BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

LE CENTENAIRE DU JOURNAL

N^os^ 82-83
AVRIL-JUILLET 1989
VOL. XVII - XXII^e^ ANNÉE

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Nos 82-83
VINGT-DEUXIÈME ANNÉE
VOL. XVII
AVRIL-JUILLET 1989

LE
BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

revue fondée en 1968
dirigée par Claude Martin (1968-1985)
puis Daniel Moutote (1985-1988)

publiée par

L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

et le

CENTRE D'ÉTUDES
DES SCIENCES DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

avec le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES

paraissant en janvier, 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 en dernière page de chaque livraison

Toute correspondance relative au *B.A.A.G.* ou à l'A.A.A.G.
doit être adressée, selon le cas, à :

DANIEL DUROSAY
Directeur responsable de la revue
32, rue du Borrégo
F. 75020 PARIS
Tél. (1)47.97.58.87

ou à :

HENRI HEINEMANN
Secrétaire Général de l'Association
59, avenue Carnot
80410 CAYEUX-SUR-MER
Tél. 22.26.66.58

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Vingt-deuxième année - Vol. XVII - N[os] 82-83, avril-juillet 1989

Daniel DUROSAY : Un autre souffle 141

TÉMOINS

Charles BERLIOZ : Quatre lettres d'André Gide 145
Robert ANDRÉ : Au Vieux Colombier 151

LE CENTENAIRE DU JOURNAL (1889-1989)

Daniel MOUTOTE : La fonction créatrice dans le *Journal 1889-1939* d'André Gide 159
Eric MARTY : Du Journal à l'écriture poétique 179
Pierre MASSON : Sartre lecteur de Gide : authenticité et engagement 189

JOURNAL ET FICTION
(Session de la *Modern Language Association*)

David KEYPOUR: Le Journal fictif dans l'œuvre d'André Gide 217
Gerald PRINCE : *Les Cahiers d'André Walter* et la Fiction-Journal 229
Andrew OLIVER : Lecteur, Lecture, Lectrice : le Journal d'Eveline dans *L'Ecole des Femmes* d'André Gide 231
Arthur E. BABCOCK : Le Journal de Robert 243
Antoine SPACAGNA : Techniques du Journal dans *La Symphonie pastorale* 249
Elaine D. CANCALON : *La Symphonie pastorale* : voix dérivées, voie à la dérive 253
Yvon LE BRAS : Ecriture *versus* Ecriture : l'intertextualité dans *La Symphonie pastorale* 259
Doris KADISH : Journal de la nature et nature du Journal dans *La Symphonie pastorale* 267

CHRONIQUES GIDIENNES

Pierre MASSON : *Maîtres Livres de notre temps*, par Daniel MOUTOTE 279
David STEEL: Gide et la musique, *Adam International Review*, n[os] 468-480 283
Daniel MOUTOTE : André Gide, *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, éd. Claude Martin 287
Claude MARTIN *et alii* : Chronique bibliographique 293

VARIA

Projets du BAAG 306
Informatique et Annuaire 307
Nos membres publient .. 308
Musée d'Uzès 312
Colloque « André Gide et l'Allemagne » 314
Réunion annuelle du *Greco 53* 315
Nécrologie 317
Calepin 319
Assemblée générale de l'*AAAG* 322

Revue publiée par l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

UN AUTRE SOUFFLE

Le bulletin embellit, mais ses finances s'obscurcissent, ou plutôt celles de l'association. Nous voici, de nouveau, dans la nécessité de faire appel à la générosité exceptionnelle de nos adhérents. La raison ? Il a fallu changer les machines. Claude Martin, que nous ne remercierons jamais assez pour son dévouement à cette cause, précise que la composphère, acquise en 1978, et maintenant à bout de souffle, a élaboré 26 numéros du *BAAG*, six volumes de correspondances gidiennes, 6 fascicules du *Répertoire de la correspondance générale*, 7 volumes des Presses universitaires de Lyon... Au bout du compte : 8 440 pages !

Après dix ans de labeur intensif, et parce que la technologie, avec l'irruption de l'informatique, permet de travailler mieux, ce matériel devait être renouvelé. Aussi le Centre d'études gidiennes a-t-il fait l'acquisition, pour un prix de 56 000 F, d'une ligne Macintosh (ordinateur et imprimante laser), devant permettre une gestion plus aisée de la mise en page et une diminution des frais d'impression, dans une perspective nouvelle de micro-édition. Non seulement le *Bulletin* devrait profiter dans un proche avenir de ces possibilités nouvelles, mais surtout l'ensemble des publications dont l'AAG s'enorgueillit, et qui font d'elle un des organismes les plus actifs et les plus représentatifs en son genre. Cependant cette dépense inhabituelle risque de grever lourdement les finances de notre association — à moins qu'une *souscription exceptionnelle* ne permette d'en couvrir la plus grande part.

Statistiquement, il suffirait de 100 F par adhérent pour éponger le débours. Mais ce chiffre n'est qu'indicatif, et les dons plus modestes seront reçus avec la même reconnaissance que les plus fastueux. En manière de remerciement, et naturellement offert à tous ses abonnés à jour de cotisation — souscripteurs ou non — le *Bulletin des Amis d'André Gide* promet un numéro supplémentaire, programmé pour mars 1990 : l'annuaire général de nos vingt annnées d'existence — ouvrage dont nous parlons plus abondamment en première page des « Varia » — réalisé, selon les nouvelles techniques dont nous serons devenus familiers.

Pour l'heure, et selon les procédés éprouvés de l'impression traditionnelle, nous présentons aux lecteurs notre numéro double pour 1989, célébrant tout à la fois le centenaire — fût-il illusoire, on le devine — du *Journal* d'André Gide, et le cinquantenaire de sa parution dans la Bibliothèque de la Pléiade. Ce numéro s'ouvre, comme le précédent, sur la rubrique *Témoins*, prolongée sur plusieurs livraisons, car il a paru préférable, au moins dans un premier temps, de marier ces témoignages, autant qu'il se pourrait, avec la substance des numéros à venir ; on jugera, par la suite, si la décision était fondée. Cette fois, notre Ami, le Dr Berlioz, a bien voulu nous confier quatre lettres de Gide, qui, traitant des troubles de la personnalité, avaient leur place dans un numéro sur le Journal, et qui, en outre, intéresseront ceux que l'épisode des « lettres brûlées » laisse en suspens. Par ses collaborations, ce numéro est à l'image de ce que doit être le *Bulletin :* l'instrument fédérateur des lecteurs de Gide, ceux de l'ancienne et de la nouvelle école critique, ceux de France et d'ailleurs. Les articles qui nous viennent en grand nombre des Etats-Unis témoignent de la vitalité des sessions organisées par la Modern Language Association, dont ils émanent. L'occasion a paru bonne de resserrer les liens avec nos amis d'outre-Atlantique, qui constituent la plus forte représentation étrangère au sein de notre association : d'ici peu, un comité américain, dont nous attendons qu'il se constitue clairement, figurera dans l'organigramme de notre association, aux dernières pages de notre revue.

En s'attardant à cet endroit, nos lecteurs auront aussi remarqué que deux personnalités éminentes des Lettres et du Théâtre ont rejoint notre comité d'honneur : Michel Butor et Jean Meyer. Un organisme qui recrute, investit et publie, témoigne du souffle qui l'anime — et justifie peut-être la confiance de ses membres.

D. DUROSAY.

A NOS COLLABORATEURS

Les informations concernant les projets du *BAAG* dans les mois à venir et les modalités de présentation des textes figureront désormais dans une rubrique particulière, placée, dans ce numéro, en tête des *Varia*. Nos collaborateurs habituels, occasionnels, ou virtuels sont donc invités à s'y reporter, et à nous faire part de leurs suggestions et propositions.

TÉMOINS

QUATRE LETTRES D'ANDRÉ GIDE

par

Charles BERLIOZ

Peut-être conviendrait-il d'évoquer les circonstances qui furent à l'origine de cette correspondance avec André Gide ? Lorsque, en 1934, je préparai ma thèse de doctorat en médecine, essentiellement consacrée à l'étude de malades atteints de « troubles de la personnalité avec idées négatives », j'avais été amené à compulser non seulement des études purement psychiâtriques sur ce sujet, mais aussi des « confessions » d'écrivains tels Maine de Biran, Amiel... et même les personnages de quelques romanciers. Ainsi La Pérouse, dans *Les Faux-monnayeurs* en était-il un exemple (1). Gide ayant nié qu'il se soit inspiré de la description, faite par Saint-Simon, de la maladie du prince de Condé, il restait deux hypothèses : ou bien Gide avait eu l'occasion de connaître quelqu'un atteint de la même maladie (2), ou bien il avait purement et simplement inventé un personnage romanesque. Un jour, j'en parlais avec Adrienne Monnier qui me dit : « Ecrivez donc à Gide, il vous répondra peut-être ».

J'écrivis à Gide qui, par retour du courrier, m'adressa la lettre que voici :

16 novembre 1934

Monsieur,

Malgré mon admiration pour Saint-Simon, je n'ai pas assez lu ses Mémoires *pour qu'il me soit possible de vous renseigner.*

Quant au cas présenté dans mes Faux-Monnayeurs, *je ne pourrais vous en dire rien de plus que ce que le livre*

déjà vous apprend (je me suis, du reste, servi, pour construire la figure de La Pérouse, de deux *cas assez différents, mais qui se rejoignaient précisément sur le point qui vous intéresse).*

J'ai du reste éprouvé par moi-même, à la suite d'une très douloureuse épreuve, ce curieux sentiment de ne plus coller à la vie, *de ne plus faire que semblant de vivre, d'être posthume — vous trouverez des traces dans les pages de mon* Journal *qui paraît dans les volumes de mes* Œuvres complètes, *s'il vous arrive de les lire.*

Dois-je vous dire avec quel intérêt je prendrais connaissance de votre thèse...

Veuillez croire à mes sentiments attentifs et cordiaux.

André Gide

Je me plongeai alors dans la lecture du *Journal* de Gide et y trouvai un certain nombre de réflexions qui, sans correspondre exactement au sujet de ma thèse, demeuraient dans le cadre plus général des troubles de la personnalité. Quelques mois plus tard, au moment de rédiger mon ouvrage et encouragé par la promptitude avec laquelle Gide avait répondu à ma première lettre, je lui écrivis à nouveau pour lui demander s'il voulait bien m'autoriser à publier des extraits de sa lettre du 16 novembre 1934 et de son *Journal*. Il me répondit aussitôt :

7 mai [*19*]35

Cher Monsieur,

Si je vous comprends bien, il s'agirait de la reproduction, dans votre livre, d'une (ou plusieurs) phrase(s) de moi, extraite(s) d'une lettre particulière que je vous ai adressée il y a quelque temps, et dont je n'ai pas conservé souvenir assez exact pour vous donner réponse sans d'abord pouvoir relire la (ou les) phrases en question. Je vous serai donc obligé de bien vouloir me les transcrire.

Quant à celle(s) (les phrases) que vous trouvez dans mon œuvre, il va sans dire que vous avez toute liberté d'en faire usage. Je vous prie simplement de bien vouloir indiquer la référence (1).

Veuillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments bien attentifs et cordiaux.

André Gide

(1) Et, pour ces phrases-ci tout au moins, je ne vois aucun inconvénient à ce que vous donniez mon nom. Néanmoins je serais heureux de savoir spécialement à quelles phrases vous pensez.

* *Enveloppe : C.P. Paris VII / R. Cler / 19.30 / 7.V.1935.*

Je le remerciai de l'autorisation qu'il voulait bien me donner et je lui communiquai les phrases de sa première lettre et les divers passages de son *Journal*. Deux jours plus tard, il me répondit :

*1 bis, rue Vaneau. VII*e
Invalides 79-27
10 [sic pour *9*] *mai* [*19*]*35*

Cher Monsieur,

La phrase de ma lettre, transcrite par vous, me paraît peindre très exactement l'état que j'ai connu et qui vous intéresse. Toute autorisation de la citer — et même avec mon nom à l'appui.

A fortiori, autorisation de citer les passages de mon Journal *(publié dans les* O[Euvres] C[omplètes]*) que vous m'indiquez.*

Mais il me semble que le passage (255 du tome VIII) (3) fait allusion à un état un peu différent — très différent même — le désir d'un redressement moral n'ayant à peu près rien de commun avec le ressaisissement du sens de la réalité.

Un autre passage de mon Journal, (peut-être encore inédit... je n'ai pas le temps de le rechercher) est beaucoup plus significatif et explicite.

Peut-être une conversation pourrait-elle être intéressante. Tout à votre disposition, et bien cordialement votre

André Gide.

Je viens de perdre 10 minutes à rechercher votre précédente lettre où votre adresse.

* *Enveloppe : C.P. Paris 115 / Rue des Saints-Pères / 15.30/9.V.1935.*

L'indication de son numéro de téléphone, qui ne figurait pas sur les lettres précédentes, et son invitation à venir

le voir m'autorisaient à l'appeler : ce que je fis. C'est lui-même qui décrocha l'appareil et me fixa un jour de la semaine suivante pour un échange d'idées relatives au sujet qui avait motivé notre correspondance. Il ajouta qu'au cours du déjeûner de ce jour, où il avait invité André Malraux, la conversation n'avait cessé de tourner autour des troubles de la personnalité...

Au jour dit, je me rendis rue Vaneau. Il m'est difficile d'évoquer la conversation que j'eus avec Gide, il y a une cinquantaine d'années. Toutefois, je me souviens que trois choses m'avaient frappé. D'abord, le caractère très dépouillé de la pièce où l'on m'avait introduit et où trônait un buste en marbre du maître de maison, sur lequel s'épanouissait un chapeau de feutre noir. Ensuite, la vêture de Gide, qui sur ses pantoufles de cuir rouge avait mis des guêtres beiges, et autour de son cou un tricot vert. Il m'expliqua la raison de sa vêture : il avait pris froid quelques jours plus tôt, craignait une otite, et se sentait si mal qu'il avait songé à remettre à un autre jour notre rencontre. Il avait pu obtenir un rendez-vous avec le professeur X, ce qui allait, à son grand regret, écourter notre entretien. Je lui dis que je le conduirai en voiture chez son médecin. J'en viens à la troisième chose qui m'avait frappé. Alors que quelques années plus tôt, j'avais eu l'occasion de l'entendre présider une réunion antifasciste où m'avait entraîné une amie, et de constater sa voix grave, son geste brusque, tapant du poing sur la table, je voyais devant moi un personnage totalement différent, qui parlait comme il écrivait. Chaque mot qu'il prononçait, chaque phrase qu'il composait, faisaient preuve d'un parfait équilibre, d'une extrême pertinence et parfois même d'humour. C'est ainsi qu'au cours de la conversation, j'évoquais les idées de Freud : aussitôt il m'interrompit et m'apprit qu'il avait eu l'intention d'écrire une comédie satirique sur les poncifs de Freud (4) ou une sortie du genre des *Caves du Vatican*, qui selon lui « *était un roman funambulesque d'un bout à l'autre* ».

On lui remit un pli urgent. Il ouvrit l'enveloppe, se mit à lire en s'excusant. Il sortit de sa poche un crayon et ratura une ou deux lignes. Il me dit : « *on ne raye jamais assez.* » Il s'agissait d'un article à paraître prochainement.

Ma thèse passée, j'envoyai à Gide un exemplaire de l'ouvrage qui me valut cette quatrième lettre :

*1 bis, rue Vaneau. VII*e.
Invalides 79-27
22 octobre [19]35

Cher Monsieur,

Je lis avec un vif intérêt votre étude et vous remercie d'avoir songé à me l'envoyer. Je ne connaissais pas les longs passages de Maine de Biran que vous citez auprès de ceux de mon Journal. Quel intérêt je prendrai dans une conversation avec vous. Hélas ! harcelé, surmené, excédé, je ne puis que vous serrer la main, en hâte, mais bien cordialement.

André Gide.

* *Enveloppe : C.P. Paris 44, rue de Grenelle / 17.00 / 22.X.1935.*

Je n'ai jamais revu André Gide. Je pensais le rencontrer au mariage d'une de ses nièces avec un de mes cousins. C'était pendant la guerre, et Gide n'avait nulle envie de quitter la Tunisie, où il se trouvait, pour revenir à Paris.

NOTES

(1) J'avais lu *Les Faux-Monnayeurs* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* dès leur parution. Or dans les dernières pages, l'intérêt de l'échange de lettres entre une lectrice de Saint-Simon et André Gide n'avait pas retenu mon attention parce que le texte de Saint-Simon n'y figurait pas. C'est seulement quelques années plus tard que, lisant les *Mémoires* de Saint-Simon, je tombai sur les propos étranges du fils du Grand Condé.

(2) Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide écrit le 3 novembre 1923 : « *Les meilleures parties de mon livre sont celles d'invention pure. Si j'ai raté le portrait du vieux La Pérouse, ce fut pour l'avoir trop rapproché de la réalité ; je n'ai pas su perdre de vue son modèle.* [...] *Le difficile c'est d'inventer là où le souvenir vous retient* » (Gallimard, éd. 1980, p. 67).

(3) *Journal*, (Pléiade, t. I, p. 565).

(4) Cf. *Journal*, 1924 : « *Mais que de choses absurdes chez cet imbécile de génie !* » (Pléiade, t. I, p. 785).

AU VIEUX COLOMBIER

par

Robert ANDRÉ

Le souvenir ne concerne pas directement Gide, mais un geste.

Il s'agit de la lecture qu'Antonin Artaud fit au Vieux Colombier dans l'immédiat après-guerre. La date précise m'échappe. Lecture ? C'est trop dire. Je revois cette petite salle, comble, placé que j'étais au fond ; je revois la scène dotée d'une table et d'une chaise, le poète assis, puis, au premier rang, le crâne et la cape de Gide.

Tout commença normalement. Artaud se mit à lire un poème relatif aux Dieux mexicains, il me semble, d'un débit haché, tenant son papier d'une main tremblante. Bientôt l'altération du visage s'accentua et les tics ; la voix se changea en bouillie verbale, de moins en moins intelligible ; enfin, je ne sais comment, un geste furieux ? Les feuilles posées sur la table s'envolèrent, s'éparpillèrent sur le plancher.

Artaud se mit à quatre pattes pour les ramasser et perdit alors son contrôle, éructant, rugissant, criant, se traînant en quête des papiers qu'il froissait et rejetait au fur et à mesure. Quelques rires imbéciles s'élevèrent dans l'auditoire pour cesser presque aussitôt, tant le spectacle était pénible et poignant.

Les gesticulations rugissantes du poète marquèrent la fin anticipée de la « lecture ». C'est alors que Gide se leva d'un bond, escalada la scène, étreignit Artaud et l'embrassa avec tendresse. Aussitôt après, il gagna la sortie.

On aurait pu y voir un geste emphatique, ostentatoire. Il était au contraire simple, le produit d'une émotion visible sur son visage. Sa propre sensibilité lui dictait le seul hommage que l'on pouvait rendre au génie foudroyé.

Gide, à ma connaissance, n'a rien noté dans le *Journal* sur cette soirée. Il aurait été bien intéressant de connaître le souvenir qu'il en emportait, lui.

LE CENTENAIRE DU JOURNAL

(1889-1989)

LA FONCTION CRÉATRICE DANS LE *JOURNAL 1889-1939* D'ANDRÉ GIDE

par

Daniel MOUTOTE

La création littéraire avait été le thème fondamental d'un livre qui a tout juste vingt ans cette année : *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*. C'était une étude de la particularité de l'écrivain durant la période esthétique de sa vie. Elle se fondait sur la division opérée par Gide lui-même de son journal en *Cahiers*. Dans sa formulation psychologique et barrèsienne, celle d'ailleurs que Gide découvrait en naissant à la littérature en 1889, ce livre fait un peu désuet au milieu des études actuelles d'intertextualité et de structure. Pourtant, dans le cas de Gide, c'est bien de *création* qu'il faut parler. Ce terme, quoique passablement hyperbolique, lui est familier (Voir le *Journal 1889-1939*, pp. 121, 343, 541, 545, 578, 781, 1047, 1129, 1139, 1197). Sans doute admet-il les influences, comme on sait, mais il leur prépose toujours une disposition d'accueil de l'être intime, qui réserve son originalité. De même il ne méconnaît pas les forces et les lois qui traversent et régissent son être intime. Mais il les double et tente d'obnubiler leur action dans celle de la résultante de ces diverses ambiguïtés ; de religions, de familles, de patries et même de constellations. Tous les éléments de son être, il les voit en *dialogue* systématique les uns avec les autres dans la relativité temporelle de la conscience. Certes le langage introduit l'altérité dans l'être personnel, mais ce que Gide recueille et note dans son journal, en lui-même et dans autrui, c'est l'originalité irréductible, croit-il, de la parole intérieure : jamais il ne décrit un personnage de l'extérieur, mais toujours il le fait se présenter lui-même par cette parole qui est l'agent de son authenticité. Actes et œuvres sont les macrostructures conscientes d'un univers invisible de microéléments jaillis dans la proximité immédiate de la physiologie. De là son attention aux réalités minimes de l'histoire naturelle et du comportement animal, qui sont pour lui les figures élémentaires, invisibles à force d'évidence, des condui-

tes humaines. La réflexion, surtout chez l'artiste, grossit jusqu'aux dimensions d'un système esthétique d'idées et d'images ces formules embryonnaires, engendrant la création littéraire et la manifestation originales. Faut-il ajouter que Gide reconnaît dès ses débuts au cœur de son œuvre un irréductible noyau d'ombre, son secret, qui s'explicitera dans *Corydon*. Ces conditions particulières de la création littéraire et de l'existence nous semblent légitimer l'étude de la fonction créatrice dans le *Journal 1889-1989* d'André Gide.

Cette fonction principale du *Journal*, on la voit en jeu dans les premiers *Cahiers* au service du « premier chef-d'œuvre », au cours de la jeunesse et de la maturité dans le zèle moral avec lequel l'auteur rétablit sa faculté créatrice après chacune de ses œuvres et lutte contre le marasme dont il est parfois victime, enfin dans les idées qu'il note tout au long du *Journal* comme le système de ses valeurs. Successivement donc : le *Journal* et *Les Cahiers d'André Walter* ; le *Journal* et l'entretien de la particularité créatrice ; le *Journal* et le système esthétique gidien d'engendrement et de renouvellement des valeurs sur lesquelles nous vivons.

⁂

I. Le *Journal* et le « premier chef-d'œuvre » :

C'est sans doute dans le tout premier journal, celui qui fut entrepris en 1884 à la lecture du *Journal intime* d'Amiel, selon *Si le grain ne meurt...*, que s'exprime le premier balbutiement de la vocation littéraire. Un des feuillets conservés dans le « Cahier 4 » publié par Claude Martin (*Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*. Poésie/Gallimard, 1986, p. 212 : « Les premières phrases écrites »...) offre la découverte fondatrice de la spécificité de l'écriture littéraire dans le Feuillet sur « Noli me tangere », qui, sous le mythe religieux du Dieu qui se dérobe à l'étreinte du corps, dévoile en fait le secret de l'écriture littéraire, cette écriture manquante. C'est la première page écrite.

Cette vocation se discipline bientôt, à partir d'octobre 1887, dans un Cahier, classé plus tard par Gide « Cahier 5 », en fait le premier et l'ancêtre de ce qui devait être publié comme *Journal* 1889-1939. C'est un cahier de cours tenu en rhétorique à l'Ecole Alsacienne, et qui devient bientôt Cahier de lectures à faire ou à faire faire par Madeleine, la future Em. du *Jour-*

nal. Les leçons entendues n'occupent que les toutes premières pages et cèderont bientôt la place aux projets personnels et aux premiers poèmes.

En mai 1888, après une page blanche, est reprise et développée au crayon la page liminaire de la vocation citée plus haut. C'est alors qu'est mentionnée la belle et bonne lecture des Grecs. C'est vraisemblablement de là que date l'inscription du projet de roman dans le journal. La vocation se développe, au cours de 1888, doublement : par le relevé de poèmes assez légers ou d'expériences poétiques, et également par des mises en demeure d'oser écrire, oser être soi, oser se produire comme Pierre Louis, le premier entraîneur. La fonction créatrice se manifeste en somme par des textes et des conseils moraux à soi-même, un métatexte à usage personnel. L'inspiration légère est bientôt abandonnée à son inspirateur, le futur Pierre Louys, et les vers de Gide s'approfondissent et s'enténèbrent. En juillet 1888, le jeune écrivain se juge fou d'accueillir tant de chimères. En même temps il se découvre hanté par un terrible secret, qui lui impose, pour se dire, le recours à l'œuvre littéraire. Le projet de roman est lancé sous la forme d'une nouvelle à la Tourgueniev sur le motif tiré des Hébreux : étant entouré d'une grande nuée de témoins. Il en parle afin de se pousser à le produire. Mais il ne trouve pas son titre. Entre temps, le jeune poète connaît la joie de sa première publication : celle du « Dizain couleur de pluie » dans *Potache-Revue.* Il consacre son journal à engranger les vers et les impressions pour plus tard, afin de discipliner son inspiration, comme savait le faire Flaubert. Il diversifie les Cahiers du journal : l'un, en commun avec Louis est réservé aux pièces achevées ; un autre, de poèmes, semble l'original du futur *Cahier blanc* du roman ; le troisième est l'actuel journal d'ensemble de la personnalité créatrice.

Ce n'est qu'au début de mai 1889 que le roman trouve son titre : l'histoire d'Allain. Bientôt sera composée l'esquisse du premier cahier du futur roman, sous la forme d'un choix de poèmes et de réflexions tirés du journal d'ensemble : c'est le premier Allain. Parallèlement se développera bientôt le cahier du Second Allain, où se poursuit la recherche actuelle pour le roman. C'est ce cahier qu'a publié Claude Martin. Le journal d'ensemble se poursuit durant les vacances de 1889. Il donne naissance aux deux cahiers de lectures : le « Subjectif » et l'« Objectif » ; et finit par céder la place au cahier par lequel débute le *Journal 1889-1939* à l'automne de cette même année.

Cet avant-dernier Cahier de la série des huit cahiers préparatoires des *Cahiers d'André Walter* est classé *Premier Cahier* dans les *Œuvres complètes d'André Gide* (I, p. 461). C'est en lui que paraît enfin le titre presque définitif du « Premier chef-d'œuvre » : *Allain. Examen d'André Walter (Ibid.*, p. 469. *Journal 1889-1939*, Pléiade, p. 16). Ce titre encore double, mais qui se simplifie dès les lignes suivantes en *André Walter* et en *Cahiers*, avant de se réunir dans le titre définitif au cours de l'année, par opposition aux futures *Poésies d'André Walter*, témoigne du caractère réflexif de la création littéraire gidienne enfin dévoilée. Le *Traité de Narcisse* qui le suit en fera la théorie esthétique imaginaire.

La fonction créatrice s'est donc analysée en se construisant dans les huit premiers cahiers du *Journal*, dont André Gide, réservant plus tard ses humbles débuts d'artiste, a laissé inédits les sept premiers. Ils sont pourtant du plus grand intérêt pour la connaissance vraie des débuts d'un grand écrivain, dont le « bricolage » réel est plus riche d'enseignement que toutes les approximations mythologiques ultérieures. Ce qu'il nous apprend, c'est comment André Gide *a fait* pour devenir lui-même. Ces sept cahiers destinés aux oubliettes, on l'espère provisoires, des études littéraires gidiennes, présentent l'analyse, objectivée dans les instruments de son élaboration, de la fonction créatrice du journal d'un écrivain. D'abord l'attente de soi, dans deux cahiers restés vides. Le premier, cahier de poésie, ne se remplira de notes pour *Paludes* et *Les Nourritures terrestres* qu'au voyage en Afrique du Nord, en 1893. Le second, de poèmes en prose pour Madeleine, restera définitivement vide, réduit à sa seule dédicace et à un titre d'emprunt : on n'écrit pas sur commande, même pour Béatrice. Les troisième, quatrième et cinquième Cahiers recouvrent les débuts réels du futur romancier. La vocation se nourrit de ses premiers balbutiements en se disciplinant dans le cinquième Cahier, à partir d'octobre 1887, comme nous l'avons vu plus haut. C'est une sorte d'autobiographie du futur écrivain qui se cherche en composant des poèmes, d'abord très scolaires, puis plus sentis, moins guindés dans une forme d'emprunt, mêlés de réflexions sur les problèmes de la création littéraire (conscience du secret impossible à dire, lecture de la Bible et des Grecs, et d'autres, action d'un entraîneur et culture de l'ambition personnelle, résolution d'oser être soi, actes qui engagent dans la réalisation des projets entrevus, etc...). Cet emploi autobiographique du journal dans la fonction créatrice est celui

d'une surveilllance, d'une discipline et d'une promotion. Le troisième et le quatrième cahiers présentent une esquisse de modélisation de l'œuvre à venir : celui-là, qui est réalisé en premier et rapidement, opère une réduction critique du cahier autobiographique, dont il extrait un choix de poèmes qui serviront de notes pour le futur *Cahier blanc* du roman ; le dernier, ou cahier du « Second Allain », est la modélisation du *Cahier noir* en même temps que les réflexions critiques concernant l'ensemble du roman. Le sixième cahier, qui contient plusieurs morceaux achevés (Fragment de l'« Education », le suicidé du Pont-Royal, les notes du voyages en Bretagne...) assume la fonction de conserver les notes prises en présence des paysages, comme seront *Voyage en Andorre* et *La Marche turque.* Le huitième cahier, intitulé « Objectif » est un cahier de lectures, opposé au « Subjectif » absent, qui est un cahier de lectures pour André Walter : il ouvre l'œuvre sur l'intertextualité et son insertion dans la culture du moment. Le septième cahier, reclassé « Premier Cahier », cahier liminaire du *Journal 1889-1939,* accompagne l'achèvement du roman : *Les Cahiers d'André Walter.*

Ces premiers cahiers du journal, tenus entre 1887 et 1889, offrent l'analyse des différentes composantes de la fonction créatrice du journal d'André Gide, objectivées dans le cahier qui tient lieu de support à leur acte. Attente de l'œuvre, autobiographie esthétique du créateur, modélisation de l'œuvre en projet et sa préparation par des notes rétrospectives ou actuelles, recueil poétique, insertion dans la culture à titre d'influence subie ou de création imposée au contexte culturel, tels sont les éléments de la fonction créatrice mis en évidence par les premiers cahiers du « Premier Chef-d'œuvre ». Ce terme de Sainte-Beuve désigne les actes créateurs par lesquels un homme génial se tire hors de pair et devient un écrivain. C'est nous faire connaître à leur émergence de l'indistinction existentielle, les composantes de la fonction créatrice du journal qui fait l'écrivain André Gide. Nous les retrouverons mises en œuvre, mais avec moins d'évidence, tout au long du *Journal.*

II. Le *Journal* et la particularité créatrice d'André Gide :

Le problème de cette faculté est son irrégularité et les conditions fortuites de son entrée en action. Le journal servira toujours à la rétablir, à en sauvegarder les résultats, à la

renouveler, à la préparer pour de nouvelles conquêtes, aussi bien à propos de chaque œuvre particulière que de l'ensemble de la manifestation : en un mot à gérer ce pouvoir créateur qui fait l'écrivain original.

