absconditus de l'Ancien Testament, le Miglionnaire du Prométhée mal enchaîné, le Père qu'il faut tuer en soi pour devenir un homme libre. L'expérience d'El Hadj n'est pas un déicide sur lequel prendrait germe une philosophie du néant; elle appelle, selon le mot de Claude Martin, une "véritable

conversion", "une révision des valeurs anciennes"(8), mais conclut sur une incertitude. Plusieurs questions restent en suspens: "Maintenant que je crois qu'il est impossible, je doute si je parviens vraiment au bonheur"(9). De même l'irréductibilité du savoir acquis et la méfiance devant un langage retors rendent incommode la communication et même la remettent en cause.

Aussi la révolte d'El Hadj est-elle d'abord individualisme. Sa conversion, la transformation des valeurs et des attitudes spirituelles qu'elle impliquerait, sont des actes solitaires qui ne modifient ni le monde, ni sa relation apparente au monde. Pour le peuple en effet, une fois qu'il a été reconnu comme prophète, El Hadj - quoi qu'il en soit - reste prophète, chargé de transmettre une vérité d'avance admise comme absolue. Néanmoins ayant reconnu le non-fondé de cette vérité, il devient à ses propres yeux un menteur, à partir du moment où il ne peut enseigner au peuple de message de remplacement et que c'est en le trompant qu'il inverse son itinéraire. Son discours se borne à simuler et à différer toute réalisation. "Certes je goûterai le bonheur de mon âme, déjà prêt, mais quand elle sera, du peuple et de l'amour et complètement, délivrée(10)". Une perspective hédoniste s'alimente de l'expérience de la ferveur qui magnifie en pointillés intenses la solitude d'El Hadj, et de la constitution d'une éthique, rééducation du corps et de l'esprit dont le recueil des Nourritures terrestres présente, en contrepoint lyrique, une certaine application. El Hadj, en ce sens pré-nietzschéen, définit une morale de l'individu. Le peuple, cet être collectif, suit une morale d'esclave: sans règle autonome, il obéit aux principes inculqués, incapable de passer outre l'apparence, victime des mirages par soi-même créés, attentif aux valeurs faciles, vulnérable à la peur, au péché, au discours... En opposition à l'individu, Ménalque, le "nouvel être" qu'a étudié Jean Delay, aspire à un itinéraire spirituel qui réconcilierait, illusoirement, le Christ, Prométhée et Zarathoustra: aspiration syncrétique à un individualisme où l'être libre se créerait, responsable de son propre destin. Ce nouveau mythe, sur le seuil duquel reste El Hadj, trouvera forme et dynamisme dans les figures gidiennes, reprises de

la Fable, de Philoctète et de Prométhée, images de l'Homme construisant peu à peu sa propre liberté selon un mouvement idéal de dialectique intérieure. Inscrite dans cette perspective, la critique d'El Hadj contre la foi-soumission s'élargit en un dépassement vers les valeurs de l'action où peut se légitimer la démarche du moi. De l'aventure symbolique d'El Hadj, émerge un individualisme qu'il n'est pas inintéressant d'évoquer en écho de l'article para-nietzschéen d'Henri Albert, "les dangers du moralisme", publié en même temps qu'El Hadj en octobre 1896 dans le N° 2 du Centaure.

"L'hypothèse d'une société sans morale ne serait pas pour me déplaire - écrit notamment le traducteur de Nietzsche -. J'imagine volontiers que son existence serait plus heureuse que celle de nos sociétés hypocrites hérissées de principes moraux/.../. Qu'on cesse donc de soumettre notre moralité à des motifs extérieurs, en faisant intervenir pour chacun de nos actes les exigences d'une loi supérieure ! Des impulsions nous conduisent. Ce que notre nature nous dicte, cela nous semblera toujours moral et nous serons d'autant plus sincères que nous agirons plus spontanément"(11). Radicalisée, cette doctrine très anti-chrétienne nous fait glisser assez vertigineusement des "dangers du Moralisme" à ceux de l'Individualisme que Gide stigmatisera lui-même dans L'Ermitage en janvier 1900, en commentant L'Unique et sa propriété de Max Stirner. Mais Gide en quête ne parle que de lui. Moins qu'un corps de doctrine, son individualisme est une défense qui s'élabore contre les agressions d'une conscience en butte perpétuellement à son propre doute et à ses propres interdits: c'est toute une histoire vécue qui harcèle le moi et le pousse à organiser, contre elle et malgré elle, sa propre singularité, à tracer son propre chemin, et donc à clamer sa "différence". Le caractère impie de la révolte de El Hadj vient d'abord de sa polyvalence, de la pluralité de ses points d'impact; le renoncement aux dieux de l'enfance entraîne avec lui la recherche passionnée d'une spiritualité de rechange qui maintienne le contact avec une certaine forme de sacré(c'est l'idéal de ferveur que chante l'hymne des Nourritures), qui légitime le dynamisme de la vie

intérieure et débarrasse les élans et les pulsions du corps de l'anathème du péché.

L'idée, par ailleurs retorse, d'une liaison homosexuelle entre le Prince, incarnation possible de Dieu, et El Hadj trouve ici sa pleine justification; en mêlant les amours interdites à un contexte sacré, Gide pour ainsi dire les ennoblit et leur donne une légitimité, mais il prépare aussi le drame de Saül qui s'immole à son désir. En El Hadj se développent deux mouvements parallèles qui imposent leur pression: l'inversion de l'itinéraire spirituel et l'attachement à une image affective autour de laquelle s'est cristallisé ce changement. L'important pour Gide est de suggérer la simultanéité de ces deux actions-révélation qui stigmatisent la fin de la jeunesse et la rupture avec le passé. Moins qu'une provocation, il faut y voir la manifestation d'un moi qui veut être tel et la revendication d'une démarche d'émancipation propre. Au terme de son récit, El Hadj se dit délivré(12), mais son savoir a quelque chose d'amer, et l'image fragile, féminine, du Prince le séduit encore, souvenir nostalgique qui tend à le retenir en arrière. Le changement de l'itinéraire est inséparable de la transfiguration des valeurs reconnues jusque là et des actes symboliques qui prouvent et fondent un comportement nouveau. De même l'homosexualité, et sa manifestation même platonique, sont liées indissolublement à la révolte contre les dieux. Il ne faut pourtant pas se contenter de ne voir là que la substitution d'un Dieu du Péché à un Dieu de l'Amour, ni le simple passage - si essentiel soit-il - d'un monde de la faute à un monde du licite. La spiritualité et l'affectivité gidiennes ne peuvent se comprendre que par l'analyse de sa conscience (de son moi) qui, mieux que l'intelligence, crée des liens secrets entre les différents éléments du vivant et du vécu. La confusion des caractères religieux et érotiques font du Prince un être composite, une émanation presque de la psyché d'El Hadj, pour qui seul il existe, dans ses deux fonctions. La relation du narrateur au souvenir du Prince mort jette par la suite une certaine ambiguïté sur l'histoire; Gide se livre à une analyse pré-proustienne du sentiment: la dépendance à l'égard de l'être aimé

n'existe que dans l'imagination qui peut - hors de la présence exacerber et peut-être créer l'amour. "A l'imaginer sans cesse, mon amour était attisé. Je ne le savais rien que mort; je ne pouvais l'imaginer que vivant"(13). L'imagination substituant à ceux de la réalité ses impératifs et ses lois, c'est toute une sensibilité déjà ancienne qui montre sa permanence à travers ce dernier avatar. Gide, plus tard, appellera à passer outre, car il ne faut pas "regôûter les eaux du passé"(14), mais la question se pose dès maintenant. Les croyances des hommes, de même que leurs amours, sont-elles jamais autre chose qu'une simple aventure intellectuelle ? Dans le décor du désert algérien, c'est plus que les dieux, c'est au fond tout l'homme occidental que semble remettre en cause l'aventure d'El Hadj condamné à sa propre solitude, démuné devant son être à construire. Privé des valeurs traditionnelles, son salut est dans l'individualisme c'est-à-dire dans cette action de l'esprit qui consiste - pour ne pas être nié soi-même - à se créer "le plus irremplaçable des êtres"(15). Ainsi ce qui pouvait paraître une démarche essentiellement affirmative s'avère-t-elle être en même temps une démarche de défiance: ambigüité d'une voie intérieure qui est à la fois d'émancipation et de doute, de libération et d'inquiétude devant les conséquences ultimes de cette libération.

El Hadj doit sa complexité à cette incertitude où nous sommes de la nature et du statut de ses deux personnages, qui n'existent que dans la représentation que nous nous en faisons et que dans la représentation qu'ils se font l'un de l'autre. Le Prince, à la fois être divin et être érotique, n'est que par la foi ou l'amour qu'El Hadj lui porte: caché au monde, il n'apparaît qu'à celui qui est prêt à l'admettre ou à l'aimer; à la limite, il n'a guère que l'épaisseur d'un fantasme. De son côté, El Hadj, le faux prophète, le narrateur, est aussi un poète. La tradition orale de l'Orient, dont Gide apprécie la charme, donne à la parole, qu'elle soit dite ou chantée, une force de suggestion et d'incantation qui n'est pas seulement, comme dans les Nourritures, lyrisme pur, mais aussi atmosphère qui dispense la présence du sacré et la ferveur de l'amour. Les chants d'El hadj ont, de même, une fonction de persuasion et d'envoûtement, dont il est

lui-même victime avant d'en user sur le peuple, une fois que lui est apparu le secret du discours. Car El Hadj est d'abord poète: "Je n'étais qu'un conteur de places, El Hadj, et l'on m'a pris parce que je savais des chansons"(16); il est donc un manieur de langage, un illusionniste qui prend peu à peu conscience du pouvoir puis de la vanité du discours. Ainsi le mot seul a la prétention de se substituer à la réalité, et c'est aux poètes et aux prophètes qu'appartient la responsabilité de la mystification. "Ce que je chantais devenait; après l'avoir chanté, j'y croyais"(17). Pour avoir entendu le premier chant d'El Hadj, le Prince a cru qu'il était en route pour célébrer ses noces et que sa fiancée l'attendait de l'autre côté du chott;"S'il croyait maintenant à ces noces, n'était-ce pas depuis qu'il m'avait entendu les chanter ? "(18) Le Prince-Dieu ignore lui-même le but de l'aventure où il entraîne les hommes et c'est le prophète qui invente lui-même à sa place leur destin: plus qu'une réflexion, prématurée en 1896, sur l'absurde, c'est là une pensée sur la solitude de l'homme, un appel à l'esprit de responsabilisation, et une critique du langage, une remise en cause du langage organisé et, par delà lui, de la littérature. En effet l'homme qui chante ou psalmodie devant le Prince, celui qui fustige le peuple de ses anathèmes est aussi le narrateur du récit: c'est un écrivain, même si son langage est ici d'abord oral, qui crée son propre monde auquel il s'efforce de faire croire autrui après y avoir longtemps cru lui-même. Faiseur de mythes, El Hadj en conçoit la vanité et le mensonge, et son récit - comme ces espaces de la narration dans lesquels seules comptent l'émotion ressentie et la présence de l'univers où le moi parvient pour un temps infime à s'abolir - tend tout entier, dans une latence infinie, à l'explosion du silence.. Ce dilemme discours-silence, dans sa trajectoire incertaine, fonde l'expérience littéraire d'El Hadj.

Gide, où qu'il soit, n'est jamais qu'écrivain, c'est-à-dire interrogateur, et d'abord sur soi. A l'époque d'André Walter déjà, son individualisme mystique et sentimental répondait au besoin de compenser les doutes et les incomplétudes du moi, et le Symbolisme, forme esthétique-littéraire de l'idéalisme, lui donnait son statut

d'écrivain. Mais à celle de El Hadj, les poètes, de même que les prophètes,"se retrouvent tout seuls - et ne sont éclairés plus qu'à peine par les étoiles innombrées et par la trop lointaine Idée, peut-être - à qui pourtant ils ont cessé de croire"(19). Chez Gide originellement, la création littéraire est ambiguë, parce qu'elle valorise le moi, par ailleurs voué à la négation, et en même temps lui en révèle la vanité; le récit d'El Hadj se situe au coeur même d'une expérience intellectuelle qui, mesurant les limites de l'extase lyrique et de l'écriture du moi, choisit pour en compenser le jaillissement, la relativité et la volte-face de l'ironie: en élaborant la critique d'un mensonge, il fonde en même temps la critique du discours chargé de dénoncer ce mensonge. Le narrateur, en détruisant les mythes, en réduisant leur crédibilité, met en place une expérience propre qui institue de nouveaux modèles dont, désormais, la source est en soi, dont la valeur est reconnue en soi: éloge de la ferveur, solitude, transfiguration des valeurs, responsabilité, transfert de spiritualité, déculpabilisation de l'instinct et du corps. Mais en devenant des modèles culturels, ces archétypes d'une vie nouvelle se heurtent au filtre de l'écrivain au travail, en représentation, parce que tout mode de vie, en s'écrivant se fige, se dogmatise et ainsi appelle à passer outre.

Tout récit exige une composition. Du Traité du Narcisse à Littérature et Morale, c'est un leitmotiv et un effort constant de l'écriture que de tendre à la maîtrise de l'inspiration et de la temporalité dans laquelle elle s'insère. Toutefois l'effort de composition risque de faire opérer à la démarche créatrice du moi une inclinaison qui en bouscule la vérité, parfois jusqu'à lui en substituer une autre. Le journal en ce sens, grâce à l'instantanéité supposée de son écriture, peut donner l'illusion que l'écrivain a échappé à ce danger; pourtant le récit composé, par les différentes formes de la réflexion qu'il intègre (recul, réflexivité, critique, méditation...), conduit à dégager, de l'intérieur, une vérité plus complexe, plurivalente. Dans El Hadj tous les signes sont équivoques: un même je renvoie à plusieurs personnages qui n'ont pas par rapport à

l'expérience décrite le même comportement (le moi-prophète, le moi-poète, le moi-narrateur révèlent un triple désenchantement dont une lecture "objective" seule peut comprendre le lien), le destinataire d'un récit qui oscille sans cesse du monologue intérieur au chant, du poème à la confession orale, change selon le mode du discours ou l'émotion (Allah, le Prince, El Hadj évoquent les trois dimensions du personnage: Dieu, l'Homosexualité, l'Écriture). Cette complexité du discours littéraire pose, dans le cas de Gide, le problème de sa raison d'être: l'écriture est-elle autre chose que l'un des masques du moi qui cherche tantôt à s'admirer, tantôt à se comprendre, tantôt à se cacher, tantôt à se voir, et ne parvient jamais à se dépasser, toujours épris de mythes nouveaux ? Cette analyse tire profit de la comparaison entre le passage dans lequel El Hadj découvre la vérité sur les eaux du chott et la description du même paysage telle que la présentent, datées du 11 avril 1896, les Feuilles de route:

"Chotts prestigieux lisérés de mirages. Du haut d'une colline sablonneuse, après l'immense étendue du désert, on pense:Tiens! La mer ! Une vaste mer bleue avec des esquifs et des îles, une mer qu'on imagine profonde, et notre âme en est rafraîchie. On approche, on touche le bord, et ce bleu brusquement disparaît, qui n'était qu'un reflet du ciel sur une blanche croûte salée, brûlante aux pieds, douloureuse aux regards, splendide d'éblouissements; qui cède sous les pas, fragile, car ce n'est rien que la surface d'une mer de mouvante boue où s'engloutissent des caravanes"(20).

Le mirage est un élément poétique, dépourvu de valeur morale, un élément de surprise qui flatte le voyageur et aiguise ses sensations: le paysage, dans ce journal de voyage, est plus important que le moi. Gide, reprenant ce souvenir pour El Hadj, en modifie la signification, donnant à la description une portée symbolique et attribuant au matériau littéraire qu'elle constitue désormais une valeur parodique. Cette fois, le moi - par l'émotion manifestée - l'emporte sur le paysage:

"Ce n'était plus, non, ni de la terre ni de l'eau...une espèce de

limon, de vase, qu'une mince croûte de sel recouvrait, qu'argentait faiblement la lune. Je voulus avancer encore; cette croûte fragile crevait; j'enfonçais dans une abominable fange molle /.../. Mon étonnement était si grand devant cette mer désolée, de boue dissimulée sous le ciel/.../ que je ne sentais plus en moi, plus même ma désespérance. Accablé de lassitude et de stupeur, je regardais la lune sereine, au-dessus de la claire étendue, qui semblait rire et qui brillait sur cette morne plaine insondée, plus morne encore que le désert"(21).

L'espérance du poète-prophète ne découvre, celle-ci une fois dissipée, qu'une illusion déçue; les noces que célébraient les chants du pâtre ne sont que vertiges de l'esprit. L'attente est trompée; quand elle ne se suffit pas à elle-même, elle est un leurre, et c'est un univers paludéen, cet envers de la ferveur, qui perce sous cet ultime mirage. L'échec du poète est une dénonciation de l'imaginaire au profit du réel; la fable d'El Hadj, parce qu'elle se construit d'un discours mystificateur, prononce un démenti à toute ambition de l'écrivain qui veut reconquérir l'absolu, le posséder au-delà de l'instant, l'apprivoiser, l'occulter par les mots. La fin dernière du récit est dans le silence, ce lieu du bonheur, où rien n'étant projeté ou anticipé, tout peut - infinie présence - se sentir et se connaître.

Ainsi El Hadj dénonce-t-il les anciens dieux et démystifie-t-il l'orgueil de l'écrivain de croire en son discours. A partir de là, tout récit ne peut plus, pour celui qui se veut lucide, qu'être ce pourfendeur de la mauvaise foi, ce dénonciateur de la mauvaise conscience dont l'oeuvre gidienne donnera l'exemple. L'écrivain, condamné à l'écriture, n'a d'autre issue que d'en montrer le caractère retors, voire illusoire, seul moyen de transformer une démarche narcissique en voie de découverte et de progression intime. Le bonheur, cette finalité de l'instant, ne peut se conquérir que dans le silence; ce qui fait de chaque livre que l'on écrit comme un bonheur différé pour une autre conquête qu'on lui a préférée.

"Il semblait que le silence était là, vraiment et chose réelle, et que c'était mon adoration. Car je ne savais pas, auparavant, qu'une nuit pût être si belle; et je sentais en moi, plus profondément que je n'eusse pensé trouver profondeur en moi-même, un autre amour, plus fervent mille fois, plus doux, plus reposé, que l'amour que j'avais pour le prince, et auquel il semblait que cet immense calme répondit" (22).

NOTES:

1. El Hadj, éd. Pléiade, p.353.
2. Yvonne Davet, éd. de la Pléiade des Récits..., p.1508.
Ibid., p.363.
4. "Il n'y a rien" (Ibid.,p.345); ainsi El Hadj résume-t-il sèchement son expérience, dès le début de son récit.
5. Ibid.,p.363.
6. Ibid.,p.360.
7. Les Nourritures terrestres, Ibid.,p.171.
8. Claude Martin, La Maturité d'André Gide, Klincksieck,1977,p.157.
9. El Hadj, op.cit.,p362.
10. Ibid.,p.362-363.
11. Henri Albert, "Les dangers du Moralisme", Le Centaure, n°2, octobre 1896, p.103-104.
12. "mon âme est enfin délivrée" El Hadj,op.cit.,p.363.
13. Ibid.,p.362.
14. Les Nourritures terrestres,op.cit.,p.167.
15. Ibid., p.248.
16. Ibid.,p.345.
17. Ibid.,p. 353.
18. Ibid.,p.352. Cf. la chanson, p.347-348.
19. Ibid.,p.345.
20. Journal 1889-1939,Bibl.de la Pléiade, pp. 61-82. et Amyntas,Gallimard, 1925,p.56.
21. El Hadj,op.cit.,p.358.
22. Ibid., p. 361.

LES FAUX MONNAYEURS

"TEL PERE, TEL FILS" OU "LES PERILS DE LA LEGITIMITE"

par

Anny WYNCHANK

UNIVERSITY OF CAP TOWN

Afrique du Sud

Dans Les Faux Monnayeurs, Gide s'est efforcé de préciser les ascendants de plusieurs de ses adolescents, sans doute avec l'intention d'établir une relation directe entre le comportement et même la nature de chacun d'eux, et ses origines, sa formation et son milieu. Jusqu'aux Faux-Monnayeurs, il avait laissé les familles dans un arrière-plan assez vague, quoique dans Isabelle il eût peint avec suffisamment de détails l'atmosphère dans laquelle vivait Casimir pour que nous comprenions ce qu'était devenu l'enfant. Maintenant il s'attache à individualiser d'une manière assez précise les parents de ses jeunes héros - le père en particulier, à qui il attribue une grande responsabilité dans le développement de l'enfant: il semble que ce soit le père, plus que la mère, qui détermine la nature de l'enfant, surtout le fils.

Ce n'est cependant pas un portrait en pied que Gide nous offre de ses pères de famille. Mais indirectement, à travers des bribes de conversation, des opinions exprimées, des remarques faites en passant, la personnalité du père se devine et se dessine.

Ainsi Gide nous apprend que le vieux Passavant a été un homme dur, autocratique, qui "a fait souffrir tout le monde autour de lui, ses gens, ses chiens, ses chevaux, ses maîtresses"(1964. Références données à l'édition de la Pléiade: Romans..., Gallimard, 1958). C'est en un mot une personnalité forte. En donnant ces détails sur le père, le romancier ne cherche-t-il pas à expliquer le personnage cynique, blasé, superficiel qu'est devenu Robert de Passavant ? Robert confie à Vincent: "Mes premiers élans vers lui, du temps que je ne connaissais pas la retenue, ne m'ont valu que des rebuffades qui

m'ont instruit"(Ibid.).Enfant, Robert de Passavant avait sans doute un tempérament spontané, affectueux, chaleureux; mais ses élans ont été découragés par un père dur, froid, cruel, sans tendresse. Il a alors appris à se protéger derrière le cynisme et l'insensibilité. Le vieux Passavant a donc déformé le caractère de son fils aîné. Quant au cadet, Gontran, sa mère est morte alors qu'il avait cinq ans, et son père s'est à peu près désintéressé de lui. Il a grandi tout seul. "J'ai si peu connu papa"(964), dit-il à Séraphine, sans se rendre compte de l'avantage que cela représente pour lui. Il a été élevé par une étrangère, la bonne Séraphine, simple mais affectueuse, qui l'entoure de soins et d'affection, et aux côtés de qui il a la chance de croître librement. Auprès d'elle, "Gontran bavarde volontiers, encore qu'il ne puisse parler avec elle de presque rien de ce qui lui tient à coeur"(1137). Au moins son libre développement n'a pas été entravé par quelque influence néfaste; sa personnalité n'a pas été gauchie par l'influence d'un père qui pour lui a été, pour ainsi dire, inexistant. Aussi est-il devenu un adolescent autonome, sérieux, quelque peu solitaire et renfermé.

Il existe, dans Les Faux-Monnayeurs, une caractéristique que les jeunes gens faibles, déséquilibrés ou délinquants possèdent en commun et qui, pour Gide, permet peut-être d'expliquer leur personnalité: soit l'absence du père, soit sa faiblesse et son manque d'autorité est une constante qui affecte le caractère des adolescents comme Armand, Georges, Boris, Olivier. Gide utilise pour déterminer ses adolescents, un principe de psychologie élémentaire: l'importance de la personnalité du père dans le développement de l'enfant. Ainsi l'écrivain disait retrouver beaucoup de lui-même en sa fille Catherine: "C'est très curieux de se retrouver dans un petit être, dans des traits très profonds et justement ceux qu'on serait tenté de me dénier", dit-il à la Petite Dame(CAG. 4,261). La même conviction explique qu'Edouard se réjouisse que l'enfant de Laura n'aura pas pour père le "faible" Douviers(1106).

Armand illustre d'une part les ravages que peut causer en une "nature fine et sensible"(1019) une éducation puritaine, rigide: elle l'a

poussé à étouffer en lui toute spontanéité pour obéir à une morale paralysante et étroite. De plus les dommages chez ce garçon ont été aggravés par l'absence, pendant les années de formation si importantes, d'une personnalité forte à laquelle s'identifier: en effet le père d'Armand, le pasteur Vedel, presque toujours absent, n'a joué aucun rôle dans l'éducation de ses enfants, n'a pas eu le temps de s'occuper d'eux. Edouard le note dans son Journal: "Le digne homme est incessamment en partance, requis par mille soins, mille soucis, sermons, congrès, visites de pauvres et de malades"(1123). Et sa femme remarque: "Il se donne tellement aux autres qu'il ne lui reste plus rien pour les siens"(Ibid.). Armand souffre de l'indifférence de son père, comme du manque de communication entre eux deux. Il confie à Olivier:

Tu comprends qu'il a d'autres soucis que de s'inquiéter des habitacles de son fils. Il est très épatant, mon papa. Il sait par coeur un tas de phrases consolatrice pour les principaux événements de la vie. C'est très beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer...(1159).

L'adolescent dissimule sa souffrance derrière le sarcasme. Cette attitude cynique et amère est récente. "Il n'y a pas longtemps qu'il est comme ça"(1021), assure Olivier à Edouard. En effet si Armand considérait son père d'un oeil naïf lorsqu'il était enfant, la faculté de raisonner et de juger accompagnant l'adolescence, il a pu se rendre compte que l'agitation fébrile voulue de son père, son apparente dévotion, cachaient un grand égoïsme, la peur "d'y voir clair", le refus de faire face aux problèmes familiaux, en fait de la faiblesse. Armand affirme encore à Olivier:

Quant à papa, il s'en remet au Seigneur; c'est plus commode. A chaque difficulté, il tombe en prière et laisse Rachel se débrouiller. Tout ce qu'il demande, c'est de ne pas y voir clair. Il court; il se démène; il n'est presque jamais à la maison.(1128)

Armand a conscience de la faiblesse, des insuffisances, du manque de conviction de son père qui "s'imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait"(1230). Voilà pourquoi si, étant jeune, il

n'avait pas pu s'identifier à un père toujours absent, plus tard il n'a pas voulu se reconnaître en un père qu'il méprise, trouver en lui un exemple à imiter. Et il refuse catégoriquement de suivre les traces de son père. Ses parents avaient voulu qu'il devînt pasteur - il s'y était violemment opposé(1021,1031).

Ainsi Armand a repoussé la religion que représente son père, et qui l'a si profondément marqué: "Tu ne sais pas ce que peut faire de nous une première éducation puritaine. Elle vous laisse au coeur un ressentiment dont on ne peut plus jamais se guérir"(1232).

Le vieil Azaïs, à qui le pasteur Vedel a délégué ses responsabilités, n'a pas offert à Armand l'exemple d'une personnalité forte à laquelle il aurait pu s'identifier. Le digne homme s'isole dans sa tour d'ivoire; coupé du réel, de son bureau au troisième étage de la pension, "il domine de haut la cour et surveille les allées et venues des élèves"(1014), et à cause de son intransigeance, il n'encourage aucune communication entre les enfants et lui. En vérité c'est aussi par faiblesse que, "enfoncé/ dans la dévotion"(1016), ayant perdu "le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité"(Ibid.), il préfère lui aussi fermer les yeux sur ce qui se cache de trouble, d'équivoque, de vicieux, derrière l'apparence de la vertu. Par impuissance, ne pouvant faire face à la réalité qui lui fait peur et lutter contre les difficultés de la vie, il met en avant de hautes idées morales derrière lesquelles il dissimule sa lâcheté. Il préfère accepter le mensonge, pourvu que l'ordre et une apparence de vertu soient respectés. Comme le dit Edouard des dévots, "l'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes"(Ibid.); et il continue: "Je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot"(Ibid.). L'enseignement du pasteur, comme son intransigeance appelle le mensonge des enfants, celui de Georges par exemple: "Je suis convaincu que le petit l'a fourré dedans, et qu'il n'y a pas un mot de vrai dans tout cela, pense Edouard. Mais comment Georges eût-il pu répondre différemment..."(1017). Avec sa lucidité, Armand a percé son grand-père comme son père. En fait par faiblesse Azaïs n'exige aucun effort réel de ses pensionnaires, puisqu'il se satisfait d'un semblant de vertu.

Ainsi Armand, n'ayant pu s'identifier ni à son père, ni à son grand-père, n'a pas conscience de son identité propre; s'il sait ce qu'il ne veut pas être, il n'a pas idée de ce qu'il est ni de ce qu'il veut être. Et en effet Armand frappe le lecteur comme étant un être mou, flottant, sans poids; il manque de confiance en lui-même, et reste divisé, insuffisant, cynique, amer, incapable d'action. Il n'a pas pu se libérer de son passé et doit donc macérer dans ses rancunes, son amertume, aigrir avec la conscience de ses insuffisances, car il a surtout "le sentiment de ses manques - manque d'argent, manque de forces, manque d'esprit, manque d'amour"(1161).

Boris, le petit-fils de La Pérouse, présente un autre exemple de l'influence du père et de l'effet pernicieux de la famille sur une nature sensible. Grâce aux détails que donne Gide, il est possible de déceler que le père de Boris, comme celui d'Armand, était un être faible; d'une part, nous laisse deviner Gide, parce que son père était lui-même un être sans force de caractère - le professeur de piano ne pouvait tenir tête à sa femme; plus tard il est incapable de contenir les jeunes pensionnaires; lorsqu'il décide de se tuer, il n'en a pas le courage - d'autre part parce que le fils La Pérouse est le produit du désaccord entre ses parents et de l'adulation de sa mère; lorsqu'il était jeune, celle-ci lui "apprenait à mentir"(1028), confie le vieux professeur à Edouard; elle lui "passait tout"(Ibid.), elle se ligait avec lui contre son père: "Chaque fois que je voulais morigéner mon fils, affirme La Pérouse, madame de La pérouse prenait son parti contre moi"(Ibid.). Plus tard le fils La Pérouse ne montre aucune vigueur morale et ne sait faire face à ses responsabilités. Comme le Jaques de La Symphonie pastorale, il se trouve être le rival de son père - le professeur de piano comme le pasteur s'était épris de son élève - "une jeune Russe/.../ à qui je m'étais beaucoup attaché"(Ibid.), confie-t-il à Edouard et à qui "je n'ai pas pu pardonner de m'avoir trompé!"(1029). Le fils La Pérouse ne s'efface pas devant son père, comme Jacques l'avait fait, mais s'il triomphe, c'est avec l'aide de sa mère, grâce aux mensonges, à la cachotterie, à la ruse. Il n'affirme pas ses droits, ne tient pas tête à son père, ne

montre ni la franchise ni la droiture de Jacques puisqu'il ne revendique pas ouvertement la femme qu'il aime. Et une fois que l'enfant est né, il n'agit pas d'une manière honnête et responsable envers la mère de son fils, puisqu'il vit plusieurs années avec elle et meurt sans l'avoir épousée, la laissant dans une "grande misère"(Ibid.), "obligée de gagner sa vie"(1073), en montant sur les planches, en "chant/ant/ dans les concerts, dans les casinos"(Ibid.), après avoir été une pianiste incomparable. Pour nous faire comprendre en partie Boris, Gide esquisse la silhouette d'un père sans volonté, sans vigueur morale, un être mou, insouciant, passif, qui n'a pas offert à son jeune fils l'exemple d'un caractère fort.

Cet adolescent débile a donc recherché la présence d'êtres plus âgés ou plus forts que lui. Il s'est laissé d'abord entraîner par Baptistin Kraft "d'un ou deux ans plus âgé que lui, qui l'a initié à des pratiques clandestines"(1097). Comme tout caractère faible, ne pouvant faire face à la réalité, Boris a trouvé refuge dans la chimère et l'illusion que procurent ces "pratiques clandestines"(Ibid.). Boris tombe alors victime de l'imprudence et de l'aveuglement d'Edouard, dont la "curiosité", le besoin d' "expérimenter sans cesse"(1108), vont provoquer le drame final. Edouard, nous dit l'auteur, "ne consent plus à considérer que la protection, le renfort et l'appui que la précaire pureté de l'enfant peut trouver dans l'austérité du vieil Azaïs"(1109).Ce dernier tiendrait en quelque sorte lieu de père à Boris.. Or Edouard "sait l'air empesté qu'on/.../ respire /à la pension Azaïs/ sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion"(1108). Il sait que l'austérité d'Azaïs ne cache que faiblesse, impuissance et mensonge. Boris est donc pris dans les filets de la Confrérie des Hommes Forts. La force et l'assurance de Ghéridanisol aimantent le jeune garçon. - "il est toujours à regarder de mon côté"(1236), se vante Ghéri. Un peu plus âgé que les autres(1136), plus mûr, plus avancé dans ses études, celui-ci "fai/t/centre"(Ibid.), s'impose. Le désir de devenir un homme "fort" pousse Boris à faire partie de la Confrérie surtout au moment de dépression et de bouleversement qui suit la mort de Bronja, l'apparition

incompréhensible du talisman, et la rechute du jeune garçon dans le vice. Souffrant du dédain de ses camarades, Boris est prêt à risquer "n'importe quoi de dangereux, d'absurde pour un peu de considération"(1237). Son suicide - car il a certainement l'intuition que le révolver est chargé et que le sort va le désigner et il accepte de se laisser tuer - est motivé par son désir d'obtenir la considération de la Confrérie des Hommes Forts, de se prouver à lui-même comme de montrer aux autres qu'il est digne d'admiration.

Gide s'est attaché également à recréer l'atmosphère de la famille Molinier. Les enfants Molinier sont aussi le produit d'une éducation fondée sur les doubles valeurs, sur le mensonge, dans un foyer où le père est un être au caractère faible et sans vigueur morale. Oscar proclame certaines valeurs, mais n'en tient aucun compte dans sa vie. Magistrat, il prétend respecter des principes, mais en réalité il s'en moque: "Voyons, voyons, mon ami, s'exclame-t-il devant Profitendieu; nous savons vous et moi ce que devrait être la justice et ce qu'elle est. Nous faisons pour le mieux, c'est entendu; mais si bien que nous faisons, nous ne parvenons à rien que d'approximatif"(939). Le seul souci d'Oscar Molinier est de garder l'apparence de la respectabilité. L'ironie de Gide est mordante lorsqu'il révèle la bêtise, l'aveuglement, l'étroitesse d'esprit de cet homme qui se félicite des fréquentations de ses enfants, qui se flatte devant Edouard que ceux-ci aient

"heureusement une tendance naturelle à ne se lier qu'avec ce qu'il y a de mieux. Voyez Vincent avec son prince; Olivier avec le comte de Passavant... Georges, lui, a retrouvé à Houlgate un petit camarade de classe, /.../ un garçon de tout repos; son père est sénateur de la Corse"(1117).

Par contre il se méfie de Bernard Profitendieu: "Il n'y a lieu d'attendre rien de bon d'un enfant né dans ces tristes conditions /.../. Le fruit du désordre et de l'insoumission porte nécessairement en lui des germes d'anarchie..."(1118). La femme d'Oscar, intelligente, consciente du mal que peut faire à ses enfants la faiblesse de caractère de leur père, "apporte tous ses soins,

déclare Edouard, à pallier les insuffisances et les défaillances d'Oscar, à les cacher aux yeux de tous; et surtout aux yeux des enfants. Elle s'ingénie à permettre à ceux-ci d'estimer leur père"(1153). Ce père de famille n'a aucune autorité sur ses enfants, il ne peut leur imposer aucune discipline. "Oscar, lui, cède toujours, déplore Pauline, il me cède, à moi aussi;"(1154). "Mais lorsque je crois devoir m'opposer à quelque projet des enfants, leur résister, leur tenir tête, je ne trouve auprès de lui nul appui"(Ibid.), ajoute-t-elle. Dans la famille Molinier, c'est la mère et non le père comme dans la famille La Pérouse, qui essaie sans succès d'ailleurs, de tenir tête aux enfants.