Le premier rôle du *Journal* dans l'économie du génie gidien est donc son rôle moral. Par lui, l'auteur désœuvré après l'achèvement d'un texte ou une période de vacances, se prend en main et s'entraîne à l'œuvre nouvelle. Ainsi en juin 1891, il connaît un moment d'affaissement : « Aujourd'hui, le spleen est venu ; ou plutôt le pressentiment, la peur à l'approche du spleen. » Jusqu'au 10 juillet, on le voit chercher à rétablir par le moyen du journal sa faculté créatrice en défaut. Il use d'abord du conseil d'*Un homme libre :* il se voit en Byron. C'est un trait fondamental de la morale du génie chez Gide, qu'il se cherchera toujours dans l'exemple des plus grands. C'est monter le long de la pente qui mène à soi. Puis il analyse son mal « fait d'orgueil ». Il recourt au voyage et part pour Uzès, où il se donne secrètement rendez-vous au pays de ses pieux ancêtres et de sa « Nouvelle Education sentimentale ». Il se démarque de son ancien entraîneur, Pierre Louis, jugé trop « pratique », car il aura longtemps le vague sentiment mystique qu'il faut mériter ses dons. Il se conseille dans le sens d'une manifestation personnelle : « *Oser être soi.* Il faut le souligner aussi dans ma tête. » Il se propose de nouvelles lectures qui le changent de l'atmosphère larmoyante des *Cahiers d'André Walter* : « les nerveux et surtout les mâles ». Il change d'intercesseur : « Fini le jour avec « l'homme probe » (Marcel Drouin). C'est avec lui que j'aime le mieux être ; nous nous exaltons infiniment. » Ils passent un dimanche ensemble. « Tous deux nous avons dormi sur l'herbe. Je lui lis mes notes de Bretagne. » Enfin le 10 juillet, il note ce résultat :

« Je recommence à écrire. C'est par lâcheté morale que je me suis interrompu. Je devrais, par hygiène, me forcer à écrire ici chaque jour quelques lignes. »

Témoin d'une reprise d'activité, objectivation écrite et prise en compte des résolutions morales, le journal est conçu comme devant en être aussi l'agent. Tout au long du *Journal,* nous assisterons au même recours. Dans les périodes d'impuissance créatrice, Gide se prend en main pour une cure d'entraînement quasi mimétique, activé par divers actes concrets précédant l'écriture : dépaysement du voyage, changement d'entraîneur, lectures apéritives, concentration écrite de la volonté sur un

projet... Et cette méthode, qui réactive en un sens les procédés mis en œuvre pour le « Premier chef-d'œuvre », lui a toujours, plus ou moins vite, mais infailliblement réussi.

Le journal est utilisé également pour maintenir en action un projet de longue haleine. Ainsi, pour *La Porte étroite*, notée en 1894 sous le titre ancien : *Mort de M^lle^ Claire*, puis en juillet 1905 sous celui de *La Route étroite*, avant cette note triomphante en forme de boutade d'avril 1906 :

« Trouvé le papier qu'il faut pour écrire *La Porte étroite* et commencé de recopier. Trois pages... »

Il note l'inspiration que lui apporte Cuverville et se pousse à continuer : « ...lu à Em. les quelques premières pages de *La Porte étroite*. Certainement la description du jardin est bonne ; — mais la suite... ? » Les notes entretiennent le projet pendant quatorze ans jusqu'à sa réalisation définitive, et à travers quelles difficultés :

« Pour la quatrième fois complètement à neuf, je reprends ce misérable livre... Les grands improvisateurs d'aujourd'hui crieraient à l'impuissance ou à la manie... Pourtant... je crois avoir remis en branle l'énorme masse. »

Le journal sert aussi à maintenir vivace un projet longtemps différé à travers d'autres projets et menues activités de l'engagement politico-social. Ce fut le cas de *Geneviève*, conçue pour donner vent à la question du féminisme en 1930, et qui sera continuée, arrêtée, reportée, d'année en année jusqu'en 1935, où l'œuvre sera abandonnée inachevée après que l'auteur ait déchiré le troisième chapitre, décidément réservé pour *L'Intérêt général*.

Le problème majeur de la faculté créatrice, c'est qu'elle n'a rien de continu et de régulier :

« Chaque fois que je reste quelque temps sans écrire, la peur me prend de ne plus savoir. Jamais écrivain fut-il si peu maître de lui ? Et pourtant la phrase qui me satisfait est celle qui me vient comme du dehors, ou qui surgit en moi spontanément. Et pourtant ce jaillissement n'est pas continu, et c'est précisément parce qu'il est spontané que je pense qu'il peut tarir. »

Le journal organise en somme l'action d'une faculté qui passe infiniment les pouvoirs de la conscience et reste le don du mystérieux génie.

Comment favoriser cette bienheureuse fatalité ? Elle est en rapport avec la motivation intime de la création, qui tient d'éros, de la culture, de l'expérience, du hasard des rencontres, de

la clarté ou de l'ombre dans lesquelles se profile le problème, de la durée, de la maturation intime, de l'appel du départ, de l'inspiration d'un contexte nouveau, de l'humeur du temps qui passe, de l'harmonie mystérieuse avec l'ineffable que crée la pratique du piano..., tous impondérables naissant dans l'indécis de la subjectivité et que la notation du journal objective dans l'écriture, fait être en le notant comme une musique. Gide ne dépeint jamais ses personnages dans l'extériorité d'une vision imaginée : il les fait se dire dans la réalité d'une parole sincère, exprimée dans un contexte réel et jaillie d'eux-mêmes comme un cri du cœur dans lequel ils se présentent tout entiers. A cet effet il invente dès 1891 la « sincérité renversée de l'artiste », qui consiste pour l'écrivain non pas à raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais à la vivre telle qu'il la racontera. C'est prendre sa propre intériorité, comme instrument de l'intériorité d'emprunt du personnage. L'écriture alors coulera comme de source. Le journal sert à conduire l'auteur au plus près de cette expérience dans l'existence, mais non à la noter puisqu'elle est intégrée par l'auteur à son être, d'où la création littéraire la tirera. Cette expérience restera constante dans le journal. Ainsi s'expliquent les notes prises à Biskra en 1894 (dans le Cahier n° 1, inédit) et qui serviront pour *Les Nourritures terrestres*, les notes pour Ménalque dans les *Feuilles de route 1895-1896*, les notes du *Journal* prises à Cuverville de 1902 à 1908 pour *La Porte étroite*, à Bruxelles et à Chanivaz en 1917 pour le futur personnage d'Edouard des *Faux-Monnayeurs*. Le journal conduit des expériences qui créent la motivation intérieure d'emprunt des diverses œuvres (c'est par là que la création gidienne diffère du tout au tout de la création romantique, fondée sur la seule expérience réelle de l'auteur), engendrant les conditions psychologiques et esthétiques de l'écriture, de la fatalité créatrice. Il s'agit là d'une précaution à l'égard de la faculté géniale qui fait le poète, est liée à la sincérité de l'être et fait l'harmonie sensuelle de l'écriture, beaucoup plus intime et subtile que de banales idées claires, à quoi ne porte pas le journal, dont ce n'est pas chez Gide la secrète utilité.

Egalement joue la pratique intérieure de la « mise en abyme », chez Gide toute psychologique. La réduplication interne de l'œuvre en elle-même n'est point tant formelle que psychologique pour le créateur Gide. Elle est fondée sur la rétroaction de l'acte d'écrire sur lui-même au moment de l'écriture. Cette rétroaction du sujet, au double sens du terme de

sujet qu'on traite et de sujet qu'on est, opère une cure psychologique et morale de l'auteur, et par conséquent du lecteur. J'étais triste ce printemps d'un rêve d'impossible joie, explique l'écrivain. Cette joie, je la confie à l'écriture : mon rêve en est désenchanté. Je suis joyeux. Il s'agit évidemment du problème permanent désormais chez Gide de la sensualité pédérastique. L'application de la mise en abyme sera constante dans la création artistique gidienne, dont elle atteste l'authenticité.

Le journal joue son rôle de réserve de notes poétiques en 1894 à Biskra, comme nous l'avons vu. Il le jouera encore au cours du voyage de noces de 1895-1896, toujours en faveur des futures *Nourritures terrestres*. La réserve opèrera pour elle-même avec *Voyage en Andorre*, *La Marche turque*, et beaucoup plus tard avec *Voyage au Congo*, *Retour du Tchad*. Elle le joue avec *La Mort de Charles-Louis Philippe* et, dans un ordre d'idées un peu différent, avec *Littérature et Morale*, *Morale chrétienne* en 1897, de même qu'avec *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui retiendra l'émerveillement de l'écrivain durant la composition de son « premier roman ». Tous font partie de la réserve du poète en faveur de l'artiste à venir, ne serait-ce que celui qui publiera en 1939, comme une œuvre à part, *Journal 1889-1939*.

Cette préparation et préservation de sa faculté créatrice par Gide opère parfois longtemps à l'avance dans le journal. C'est ainsi qu'on y découvre les prodromes du pathétique drame du génie que Gide vivra au centre de sa maturité à la fin de la Première Guerre mondiale. Gide, après *Les Caves*, se sent bloqué dans sa production : Em. ne lit pas la sotie ; *Corydon* est en panne, *Le Faux-Monnayeur* en panne, de même *Le Christianisme contre le Christ*, *Le Petit traité des Dioscures*, *L'Aveugle*... Il a même ce mot terrible dans le *Journal* en 1915 :

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

On voit l'écrivain tenter un départ pour l'Angleterre émancipatrice dès 1915, s'abandonner par désespoir au vice solitaire et au mysticisme en 1916, jusqu'à ce qu'il retrouve sa norme auprès de Marc en 1917 et, célébrant sa fécondité retrouvée,

ne la salue dans le *Journal* par ces mots chez lui révélateurs : « Merveilleuse plénitude de joie. » (J., p. 626) avant de partir avec Marc pour l'Angleterre en juin 1918, libérant son « génie » en lui sacrifiant son foyer. Ce drame semble poser à une profondeur exceptionnelle le problème des relations de la création littéraire et de la liberté sexuelle. On juge les déclarations de Gide, et ses préparations dans le journal, à leur résultat, qui est leur indiscutable justification. L'acte créateur de l'artiste semble, chez Gide qui l'a tant de fois manifesté, en rapport étroit avec l'acte pédérastique. C'est un fait qu'il n'est pas possible de méconnaître.

Ce qui est important pour le journal, dans le jeu des divers Cahiers, c'est la préparation du voyage de juin 1918. On voit Gide s'y employer dès 1916 dans le XXV^e^ Cahier, aboutir à une scène avec Em. et à la destruction des pages correspondant à la crise dont Em. est la cause en juin 1916. Le reste de l'année et le début de 1917 sont occupés par des travaux de conciliation suivis dans le XXIII^e^ Cahier, par un retour en arrière. Ces travaux de pénitence sont les *Lettres du Commandant Dupouey*, la traduction de *Typhon*, et la *Préface aux Fleurs du Mal*, ainsi que le début des Mémoires. Le 8 mars 1917, retour décidé du XXV^e^ Cahier, qui sera conduit jusqu'à la victoire de juin 1918 : le départ avec Marc pour l'Angleterre. (Sur cette question voir *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, p. 355-359). Entre temps sera achevé *Corydon*, bientôt *La Symphonie pastorale*, titre nouveau de *L'Aveugle*, et bientôt seront repris et transformés dans le sens de la « nature » de Gide les Mémoires devenus *Si le grain ne meurt...*, où la mort sensuelle du grain génial prépare sa renaissance en œuvres fécondes. Le journal a ainsi organisé et poussé à son terme la tragique conquête de sa liberté par le génie en 1918, préparant le classicisme glorieux du « Contemporain capital ».

Un dernier exemple d'application de la fonction créatrice du *Journal* dans la préparation de la manifestation gidienne concernera l'expérience d'attachement à la Révolution russe dans les années 1930-1936. Que le journal ait joué un rôle d'entraînement, d'accoutumance progressive à une vision nouvelle pour lui des problèmes, c'est ce que prouvent *Pages de Journal 1929-1932* publiées en 1934 et *Nouvelles Pages de Journal 1932-1935* publiées en 1936. Ces deux œuvres sont des extraits sociopolitiques du journal d'ensemble de Gide. On y voit Gide s'enflammer pour cette nouvelle idole et s'entraîner méthodiquement à l'encenser. Ces pages extraites du journal d'ensemble

font prévaloir la nouvelle attitude d'engagement politico-social de Gide, mais le journal d'ensemble montre assez que la personnalité totale poursuit son destin comme durant les années précédentes. C'est là seulement, dans le journal d'ensemble, une expérience de sincérité renversée de l'artiste, en vue de la grande œuvre poétique de l'engagement gidien : *Les Nouvelles Nourritures,* où Nathanaël cède la place à « Camarade », en 1935. A cette date l'expérience sera virtuellement dépassée, ainsi que le montre bien la dernière phrase du livre : « Ne sacrifie pas aux idoles. » (Pléiade, p. 300, et *J.*, 1934, p. 1213.) C'est *Retour de l'U.R.S.S.* qui marquera la rupture.

Reste que le journal d'ensemble conserve un rôle fondamental : celui de préserver la personnalité créatrice contre les prétentions de cet engagement partiel dans le culte de la Révolution. Le journal maintient vivace le souci des autres œuvres, très variées, sinon aussi importantes, plus variées même que pendant la période esthétique de Gide. Qu'on en juge : *Suivant Montaigne* et *Essai sur Montaigne,* puis *L'Ecole des Femmes* et *Un esprit non prévenu* en 1929 ; *L'Affaire Redureau suivie de Faits Divers, La Séquestrée de Poitriers, Robert* en 1930 ; *Œdipe, Divers* en 1931 ; *Perséphone, Pages de journal (1929-1932)* en 1934 ; *Les Nouvelles Nourritures* en 1935 ; *Nouvelles pages de journal (1932-1935), Geneviève, Retour de l'U.R.S.S.* en 1936 ; *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* en 1937 ; *Notes sur Chopin,* achèvement des *Œuvres complètes d'André Gide* en XV volumes en 1938 ; *Journal 1889-1939* en 1939. A quoi s'ajoutent les très nombreuses déclarations, conférences et activités diverses mentionnées dans le recueil de *Littérature engagée,* ainsi que les très nombreuses rééditions des œuvres de la période artistique depuis ses débuts. C'est apparemment le journal qui maintient lucide la pensée de Gide dans une des périodes sans doute les plus troublées et menacées de la vie intellectuelle de notre pays. Que Gide ait vu clair en son temps, c'est ce que prouve en un sens sa dénonciation du stalinisme, laissant prévoir sa future collusion avec l'hitlérisme, origine de la guerre de 1939-1945.

Ainsi s'achève, par la publication du *Journal 1889-1939,* une manifestation littéraire et humaine de la faculté créatrice de Gide, que ce journal a servi à préparer, régler, et dont il reste comme un témoignage.

III. Journal et valeurs :

Le journal fonctionne enfin comme réserve des idées, images et formules mises à jour par la fonction créatrice en jeu chez l'auteur. Nous examinerons la forme qu'elle doit à sa genèse, à sa structure et à son pouvoir de communication. Ce sont des valeurs naissantes, cohérentes et autoréférentes.

Naissantes dans l'intimité gidienne, elles sont la figure quotidiennement répétée de l'espérance et par là composent finalement pour Gide l'image de Dieu. On retrouvera cette idée exprimée dans la XI[e] des Interviews imaginaires publiées dans *Attendu que...* (Charlot, 1943, p. 228 ; reprise dans *Deux Interviews imaginaires suivies de feuillets*, Charlot, 1947, p. 28) et déjà dans le *Journal* (II, avril 1942, p. 114). Voici cette conception, qui donne tout son sens à la recherche intérieure des idées dans *Journal 1889-1939 :*

« Je trouve beaucoup plus d'apaisement à considérer Dieu comme une invention, une création de l'homme ; que l'homme compose peu à peu, tend à former de plus en plus, à force d'intelligence et de vertu. C'est à Lui que la création parvient, aboutit, et non point de Lui qu'elle émane Et comme le temps n'existe pas pour l'Eternel, cela revient au même, pour Lui. »

La création quotidienne des idées au contact de l'expérience se substitue, grâce au journal, à l'idéologie traditionnelle de la religion et de la morale.

Durant la jeunesse, le journal n'est tenu à peu près que dans les périodes de détresse de l'artiste, afin de rétablir sa fonction créatrice en panne. Mais une autre exigence se fait jour dans la dernière partie de la maturité : celle du progrès, qui est un fondement essentiel de la spiritualité gidienne :

« La vie, pour moi, perd tout sens, tout attrait, si je n'y puis plus progresser. Mais je dois accepter de ne plus trop chercher à m'instruire. Le progrès par instruction est le propre de la jeunesse : à celui-là il est sans doute bon de savoir renoncer, pourvu que ce soit en faveur d'un autre progrès, plus profond, plus véritable. » (p. 1268)

Cette note, de 1937, après la grande expérience récente du réalisme et de la Révolution, laisse Gide, comme toujours à ses sursauts de conscience, face à l'inconnu de la destinée humaine. La prochaine étape sera *Thésée*, et la dernière : *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. Cette visée dernière, nous la connaissons déjà : elle concerne le bonheur de l'homme dans la liberté et l'authenticité de son être.

C'est pourquoi tout se présente dans le *Journal* sous les couleurs paradisiaques dont le désir pare les objets qu'il choisit. La particularité gidienne, qui se redit chaque jour dans le journal sans se répéter jamais, métamorphose la banalité quotidienne en événements de la vie intérieure. On connaît le mot de Barthes, selon qui les Classiques paraissent plus beaux dans le *Journal* de Gide, et nous impardonnables de les si mal connaître : c'est qu'ils sont auréolés par le goût avide qu'en a Gide. Les paysages d'Andorre, d'Asie mineure, des côtes méditerranéennes, d'Afrique du Nord, d'Ombrie, tout y paraît sous les chaudes couleurs d'un soleil intime. Gide parle de l'ampleur de son paysage intérieur qu'emplissent seulement les grandes fugues de Bach. Le seul Cuverville, défavorable à la création, y est toujours pluvieux ou desséché par le vent de mer, accablant de propreté familiale et d'ordre. Ce sont les animaux qui y sont l'objet d'une attention curieuse : chien, chatte, le sansonnet, un petit lièvre trouvé dans la haie, une famille de rats pris au piège, un pigeon voyageur égaré au début de la guerre... Par ailleurs, ce sont les enfants qui requièrent le regard et l'oreille de l'observateur attentif à leurs paroles surgissantes, et le menu peuple (jardinier, vieille servante, serveuse de restaurant...). Quand Gide note les expressions des écrivains, images de leur particularité intime, il les anime de son ironie toujours en éveil. Paysages ou personnages, le *Journal* présente toute une galerie de portraits croqués au vol par le poète ironiste.

L'univers du *Journal 1889-1939* doit sa particularité à ses qualités de jeunesse, de primesaut, de fraîcheur, de rire, d'étrangeté avec le sentiment constant de la valeur irremplaçable de l'instant. Gide transpose toute harmonie du monde dans le registre de sa joie. Jamais il n'écrit dans le journal pour déprécier la jeunesse ou la vie. Ce qu'il censure avec toujours plus de rigueur, l'âge venant, ce sont les idées reçues de la morale ou de la religion, tout ce qu'il condamne sous le nom d'infatuation, tout ce qui s'oppose à l'expression authentique des êtres. J'ai toujours poussé chacun dans sa voie, dans sa joie, peut-il écrire. Les deux rubriques les plus fournies de l'*Index Rerum* sont le nom *Dieu* et le mot joie. Cette joie divine ne cesse de se dire dans toutes les notes du Journal, et fait de celui-ci, en un sens, le livre de la joie. Joie de l'authenticité conquise, de la liberté, de la rigueur intellectuelle et morale, du devoir qu'a chacun envers soi-même. Tels sont les caractères des valeurs que la particularité gidienne en jeu dans le journal doit à sa genèse.

Le journal donne encore sa particularité à la structure qui synthétise ces valeurs. Cette forme n'est pas recomposée selon les principes de la logique. Son désordre apparent est l'ordre mystérieux du temps vrai, de l'expérience vraie, du surgissement des faits de la vie intérieure, sans autre classement que celui des jours. Gide note à ce propos en 1927 :

« Ils parlent d'édifier un système. Construction artificielle d'où la vie aussitôt se retire. Mon système, je le laisse lentement et naturellement se former. Ce qui échappe à la logique est le plus précieux de nous-même, et l'on ne peut extraire d'un syllogisme rien que l'esprit d'avance n'y ait mis. Je laisse sans violence les propositions les plus contradictoires de ma nature peu à peu s'accorder. Supprimer en soi le dialogue, c'est proprement arrêter en soi le développement de la vie. Tout aboutit à l'harmonie. Plus sauvage et plus persistante avait été la discordance, plus large est l'épanouissement de l'accord. » (p. 842) La théorie de ces idées s'avance irrésistiblement dans la majesté de leur ordre naturel et le riche foisonnement des choses de la vie. Tout y trouve sa place dans l'harmonie contrastée de leur contexte mutuel : des livres qui se bousculent aux portes de la conscience à un enfant qui joue sur le tapis, à l'attente du printemps, à l'oiseau qui picore des parasites sur des rosiers, à l'humeur du moment, aux objets qui traînent sur la plage, aux promesses de la Révolution en marche quelque part. Choses, êtres, œuvres d'art, livres, tout y exprime les valeurs concrètes en devenir dans l'existence.

Ce *Journal,* dans son désordre clair, apporte une cohérence stable aux valeurs extrémistes engendrées par la fonction créatrice, qui joue toujours aux limites du possible dans l'imaginaire des œuvres. Le bilan du journal en conserve toujours quelque chose. Gide a conscience de cette déformation du moi au service des œuvres :

« Je n'ai jamais rien su renoncer ; et protégeant en moi à la foie le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance, qu'une intensification pathétique du sentiment de l'existence, de la vie ? Les tendances les plus opposées n'ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté, mais perplexe — car le tourment accompagne un état dont on souhaite de sortir, et je ne souhaitais point d'échapper à ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de mon être ; cet *état de dialogue* qui, pour tant d'autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. /.../ il m'in-

vitait au contraire à l'œuvre d'art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie. » (p. 777-778) Ce sont les créations les plus libres du poète que l'artiste discipline dans des œuvres d'art : traités, récits, soties, roman, pièces de théâtre, autour des personnages les plus variés de Michel, Alissa, Lafcadio, Edouard, Œdipe..., et que l'homme récupère dans son journal. Le nombre de ces idées, peu visible dans le foisonnement désordonné du *Journal* apparaît bien mieux dans le classement et le compte qu'en donne l'*Index Rerum.*

Si le classicisme de Gide se présente comme « un harmonieux faisceau de vertus » et prétend fleurir sur des coteaux modérés, afin de ne pas trop effaroucher sans doute les lecteurs bourgeois, les œuvres et la manifestation d'ensemble portent une tout autre leçon. Gide déclare qu'à chaque œuvre nouvelle, il bondit à l'autre extrémité de son être. Ses personnages manifestent une violence bien éloignée de la personnalité de l'auteur qui, ayant à vivre, se garde de « pousser aussi loin qu'eux leur folie ». Les éclairs hyperboliques de la fonction créatrice ne font guère irruption dans le *Journal,* mais la personnalité de l'écrivain, irréalisée et déformée par la création dont elle est l'instrument, n'est pas sans revêtir parfois dans le *Journal* un fantastique moral puissamment suggestif, visible en particulier dans le drame de sa vie en 1918 et dans son enthousiasme pour la Révolution dans les années 30, sans parler après son veuvage de ses scandaleux *Carnets d'Egypte.* Dans le *Journal,* Gide ne laisse pas d'apparaître souvent comme l'avocat des causes perdues, dans lesquelles il plaide pour l'humanité future.

La gravité du bilan ne saurait échapper au lecteur du *Journal.* Gide qui songea à écrire un « Savonarole », est, comme Nietzsche, un réformateur. En religion, « Le Christianisme contre le Christ », resté en projet, alimente dans le *Journal,* les incessantes diatribes contre les Eglises et l'infatuation spirituelle des croyants, contre le mysticisme. Le penseur s'attaque même à la figure de Dieu, qu'il réinvente dans une perspective humaine comme un Dieu intérieur constitué des efforts valeureux de toute une vie. Sa morale est au service de la liberté et de l'authenticité de l'homme. « Je prétends donner à ceux qui me liront, force, joie, courage, défiance et perspicacité — mais je me garde de leur donner des directions, estimant qu'ils ne peuvent et ne doivent trouver celles-ci que par eux-mêmes (j'allais dire : qu'en eux-mêmes). Développer à la fois l'esprit

critique et l'énergie, ces deux contraires. » (p. 785) Il passe au-delà du bien et du mal, comme un Nietzsche du XX[e] siècle : « Je ne veux pas apitoyer, avec ce livre, écrit-il en 1911 à propos de *Corydon ;* je veux GENER. » (p. 339, repris en 1917, p. 673) En psychologie, il fait du freudisme depuis quinze ans, note-t-il en 1922, soit depuis *Corydon.* Il en fait depuis bien plus longtemps, depuis ses débuts en 1889, s'il est vrai qu'il écrit déjà pour exorciser un indicible et insupportable secret, et que la « mise en abyme », notée en 1892, exerce sur la personne du créateur, et mimétiquement du lecteur, un rôle de catharsis.

Sur la question du colonialisme, il prend courageusement la défense des populations réduites en esclavage contre les toutes puissantes Grandes Compagnies concessionnaires. Gide va au cœur du problème et son rapport est pris en compte par le ministère des Colonies et le Bureau international du Travail de Genève. En matière politique, ce qu'il défend, c'est la condition des travailleurs, la vie spirituelle et intellectuelle des hommes dépendant des conditions matérielles de leur existence. Il ne craint même pas de revenir sur ses déclarations de jadis, et de soutenir que les hommes sont plus importants que l'homme. Sur la question politique, il a cette magnifique vue d'ensemble : « Se sentir du côté de ceux que l'on opprime, *cela fait partie de mon optimisme,* et je sais que supportant avec eux leurs souffrances, mon optimisme n'en serait pas abattu. Il n'est pas à la merci des contraintes. L'optimisme profond est toujours du côté des martyrisés. » (1931, p. 1028) Il soutient opiniâtrement la Révolution russe, et en son temps, il est un des premiers à en reconnaître toute l'importance. Il saura en dénoncer la trahison par le stalinisme dans *Retour de l'U.R.S.S.* en 1936. Il pose la question des droits des femmes dès 1935, dans *Geneviève,* où il met en scène une mère célibataire. Il en avait posé la question dès 1923 dans sa propre paternité. Nous sommes bien loin parvenus des déclarations souriantes de 1924 :

> Mitis in apricis coquitur vendemia saxis.
> (Sur les rochers les plus ardents
> Cuit la vendange la plus douce.) (p. 794)

Il ne suffit pas de remarquer qu'il force dans son sens la traduction du mot *apricis* « ensoleillé ». Il faut dire que si Gide fait bien son œuvre sur les pentes ensoleillées où mûrit la vigne, il va en chercher l'inspiration vers les sommets, dans la région des orages et des éclairs.

Enfin le *Journal* est favorable à la communication des valeurs élaborées par la fonction créatrice, parce que c'est une forme d'ensemble autobiographique dans une écriture autoréférente.

Le journal de Gide est tenu pour des raisons d'efficacité esthétique et morale. Gide cherche la plupart du temps a rétablir sa fonction créatrice compromise. Pas de livre moins gratuit que ce livre de comptes personnels et d'expériences, plus engagé en somme à la conquête d'une destinée d'artiste. Mais ce qui vaut pour l'auteur vis-à-vis de lui-même objectivement considéré, vaut également pour le lecteur qui s'offre à un même entraînement par l'expérience de la lecture. Le *Journal* est un de ces Maîtres Livres auquel certains ont recouru en cas de détresse intellectuelle. Avec d'autant plus de vraisemblable efficacité que l'entraînement de Gide à la pratique de sa vocation n'est que l'élément central d'un plus général entraînement à la vie. La pratique de Gide a un effet suggestif auquel collaborent des lectures, rarement inefficaces parce que toujours ramenées à leur motivation intime, des mises en demeure personnelles, un sursaut critique renouvelé et les expériences les plus diverses et les plus imprévues, qui méritent d'être approfondies comme elles l'ont été par Gide en son temps, sur la musique, les voyages, les rencontres. C'est tout le contexte humain le plus particulier, donc le plus général, soutient Gide, qui est en jeu dans chacune des séquences de ce journal. Les éléments les plus simples de l'existence y sont pris en compte, pour un exemple et un encouragement parfois des plus humbles. Une psychologie aux limites de la physiologie s'y propose : l'insomnie, la maladie, les pertes de contact avec le présent, quand il oublie le sens de la réalité et pratique dans son journal « l'esprit de l'escalier » en des reprises, remords ou regrets qui n'en finissent plus de se confesser, quand il ne réussit pas à suivre la conversation de tels de ses brillants amis, Malraux ou Valéry, et réplique, après coup, dans son journal en un dialogue des morts pour la postérité, quand il se laisse si désolément troubler par les riens si importants de sa vie amoureuse avec des garçons. On ne peut lui reprocher de tendre ses filets trop haut. Ses départs se situent au niveau de la plus commune humanité, lui qui se nomme l'*irrégulier*. Il donne d'ailleurs lui-même l'exemple de la plus docile soumission aux influences : dans sa jeunesse auprès de Marcel Drouin, dans sa maturité auprès de Roger Martin du Gard, devant tout ce qui le sur-

plombe dans la vie et dans l'œuvre des plus importants de ses contemporains, sans s'incliner jamais devant les idoles régnantes.

Cet étalage contrôlé de lui-même dans le *Journal* n'est que l'exemple donné à son lecteur. Et tant vaut le résultat, tant vaut le conseil. La leçon d'un Maître est toujours celle d'une réussite. A cet égard, Gide est exemplaire. Sa figure a même quelques traits fascinants : sa rigueur morale souple, sa foi dans les meilleurs, son audace qui confine parfois à la folie quand est en jeu le *sine qua non* de sa destinée d'artiste et d'homme, son courage contre les fascismes, sa haine de l'infatuation, son dévouement aux causes perdues. C'est plus que le courage de s'engager : c'est l'audace de se sacrifier à ce qui dans l'homme en vaut la peine. Une telle leçon porte, donnée en souriant par celui qui se porta si loin en ne la suivant pas, mais en l'inventant de toute son authenticité. Et même parfois, il sait descendre très bas, très près de son lecteur, quand il avoue certains ridicules, pour s'en confesser peut-être. C'est une morale humaniste, qu'on aime parce qu'un homme nous y précède dans l'inconnu de notre destinée.

Le *Journal* a des pouvoirs plus techniques : ceux par exemple du récit autobiographique. Tel le pouvoir insidieux de ce *Moi* alternant qu'on rejette avec horreur dans les séquences de marasme, et qu'on assume avec ferveur dans les passages de réussite, en toute inconscience d'ailleurs. Ce que Gide semble écrire uniquement pour soi, le lecteur le lit pour soi. Telle est la portée autobiographique de l'écriture du *Journal*. Cette écriture qui introduit dans une intériorité intervient dans notre propre intériorité. C'est un palais des glaces autour d'un centre optique où se trouve toujours le lecteur après l'auteur, devenu lecteur de soi-même. L'écriture du jour est une machine verbale captieuse, dont on ne se déprend pas plus que des *Cahiers* de Valéry, chant des Sirènes de la navigation intérieure. Car on ne lit pas le *Journal* pour connaître ou reconnaître les innombrables ragots qui traînent sur la vie d'André Gide, et qui sont le fait d'autrui, mais parce qu'on est à la recherche de soi-même. C'est une aventure vécue de l'intérieur et réversible sur son support. Pas de lecture plus « engageante ». La motivation qui sert de base à l'expérience de l'auteur se retrouve très proche de celle du lecteur, la particularité, selon Gide, étant identique en chacun et facteur de généralité. Ce sont toujours les pauvres secrets de chacun : la hantise de l'abandon, le pari sur demain... L'égotisme du *Journal* n'est jamais reçu comme

une infatuation, mais comme une expérience égologique réversible de l'auteur sur le lecteur. Dans ce transfert s'opère toutefois un changement de contexte et de bases référentielles. Il s'agit chez Gide et son lecteur, plus que d'une consolation : il s'agit d'un salut. Ce n'est pas là un livre qui se lit tant qu'il ne se vit, pour qui se sent en peine de soi. Livre généreux par excellence, *Journal 1889-1939* est en vérité le livre des dons.

Sans doute s'agit-il de l'incarnation d'un mythe personnel. Le mythe personnel de Gide n'est pas seulement celui de ce poète fervent qui court des *Nourritures terrestres* aux *Nouvelles Nourritures* épanouissant dans la nature sa riche sensualité et dans la cité sa vaillance, sa lucidité et sa vertu. Il n'est pas celui de Narcisse, mais de tout le Panthéon du paganisme centré autour du Christ aux dimensions de l'humanité, figure de toutes les valeurs construites des efforts valeureux quotidiens de chacun. C'est lointainement le Dieu intérieur qui se profile à l'horizon de notre attente. Ces figures de la valeur intime sont offertes à quiconque est en peine de ses propres valeurs. Manquent-elles de transcendance ? Pour Gide, chaque acte créateur est créateur de sa propre transcendance. L'œuvre passe infiniment l'acte. Elle est élevée vers ce qui la surpasse, but en espérance de cette fameuse pente qu'il faut suivre, mais en montant. Ce trésor à conquérir est la visée secrète de ce roman de la personnalité créatrice qu'est le *Journal*. La particularité générale qui est au centre de la personnalité « gidienne », n'est nullement contraignante : elle joue le rôle d'englobant. Le secret homosexuel qui se cache en son centre produit plutôt un effet de distanciation. Laisser Gide à son étrangeté, c'est le situer à distance révérentielle. Qui n'éloigne son Dieu a tôt fait d'abolir le sanctuaire. Il est un bon usage des Maîtres.

Cette année 1989 est pour le *Journal 1889-1939*, l'année d'un double anniversaire : celui du centenaire de ses débuts ; celui du cinquantenaire de sa publication. Un demi-siècle de création esthétique et de création de pensée s'y condense. Maître Livre qui entraîne chacun vers l'expérience de ses valeurs.

Il partage cette portée éminente avec un autre grand livre de notre temps : les *Cahiers* de Valéry. Tous deux se sont vus comme des « cahiers ». Chacun est le *Codex* d'une méditation

fondamentale : celle de Valéry plus intérieure et intellectuelle, s'interroge de 1894 à 1945, sur les pouvoirs de l'esprit et sur le mystère de la sensibilité, qui créent les valeurs humaines. Gide est plus ouvert à la culture et à autrui, chacune de ses œuvres est le laboratoire des valeurs fondamentales de notre destin. Tous deux, dans la débauche culturelle actuelle, témoignent avec dignité de la grandeur prométhéenne de notre temps.

Université de Montpellier III.

DU JOURNAL A L'ÉCRITURE POÉTIQUE

par

Éric MARTY

Les premiers cahiers du *Journal* d'André Gide n'ont pas atteint d'emblée à cette pureté qu'on a appelé ailleurs *l'écriture du jour ;* à l'origine, le *Journal* mêle en lui des pratiques d'écriture disparates : le cas le plus exemplaire étant bien sûr les cahiers des années 1887-1890 qui mêlent à l'écriture journalière des essais d'écriture poétique ou fictionnelle que l'on retrouve dans *Les Cahiers d'André Walter* (1). On pourrait à ce propos développer une réflexion de type générique sur l'évolution de Gide dans sa pratique du *Journal,* ses hésitations à en faire une *œuvre,* et la confusion qui jusqu'en 1902 affecte son écriture. Cependant, mon propos ici n'interrogera pas directement la notion de genre, même si cette question doit rester perpétuellement à notre esprit, le propre de l'esprit créateur de Gide étant son goût et sa propension, malgré ses vœux de classicisme, à mêler des types d'écriture mixtes.

Plus encore que le goût du métissage, il y a chez Gide une inventivité qui fait de chaque œuvre une œuvre unique, incomparable aux autres : cette qualité n'est pas seulement propre aux œuvres publiées, mais, semble-t-il, se retrouve aussi dans les objets marginaux que sont ces cahiers à moitié journal, à moitié brouillon d'une œuvre. Ainsi le cahier dont il va être question ici ne peut être assimilé par exemple au *Journal des Faux-monnayeurs* qui lui aussi mêle le journal à la genèse d'une œuvre fictionnelle : *Le Journal des Faux-Monnayeurs* accompagne l'évolution du roman plus qu'il ne la produit : c'est un carnet d'écrivain *confortable* — si confortable d'ailleurs qu'il semble avoir pu être publié tel quel : l'inconfort (de lecture et d'écriture) du carnet dont il est question ici suffirait à les différencier de manière radicale.

Ce carnet, faussement classé numéro 1 (2) dans l'ensemble des cahiers de Gide conservés à la bibliothèque Jacques Doucet peut-être approximativement daté : il commence au début octo-

bre 1893 : Gide est alors à Uzès, prêt à partir pour son premier grand voyage en Afrique du Nord ; ses dernières pages peuvent être situées aux alentours de la mi-octobre 1894 : Gide est revenu, dès le printemps 1894 d'Algérie, et se trouve en Suisse à la Brévine, où il écrit *Paludes* qui sera publié le 5 mai 1895 à *La Librairie de l'Art indépendant.* Le carnet a donc été utilisé sur une période d'à peu près un an. Il se présente ainsi : une première partie comprenant cinquante deux folios et qui constitue le carnet proprement dit, mais de l'autre côté, rédigé à l'envers, et si l'on peut dire « tête-bêche », il y a un autre type d'écriture : le projet détaillé de l'itinéraire de Gide et de Paul Laurens en Tunisie, avec les étapes, les personnes à voir etc..., trajet que, comme on le sait Gide ne suivra pas, puisque sa crise de tuberculose le contraindra de renoncer au grand Sud tunisien et de rejoindre Biskra en Algérie.

Ce sont évidemment les cinquante-deux premiers folios qui nous intéressent ici dans la mesure où, plus qu'une simple liste d'étapes à relier jour après jour, ils forment la liste compliquée de phrases dont l'itinéraire est pour le moins chaotique et sans point de chute : itinéraire non orienté non seulement d'énoncé à énoncé, mais aussi à l'intérieur d'un même énoncé : ainsi celui du folio 18 : « Envoyer à Biskra : *Volupté de S.B.* — jambon — *Buch der lieder* » entre Sainte-Beuve et Henri Heine, ce jambon qui est comme *l'autre* marque de la culture non-islamique, et dont Gide demandera en effet, dans une lettre à sa mère de lui en envoyer un et entier de chez Olida, avec les deux volumes que je viens de citer. Au moins peut-on affirmer que ce folio 18 a sans doute été écrit aux alentours du 24 novembre 1894 à Biskra !

Au-delà des ruptures et des discontinuités, parfois comiques, qui désorientent notre lecture, il y a deux séries de repères qui sans être contradictoires ouvrent à deux lectures différentes du carnet. La première série est la plus évidente : c'est le repère biographique : les noms de lieux, les indications marginales mais que l'on peut identifier, les listes d'achats, les listes de lettres à écrire, etc... Tout cela, malgré les ellipses, les inachèvements, permet de suivre, non un itinéraire, mais au moins d'en saisir certaines traces en pointillé. La seconde série de repères est celle qui nous intéresse davantage puisque ce sont les notes qui font de ce carnet, plus qu'un journal de voyage, un carnet d'écrivain. Ce sont les pages sur lesquelles Gide commence à jeter des morceaux de poème, des débuts de récits, ou de simples phrases qui constitueront la matière de deux livres

jumeaux, quoique publiés à près de deux ans d'intervalle : *Paludes* (1895) d'une part, et *Les Nourritures Terrestres* d'autre part (1897).

Il s'agit bien alors dans ce cahier de *commencer* à écrire, et non comme dans le *Journal des Faux-Nonnayeurs* d'accompagner l'écriture, de la refléter et de la réfléchir.

⁂

Avant de proposer une lecture ou une interprétation de ce geste (tenir un carnet d'écrivain), dans lequel il me semble voir le phénomène du commencement, peut-être faut-il rester sur la conjonction dans ce carnet-ci, des deux axes que je viens de citer : l'axe « journal » d'une part et l'axe créateur d'autre part.

Il est vrai qu'il y a de la part de Gide la tentation sans doute ou au moins la tentative de séparer ces deux dimensions. Le carnet commence par des indications journalières, plus proche en fait de l'agenda (le journal comme pense-bête) : les premiers énoncés sont : « A maman pour l'envoi aux cousines — cartes de visite — acheter des sels — *Affinités électives* » (Folio 1), mais, très vite, à mesure qu'un autre type de notations apparaît, il semble que Gide réserve les énoncés pratiques à la seconde partie du carnet, celle qui est écrite « tête-bêche », à l'envers, sur l'autre face. A partir du 3e folio, ce type d'indication disparaît peu à peu, et puis définitivement à partir du folio 19. Ne resteront plus alors comme signe d'actualisation ou de repérage, comme écriture journalière, dans cette première partie, que des traces d'écriture arabe, et puis, un petit extrait du *Journal* tenu par Gide à la Brévine.

Le carnet ainsi se stabilise dans une structure formelle dans laquelle on peut sans doute percevoir quelque chose de symbolique : l'écriture journalière est dans une position spatialement inversée à l'écriture poétique sur le support-carnet : sa maniabilité, son format, sa « disponibilité » matérielle le distingue de la plupart des autres cahiers plus lourds dans leur manipulation, moins adaptés à une écriture mixte, moins faciles d'accès et moins souples. Qualités donc pratiques, mais qui, il ne faut pas l'oublier ne se distinguent à peine de ses limites : nous n'avons à faire dans ce carnet d'un format 9,5 × 15 cm qu'à des débuts d'écriture, à peine des esquisses, de vrais commencements, à l'exception il est vrai d'un cas dont il sera question plus tard.

La distinction entre l'écriture poétique et l'écriture du jour ne peut être cependant totalement accomplie ou définitive, c'est pourquoi j'ai parlé de tentations ou de tentative : une lecture spontanée d'ailleurs de ce carnet ne pourrait percevoir qu'une image assez brouillée des réelles intentions qui président à son utilisation et des priorités d'écriture.

La valorisation que spontanément nous prêtons à l'écriture poétique, pousse, bien sûr, à donner à la première partie du carnet — celle qui est rédigée à l'endroit —, une place prioritaire. Cependant, la réalité matérielle du carnet contredit en partie ce réflexe de lecture : on s'aperçoit, par exemple, de ce fait troublant : alors que la première partie, dite « poétique », commence, comme nous l'avons montré, par une liste d'achats à faire, on peut constater que la première page de la partie inverse, ouvre au contraire, sur une notation qui n'a rien de « pratique » : « Comme les petits chiens qui exercent / Leur puberté contre vos jambes. » (folio 54). Alors, dans une tentative, sans doute presque totalement vaine, de reconstituer les intentions utilisatrices de Gide, peut-être pourrait-on inverser notre hypothèse de départ : les priorités d'une écriture sur l'autre ne sont apparues que progressivement, sans que rien, au départ, n'ai joué un rôle hiérarchisant.

Le flou originel sur les fonctions du carnet et le caractère progressif du changement des priorités se confirment aussi par la nature du glissement opéré. Entre les notations de type agenda et les énoncés poétiques, l'écriture qui joue le rôle de transition s'apparente à celle du *Journal :* écriture qui s'écarte de la « liste d'achat » ou « les courses à faire », mais qui pour autant ne dérive jamais vers le monde de la création. Ainsi, à partir du 3e folio, après une liste de dépense et des indications comme : « songer à la doublure du veston, linge à blanchir etc... », on trouve : « Pour Tolstoï, expliquer l'antipathie qui va jusqu'à la répulsion pour cette âme si peu musicale », ou « Lever du soleil au-dessus de Lyon extraordinaire. La campagne après, toute rose, toutes les fenêtres des villages, comme illuminées. Jujubes douceâtres », et encore : « A Uzès lundi soir, les jeux du cirque. Mardi course sur la garrigue longue attente dans la grotte où je lisais *René* ; fait des vers ; assis dans le jardin près de la pièce d'eau. Lu du Lenau », ou enfin : « Vendredi — matin, arrivée à Tunis — jour gris ».

C'est, en quelque sorte, cette tendance naturelle de l'agenda à virer au *Journal* qui donne le fil par lequel le carnet de course s'est peu à peu transformé en carnet d'écrivain. Toute la com-

plexité du problème des genres évoqué au début de mes propos, se pose dès lors qu'on tient compte du fait que les deux œuvres dont le carnet est le support tiennent à la forme du *Journal* : *Les Nourritures terrestres* étant une sorte de sublimation de l'écriture du jour, *Paludes* tendant, au contraire, à la caricature, ainsi cet extrait : « Ecrire à Gustave et à Léon. S'étonner de ne pas recevoir de lettres de Jules. Aller voir Gontran. Penser à l'individualité de Richard. S'inquiéter des relations de Hubert et d'Angèle. Tâcher d'avoir le temps d'aller au Jardin des Plantes ; y étudier les variétés du petit Potamogéton pour *Paludes* etc... » (3). De ce phénomène de sublimation dont j'ai parlé à propos des *Nourritures terrestres*, on en trouve la trace concrète dans la distanciation que Gide opère entre les fragments recopiés dans le texte poétique et leur rédaction première. Ainsi, dans ce carnet, au tout début, en cette phase transitoire qui s'opère entre l'écriture pratique et l'écriture poétique, il y a ce fragment du folio 7 : « J'ai trouvé ce matin dans une des allées des Sources, m'y promenant — un champignon étrange. C'était enveloppé d'une gaine blanche, comme un fruit de magnolia rouge-orange, avec de réguliers dessins gris de cendre, qu'on comprenait formés par cette poussière sporagineuse issue de l'intérieur. Je l'ouvris ; il était plein d'une matière saumâtre, boueuse, au centre formant gelée claire — il en sortait une odeur nauséabonde. Autour de lui d'autres plus ouverts n'étaient plus que comme ces fongosités qu'ont voit sur les troncs des vieux arbres. » On le retrouve à peine modifié, à la fin du II[e] livre des *Nourritures terrestres*, mais avec cette note entre parenthèses qui éloigne le texte-source : « (J'écrivais cela avant de partir pour Tunis, et je te le copie ici pour te montrer quelle importance prenait pour moi chaque chose, aussitôt que je le regardais.) » (4) De fait, ce type de notations apparentées au *Journal* ne joue, dans le carnet, qu'un rôle transitoire : elles instaurent un régime d'écriture moins insignifiant que la simple liste, mais encore trop empirique pour s'insérer dans l'œuvre sans réserves.

⁂

A partir de ces premières hésitations, Gide peut commencer, ou peut s'essayer à écrire : au début, donc, avec à intervalles plus ou moins réguliers ces fameuses notations pratiques, puis, plus rien pour limiter la création. Ecrire, mais quoi ? Gide

vient de publier *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*, et la première phrase du carnet est : « A maman pour l'envoi aux cousines » concerne précisément ces deux livres que Gide demande à sa mère d'envoyer à Madeleine et Valentine Rondeaux (5). Il s'agit bien de commencer à écrire quelque chose de neuf.

Le carnet est alors le support d'initiatives plus ou moins contrôlées d'un commencement d'œuvre. Sans doute serait-il naïf d'attribuer à ce carnet la vertu magique d'un commencement pur et absolu ; ainsi, *Paludes* était déjà projeté dès mars 1893, comme en témoignent certaines notes du *Journal* d'alors : les deux vers : « Sa tiède nudité / Saigne à perpétuité » présents dans un plus grand ensemble au folio 38 du carnet, et qui se retrouvent dans l'envoi final de *Paludes*, datent-ils au moins de mars 1893, comme en témoignent les pages inédites de cette époque, de même, le titre *Angèle ou le petit voyage* est-il, selon les mêmes inédits, d'avril 1893 : on le retrouve au folio 22 du carnet et forme le titre d'un épisode de *Paludes* (6). Par cette notion de *commencement*, il ne faut pas donc entendre moment absolument inaugural ; cependant, quoique *Paludes* ait déjà été en projet avant l'utilisation du carnet, il n'en reste pas moins que celui-ci joue une fonction génétique de point de départ.

Il est, en effet, significatif que les deux premiers échantillons d'écriture poétique, soient des fragments qui font le deuil d'une certaine pratique créatrice : ces deux fragments sont au folio 2 et au folio 5 : le premier : « Il y a des maladies extravagantes / Qui consistent à vouloir ce que l'on a pas », il est entouré et au-dessous, il y a cette notation : « Derniers vers d'A.W. » ; le second fragment est : « J'ai rêvé des femmes qu'on viole / Avec des instruments de fer. / Elles avaient gardé du gâteau dans leur bouche. », il est biffé, et au-dessous, on lit : « Derniers vers d'André Walter. »

Qu'importe ici que le premier de ces fragments ait été repris dans *Les Nourritures terrestres*, au début du deuxième livre, et que le second soit resté lettre morte, ce qui est plus significatif, c'est que ces deux premières initiatives créatrices soient mises au compte d'un personnage antérieur et abandonné, et surtout que l'adjectif *dernier* se répète, identique, à la suite de ces deux premiers fragments. Ainsi, même si *Paludes* a déjà été envisagé, le carnet continue à assumer sa fonction de rupture et de commencement : le commencement d'une nouvelle œuvre s'opère alors par une sorte de rituel de deuil.

J'ajouterai ceci : que *Paludes* ait déjà été commencé six mois avant la première utilisation de ce carnet n'entame de toutes façons en rien sa valeur pratique de *commencement* puisque, ainsi qu'on l'a vu, le premier fragment d'écriture poétique ne sera pas destiné à *Paludes* mais aux *Nourritures terrestres,* et que si l'on regarde le fragment qui suit immédiatement celui, abandonné, du « rêve » : « Nous étions encore couchés lorsque les arcs-en-ciel parurent », c'est encore à un poème des *Nourritures terrestres* (Livre VI) (7) qu'il sera attribué.

De fait, les premiers fragments du carnet sont à la fois deuil d'un personnage ancien, mais aussi ouverture à quelque chose d'encore inconnu.

A l'intérieur de cette notion de *commencement,* surgit un problème posé par le carnet : celui de sa double destination : *Paludes* d'un côté, *Les Nourritures terrestres* de l'autre. Si Gide a eu quelques difficultés à différencier l'écriture poétique et l'écriture pratique, il ne semble pas avoir été touché par la même préoccupation quant aux deux livres qui semblent alors s'écrire ensemble : un carnet pour deux œuvres. Il faut s'arrêter un instant sur cette caractéristique importante et tout d'abord donner un exemple significatif de cette duplicité : il s'agit de trois folios écrits peu auprès l'arrivée à Tunis (folio 12 ro-13 ro).

Le premier folio, écrit sur la page de droite est le suivant :

« Chant d'automne

v. Gœthe - *Gedichte* p. 39.

« récoltes mûries » - écorchures treilles - cueillettes par la fenêtre - balustrades - corbeilles - rampes - mur - treille - espalier - grappes jumelles -

regard d'adieu. »

On retrouve des éléments de ce folio dans *Les Nourritures terrestres* au livre VI dans une série d'actions : « Sortir... Espaliers ; jardins de murs enclos au soleil... » (8) et « Balcons, corbeilles de glycines et de roses ; repos du soir ; tiédeur. » (9). Avant de commenter cette page, il faut peut-être lire les deux suivantes qui *se font face* dans le carnet ; la première : « jus de grenade mûre - fruit plein de merveilles - cloisonné - splendeur cachée - mauresque - mûrir en silence - n'a de formes que dans

un certain sens - symétrie mystérieuse (pentagonal) - se mûrit. », la seconde reprend le titre de « Chant d'Automne » : « Pommes - gerçures - (éclatement) (blastoderme) lumière du soir - (toutes petites) - violoncelle - feuilles de lierre - aiguilles de sapin - horizon plus puissant que le reste du ciel - pressoir - odeur de pommes - (fruits que l'on va garder avec les souvenirs -) grappes vendangées - ». Là encore, la liste ou plutôt deux listes, deux paradigmes : celui de la grenade mauresque d'un côté, de l'autre celui plus normand de la pomme, avec à sa fin, une allusion aux vendanges.

La bi-partition qui oppose ces deux pages en vis-à-vis dans le carnet, correspond, bien sûr, à l'opposition *Nourritures terrestres / Paludes*. Le premier des deux a servi au livre IV à construire *La Ronde de la Grenade* (10), le second folio se retrouve en partie dans *Paludes* sous une forme métalinguistique : « J'écrivis les définitions de vingt vocables de l'école et trouvai pour le mot *blastoderme* jusqu'à huit épithètes nouvelles » (11), et sous une forme poétique dans *Les Nourritures terrestres* : « Ah ! que ne suis-je pas étendu maintenant, sous le hangar — où la chaleur défaille — près de toi, parmi la pressure des pommes, parmi les âcres pommes pressurées. » (12).

Une première remarque ici : alors que dans *Les Nourritures terrestres*, Gide reprend littéralement les séries et les intègre pour la plupart dans des formes paradigmatiques, il ne reprend pour *Paludes* que le mot blastoderme, et ce de manière ironique et critique : ironie qui n'est pas seulement appliquée à l'étrangeté du mot, mais à l'égard du principe paradigmatique. Une même forme d'écriture, caractéristique du carnet, subit donc deux utilisations tout aussi remarquables l'une que l'autre. On pourrait s'attendre à ce que son utilisation positive (celle des *Nourritures terrestres*) s'inscrive dans un processus qui transforme le paradigme en syntagme narratif ou poétique ; il n'en est rien : le paradigme est certes modifié (des éléments apparaissent, d'autres disparaissent), mais il n'est pas *transformé*. Il semble alors que, dans un certain type d'utilisation, l'écriture du carnet ne soit pas *une écriture en vue de...*, mais soit déjà écriture pratiquement achevée, et ne subisse alors que deux sorts opposés : soit être répété, soit être nié.

Seconde remarque : la distinction *Nourritures terrestres / Paludes* n'opère pas. La page de droite contient un élément de *Paludes* mais la fin du même folio est utilisé pour *Les Nourritures terrestres* ; de sorte qu'à l'écriture du carnet ne semble pas correspondre des destinations précises ou *a priori*. On dirait

que Gide, plus tard, a pioché indistinctement dans le réservoir que constituait le carnet.

A avancer plus loin dans cette enquête, on s'aperçoit que le fonctionnement décrit n'a rien d'exceptionnel : ainsi le fragment qui concerne le « champignon étrange », revient dans *Paludes* sous une forme quasi identique à celle que l'on vient de voir pour le mot « blastoderme ». A la fin de la deuxième partie, intitulée *Angèle,* on peut lire : « Chercher des épithètes pour *fongosité.* C'était tout. Je repris la plume ; je biffai tout cela et j'écrivis simplement à la place : « Faire avec Angèle un petit voyage d'agrément. » Puis j'allais me coucher. » (13). Dans les deux cas, le carnet joue de sa double fonction sur le modèle suivant : Pour *Les Nourritures terrestres* répétition du fragment ou du paradigme, pour *Paludes,* dénégation ironique. On pourrait multiplier ainsi les exemples : ainsi trouve-t-on dans le carnet un sorte de Ballade des cinq sens qui là encore sera utilisée lyriquement dans *Les Nourritures* et ironiquement dans *Paludes.*

L'étonnant dans ces processus, c'est que l'usage ironique et de dénégation précède son utilisation positive et lyrique, puisque *Paludes,* comme on le sait, a été écrit, je veux dire rédigé avant *Les Nourritures,* et publié deux ans avant.

Il faut bien sûr associer cette pratique à une remarque éternellement répétée par Gide selon laquelle ses livres « contradictoires » (par exemple *La Porte étroite* et *L'Immoraliste)* auraient été conçus ensemble ; il en est donc de même pour *Paludes* et *Les Nourritures,* à la fois jumeaux mais aussi en totale opposition : l'un étant le livre du voyage, l'autre celui de l'impossibilité et de l'insignifiance du voyage. Ce qui nous importe ici, c'est de voir que *commencer* à écrire s'opère sous le signe du double et de la contradiction. Que ce carnet ait été le point de départ de deux livres aussi symétriquement opposés est significatif d'une certaine attitude créatrice : le point de départ est à double foyer, double foyer contradictoire, noyau de contraires. Bien sûr, rien dans le carnet n'affirme cette intention contradictoire puisqu'aucun commentaire de Gide ne vient s'adjoindre aux fragments pour en signaler la destination ou la valeur, mais, *de fait,* nous avons à faire au fonctionnement d'une double genèse.

La mixité qui caractérise ce carnet connaît d'autres types de figuration que celle que je viens de décrire : il n'y a pas en effet, co-présence dans une même page-source des éléments qui seront plus tard utilisés par les deux livres ; à lire ce carnet

au rythme successif de ses pages, on trouve toutes sortes de possibles : commencements de poèmes ou petits textes, certains abandonnés, d'autres mêlant les deux livres, d'autres encore exclusivement utilisés par l'une des deux œuvres, sans que l'on puisse établir un rythme régulier. Mais, là encore, ce qui frappe, c'est que rien ne vient discriminer les fragments, ainsi au folio 15, une phrase sur les sources qui semble avoir inspiré le début du livre II des *Nourritures,* et en face : « Nous avons bâti sur le sable / Des cathédrales périssables » qui constituent deux vers de l'envoi final de *Paludes* (14).

Autre exemple, au recto du folio 23, tout un fragment qui décrit un village arabe au soleil se retrouve textuellement dans *Les Nourritures,* et au verso cette phrase : « Angèle, Angèle, m'écriai-je, songez au vent qu'il fait sur la mer ! Je sais bien que je vous ai promis de n'avoir près de vous rien que de petites pensées, — mais ce vent parfois les soulève », que l'on retrouve dans *Paludes.* Notons d'ailleurs que Angèle n'est pas seulement un personnage de *Paludes,* mais apparaît aussi dans *Les Nourritures,* et dans une fonction similaire (15). De sorte que même si les textes-sources des deux livres sont écrits sur des feuillets différents, pour autant, rien ne vient des distinguer l'un de l'autre.

Aussi, *commencer à écrire* qui, pour moi, caractérise l'écriture du carnet d'écrivain est un commencement bien particulier, au sens où ce commencement est préalable au choix et à la hiérarchisation. En cela peut-être, le carnet se distingue-t-il du cahier ou du brouillon qui suppose une homogénéité plus grande. On a l'impression en lisant ce carnet d'avoir à faire à une série d'extraits aléatoires des œuvres ; extraits paradoxaux puisqu'ils anticipent sur les livres à venir, mais dont le sens est encore neutre.

C'est seulement à partir du moment où l'écrivain peut nommer les fragments qu'il écrit (et ce quelque soit l'importance de ce fragment) que l'on perçoit un commencement de distinction : deux folios quasiment symétriques jouent ce rôle : le folio 21 et le folio 44. Tous deux portent en haut et à droite du folio un titre qui formera les sous-titres des deux œuvres. Le folio 21 : « Chasse au canard sauvage » qui correspond au sous-titre de *Paludes Hubert ou la chasse au canard sauvage* (16), et le folio 44 *La Ronde de la grenade* qui deviendra *Ronde de la grenade* au Livre IV des *Nourritures.* Mais cette distinction renforce l'idée de simultanéité des deux projets plutôt qu'elle ne permet de les opposer. Leur contenu, comme

souvent, est indécis ; pour le premier : « Fusil à air comprimé — détentes silencieuses — patins — glace fondue — on porte les patins à la main », condensation extrême du fameux récit de la partie de chasse du narrateur : le fusil silencieux est celui-là même dont la détonation est si douce qu'elle fait songer au son de « Palmes ! » dans un vers de Mallarmé (17) ; pour le deuxième, il y a un grand blanc sous le titre, suivi d'un petit paragraphe sur la figue que l'on retrouve dans *Les Nourritures* (18). Le blanc qui constitue la majeure partie du folio 44, même s'il n'a rien de mallarméen, est malgré tout significatif.