Mais Pauline est prête à donner un autre père à ses enfants - Edouard, à qui elle demande de jouer ce rôle de père, sans se douter du danger que cela présente. "J'ai souvent pensé/.../ qu'à défaut de leur père, vous pourriez parler aux enfants"(1155) suggère-t-elle à son demi-frère. L'attitude ultérieure de Pauline qui accepte si facilement les rapports de son fils avec Edouard, est la preuve d'une compréhension, d'une ouverture d'esprit peu commune, assez peu vraisemblable, il faut l'avouer. Ce dernier signale cependant l'emportement de Pauline à la fin de son entretien avec lui, emportement qui révèle les réticences de la mère. Elle "prenait son parti beaucoup moins facilement qu'elle ne le disait de mes rapports avec Olivier"(1189), pense Edouard. Lui-même préfère interpréter sa colère différemment, comme une preuve de jalousie, comme la prise de conscience amère que ses enfants lui ont échappé malgré tous ses efforts pour gagner leur confiance.

Gide semble donc vouloir indiquer que le mensonge et l'hypocrisie qui règnent dans la famille Molinier, liés à la veulerie du père, à son manque d'autorité, ont provoqué d'une part la révolte du plus jeune, d'autre part la faiblesse de caractère des deux aînés - situation semblable à celle de la famille Vedel. Le romancier indique que les solutions de facilité auxquelles recourt Pauline, son désir de maintenir une apparente entente, le laxisme d'Oscar comme son manque de vigueur morale, ont fait de Vincent et d'Olivier des êtres

faibles. Certes comme il le fait dire à Edouard, "l'éducation qui contrarie l'enfant, en le gênant, le fortifie"(1021), et "les plus lamentables victimes sont celles de l'adulation"(Ibid.). "Vincent et Olivier ont de très bons et très nobles instincts et s'élancent dans la vie avec une vision très haute de ce qu'ils doivent faire; - mais ils sont de caractère faible et se laissent entamer", affirme Gide dans le Journal des Faux-Monnayeurs (JFM, 78). Ce qui ressort du roman est leur faiblesse, leur veulerie. Il est rare que nous voyions se manifester ces "nobles instincts". De plus aucune personnalité puissante n'a neutralisé les caractéristiques héréditaires. Si seulement Vincent et Olivier avaient pu être élevés par un homme autre que leur père, s'ils avaient eu la chance d'être bâtard ! Au contraire cette faiblesse héritée a été aggravée par le même trait chez Molinier le père. Les enfants sont pris dans un cercle vivieux. Il n'y a pas d'issue, semble conclure Gide, à moins qu'une influence extérieure, étrangère, ne vienne briser le cercle. Il nous paraît clair que Gide a voulu indiquer qu'il existe une relation étroite entre le caractère du père et celui du fils. Il semble vouloir dire: "Tel père, tel fils". Ainsi parce qu'Oscar est un faible, Vincent et Olivier sont faibles: en effet Vincent est facilement influencé; trop lâche pour faire face à ses responsabilités vis-à-vis de Laura, il l'abandonne. Il accepte de livrer son frère à Robert de Passavant. Il se laisse mener par Lady Griffith.

Olivier est également doué d'un caractère faible, facilement influençable. Gide le présente non comme un adolescent de seize ans, mais comme un très jeune enfant timide, rougissant, tendre, émotif, souvent au bord des larmes, ou même éclatant en sanglots. La faiblesse d'Olivier provoque l'instinct protecteur de Bernard, pourtant du même âge, qui se comporte comme un grand garçon envers son petit frère sans défense: il le console en l'embrassant, lorsqu'Olivier sanglotte(952), il veille à ce qu'il ne prenne pas froid et le force à se mettre au lit(953).

Enfin Gide prend la peine de nous présenter la famille de Bernard Profitendieu - indirectement sans doute, et par petites touches, mais

il nous est quand même aisé d'imaginer l'atmosphère dans laquelle Bernard a été élevé. A première vue, ce milieu - haute bourgeoisie aisée -, bien-pensante, respectueuse des traditions - et semblable à celui qui a vu grandir Olivier. Et pourtant des différences existent - surtout entre les pères de famille respectifs.

Il nous est donc également permis, comme dans le cas d'Armand, d'Olivier et de Boris, de supposer que l'écrivain a voulu établir une relation entre le tempérament de Bernard et la personnalité du chef de famille.

Il est vrai qu'Albéric Profitendieu n'est pas le père de Bernard, mais pendant les dix-sept années que celui-ci a vécu sous le toit familial - années de formation les plus importantes - à son insu, et malgré son apparente aversion pour son "père", Bernard a eu le temps d'être marqué par la personnalité dominante du juge. Homme probe, vertueux, intègre, il sert de repoussoir à Oscar Molinier; il a non seulement inculqué les bons principes à ses enfants, mais leur a donné l'image de la droiture et de l'honnêteté. Son souci des valeurs morales est authentique: lors de l'affaire des jeunes délinquants, il n'approuve pas les expédients de Molinier: "Ces préoccupations n'ont rien à voir avec la justice", s'exclame-t-il(939). La force de profitendieu vient, il est vrai, de ce qu'il s'appuie sur les conventions - "il /est/ très soucieux des convenances"(938) -, sur les préjugés qui, pour lui, "sont les pilotis de la civilisation"(Ibid.). La pose assez guindée que Gide lui fait prendre auprès de sa femme sanglotante peint parfaitement l'homme: il se dresse "par instinctif besoin de dominer" et "pose gravement, tendrement, autoritairement la main sur l'épaule de Marguerite"(948). Il a fermé les yeux sur l'inconduite de sa femme à qui il a pardonné, pour éviter le scandale il est vrai, mais également pour sauvegarder la cohésion de la famille, par magnanimité. La sensibilité, la capacité de compréhension d'Albéric Profitendieu sont révélées par sa réaction à la lecture de la lettre laissée par Bernard: il se rend compte que cette cruelle, cette injuste lettre est dictée, en vérité, par le chagrin. "Il y sent du dépit, du défi, de la jactance"(945). Il comprend Bernard, quoique

n'étant pas son père, faisant ainsi preuve d'encore plus de sensibilité", de pénétration que le Père de l'Enfant Prodigue qui, lui, si l'on veut bien considérer la parabole comme un conte et la prendre à la lettre, comprend son fils, car il est fait de la même étoffe que lui, comme il l'affirme au retour de son fils: "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"(480). Profitendieu n'est pas le père de Bernard et pourtant il comprend le jeune homme; bien plus il l'accepte et l'aime tel qu'il est. Sa peine est profonde, sincère, car il aime Bernard peut-être "comme il n'avait jamais aimé les autres"(845). Edouard s'étonnera même de ce chagrin qu'il peut à peine contenir, de ces sentiments "d'autant plus forts sans doute qu'ils échappaient à la commande et d'autant plus sincères qu'ils n'étaient en rien obligés"(1205). Le départ du jeune homme est pour Profitendieu un véritable "deuil"(948); son attitude contraste avec celle de sa femme qu'il s'indigne de ne pas trouver à ce moment-là tout entière absorbée par son chagrin, mais occupée à accuser, récriminer, expliquer. Gide s'attache à révéler les pensées de Marguerite, qui, à cet instant critique, songe non à son fils et aux périls qu'il pourrait encourir, mais égoïstement à elle-même, à sa vie passée, à son asphyxie dans cette maison. "Elle se sentait emprisonnée dans cette vertu qu'il/Profitendieu/ exigeait d'elle;/.../ elle étouffait;/.../ ce n'était pas tant sa faute qu'elle regrettait à présent, que de s'en être repentie"(949).

Dans le ménage Profitendieu, le père possède la personnalité dominante, forte, généreuse, qui marquera ses enfants. Sa femme au contraire, être faible, timoré, manque de force de caractère, de courage; tout comme Isabelle de Saint-Auréol, elle a "peur de la liberté, du crime, de l'aisance"(950); c'est pourquoi elle a quitté son amant, le père de Bernard, pour rentrer au foyer repentante.

Que Profitendieu se montre capable d'aimer Bernard justement à cause de ce qu'il sent en lui de différent, "de neuf, de rude, d'indompté"(945), prouve que cet homme vaut plus qu'il ne paraît. Et sa personnalité a marqué Bernard à un tel point que celui-ci

regagnera finalement le foyer "paternel", choisissant lui-même ce père que le hasard lui avait donné.

Ainsi Gide semble vouloir expliquer le caractère de Bernard en partie par la personnalité de Profitendieu: Bernard a pu s'identifier à lui tout en conservant son identité unique, précieuse. Mais le fait que l'enfance de Bernard a été étayée par une famille stable, avec à sa tête un homme fort qui l'a aimé, à qui il a pu s'identifier, représente un avantage qui se trouve complété par un autre bienfait, un facteur déterminant, essentiel pour Gide: Bernard a de plus la chance d'être bâtard. Pour Gide la bâtardise introduit un élément étranger dans le cercle étroit de la famille, un élément de discontinuité - "soudain le fil est rompu" (Th, 772). Elle apporte une bouffée du vent du large dans un milieu clos. La bâtardise élargit le champ des possibilités pour l'enfant, qui, au lieu d'être conditionné par les caractéristiques héritées, renforcées par l'existence et la manifestation de ces mêmes caractéristiques chez le père légitime, va être le terrain de confrontation de deux forces déterminantes, celle des traits hérités et celle des traits acquis, qui n'iront certainement pas dans le même sens. Il en résulte chez le bâtard élevé au sein d'une famille, un conflit dont il ne peut sortir que fortifié. L'enfant naturel qui aura été le terrain d'un tel conflit, et qui en sera sorti vainqueur, sera plus équilibré, plus mûr, que l'enfant légitime.

L'éducation administrée par le père légitime va dans le sens de l'enfant, puisque père et fils sont de la même étoffe, et "flatte une disposition d'esprit naturelle" (J, I, 1277). Une telle éducation ne peut être que de peu de profit pour l'enfant. "Je ne puis me retenir de croire, écrit Gide, que la meilleure éducation n'est point celle qui va dans le sens des penchants, et qu'un naturel un peu vigoureux/.../ trouve profit dans la contrariété, dans la contrainte" (Ibid.). Cette conviction exprimée à propos d'une nation s'applique parfaitement à l'individu.

La bâtardise a conféré à Bernard des caractères étrangers aux Profitendieu - curiosité, courage, désinvolture- caractères qui sont complétés par les qualités acquises en vivant aux côtés du juge:

Bernard a été marqué par l'éducation morale prodiguée par ce dernier. Le caractère fondamentalement moral de Bernard est en effet révélé par son souci de se disculper à ses propres yeux après avoir découvert et lu les lettres d'amour de sa mère; au cours d'un véritable examen de conscience, Bernard se dédouble en juge et accusé: "Soulever la plaque de marbre d'un guéridon/.../, ce n'est tout de même pas la même chose que de forcer une serrure. Je ne suis pas un crocheteur"(977). Et Bernard se demande, en bon " fils" du vertueux Profitendieu: "Est-ce que c'était mal à moi de lire ces lettres ?"(Ibid.) Sa conscience ne le laisse pas en paix lorsqu'il ramasse le billet de consigne d'Edouard. "Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure ? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu ? Fais bien attention, mon garçon..."(995). L'ambiguïté des sentiments de Bernard pour sa mère dont il n'admire pas automatiquement l'acte anticonformiste et immoral, révèle son embarras: "Je voudrais bien savoir si je la méprise, ou si je l'estime davantage, d'avoir fait de son fils un bâtard", se demande-t-il(976).

Ainsi la révolte de Bernard et son mouvement d'anarchie avaient été déclenchés par la découverte de sa bâtardise, mais après son geste d'émancipation, il redevient l'être équilibré et moral qu'ont fait de lui l'exemple de profitendieu et l'éducation reçue. Maintenant que, par son acte de rébellion, Bernard a affirmé son indépendance, il a "comme épuisé toutes ses réserves d'anarchie(1109); il ne se sent plus obligé de contester ce qu'Albéric Profitendieu représente, il est libre d'être lui-même - en vérité aussi moral que Profitendieu, conservateur, défenseur des grands principes et des grands sentiments, comme le juge. "Je crois que je tourne au conservateur", avoue-t-il à Laura(1093). En réalité il l'avait toujours été, à son insu: à la frontière suisse par exemple, Bernard s'était indigné d'entendre un touriste se vanter d'avoir fraudé la douane ! (Ibid.). "Par protestation, j'ai compris tout ce que c'était que l'Etat. Et je me suis mis à l'aimer, simplement parce qu'on lui faisait du tort"(Ibid.).

Qu'il le veuille ou non, Bernard a été marqué par la personnalité de Profitendieu, par l'éducation donnée par lui, et il n'a pas été

insensible à l'affection qu'il décelait sous la réserve: en effet une fois sa révolte calmée, il prend conscience que celui qui lui a tenu lieu de père l'a aimé peut-être plus que ses propres enfants(1093). C'est cette affection et l'appui de sa famille qui ont permis à Bernard de devenir ce qu'il est: un être confiant, ouvert, franc, sans complexes, "spontané", "naturel"(1070).

Et à la fin il retourne chez celui qu'il choisit pour père en toute connaissance de cause, en toute lucidité, parce qu'il a pu s'identifier à cet homme probe qui lui a offert une image acceptable de ce qu'il pouvait devenir. Il réintègre la famille, il trouve sa place dans la société pour y jouer son rôle. Ainsi Bernard, élevé avec amour par un homme intègre et fort d'esprit, atteint un niveau de maturité, d'équilibre, de confiance en soi et d'indépendance, inconnu des autres jeunes gens du roman.

NOTES:

Les références ajoutées entre parenthèses dans le texte se rapportent:

a) aux éditions suivantes de l'oeuvre d'André Gide:

sans autre indication: Romans, Récits, Soties, Oeuvres lyriques.

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

J, I : Journal 1889-1939. Gallimard, Pléiade, 1970.

JFM : Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1970.

Th : Théâtre, Gallimard, 1969.

b) aux Cahiers des Amis d'André Gide:

CAG 4 : Les Cahiers de la Petite Dame(1918-1929), Gallimard, 1973.

L'AVENTURE LITTERAIRE
DE JOSEPH CONRAD ET D'ANDRE GIDE

par

Walter C. Putnam, III

UNIVERSITE DU NOUVEAU MEXIQUE, E.U.

En dédiant son Voyage au Congo "A la mémoire de Joseph Conrad"¹, André Gide voulait témoigner de son admiration pour l'écrivain naturalisé anglais qu'il avait connu pendant plus de treize ans². Depuis la première visite que Gide rendit à Conrad en Angleterre en juillet 1911 (il devait y retourner en 1912), jusqu'à la mort de ce dernier en août 1924, les deux hommes entretenirent des rapports à la fois personnels et littéraires. Dans son article pour le numéro de La Nouvelle Revue Française, "Hommage à Joseph Conrad", Gide écrivit: "De mes aînés, je n'aimais, ne connaissais que lui"³. Il se faisait de cet ancien marin d'origine polonaise l'image d'un bouurlingueur qui avait parcouru le monde avant de se consacrer à la littérature. Nous pouvons même nous demander si Gide n'aimait pas autant, sinon plus, Conrad l'homme que Conrad l'écrivain.

Nul n'avait plus sauvagement vécu que Conrad; nul ensuite, n'avait soumis la vie à une aussi patiente, consciente et savante transmutation d'art.⁴

D'ailleurs les rapports entre la vie et l'art furent parmi leurs préoccupations constantes. Le déraciné que fut Conrad ne pouvait que fasciner un Gide curieux mais craintif à l'égard du monde extérieur.

Conrad et Gide firent tous deux leurs débuts littéraires à l'époque du Symbolisme. Ils devaient en garder le culte de l'oeuvre d'art et du mot écrit, mais aussi un sentiment aigu de l'irréalité du monde extérieur. La réalité posera le problème sous-jacent à leurs premières oeuvres. Pendant la rédaction des Faux-Monnayeurs, Gide reviendra longuement sur son manque du sens de la réalité à propos de l'accident survenu lors du voyage qu'il fit en Bretagne à l'âge de dix-huit ans. Il affirme: ".../le monde réel me demeure toujours un

peu fantastique"⁵. Il faut remarquer que les oeuvres de Conrad que Gide lira avec le plus d'intérêt, notamment Coeur des ténèbres et Lord Jim, sont aussi celles où le monde des apparences et des illusions tient un rôle important. Cependant force est de constater que son amitié avec Gide intervint trop tard dans la carrière de Conrad pour exercer une influence quelconque sur l'oeuvre de celui-ci. Il avait trouvé sa voie vers le tournant du siècle et eut la plus grande difficulté à se renouveler dans les dernières années de sa carrière.

En revanche dans la vie de Gide, la découverte de Conrad correspondra à une période essentielle pour son évolution. Au fil de ses oeuvres, il s'était dépouillé des orientations néfastes ou stériles qu'il avait projetées sur ses personnages. Ses héros, comme ceux de Conrad, incarnent le plus souvent une tendance extrême qui n'est pas viable dans le monde réel. Ces héros sont voués à l'échec car inadaptés au réel. Seul l'écrivain en sortira intact, ce qui lui permettra de recommencer son oeuvre. Nous pouvons dire schématiquement que la trajectoire de Gide fut l'inverse de celle de Conrad. Ce sera essentiellement grâce à l'oeuvre d'art que Gide parviendra à reprendre contact avec la réalité du monde extérieur. On peut remarquer qu'à partir des Faux-Monnayeurs, et surtout à partir de son voyage au Congo, Gide se préoccupera activement de la dimension sociale et même politique qu'il n'avait jusqu'alors qu'observée - et il le fera au détriment de son oeuvre littéraire. Avec Bernard, il pourrait dire: "Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des paroles"⁶. Donc la période charnière de la vie et de l'oeuvre de Gide, celle qui comprendra Les Caves du Vatican, Les Faux-Monnayeurs ainsi que les récits du Congo, correspond aussi à la période de son amitié avec Conrad. Nous voyons ici l'influence de Conrad sur Gide en ce que ce dernier exprime dans sa célèbre formule: "/.../ les influences agissent par ressemblance"⁷. A travers une étude de sa rencontre avec Conrad, nous pouvons mieux saisir la portée des recherches éthiques et esthétiques de Gide lui-même.