De fait, pour commencer à écrire *La Ronde de la grenade*, Gide commence par sa quasi-fin, le paragraphe sur la figue : « figue — sa floraison nous est cachée — c'est une chambre close où se déroulent des noces cachées — aucun parfum ne les révèle. » que l'on retrouve dans *Les Nourritures* sous cette forme : « Je chante la figue dit-elle / Dont les belles amours sont cachées / Chambre close où se célèbrent les noces / Aucun parfum ne les conte en dehors », et le folio suivant correspond aux derniers vers de *La Ronde* : « Et la belle prunelle des haies / Que la neige froide rend douce. », que l'on retrouve dans *Les Nourritures* sous la forme : « Et l'acide prunelle... ».

Le blanc qui sépare le titre *La Ronde de la grenade* des vers, et le fait que Gide commence par la toute fin de son texte, permet d'apporter ici une précision quand à cette notion de commencement. Commencer à écrire, dans le cadre du carnet, ne renvoie pas à une chronologie linéaire mais au contraire à une temporalité particulière de l'écriture. Commencer ici renvoie à l'ultra-rapidité de la note qui sait qu'elle ne vient pas forcément au bon moment, qu'il y aurait peut-être quelque chose à écrire avant, mais qui ne peut attendre d'être inscrite. Il ne s'agit pas ici de commencer par la fin (prescription que tout bon romancier se doit de suivre) mais de commencer n'importe où : commencer n'importe où, avec cette condition que le caractère anarchique de l'initiative créatrice ne compromette pas le développement futur de la page. Gide a laissé un grand blanc qui occupe les 2/3 de la page, parce qu'entre le titre qui nomme la grenade et le fragment qui concerne la figue, il faut bien laisser la place du sujet principal ; ce blanc est resté matériellement vierge : ce n'est pas là qu'a été opérée la jonction entre un titre encore improbable et le petit fragment, mais il fallait qu'il fût là. Le blanc n'est pas à remplir, il est là pour lui-même dira-t-on, en vue d'une autre étape de

la création qui n'est plus celle du *commencer à écrire ;* mais celle de la rédaction, de la liaison des éléments. Commencer est bien alors pour commencement au sens où, par essence, il est inachevé, sans achèvement possible, au lieu et place et au moment où il paraît.

⁂

Il y a cependant une fin à tout commencement — c'est précisément lorsque Gide cesse de commencer à écrire, mais qu'il écrit vraiment, que le carnet cesse d'opérer sur le mode que je viens de décrire.

A la fin du carnet, nous avons pour la première fois, un véritable passage à l'écriture : il s'agit de sept feuillets écrits à la suite, avec de nombreuses ratures, notamment le passage du JE au IL (phénomène assez fréquent chez Gide) et qui correspond à la fin du livre IV des *Nourritures,* décrivant la petite orgie nocturne qui se déroule, le soir dans les jardins de Fiesole. La plupart des éléments du dialogue présents dans le carnet sont supprimés dans le livre, et il ne reste que les commentaires du narrateur.

Ce qui me retient alors dans ces quelques pages qu'on ne peut ici étudier dans le détail, c'est que ce sont les seules pages où le titre d'un des deux livres apparaît. Gide écrit en effet au folio 50 : « Voilà pourquoi je n'ai chanté la joie et que je l'ai nommée nourriture céleste » : le mot céleste est barré, et au-dessus est écrit le mot *terrestre.* Il s'agit bien en effet de nommer : premier acte qui se situe au-delà du commencement, premier acte qui est celui de la distinction et de la réflexion sur ce quoi on écrit.

⁂

J'ai indiqué, au début de mon propos que l'écriture poétique l'emportait sur l'écriture indicative, j'ai par ailleurs parlé d'une tentative ou d'une tentation de hiérarchiser des deux domaines comme pour suggérer que Gide n'y était pas tout à fait parvenu. De fait, à partir du folio 19, les indications de la vie pratique disparaissent tout à fait, mais pour autant, on ne peut pas dire que tout contexte a été évacué de l'écriture. Ainsi ces deux éléments qui retiennent l'attention. D'une part le folio 41 et le recto du folio 42 qui se font face : sur le premier la

signature en caractère latins d'Athman (visiblement de sa main) et en-dessous sa transcription en caractère arabe, vraisemblablement de la main de Gide ; en face la signature de Gide et celle d'Athman en caractère français, toutes deux de la main de Gide, et en-dessous « Monsieur André Gide » écrit en arabe de la main d'Athman. Ces cinq transcriptions des deux noms qui jouent comme en miroir sur les deux feuillets en vis-à-vis, l'échange des stylos, l'échange des langues et des graphies, introduisent alors, dans le carnet d'écrivain, une inclinaison qui tend à l'inscription du rapport amoureux : celui du don et de l'échange.

Le second élément qui vient troubler ou interrompre les commencements d'écriture, se situe au recto du folio 34 ; une page a été arrachée, et ne restent donc que ces traces :

« ...de moi
etc...
(elle n'était pas belle)
ferveur intense
larmes — impuissance
de l'effort — beauté secrète). »

Rien évidemment ne permet d'interpréter ce fragment dans un sens ou dans un autre : sinon la page antérieure arrachée qui permet de supposer le secret, la confidence, de retrouver peut-être dans ce *elle* anonyme la figure d'un fiasco : qu'importe.

Reste que si nous assistons dans ce carnet à l'émergence de deux livres opposés en conjoints, et puis à la fin de la nomination raturée de l'un des deux, nous voyons aussi que le carnet, malgré ces tentatives ne parvient pas à être le support exclusif *d'une* écriture, et que celle-ci est toujours semble-t-il, destinée à se compromettre avec le désir : le désir du jour.

CNRS (ITEM)

NOTES

1. Voir notre article sur la genèse des *Cahiers d'André Walter* in *L'Ecrivain et son manuscrit*, séminaire du CNRS-ITEM, à paraître aux PUF.
2. En fait, ce cahier correspond, dans notre propre classement, au 8e de la série de la Bibliothèque Doucet.
3. *Paludes* NRF, 1926, p. 29.
4. *Les Nourritures terrestres*, Folio, p. 46.
5. *Lettres à sa mère*, édit. Cl. Martin, Gallimard, p. 192-193.
6. *Paludes*, éd. citée, p. 165.
7. *Nourritures*, éd. cit., p. 120.
8. *Ibid.*, p. 121.
9. *Ibid.*, p. 125.
10. *Ibid.*, p. 81.
11. *Paludes*, éd. cit., p. 54-55.
12. *Nourritures*, p. 107-108.
13. *Paludes*, éd. cit., p. 66.
14. *Paludes*, éd. cit., p. 198.
15. *Nourritures*, éd. cit., p. 99.
16. *Paludes*, p. 135-164.
17. *Ibid.*, p. 157.
18. *Nourritures*, p. 81.

SARTRE LECTEUR DE GIDE : AUTHENTICITÉ ET ENGAGEMENT*

par

Pierre MASSON

En janvier 1946, Gide notre dans son *Journal* :

> *Il arrivera peut-être, plus tard, que tel lecteur attentif ressorte telle phrase de moi, qui passa d'abord inaperçue, et que, devant le raffut que l'on fait aujourd'hui (dont Sartre n'est pas uniquement responsable) à propos de certaines déclarations et manifestations « existentialistes », il s'étonne et proteste : « mais Gide l'avait dit avant lui... »* (1)

Si nous nous proposons d'être ce lecteur attentif réclamé par Gide, ce n'est nullement avec des intentions polémiques. Ni Sartre ni Gide n'ont besoin qu'on les défende, mais il n'en reste pas moins que le dialogue n'a pas vraiment été établi entre leurs écrits. Nous allons donc dans un premier temps surprendre Sartre à l'écoute de la pensée gidienne, et s'affirmant aux dépens de celle-ci. Mais loin d'en être diminuée, la portée de son œuvre, ainsi remise en situation, ne s'en trouvera ensuite que précisée, et même renforcée. Sartre lecteur de Gide, certes, mais au profit de Sartre lu.

* Etude parue pour la première fois dans *Lectures de Sartre*, Textes réunis et présentés par Claude Burgelin, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 217-239.

Deux faux-monnayeurs

Orphelins et écrivains, bourgeois et réformateurs, Gide et Sartre ont en commun une situation et des choix qui font d'eux des êtres contradictoires. Privés précocement de l'image paternelle, ils sont comme des signes privés de référent, et tenus alors de se constituer un domaine de mots et d'idées où s'enraciner de nouveau. Coupés, par leur milieu familial et leur fonction sociale, d'une relation directe avec les mécanismes de production, ils rêvent d'un acte dont les répercussions irréversibles les réinséreraient dans la chaîne des nécessités.

Mais ces deux opérations engendrent une nouvelle contradiction : ils se trouvent à la fois obligés d'affirmer l'importance de leur valeur individuelle — la garantie paternelle leur fait défaut — et de la relativiser en prenant place dans le syntagme social. Leur statut d'écrivain, conçu au départ comme le moyen de répondre à leurs aspirations, se révèle être le lieu où s'exprime et se prolonge indéfiniment cette contradiction. Ecrire, en particulier écrire sur soi, tenir son journal, comme Gide l'a toujours fait et comme Sartre se met à le faire en 1939, cela revient sans doute à épaissir la vie, à augmenter l'impression de réalité, comme le note Edouard, dans *Les Faux-monnayeurs*, à propos de son propre journal :

> *C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété* (2).

Mais c'est aussi se regarder vivre à distance, exister après coup, et donc instaurer en soi-même une fissure par où s'insère le doute, puisque tout le vécu est de ce fait considéré comme une représentation, un jeu. Edouard le reconnaît, sans pour autant saisir la cause de son malaise :

> Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire, *c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois* (3).

Or, presque de la même manière, Sartre constate à son sujet :

> *Il y a presque toujours un décalage entre le moment où j'ai senti et le moment où j'écris* (4).

Cette pratique du journal ne fait que mettre en évidence une dichotomie à laquelle ils sont tous deux confrontés en permanence. Contraints de se connaître pour se sentir reconnus, ils pratiquent sur eux-mêmes une lucidité dévastatrice. La manie de l'introspection débouche ainsi sur l'insincérité, ce que Sartre appelle l'inauthenticité. Chez Gide, c'est par exemple l'Armand des *Faux-monnayeurs* qui déclare :

> *Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot* (5).

A quoi Sartre fait écho dans ses *Carnets :*

> *C'est vrai, je ne suis pas authentique. Tout ce que je sens, avant même que de le sentir, je sais que le sens. Et je ne le sens plus qu'à moitié alors, tout occupé à le définir et à le penser. (...) C'est bien moi, ce redoublement continuel et réflexif, cette précipitation avide à tirer parti de moi-même, ce regard (...) je ne suis qu'orgueil et lucidité* (6).

Si ce dédoublement est vécu comme une malédiction inéluctable, c'est aussi parce que l'écrivain y trouve son compte, et ne peut renoncer à cette dichotomie salvatrice qui préserve toujours une part de l'individu et la met hors-jeu, la consacrant irresponsable. Désireux de ne faire qu'un bloc homogène lorsqu'il veut authentifier aux yeux d'autrui la valeur d'un acte, d'un engagement spectaculaire, il jouit au contraire de son dédoublement quand il veut n'être pas atteint par une situation imprévue, contraignante ; comme Heinrich dans *Le Diable et le bon Dieu,* comme Boris dans *Les Faux-Monnayeurs,* il se réfugie alors dans un comportement magique qui lui permet de croire que tout cela est un rêve et que la réalité est ailleurs. De fait, Gide et Sartre décrivent tous deux la découverte de ce dédoublement comme la source d'une impression agréable. Elle fut très précoce chez Sartre, et liée à la lecture de contes agrémentés d'un questionnaire pédagogique :

> *Il me sembla qu'on interrogeait un enfant. (...) Mais cet enfant n'était pas tout à fait moi et j'avais peur de répondre. Je répondis pourtant, ma faible voix se perdit*

> *et je me sentis devenir un autre (...) à la longue je pris plaisir à ce déclic qui m'arrachait de moi-même* (7).

Celle que relate Gide est plus tardive, mais plus dramatique aussi, puisqu'elle se produisit au cours d'un accident de voiture :

> *Ce fut une sorte de brusque révélation. Je ne ressentais pas la moindre émotion ; simplement j'étais extraordinairement intéressé* (amusé *serait plus exact*) *(...) assistant à tout cela comme à un spectacle en dehors de la réalité* (8).

C'est précisément cet épisode qui, lu par Sartre en 1939, lui fit prendre conscience de cette similitude, et lui fit noter :

> *J'ai voulu copier un passage du journal de Gide sur le « peu de réalité » et j'ai eu tort de ne pas le faire. Il explique à Roger Martin du Gard qu'il y a un certain sens du réel qui lui manque et que les événements les plus importants lui semblent des mascarades. Je suis tel, et de là vient sans doute ma frivolité* (9).

Ce rapprochement peut s'opérer également au niveau des œuvres de l'un et de l'autre, permettant de les lire comme deux développements concurrents d'un problème unique. Divisés de l'intérieur, en guerre avec eux-mêmes, tels sont les personnages qui y évoluent et qui, tantôt avec complaisance, tantôt avec angoisse, voient échouer leurs tentatives de se faire prendre au sérieux, de se constituer en êtres authentiques. Quémandant la reconnaissance dont l'absence de père les prive, ils subissent un mouvement d'attraction envers certaines figures autoritaires, mais aussi de répulsion, puisque la loi qu'elles incarnent, en leur faisant gagner une identité, leur fait perdre leur divine liberté, les contraignant alors à répondre en permanence à leurs actes. Oreste face à Egisthe, Hugo face à Hœderer, Mathieu face à Brunet, à des degrés divers, vivent la même passion contradictoire et désespérée que celle qui pousse Lafcadio vers Julius et Bernard vers Edouard, ou Michel vers Ménalque. Ils ne s'approchent de leur idole que pour mieux la fuir ensuite, ou la détruire. Simplement, alors que ce processus s'accomplit chez Sartre d'une manière violente, il se déroule chez Gide sur le mode d'une démythification à la fois décevante et salutaire, puisqu'elle redonne au héros la liberté de reprendre sa quête. C'est cette différence de tonalité qui permet en définitive de les

départager, le premier se refusant à prolonger une situation dont le second essaie vaille que vaille de s'accommoder. En suivant les remarques de Jean-Joseph Goux sur les relations entre l'économie, la psychologie et la littérature, on pourrait dire que ces personnages, privés de l'étalon-or originel, s'efforcent de le retrouver autour d'eux ou parfois même en eux, mais sans jamais parvenir à croire complètement à une monnaie dont ils auraient eux-mêmes fixé la valeur, et qui risquerait d'ailleurs, si elle devenait définitive, de leur interdire à l'avenir toute fluctuation :

> *Le fils est comme la monnaie circulante d'un jeu qui en détient la garantie de valeur (...). Cette paternité, d'abord exigée comme réelle (naturelle), est appelée ensuite comme une garantie plus haute, dans une frappe qui n'est plus conceptionnelle mais qui est la marque ineffaçable de l'éducation dans l'esprit.* (10)

Cette garantie n'est en fait jamais obtenue. D'abord pour cette raison que, le vrai père ne pouvant être que l'Absent, toute figure de remplacement ne peut être perçue que comme une contrefaçon et engendrer le doute :

> *La scission du père, suspectée par le fils, devient chez le fils la conscience permanente d'un clivage. Il n'y a plus de vérité des pensées et des sentiments* (11).

Ensuite parce qu'au fond de lui-même, le fils n'est pas mécontent d'une disparition qui lui permet de revendiquer pour lui seul la valeur habituellement transmise héréditairement. Du moins le croit-il, comme Œdipe et Bernard, Hugo et Mathieu, en attendant un réveil nécessairement douloureux :

> *A vouloir à tout prix donner le change, présenter l'aspect d'une monnaie de grande valeur, on finit par ne plus savoir ce que l'on est vraiment* (12).

L'absence d'étalon-or entraîne ainsi chez le héros livré à lui-même l'obsession de la valeur d'échange ; mis en circulation par une main désormais invisible, il n'est plus qu'une monnaie fiduciaire, dont la valeur dépend de sa reconnaissance par autrui. La peur de n'être qu'un faux-jeton est lisible chez Sartre comme chez Gide, avec pour conséquence la recherche permanente d'un acte fondateur grâce auquel cette valeur pourrait être reconnue. En corollaire l'impossibilité d'un tel acte, conçu

comme magique et rédempteur, en fait geste dérisoire et nocif en raison de son caractère purement égoïste. La monnaie fiduciaire ne compte qu'à condition d'être l'instrument d'un échange. Qu'elle prétende circuler pour son seul profit, et elle n'est plus qu'un bout de papier, faux-jeton à l'intérieur d'un échange truqué. En se lançant dans la croisade pour la délivrance du Pape, dans *Les Caves du Vatican,* Fleurissoire se donne consciemment l'allure d'un saint, alors qu'il n'accomplit qu'une manœuvre de diversion destinée à lui éviter une contribution financière. De la même manière Hugo, dans *Les Mains sales,* en s'inscrivant au Parti, ne le fait pas tant pour servir l'intérêt des prolétaires que pour s'affirmer comme valeur authentique, pour « compter », comme il le dit de façon révélatrice, aux yeux de Louis et d'Olga. Mais ni lui, ni Fleurissoire, ne peuvent mener à bien ces entreprises mensongères ; l'échange truqué n'aboutit qu'à la mise en évidence de leur propre fausseté : leur mort ne change rien, leur vie retranchée n'était donc qu'un zéro.

Cette peur d'être un faux-jeton, décrite ironiquement par Gide, vécue tragiquement par les héros sartriens, aboutit à une préoccupation commune, la recherche d'un référent stable pour leur langage menacé de dévaluation, le désir d'un monde où des certitudes collectives changeraient en mots d'ordre — en billets à ordre — le verbiage individualiste. Le faux-jeton n'a d'autres recours qu'un altruisme obligé pour se justifier. De ce point de vue, l'engagement politique, et plus spécialement aux côtés du prolétariat, joua entre les deux guerres mondiales ce rôle de référent privilégié. Grâce à lui, l'homme divisé et coupé de ses origines pouvait reprendre pied dans « le monde réel » et se réconcilier avec lui-même en se battant pour les autres.

Le chemin qui mena Gide vers ces terres nouvelles est bien connu, passant par la Cour d'Assises et le Congo, mais aussi par une époque où il semblait admis que désormais seuls compteraient les écrivains qui sauraient prendre en charge les réalités sociales et se mobiliser pour les faire évoluer. La suite est plus complexe qu'on ne croit généralement. On a surtout retenu le caractère spectaculaire de cet engagement : Gide manifestant le poing levé, le voyage en URSS, Gide dans la tribune aux côtés de Staline et de Molotov, puis la rupture retentissante, et enfin le silence. Ce bruit d'abord, ce silence ensuite, ont empêché qu'on prête vraiment attention à une pièce de théâtre qu'il composa péniblement entre 1933 et 1936, puis remania à plusieurs reprises jusqu'en 1944, et où devaient s'exprimer ses

convictions politiques. *Robert* ou *l'Intérêt général* fut publié dans l'Arche entre août 1944 et août 1945 avant d'être repris dans le recueil de *Littérature engagée* en 1950. Que cette pièce soit en partie manquée, nul n'en disconviendra, et certains voient dans cet échec la preuve que Gide s'était effectivement fourvoyé dans le monde de la politique. Mais au lieu de s'apitoyer sur l'entêtement de Gide à mener à bien une pièce qui ne pouvait rien ajouter à sa gloire, il nous semble qu'il faille tirer de cette histoire deux leçons : la première est que la politique ne fut pas pour Gide une parenthèse vite refermée ; son acharnement à écrire sa pièce témoigne de la persistance de ses préoccupations. La seconde, c'est que cet échec partiel est peut-être le signe que Gide butait sur un problème insoluble, non pas d'ordre esthétique, le problème de l'engagement pour les transfuges de la bourgeoisie, tel qu'il se posait en 1933, mais encore quinze ans plus tard, lorsque Sartre écrivit *Les Mains sales*. Il importe donc d'analyser cette pièce, dont Sartre eut la possibilité de prendre connaissance avant d'écrire la sienne.

L'Intérêt général est marqué par la transformation du thème gidien de la bâtardise anarchisante au contact de l'engagement politique. Le héros, Michel, est pourvu pour son malheur d'un père bien réel, industriel égoïste et cynique, à la personnalité écrasante, et il trouve là de quoi nourrir une révolte beaucoup plus consistante que celle d'un Bernard Profitendieu. Fils de grands bourgeois, Michel ne peut s'offrir le luxe de rêver sur son origine, et conçoit alors le monde comme le lieu d'un affrontement manichéen : d'un côté, il range son père et son frère aîné, qualifiés d'assassins, et de l'autre la famille de l'ingénieur Boris, qui est devenue sa famille d'adoption et qui représente pour lui tout le monde ouvrier. Boris a une fille, Vera, dont Michel est amoureux, et surtout un fils Ivan, meneur des ouvriers en grève, pour qui Michel éprouve une admiration passionnée. Refusant la soumission à l'ordre paternel, Michel rompt avec sa famille et, se retrouvant aux côtés des ouvriers au cours d'une manifestation, est abattu par un contremaître aux ordres de son père.

Avec cette nouvelle donne familiale et sociale, qui permet au héros gidien de se poser en s'opposant à son père, la coupure que nous avons précédemment observée ne passe plus à l'intérieur de l'être, mais elle n'est pas pour autant annulée : désormais, elle passe entre lui et le prolétariat, entre son moi social tel qu'il hérite de sa famille, et le camp d'en face qu'il aspire à rejoindre. Robert, le grand industriel, est un père ter-

riblement encombrant pour Michel qui se voit reprocher ses origines bourgeoises par ceux qu'il voudrait nommer ses frères. Pour être digne d'eux, pour se conformer à l'image idéale qu'il se fait de leur classe, il rêve donc d'accomplir un geste généreux et symbolique. Mais comme il n'a pas d'autre moyen d'effacer ses origines que de les supprimer en lui-même, il est amené à concevoir ce geste comme un anéantissement ; l'acte qui doit ouvrir à Michel les portes d'une vie nouvelle est celui qui le mène à la mort. L'intellectuel engagé est confronté à un dilemme dont la pièce de Gide est l'illustration, comme en témoigne ce dialogue entre Michel et Ivan, dialogue qui paraît annoncer celui de Hugo avec Georges et Slick dans *Les Mains sales :*

> — *Michel :* « *J'ai beaucoup réfléchi, ces derniers temps. Je crois que celui qui peut le mieux pour servir, être le plus utile à la cause, c'est précisément quelqu'un qui n'y aurait aucun intérêt. Je crois qu'il y a dans tout désintéressement une vertu extaordinaire. (...)*
>
> — *Ivan :* « *Ecoute, mon petit : je n'entends rien à la littérature et je me fous des actes généreux (...) Je me fous de toi, de moi-même. Je ne connais et ne veux connaître que le collectif. Un prolétaire fait partie d'une classe et n'a qu'à se confondre avec elle, quand cette classe revendique ses droits. Ce qu'il faut pour les obtenir, ce ne sont pas des francs-tireurs, c'est de l'ordre et de la discipline. Toi tu voudrais toujours te distinguer* (13).

L'obsession de la gratuité est ainsi l'héritage fatal que le bâtard lègue au révolutionnaire et qui l'oblige à n'être qu'un transfuge, doublement faux-jeton puisque, refusant d'être jugé à l'aune des valeurs paternelles, il ne parvient pas à se plier à celles du camp opposé. Il continue de rêver d'un étalon idéal des actes et des idées, et se voudrait lui-même monnaie d'or pur dans un monde où il n'y a de valeur que relative et synonyme d'efficacité. Faisant d'Ivan son idole, comme Hugo d'Hœderer, il confère un caractère sacré à l'instant qui doit à ses yeux sceller cette alliance une fois pour toutes, et se heurte alors au mur du réalisme et du pragmatisme. Jadis s'exerçant dans les œuvres romanesques de Gide comme une fatalité ironique, le poids de la réalité prend ici l'allure austère de la classe ouvrière ; visage fascinant et redoutable pour le transfuge qui a décidé d'y lire son jugement à la seule condition que celui-ci soit une absolution.

A la coupure psychologique s'ajoute alors la coupure politique, mais le problème est toujours posé de manière à demeure insoluble. Sartre, commentant en 1938 *La Conspiration*, que Nizan venait de publier, établit un lien identique entre les états d'âme et les prises de position des personnages, entre leur difficulté d'être authentique et celle d'être engagé. Mais en renversant le simple prolongement des données sociales, il paraissait à cette époque considérer qu'une issue restait disponible :

> *Laforgue et Rosenthal, fils de bourgeois, étudiants, vivent à plein ce grand ennui abstrait, leur légèreté sinistre, leur agressive futilité viennent de ce qu'ils n'ont point de charges et sont par nature irresponsables. Ils « improvisent » et rien ne peut les engager, pas même leur adhésion aux partis extrémistes (...) Le jeune homme est un produit de la famille bourgeoise, sa situation économique et sa vision du monde sont exclusivement familiales. (...) De cet âge (...) Nizan montre bien qu'on sort seulement par révolution. La jeunesse ne porte pas en elle sa solution : il faut qu'elle s'effondre et se déchire* (14).

C'est dire qu'à cette époque, il était assez disposé à partir d'où Gide s'arrêtait, à voir dans la mise à nu des données sociales de l'individu le moyen de l'aider à les dépasser, et donc à se servir du « contemporain capital » comme repoussoir en vue de poser et de préciser sa propre pensée.

Sartre lecteur de Gide

De l'effondrement qu'il souhaitait à la jeunesse bourgeoise, Sartre pensa voir une première fois l'accomplissement dans les événements de 1938, lorsque l'Europe fut brutalement confrontée à l'éventualité d'une guerre. Répondant à une journaliste, en décembre de cette année, à propos de son prochain roman, il paraissait vouloir en faire un tremplin pour son héros, sorte d'héritier de Roquentin et de Lafcadio qui aurait conjugué la lucidité du premier avec la liberté du second, mais une liberté conçue comme plus positive que la gratuité destructrice mise en scène par Gide :

> *Roquentin, dans son prochain roman, découvrira sa liberté, mais il lui faudra pour cela un grand bouleversement du monde : utilisant en bon romancier ce qu'il a sous les yeux, Jean-Paul Sartre fait vivre à son héros*

> *les jours récents où nous avons cru que tout allait être balayé dans la guerre ; il l'imagine mobilisé, découvrant dans cette rupture sa liberté totale et enivrante. Au retour, Antoine est mûr pour la volupté de l'acte gratuit, à la suite de Lafcadio et des surréalistes. Mais Sartre a soin de noter que les précurseurs de son héros se sont généralement donné bien du mal pour parfaire un acte gratuit, tandis qu'Antoine ne peut s'en empêcher. (...) Il s'agit (...) là d'une profonde reconstruction morale de l'individu, d'une véritable résurrection, de la nausée à l'ardeur, du suicide au goût de la vie unique, irréversible, libre* (15).

Le cheminement de Mathieu vers la liberté n'a rien de cette voie royale que Sartre traçait avec peut-être un peu d'exagération ironique. Mais ce qui nous retient pour le moment, c'est l'intention clairement énoncée de situer ce roman dans la mouvance de la création gidienne, à la fois pour en faire le prolongement et la critique. Le sujet de *L'Age de Raison*, cette histoire d'une femme enceinte et malheureuse à laquelle son amant s'efforce de procurer de l'argent, à défaut d'amour, et qui échoue au bras d'un comparse à qui sa grossesse sert d'alibi moral et physique, tout cela est déjà dans *Les Faux-Monnayeurs :* Marcelle est une sœur de Laura, et le fait que Daniel, le protecteur de Marcelle, soit un homosexuel, connote clairement le côté gidien du roman de Sartre. Un bref épisode, comme celui où Daniel surveille Boris alors qu'il s'apprête à voler un livre à l'étalage d'un libraire, est une reprise du passage des *Faux-Monnayeurs* où Edouard observe le petit Georges dans des circonstances analogues. Il n'est pas jusqu'au coup de couteau que Mathieu se donne dans la main sans raison qui ne fasse songer aux coups de poinçon que s'infligeait Lafcadio.

On peut alors essayer de voir Mathieu comme un condensé de divers faux-monnayeurs gidiens : Vincent, le responsable de la grossesse de Laura, Bernard, le voleur, Edouard, l'homme dont Laura est amoureuse, et qui est trop heureux de la refiler à un personnage sans consistance ; tous sont d'abord soucieux d'affirmer égoïstement leur liberté, en la préservant de tout engagement compromettant, à la façon de Mathieu. La différence vient de ce que le sort, assez bienveillant à l'égard d'Edouard, se charge de révéler cruellement à Mathieu sa mauvaise foi qui devient ainsi une source permanente d'une mauvaise conscience impuissante. De Gide à Sartre, le progrès annoncé ne se traduirait donc pas par une renaissance vivifiante

à l'action libératrice, mais plus modestement par la projection dans la conscience du héros sartrien de cette lucidité dont le narrateur gidien conserve le privilège. Les héros de Gide se savent doubles, mais parviennent encore à se le dissimuler, ce qui leur permet d'agir un tout petit peu, le plus souvent en se fourvoyant. Ceux de Sartre ont une pleine conscience de leurs contradictions, et cette lucidité entraîne leur paralysie. Sartre ne dépasse pas la situation gidienne, il l'exacerbe, rendant encore plus nécessaire et inaccessible à la fois l'issue libératrice. Le 22 novembre 1939, il note :

> *Je pense de plus en plus que, pour atteindre l'authenticité, il faut que quelque chose craque. C'est en somme la leçon que Gide a tirée de Dostoïevski et c'est ce que je montrerai dans le second livre de mon roman. Mais je me suis préservé contre les craquements. Je suis ligoté à mon désir d'écrire. Même en guerre je retombe sur mes pieds parce qu'aussitôt je pense à écrire ce que je sens et ce que je vois. Si je me remets en question, c'est pour écrire les résultats de cet examen et je vois bien que je* rêve *seulement de remettre en question mon désir d'écrire parce que si vraiment j'essayais, fût-ce une heure, de le tenir en suspens, de le mettre entre parenthèses, toute raison s'écroulerait de remettre quoi que ce soit en question (...) Je laisse quelque chose* d'intact *en moi, par saloperie* (16).

Ce retrait de *L'Age de Raison* par rapport au projet initial se comprend donc par la difficulté de son auteur à surmonter sa contradiction, mais aussi par l'évolution imprévue du cours de l'Histoire : fin 38, Sartre comptait sur un après-Munich ouvert sur l'avenir, mais lorsqu'il écrivit son roman, l'espoir était retombé et, pour Roquentin mobilisé, Munich devait apparaître de plus en plus comme le piège dont *Le Sursis* décrivit plus tard les mécanismes. Et c'est donc en cette fin morose de 1939, alors que la drôle de guerre confine chacun dans une attente angoissée, que se produit en lui une crise intellectuelle et morale dont les *Carnets de la drôle de guerre* sont le témoin, crise au cours de laquelle Sartre, passant de Husserl à Heidegger, s'emploie à se donner une nouvelle morale fondée sur l'exigence d'authenticité, et procède du même coup à une redéfinition de concepts essentiels comme celui de la volonté ou des rapports de l'être au monde. Or, durant une partie de cette période critique, Gide a tenu un rôle non négligeable, grâce à la lecture de

son *Journal* que venait d'éditer la Pléiade et dans lequel Sartre trouva, outre une meilleure connaissance de son propre personnage, le désir de se démarquer du miroir qui lui était ainsi tendu.

C'est vers l'automne 1939 que paraît le *Journal 1889-1939* de Gide, qui inaugure ainsi la collection de la Pléiade chez Gallimard. Simone de Beauvoir s'en fait aussitôt la lectrice assidue (17) avant de l'expédier à Sartre qui le lui a réclamé. Le 17 septembre, celui-ci note :

> *J'ai reçu (...) le Gide, qui m'enchante* (18).

Et le lendemain :

> *Je m'amuse fort à lire le Gide. Alléché par ce que vous m'en dites, j'ai commencé en 1914 et je me suis bien plu.*

Cette lecture se prolonge jusqu'à la mi-octobre, puis est reprise en novembre, parallèlement à la rédaction du premier jet de *L'Age de Raison* et à la constitution de ce que Sartre appelle sa « nouvelle morale » ; elle suscite même un projet d'article, comme l'indique ce passage d'une lettre du 18 octobre :

> *Je vais envoyer des livres à Bost. Mais pas le Gide parce que je dois faire un article sur lui* (19).

Cet article n'a pas vu le jour, mais on peut en deviner l'ébauche progressive à mesure que Sartre précise sa pensée dans ses *Carnets* et même à travers l'intrigue de *L'Age de Raison,* qui va être remaniée durant l'année 1940. La lecture de Sartre se situe donc à deux niveaux : d'un côté, elle relève un certain nombre de traits communs à Gide et à lui-même, comme leur origine bourgeoise, leur formation protestante, leur manière de tenir un journal ou leur propension à douter du réel. Ainsi dans ce passage :

> *Je constante que Gide, comme grand bourgeois, et moi comme fonctionnaire, d'une famille de fonctionnaires, nous n'étions que trop disposés à prendre le réel pour un décor. Finalement, à Gide pas plus qu'à moi, il n'est jamais rien arrivé d'irréparable* (20).

D'un autre côté, la conscience de cette parenté l'aide à s'analyser lui-même, et en particulier à découvrir dans l'Histoire et dans l'examen du contexte socio-économique l'explication de leurs tendances communes. Ce faisant, Sartre n'évolue pas vrai-

ment, mais il se donne, avec cette conscience de son historicité, un avantage sur Gide, la possibilité d'interpréter par un processus quasi mécanique et scientifique une situation psychologique que Gide, faute de mieux, rattachait à sa nature physiologique. Si Gide sait ce qu'il est, Sartre pense savoir pourquoi il l'est ; il se permet ainsi d'établir une distance critique envers lui-même dont Gide, par ricochet, fait les frais : faute de pouvoir se changer vraiment, Sartre transforme le miroir Gide en cible, récusant chez celui-ci ce qu'il ne peut supprimer en lui-même :

> *Frappé hier, en feuilletant à nouveau le journal de Gide, de son aspect religieux (...) Il n'est pas question que le carnet soit le reflet d'une vie. C'est une sorte d'offertoire religieux et classique (...) A partir de là, j'ai fait un retour sur mon carnet à moi et j'ai vu combien il différait de ceux de Gide. C'est d'abord un carnet de témoin. Plus je vais, plus je le considère comme un témoignage : le témoignage d'un bourgois de 1939 mobilisé, sur la guerre qu'on lui fait faire* (21).

Arrivant à un moment où Sartre était désorienté, le *Journal* de Gide va ainsi jouer le rôle d'un point de repère, puis de repoussoir ; Sartre va pouvoir préciser ce qu'il ne veut plus être, quitte à noircir un peu Gide pour se blanchir lui-même.

La première fois que Gide apparaît dans les *Carnets*, c'est pour être catalogué comme humaniste d'inspiration religieuse, au terme d'un exposé critiquant précisément cette doctrine :

> *Je copierai un de ces jours ici même de curieux passages humanitaires de son journal, où il dit que Dieu est dans l'avenir* (22).

Cet humanisme religieux va alors servir à Sartre de fil conducteur pour une analyse critique de la pensée gidienne. Manifestement (certaines citations le montrent, comme à la page 90 des *Carnets)* il s'appuie sur la période du Journal où s'est affirmée le plus nettement cette tendance, c'est-à-dire la période 14-18, que lui avait recommandée Simone de Beauvoir, et plus précisément l'année 1916, au cours de laquelle Gide connut une longue crise mystique. De fait, il était tentant de chercher dans la guerre de 14-18 des analogies avec celle qu'on sentait venir, et Sartre ne s'en fait pas faute, négligeant de considérer que le Gide de 1916 avait par la suite considérablement évolué. Le 27 novembre, il écrit :

> *Cette authenticité dont je cherche à me rapprocher, je vois clairement en quoi elle diffère de la pureté gidienne. La pureté est une qualité toute subjective des sentiments et du vouloir. Ils sont purs en ce qu'il se brûlent eux-mêmes comme une flamme, aucun calcul ne les souille. Purs et gratuits (...) Mais l'authenticité n'est pas exactement cette ferveur subjective. Elle ne peut se comprendre qu'à partir de la condition humaine, cette condition d'un être jeté en situation* (23).

Insensiblement, Sartre se forge un portrait commode de Gide en l'emprisonnant dans l'idéalisme contre lequel justement, par le biais d'une mise en scène ironique, celui-ci mena une lutte de plus en plus virulente. Le désir de pureté, déjà présenté comme une héroïque folie dans *La Porte étroite*, n'est-il pas progressivement dénoncé comme le type même de l'alibi, du paravent de la mauvaise foi, qu'il s'agisse du pasteur de la *Symphonie pastorale* ou du Bernard des *Faux Monnayeurs ?* Quant à la gratuité, dont Sartre a l'air de penser que Gide l'a sérieusement prônée, toute son œuvre en illustre au contraire l'impossibilité et la nocivité, l'échec piteux de Lafcadio après le meurtre de Fleurissoire en étant l'exemple le plus marquant.

Mais Sartre a trouvé là une stratégie efficace, puisqu'aussi bien son propos n'est pas de comprendre Gide, mais de se créer d'urgence, devant la débâcle de ses certitudes, une morale nouvelle. Le 1er décembre 39, les feuillets de Gide datés de 1916 sont pris ainsi comme emblème de tout son *Journal*, en particulier ce passage que Sartre prend soin d'épingler :

> *Rien d'obtenu si je prétends ne noter ici que l'important. Dans ce carnet je dois prendre le parti de tout écrire. Je dois me forcer à écrire n'importe quoi* (24).

Il aurait pu se souvenir, par exemple, que Gide avait plus tard placé cette phrase sous la plume d'Edouard, prenant ainsi ses distances avec son ancien stoïcisme (25).

Par opposition, Sartre peut alors éprouver son propre regard comme suffisamment décapant pour se sentir en progrès ; plaçant sa propre analyse dans une perspective historique, il retrouve le dynamisme intellectuel qui lui avait échappé :

> *Ce journal est une remise en question de moi-même. Et là encore on pourrait le rapprocher des confessions gidiennes. Mais cela n'est qu'une apparence. En fait cette*

> *remise en question, je ne la fais pas en gémissant et dans l'humilité, mais froidement et afin de progresser. Rien de ce que j'écris n'est un acte, au sens où je parlais d'actes de Gide. Ce sont des enregistrements et, en les écrivant, j'ai l'impression — fallacieuse — de laisser derrière moi ce que j'écris, Je n'en ai jamais honte, je n'en suis jamais fier* (26).

Et le *Journal* de Gide étant pris comme représentatif d'un état d'esprit plus général, il sent sa propre figure se préciser :

> *Toutes ces remarques me conduisaient naturellement à confronter la formation morale de Gide et la mienne. Ce que j'ai fait. J'essaierai d'écrire ici cet après-midi et ces jours-ci ce que furent mes divers essais moraux depuis ma dix-huitième année et je tâcherai de mettre au jour certaines constantes morales que j'y ai découvertes et qu'on pourrait appeler mes « affections morales* (26).

Et Sartre en effet de décrire longuement « l'atmosphère affective dans laquelle le problème moral s'est formulé » pour lui (27). Or le lendemain, dimanche 3 décembre, est tout entier consacré à une rélexion générale sur Gide, ces deux portraits, dans lesquels se relèvent bien des traits communs, étant disposés symétriquement l'un par rapport à l'autre. Mais alors que Sartre parle de lui-même à l'imparfait, il fait comme si Gide, dans son *Journal* de la guerre de 14, était figé en un présent d'éternité, et il tire de cette confrontation le sentiment que son présent à lui se situe dans un au-delà par rapport à ces portraits, dans un devenir qu'il voudrait de plus en plus consistant. Cette consistance, il l'établit par la coïncidence de l'individu avec sa situation, par une prise de conscience de l'historicité qui est, pour soi-même, un instrument de progrès et, à l'égard des autres, une arme propre à mettre à jour faux-fuyants et mauvaise foi :

> *Le journal intime est essentiellement l'outil du* ressaisissement. *Par suite, plutôt le témoin et l'instrument des* tensions *que des détentes. (...) Il est rempli d'exhortations, de petites conseils simples que Gide se donne à lui-même. (...) C'est à ce moment-là que le journal ressemble le plus et d'une façon agaçante aux ouvrages moraux du pasteur Wagner. (...) Il s'agit donc d'un journal très sur-*

> *veillé et sans laisser-aller. S'il s'est abandonné à la démesure, il le déchire. (...) Journal plus curieux encore et plus caractéristique par ce qu'il omet que par ce qu'il montre* (28).

Ce que Sartre se démontre ainsi à lui-même, c'est combien la persistance d'un idéalisme d'origine religieuse entraîne Gide à se duper en lui faisant fermer les yeux sur ses rapports avec le monde et l'Histoire. La fameuse exigence de sincérité, leitmotiv de l'œuvre de Gide, se trouve de cette manière suspectée, diminuée, et ne peut de ce fait être confondue avec la notion d'authenticité que Sartre prétend lui opposer. Enumérant différentes morales qu'il récuse, telles que le stoïcisme, le naturalisme dont Gide à ses yeux est un représentant, et la morale du devoir qu'il vient de montrer en action dans le *Journal*, Sartre conclut :

> *Finalement je ne vois guère qu'une morale de l'authenticité pour échapper au reproche de complaisance. (De l'authenticité et non de la pureté)* (29).

Cette parenthèse, qui clôt l'essentiel des réflexions que ces *Carnets* consacrent à Gide, les referme significativement sur la distinction déjà citée, qui a servi à les ouvrir :

> *Cette authenticité dont je cherche à me rapprocher, je vois clairement en quoi elle diffère de la pureté gidienne.*

Pur, donc insincère et finalement voué à l'échec, tel est le bouc-émissaire aux allures gidiennes que Sartre a constitué à mesure que se précisait sa nouvelle morale. Cette morale établie, Gide et son *Journal* deviennent inutiles, et disparaissent presque totalement des *Carnets* après ce 3 décembre que Sartre consacre comme une étape décisive :

> *Je crois que je comprends et que je sens à présent ce qu'est la vraie morale. Je vois comment se lient métaphysique et valeurs, humanisme et mépris, notre liberté absolue et notre condition dans une vie unique et bornée par la mort, notre inconsistance d'être sans Dieu et qui n'est pas son propre auteur et notre dignité, notre indépendance autarcique d'individu et notre historicité* (30).

Il nous reste maintenant à voir comment cette découverte se répercute dans la création sartrienne, et comment, paradoxale-

ment, elle la conduit à un dilemme dont elle ne sortira qu'en rejoignant *in fine* le point de vue gidien qu'elle avait d'abord rejeté.

Sartre anti-Gide

Il serait excessif de lier tout le processus que nous venons de décrire au remaniement de *LAge de Raison;* il est cependant probable qu'il l'ait réorienté, Sartre révisant à la baisse les intentions primitivement annoncées. Le 28 avril 1940, parlant de son roman, il écrit à S. de Beauvoir : « Finalement, il s'agira plutôt de l'authenticité que de la liberté proprement dite » (31) : Mathieu n'est plus le Lafcadio amélioré qui était projeté. Evoluant tout au long du roman dans une inauthenticité dont il fait progressivement le constat impuissant, il n'est qu'un faux-monnayeur de la pensée qui rassemble en lui les défauts supposés de Gide et de ses personnages, Sartre ayant, nous l'avous vu, tendance à les mettre sur le même plan. Ainsi Mathieu, par sa manière de flotter dans le monde, paraît être l'héritier du cosmopolitisme gidien dont Sartre, dans ses *Carnets*, avait fait une analyse corrosive :

> *La morale de Gide est un des mythes qui marquent le passage de la grande propriété bourgeoise (...) à la propriété abstraite du capitalisme. L'enfant prodigue, c'est le fils du riche commerçant en grains qui devient banquier (...). L'exotisme du XX^e^ siècle, tout entier gidien, est, de signification, capitalisme. Il n'a même plus le sens vrai d'exotisme (en somme : s'éloigner de la maison). L'exotisme ancien se comprend par rapport à des coordonnées fixes (...). L'exotisme contemporain commence par affirmer l'équivalence de toutes les coordonnées (...) Il est sans aucun point d'attache : le voyageur est perdu dans le monde. Il est chez lui partout ou nulle part* (32).

Dans *L'Age de Raison,* Mathieu constate amèrement :

> *Je vais, je m'en vais, je me promène, j'erre, j'ai beau errer : ce sont des vacances d'universitaire, partout où je vais j'emporte ma coquille avec moi, je reste chez moi dans ma chambre, au milieu de mes livres, je ne me rapproche pas d'un centimètre de Marrakech ou de Tombouctou* (33).

Plus tard, lorsqu'à la fin du roman Mathieu se retrouve seul et victime de sa propre duplicité, il voit s'offrir à lui un certain nombre de choix philosophiques, ceux-là même que nous avons vu Sartre repousser au nom de l'authenticité, et dans lesquels il incluait le gidisme :

> *Déjà, des morales éprouvées lui proposaient discrètement leurs services : il y avait l'épicurisme désabusé, l'indulgence souriante, la résignation, l'esprit de sérieux, le stoïcisme, tout ce qui permet de déguster minute par minute, en connaisseur, une vie ratée* (34).

Ce qui signifie que pour Mathieu, le craquement salvateur ne s'est pas encore produit ; ses premiers pas vers la liberté mènent à une impasse. L'important est de voir que, en rejetant cet échec sur un autre que lui-même, en dénonçant comme émanant partiellement de Gide une morale qui était d'abord la sienne, Sartre se donne l'illusion d'un progrès personnel. Puisqu'il peut, par le recours à la figure, quasi mythique pour l'époque, de Gide, objectiver sa propre impuissance face au monde, il s'affirme déjà comme autre en retrouvant la liberté du sujet spectateur.

A partir de là, Sartre s'oriente dans une double direction : d'une part, vers un durcissement à l'égard de Gide, présenté, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, comme le représentant idéal de la pensée bourgeoise dont il veut dresser le constat de décès. D'autre part, l'opposition pureté-authenticité, conçue au contact du *Journal* de Gide, va se développer sur le plan de la fiction en s'incarnant dans des couples conflictuels, celui de Mathieu et de Brunet préfigurant celui de Hugo et de Hœderer.

Sartre fait donc de Gide une cible privilégiée, portant en principe sur lui le regard froid de l'historien, en fait ne voulant voir en lui que l'auteur des *Nourritures terrestres* pour faire plus commodément son procès. On retrouve ainsi la critique du nomadisme qu'esquissaient les *Carnets*, mais aggravée du reproche d'égoïsme de classe :

> *Je pourrais faire le portrait de Nathanaël d'après* Les Nourritures terrestres : *l'aliénation dont on l'invite à se libérer, je vois que c'est la famille, les biens immeubles (...) ; je vois aussi qu'il a de la culture et des loisirs puisqu'il serait absurde de proposer Ménalque en exemple à un manœuvre, à un chômeur, à un Noir des Etats-Unis, je sais qu'il n'est menacé par aucun péril extérieur, ni par*

> *la faim, ni par la guerre, ni par l'oppression d'une classe ou d'une race* (35).

Ce qu'avait d'ironique le personnage de Ménalque, Sartre feint de l'ignorer, et plus encore toute l'évolution ultérieure de Gide. Par ailleurs, considéré comme représentatif de la grande bourgeoisie, et inculpé comme tel, Gide n'en est pas moins mis en cause pour avoir voulu se désolidariser de cette classe et avoir constitué, en compagnie de Barrès, une littérature de la négativité. « Nier le monde ou le consommer », tel est le « processus d'anéantissement » dont Sartre rend Gide coupable, brandissant à titre de pièce à conviction le trop fameux acte gratuit :

> *Lorsqu'on considère dans cette perspective l'œuvre de Gide, on ne peut s'empêcher d'y voir une éthique strictement réservée à l'écrivain consommateur. Son acte gratuit, qu'est-il, sinon l'aboutissement d'un siècle de comédie bourgeoise et l'impératif de l'auteur gentilhomme. Il est frappant que les exemples en soient tous empruntés à la consommation : Philoctète donne son arc, le millionnaire dilapide ses billets de banque, Bernard vole, Lafcadio tue, Ménalque vend ses meubles* (36).

Sartre procède ici à un amalgame rapide de gestes qui, replacés dans leur contexte, n'ont pas du tout la même signification. A l'intérieur d'un système général de circulation des objets qui, dans l'univers gidien, sert de révélateur aux arrière-pensées de ceux qui les manipulent, chacun d'eux détient une valeur particulière. Si Philoctète et Ménalque escomptent une plus-value morale ou matérielle de l'abandon de leurs biens, Bernard ne fait que récupérer le ticket de consigne abandonné par Edouard. Seuls le millionnaire du *Prométhée mal enchaîné,* en donnant au hasard un unique billet, et Lafcadio en tuant Fleurissoire, accomplissent un véritable acte gratuit, par l'introduction dans la chaîne des événements d'un fait dépourvu de mobile initial. Pour Gide, ces deux épisodes prouvent surtout l'impossibilité d'un acte gratuit : celui de Lafcadio se retourne contre lui, en le mettant à la merci de Protos, et si celui du millionnaire réussit, c'est parce qu'il est Dieu en personne... ce qui signifie bien qu'aucun homme ne peut revendiquer cette gratuité, ni échapper aux conséquences de ses actes. La morale gidienne, en explorant les limites de la liberté humaine, pose en définitive l'acceptation lucide de ces limites comme condition nécessaire au passage à l'action véritable. Fermer les yeux sur elles, c'est s'abs-

traire du monde, faire l'ange, pour fatalement se heurter rudement au réel.

C'est ce que Sartre ne peut ni ne veut voir alors, puisque Gide fait partie de ce mur auquel il a choisi de s'adosser pour se donner l'impression qu'à défaut d'avancer, il ne recule pas. Il faut donc que cette morale gidienne soit dévoilée dans son inanité, et qu'à son prétendu désir de pureté soit lié un individualisme étroit, pour qu'en regard l'authenticité sartrienne devienne promesse de fraternité militante :

> *Qu'un Nathanaël (...) ouvre* Les Nourritures terrestres, *il lance, dès qu'il s'échauffe, le même appel impuissant à la bonne volonté des hommes, la cité des fins, magiquement évoquée, ne refuse pas de paraître. Cependant, son enthousiasme demeure essentiellement solitaire : la lecture est ici* séparatrice ; *on le dresse contre sa famille, contre la société qui l'entoure (...) Qu'il y ait, en quelque lieu du monde que ce soit un autre Nathanaël, plongé dans la même lecture et les mêmes transports, notre Nathanaël n'en a cure : le message ne s'adresse qu'à lui, le déchiffrage en est un acte de vie intérieure, un acte de solitude* (37).

Même s'il voulait ignorer *Les Nouvelles Nourritures*, Sartre aurait pu lire les dernières lignes des *Nourritures :*

> *Que dirai-je ?* choses véritables. — *AUTRUI — importance de* sa *vie ; lui parler...* (38).

Pureté et gratuité sont donc pour Sartre les deux sources de la mauvaise foi bourgeoise ; seule l'authenticité mène au salut. Pour échapper au dédoublement déréalisant qui interdit le passage à l'action, Sartre choisit d'en rendre responsable une morale dont Gide serait l'un des principaux auteurs, et de l'incarner dans des personnages voués au néant. Mais il ne fait que reproduire son problème initial sous une autre forme : en face du « salaud » couvrant son narcissisme de l'alibi de la pureté désintéressée, l'homme authentique apparaît comme un nouvel idéal inaccessible et obsédant ; en face de l'inconsistant Hugo, Hœderer est bien réel, mais si l'on nous dit comment on devient Hugo, Hœderer, pour sa part, semble exister de toute éternité ; aux yeux de Hugo, et du spectateur, Hœderer est un mythe, et le réel échappe donc encore une fois. Tout ce que peut faire Hugo, c'est prendre conscience de son inauthenticité, à la

façon de Mathieu, sans espoir de s'en débarrasser. Hœderer est l'expression d'un nouveau vouloir-être, qui lui fait plus que jamais sentir la distance qui en sépare son être.

De plus la prise de conscience de l'historicité, liée à cette recherche de l'être en situation, donc authentique, joue en sens inverse de ce que Sartre prévoyait : si elle permet de donner une analyse politique des états d'âme de Hugo, comme à ceux de Gide et de ses confrères, en retour, elle confère à ses choix politiques une signification névrotique qui les disqualifie d'avance. C'est peut-être parce qu'il est fils de bourgeois que Hugo est mal dans sa peau, mais c'est pour oublier ce malaise qu'il s'est inscrit au Parti. La lucidité ne débouche donc pas forcément sur l'authenticité.

Retour à Gide

Avec *Les Mains sales,* Sartre pensait peut-être dépasser le dilemme décrit par Gide dans *L'Intérêt général ;* il ne fait que l'approfondir, le rendant à la fois plus insoluble encore et plus tragique : chez Gide, le transfuge est assassiné ; chez Sartre, il est amené à souhaiter et à provoquer cette mort. Or l'étrange est que dans le même temps où Sartre s'enfermait dans ce cercle vicieux, Gide se donnait discrètement les moyens d'en sortir. Discrètement, parce qu'à une époque où il n'était plus question que d'engagement, une solution qui ne se présentait pas en termes vigoureusement politiques risquait fort de passer inaperçue.

Dans *L'Intérêt général,* la disparition de la bâtardise du héros, en créant une dynamique de la révolte contre le père, rétablit les termes du conflit œdipien au sein duquel la délivrance est le plus souvent assortie d'une autopunition. Rompant avec son père et avec sa classe, Michel fuit à reculons, et au lieu d'ouvrir les yeux sur la réalité sociale et les conditions de la lutte ouvrière, il verse dans un angélisme qui ne peut le conduire qu'à un sacrifice rituel. Il conçoit la révolte, mais de manière telle qu'il y laisse la vie, la mort étant le seul acte qui lui permette de se lier à ses camarades tout en restant différent d'eux. De pierre de touche, le père devient pierre d'achoppement, et une révolte qui est conçue d'abord par rapport à lui est forcément négative et individualiste. Il semble que, dès 1931, Gide, qui venait d'écrire son *Œdipe,* était conscient de ce problème. Il notait dans son *Journal :*

> *Je songe à une vie de* Thésée *(...) où se placerait (...) une rencontre décisive des deux héros, se mesurant l'un à l'autre et éclairant, l'une à la faveur de l'autre, leurs deux vies* (39).

Ce dialogue ne fut écrit que tardivement, puisqu'il figure dans *Thésée* que Gide acheva en 1944, mais il en est bien la scène essentielle, le point culminant de la carrière du héros athénien : par l'affirmation de sa supériorité morale vis-à-vis d'un Œdipe symboliquement aveuglé par son idéalisme, Thésée consacre sa victoire terrestre, c'est-à-dire son enracinement et son action réformatrice chez les hommes. Si on lit *Thésée* comme une réflexion sur l'engagement, on s'aperçoit que, loin de rendre Gide à son esthétisme moralisant, ce livre lui permit au contraire de définir les conditions d'un dépassement de son problème antérieur ; à la fois sur le plan de l'action politique et sur celui, plus général, du rapport de l'être au monde, le dédoublement déréalisant est enfin exorcisé. Sa révolte a conduit Œdipe à la mutilation ; en face de lui, Thésée s'affirme comme lui meurtrier de son père — il a provoqué par son oubli des voiles noires son suicide — et pourtant bâtard comme d'autres héros gidiens, puisque d'entrée le livre nous informe de sa naissance véritable :

> *C'était quelqu'un de très bien, Egée, mon père ; (...) En vérité, je soupçonne que je ne suis que son fils putatif. On me l'a dit, et que le grand Poséidon m'engendra* (40).

Si la révolte initiale reste nécessaire, elle est en même temps désacralisée ; bâtard comme Bernard et meurtrier comme Œdipe, libre comme Lafcadio et déterminé comme Michel, ce nouveau héros possède juste ce qu'il faut d'indépendance originelle pour pouvoir ensuite conquérir sans remords ni fascination une liberté qui est aussi un choix. Thésée est disponible pour un engagement qu'il peut considérer sereinement parce qu'il n'en attend pas une consécration personnelle ; sans illusions sur lui-même, il l'est également sur le monde. Ayant renoncé une fois pour toutes à dresser de lui une idéale figure, il sait que la seule manière de se réaliser passe par la réalisation d'autre chose. Son engagement dans le monde est en effet révélateur : ayant d'abord débarrassé celui-ci de monstres qui sont l'image des tabous et des croyances contraignantes, il se fait ensuite réformateur et justicier, faisant dans Athènes une sorte de révolution à sa façon.

Ce n'est pas par hasard si *Thésée* est un texte décevant pour les mythologues ; Gide y consacre la mort des dieux, ou encore, sur le plan personnel, la renonciation de l'homme à se revendiquer autre, à se réclamer d'un moi idéal qui n'est que l'alibi de ses insuffisances :

> *Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire un jeu des cartes qu'il a* (41).

Si Thésée peut agir avec efficacité, rendant au peuple l'initiative politique et abolissant les privilèges des riches, c'est que, cessant de s'hypnotiser sur sa propre valeur, il juge désormais ses actes à leur efficacité, donc dans une perspective altruiste. Son scepticisme ne l'empêche pas de maintenir le peuple dans des croyances qu'il juge nécessaires à son bonheur, ou d'attirer à Athènes, pour les mêmes raisons, Œdipe dont pourtant il désaprouve la conduite. On trouvait un réalisme identique dans la personne de Hœderer, mais celui-ci restait pour Hugo une figure inaccessible. Avec Thésée, Gide a trouvé la formule de l'authenticité, qui consiste à se savoir inauthentique de toute façon, et à en prendre son parti, le moi ne pouvant finalement s'affirmer que dans l'altérité.

N'est-il pas étonnant de constater que c'est précisément cette solution que Sartre va à son tour adopter dans *Le Diable et le bon Dieu*, rejoignant Gide l'année où celui-ci mourait, et faisant alors significativement son éloge, comme si les objections de 1939 et de 1947 étaient tombées d'elles-mêmes ? Dans la nouvelle pièce de Sartre, les données familiales du héros sont modifiées dans le sens gidien, entraînant une modification du rapport des forces : Gœtz est un bâtard qui, comme Bernard ou Lafcadio, n'arrive d'abord à accomplir que des gestes, parce qu'il n'agit qu'en fonction de l'image qu'il veut donner, comme s'il existait un juge, Dieu ou Diable, capable d'apprécier la perfection de son moi. Plus libre que Hugo, il transforme néanmoins sa lucidité en dédoublement paralysant :

> *Bien sûr que les bâtards trahissent ; que veux-tu qu'ils fassent d'autre ? Moi, je suis agent double de naissance ; ma mère s'est donnée à un croquant, et je suis fait de deux moitiés qui ne collent pas ensemble : chacune des deux fait horreur à l'autre* (42).

En progrès par rapport à Hugo, qui rêvait d'être bâtard, Gœtz commence donc par recréer la dialectique du transfuge à l'œuvre dans *L'Intérêt général.* Mais son personnage ne devient véritablement positif que le jour où il se choisit un destin irréversible, en cessant d'abord de croire en Dieu, donc en lui, l'absence de témoin le rendant ensuite à la communauté des hommes. Et ses propos font écho à ceux de Thésée :

> *Je leur ferai horreur puisque je n'ai pas d'autre manière de les aimer, (...) Je resterai seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête, puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec eux* (43).

Gœtz, Thésée tragique, prenant le parti de sa mauvaise foi, accepte de vivre avec lui-même pour vivre enfin parmi les autres.