Les carrières de Conrad et de Gide s'entrecroisèrent régulièrement à partir de 1911: ils échangèrent au moins une quarantaine de lettres relatives surtout à la traduction française des oeuvres de Conrad que Gide et G. Jean-Aubry dirigeaient pour les éditions de la Nouvelle Revue Française⁸. Cette entreprise de traduction demeure un témoignage exemplaire de l'admiration que Gide manifestait pour l'oeuvre conradienne. En réalité Gide connaissait la réputation de Conrad bien longtemps avant d'aborder son oeuvre. Ce fut Paul Claudel qui, au cours d'un déjeuner en 1905, lui avait vanté les mérites du romancier anglais⁹. C'est également dans une lettre à Claudel en date de mars 1910 que nous trouvons la première mention de la lecture par Gide d'une oeuvre de Conrad: "Je lis Le Nègre du 'Narcisse' en songeant à vous. Mais cette traduction de d'Humières/m'hérissé"¹⁰. Il s'était donc écoulé cinq ans. Cela s'explique aisément: d'une part Gide n'avait pas auparavant une connaissance suffisamment étendue de la langue anglaise pour lui permettre de lire les auteurs anglo-saxons dans le texte; d'autre part il y avait une pénurie des oeuvres de Conrad. Cet état de choses ne reflète nullement un manque d'intérêt de la part de Conrad lui-même pour se faire une réputation en France. Au contraire il avait entrepris des démarches pour faire traduire en français son premier roman, La Folie-Almayer (1895) - et cela même avant qu'il fût publié en Angleterre. Avant d'obtenir l'appui de Gide, il avait traité avec plusieurs traducteurs possibles et éventuels, toujours afin de faire connaître son oeuvre en France. Conrad désirait non seulement le prestige d'être reconnu en France; il avait aussi besoin de l'argent que lui rapporteraient ses droits d'auteur à l'étranger. A la différence de Gide, Conrad devait vivre de sa plume - ce ne sera que vers la fin de sa vie qu'il sera à l'abri des soucis financiers. Malgré ses efforts pour "percer" en France, les différents projets de Conrad n'aboutirent point. C'est à la lumière de ses échecs que nous pouvons le mieux apprécier la valeur de l'intervention de Gide au début des années 1910. Il faut aussi rappeler que Conrad était francophone et francophile et que, lorsqu'il dut quitter sa Pologne natale à l'âge de dix-sept ans pour échapper à

la répression des occupants russes, ce fut pour se diriger vers Marseille. Bien qu'il n'ait écrit qu'en anglais, langue apprise vers l'âge de vingt ans, Conrad resta sa vie durant fortement imprégné de la langue et de la littérature françaises. Son cosmopolitisme et sa francophilie ne feront que favoriser l'accueil que lui réservera le public français dans les années 1910-1920.

Les débuts de l'amitié littéraire entre Conrad et Gide coïncidèrent avec les discussions qui avaient lieu en France sur le roman d'aventure. Dans une série d'articles publiés en 1913 et qui rencontrèrent l'approbation de Gide¹¹, Jacques Rivière prône une nouvelle esthétique pour le roman français. Il proclame notamment la mort du Symbolisme, littérature trop consciente et trop renfermée sur elle-même et sur son passé, à laquelle devait succéder une littérature ouverte sur l'avenir et sur l'inconnu. Selon Rivière, le roman doit être "tout entier en acte"¹² avec des personnages plus vivants, plus reconnaissables, des personnages tirés de la réalité et qui se définiraient plus par leurs actions dans le monde extérieur que par leur état intérieur. Ce seraient des personnages du verbe qui existeraient par ce qu'ils feraient. En somme il s'agirait d'un roman où il se passe quelque chose. Il est ironique que ce phénomène aille contribuer à la fortune littéraire de Conrad en France, car rien n'est plus éloigné de sa vision romanesque. Les romans de Conrad, et surtout ceux que Gide admirait le plus (Lord Jim, Coeur des ténèbres, Sous les yeux d'Occident, même La Rescousse), respirant la stagnation et l'enlèvement des personnages plutôt que leurs exploits héroïques. L'oeuvre conradienne montre l'erreur de croire à un idéal de l'aventure dans un monde où tout peut arriver au moment où l'on s'y attend le moins. Par exemple le navire sur lequel Jim vogue sur la mer calme et plate percute une épave; Razumov, l'étudiant tranquille de Sous les yeux d'Occident rentre un jour chez lui pour trouver un terroriste qui était venu se réfugier dans sa chambre. La vie de ces jeunes gens et leurs rêves de gloire et d'action se trouvent bouleversés par la dure réalité qui fait irruption dans leur monde idéal. Conrad suggère aussi par une présentation indirecte des

personnages et des événements comment finalement chaque individu est isolé malgré quelques illusions de solidarité. Le Marlow de Coeur des ténèbres dira: "Nous vivons comme nous rêvons: seuls..."¹³. Ces héros subissent de façon cruelle le choc de l'écart qui sépare leur conscience intérieure du monde réel. Conrad accentuera la solitude de ses personnages en multipliant les écrans de narration qui les distancient du lecteur. Malgré sa lecture surtout éthique de l'oeuvre conradienne, Gide ne pouvait être insensible à cette esthétique qui, toutes proportions gardées, ne diffère pas fondamentalement de celle qu'il utilisait dans sa propre oeuvre.

Au cours de la rédaction des Caves du Vatican, ce faux "roman d'aventure", Gide prit connaissance de Lord Jim (1900) qu'il qualifiera plus tard de son "livre préféré" chez Conrad¹⁴. Tout porte à croire que ce fut au printemps de 1912 qu'il aborda ce chef-d'oeuvre auquel il empruntera l'épigraphe des Caves du Vatican. Ni Conrad, ni Gide, ne firent à proprement parler des romans d'aventure. Ils s'intéressaient aux possibilités de l'aventure en tant que conception éthique et esthétique. Dans leurs oeuvres, ils semblent se préoccuper plutôt de l'aventure que comporte la découverte des sens possibles et multiples de l'oeuvre littéraire. Les actions, y compris le fameux "crime" de Lafcadio, se caractérisent par leur incomplétude et leur inconséquence plus que par leur achèvement (comme le souhaitait Rivière). S'ils évitent les écueils du roman d'aventure traditionnel, ce n'est pas pour autant qu'ils refusent d'aborder la notion d'aventure. Une analyse plus étendue des oeuvres de Conrad et de Gide permettrait de démontrer comment ils s'interrogèrent pendant toute leurs carrières sur les pôles extrêmes de l'action et de la stagnation. Si l'on peut, en schématisant, caractériser la progression générale des oeuvres de Gide, on constate ceci: elles partent le plus souvent d'un monde clos avec des personnages renfermés sur eux-mêmes pour s'acheminer vers le monde extérieur. Gide traduit par là son désir d'aller vers le réel, son désir de connaître ce qu'il appelle "la prismatique diversité de la vie"¹⁵. Du solipsisme de ses débuts, il multipliera les approches du monde extérieur. Pendant la période qui

s'étendra des Caves du Vatican jusqu'aux Faux-Monnayeurs, Gide attribuera à la réalité une part croissante dans ses oeuvres. Il aura l'oeuvre de Conrad constamment à l'esprit pendant ces années charnières, et surtout au cours de son voyage au Congo où il prendra contact avec la réalité coloniale. Gide n'avait certainement pas besoin de Conrad pour effectuer ce parcours - il nous semble plutôt que leur amitié témoignait d'une parenté profonde qui les rapprochait l'un de l'autre.

Gide devait trouver de nombreux sujets d'admiration dans Lord Jim, comme il le fera plus tard en lisant Sous les yeux d'Occident¹⁶. Les notions d'action, même d'acte gratuit, ainsi que de liberté sont étroitement liées à celle de l'inconséquence des personnages. Gide reviendra longuement sur l'inconséquence des personnages conradiens en 1930:

Il est certaines choses que l'on fait en se forçant. Et je ne parle pas ici de l'effort pour réaliser son être; mais d'un effort qui tend à fausser quelque peu sa ligne. Cet effort pour obtenir de soi quelque geste qui ne nous est pas naturel (dans le bien ou dans le mal) est des plus inquiétants. Je ne l'explique que par certaine haine que l'on peut prendre de ses limites. Ces inconséquences sont des plus coûteuses; elles deviennent aussitôt très apparentes, car elles font tâche pour ainsi dire, et presque toujours tirent à conséquence beaucoup plus que ce qui rentre et se fond dans l'ordinaire de la vie. L'être ne s'y engage pas tout entier d'abord, mais cette extrémité de soi, qui d'abord seule s'y aventure, risque d'y entraîner bientôt tout le reste. Ce serait là un bien curieux sujet de roman.

Il s'agit donc de savoir dans quelle mesure les actions de l'homme sont à l'image de son être: autrement dit, il faut savoir ce qui fait la valeur de l'homme. L'écart entre l'être et le faire soulève le problème de l'identité morale de Jim comme il le fera chez Lafcadio. Comme bien d'autres héros conradiens, Jim rêve de gloire et d'aventures dans un idéal qui est tout entier issu de son imagination. Cette rêverie obscurcit la réalité sournoise qui surgit sous forme d'une épave que

heurte son bateau. Jim méditait sur l'horizon lointain au lieu de s'occuper du danger réel et immédiat. Brusquement réveillé de sa méditation sur la surface au loin, Jim prend peur et saute par-dessus bord, abandonnant ainsi le navire et ses passagers; sa fuite bouleversera l'image idéale qu'il se faisait de lui-même. Son incapacité à projeter sur le monde extérieur une image idéale mais virtuelle de lui-même provoquera le geste inconséquent de Jim. Gide a donc raison de parler de la "haine que l'on peut prendre de ses limites" à propos de Jim car celui-ci refuse justement d'accepter ses limites - par conséquent il devra périr. Jim n'a rien d'un aventurier. La présentation indirecte qu'en fera le narrateur --confident, Marlow, ne fera qu'ajouter à cette impression d'incomplétude et d'énigme qui l'entoure.

Jim, comme Razumov dans Sous les yeux d'Occident, incarne donc la faille qui existe entre l'être et le faire, entre un état virtuel où tout est possible et l'engagement dans le réel qui restreint les possibilités de l'homme. C'est le sens de la citation que Gide mettra (avec quelques modifications) en épigraphe du livre V des Caves:

- There is only one remedy. One thing alone can cure us from being ourselves.

- Yes; strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live.¹⁸

Cette citation, comme l'a fait remarquer Alain Goulet, est d'une nature ambiguë et énigmatique¹⁹. Elle nous semble néanmoins comporter en filigrane l'essentiel des interrogations de Conrad et de Gide sur les rapports entre la vie et l'art, entre l'engagement dans le réel et la contemplation du spectacle extérieur. Souvenons-nous que la première phrase est de Stein qui vit alors en retrait du monde car il sait que l'homme ne pourra jamais réaliser pleinement les possibilités de son être. Il répond à la question de Marlow sur le meilleur remède pour Jim qui, selon lui, souffre d'une disposition romantique. Tout en admettant que tous nos efforts pour atteindre un idéal déboucheront sur la déception et la souffrance (le Weltschmerz du Romantisme

allemand), Stein ne recommandera pas non plus la résignation. Il dira plus loin: "Suivre son rêve, et toujours poursuivre son rêve - et ainsi - ewig - usque ad finem.." ²⁰. Nous ne pouvons ne pas penser au conseil que donnera Edouard à Bernard dans Les Faux-Monnayeurs: "Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant" ²¹. Gide a donc choisi de mettre cette citation de Conrad à un endroit significatif de son oeuvre car elle concerne le problème éthique de la valeur de l'homme. Il ne s'agit pas de savoir si nous sommes, ce qui était une préoccupation majeure de ses premières oeuvres. Il s'agit plutôt de savoir comment nous pouvons vivre dans le monde réel en fonction de ce que nous sommes. A partir des Caves du Vatican, Gide s'intéressera davantage à multiplier les approches du monde extérieur. Sa "difficulté d'être" ne le conduira plus à fuir la réalité qui deviendra, au contraire, un facteur de richesse et de diversité.

Le choix de cette citation de Lord Jim en tête du livre V des Caves est donc à comprendre par rapport au personnage de Lafcadio. Parmi tous les personnages de la sotie, il sera le seul dont le sort ne soit pas fixé à la fin du livre. L'avenir restera ouvert pour lui, à tel point que Gide songera à en faire le personnage principal des Faux-Monnayeurs. Au début de son "aventure", Lafcadio n'incarne pas un idéal, si ce n'était justement celui, négatif, de ne s'intégrer dans aucun système. Il se caractérise par une absence d'image jusqu'au moment où il pousse Fleurissoire par la portière du train. Jim et Lafcadio sont tous deux des êtres virtuels jusqu'à ce qu'ils commettent un geste qui les engagera dans le réel. Lafcadio accomplit donc un "crime" dont il n'avait pas rêvé, tandis que Jim rêvait d'une action valeureuse qu'il ne pourra accomplir lorsque l'occasion s'en présentera. A travers la référence à Lord Jim, Gide nous invite à réfléchir sur la portée de l'acte gratuit. La liberté de Lafcadio sera réduite à la suite de son acte qu'il croyait gratuit mais qui aura des conséquences. Jim et Lafcadio sont au début de leurs histoires des êtres disponibles, sans liens familiaux ou sociaux. Ce sont des personnages virtuels qui existent détachés de la vie. Toute action

chez Conrad et chez Gide semble limiter l'être car elle entraîne un engagement qui réduit les possibilités ouvertes à l'individu. L'admiration de Gide pour Conrad correspondait donc à cette période de sa carrière où il évoluait d'une oeuvre fondée plutôt sur l'être vers une oeuvre dans laquelle l'être se définirait par ses actions dans le réel. Si l'on peut parler d'aventure au sujet des Caves, c'est par la découverte que fit Gide des possibilités dans l'oeuvre littéraire d'établir des rapports multiples entre des personnages. S'il y a gratuité chez Gide, c'est plutôt dans la façon dont il crée en toute impunité et sans conséquence des personnages avec les diverses facettes de son être pour s'en détacher progressivement. Dans la Journal des Faux-Monnayeurs, il citera cette phrase de Thibaudet: "Le romancier authentique crée des personnages avec les directions infinies de sa vie possible/..."²². Ni Lord Jim ni Les Caves du Vatican ne sont à proprement parler des romans d'aventure - il nous semble plus approprié de les considérer comme des tentatives de la part de Conrad et de Gide dans le domaine du roman.

*
**

L'achèvement et la publication des Caves du Vatican correspondent également à ce que nous pouvons appeler la "carrière française" de Joseph Conrad. Gide allait bientôt prendre en charge la direction des oeuvres complètes de Conrad en France. L'auteur britannique accepta d'autant plus favorablement le parrainage de Gide que Henry Davray, à qui il avait accordé en 1908 les droits de traduction de son oeuvre, ne faisait guère avancer l'affaire. Avant de se substituer à Davray, Gide avait déjà abordé en 1913-1914 la question de la traduction de Coeur des ténèbres, ce court roman qui allait avoir une influence directe sur le voyage qu'il effectuerait au Congo en 1925-1926. Gide maintiendra ce projet jusqu'en 1916, comme en témoigne cette lettre que Conrad lui adressera:

Je ne sais comment vous remercier pour votre lettre. Votre promesse de traduire Youth et Heart of Darkness tout-à-fait

"à votre façon" m'a fait un honneur infini devant le monde et me

procure un sentiment de joie intime comme preuve bien précieuse de votre amitié qui est bien le plus grand trésor que j'aie conquis à la pointe de ma plume.²³

Dès novembre 1915, Gide assumera la responsabilité de diriger chez Gallimard la collection des oeuvres de Conrad en France. Il avait alors pour projet de faire paraître deux oeuvres par an, projet que la guerre allait fâcheusement retarder. Il est particulièrement significatif de remarquer comment Gide, dans une période "creuse" de sa propre carrière, s'occupe du destin de son homologue britannique en France. Nous constaterons aussi que Gide, à mesure qu'il s'investira dans la rédaction des Faux-Monnayeurs, laissera à G. Jean-Aubry (qui sera également le premier biographe de Conrad) le soin de diriger cette édition qui ne sera complétée que dans les années 1930.

Les rapports de Gide, Conrad et les traducteurs(et surtout les traductrices)ne furent pas toujours faciles. Il y eut d'abord en 1916-1917 une vive controverse entre Gide et Isabelle Rivière à qui il avait confié la traduction d'Une victoire²⁴. D'une part Gide trouvait la traduction que lui proposait Isabelle Rivière trop fidèle, trop littérale par rapport à sa propre conception de l'art de traduire. Selon Gide, la traduction exige une "tricherie perpétuelle", "d'incessants détours" qui peuvent détourner le traducteur de "la simple littéralité"²⁵. Leurs séances de révision furent donc laborieuses, à tel point que Gide décida en mai 1917 de remplacer la traduction défailante d'Une victoire par sa propre traduction de Typhon achevée depuis le mois de février. S'ajoutèrent à leur désaccord esthétique de graves questions sur la foi que la mission prosélytique de la traductrice de Conrad ne faisait qu'aggraver. Gide s'expliquera sur cette crise religieuse dans Numquid et tu...? La brouille entre Gide et Isabelle Rivière, tant sur le plan littéraire que sur le plan religieux, se soldera par une rupture définitive. Il faut néanmoins remarquer que Gide ne semble pas avoir fait part de tout cela à Conrad qui, de toute façon, trouvait satisfaisante la traduction de Mme Rivière.

A la place d'Une victoire, Gide fit donc paraître sa propre traduction de Typhon dans la Revue de Paris au mois de mars 1918 et

en volume au mois de juin. Il avait déjà confié ce texte à Marie-Thérèse Miller en 1915, mais pour des raisons encore mal élucidées, Gide lui retira cette traduction au printemps de 1916. Ce fut également vers cette époque qu'il abandonna aussi le projet de traduire Jeunesse et Coeur des ténèbres "tout à fait à sa façon". Notre propos ici ne consiste pas à analyser les réussites et les faiblesses de la version de Typhon que donna Gide²⁶. Laissons plutôt la parole à Conrad lui-même:

C'est merveilleusement réussi - par endroits. Par ailleurs, c'est totalement faux. Et ce qui me désole, c'est de constater que tout en connaissant les deux langues, je ne puisse suggérer rien d'autre. Je ne me rendais pas compte à quel point le Typhon est profondément anglais. J'en suis très fier, bien sûr. Il est des passages qu'on ne peut rendre en français - tant ils prennent leur sens dans le génie de la langue.²⁷

Lors de la publication de Typhon en France, Conrad écrira néanmoins à Gide pour lui exprimer sa reconnaissance: "Je me demande seulement ce que j'ai pu faire pour gagner cette affectueuse amitié qui est certainement le "Grand Prix de ma vie littéraire"²⁸. Il suffit de parcourir le numéro spécial de la Nouvelle Revue Française dédié à Conrad pour apprécier le retentissement qu'eut cette traduction de Gide auprès des lecteurs français.

Outre le défi de s'atteler à un récit comportant un vocabulaire maritime spécialisé, qu'est-ce qui put motiver Gide à porter son choix sur Typhon qui n'est pas généralement considéré comme étant du "grand" Conrad. On peut penser que Coeur de ténèbres ou Lord Jim l'auraient intéressé davantage²⁹. Typhon et Le Nègre du "Narcisse" contribuèrent à faire attribuer à Conrad l'étiquette de "romancier de la mer" qu'il récusera durant toute sa carrière. Dans une certaine mesure, cela correspondait à l'image que Gide se faisait de lui. Il s'agit en effet d'une histoire maritime, celle des épreuves de l'équipage du Nan-Sham pris dans la tempête. Nous pouvons penser que Gide, qui traversait alors une grave crise personnelle et spirituelle, trouvait quelque intérêt dans le personnage du capitaine

Mac Whirr. Celui-ci est peu typique des héros conradiens qui le plus souvent vont à leur perte dans une situation qui leur échappe. En revanche Mac Whirr, homme de peu d'imagination, décide de ne pas contourner l'obstacle; il dirige son navire droit vers la tempête. Il incarne ainsi la fidélité à son propre jugement; il vit en harmonie avec son rôle, ne reculant pas devant ses responsabilités. Gide ne pouvait qu'envier la sérénité et la force de caractère quelque peu naïve du héros de Typhon. L'épreuve du navire et de son équipage reste chez Conrad plus importante que la grandeur de la nature dépeinte. C'est ce que Gide remarquera lors de son voyage au Congo dans son seul commentaire sur le récit de Conrad:

On a blâmé Conrad, dans le Typhon, d'avoir escamoté le plus fort de la tempête. Je l'admire au contraire d'arrêter son récit précisément au seuil de l'affreux, et de laisser à l'imagination du lecteur libre jeu, après l'avoir mené, dans l'horrible, jusqu'à tel point qui ne paraît pas dépassable. Mais c'est une commune erreur de croire que la sublimité de la peinture tient à l'énormité du sujet.³⁰

En se soumettant à cette rude épreuve, Mac Whirr donne l'exemple (rare chez Conrad) d'un homme qui, sans avoir l'étoffe d'un héros, en devient un à un moment crucial de son existence.

Si les démêlés autour de la traduction d'Une victoire provenaient plutôt des réticences de Gide à l'égard 'Isabelle Rivière, nous ne pouvons en dire autant du "scandale" qui éclata au sujet de la traduction de La Flèche d'or. Ce roman de la vie marseillaise, publié en 1919, comporte sans doute des éléments autobiographiques: un épisode de trafic d'armes pour les Carlistes auxquels Conrad prit part, mais peut-être aussi une liaison amoureuse transposée dans la passion que ressent Monsieur Georges pour Rita, la bergère devenue grande dame. Lorsque Conrad apprit que Gide avait confié cette oeuvre très personnelle à une traductrice, Madame Maus³¹, il piqua une de ses plus belles colères. Dans sa longue lettre du 4 novembre 1919, Conrad s'élève contre le fait qu'une femme "s'était emparée" du livre:

Si mes écritures ont un caractère prononcé c'est leur virilité esprit allure, expression. Personne ne m'a dénié ça. Et vous me jetez aux femmes ! Vous dites Vous-même dans Votre lettre qu'au bout du compte une traduction est une interprétation. Eh bien, j'ai le désir d'être interprété par des esprits masculins.³²

Il demande même à Gide si celui-ci ne veut pas indiquer par là son désir de ne plus s'occuper de la traduction de ses oeuvres en français. Cette lettre nous montre un Conrad hors de lui, malade et vieillissant, dans un état général que Frederick Karl n'hésite pas à qualifier de "neurasthénique"³³. Gide, sans être vraiment convaincu du bien-fondé des positions de Conrad sur la supériorité des traductions "masculines"³⁴, finira par acquiescer; il retirera à Madame Maus la traduction de La Flèche d'or qui ne paraîtra qu'en 1928 dans une version donnée par G. Jean-Aubry.

Cette brouille, qui avait frôlé la rupture définitive, ne semble pas avoir véritablement porté atteinte à l'amitié entre Conrad et Gide. Il est vrai que ce dernier allait bientôt se lancer dans la rédaction des Faux-Monnayeurs, ce qui devait prendre le pas sur son travail en faveur de Conrad. Ce sera notamment au cours de ces années que paraîtront en France quelques-unes des oeuvres les plus significatives de Conrad: Sous les yeux d'Occident(1920), Une victoire(1923) et Lord Jim(1924), toutes traduites par le Docteur Philippe Neel. Afin de mesurer l'importance que revêtait cette collection, nous citons ce passage d'une lettre que Gaston Gallimard adressa à Neel en 1923. Celui-ci, à qui Gide avait demandé de réviser la traduction d'Une victoire, se trouvait en désaccord sur le partage des droits avec Isabelle Rivière.

Je trouve tout naturel que la Nouvelle Revue Française ait sa part dans les publications qu'elle autorise, en vertu d'un contrat qui l'a rendue propriétaire de toutes les oeuvres de Conrad pour la France. Il est juste qu'elle cherche à diminuer les frais et les sacrifices que représente cette collection. Si vous étiez à ma place, et si vous connaissiez le capital déjà engagé dans cette affaire, vous ne douteriez pas de notre désintéressement. C'est ré-

ellement par admiration pour ce que je connais de cet écrivain que je continue cette publication.³⁵

En témoignage de leur amitié, Conrad réservera pour Gide une des trois éditions complètes de son oeuvre que la Maison Heinemann commença de publier au début des années 1920. D'autre part Gide semble avoir rendu visite à Conrad en janvier 1920³⁶; nous savons aussi que Conrad tenta de revoir Gide à Cuverville en octobre 1923 alors que celui-ci était absent. Grâce à Gide, la réputation de Conrad en France grandira au cours des cinq dernières années de sa vie. D'autres Français tels que Saint-John Perse, Paul Valéry et Maurice Ravel viendront lui rendre hommage à Capel House dans le comté de Kent. Dans son article pour le numéro spécial de la N.R.F. de décembre 1924, Gide écrira :

Conrad aimait la France beaucoup trop pour ne pas attacher le plus grand prix à l'opinion des Français sur son oeuvre. Celle-ci n'était encore connue que d'un petit nombre d'admirateurs. Il a fallu l'annonce de sa mort pour que la presse consentît enfin à s'émouvoir. On sembla brusquement comprendre qui nous perdions.³⁷

Les vies de Conrad et de Gide s'étaient donc entrecroisées à une époque charnière dans la carrière de chacun d'eux.

Le voyage que Gide s'appropriait à effectuer au Congo devait marquer un tournant décisif dans sa vie, comme l'avait fait le voyage africain de Conrad. Il allait parcourir de juillet 1925 jusqu'en mai 1926 ce pays que Conrad avait connu trente-cinq ans auparavant. Sa lecture de Coeur des ténèbres et sa rencontre avec Conrad exerceront là une influence directe sur Gide. A ce titre, le passage du Journal de la fin mai 1925 est révélateur de l'état d'esprit de Gide à la veille de son voyage au Congo :

Morne pensum, mais qui convient à mon apathie. Je ne compte plus que sur le Congo pour m'en sortir. La préparation de ce voyage et l'attente des pays nouveaux a désenchanté le présent; j'éprouve combien il est vrai de dire que le bonheur habite l'instant.³⁸

Le 8 juin, Gide achève Les Faux-Monnayeurs, le 14 juillet, il écrit:
Départ pour le Congo.³⁹

A la lumière de son expérience africaine, Gide s'engagera contre les abus du système colonial. Autant son séjour au Congo avait été déterminant dans la mutation de Conrad de marin en écrivain, autant le voyage de Gide représentera l'aboutissement de trente-cinq ans de recherche personnelle et artistique. Il effectuera pleinement la transition d'une vie intérieure vers une réalité extérieure, ce qui correspond à toute l'orientation gidienne. Gide semble avoir trouvé une réponse à la question : "Comment vivre ?" qui avait tant attiré son attention à l'époque des Caves du Vatican. En même temps qu'il franchira ce pas vers la réalité extérieure, Gide laissera aussi derrière lui une partie de son pouvoir de création. C'est par les rapports entre la vie et l'art, entre la réalité et l'imagination, entre le ciel et l'enfer que l'aventure littéraire de Conrad et de Gide prend sa véritable dimension.

NOTES:

1. Voyage au Congo, Journal 1939-1949 -Souvenirs. Pléiade, 1954, p.679.
2. Cet article est tiré de notre thèse de doctorat préparée sous la direction du Professeur Claude Pichois et soutenue à l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle.
3. "Homage à Joseph Conrad", N.R.F., CXXXV, 1er décembre 1924, p.659.
4. Ibid., p.659.
5. Journal 1889-1939, 20 décembre 1924. Pléiade /1951/, p.799.
6. Les Faux-Monnayeurs. Romans, Récits..., Pléiade, 1958, p.1150.
7. Conférence faite à la Libre Esthétique de Bruxelles le 29 mars 1900. Prétextes, Mercure de France, /1963/, p.12.
8. Cette correspondance se trouve dans les ouvrages suivants: Lettres françaises, éd. G.Jean-Aubry(Gallimard,1929)(abrégé LF); "Thirteen letters of André Gide to Joseph Conrad", éd. Ivo Vidan, Studia Romanica et Anglica Zagrabienis, 24, 1967, pp.147-148(abrégé IV); "Further Correspondence between Joseph Conrad and André Gide", éd.Gabrijela et Ivo Vidan, Studia Romanica et Anglica Zagrabienis, 29-32, 1970-1971, pp.523-536(abrégé QIV).
9. Voir A.Gide, art.cité, pp.659 -660.
10. Gide à Claudel, 12 mars 1910. Paul Claudel - André Gide, Correspondance(1889-1926), éd. Robert Mallet.Gallimard,1948, p.128.
11. Articles recueillis dans Nouvelles Etudes.Gallimard, 1947,pp. 235-283.
12. Ibid.,p. 251.
13. Hearth of Darkness.Gresham Publishing Co, 1925,p. 82, traduit par André Ruyters,Coeur des ténèbres, Gallimard, 1978, p.136.
14. Gide à Conrad, 22 juillet 1921, IV, p.161.
15. Si le grain ne meurt..., Journal 1939-1949, éd.citée, p.535.
16. Conrad acheva ce roman en 1910, ce qui entraîna un effondrement physique et intellectuel dont il se remettait à peine lors de la visite que lui fit Gide en 1911. Il est dédié à Agnès Tobin qui accompagna Gide chez Conrad. Pour le commentaire de Gide sur Sous les yeux d'Occident, voir Journal 1889-1939, 23 février 1930, p.970-971.
17. Ibid., 2 août 1930, p.1002.
18. Les Caves du Vatican, Romans..., éd.citée, p.821. La citation originale se trouve dans Lord Jim, Gresham Publishing Co., 1925, p.212.

19. Alain Goulet, Les Caves du Vatican d'André Gide. Etude méthodologique. Larousse, "Thèmes et textes", 1972, p.69.
20. Lord Jim, éd.citée, pp.214-215., traduit par Henriette Bordenave dans Oeuvres de Conrad, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome I, 1982, sous la direction de Sylvère Monod, p.1020.
21. Les Faux-Monnayeurs, éd.citée, p.1215.
22. Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1927, p.86.
23. Conrad à Gide, 19 mai 1916, LF, p.134(en français). Il manque la lettre de Gide à Conrad car celui-ci avait la fâcheuse habitude de détruire sa correspondance.
24. Pour des renseignements précieux sur cette traduction, et surtout pour le rôle qu'y joua Isabelle Rivière, nous renvoyons le lecteur à l'article de Stuart Barr, "Gide, Conrad, Isabelle Rivière et la traduction de Victory", Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, "Hommage à Isabelle Rivière", n° 12, 1er et 2ème trimestres, 1981, pp.172-186.
25. Lettre de Gide à André Thérive(non-envoyée), 14 mai 1928, Oeuvres complètes, Nouvelle Revue Française, 1939, éd.L.Martin-Chauffier, t.XV, p.545.
26. Voir à ce sujet l'article de René Rapin, "André Gide et sa traduction du Typhon de Joseph Conrad(avec trois lettres inédites)". La Revue des lettres modernes, n°374-379, 1973(9), série André Gide, n° 4, éd.Claude martin, pp.187-201.
27. Conrad à J.B. Pinker(son agent littéraire), sans date, mais probablement écrite en mai-juin 1917, citée dans Fredefick Karl, "Conrad and Gide: A Relationship and a Correspondence", Comparative Literature(29), 1977, p.160(nous traduisons). Conrad insistait souvent sur le caractère anglais de ses écrits.
28. Conrad à Gide, 28 avril 1918, LF, p.140(en français).
29. D'après une lettre inédite de Philippe Neel à Conrad en date du 14 février 1921, Gide songeait à se réserver la traduction de Lord Jim.
30. Voyage au Congo, éd.citée, p.692.
31. Madame Maus avait écrit à Gide le 24 septembre 1919: "/.../en effet, propager le souffle d'air à la Conrad, c'est contribuer à la dé-littératurisation de la littérature française, ce qui semble urgent." GIV, p.529.
32. Conrad à Gide, 4 novembre 1919, GIV, p.527(en français).
33. Frederick Karl, Joseph Conrad: The Three Lives. Farrar, Straux and Giroux, 1979, p.835.
34. Jean-Aubry écrira à Gide le 8 octobre 1924: "A mon sens une femme, quelle qu'elle soit est incapable, par nature, de comprendre Conrad. D'ailleurs c'était également le sentiment de Conrad lui-même. Conrad est un auteur essentiellement masculin: quand une femme le traduit, elle l'émascule." Lettre inédite, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.
35. Lettre inédite de Gallimard à Neel, 4 octobre 1923. Nous tenons à remercier M.Claude Gallimard et Mme.Harold Neel de leur autorisation à citer ce passage.
36. C'est ce que semble indiquer une lettre de Gide à André Ruyters qui paraîtra dans le volume de correspondance que préparent Victor Martin-Schmets et Claude Martin.
37. A.Gide, art.cité, p.659.
38. Journal 1889-1939, éd.citée, fin mai 1925, p.806.
39. Ibid., 14 juillet 1925, p.806.

PHENIX ET CHARYBDE
MORT VITALE ET VIE MORTIFERE CHEZ GIDE ET CAMUS

par

André-Patrick SAHEL

Tanger

Si l'origine, l'éducation, le temps, l'espace séparent Gide et Camus, leurs oeuvres, leurs morales, leurs esthétiques peuvent fructueusement être rapprochées sous le qualificatif de "solaire". Pour les deux écrivains en effet le soleil est la vraie patrie: inlassable voyageur, Gide est perpétuellement attiré par des pays de lumière, où il "mûrit" plusieurs de ses livres et forge une éthique nouvelle; et Camus proclame que, dans son royaume, "l'unité s'exprime en termes de soleil et de mer"(1) et synthétise sa philosophie sous le nietzschéisme de "pensée de midi"(2).

Mais rendre la lumière

Supposé d'ombre une morne moitié

écrit Valéry. Seule la descente aux enfers (la découverte de la négativité des "ténèbres") permet à l'initié, ébloui, de renaître à la lumière (et au symbolisme solaire: vie, sensualité, vérité). Au commencement donc il y a la mort: mort vitale ou vie mortifère.

Au cours de son adolescence, Gide "couve" une crise morale. Sa jeunesse - engoncée dans un protestantisme austère dont le carcan est accepté par jouissance ascétique pour "goûter les voluptés farouches de la vie monastique"(3) - ressemble à cette "amère nuit de pensée, d'étude et de théologique extase"(4) qui prélude au voyage d'Urien, ou au "grave enseignement"(5) inculqué à Michel par ses parents: le monde n'est appréhendé qu'à travers les filtres livresques, artificiels et paresseux substitués du vécu - "Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie"(6). Jusqu'au jour où, vers la vingt-quatrième année, la crise à son comble, par son excès même, engendre une conscience dont l'acuité annonce l'éclosion impérieuse d'une vie nouvelle: "Me débarrasser enfin de tout ce qu'une religion transmise avait mis autour de moi d'inutile, de trop étroit et

qui limitait trop ma nature"(7). L'angoisse, jusqu'ici latente, éclate: "Que pouvait-il advenir qui ne naîtrait pas de nous-même ? "(8) L'issue - incluse dans les prémisses mêmes: pour changer de vie, il faut changer de moi, faire, au propre comme au figuré, peau neuve - implique de prendre le contre-pied systématique de l'ancienne morale.