Mort de l'idéal, scepticisme lucide, acceptation de la dualité de l'être pour éviter sa duplicité, telles sont les leçons que Sartre pouvait trouver dans le *Thésée,* telles sont les découvertes qu'il porte à l'actif de Gide pour célébrer sa mémoire :

> *C'est peut-être ce mélange de cautèle et d'audace qui le rend exemplaire : la générosité n'est estimable que chez ceux qui connaissent le prix des choses, et semblablement, rien n'est plus propre à émouvoir qu'une témérité réfléchie* (44).

De repoussoir, Gide est devenu pour Sartre point de départ au moment même de sa mort ; considéré dans la totalité de sa vie, et non plus enfermé dans quelques stéréotypes, il lui donne l'exemple d'une sérénité active qui ne peut s'obtenir que péniblement :

> *Décidé abstraitement à vingt ans, son athéisme eût été faux ; lentement conquis, couronnement d'une quête d'un demi-siècle, cet athéisme devient sa vérité concrète et la nôtre. A partir de là les hommes d'aujourd'hui peuvent devenir des vérités nouvelles* (45).

NOTES

1. André Gide, *Journal 1939-1940*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p. 290.
2. Gide, *Les Faux-Monnayeurs* in *Romans, récits, soties* (Pléiade, 1958), p. 1057.
3. *Ibid.*, p. 988.
4. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, 1983, p. 91.
5. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 1229.
6. *Les Carnets de la drôle de guerre*, p. 82.
7. Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 35.
8. Gide, *Journal 1889-1939*, Bibl. de la Pléiade, 1939, p. 800.
9. *Carnets de la drôle de guerre*, p. 391.
10. J.J. Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Galilée, 1984, p. 60.
11. *Ibid.*, p. 66.
12. *Ibid.*, p. 79.
13. *L'Intérêt général* in *Littérature engagée*, Gallimard, 1950, p. 270-1.
14. Sartre, *Situations I*, Gallimard Idées, 1975, p. 33-35.
15. M. Contat et M. Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 65 : interview de Cl. Chonez, *Marianne*, 7 déc. 1938.
16. *Les Carnets de la drôle de guerre, op. cit.*, p. 43-44.
17. Voir S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Livre de Poche, p. 438 à 443.
18. Sartre, *Lettres au Castor*, Gallimard 1983, t. I, p. 301.
19. *Ibid.*, p. 361.
20. *Les Carnets de la drôle de guerre*, p. 392.
21. *Ibid.*, p. 90.
22. *Ibid.*, p. 42.
23. *Ibid.*, p. 72.
24. Gide, *Journal 1889-1939*, p. 557, cité in *Carnets*, p. 90.
25. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 998 : « Je note tout cela par discipline, et précisément parce que cela m'ennuie de le noter. »
26. *Carnets*, p. 91-92.
27. *Ibid.*, p. 103.
28. *Ibid.*, p. 116-120.
29. *Ibid.*, p. 121.
30. *Ibid.*, p. 121-122.
31. *Lettres au Castor*, t. II, p. 196.
32. *Carnets*, p. 178-179.

33. Sartre, *L'Age de Raison,* Livre de Poche, 1963, p. 272.
34. *Ibid.,* p. 1441.
35. Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?* Gallimard, Idées, 1972, p. 92.
36. *Ibid.,* p. 164.
37. *Ibid.,* p. 327.
38. *Les Nourritures terrestres,* in Pléiade, 1958, p. 246.
39. Gide, *Journal 1889-1939,* p. 1022.
40. Gide, *Thésée,* in Pléiade 1958, p. 1416.
41. *Ibid.,* p. 1453.
42. Sartre, *Le Diable et le bon Dieu, Livre de Poche,* 1961, p. 55.
43. *Ibid.,* p. 241.
44. Sartre, *Gide vivant,* in *Gide et les critiques de notre temps,* Garnier, 1971, p. 151.
45. *Ibid.,* p. 153.

JOURNAL ET FICTION

(SESSION DE LA *MODERN LANGUAGE ASSOCIATION*)

LE JOURNAL FICTIF DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ GIDE

par

David KEYPOUR

Dans un ouvrage capital sur la révolution romanesque des années vingt, Michel Zéraffa (1) souligne que c'est l'idée de la personne et « non l'observation de la vie [...] qui dicte au romancier de choisir certaines formes narratives plutôt que d'autres. » De son côté, Alain Girard reconnaît dans le développement du journal fictif « à la fois proche et distinct du roman autobiographique, [...] un fait de civilisation et [...] un sentiment nouveau de la personne » liés à la transformation industrielle et sociale qui bouleversa le concept de l'individu au cours du XIX[e] siècle (2). Et il retrace la chronologie de ce genre depuis le début du XIX[e] siècle, dans l'œuvre de Chateaubriand, de Sainte-Beuve et de Fromentin, jusqu'à sa culmination pendant les années 1910-1920. S'agissant de Gide, Alain Girard remarque que l'« œuvre de Gide s'organise autour du journal, [et que ses récits] sont le journal du personnage central ». Enfin, il conclut :

> « *En définitive, il ne semble pas exagéré d'avancer que sans le procédé du journal, et sans le journal, l'œuvre de Gide, sinon sa personnalité même, sont inconcevables* » (3).

Et Daniel Moutote nuance avec raison que « toute œuvre de Gide affecte plus ou moins la force du journal » (4).

Car, en ce qui concerne les écrits intimes de Gide, ils se divisent en deux catégories : journal et mémoires, c'est-à-dire, son *Journal* proprement dit et *Si le grain ne meurt* qui structurellement superpose les deux formes, en ce qu'il est à la fois centré sur le présent et rétrospectif. Or la même complexité se retrouve au niveau de ses écrits fictifs.

Gide est l'exemple parfait de l'auteur dont le journal intime se prolonge naturellement dans l'œuvre. On savait depuis Jean Delay que les *Cahiers d'André Walter* étaient abondamment nourris du *Journal*. La publication du *Subjectif* a fourni plus ample et plus précise documentation à cet égard (5). Dans la vie, l'adolescent commença son journal, à l'exemple d'Amiel qu'il venait de lire, « par besoin d'informer une confuse agitation intérieure » (6). L'adulte le continua pour conquérir et maintenir l'unité et l'intégrité d'un moi que l'activité créatrice met constamment en danger. Dans ses *Cahiers*, André Walter tente la même expérience. Mais en passant dans la durée réduite du roman, le procédé du journal s'investit d'une fonction supplémentaire, celle de signifier, chez le héros, la conscience d'un drame imminent dont il veut fixer la trace pour la postérité. La forme du journal permet la saisie immédiate des événements de l'âme, l'ignorance de la fin les fixe dans la fraîcheur de leur naissance et les soustrait à la réfraction que peut leur imprimer une vision rétrospective.

Si dans *L'Immoraliste*, Gide adopte la forme des mémoires, c'est qu'il s'agit, cette fois, de la prise de conscience presque tardive par Michel d'un drame qu'il a vécu dans une sorte d'aveuglement. D'où le ton dominant d'autojustification qui colore tout son récit. L'œuvre s'éloigne de la forme du journal, mais elle anticipe en quelque sorte sur les confessions futures. L'auteur n'atteint-il pas à davantage de sincérité sous le voile de la fiction qu'à travers la confession directe ? C'est lui-même qui en 1920 note à propos de *Si le grain ne meurt :*

> « *Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le "roman" que même dans les "confessions"* » (7).

L'intention de montrer l'inconscience d'un partenaire à l'égard d'un autre, et de représenter, cette fois, leurs points de vue respectifs a dicté la juxtaposition des deux procédés dans la *Porte étroite*. Marceline eût-elle été plus affirmative, eût-elle poursuivi un but ou un idéal en dehors de Michel, nous aurions eu son journal, faisant pendant au récit de Michel, situant ce dernier dans une nouvelle perspective. C'est ce qu'accomplit le journal d'Alissa par rapport à la confession de Jérôme, de même que le journal d'Eveline de *L'Ecole des femmes* par rapport à la confession de Robert. Dans ce dernier cas d'ail-

leurs, un troisième point de vue englobe les deux premiers, puisque la « confidence inachevée » de Geneviève vient les compléter au sein d'une trilogie.

La Symphonie pastorale superpose les deux procédés au lieu de les juxtaposer comme c'était le cas dans *La Porte étroite.* Le pasteur écrit quotidiennement le récit d'événements passés, comme si, frappé de cécité, il n'arrivait pas à comprendre le drame déjà avancé qu'il est en train de vivre et d'imposer à son entourage. C'est que justement le drame n'est pas encore achevé au moment où il entreprend d'écrire. S'il donne la forme d'un journal au récit de l'histoire écoulée c'est que le dénouement tragique est encore à venir. C'est aussi pourquoi le récit du passé se rapproche progressivement de celui du présent et s'y dissout, de même qu'à la fin les deux procédés se résolvent en celui du journal pur (8). La superposition des deux procédés dénote un double aveuglement ; chaque procédé neutralise l'effet que peut produire l'autre : le journal désamorce la prise de conscience que peut apporter la remémoration du passé ; en même temps, le retour sur le passé empêche de voir la situation présente. Le pasteur écrit pour faire l'autruche. Gide ne définit-il pas *La Symphonie pastorale* comme « la critique d'une forme de mensonge à soi-même » ? (9).

Dans *Isabelle,* il ne s'agit pas, à proprement parler, de confessions, bien que Gérard Lacase raconte, comme Jérôme, ses souvenirs. C'est que Gérard n'était au départ qu'un témoin extérieur à l'histoire qu'il raconte. Il ne s'y est intéressé qu'en curieux. Et même plus tard :

> *L'émotion y est moins sérieuse que dans les autres récits, parce que le narrateur supposé n'y est pas engagé gravement. L'*Illusion *pathétique (tel était le titre d'abord choisi par Gide) n'est pas mortelle comme l'héroïsme absolument inutile d'Alissa ; la déception du romanesque est supportable et ne saurait pousser au suicide comme le désespoir de l'aveugle dans* La Symphonie Pastorale (10).

D'ailleurs au moment où il raconte, la désillusion de Gérard est complète. Il parle avec lucidité et distance d'un milieu plongé dans l'irréalité. C'est pourquoi, non seulement il n'est pas l'objet de l'ironie de l'auteur, mais de plus, c'est lui qui adopte un ton ironique à l'égard des personnages qu'il évoque. L'absence de toute angoisse pour l'avenir, de toute interrogation du passé, et de toute illusion à dissiper rendait inutile de

recourir aux procédés de la narration intimiste. *Isabelle* est une œuvre de transition vers la narration objective et le roman.

Il ressort de nos brèves analyses que dans les récits gidiens, l'être des personnages, se dérobant sans cesse au regard objectif d'un narrateur extradiégétique, se révèle également problématique devant la conscience du sujet lui-même, puisque la saisie directe et immédiate opérée par l'« écriture du jour » se trouve mise en question par le témoignage d'un autre protagoniste ou contredite par l'issue des événements. Le procédé technique sert de fondement révélateur d'une ontologie qui affirme non seulement la relativité des points de vue mais aussi l'impossibilité pour toute conscience de se soustraire à l'illusion, de s'appréhender elle-même dans toute sa transparence, sans « indice de réfraction ».

Le journal d'Edouard dans les *Faux-Monnayeurs* a ceci en commun avec celui de Tityre et d'André Walter que, tenu par un personnage romancier, il finira par impliquer, malgré toutes les apparences, l'instance de l'écriture elle-même. Cette instance qui ne peut être que l'auteur se révélera essentiellement instable, oscillant entre l'univers fictif du roman et la réalité du monde où il s'insère. C'est du moins la vision que produit la lecture des *Faux-Monnayeurs* et de *Paludes* (11), et dans une certaine mesure, celle des *Cahiers d'André Walter*.

L'on sait que les *Cahiers* est le journal intime que tient André Walter et où il note ses méditations, ses prières, ses résolutions et ses souvenirs. Ainsi se dessine l'évanescente silhouette du héros. Dans sa solitude, il entreprend d'écrire un roman qu'il intitulera *Allain* ; et dès le second cahier du journal, on lit également des pages relatives à ce roman. Le journal contient aussi plusieurs notes infrapaginales signées P.C., initiales de Pierre C*** à qui André Walter lègue expressément son manuscrit car il pressent l'approche de la folie et de la mort. Un sentiment de malaise et de morbidité s'installe à partir du second cahier intitulé significativement le « cahier noir ». Ce sentiment n'est pas dû seulement au fait qu'André Walter évoque ses cauchemars, il est dû surtout à la « course éperdue » qui s'engage entre lui et son personnage vers la folie. L'artifice des notes infrapaginales fait que le lecteur perçoit André Walter comme un être réel et son journal comme un testament ; ou même si on lit ces notes comme partie intégrante d'un univers fictif et faisant référence à cet univers, André Walter paraît plus réel qu'Allain puisqu'il en est l'inventeur. Et pourtant

l'être réel est dépassé par son invention, sa course à la folie est provoquée et entretenue par celle de sa créature, au point que ne pouvant pas « entraver sa marche », il se hâte d'écrire son épitaphe en poussant un « Ha ! Ha ! » sardonique. Ce triomphe imaginaire souligne précisément l'extrême hallucination où le personnage a pu conduire son auteur. La vision produite par le texte est celle de la victoire d'un « être de papier » sur un « être en chair et en os ». A ce titre, les *Cahiers* est une œuvre qui participe de la littérature fantastique.

Le journal d'Edouard comme intra-texte entretient des rapports plus complexes avec le texte des *Faux-Monnayeurs ;* et bien qu'il semble soumis au fonctionnement conventionnel de la stratégie narrative, il se révèle en dernière analyse comme un dispositif minant et déstabilisant subrepticement le rapport auteur/personnage. Apparemment le journal d'Edouard remplit deux fonctions principales au sein du roman : il explore certaines aires de l'intrigue où la présence du narrateur serait ressentie comme une intrusion arbitraire ; il expose parallèlement les idées d'Edouard sur le roman qu'il projette d'écrire. Structurellement donc, les événements qu'Edouard enregistre dans son journal viennent simplement compléter ceux que rapporte le narrateur, et de plus, les entrées du journal étant parfois datées, elles constituent le seul moyen d'établir la chronologie de certains épisodes. Cet enchevêtrement organique du journal et du récit du narrateur ainsi que maintes allusions au roman d'Edouard conditionnent le lecteur à considérer le journal comme un procédé parmi d'autres (monologue, dialogue, lettres, discours du narrateur) au service de la narration, et le roman d'Edouard comme un projet au même titre que n'importe quel autre projet d'un personnage quelconque.

Or un moment de réflexion ne manque pas de jeter le doute dans l'esprit du lecteur ; et ce moment vient au plus tard lorsqu'il apprend le titre du roman d'Edouard. Est-il indifférent que ce titre soit le même que celui du roman qu'on a entre les mains ? La manière dont Edouard veut procéder pour écrire son roman, sa conception du genre de roman qu'il imagine sont-elles différentes de celles dont procède ce roman qu'on lit ? Le rapport que spontanément on imagine entre le texte et l'intra-texte ne serait-il pas réversible ? L'auteur n'a-t-il pas donné « barre » à son personnage sur lui-même ?

En effet, l'examen approfondi du texte montre non seulement l'indépendance du journal, mais en fait la dépendance du discours du narrateur par rapport à celui d'Edouard. Enfin,

tout en étant régi par le narrateur, Edouard paraît être le véritable régisseur de l'appareil textuel qui constitue l'ensemble du roman. Ainsi par exemple, quand au chapitre sept de la deuxième partie, le narrateur juge ses personnages, il se plaint de « l'air empesté » qu'on respire à la pension Azaïs et se demande que faire avec Douviers et La Pérouse. Or ce lieu et ces personnages ne figurent jamais que dans le journal d'Edouard, ils ne font pas partie du champ d'exploration du narrateur. S'il est vrai que cet exemple prouve seulement la réversibilité de la relation de dépendance des deux discours, d'autres exemples montrent la mainmise d'Edouard sur le discours du narrateur. Le chapitre trois de la deuxième partie commence par l'exposé du narrateur sur les rapports entre Laura, Bernard et Edouard qui se trouvent ensemble à Saas-Fée, et par la grande discussion sur le projet de roman d'Edouard. Suit une page du journal qui porte à la place d'une date la mention : « Ce même soir ». Contre la convention la plus élémentaire de l'écriture romanesque, ces trois mots innocents font référence au discours du narrateur comme si ce dernier était créé par le personnage, comme si Edouard venait de passer la parole à *son* narrateur avant de la reprendre pour exprimer son propre point de vue sur la journée écoulée. Et l'examen attentif des dates du journal confirme cette subordination. Car on constate qu'Edouard date les feuillets de son journal uniquement pour aider à établir la chronologie des faits lorsque le récit du narrateur est insuffisant à cet égard, comme si, encore une fois, il avait la responsabilité de régir le texte et d'en assurer la clarté au lieu d'écrire pour lui-même et dans l'intimité de sa conscience. Ainsi dans toute la deuxième partie où l'immobilité des personnages à Saas-Fée et la durée délimitée des vacances scolaires permettent de se passer d'indications précises, les pages du journal ne sont pas datées. Par contre, la rentrée de septembre est marquée du 22 au 29, le temps que tous les personnages reviennent à Paris et que le cycle temporel se referme avec la clôture de l'espace ; et puis, plus aucune date. De même, tandis que pour les besoins de la rétrospection narrative tous les feuillets du début du journal sont datés, une fois le passé rétabli et les événements présents mis en perspective, Edouard se contente, par deux fois, d'indiquer l'heure seulement ; puis de nouveau, aucune date. De manière moins explicite que dans le cas de la petite phrase le système de datation se réfère au discours du narrateur comme objet et se le subordonne dans la syntaxe textuelle.

Il en va de même quand on examine la situation des épigraphes dans le texte. L'on sait la difficulté qu'il y a souvent à distinguer le discours non écrit des personnages de celui du narrateur, notamment dans les passages où abonde le style indirect libre. Mais en ce qui concerne le journal, son caractère écrit le délimite au sein de la topographie textuelle. Et si Edouard utilise des épigraphes, celles-ci devraient figurer en tête des feuillets de son journal. Or, non seulement parfois ces épigraphes apparaissent juste avant l'indication qui inaugure les entrées du journal, — ce qui logiquement prouverait la mainmise de l'auteur sur le discours d'Edouard —, mais le plus souvent la relation s'inverse par le fait qu'une épigraphe intégrée au journal trouve sa justification narrative dans le récit du narrateur, ou bien une épigraphe de l'auteur dûment située en dehors du journal se trouve thématisée par le récit d'Edouard. En dernière analyse, toutes ces interférences témoignent de l'appui réciproque que prennent le discours du narrateur et le texte du journal l'un sur l'autre et soulignent la réversibilité de leur relation de dépendance. Mais que le roman se termine sur quelques pages de ce journal, que ce soit cette phrase écrite de la main d'Edouard : « Je suis bien curieux de connaître Caloub », qui entraîne la fin de toute la narration, n'est-ce pas là l'indication de l'« autorité » d'Edouard sur tout le récit, comme s'il ne dépendait que de son bon plaisir pour que le roman continuât ? (12) Chronologiquement antérieur à tous les personnages et même au récit du narrateur, et se prolongeant alors que toutes les voix se sont tues, pour, en quelque sorte, conclure et signaler le baisser du rideau, le journal d'Edouard semble soutenir et régir tous les discours qui tissent ensemble le tissu textuel.

Des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-Monnayeurs* et à la trilogie de l'*Ecole des femmes* en passant par *Paludes*, le journal fictif dans l'œuvre de Gide assume toutes les fonctions que théoriquement il peut remplir. Curieux des métamorphoses de sa subjectivité presque maladive, l'auteur l'utilise dans sa première œuvre pour montrer « l'influence du livre sur celui qui l'écrit », il en fait plus tard un instrument de narration ironique dans ses récits et soties ; mais dans son roman, dépositaire fictif du réel et de l'esthétique de l'auteur, le journal devient subrepticement l'instrument d'une subversion radicale qui met en question l'identité de l'auteur, et peut-être la légitimité de toute « autorité ».

Huron College, London, Canada.

NOTES

(1) Michel Zéraffa, *La Révolution romanesque,* Paris, UGE 10/18, 1972, p. 8.

(2) Alain Girard, *Le Journal intime,* Paris, PUF, 1963, p. 34.

(3) *Idem.,* p. 91.

(4) Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi,* Paris, PUF, 1969, p. 44.

(5) Jacques Cotnam, "Le Subjectif" d'André Gide ou les lectures d'André Walter» dans *Cahiers André Gide I,* p. 17-113. Et plus récemment, l'édition établie par Claude Martin des *Cahiers et poésies d'André Walter,* Gallimard, 1986.

(6) Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide,* Paris, Gallimard, 1956-57, vol. I, p. 327.

(7) *Journal des Faux-Monnayeurs,* édition de 1977, p. 27.

(8) Voir aussi J. Cruickshank, « Gide's Treatment of Time in la *Symphonie Pastorale* » dans *Essays in Criticism.* vol. VII, n° 2, avril 1957, p. 134-153.

(9) Cité par J. J. Toulet dans la notice à la *Symphonie Pastorale,* Pléiade, p. 1583.

(10) Jean Hytier, *André Gide,* Paris, Charlot, 1938, p. 180-181.

(11) En ce qui concerne *Paludes,* voir D. Viart, « Paludes e(s)t son double », dans *Communications,* 19, 1972, p. 51-59.

(12) A propos de la spécificité sémiologique de la fin d'un roman tel que *Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale, Julia Kristeva écrit : « Or, dans le cas de la conclusion du roman, l'auteur prend la parole non pour témoigner d'un « événement » (comme il en est dans le conte populaire) ni pour confesser ses « sentiments » ou son « art » (comme il en est dans la poésie des troubadours), mais pour s'attribuer la propriété du discours qu'il avait fait semblant de céder à une autre (le personnage). Il se vit comme l'acteur (l'auteur) d'une PAROLE (non d'une suite d'événements) et poursuit l'extinction de cette parole (sa mort) après la clôture de tout intérêt événementiel... » *Le Texte du roman,* Paris et La Haye, Mouton, 1970, p. 53.

LES CAHIERS D'ANDRÉ WALTER ET LA FICTION-JOURNAL

par

Gerald PRINCE

Quand il écrivait *Les Cahiers d'André Walter* (1), Gide y voyait plutôt qu'un premier livre une véritable somme. D'après son propre témoignage, cette œuvre lui paraissait une des plus importantes du monde. Il l'alimenta de toutes ses interrogations et perplexités, de tous ses troubles, de son amour, et y transcrivit telles quelles bien des pages de son journal (2). Cependant, on le sait, Gide n'a pas toujours fait montre de la même admiration ou de la même tendresse pour ses *Cahiers*. Dans *Si le grain ne meurt*, il se dit exaspéré par leur « ton jaculatoire » et avoue n'en souhaiter conserver que bien peu de passages (3) ; et dans la préface à l'édition définitive de 1930, il déclare : « je ne rouvre point mes *Cahiers d'André Walter* sans souffrance et même mortification. Mon excuse est qu'au temps d'André Walter je n'avais pas encore vingt ans. A cet âge, je ne savais pas écrire... Ce dont je souffre le plus en relisant mes *Cahiers*, c'est une complaisance envers moi-même dont chaque phrase reste affadie. » (4)

Sans doute ne peut-on que souscrire à ce jugement (et féliciter Pierre Chrysis de n'avoir pas publié *Allain*) : l'aveuglement impudique du héros et de l'auteur (je pense à l'évocation — p. 25-26 — des prostituées, à celle — p. 83-84 — des enfants qui « se plongent, nus tout entiers, dans la fraîcheur des rivières », à l'apparition — p. 91 — d'Emmanuelle en robe d'orfroi, sous laquelle « il n'y avait rien ; c'était noir, noir comme un trou »), la recherche livresque et forcenée de sublime et d'exaltant, la phrase molle, souvent, et boursoufflée rendent *Les Cahiers* fré-

quemment insupportables. Mais ce premier livre vaut quand même la peine qu'on s'y intéresse (5). Non parce que c'est un premier livre ou parce qu'on y trouve Gide « déjà presque entier » (6) (y compris son « héros égoïste », finement analysé naguère par Elaine Cancalon ; l'opposition entre l'âme et le corps, la religion et l'art, la moralité et la nature, l'amour et le désir, le moi et le monde ; l'interrogation sur l'œuvre et sur le langage ; l'attirance pour les procédés en abyme ; et le mélange gidien de sincérité et de réflexion, de vulnérabilité et de suffisance) ; mais plutôt parce que ces *Cahiers* constituent une exploration et une mise en valeur quelquefois heureuse de la forme qui nous réunit ici, je veux dire la fiction-journal.

Les Cahiers d'André Walter présentent l'histoire d'un tout jeune homme, passionné de vertu, d'idéal, d'absolu, plein de méfiance envers le caractère incertain de la réalité phénoménale, et torturé par des besoins charnels qu'il croit démoniaques. Cédant aux vœux de sa mère mourante, il renonce à la jeune femme qu'il aime (elle épousera un autre pour mourir quelques semaines plus tard) et se retire progressivement du monde afin d'évoquer dans son journal les principaux moments de son amour, son sacrifice, ses suites, et de se consacrer à l'écriture d'un roman, *Allain*. Sa vie, comme l'a dit Jean Delay, se fait moyen : la fin, c'est l'œuvre. Aux prises avec des désirs pour lui impurs, il doit faire face à des épreuves de plus en plus difficiles ; et la double obsession de l'œuvre et de la chair le font lentement sombrer dans la folie. Il succombe à une fièvre cérébrale.

La forme même de son journal est expressive. Ce dernier se compose, en effet (comme celui d'Eveline dans *L'Ecole des femmes* ou celui du protagoniste dans *La Symphonie pastorale*), de deux parties et cette division reflète les divisions qui marquent André Walter jusque dans son nom. Cahier blanc, à dominante rétrospective, angélisme, amour de l'autre ; cahier noir, à dominante prospective (le livre à venir y joue un rôle important), satanisme, amour de soi. Chaque cahier consiste lui-même en documents, en écritures hétérogènes. Dans le premier, on trouve non seulement ce qu'écrit le héros d'avril à juin 1889 mais aussi nombre de pages par lui produites entre mars 86 et avril 89, qui lui « rappellent autrefois » (p. 17), sans parler de multiples citations — en français, grec, latin, italien, allemand — auxquelles il a recours et des notes au bas de la page qui ne sont pas toujours de sa main. Dans le second cahier, outre les citations, les notes et quelques pages du passé, il y a ce que rédige le jeune homme « au présent » ainsi que certains

de ses commentaires sur *Allain*, séparés du journal proprement dit (p. 50-53).

Si l'abondance des langues et des écritures fait ressortir qu'André Walter est un terrain de luttes et d'incompatibilités, la typographie, la ponctuation, la mise en pages sont également révélatrices : caractères italiques et romains, aux dimensions et définitions variées ; tirets qui inlassablement désignent la nature provisoire et discontinue des sentiments du héros ; blancs (dans les cahiers comme entre eux) qui soulignent cette discontinuité et manifestent aussi bien les limites du langage que le caractère profondément langagier du protagoniste (pétri de littérature, de textes, de mots, Walter n'est rien sans eux et, tout près de la mort, il constatera — p. 94 — qu'*ils* lui « ont sorti les phrases » et finira par une image de neige, de blanc, de pureté mais aussi de dissolution) ; points d'exclamation et de suspension, initiales et astérisques qui signalent en Walter le conflit du public et du privé, du social et de l'intime (d'un côté, la solitude, le corps à corps avec lui-même et son œuvre, de l'autre, les apostrophes et les invocations à des lecteurs en puissance, souvent abstraits et parfois, peut-être, impossibles : l'âme, une connaissance, un « vous » mal défini, la mère déjà morte, Emmanuèle ; d'un côté, la résolution d'écrire spontanément, de l'autre, le désir d'être lu et la nécessité du secret et du déguisement). Enfin, je note que, du cahier blanc au cahier noir, le nombre des instances d'écritures ainsi que leur fréquence augmentent (une douzaine en plus de deux mois et au moins quatre-vingt quatre en quatre mois) : le héros s'éprend du journal et s'y prend.

A considérer l'ouvrage d'un peu plus près, il se confirme aisément qu'André Walter devient ses cahiers, qu'il s'y extériorise. En premier lieu, un « je » (ce « je » qui, dans le journal, est une série de naissances et de morts et se divise en narrateur, narrataire et personnage), un « je » n'apparaît qu'au bout de quelques paragraphes : Walter écrit, donc « je » est. L'absence de dates au début comme à la fin est également significative : le « je » va d'un « non-temps » à un autre. De plus il n'y a (presque) pas dans les cahiers de présentation du monde matériel, il n'y a pas de détails sur les gestes ou le physique des personnages, il n'y a pas (ou très peu) de dialogues (on n'*entend* pas le protagoniste). Dans ses notes sur *Allain*, Walter écrivait d'ailleurs : « Donc, les lignes simples, — l'ordonnance schématique. Réduire tout à l'ESSENTIEL. L'action déterminée, rigoureuse. Le personnel simplifié jusqu'à un seul. — Et comme le drame

est intime, rien n'en apparaît au dehors, pas un fait, pas une image, sinon peut-être symbolique : la vie phénomènale absente, — seuls les noumènes ; — donc plus de pittoresque et le décor indifférent ; n'importe quand et n'importe où ; hors du temps et de l'espace. Un personnage seulement, et encore un quelconque, ou plutôt son cerveau... (p. 51).