A ce stade de son itinéraire, Gide est semblable au Phénix, l'oiseau légendaire quittant cycliquement le bois sacré pour élever son propre bûcher et renaître: "Je tombai malade; je voyageai, je rencontrais Ménélaque, et ma convalescence merveilleuse fut une palingénésie"(9). Ainsi la métamorphose est-elle en corrélation directe avec la maladie, suprême bienfait qui seul produit la conscience de la mutation interne - dont le voyage est le reflet concret. Sachant que la vie ne prend relief que comme "une efflorescence sur de la mort"(10), Michel, dans L'Immoraliste, note soigneusement l'évolution de la tuberculose qui a permis l'éveil de sa nouvelle personnalité: embarqué pour l'Afrique du Nord en quête de sites antiques, c'est son moi authentique qu'il découvrira en fait. Saisi par la froidure des nuits d'octobre, son fragile organisme n'oppose aucune résistance aux progrès du mal; le fatal verdict médical le laisse d'abord sans réaction: "Après tout que m'offrait la vie ?"(11) C'est à Biskra, où il arrive "comme mort", que culmine la maladie; c'est aussi là que le nouvel être va prendre son essor. Et si Michel s'attarde moins dans le récit de sa lente convalescence, c'est que celle-ci importe peu: "L'important, c'était que la mort m'eût touché, comme l'on dit, de son aile. L'important, c'est qu'il devint pour moi très étonnant que je vécusse"(12). A l'épreuve de la mort succède ainsi la conscience et la volonté de vivre, de pair avec la découverte du soleil.

Toute maladie nécessite une thérapeutique adéquate; somatisation d'une crise nerveuse, la maladie gidienne engendre son propre antidote: l'initiation à des formes de vie jusqu'alors réprimées, la libération sensuelle, l'épanouissement physique et moral(13).

Chez Camus, le même phénomène de parturition existe. Thème moins exploité dans son oeuvre que dans celle de Gide, la maladie y est, à l'origine aussi importante. Adolescent, Camus s'est vu condamné par

les médecins : "Vous êtes fort et je vous dois d'être sincère: je peux vous dire que vous allez mourir"(14); si donc il parle de la mort comme d'une "aventure horrible et sale", c'est que lui aussi a senti son "aile le toucher".

Dans La Mort heureuse - premier roman qui, malgré des faiblesses, nous révèle bien des facettes de Camus - il est significatif que le héros, Meursault, après avoir tué et volé Zagreus, tombe malade: aucun rapport de cause à effet entre le meurtre et cette maladie; aucune raison d'être non plus, à son départ précipité - en dépit d'un mal qui empire - pour la France et la Tchécoslovaquie. Sous l'apparent illogisme des événements pourtant sourd une logique interne, que Camus rapporte de sa propre expérience de tuberculeux; comme le voyage, la maladie est indispensable à l'accomplissement de l'itinéraire ontologique de son héros, car elle modifie le regard, engendrant une nouvelle sensibilité au monde: l'épreuve de l'angoisse, cette "mort dans l'âme" proche de la nausée sartrienne, répulsion physique née de l'anodin(une langue incompréhensible, une aigre odeur de concombre, le regard vide d'un aveugle...), le mène au bout de la dérision, dans une errance vécue comme un cauchemar où il sent la contagion de la mort, "son appel même et son souffle humide"(15). Du fond de son exil tchécoslovaque, Meursault prend conscience que sa patrie est, au bord de la Méditerranée, dans "ces villes pleines de soleil et de femmes"(16). L'initiation est accomplie.

"Là-bas/à Biskra/, j'eux la chance de tomber malade, /.../mais d'une maladie /.../ dont le plus clair résultat fut de m'apprendre le goût de la rareté de la vie", conclut Gide dix ans après(17). Camus, lui, confesse: "Cette maladie /.../ favorisait également cette liberté du coeur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours protégé du ressentiment"(18).

En somme crise physique et crise morale coïncident pour dépayser l'être et "le rendre plus fort au moment voulu"(19), éveiller une part inconsciente de soi qui végétait. Cette éclosion palingénésique, de retour à la santé, il devra la cultiver pour que, cessant d'être instinctuelle, elle s'épanouisse selon un nouveau système de valeurs.

Si la maladie est bonne et l'angoisse fertile, c'est qu'elles sont sources d'inquiétude et qu'il n'y a "rien à attendre des satisfaits"(20). Gide va jusqu'à affirmer que les grands malades donnent naissance à de grandes pensées, car "les densités, les positions, les valeurs morales /leur/ sont proposées différentes". Sans doute pondère-t-il sa pensée - il ne suffit pas d'être déséquilibré pour devenir réformateur" -, mais il n'oublie pas qu'un "nouvel équilibre"(21) est souvent la conséquence d'un déséquilibre moral et physique.

Fort de son secret de "ressuscité"(22), qui lui donne une double conscience - celle de la mort et de son nouveau moi - l'homme-Phénix peut tenter de conquérir des vérités originales. Seuls sauront vivre authentiquement ceux qui auront su être malades, et symboliquement, mourir pour renaître. Les autres resteront des morts-vivants.

Toute la différence est dans le degré de conscience qui permet d'ôter le masque - de se laisser étouffer par les conventions "de cultures, de décences, de morales"(23) de ces sociétés où l'"on s'ennuie et où /l'on/ s'applique à prendre des habitudes"(24). La seule alternative romanesque à la mort initiatique est donc la mort vécue, dont deux fictions rendent compte: Paludes de Gide, La Chute de Camus.

On n'a jamais remarqué combien, en dépit de leurs tons si différents(encore l'ironie de la première n'est-elle pas si éloignée du cynisme créateur de malaise de la seconde), ces oeuvres sont profondément proches. D'abord par leur étrangeté, leur singularité au sein de l'environnement littéraire de l'époque et au sein de la production de leurs auteurs. Ensuite par leur commune ambiguïté: où situer les créateurs par rapport à leurs créatures ? Bien des points unissent en effet les romanciers à leurs héros(ou anti-héros): la fonction de ces deux narrateurs, l'un est écrivain, l'autre, avocat-juge-pénitent, cristallise l'image d'Epinal d'un Camus justicier); le caractère(le platonisme du héros gidien; la séduction et la théâtralité de Clémence); une certaine fantasmagorie, commune aux deux écrivains(la fascination pour des horizons plus ou moins lointains). Si ces points communs ne nous autorisent pas à faire des "héros" de ces

récite les porte-parole de leurs auteurs (vu, précisément, le ton de ces oeuvres où l'humour ou le grinçant créent un effet de distanciation), on peut du moins voir en eux des sortes d'autoportraits en charge, par lesquels les écrivains chechent à s'exorciser de certains "démons". Ce que, dans les deux cas, traduirait le recours à une écriture fulgurante à la première personne(25), parole-fleuve monopolisée où se coule ce qui ressemble tantôt à une confession (journal/monologue), tantôt à un jeu de masques (duperies, insincérité).

Le contexte (biographique) de la création de ces deux oeuvres nous le confirme. Gide écrit Paludes pour dire à quoi il veut échapper: d'une part aux salons confinés de l'époque, cénacles mallarméens et autres qui l'ont, un temps, fasciné; d'autre part à son côté "André Walter", velléitaire, épris d'angélisme, pleurant ses insuffisantes révoltes. Camus, lui, rédige La Chute après un long silence littéraire, expression d'un doute très vif dû à des angoisses d'ordre intime (l'instabilité de sa vie conjugale) et public (sa rupture avec Sartre, la guerre d'Algérie le troublent et dans sa vie personnelle et dans ses convictions politiques). Commencée dans l'intention de caricaturer les philosophes existentialistes ("Quand ils s'accusent, note-t-il dans ses Carnets de 1954, on peut être certain que c'est pour accabler les autres: des juges-pénitents"), cette oeuvre intègre, pour finir, son propre désarroi et le vacillement de tout son être.

Oeuvres-miroirs en somme: Reflets à la fois d'une société et des auteurs eux-mêmes(26), un instants tentés d'adopter les maléfices de cette société: un instinct de mort, une certaine forme de déchéance morale.

L'ambition du narrateur de Paludes est de faire le procès de la stagnation, du renoncement à l'énergie vitale - défaut dont il se trouve être lui-même cependant la criante illustration. Dédalles équivoques de l'être et du paraître: la composition en abyme (chère à Gide) nous semble ici particulièrement heureuse pour exprimer le vertige de ces contradictions entre vouloir et pouvoir; le texte gidien est donc aussi bien la critique du hiatus entre idées et actes, discours et réalité: la médiocrité des élans, la frileuse relation entre Angèle et

le narrateur, leur voyage atrophié à l'image de leur existence velléitaire... sont autant d'éléments constitutifs de cette histoire que voudrait écrire le narrateur, histoire "d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente"(27).

Ce récit insiste, par ailleurs, non sans quelque morbide sensualité, aussi bien sur le non-sens fourmillant de l'existence(28) que sur la vie larvaire des eaux mortes(29), double face d'un même néant existentiel, deux aspects qu'on peut voir symbolisés d'une part par Hubert - et les autres petits marquis du salon d'Angèle -, d'autre part par Richard. Le narrateur a beau jeu de voir en ces deux images antithétiques les formes diverses que peut prendre Tityre, l'homme des marais; il a beau jeu de critiquer le dévouement poussé jusqu'au sacrifice de soi, la passivité, la résignation de l'un, et de comprendre que l'agitation de l'autre n'est pas le contraire de la stagnation mais le second versant d'une vie-remplissage: lui aussi est Tityre. Au premier chef, il est possédé en effet par cette "maladie de la rétrospection"(30) qui caractérise l'homme "couché" dans ses pensées, dans son être, dans ses craintes, dans son in-action.

Sans doute son indignation pourrait faire penser parfois à Ménélaque et, au loin, à ces héros de l'absurde sisypheén que seront Roquentin ou Meursault. Mais le ton de la sottie l'oriente différemment: l'apologiste des horizons vierges s'exténue dans un voyage à Montmorency et s'inquiète de rentrer à temps pour le culte; le révolté cesse de se dresser et, "recubans", s'abîme dans cette in-variation existentielle qu'il déplorait(31). Vivant Paludes, cette mort dans la vie, il n'est plus capable de l'écrire et passe à un autre(?)roman: Polders.

Oeuvres de convalescent, Les Nourritures terrestres ou L'Immoraliste expriment l'élan de résurrection de la vie plus forte que la maladie et la mort. Paludes au contraire est un livre sur la maladie(Voir la préface de 1895) qui gangrène la vie et engendre cette sorte de monstre: une mort vécue quotidiennement dans la routine de l'existence.

Paludes, Polders: outre la continuité du symbolisme, ce dernier

titre nous montre que, sur le plan de l'image, les intentions de Gide préfigurent celles de Camus choisissant la Hollande comme cadre de La Chute. Du reste certaines métaphores - ayant trait aux oppositions lumière-obscurité, ouverture-enfermement, eaux vives-eaux stagnantes...- soulignent la parenté des deux oeuvres..

La confession de Clamence s'accompagne d'une errance dans les brumes d'Amsterdam dont les canaux concentriques - assimilés aux cercles de l'Enfer - et la position géographique - acculée au nord de l'Europe - figurent le macrocosme de son moi ambigu. La semi-obscurité, qui règne dans cette ville, convient à la duplicité de son être, aux labyrinthes subtils de sa lucidité, à la spontanéité calculée de ses aveux méthodiquement autopsiés. Car ce pays, Clamence le souligne, a suscité aussi bien les ratiocinations de Descartes que le réalisme impitoyable d'un Rembrandt. Avec cette auto-analyse, Clamence ambitionne de réaliser une sorte de "remake" du Discours de la méthode et de La leçon d'anatomie; de même, le choix de cette ville perpétuellement imprégnée de nuit infernale correspond à une volonté d'auto-punition, de chute morbidement assumée. Chute de l'"Eden"(32) d'une vie de réussite, de pouvoir, d'amour, le jour où la conscience de ses lâchetés fondamentales lui a apporté, outre le remords, la découverte de la réalité: il n'est pas l'homme parfait qu'il avait l'illusion d'être. Sa vie passée - son aisance perpétuelle, l'unanimité autour de lui - n'était qu'un leurre. Cet éveil le chasse de son paradis. Pour "parfaire" sa chute, il choisit l'Enfer; pour expier une trop durable impunité, il s'enfonce dans les méandres d'une confession sans pudeur. Car il ne s'agit nullement pour Clamence de s'amender: ayant compris qu'il n'était pas l'homme des cimes, il est incapable d'accéder à une juste mesure, trop humaine à ses yeux; il s'enlise donc dans les abîmes de l'essence déchue de l'homme. Abandonnant sa première vocation de coeur pur, de saint fêté, "élu", idolâtré de tous, il devient ermite s'avilissant à plaisir pour mieux prophétiser à ses auditeurs leur propre avilissement. Sa lucidité prend la forme de son malaise - le "malconfort"(33); après avoir flirté avec la débauche, il élève la morbidité et le cynisme en valeurs uniques et s'érige en juge-

pénitent avouant ses péchés, non pour trouver la grâce mais pour contaminer autrui de sa conscience malheureuse; non pour sa rédemption mais pour la culpabilisation et la déchéance de tous: "Il se dépêche de faire son procès, mais c'est pour mieux juger les autres"(34).

On peut alors découvrir, dans la composition de ce récit, un autre projet de Camus. Prophète des temps nouveaux, Clamence refait la Genèse: sa confession est divisée en six moments(six chapitres du roman), comparables aux six jours nécessaires à la Création. Dieu faisait l'homme à son image; lui ne fait pas autre chose(35) en montrant ses différents masques à son interlocuteur; il insuffle le malaise, et, de la boue de sa conscience, pétrit l'homme qu'il a soumis à son Verbe créateur de mort. On peut supposer que, avec le lourd silence du "septième jour", il lui laisse en héritage la Chute, conséquence inexorable de cette étrange genèse.

Clamence en somme appartient à cette lignée de personnages de Camus qui, ayant pris, tel Caligula, soudaine conscience que la peste, la folie, le mal, l'absurde, l'injustice...existent, ne tentent pas d'y remédier; non contents de s'abandonner à ces puissances mortifères, ils semblent rivaliser, par la dérision et le sarcasme, avec elles, devenant ainsi eux-mêmes les images outrées du désespoir inhérent à la nature humaine.

Avec Paludés et La Chute, Gide et Camus créent deux archétypes qui rejoignent les grands mythes tout particulièrement vivants et représentatifs de la "pathologie moderne". En effet l'écrivain de Paludés et de Polders comme le juge-pénitent réfugié à Amsterdam, expriment la tentation de ce que P.Diel appelle "la banalisation conventionnelle", symbolisée par Charybde: cet "abîme", ce "gouffre qui engloutit le voyageur égaré", ce "rien de vivant"(36) correspond, sur le plan moral, au "manque de toute élévation, /à/ la chute constante et, par voie de conséquence, /à/ la bassesse"(37). La "banalisation conventionnelle" ayant pour pendant inverse la "nervosité", "l'agitation", on reconnaît ici les antithèses convergentes que sont Hubert et Richard, Clamence avant et après la chute.

S'il ne s'agit pas d'assimiler Gide et Camus aux narrateurs de Paludes et de La Chute, il ne s'agit pas non plus d'identifier ceux-ci entre eux(38), mais en les rapprochant de voir qu'ils constituent dans la vie et l'oeuvre de leurs créateurs, des personnages dialectiquement indispensables à l'éclosion de valeurs positives(39). Si Gide prend ses distances vis à vis du puritanisme moral et esthétique et s'engage de plus en plus dans le concret(y compris les problématiques socio-politiques initialement si étrangères à lui); si Camus prend soin de se démarquer de l'existentialisme et du nihilisme auxquels on a eu tendance à abusivement assimiler sa pensée, c'est pour avoir l'un et l'autre côtoyé, voire senti en eux, le marais de Tityre et les eaux mortes du Zuyderzee. La vie et le soleil ne sont pas donnés: ils se conquièrent sur les ombres infernales de la maladie et de la mort.

NOTES:1. Camus, Noces. Pléiade, p.75.

2. Camus, L'Homme révolté, ch.5.

3. Gide, Les Cahiers d'André Walter. Gallimard, p.15.

4. Gide, Le Voyage d'Urien. Pléiade, p.15.

5. Gide, L'Immoraliste. Pléiade, p.373.

6. Gide, Les Nourritures terrestres. Pléiade, p.154.

7. Gide, Journal 1889-1939, (1893). Pléiade, I, p.41.

8. Gide, Les Nourritures terrestres. Pléiade, p.159.

9. Ibid., p.161.

10. Ibid., p.240.

11. Gide, L'Immoraliste, p.379.

12. Ibid., pp. 380-381.

13. Voir Si le grain ne meurt...(II,1): "La nuit avec Meriem me fit plus de bien que tous les révéulsifs du docteur".

14. Camus, Noces. Pléiade, p.65.

15. Camus, La mort heureuse. Gallimard, p.108.

16. Ibid., p.109.

17. Gide, Amyntas. Gallimard, p.162.

18. L'Envers et l'Endroit, Préface. Pléiade, p.8.

19. Camus, Carnets, 1943. Gallimard, p.73.

20. Gide, Journal 1889-1939 (1896). Pléiade, p.98.

21. Ibid., (1918), pp.665-666. Cf. Paludes: les propos de Valentin Knox.

22. Gide, L'Immoraliste, p.424.

23. Ibid., p.457.

24. Camus, La Peste. Pléiade, p.1219.

25. Paludes fut rédigé à La Brévine en automne 1894, La Chute à Paris pendant l'hiver 1955-56. Cette rapidité d'exécution, inhabituelle chez Gide comme chez Camus, n'exclut en rien une gestation prolongée: Gide réfléchissait à sa sortie dès avant son départ pour l'Afrique du nord(oct.1893); les Carnets de Camus mentionnent dès 1953(sous le titre provisoire Le Pilori) le thème développé dans La Chute.

26. Cf. Entretiens Gide-Amrouche; et H.Lottman: Camus, Seuil, pp.548 sq.

27. Gide, Paludes, p.91. 28. Ibid., pp.96-97. 29. Ibid., pp.108-109.

30. Ibid., pp.121-122. 31. Ibid., pp.140-143. 32. Camus, La Chute, Pléiade, p.1489.

33. Ibid., p.1531. 34. Ibid., "Priêtre d'insérer", p.2015.

35. Cf. Ibid.: "Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres".

36. Ibid., p.125.

38. Au surplus, il ne faut pas oublier que Paludes est une oeuvre de jeunesse, alors que La Chute est une oeuvre de la maturité.