Il se confirme aussi que *Les Cahiers* constituent un véritable répertoire des thèmes et des motifs privilégiés de la fiction-journal (7). Thème de la solitude, certes (p. 78 : « je suis tout seul, tu sais, — et n'ai rien qui me guide » ; p. 87 : « Ma solitude m'écrase, m'affole... ») ; thème de l'aliénation, du dédoublement (p. 76, 79, 80, 82) et de la perte de soi (p. 76 : « La nuit, devant la glace, j'ai contemplé mon image... mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si je ne suis pas l'image, un fantôme irréel... Allain a jeté sur l'image un grand drap étendu... je n'ose soulever le voile... Exaspéré, il la crèverait, — mais la peur le retient de trouer aussi le fantôme et que le néant n'apparaisse derrière l'apparence brisée ») ; mais, surtout, thèmes du pourquoi, du pour qui, du comment, du quoi écrire. C'est la perte d'Emmanuèle qui précipite André Walter vers ses cahiers. Il écrit pour se délivrer et recommencer à vivre (p. 16, 17), pour retrouver le temps perdu et ne pas oublier (p. 17, 28, 38) ; il écrit par besoin d'écrire (p. 17, 56), parce que l'écriture est le seul lieu qu'il puisse habiter (p. 17) et qu'elle devient d'ailleurs le théâtre, la répétition de ses luttes, de ses désirs, de ses ambitions ; il écrit pour se lire et se relire, pour le présent et le futur (p. 38). Mais il le fait aussi par envie de communiquer — d'où la quantité déjà signalée de destinataires — et ses mots manifestent la volonté d'être compris et reconnu (p. 35, 36, 50). Mais comment satisfaire à l'impératif de sincérité qu'implique ce vouloir, comment exprimer l'inexprimable et dire l'indicible, ce qui se joue dans l'âme (p. 16, 18, 63, 72), sans grossir « une émotion aux dépens des autres » (p. 63), sans feindre des sentiments qu'on n'a pas éprouvés (p. 63), sans tomber dans le piège des « morceaux » (p. 72) ? Les mots barrés ou laissés en blanc (p. 19, 66) aussi bien que la très large place faite au commentaire métalinguistique soulignent les limites du langage et l'effort du protagoniste pour les transcender : il lui faut trouver une langue autre, qui procède de l'âme éloquente et non de l'esprit frivole (p. 35), il lui faut mater la syntaxe, échapper à l'inévitable « Sujet, Verbe et Attribut », dépasser le préconçu (p. 72). Peu à peu, la réflexion sur le langage se voit doublée d'un

commentaire métapoétique (p. 20, 37, 38, 50, 54). Il y a, chez le protagoniste, l'aspiration à ne pas disparaître entièrement, les rêves de gloire ; il y a, pour lui, l'œuvre à faire : « Arriver tout-à-coup, et, sans qu'on vous ait prévu, sonner haut son cri de trompette ; — ou plutôt rester inconnu, mais entendre l'œuvre acclamée... Je ne sortirai d'ici que l'œuvre faite » (p. 37) ; et, de même que le journal s'était substitué à la vie (p. 20, 68), il finira par remplacer *Allain :* « Oh ! laisser quelque chose — ne pas mourir tout entier ; mon cahier alors si Allain n'est pas achevé ou si je deviens fou trop vite. Je l'écris formellement ici : *que Pierre C..., à qui je les donne, publie, si je deviens fou ces cahiers, — sans fausse honte pour ma mémoire posthume... A moins qu'ils ne lui semblent déjà trop fous eux-mêmes — en ce cas, je le laisse juge... S'il publie mes cahiers — qu'il garde Allain ; — l'un ou l'autre* » (p. 85).

Gide fait mieux, dans ce premier livre, que déployer systématiquement bien des thèmes clés de la fiction-journal. Il résout avec bonheur certaines difficultés que peut poser la forme à qui l'emploie. Comme je l'ai déjà suggéré, il réussit, par exemple, à compliquer la temporalité du journal, à lui conférer un volume, en introduisant dans sa narration intercalée les traces d'une écriture antérieure comme les germes d'une écriture à venir et en contrastant le cahier blanc, tourné vers ce qui n'est déjà plus, et le cahier noir, tourné vers ce qui n'est pas encore. Il réussit également à exploiter la répétition inhérente à l'écriture du journal (noter ce que l'on sait déjà, dire ce que l'on s'est déjà dit) et ensuite à l'éviter, en insistant d'abord sur l'importance pour Walter du souvenir puis en faisant de ses cahiers le chantier d'une œuvre future.

Cependant, c'est la méconnaissance gidienne de certains possibles de la fiction ou de la fiction-journal et non pas seulement telle mollesse dans le style ou telle aspiration au sublime qui explique notre attitude négative envers *Les Cahiers*. En premier lieu, il n'y a pas de distance perceptible entre l'auteur et sa créature, pas un début de mise en question, pas un soupçon d'ironie à l'égard d'André Walter. Par là, le premier ouvrage de Gide se situe en dehors de notre modernité. De plus, le journal est un lieu privilégié pour un moi ondoyant, dispersé, dont la synthèse ne s'effectue que graduellement. Or, en dépit de ses luttes, de ses discontinuités, de ses transformations, qu'il regarde en arrière ou en avant, qu'il soit désespéré, heureux, ou fou, André Walter reste toujours le même, il est constitué une fois pour toutes, *a priori*, et les multiples voix qui parcourent

et constituent son journal ne diffèrent jamais qu'en apparence. Enfin, et peut-être surtout, la chasse à l'insignifiant révèle une profonde incompréhension de la signifiance et provoque l'ennui. Dans la fiction, et en particulier dans la fiction-journal, c'est aussi avec le plus quotidien qu'on peut, qu'on doit sans doute, parvenir à l'essentiel. Cela, Gide le comprendra et, avec *Paludes, La Symphonie pastorale* et *L'Ecole des femmes*, il rachètera les défauts de ses *Cahiers*.

University of Pennsylvania.

NOTES

(1) *Les Cahiers d'André Walter* in André Gide, *Poésie, Journal, Souvenir*, vol. I (Paris, Gallimard, 1952). Toutes mes références sont à cette édition et j'indiquerai dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

(2) Je ne fais ici que paraphraser *Si le grain ne meurt*. Voir André Gide, *Poésie, Journal, Souvenirs*, vol. I, p. 416 et 428.

(3) André Gide, *Poésie, Journal, Souvenirs*, vol. I, p. 428.

(4) André Gide, *Poésie, Journal, Souvenirs*, vol. I, p. 11.

(5) Sur *Les Cahiers d'André Walter*, voir Diana Brontë, « Le Symbolisme dans l'œuvre d'André Gide (jusqu'à *L'Immoraliste*), *Cahiers André Gide*, I (1969), p. 225-240 ; Catharine Savage, « The Ideology of André Walter », *L'Esprit Créateur*, I, 1 (1961), p. 14-20 ; Gerald Storzer, « *Les Cahiers d'André Walter:* Idea, Emotion, and Dream in the Gidian Novel », *Philological Quarterly*, LIV, 1 (1975), p. 647-662 ; Anny Wynchank, « Métamorphoses dans *Les Cahiers d'André Walter* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, XII (juillet 1984), p. 361-370 ; et, du même auteur, « Essai de rétablissement de la chronologie dans *Les Cahiers d'André Walter* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, XII (juillet 1984), p. 371-373. Voir également Elaine Cancalon, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide* (Paris : Minard, 1970) et Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 vol. (Paris : Gallimard, 1956-1957). Sur Gide et le journal intime, on lira avec profit Eric Marty, *L'Ecriture du jour. Le « Journal » d'André Gide* (Paris : Seuil, 1985) et Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)* (Paris : PUF, 1968).

(6) André Gide, *Poésie, Journal, Souvenirs*, vol. I, p. 11.

(7) Sur la fiction-journal, on pourra consulter H. Porter Abbott, *Diary Fiction : Writing as Action* (Ithaca : Cornell University Press, 1984) ; Lorna Martens, *The Diary Novel* (Cambridge : Cambridge University Press, 1985) ; Gerald Prince, « The Diary Novel : Notes for the Definition of a Sub-Genre », *Neophiloloqus*, LIX (octobre 1975), p. 475-481 ; et Valerie Raoul, *The French Fictional Journal : Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction* (Toronto : University of Toronto Press, 1980).

LECTEUR, LECTURE, LECTRICE : LE JOURNAL D'EVELINE DANS *L'ECOLE DES FEMMES* D'ANDRÉ GIDE

par

Andrew OLIVER

> *Au commencement était la Parole ; et la Parole était auprès de Dieu ; et la Parole était Dieu. Elle était au commencement auprès de Dieu. Toutes choses furent faites par elle, et sans elle pas une seule chose ne fut faite de ce qui a été fait. En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes. Et la lumière luit dans les ténèbres ; et les ténèbres ne l'ont pas comprise.*
>
> Evangile selon Jean, I 1-5.

Le journal d'Eveline qui constitue le roman qu'est *L'Ecole des femmes* ne se conforme pas aux journaux intimes traditionnels — véritables ou romanesques — dans le sens où la motivation de l'écriture ne correspond pas à une nécessité intérieure, à un goût de l'introspection, à une crise de l'existence dont la conséquence est d'isoler l'intimiste avec pour unique ressource et confident son journal (1). Au contraire, non seulement c'est dans la joie qu'Eveline prend la plume mais ce n'est pas pour elle qu'elle écrit : c'est pour son futur mari :

> *7 octobre 1894*
>
> *Mon ami,*
>
> *Il me semble que c'est à toi que j'écris. Je n'ai jamais tenu de journal. Je n'ai même jamais rien su écrire que quelques lettres* (2).

D'ailleurs, ce n'est même pas Eveline qui a l'idée de tenir ce journal :

> [...] *il a pris soudain un air très grave et a murmuré avec une sorte de nostalgie ravissante :*
>
> *— L'homme n'est qu'un enfant vieilli, — en reposant sa tête sur mes genoux, car il s'était assis à mes pieds.*
>
> *Il serait vraiment lamentable que tant de mots charmants, si profonds parfois, si chargés de sens, soient perdus. Je me promets d'en noter ici le plus grand nombre possible. Il aura plaisir à les retrouver plus tard, j'en suis sûre.*
>
> *C'est tout de suite après, que nous avons eu l'idée du journal. Et je ne sais pourquoi je dis : nous. Cette idée, comme toutes les bonnes, c'est lui qui l'a eue. Bref, nous nous sommes promis d'écrire tous deux, c'est-à-dire : chacun de notre côté, ce qu'il a appelé : notre histoire. Pour moi c'est facile, car je n'existe que par lui. Mais, quant à lui, je doute qu'il y parvienne, lors même que le temps ne lui manquerait pas. Et même je trouverais mauvais d'occuper par trop sa pensée. Je lui ai longuement dit que je comprenais qu'il avait sa carrière, sa pensée, sa vie publique, que ne devait pas se permettre d'encombrer mon amour ; et que, s'il devait être toute ma vie, je ne pouvais pas, je ne devais pas être toute la sienne. Je serais curieuse de savoir ce qu'il a noté de tout cela dans son journal ; mais nous avons fait un grand serment de ne pas nous le montrer l'un à l'autre.*
>
> *— C'est à ce prix seulement qu'il peut être sincère, — m'a-t-il dit en m'embrassant, non pas sur le front, mais exactement entre les yeux comme il fait volontiers.*
>
> *Par contre, nous sommes convenus que celui de nous deux qui mourrait le premier lèguerait son journal à l'autre.*
>
> *— C'est assez naturel, — ai-je dit un peu sottement.*
>
> *— Non, non — a-t-il repris sur un ton très grave. — Ce qu'il faut se promettre, c'est de ne pas le détruire.*
>
> *Tu souriais quand je disais que je ne saurais pas quoi y mettre, dans ce journal. Et en effet voici que j'en ai déjà rempli quatre pages. J'ai bien du mal à me retenir de les relire ; mais, si je les relisais, j'aurais plus de mal encore à me retenir de les déchirer. Ce qui m'étonne, c'est le plaisir que déjà je commence à y prendre* (p. 18-20).

Si je me permets de citer ce passage dans toute sa longueur, c'est qu'il contient plusieurs éléments clés pour la compréhension et l'interprétation du journal d'Eveline. Nous notons d'abord, dans la première citation, que ce journal commence par prendre la forme d'une lettre, unique forme écrite dont la jeune femme ait l'expérience, forme d'ailleurs qui lui est naturelle, conforme à sa nature spontanée et à son désir de communiquer avec Robert : « [...] *je t'en* [des lettres] *écrirais sans doute si je ne te voyais pas tous les jours* » (p. 13). Le destinataire, narrataire apparent, est bel et bien ce Robert qui a eu l'idée du journal et qui est l'objet de la vénération, de l'amour de la jeune femme. Par ailleurs, la forme lettre/journal dénote une certaine insécurité chez Eveline dans la mesure où elle s'aventure dans une écriture qui ne lui est pas familière et par conséquent préfère adapter le connu (lettre) à l'inconnu (journal). Cet incipit est doublement réconfortant pour elle : il lui permet de tenir l'engagement du pacte d'écrire un journal et de s'adresser directement au bien-aimé, véritable sujet de son journal. On peut dire donc que les premières lignes du journal d'Eveline sont une tentative pour s'approprier une parole (celle d'un intimiste) qui n'est pas la sienne, un effort pour apprendre une langue somme toute nouvelle pour elle, mais dans laquelle perce sa propre voix, celle de quelqu'un qui écrit des lettres. Ces efforts sont commandés par Robert — c'est lui qui a eu l'idée du pacte — et cette nouvelle parole, c'est lui qui en est l'objet. L'insécurité dont témoigne l'écriture hésitante d'Eveline est d'ailleurs le reflet de son insécurité vis-à-vis de Robert dont elle admire les « *mots si charmants, si profonds parfois, si chargés de sens* » (p. 18). Ce journal doit être une espèce de monument au grand homme vénéré par sa femme admiratrice, effacée par rapport à lui : ses paroles majestueuse seront préservées pour lui, pour la postérité, par le biais de l'écriture de cette femme laquelle, en se faisant le scribe de son grand homme, perd sa voix propre, l'engloutit dans la sienne. A l'origine ce journal a pour destinataire, Robert, pour sujet, Robert, pour but, la préservation de la parole de Robert. Même Eveline va jusqu'à dire qu'elle « *n'existe que par lui* ». Elle est une espèce de page blanche sur laquelle Robert pourra écrire tout ce qu'il lui plaira. On pourrait même dire par conséquent que la parole adoptive d'Eveline est bien celle de Robert aussi, perspective qui se confirme lorsqu'on se rappelle les modifications radicales de comportement et de langage qu'Eveline se sent la nécessité de subir en raison de ses

rapports avec son fiancé : son grand talent de pianiste (sa propre façon de s'exprimer, sa parole propre enfin, elle le met en jachère parce que Robert n'aime pas la musique (p. 24-25) ; sa façon de s'habiller, elle permet à Robert de la modifier à son goût (p. 49-50), sa façon de s'exprimer est soumise à la férule de cet Hermès moderne qui critique certaines expressions dont elle se sert et l'intimide au point qu'elle perd toute spontanéité en société. Elle est en somme la créature de Robert. Eveline se prête d'ailleurs au jeu de l'amour à tel point qu'elle désire ce rôle, ne souhaite vivre, au commencement de leurs amours et de son journal, au moins, que par personne interposée :

> *Je disais donc qu'avant de t'avoir rencontré je cherchais un but à ma vie et maintenant tu es mon but, mon occupation, ma vie même et je ne cherche plus que toi. Je sais que c'est à travers toi, par toi, que je puis obtenir de moi le meilleur, que tu dois me guider, me porter, vers le beau, vers le bien, vers Dieu* (p. 15).

Cet amour d'Eveline pour Robert tient du culte et constitue une abnégation de soi, voire un auto-anéantissement de l'individualité au point où la femme aimante n'existe pas indépendamment de ses rapports avec l'aimé. C'est ce qu'affirme ses propres paroles qui mettent d'ailleurs en parallèle amour pour Robert et amour pour Dieu. A ce stade, Eveline ne souhaite pas faire la part des deux.

Et pourtant la situation n'est peut-être pas aussi nette que la décrit cette intimiste/épistolière malgré elle. J'aimerais suggérer que l'existence même du journal d'Eveline est le symptôme d'une faille dans ce qu'elle croit être un bonheur parfait (et dans ce sens ce journal se conforme à ce qui semble être les lois du genre) car tenir un journal est un acte d'écriture, un acte solitaire, un acte réfléchi. Comme le remarque un autre personnage/narrateur gidien, Michel, dans *L'Immoraliste*, « *Que serait le récit du bonheur ? Rien que ce qui le prépare, puis le détruit, ne se raconte* » (3). Le bonheur existe, il est, il est sentiment dans l'instant, peut-être même dans la durée pour certains, il est vie et non point écriture. Et là nous touchons du doigt ce qui me paraît le fonctionnement essentiel du récit (au sens gidien du terme), *L'Ecole des femmes*. Eveline commence son journal dans le simple désir de tenir l'engagement du pacte, de « *revivre des instants écoulés trop vite, évoquer ta présence* » (p. 14), et surtout de léguer à Robert, si elle venait

à mourir la première ce monument à son grand homme, car la condition essentielle du pacte est que le journal que chacun doit tenir de son côté ne sera pas lu par l'autre, du moins du vivant de son auteur. C'est une véritable lettre/journal posthume que commence Eveline, par conséquent, lorsqu'elle prend pour la première fois la plume. En d'autres termes, le récit du bonheur, la « vie » de l'écriture, a pour condition sa propre mort ainsi que la mort d'Eveline. Du moins tant que Robert est le destinataire. Si les termes du pacte sont respectés, Robert ne lira le journal qu'une fois qu'Eveline aura disparu ; l'écrit n'a de vie qu'au moment où il est lu et ce moment de lecture s'inscrit sous le signe de la mort. Ou si l'on préfère, la lecture que doit effectuer Robert est celle d'un écrit achevé — même arbitrairement. Ainsi les conditions de lecture pour le futur mari sont identiques à celle du lecteur du roman de Gide. Tout lecteur de roman, au moment où il ouvre pour la première fois le livre, anticipe l'instant où il sera entraîné à abandonner l'objet/univers qu'il tient entre les mains après avoir parcouru la conclusion encore virtuelle pour lui : *L'Ecole des femmes*, grâce à la lettre préfatoire de Geneviève, invoque de manière explicite la clôture du texte avec l'allusion à la mort d'Eveline. Cette congruence de situation de lecture — celle du destinataire du journal d'Eveline à l'intérieur du texte et celle du lecteur virtuel du roman de Gide figure très exactement le processus de la création et de la destruction de l'univers fictif du texte, de la création et de la mort du personnage principal, du commencement et de l'achèvement du processus de lecture.

Je ne veux pas suggérer pour autant que lecteur du roman, personnage écrivant et destinataire/narrataire sont placés dans des situations congruentes d'intelligence du texte. Loin de là. J'aimerais cependant démontrer que le processus de l'écriture mettra la protagoniste à même d'atteindre la même intelligence de *son* texte (sa vie, en somme) qu'a le lecteur virtuel lorsqu'il parcourt la lettre de Geneviève ainsi que les premières pages du journal d'Eveline. Il existe en effet un écart immense de style, de ton, de pensée entre la lettre préfatoire de Geneviève (qui a pour destinataire l'auteur fictionnalisé du roman et qui cherche à mettre en évidence le côté exemplaire, voire didactique, du journal d'Eveline, perspective confirmée par le choix de titre *L'Ecole des femmes* et rendue possible uniquement par la mort de la mère de Geneviève) et la joie naïve d'Eveline au commencement de son journal ; un écart immense également entre l'interprétation (qu'on pourrait qua-

lifier de vénération sublime) que donne Eveline des paroles de Robert qu'elle choisit d'enregistrer et celle de moi lecteur de ces mêmes paroles lorsque j'entends résonner la suffisance d'un fat imbu de sa propre importance. C'est à partir de la deuxième partie du roman que ces interprétations divergentes convergent lorsqu'Eveline décide de reprendre le journal qu'elle avait abandonné vingt ans auparavant tout en changeant radicalement de destinataire/narrataire. Une première lecture du roman de Gide fait croire que les changements chez Eveline sont bel et bien l'ouvrage du temps — vingt années de vie commune auraient fini par ouvrir les yeux et surtout les oreilles d'Eveline au point qu'elle ne peut plus supporter de vivre avec Robert. Le journal repris en 1914 est entièrement semblable à ses avatars réels et fictifs. C'est dans le doute, dans la solitude, voire l'angoisse qu'elle reprend son cahier.

Arcachon, 2 juillet 1914.

> *J'ai pris avec moi ce cahier comme on emporte un ouvrage de broderie, pour occuper le désœuvrement d'une cure. Mais, si je recommence à y écrire, ce n'est hélas plus pour Robert. Il croit désormais connaître tout ce que je peux sentir ou penser. J'écrirai afin de m'aider à mettre un peu d'ordre dans ma pensée ; afin de tâcher d'y voir clair en moi-même* [...] (p. 87).

Pour en arriver là il a fallu de la part d'Eveline un changement radical de pensée, un long mûrissement de caractère, sans doute, mais surtout il a fallu qu'elle conquière une certaine indépendance, ainsi qu'un langage qui n'est plus celui de Robert mais le sien propre. C'est le fait de tenir son premier journal qui l'y aide.

Dans la longue citation que j'ai donnée au début de cette étude on constate qu'Eveline parle tantôt de Robert à la troisième personne et tantôt à la deuxième. Il est évident que la deuxième personne s'impose si Robert est l'unique destinataire de ce journal, si la forme épistolaire avec tout ce qui est implicite d'échange et de communication avec l'autre prédomine. Ce qui arrive cependant, c'est qu'Eveline, à force d'écrire, se laisse prendre au jeu de l'écriture, que cette jeune femme qui n'a jamais écrit que quelques lettres se surprend dans l'acte d'écrire, prend conscience de son moi écrivant, et devient elle-même lecteur de son propre écrit. Elle se soucie du bien écrire même

au début du journal (et en ceci peut-être anticipe-t-elle l'œil critique de Robert) :

> *Tu vois comme j'écris mal. Cette phrase que j'écris en pleurant me semble affreuse. Aussi pourquoi l'ai-je relue ? Je ne sais si j'apprendrai jamais à bien écrire. En tout cas ce ne sera pas en m'appliquant* (p. 15).

et affirme pourtant la nécessité de la spontanéité dans l'écrit. Et plus Eveline écrit, plus elle se relit, plus elle se plaît à écrire (même s'il lui arrive de confondre le bonheur qu'elle croit éprouver auprès de Robert et celui de le consacrer par l'écrit dans son journal), plus Robert devient non destinataire direct, « tu », mais prétexte à l'écriture et simple objet de l'écriture, « il ». Le passage du « tu » au « il » en effet est non seulement la conséquence de l'acte d'écrire, il est aussi capital pour la conquête de l'individualité d'Eveline — à vrai dire c'est la même chose. En parlant de Robert, elle est amenée à parler d'elle-même : « *Je me laisse entraîner à parler de moi, ce que je m'étais pourtant promis de ne pas faire* » (p. 26). Parler de soi est le commencement de la découverte de son propre langage, de sa propre parole, le commencement de l'abandon du « logos » de Robert. Et cependant ce sera Robert qui, malgré lui, parachèvera le processus de séparation langagière et par conséquent sentimentale entre Eveline et lui-même. La conclusion de la première partie du roman, on se le rappelle, révèle la manière dont Robert détruit sa propre création en violant les clauses du pacte dont il avait été lui-même l'auteur.

Il s'agit là en fait d'une triple trahison. Il avait donné à croire à Eveline qu'il respectait lui-même le pacte et lui avait fait voir le tiroir, fermé à clef, dans lequel il « gardait » son journal ; deuxièmement il insiste pour lire le journal de sa fiancée et viole ainsi les conditions essentielles de son existence même tout en promettant à Eveline la réciprocité ; troisièmement il révèle sa tromperie : il n'avait jamais tenu de journal, n'avait jamais pris leur pacte au sérieux. On pourrait dire qu'il avait imposé à Eveline une forme, le journal, tout en l'encourageant à donner à cette forme un contenu, lui-même réflété dans le miroir de l'écriture d'Eveline ; en même temps il avait créé l'illusion d'une forme pour lui-même, sans avoir la moindre intention d'y ajouter un contenu, le reflet d'Eveline. Si le journal d'Eveline doit enregistrer pour la postérité les paroles de Robert, Robert, lui, n'accordera pas à Eveline le même privilège. A ses yeux elle n'en a pas ; leur histoire est celle de

Robert enregistrée par Eveline. En d'autres termes, le refus du journal constitue un refus au droit de parole pour Eveline. L'image du tiroir fermé à clef qui renferme un journal inexistant assume une valeur symbolique : Robert ne peut s'ouvrir à Eveline, la traiter en égale, accepter son individualité, son droit à un langage qui est le sien. Il doit désormais demeurer pour elle une belle façade, fermée, et qui ne renferme rien. Eveline d'ailleurs voit leur différend précisément en termes langagiers :

> *Robert vient de me faire beaucoup de peine. C'est le premier chagrin que je lui dois, et il m'est pénible de l'écrire ici, car j'espérais que ce cahier n'aurait à contenir que l'expression de ma joie. Mais il faut que je l'écrive ici tout de même ; et ceci que j'écris, je souhaite qu'il le lise, car, lorsque je le lui disais tantôt, il refusait de prendre au sérieux mes paroles* (p. 81).
>
> [...] *j'aimerais pouvoir lui donner raison ; mais j'aurais voulu que du moins il marquât un peu de regret de m'avoir causé tant de peine.*
>
> *En me plaignant ainsi, je me parais ingrate et je lui en demande pardon. Mais décidément j'arrête ici ce journal qui n'a vraiment plus raison d'être* (p. 83).

Le journal n'a plus de raison d'être pour au moins deux raisons. D'une part, Robert a violé le pacte — donc le charme de tenir un journal avec lui pour destinataire est rompu — et, d'autre part, pour la première fois, Eveline s'est affirmée par rapport à lui, a trouvé une certaine mesure d'indépendance, a délaissé la parole de Robert en faveur de la sienne.

Lorsqu'elle reprend la plume vingt ans plus tard, Eveline ne fait que parachever le processus déjà engagé. Le journal est d'abord son propre confident ; le destinataire/narrataire, par conséquent, c'est elle-même. Et à mesure que sa propre voix s'affirme que son désir d'abandonner son mariage monte à la surface, elle se rend compte d'abord que ce journal est le témoignage de ses souffrances intérieures et qu'il pourrait servir à justifier son comportement si elle en venait à quitter Robert et ensuite, que la véritable destinataire/héritière de ce journal c'est Geneviève, cette Geneviève à qui Eveline a donné l'éducation qu'elle n'avait point reçue, qui ne cherche point sa voie, ni sa voix, tellement les siennes sont naturelles, spontanées et indépendantes. C'est Geneviève qui formule le vœu d'écrire un roman fondé sur l'expérience de sa mère : « *Quel beau roman*

je pourrais écrire sous ta dictée ! Ça s'appellerait : Les devoirs d'une mère ou le sacrifice inutile » (p. 135). Ce roman existe bel et bien non pas sous la forme invoquée d'un ton enjoué par Geneviève mais sous celle du journal dont elle hérite de sa mère. Ironie : la voix de sa mère se substitue à celle de la fille. l'éclipse, en quelque sorte. Car le roman, tout roman, est l'histoire d'une voix qui se cherche et qui doit s'éteindre une fois qu'elle s'est imposée : elle doit alors retrouver le silence dont elle était issue, mort, page blanche, néant. Eveline assume sa propre mort, la souhaite même, car les vérités quelle en vient à comprendre lorsqu'elle les fait siennes par le truchement de l'écriture sont un fardeau trop lourd, l'écriture une révélation d'une interprétation de sa propre existence et de l'existence de ceux qui l'entourent. La création de cette voix, de ce personnage s'achève, se meurt lorsqu'elle en vient à interpréter ses propres paroles ainsi que celles de son mari comme le fait moi lecteur au commencement et comme le fait mon délégué à l'intérieur de l'univers fictif, Geneviève.

Ma lecture est conditionnée par une supériorité d'entendement par rapport à Eveline que me donne la structuration du texte. La lettre préfatoire de Geneviève m'apprend la mort d'Eveline ainsi que le fait que son journal retrace une certaine forme d'éducation féministe — d'où le titre *L'Ecole des femmes.* Je sais avant même de lire une seule ligne de son journal que le texte d'Eveline doit retracer le passage de l'innocence à l'expérience, de l'ignorance à la connaissance et à la mort : ce que j'ignore c'est la modalité de l'accomplissement de ce processus. C'est là l'horizon de mon entendement du texte. Mais ma lecture est aussi une performance. Eveline s'écrit, se crée en s'écrivant de même qu'elle crée Robert, Geneviève et les autres personnages. Ma lecture n'est pas autre chose qu'une recréation du processus de l'autocréation textuelle ; l'aventure de la lecture dans ce roman consiste en l'accomplissement d'une interprétation qui est la mienne mais qui, au commencement, n'est pas celle du personnage écrivant parce qu'elle n'est pas arrivée à mon point de départ (ou si l'on préfère je commence là où littéralement elle s'efface) et parce qu'elle cherche encore sa voix.

Au commencement du roman Eveline identifie foi en Robert à sa foi en Dieu (4). Or, Dieu est le « logos », comme Robert. Le « logos » c'est la création. Qui dit création dit nécessairement créateur et créature, et aussi schisme, séparation. Le « logos » par le processus même de la création *doit* engendrer une nou-

velle parole, indépendante, elle, de celle qui lui a donné vie. Lorsqu'Eveline s'exclame qu'elle a « *cessé de croire à Dieu en même temps* [qu'elle a] *cessé de croire en Robert* » (p. 113-114) (5), elle ne fait que confirmer cette vérité, celle de la séparation de la créature d'avec le créateur, celle de l'affirmation de soi.

En guise de conclusion nous noterons que cette séparation s'accomplit au moment où le personnage a vécu son aventure créatrice, au moment où il trouve pour seul aboutissement de son indépendance un dévouement suicidaire au contagieux, ainsi que le désir de léguer son texte à sa fille. Cette conclusion figure ma lecture. La voix d'Eveline s'éteint, mais elle continue à hanter ma mémoire, à s'inscrire obscurément dans l'insondable mystère d'échos culturels que j'accumule depuis toujours. Le nom « Eveline » semble d'ailleurs avoir été choisi dans l'intention de représenter ce processus car il paraît être la combinaison de deux étymologies. « Eve » en hébreu signifie « vie » ; « Hélène » vient du grec pour « lumière ». Le personnage gidien s'approprie sa propre vie langagière : « *En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes. Et la lumière luit dans les ténèbres ; et les ténèbres ne l'ont pas comprise.* » A nous, lecteurs, de reprendre avec Geneviève le flambeau légué par une voix morte mais inextinguible...