39. Cf. la claire allusion de Gide à la parabole évangélique: Si le grain ne meurt..., et les titres dichotomiques des oeuvres de Camus: L'Envers et l'Endroit, L'Exil et le Royaume.

GIDE EN CITATIONS

GIDE ET LA POLITIQUE

par

Claude COUROUVE

Les citations suivantes, tirées du Journal par Claude Courouve, que nous remercions vivement de son initiative, ne constituent pas seulement une nouvelle "Table des phrases les plus remarquables de ...", mais, outre le fait qu'elles apportent à la rubrique Politique de notre Index Rerum du Journal un complément apprécié, elles contribuent agréablement à mettre en lumière le système de la pensée gidienne dans un domaine important de l'activité humaine. Le jeu peut en être poursuivi presque indéfiniment. Nous engageons nos lecteurs à nous transmettre leurs découvertes sur des thèmes de leur choix. D.M.

Retournant l'aphorisme célèbre, il faut dire: Nous sommes las de vous accorder, au nom de nos principes, une liberté que vous nous refusez au nom des vôtres.

Journal 1889-1939, 18 juin 1929, p.926.

Je pense qu'une grande partie du prestige de Marx vient de ceci qu'il est difficilement abordable, de sorte que le marxisme comporte une initiation et n'est d'ordinaire connu qu'à travers des intercesseurs. C'est la messe en latin. Où l'on ne comprend pas, l'on s'incline.

Ibid., Été 1937. Feuillet, p.1289.

Combien de jeunes marxistes d'aujourd'hui, empêtrés dans la "dialectique", jurent par Marx comme on jurait autrefois par Aristote. Leur "culture" commence et finit au marxisme, qui leur permet, croient-ils, de tout comprendre, de tout juger; et tout ce qui échappe au marxisme ou y contredit, ils le déclarent ou insignifiant ou mauvais.

Ibid., pp. 1292-1293.

Le flanchage du communisme restitue au christianisme sa portée révolutionnaire. Le catholicisme trahit dès qu'il se fait conservateur.

Ibid., 3 décembre 1938, p.1327.

/.../ Mais quand vous me persuaderiez, cher Père X., que rien ne peut résister à l'hitlérisme que la Foi, encore verrais-je moins de péril spirituel dans l'acceptation du despotisme que dans cette façon de résistance, estimant toute subordination de l'esprit plus préjudiciable aux intérêts de l'esprit, qu'une soumission à la force, celle-ci du moins ne l'engageant, ne le compromettant en rien.

Journal 1939-1949, 6 juillet 1942, p.126.

"Qu'importent les divagations des solitaires!" s'écrie M. Gilbert Mury dans un article contre Montherlant (Action du 27 octobre 44). Les nazis ne pensent pas autrement. O Dante ! O Pascal ! Et nous voyons cette funeste doctrine infecter les esprits de ceux-là même qui prétendent s'y opposer.

Ibid., 2 décembre 1944, p.279.

Je prends en haine, non point les riches qui vivent dans un état d'inconscience, mais bien tout ce que je suis conscient de posséder en trop. Ce qui me rapproche des communistes, ce ne sont point des théories, que je comprends mal et dont je n'ai que faire, c'est seulement de savoir que, parmi eux, il en est pour qui cet état de choses est intolérable.

Journal 1889-1939, 14 avril

1933, p.1167.

Car tout comme celle au catholicisme, la conversion au communisme implique une abdication du libre examen, une soumission à un dogme, la reconnaissance d'une orthodoxie. Or toutes les orthodoxies me sont suspectes.

Ibid., juin 1933, p.1175.

Mais, il faut bien que je le dise, ce qui m'amène au communisme, ce n'est pas Marx, c'est l'Évangile. C'est l'Évangile qui m'a formé. Ce sont les préceptes de l'Évangile, selon le pli qu'ils ont fait prendre à ma pensée, au comportement de tout mon être, qui m'ont inculqué le

doute de ma valeur propre, le respect d'autrui, de sa pensée, de sa valeur, et qui ont en moi fortifié ce dédain, cette répugnance (qui déjà sans doute était native) à toute possession particulière, à tout accaparement.

Ibid., juin 1933, p.1176.

Entre tous, ces trois mots: Croire, Obéir, Combattre, reviennent le plus fréquemment comme conscients de résumer l'esprit même de la doctrine du fascisme. Ce qui permet quelque clarté dans les idées et m'indique du même coup les "positions" de l'antifascisme. Et rien n'amène une plus grave confusion que l'adoption de ce slogan par le communisme même, qui se prétend antifasciste encore, mais ne l'est plus que politiquement et, lui aussi, demande aux inscrits du parti de croire, d'obéir, et de combattre, sans examen, sans critique, avec aveugle soumission. /.../ Il sied d'abord et surtout d'opposer l'esprit à l'esprit, et c'est ce qui ne se fait plus guère. Les historiens de demain examineront comment et pourquoi, la fin s'effaçant devant les moyens, l'esprit communiste a cessé de s'opposer à l'esprit fasciste, et même de se différencier de lui.

Ibid., 5 août 1937, pp.1267-1268.

Quelle serait l'attitude de Barrès en face de Hitler ? Il l'approuverait, je pense. Car enfin le Hitlérisme, c'est un Boulangisme qui réussit. Qu'est-ce qui le fit avorter en France ? Les circonstances ou les hommes ? Le peuple français se serait-il laissé entraîner à de pareils excès ? Sans doute le hitlérisme a-t-il été favorisé par le chômage, la misère, et cette constante irritation que la France, hélas ! semble avoir pris à tâche d'entretenir.

Ibid., 5 avril 1933, p.1162.

/.../ Donner vent, par trop tôt, aux revendications d'extrême-gauche, si légitimes qu'elles puissent être, c'est inciter Hitler à venir les écraser chez nous, comme il vient de faire en Allemagne.

Ibid., 10 avril 1933, p.1163.

Excellent discours de Hitler au Reichstag. Si le hitlérisme ne s'était jamais fait connaître autrement, il serait mieux que simplement acceptable. Reste à savoir où cesse le vrai visage, où commence la grimace.

Ibid., 20 mai 1933, p.1169.

/.../ C'est en tant que religion, que la doctrine communiste exalte et alimente les ferveurs des jeunes gens d'aujourd'hui. Leur action même implique une croyance; et s'ils transfèrent leur idéal du ciel sur la terre, ainsi que je fais avec eux, ce n'en est pas moins au nom d'un idéal qu'ils luttent et, au besoin, se sacrifient. Et même, ce qui m'effraie, c'est que cette religion communiste comporte, elle aussi, un dogme, une orthodoxie, des textes auxquels on se réfère, une abdication de la critique...C'est trop.

Ibid., 29/13/ août 1933, pp.1181-82.

/.../ Pourtant je reconnais la nécessité d'un credo pour rassembler en faisceau les volontés individuelles; mais mon adhésion à ce credo n'a de valeur que tant qu'elle reste librement consentie. J'ajoute que, dans l'immense majorité des cas,, la soi-disant liberté de pensée reste parfaitement illusoire. Et je comprends de reste ce désir d'unification de pensée qui tente aujourd'hui Hitler, à l'imitation de Mussolini; mais qui ne se peut obtenir qu'au prix de quel effroyable appauvrissement de la pensée ! La valeur spécifique et individuelle cède à je ne sais quelle valeur collective, qui n'a plus de valeur intellectuelle du tout.

Ibid., 29/13/ août 1933, p.1182.

NDLR. Il va sans dire que ces opinions n'ont aucune valeur dogmatique, mais indiquent admirablement la conduite d'un grand esprit, et pour ainsi dire sa méthode, face aux problèmes politiques de son temps. D-M.

SUR L'EMPLOI GIDIEN DE LA CITATION

LA TENTATION D'ANDRÉ WALTER

par

David H. WALKER.

Université de Keele

Au cours du débat qui constitua la dernière séance du Colloque de Londres, la discussion porta sur l'emploi gidien de la citation. Plus particulièrement j'eux l'occasion de parler brièvement des citations tirées de la Tentation de Saint Antoine qui émaillent Les Cahiers d'André Walter. Selon le principe qui avait été formulé par Alain Goulet, le texte cité n'est le plus souvent qu'une référence codée à un contexte encore plus révélateur: et il serait peut-être utile de rappeler à ce propos les passages des Cahiers d'André Walter¹ qui sont empruntés à Flaubert, "l'ami toujours: souhaité"(p.24). Gide évoque le dialogue entre le Sphinx et la Chimère, où s'exprime le dilemme entre la contemplation tranquille d'une part et le désir de la nouveauté, l'attrait de l'inconnu de l'autre: "O Fantaisie, emporte-moi sur tes ailes pour désennuyer ma tristesse"(p.25); "Ici chimère, arrête-toi !"(p.117)². Ailleurs, il transcrit une partie du discours de la Reine de Saba, venue pour tenter Antoine(p.25; Flaubert,op.cit., p.31). C'est ici que se fait jour une des préoccupations de ce héros gidien que "les possessions charnelles/.../épouvantent"(p.64): car on remarque que certains extraits de la Tentation renvoient à des passages évoquant l'émasculatation, la destruction de la virilité:

Les Cahiers d'André Walter, p.25: "Le printemps ne reviendra plus, ô Mère éternelle ! " Ces paroles sont prononcées par Atys, dieu du printemps, en réponse à l'invitation de Cybèle: "Réchauffe mon corps! unissons-nous ! " Atys reprend: "Je voudrais me couvrir d'une robe peinte, comme la tienne. J'envie tes seins gonflés de lait, la longueur de tes cheveux, tes vastes flancs d'où sortent les êtres./.../ Que ne suis-je femme ! - Non, jamais ! va-t'en ! Ma virilité me fait horreur! (Avec une pierre tranchante il s'émascule, puis se met à courir furieux, en levant en l'air son membre coupé.)" (Flaubert,op.cit.,p.138)

Les Cahiers d'André Walter, p. 129: "Les âmes mieux que les corps

peuvent s'étreindre avec délire". C'est Priscilla qui parle dans le texte de Flaubert; elle continue: "Pour conserver impunément Eustolie, Léonce l'évêque se mutila, - aimant mieux son amour que sa virilité" (op.cit., p. 64).

Les Cahiers d'André Walter, p.25: "Egypte ! Egypte ! tes grands Dieux immobiles ont les épaules blanchies par la fiente des oiseaux, et le vent qui passe sur le désert roule la cendre de tes morts!" Ces mots font partie de la plainte de la déesse Isis, qui se désole de la perte de son mari Osiris, déchiré en morceaux par son frère Typhon; elle dit: "Nous avons retrouvé tous ses membres. Mais je n'ai pas celui qui me rendait féconde !" (op.cit., pp.141-144; ces pages contiennent aussi la phrase: "J'ai vu, tout à l'heure, le sphinx s'enfuir. Il galoppait comme un chacal", citée par André Walter, p.25.)

Il semble probable que Gide fût guidé dans le choix de ces textes par un dessein conscient: nous savons que ce fut justement la Tentation qu'il lisait avidement à l'époque où il rédigeait son premier roman³. Il n'est même pas exclu que le jeune Gide ait voulu suggérer ainsi allusivement, à l'adresse de Madeleine, la solution ultime qu'il envisage aux problèmes que présentent les désirs charnels. Le roman rappelle à plusieurs reprises les lectures en commun qui permettent à André Walter et Emmanuèle de communiquer par l'intermédiaire de citations tronquées (pp.29-30,59, 98, 175). Il n'est donc pas sans intérêt de constater que Gide évoque ailleurs dans Les Cahiers d'André Walter "cette tentation, la pire, ô celle d'Origène" (p.181). Origène pratiqua sur lui-même la castration, vers l'âge de dix-sept ans, conformément aux conseils de Matthieu (XIX,12): "Car il y a des eunuques qui le sont dès le sein de leur mère; il y en a qui ont été faits eunuques par les hommes, et il y en a qui se sont faits eunuques eux-mêmes pour le Royaume des Cieux. Que celui qui peut recevoir cette parole, la reçoive !" ⁴ Quoi qu'il en soit, l'exemple d'Osiris coïncide avec ce que dit Jean Delay à propos des peurs sexuelles du jeune Gide: "(La faute sexuelle) eût d'ailleurs comporté son châtement imminent dans un écharpement orgiastique qui ressemble bien au fantasme de la mutilation par l'orgasme, si fréquemment retrouvé dans

l'inconscient primitif et les mythes. /... Soit le mythe des Atrides ou celui d'Osiris sous la forme charnelle du corps morcelé ou castré, soit dans l'archétype d'Orphée, victime des bacchantes. L'un et l'autre jouèrent successivement un rôle dans la mythologie intime de Gide"⁵.

NOTES:

1. Les Cahiers d'André Walter. Ed. Gallimard de 1952.
2. Voir: La Tentation de Saint Antoine. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris, Conard, 1910, pp. 187-191.
3. Voir: J. Delay, La Jeunesse d'André Gide. Paris, Gallimard, 1956, t. I, pp. 467-8.
4. Voir: Eugène de Faye, Origène. Sa vie, son oeuvre, sa pensée. Paris, Ernest Leroux, 1923, I, p. 17.
5. J. Delay, Op. cit., I, p. 366 et note.

ANDRE GIDE ET L'ANGLETERRE
ANDRE GIDE AND ENGLAND

22-24 Novembre 1985

Organisateurs:

Eric Marty - Institut Français de Londres
Patrick Pollard - Birkbeck College

SOMMAIRE

J. COTNAM	: Premières lectures anglaises de Gide
C. BETTINSON	: Gide, Swinburne et <u>La Porte étroite</u>
P. FAWCETT	: Gide et Stevenson
E. SMYTH	: Gide et Hogg: une lecture rétrospective
S. BARR	: Gide traduit Conrad
J. CLAUDE	: Gide traducteur d' <u>Hamlet</u> : histoire d'une traduction
P. POLLARD	: <u>Antoine et Cléopâtre</u> : une belle infidèle
P. DELAVEAU	: André Gide et Oscar Wilde
M. TILBY	: Gide et Tagore
D. STEEL	: Jacques Raverat et André Gide: une amitié
E. MARTY	: Gide et Dorothy Bussy
E. S. APTER	: <u>Geneviève</u> et le féminisme anglais
C. COUROUVE	: L'uranisme entre la France et l'Angleterre
D. MOUTOTE	: L'Angleterre émancipatrice dans l'oeuvre d'André Gide: <u>Autobiography of Mark Rutherford, Deliverance, Catharine Furze</u>
J. COTNAM	: Bibliographie: Gide et l'Angleterre

Nous avons reçu de M.Edmund SMYTH,Professeur à l'Université de Liverpool,la présentation en français de sa communication:Gide and Hogg,donnée en anglais au Colloque de Londres et dont nous n'avions pu, à notre grand regret, rendre compte dans le B.A.A.G. n° 69. Qu'il en soit vivement remercié.

GIDE ET HOGG

Publiée en 1947 et traduite immédiatement en anglais, la préface écrite par André Gide pour les Confessions du pécheur justifié de James Hogg est restée l'introduction classique au roman écossais. Accompagné partout dans le monde de cette préface, c'est grâce au "patronage" de Gide que ce roman méconnu jusqu'à cette date même dans les pays anglophones est maintenant jugé l'un des événements littéraires les plus importants du dix-neuvième siècle. En dégageant sa structure narrative révolutionnaire et son contenu psychologique, Gide a autorisé sa "réception" contemporaine de sorte que le lecteur moderne aborde le roman implicitement ou explicitement avec ses yeux. Gide a partagé avec le romancier écossais non seulement une éducation calviniste, mais aussi le fait qu'ils s'intéressent tous les deux à certains procédés de la narration, à l'existence de la dualité psychologique, et au fonctionnement du démoniaque dans l'esprit humain. Etant donné l'existence énigmatique mais omniprésente du démon dans Les Faux-Monnayeurs, on s'étonne que la critique gidienne ait négligé cette préface où Gide parle longuement du démoniaque. Cette préface peut ainsi servir de pré-texte à une re-lecture des Faux-Monnayeurs: le démoniaque se révélera associé à la conception gidienne de la personnalité et n'est pas simplement un procédé littéraire ou même une métaphore.

Edmund SMYTH.

Communication présentée le 23 novembre 1985 à Birkbeck College.Voir le "B.A.A.G.",n°69, p.84.



Ida Rubinstein dans le rôle de Perséphone. Dessin de Barsacq.

PÉRSEPHONE

La conférence qu'on va lire a été donnée par notre ami, le Professeur Patrick POLLARD, de Birkbeck College (Londres) lors de l'Assemblée Générale de l'A.A.A.G., le 16 novembre 1985 à la Faculté de Théologie protestante (Paris). Voir B.A.A.G. n°70, p.85.

PRESENCE D'UN MYTHE

par

Patrick POLLARD

Il faut, pour qu'un printemps renaisse
Que le grain consente à mourir
Sous terre, afin qu'il reparaisse
En moisson d'or pour l'avenir.

Tels sont les derniers vers du mélodrame qui ne sont pas sans nous rappeler le titre des mémoires de Gide, publiés au cours des années 1920-24, c'est-à-dire dix ans avant la mise en scène de Perséphone à l'Opéra de Paris en avril 1934. La genèse de la nouvelle Perséphone - car le texte primitif dormait dès avant 1912 parmi les manuscrits de Gide - date de 1933. A cette époque Gide écrit à Stravinsky et lui fait part de l'enthousiasme d'Ida Rubinstein pour qui cette Perséphone sera créée. La danseuse et le compositeur envisagent l'oeuvre comme "la célébration d'un mystère". Gide semble bien, lui aussi, y donner son assentiment. Le programme de la première représentation précise: "La mise en scène/.../ a été conçue comme une célébration religieuse/.../ Les acteurs mêmes du drame sont considérés comme les officiants du culte éleusinien".

Gide s'est inspiré de l'Hymne à Déméter, le poème homérique qui raconte le mystère du rapt de Perséphone, sa demeure chez Pluton, roi des enfers, la course désespérée de Déméter à la recherche de sa fille, et la renaissance de Perséphone qui sera condamnée à passer la troisième partie de chaque année loin du monde des vivants pour avoir goûté aux grains de la grenade. Mais dans le mélodrame - et malgré l'appel du prêtre à l'autorité d'Homère - nous écouterons un récit mythologique beaucoup plus moderne. Gide a su également mettre à profit ses lectures de Greek Studies de Walter Pater, dont il

prend connaissance en 1922(Journal, 4 août, p.738). Aux yeux de celui-ci Déméter devient le symbole de la tristesse divine; Perséphone tient la promesse d'une vie future. Avec les écrivains plus récentes, dit Pater, elle jouera le rôle de rédemptrice qui apporte à l'humanité une joie rédemptrice. C'est également en 1930 que Gide s'intéresse plus vivement au culte de Delphes et qu'il consulte le tome 2 de l'Histoire grecque de Curtius. Delphes, Eleusis - mais Gide ne se veut ni savant, ni archéologue. Ce qu'il retient de ses lectures, c'est que le mythe pourra lui servir à traduire un sentiment à la fois religieux et humain.

Mais écoutons son commentaire lorsqu'il assiste aux répétitions de son mélodrame. Ce sont des paroles rapportées par la Petite Dame:

"Bien curieux, dit Bypeed, ce que Copeau est en train de faire de Perséphone avec le jeune Barsacq, ce décorateur qui l'a aidé pour le Mystère qu'il a mis en scène à Florence. Avant qu'il ne s'en mêle, il devait y avoir trois tableaux: l'un au bord de la mer, l'autre aux Champs-Élysées, le troisième sur une colline où naît le printemps. Maintenant tout va se passer dans un temple avec des tapis différents pour marquer les changements d'atmosphère; mon vieux, ils vont dire la messe ! et pas dans un temple grec !! "(Les Cahiers de la Petite Dame, 19 octobre 1933)

Ce qui est à rapprocher de ce deuxième témoignage de la Petite Dame:

"Il m'interroge sur la première de Perséphone: "Ennuyeux, n'est-ce pas ? "dit-il... Je suis bien de son avis ! C'est la faute de Copeau et d'Ida Rubinstein aussi, du reste...Tout se passe dans une crypte d'une manière d'église romane...C'est hiératique et plein de tenue, et affreusement monotone...ça manque terriblement de vent dans les cheveux. Il dit:" Je m'en doutais, j'ai vu cela du premier coup; inutile de lutter, j'étais seul contre trois; mais vous comprenez que je sois parti".(Ibid., mai 1934, t.II,pp. 376-7).

Perséphone, c'est bien le printemps, dit Gide - mais il ne veut pas que son interprétation du mythe suive de trop près le cycle des saisons. Il se met d'accord avec Stravinsky: le poème sera divisé en trois parties; le rôle parlé (celui de Perséphone) sera tetenu.

Eumolpe, grand prêtre d'Eleusis, assurera l'unité de structure par ses paroles au début de chaque épisode.

Ainsi sa présence sur le devant de la scène avant le lever de rideau donne à l'oeuvre une coloration religieuse:

"Déesse aux mille noms, puissante Déméter
 Qui couvre de moissons la terre
 Toi dispensatrice du blé
 Célébrons ici tes mystères
 Devant tout ce peuple assemblé.

Malgré sa joie, Perséphone sait qu'elle porte en elle-même le germe d'un amour illimité. Eumolpe montre le narcisse et en explique l'importance:

"Celui qui se penche sur son calice,
 /.../

Voit le monde inconnu des Enfers.

Le destin voudra que Perséphone cueille la fleur symbolique. Elle le fera non pas parce que la fleur est belle, mais parce qu'elle y voit la détresse des Ombres. Ceci provoque son amour. Les Nymphes qui essaient de la mettre en garde sont trop légères pour comprendre l'étendue de la charité qui remplit le coeur de Perséphone. La pitié la rend femme de Pluton et ce sera par le moyen de sa jeunesse printanière qu'elle apportera le soulagement aux Ombres.

Le poème incantatoire d'Eumolpe rappelle au public qu'il en est à son deuxième épisode:

C'est ainsi, nous raconte Homère
 Que le Roi des hivers, que l'inférieur Pluton
 Ravit Perséphone à sa mère,
 Et à la terre son printemps.

Très proche par sa forme de celui du premier tableau, il contribue à créer par cette répétition l'atmosphère d'un mystère religieux. La jeune fille apportera la consolation "au peuple insatisfait qui souffre et vit dans l'attente". Elle conseille aux Danaïdes de cesser leur travail - mais cela ne les libère point. Elles reprennent leur refrain:

Ici rien ne s'achève...

Lorsque Perséphone leur demande ce qu'il faut pour les rendre heureuses, elles répondent (d'une façon assez illogique, d'ailleurs) qu'elles ne sont pas malheureuses :

Sans haine et sans amour, sans peine et sans envie

Nous n'avons pas d'autre destin

Que de recommencer sans fin

Le geste insensé de la vie.

(Détail qui ne passera pas inaperçu, la partition portera: "le geste inachevé").

Eumolpe interrompt le dialogue avec le chœur pour rappeler à Perséphone que son rôle est de dominer les Ombres, et non pas de les prendre en pitié. Ici nous voyons apparaître le thème du destin qu'il faut accepter.

Le prêtre fait ensuite appel à Mercure. Perséphone prend le fruit qu'il lui offre. Elle y voit "les belles couleurs du plaisir" et tout aussitôt elle s'abandonne - d'une façon toute gidienne, dira-t-on - au désir. C'est donc un rappel à la vie sensuelle.

Lorsque Perséphone regarde dans le narcisse pour y voir le spectacle des champs désolés, la réplique d'Eumolpe "L'Hiver" marque une étape de plus dans le récit allégorique. Perséphone raconte sa vision de la terre déserte et de la course désespérée de Déméter. Le chœur, manifestement sans espoir, soupire que jamais plus la déesse n'entendra la voix de sa fille. Eumolpe donne alors une nouvelle explication du mystère :

"Pauvres ombres désespérées

L'hiver non plus ne peut être éternel."

Sans décrire l'établissement du culte (explication qui aurait paru sans doute trop pédante aux yeux de Gide), Eumolpe précise en peu de mots la façon dont Déméter vint au palais de Seleucus à Eleusis pour prendre en charge l'enfant de Métanire. Gide se sert de deux noms afin de différencier l'enfant naïf (Démophon) de l'homme grandi et conscient (Triptolème). Il ne fait point allusion ici à l'intervention de la mère. (Ce sera une partie du mythe qui sera retenue dans le Retour de l'URSS). Le prêtre connaît le destin, car même Déméter et

Démophoon y sont sujets :

"Au destin des humains penses-tu l'arracher,

Déesse ? D'un mortel tu voudrais faire un dieu."

C'est l'enseignement répété plus tard par Perséphone elle-même. Puisque Perséphone est séduite par l'image de Triptolème, son retour à la terre est motivé moins par le souvenir de sa triste vision des champs infertiles que par la promesse d'une fécondité future. Eumolpe révèle ensuite le symbolisme de la charrue qui libère le grain et qui l'aide à germer.

Au début du troisième tableau nous assistons à la résurrection de Perséphone :

"C'est ainsi, nous raconte Homère,

Que l'effort de Démophoon

Rendit Perséphone à sa mère

Et à la terre son printemps."

Nous voyons le temple de Déméter sur la colline qui domine d'une façon symbolique le présent et l'avenir. On assiste à des solennités religieuses à partir desquelles Perséphone s'identifie manifestement avec le printemps. Elle rapporte la joie, la confiance et la lumière, mais elle reste trop pensive. C'est en vain que le chœur lui demande d'expliquer le mystère de l'hiver. En effet elle simplifie la moralité de son acte :

"J'irai

Vers le monde ombrageux où je sais que l'on souffre.

Crois-tu qu'impunément se penche sur le gouffre

De l'enfer douloureux un cœur ivre d'amour ? "

Elle accepte donc volontiers son destin, malgré son amour pour Triptolème. C'est encore avec amour qu'elle veut maintenant :

"Descendre jusqu'au fond de la détresse humaine."

Lorsque Perséphone sera de nouveau rentrée aux enfers et qu'elle aura ainsi expliqué l'allégorie des saisons, Eumolpe donnera l'épilogue en rappelant que le destin de Perséphone est d'apporter partout le réconfort et la joie.

Selon Stravinsky, Gide n'appréciait point sa musique. D'abord

l'accentuation musicale de la pièce le surprit et lui déplut. En deuxième lieu Gide ne comprenait pas son langage musical. Il est piquant de constater que, lorsque Stravinsky parle à Gide en mars 1933 de sa musique - "monument ... organisme musical indépendant -, il prévoit plutôt le malaise d'Ida Rubinstein: "Peu importe si une conception pareille de la musique surprend au premier abord notre amie I.R.Perséphone", et se moque du désir des abonnés de l'Opéra "qui aiment sortir du théâtre en sifflant des airs retenus". Gide s'excuse enfin auprès de Stravinsky de s'être absenté au moment de la première représentation "de votre, de notre Perséphone".

Ils se sont brouillés.

Stravinsky d'autre part goûtait peu les vers et le récit statique de Gide. Il n'épargna pas le livret. L'image d'une déesse "ivre de nuit" et "encore mal réveillée" est certes fâcheuse. Il estimait que si le travail était à refaire il aimerait mieux demander à Auden (qui apporterait plus tard sa collaboration à The Rake's Progress) de nouvelles paroles pour sa musique.

Ce fut donc une collaboration difficile. Gide accuse Stravinsky de ne pas savoir compter les syllabes. Il est vrai que le compositeur ne donnera pas toujours la même valeur au nom de Perséphone (l'on retrouve 3 ou 4 syllabes, avec des inflexions diverses, selon les exigences de l'expression musicale). "La parole n'aide pas le compositeur", dit Stravinsky. "J'ai besoin de syllabes, car elles obéissent tout comme la musique, à des règles, à des rythmes". Tel est le langage musical qui caractérise cette partition. Nous remarquerons à chaque récit d'Eumolpe l'emploi d'une phrase importante en mi mineur. C'est en effet la tonalité sur laquelle la pièce prend fin. Les paroles de Perséphone sont partout accompagnées par la flûte, la harpe et les cordes - ensemble délicieux, nous rappelle Minna Lederman, que l'on ne retrouvera pas dans d'autres ouvrages de Stravinsky. On parlera sans difficulté de la délicatesse de cette partition.

Parlera-t-on également de Perséphone, témoin de la pensée de Gide? La leçon qu'il place dans la bouche d'Eumolpe, l'interprète de ce

mystère, appartient surtout à l'enseignement chrétien de la rédemption qui procède du renoncement total. L'important, c'est que Perséphone ait rempli consciemment son destin.

Il ne faut pas croire pourtant, que les soucis humanitaires font de la pièce une allégorie communiste. Gide s'est absenté de la première représentation pour assister à une réunion communiste, soit ! Mais "le pauvre peuple dolent" ne sera pas forcément le prolétariat. De façon plus générale, ce peuple représentera l'humanité tout entière dont le sort commun comporte la tristesse et les peines sans nombre. L'humanisme, est-il besoin de le dire, n'implique pas nécessairement communisme. S'il faut à tout prix évoquer ici le communisme, parlons plutôt du "communisme gidien" qui résume sa foi en l'humanité.

Quant au mysticisme, Gide, à l'époque où il écrivait Oedipe (1927-31) rejetait fermement "le palais de la foi" ainsi que la vie mystique. Ce ne sera que plus tard, dans Thésée, qu'il considérera comme également valables les attitudes du matérialiste et du mystique envers la vie pourvu que l'individu choisisse consciemment sa vie personnelle. Mais déjà en 1916, Gide n'hésite pas à comparer l'idéal d'Eleusis et le mystère chrétien. En 1928, c'est pour en accuser le contraste qu'il cite le Christ et Déméter:

"La grandeur du christianisme est précisément de s'opposer à la nature: pour adorer le Christ, il faut résolument tourner le dos à Cérès."

Nous ne devons pas tourner le dos à Perséphone. Oeuvre mineure certes, elle nous révèle un Gide à la fois familier et inconnu. Sa pensée ne nous est pas étrangère - mais par ses démarches dans un monde théâtral, il nous montre un visage inattendu. C'est le monde des ballets russes, de Diaghilev, de Stravinsky - le monde artistique de Paris, bref celui de l'avant-garde.

* Il convient de rappeler ici l'excellent ouvrage de Patrick Pollard: André Gide, Proserpine Perséphone. Edition critique établie et présentée par Patrick POLLARD. Centre d'Etudes Gidiennes. Université de Lyon II, 1977. 152 pages.

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1986

Cotisation de Membre fondateur	220F
Cotisation de Membre titulaire	170F
Cotisation de Membre étudiant	120F
Abonnement au <u>Bulletin des Amis d'André Gide</u>	120F
<u>B.A.A.G.</u> , prix du numéro courant	35F

Les cotisations donnent droit au service du Bulletin trimestriel et du Cahier annuel en exemplaire numéroté(exemplaire de tête, nominatif, pour les Membres fondateurs). Pour l'envoi outre-mer par avion, ajouter 30F à la somme indiquée ci-dessus.

Règlements

- > par virement ou versement au CCP PARIS 25.172.76 A, ou au compte bancaire ouvert à la Banque Nationale de Paris de Cayeux-sur-Mer sous le n° 00006059022, de l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRE GIDE
 - > par chèque bancaire à l'ordre de l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRE GIDE, envoyé à l'adresse(ci-dessous) du Trésorier.
 - > exceptionnellement par mandat envoyé aux nom et adresse(ci-dessous) du Trésorier de l'A.A.A.G.
- Tous paiements en FRANCS FRANCAIS et stipulés SANS FRAIS

La date tardive de l'Assemblée Générale 1985 n'a pas permis de faire figurer dans le Bulletin n°69 ces nouveaux taux. Ceux de nos adhérents qui ont déjà versé leur cotisation 1986, ce dont nous les remercions, peuvent soit compléter leur versement, soit le faire à l'occasion de leur cotisation de 1987.

Marie-Françoise VAUQUELIN-
KLINCKSIECK Secrétaire Gle
15, rue d'Armenonville
92220 NEUILLY SUR SEINE
Tél. 16(1) 30 93 52 22

Henri HEINEMANN
Trésorier
59, avenue Carnot
80410 CAYEUX SUR MER
Tél. 22 26 66 58

Irène de BONSTETTEN
Antenne renseignements
14, rue de la Cure.
75016 PARIS
Tél. 16(1) 45 27 33 79

Daniel MOUTOTE
Rédaction du BAAG
307, rue de la Croix de Figuerolles
34100 MONTPELLIER
Tél. 67 75 57 66

Claude MARTIN
Directeur du CENTRE D'ETUDES GIDIENNES
3, rue Alexis Carrel 69110 SAINTE FOY LES LYON
Tél. 78 59 16 05

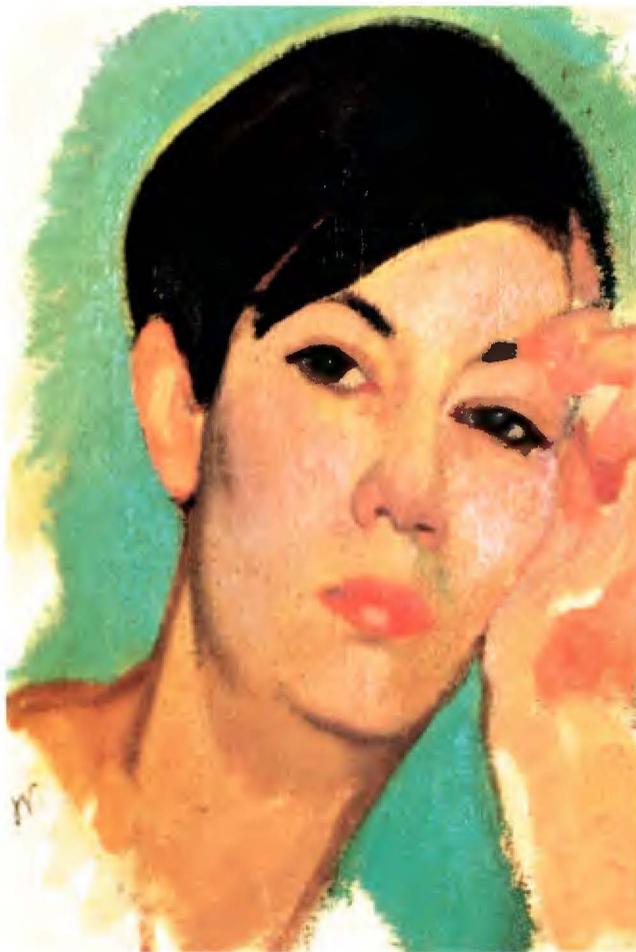
Rédaction, composition, mise en page de Daniel MOUTOTE

Publication trimestrielle. Directeur responsable D. MOUTOTE
Comm. parit. 52103. ISSN 0044-8133. Dépôt légal avril 1986

SALLE ANDRE GIDE

AU MUSEE D'UZES

Nous remercions M.G.BORIAS, Conservateur, d'avoir autorisé les clichés que nous reproduisons ci-après.



Jean VANDEN EECKHOUDT: Portrait de Janie Bussy (détail)
Don de M.Jean-Pierre VANDEN EECKHOUDT, fils du peintre, Membre
de l'A.A.A.G.. Ainsi est comblé le voeu implicitement formulé à la
fin de l'article de M.François WALTER (Voir B.A.A.G., n°70, p.47)



Zoum WALTER: LES FONDS DE SAINT CLAIR (détail)

"La petite fille est Catherine Gide, la jeune femme sa gouvernante Sissi."(Voir B.A.A.G., n°70, p.42)



Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de Recherche - Université Paul Valéry
Montpellier

ISSN 0044 - 8133
Comm. parit. 52103

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

PRIX DU NUMÉRO : 35 F