University of Toronto

NOTES

1. Voir Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel* (Lund, Hakan Ohlssons Boktryckeri, 1962). « [...] *the commonest type of diary narrator is the lonely, unhappy human being who cannot attain contact with others and turns inwards upon himself* » (p. 44). Sur les véritables journaux intimes, voir l'excellent ouvrage d'Alain Girard, *Le Journal intime* (Paris, PUF, 1963), sur le roman en forme de journal Valérie Raoul, *The French Fictional Journal :*

Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction (Toronto, University of Toronto Press, 1980).

2. André Gide, *L'Ecole des femmes* (Paris, Gallimard, Editions de la nouvelle revue française, 1929), p. 13. Tout renvoi ultérieur sera à cette édition, seule qui présente un texte conforme à celui soumis par Gide à Gallimard. A partir de l'édition de 1930 une main inconnue (mais certainement pas celle de Gide) prend sur elle de « corriger » le texte et *toutes* les éditions subséquentes ne font que multiplier les erreurs introduites par celle-ci.
3. André Gide, *L'Immoraliste* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969), p. 408.
4. « *Je sais que c'est à travers toi, par toi, que je puis obtenir de moi le meilleur, que tu dois me guider, me porter, vers le beau, vers le bien, vers Dieu.* » (p. 15).
5. Cette expression que la main inconnue de 1930 trouve apparemment curieuse puisqu'elle la « corrige » en « croire en Dieu » est certainement voulue par Gide. En effet, le manuscrit de *L'Ecole des femmes* porte «en» surchargé de «à», version fidèlement respectée par l'originale. Cesser de « *croire à Dieu* » est déjà par l'emploi de la préposition l'expression de la perte de la foi, de même que « *croire en Robert* » est une déification de l'aimé.

LE JOURNAL DE ROBERT

par

Arthur E. BABCOCK

Nombreux sont les personnages de Gide qui tiennent un journal. Certains de ses personnages s'expriment autrement, bien entendu, mais il y a un seul personnage gidien, à ma connaissance, qui *refuse* de tenir un journal : c'est Robert, dans *L'Ecole des femmes* et *Robert*. Je vous rappelle brièvement les circonstances de la composition du journal d'Eveline qui constitue *L'Ecole des femmes* : c'est Robert qui propose qu'Eveline et lui écrivent, chacun de son côté, un journal. Selon ce « pacte », aucun des deux ne lira le journal de l'autre (1).

Mais Robert ne tient aucune de ces deux promesses : d'abord il insiste pour voir le journal d'Eveline, et quand elle demande à son tour à voir le sien, il lui apprend qu'il n'en a pas écrit une ligne (p. 1277-1278). Mon titre est donc quelque peu ironique, car le journal de Robert n'existe pas. Pourquoi ?

Notons tout d'abord qu'un trait de caractère chez Robert, c'est de vouloir surveiller l'écriture des autres sans jamais en produire lui-même. Sa lecture du journal d'Eveline n'en est qu'un exemple. Il fonde un journal littéraire dont il assume la direction politique : en tant que rédacteur, il contrôle le travail des autres. Quant aux rares articles qu'il publie sous son nom dans ce journal, Eveline nous dit que le secrétaire de Robert les a remaniés, repensés même, avant de les faire publier (p. 1283). Deuxièmement, Robert fonde une sorte de « Book of the Month Club » bien-pensant pour offrir au public un choix de livres dont la qualité est assurée par un jury qu'il choisit (p. 1321). Robert fait preuve donc d'un curieux refus (curieux chez un personnage gidien) de s'exprimer par écrit.

Mais il faut que Robert réponde aux accusations dans le journal de sa femme. Comme il ne peut pas répondre par son propre journal (qui n'existe pas), on pourrait s'attendre en quelque sorte à « *La Porte étroite* à l'envers » : répondant au journal d'Eveline, les souvenirs de Robert. En effet, ce serait une situation gidienne familiarisée : après le point de vue d'Eveline, le point de vue de Robert, avec le jeu de perspective, « l'indice de réfraction » cher à André Gide.

C'est en effet ce que Robert veut faire : « Mais mon intention [...] n'est point de me défendre. Je préfère raconter simplement à mon tour mes souvenirs de notre vie commune » (p. 1316). Mais il n'en est rien. Les « souvenirs » de Robert sont en un sens beaucoup plus « en lambeaux » que ceux de Jérôme. Il ne parvient pas vraiment à raconter son histoire, seulement à protester, à se plaindre des effets de l'éducation des femmes. Geneviève le dit bien : « le *journal* de ma mère [...], la *défense* de mon père ». (p. 1348). Et Martine Maisani-Léonard fait remarquer que dans *Robert* « en réalité il n'y a pas d'histoire, mais seulement des tentatives pour écrire une histoire » (2). Là encore, je me demande : pourquoi ?

La réponse la plus facile, c'est que Robert en est incapable. Décidé depuis longtemps à profiter des idées, du travail d'autrui, Robert n'a ni le talent ni la conviction requis pour raconter sa propre histoire. Mais il y a une deuxième réponse possible, que je trouve bien plus intéressante : raconter son histoire, présenter son propre point de vue — au fond, et malgré ses tentatives pour le faire, Robert n'y croit pas.

Si le plus apparent dans le plaidoyer de Robert ce sont ses allusions à des principes réactionnaires, il n'en est pas moins vrai que l'on y trouve aussi des objections plus intéressantes. Par exemple, il suggère que, si son portrait est faussé par Eveline, c'est presque involontairement — qu'il y a dans l'écriture des mécanismes de falsification qui fonctionnent à l'insu de celui qui écrit :

> *Les phrases de moi qu'elle cite* [..], *les ai-je seulement dites ? Sincèrement, je ne le crois pas. Ou, si je les ai dites, ce n'est pas avec le ton et les intentions que sa malignité leur prête. En tout cas, je n'en ai pas gardé souvenir. Et je ne l'accuse pas à mon tour d'avoir volontairement et sciemment falsifié mon personnage. (Je ne l'accuse de rien.) Mais je crois qu'à un certain degré de prévention (que les Anglais appellent si bien :* prejudice)

> *nous entendons sincèrement autrui dire ce que nous nous attendons à l'entendre dire, et que nous obtenons, en quelque sorte, des paroles de lui que le souvenir n'aura même pas à déformer* (p. 1315-16).

En fait, les idées de Robert sur l'écriture sont remarquablement sophistiquées, remarquablement « modernes », comme on peut voir dans le passage suivant :

> *Tu touches d'ailleurs là, chère amie, à un problème du plus haut intérêt, qui est celui même de l'expression. Oui, vois-tu, il s'agit de savoir si, dans l'expression, l'émotion s'épuise, ou, tout au contraire, si elle y prend conscience d'elle-même, et pour ainsi dire s'y crée. On en vient à douter, en effet, si rien existe en dehors de son apparence* [...] (p. 1306).

Dans cette dernière citation, Robert décrit, sans le savoir, exactement ce qui se passe dans le journal de sa femme.

Quand Eveline reprend son journal après vingt ans de silence, on peut dire en quelque sorte que le journal représente *l'instrument* de sa libération beaucoup plus que le *résultat*. Elle dit qu'elle va écrire pour voir clair en elle-même, pour « mettre un peu d'ordre dans [sa] pensée » (p. 1279). Cependant, il ne s'agit pas simplement de formuler ses pensées, mais de les nommer, et donc presque de les créer : « En écrivant ceci je sens bien que je le déteste déjà ; et, si odieuses que me paraissent à moi-même ces paroles, il me semble que c'est par besoin de les écrire que j'ai rouvert ce cahier » (p. 1280). L'écriture semble presque fonctionner toute seule : « J'ai laissé courir ma plume, il me semble, par un besoin de récrimination » (p. 1281). Et plus tard, lorsque un entretien avec l'abbé Bredel lui fait honte de sa révolte, elle prend cette attitude merveilleusement ambiguë vis-à-vis de son journal :

> *Peu s'en faut que je ne déchire aujourd'hui tout ce que j'écrivais ces jours derniers ; mais non, je veux pouvoir le relire, quand ce ne serait que pour prendre honte...* (p. 1288).

Robert a donc raison en ce qui concerne le pouvoir créateur de l'écriture : le journal d'Eveline est, au moins, son complice dans la révolte. Mais peut-on dire qu'il falsifie le personnage de Robert ? Non, je ne le crois pas. Mais il y a dans le journal

d'Eveline des indications d'une certaine *capacité de falsification* ou, plutôt, d'inexactitude : dans la première partie de son journal, les tableaux du peintre Bourgweilsdorf sont « des horreurs » (p. 1270), alors que dans la seconde partie Eveline parle de son « extraordinaire talent » (p. 1284). De même, le docteur Marchant de la première partie est antipathique jusqu'à la goujaterie ; dans la seconde partie, et toujours sans aucune explication, c'est un grand ami. Evidemment, le point de vue d'Eveline a changé, mais, pour Robert, c'est là justement le problème.

C'est donc à juste titre que Robert se méfie de l'écriture et la considère comme une chose dangereuse qu'il faut surveiller. Et s'il lui faut une preuve de plus, il n'a qu'à considérer sa propre écriture. Car, malgré le ton « plaidoyer » de son récit, il arrive à Robert de raconter. Et voici ce qui arrive quand il le fait : « J'ai écrit au courant de la plume ; mais voici que je m'aperçois d'une très curieuse erreur de ma mémoire [...] » (p. 1331). (Il s'agit d'une conversation avec Eveline que Robert vient de rapporter, mais qu'il situe au moment de la naissance de leur fils Gustave, alors qu'elle a eu lieu sept ans plus tard, lors d'une troisième grossesse d'Eveline.)

Robert est singulièrement troublé par cet oubli : il en parle pendant une page et demie, et va jusqu'à rejeter son erreur sur son « affaiblissement de la mémoire » à la suite d'un accident de voiture. Evidemment, ce qui le trouble, c'est qu'il fait lui-même ce dont il accuse Eveline : se laissant entraîner par son écriture, il réinterprète le passé à la lumière du présent, son souvenir « déforme » la réalité. Il est difficile de dire si cette erreur de la mémoire fait tort à Eveline. Puisque c'est la première fois qu'elle fait signe de se révolter, on pourrait dire qu'en réalité elle garde le silence plus longtemps que Robert ne le dit. Mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui est important ici, c'est qu'en surveillant sa propre écriture, Robert trouve justement ce dont il se plaint chez sa femme ; comme elle, il présente les choses d'un certain point de vue, et la présentation en est faussée.

Robert voudrait ne pas avoir de « point de vue » ; son idéologie n'admet pas le relativisme. En opposant son écriture à l'écriture d'Eveline, il réussit tout au plus à multiplier les perspectives, et cela ne lui suffit pas. Vers la fin de son récit, il cite Eveline : « Que veux-tu, mon ami [...], nous ne nous dirigeons pas vers le même ciel » (p. 1336). Robert lui répond :

> *Et je protestais qu'il ne pouvait pas plus y avoir deux ciels qu'il n'y avait deux Dieux, et que ce mirage vers lequel elle s'acheminait, qu'elle appelait* son ciel, *ne pouvait être que* mon enfer, *que l'enfer.* (p. 1336. C'est Gide qui souligne.)

L'idéologie de Robert l'oblige d'ajouter que « son enfer », c'est le seul véritable.

« Son ciel », « mon enfer » : c'est le domaine de l'écriture gidienne, et c'est ce que Robert refuse. C'est pourquoi il juge qu'il est nécessaire de surveiller l'écriture d'en haut, pourquoi il est mal à son aise quand il veut raconter son histoire.

La critique gidienne n'a pas manqué de voir que Gide prête un peu de lui-même à un personnage aussi méprisable que Robert (3). Dans la conscience qu'il a des pièges de l'écriture, voire dans la méfiance qu'il ressent devant elle, je me demande s'il n'est pas possible de voir, dans son personnage Robert, André Gide de nouveau dialoguer avec lui-même.

University of South California.

1. *L'Ecole des femmes,* in : *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958), p. 1254. Toutes les références à l'œuvre de Gide seront tirées de cette édition.
2. *André Gide ou l'ironie de l'écriture* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1976), p. 91.
3. Voir par exemple, G.W. Ireland, *André Gide : A Study of His Creative Writings* (New York : Oxford University Press, 1970), p. 388.

TECHNIQUES DU JOURNAL DANS *LA SYMPHONIE PASTORALE*

par

Antoine SPACAGNA

Dans cette introduction il s'agit plutôt d'examiner succinctement quelques uns des problèmes posés par l'adoption de la forme d'un journal dans *La Symphonie pastorale.* Pour distinguer un journal d'un roman le critère le plus souvent invoqué est celui de la proximité entre le moment de la narration et celui de la proximité entre le moment de la narration et celui des événements rapportés. Dans ce cas, le premier cahier ne pourrait être considéré comme un journal étant donné qu'il commence par relater des événements qui se seraient passés deux ans et demi plus tôt. De plus la référence à une compréhension plus tardive de certains événements (les phrases « mystérieuses » d'Amélie à propos de l'aveuglement du Pasteur en ce qui concerne ses sentiments envers Gertrude), serait, selon Arthur Babcock, plus appropriée au genre romanesque.

Peut-on inférer que le deuxième cahier, plus près temporellement de l'histoire, se rapprocherait donc plus du genre « journal » ? Il semble ici qu'un autre problème, celui du très haut degré de superconscience du narrateur, s'y opposerait, toujours selon Babcock. Gerald Prince, lui, par contraste, pense que l'auteur d'un journal est essentiellement conscient du fait qu'il écrit. Faut-il voir entre ces deux positions une contradiction ?

Du côté de la superconscience, il faudrait peut-être aussi ranger le fait que le narrateur du deuxième cahier n'est pas

seulement conscient du fait qu'il écrit, mais des événements qui sont préfigurés dans cette écriture. Comparons par exemple cette déclaration du Pasteur : « ... Je lui enseigne et la laisse croire que le seul péché est ce qui attente au bonheur d'autrui, ou compromet notre propre bonheur » (120) à ces paroles de Gertrude juste avant sa mort : « ... Mon ami, mon ami, vous voyez bien que je tiens trop de place dans votre cœur et votre vie... Lorsque m'est apparu tout à coup son visage (d'Amélie), lorsque j'ai vu sur son pauvre visage tant de tristesse, je n'ai plus pu supporter l'idée que cette tristesse fût mon œuvre... » (126). La créature porterait donc les germes de la destruction implantés en elle par le créateur. Ainsi le hasard, qui occupe une place relativement privilégiée dans le journal serait complètement éliminé dans ce texte. Trop d'indices sont saturés par la suite et les effets de miroir ou de reverbération y sont trop fréquents pour que le lecteur puisse garder sa candeur devant le texte.

Autre problème, la question du narrataire. Selon Genette le narrateur du journal n'aurait pas de narrataire, mais que penser alors de remarques de ce genre : « ... Je ramène la brebis perdue, dis-je avec le plus de solennité que je pus » (14). Dans cet exemple de retour sur soi-même, s'agit-il d'une admission de la part du Pasteur-narrateur, qu'il adopte la voix d'un prédicateur vis-à-vis d'une audience virtuelle, ou d'une admission qu'il joue sur la sincérité en face d'un narrataire compréhensif. En tout cas, Elaine Cancalon explorera pour nous les subtilités de ces voix « dé-rivées ».

Se pose aussi tout le problème de l'intertextualité. Dans quelle mesure est-elle complémentaire du journal ou crée-t-elle des conflits insolubles qui, par leur aspect destructeur (du discours) n'ont pas de place dans le genre consément spontané d'un journal. C'est Yvon Lebras qui nous montrera ce rapport conflictuel de l'Ecriture vs. l'écriture tel qu'il se manifeste dans le deuxième cahier.

Enfin, la question d'autres voix qui s'expriment par la voix du narrateur, problème non sans rapport avec celui qui intéresse Cancalon, sera présentée par Doris Kadish, qui, à propos de la voix de Gertrude, abordera la question troublante de l'accaparement par une voix féminine d'un discours essentiellement masculin. Dans quelle mesure la sensibilité « étalée » du pasteur lui permet-elle de se fondre dans l'expression du sexe opposé ? Est-ce que ce dédoublement des voix est vraiment approprié à la forme du journal ?

Le journal fictif qu'est *La Symphonie pastorale* nous offre un riche « champ de manœuvres » qui nous permet de nous livrer à ce jeu intellectuel dans et par le langage. Si ce journal était un vrai journal, les problèmes concernant la temporalité, la transtextualité, la superconscience, les voix et les récepteurs ne se poseraient pas de la même façon ou avec la même intensité, et la « littérarité » de cette *Symphonie* en serait nettement diminuée. Comme le dit si bien Michael Riffaterre : « Percevoir le texte comme le transformé d'un inter-texte, c'est le percevoir comme le summum des jeux de langage, c'est-à-dire comme un texte littéraire » (61).

Florida State University.

BIBLIOGRAPHIE

GIDE, André, *La Symphonie pastorale*. Texte publié par Claude Martin. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1970.

RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Ind : Indiana Univ. Press, 1978. (Traduction française : *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983).

LA SYMPHONIE PASTORALE : VOIX DÉRIVÉES, VOIE A LA DÉRIVE

par

Elaine D. CANCALON

S'il s'agit, dans cette séance, de définir *La Symphonie pastorale* en tant que « genre », nulle question n'a une importance égale à celle du destinataire, car, la critique a souvent déclaré (par exemple, Gérard Genette) que la forme du journal est probablement la seule qui n'ait pas de narrataire, ou plutôt où le narrataire et le narrateur se confondent. D'autres critiques ont dit que *La Symphonie* n'est pas vraiment un journal (je pense à notre collègue Arthur Babcock) mais un roman, et ainsi la question de destinataire s'impose : tout roman a nécessairement un destinataire. Nous allons donc essayer de répondre à la question : « A qui le pasteur s'adresse-t-il ? » Dans un premier temps il faudrait essayer d'expliquer le sens d'un titre qui pourrait sembler n'être qu'un jeu de mots, mais qui veut justement « jouer » sur les différences (différances) créées par la quête d'un narrataire qui serait satisfaisant sur tous les plans.

Avant de déterminer à qui le pasteur s'adresse, il faudrait définir les voix qu'il utilise. Tout « discours » incorporant toujours d'autres textes, les voix du pasteur sont dérivées d'autres voix qu'il a apprises et qui régissent sa façon de s'exprimer, malgré lui. Trois voix dérivées seront définies : 1. voix de la littérature et plus précisément celle de la prose poétique du romantisme ; 2. voix de la prédication ; 3. voix de la Bible. Mais ces voix sont dérivées aussi, c'est-à-dire détournées de leur but originel, superposées, pour ainsi dire, sur un sous-texte qui est la voix de la mauvaise conscience d'un homme comme les autres

(ni tout à fait poète, ni toujours « pasteur », ni prophète « crédible »... mais tout simplement un homme jaloux et possessif, charnel et orgueilleux, et qui voudrait « couvrir » sa propre voix d'un style venu d'ailleurs (poétique, prédicateur ou prophétique). Ou plutôt, créer une voix à lui résultant d'une fusion de toutes ces voix, parce qu'aucune originalité totale n'est jamais possible. Et en cela il ressemble en effet à tout homme qui essaie de parler à quelqu'un.

Lorsqu'il y a une ou des *voix* qui parle(nt) il y a nécessairement une ou des *oreille(s)* qui écoute(nt). Même s'il n'est pas homodiégétique, le narrataire est imaginé par le narrateur qui lui adresse la parole. Le récit n'est donc jamais monologue mais toujours dialogue, bien que la moitié des répliques soient imaginées. Le pasteur, comme tout narrateur, donne une direction à sa parole, mais cette *voie* (V.O.I.E.) (comme les voix dé-rivées) part elle aussi à la dérive. Au lieu de s'adresser à une conscience fixe, incarnée par un être existant dans l'histoire (par ex. sa femme, son fils, un ami comme le Dr Martins) ou même par un être non-dramatisé, mais ayant un caractère défini (un camarade d'école, par exemple, ou le père / la mère du pasteur), le narrateur essaie de créer son narrataire à mesure que le récit progresse ; cet effort de création joue sur le plan du récit le même rôle que la création de Gertrude joue sur le plan de l'histoire (il s'agit du complexe de Pygmalion transposé sur le plan formel). Le narrateur voudrait créer un narrataire *comme lui* et qui le comprenne, comme il crée Gertrude à son image pour que l'amour réciproque soit possible. La circularité narcissique crée un lien étroit entre l'écriture et les événements. Défini ainsi, le narrataire, toujours en acte de devenir, apporterait peut-être une solution au problème générique : inventer un narrataire qui soit en même temps autre (narrataire du roman), et soi (narrataire du journal) équivaudrait à faire fusionner les deux formes.

Passons en revue, à présent, les étapes suivies dans la création de ce narrataire.

La distance temporelle qui régit la plus grande partie du *Premier Cahier* permet au narrateur de transposer les événements sur un registre subjectif. En les recréant par son écriture le pasteur leur donne une allure romantico-sentimentale. Sa description s'adresse à un esprit compatissant. La nature y joue un rôle important, de sorte que le narrataire doit être quelqu'un qui, comme le pasteur, connaît la région et le climat, et qui puisse sympathiser avec la poésie que le narrateur leur

surimpose. Comme dans la littérature romantique, la nature est anthropomorphisée — « the pathetic fallacy » (1) est le ton qui domine la « voix » adoptée ici par le locuteur, qui demande la complicité que puisse fournir une oreille sentimentale, et désireuse, elle aussi de retrouver des souvenirs dans la nature : « Je reconnus... un petit lac *mystérieux* ou jeune homme j'avais été quelquefois patiner... La gravité du paysage, le silence et la solennité de l'heure m'avaient transi » (SP, p. 877-878) (2).

Mais il ne suffit pas que le narrataire soit « humain » comme le pasteur. Il faut aussi qu'il se tienne au-dessus du commun. L'utilisation du pronom « nous » combinée avec un langage sentencieux vont jusqu'à reproduire un discours de prédication. Le pasteur se sert d'une rhétorique de persuasion et le narrataire en est complice : « Bien des choses se feraient facilement, sans les chimériques objections que parfois les hommes se plaisent à inventer. Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés de faire ceci ou cela que nous voudrions faire, simplement parce que nous entendons répéter autour de nous : il ne pourra pas le faire » (SP, p. 879).

Voix de la poésie romantique, voix de la prédication, mais aussi, bien sûr, voix de la Bible. On ne peut pas lire *La Symphonie pastorale,* aucun narrataire ne peut écouter et comprendre le pasteur, sans déjà connaître le Nouveau Testament. Comme nous l'a déjà démontré la critique, dont nos collègues Antoine Spacagna et Yvon Lebras, la Parole (P majuscule) joue beaucoup dans et sur la parole (p minuscule). Mais dans quelle mesure le pasteur voudrait-il que son narrataire connaisse *bien* la Bible ? L'interprétation que l'on doit en faire n'est-elle pas déjà suggérée par le langage du narrateur ? Le pasteur ne parle-t-il pas à quelqu'un qui interpréterait la Parole *comme lui* et qui ne ressemblerait surtout pas à ceux qui ne le (la) comprennent pas (comme par exemple, sa femme) ? « Je ramène la brebis perdue, dis-je avec le plus de solennité que je pus. Mais Amélie n'admet pas qu'il puisse y avoir quoi que ce soit de déraisonnable ou de surraisonnable dans l'enseignement de l'Evangile » (SP, p. 881).

La mise en place de ces trois voix constitue une première étape dans la création d'un narataire imaginaire, semblable au pasteur. Une deuxième étape va pousser cette ressemblance jusqu'à l'identité. Alors qu'il commence par essayer de créer un narrataire fait à sa propre image, le pasteur accomplira un retournement total et deviendra ouvertement (et concrètement) narrataire dans l'épisode où apparaît son ami le docteur Mar-

tins. Les paroles rapportées de Martins constituent un récit métadiégétique. Martins raconte ce que le docteur anglais (de Laura Bridgeman) racontait. De narrateur, le pasteur devient donc narrataire, mais deux fois éloigné, car le récit de Martins est le récit d'un autre récit (celui du docteur anglais). Est-ce que cet éloignement sur le plan formel n'est pas inventé (subconsciemment) par un esprit qui voudrait s'excuser à l'avance d'une faute grave ? Car le pasteur *se fait dire* (au lieu de dire) l'idée même sur laquelle s'appuiera son erreur et qui finira par détruire Gertrude, sa création (comme il est en train de détruire son narrataire imaginaire pour se substituer à lui). Cette idée, que semble « recevoir » le pasteur et qu'il fait sienne, est exprimée par Martins ainsi : « Car c'est un fait : chacune de ces emmurées était heureuse, et sitôt qu'il leur fut donné de s'exprimer, ce fut pour raconter leur *bonheur* » (SP, p. 887). Le pasteur essaiera de mettre cette idée à l'épreuve, mais la possibilité du bonheur dans l'ignorance s'avèrera impossible et dangereuse. Pourtant, comme Phèdre, il pourra dire : « C'est toi qui l'a nommé ». En plus, il pourra trouver dans l'Evangile des justifications pour son attitude : « Et cette parole du Christ s'est dressée lumineusement devant moi. « Si vous étiez aveugles, vous n'auriez point de péché » (SP, p. 915). Il s'appuiera dons toujours sur la parole de l'autre.

La troisième étape dans la création du narrataire commence au début du deuxième cahier, alors que le pasteur décide de relire le texte déjà écrit. De narrateur, le pasteur devient lecteur. Au lieu d'écouter la parole de l'autre, que ce soit celle de son ami Martins ou celle de l'Evangile, il s'écoute, lit sa propre parole. La circularité devient ainsi de plus en plus prononcée, car alors que dans le premier cahier il essayait de créer un narrataire à son image, dans le deuxième il se substitue totalement à ce narrataire imaginaire. Mais en devenant *lecteur* de son propre texte, le pasteur accomplit une autre fusion. Il confond ainsi deux rôles : ceux du narrateur et de l'auteur. Car si le narrateur « parle » pour un narrataire, l'auteur réel écrit pour un lecteur virtuel. Par la décision de donner à son personnage le droit de lire son texte, Gide crée l'illusion que le pasteur en est aussi l'auteur, car on ne peut lire que ce qui a été écrit *réellement*. Selon la poétique romantique et symboliste, l'auteur serait l'intermédiaire de Dieu sur terre. C'est par la parole que l'auteur recrée un monde dont la direction (la V.O.I.E.) est indiquée par Dieu. Le narrateur ne sera que le véhicule de cette parole transmise de Dieu à l'auteur. C'est ainsi que le pasteur arrive peu à

peu à combiner son image avec celle de Dieu. Créateur d'un être à son image, c'est-à-dire, Gertrude, il est aussi créateur du texte (de la parole) par lequel l'image de cet être est transmise. En relisant son œuvre le pasteur se donne donc tous les rôles et remplace Dieu.

Lorsque, une dizaine de jours avant la mort de Gertrude, le pasteur s'adresse enfin à Dieu, il a déjà préparé le terrain pour que ce soit un dieu fait à son image : « S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes, oh ! dites-moi qu'aux vôtres il est saint » (SP, p. 924). En voulant ainsi imposer à Dieu un raisonnement humain, le pasteur accomplit un retournement total, car sa voix de prédication tente de faire une leçon de morale à ce Dieu où toute leçon devrait trouver sa source. Pour satisfaire à ses propres besoins, le pasteur a donc réussi à s'approprier tous les rôles : en tant que narrateur il crée un narrataire qui lui ressemble, en tant qu'auteur il devient lecteur de son propre texte, en tant qu'homme il crée un dieu à son image. La voie(x), qui dérivait, finit chaque fois par revenir à son point d'origine. Tout obstacle à cette circularité narcissique doit disparaître. Gertrude, elle-même, doit mourir, car elle représente une création intermédiaire et gênante qui interrompt le cercle en y introduisant la lucidité. C'est au moment où elle « voit »-« voie » (dans les deux sens) qu'elle brise le narcissisme du pasteur, car elle devient « autre », et n'est plus une simple extension de son créateur. Pour Narcisse, l'autre ne peut exister.

A la fin du récit ce pasteur qui a voulu être parole et oreille à la fois, qui a voulu faire de la réception un acte total et parfait, connaît la solitude de qui ne peut parler à personne.

Même le dieu qu'il a voulu devenir, reste sourd en lui : « J'aurais voulu prier, mais je sentais mon cœur plus aride que le désert » (SP, p. 930).

Florida State University.

NOTES

1. L'expression est de John Ruskin, dans *Modern Painters*, vol. 3, part. 4, chap. XII. Elle signifie que des caractéristiques humaines sont prêtées à la nature.
2. Les références renvoient à l'édition Pléiade des *Romans, récits et soties*, 1958.

ÉCRITURE *VERSUS* ÉCRITURE : L'INTERTEXTUALITÉ DANS *LA SYMPHONIE PASTORALE*

par

Yvon LE BRAS

Selon Pierre de Boisdesfre : « la vie de Gide n'est qu'un long voyage autour de son moi, et son œuvre, une paraphrase de son journal » (1). Parmi les récits de fiction à la première personne que ce dernier nous a laissés, nul ne confirme sans doute davantage cette opinion critique que la *Symphonie pastorale* publié en 1919. Si les rapprochements entre la vie et l'œuvre d'un écrivain sont souvent aléatoires, dans le cas qui nous occupe la lecture de ce gigantesque « hors-texte » qu'est le *Journal* de Gide nous permet aisément de constater l'intrusion de la réalité et des préoccupations personnelles de son auteur dans le journal fictif du pasteur. Comme François Pruner l'a bien montré, la *Symphonie pastorale,* en tant que tragédie écrite, s'explique en grande partie par la tragédie vécue d'un homme déchiré entre les principes de son éducation puritaine et les exigences sexuelles de sa nature (2). S'il paraît hasardeux d'identifier Gide au pasteur, il est clair cependant que leur impossible entreprise d'embrasser à la fois le péché et la grâce au nom d'un vague et indéfinissable Dieu d'amour est bien du même ordre. Face à la religion, auteur et personnage-narrateur fondent leur espérance et leur attente sur les mêmes textes bibliques, quitte à reproduire tel quel citations et commentaires d'un journal à l'autre (3).

S'il est un livre avec lequel l'écriture de Gide entretien une relation privilégiée, c'est bien en effet le Livre Saint auquel elle emprunte sujet et thème, forme sinon contenu. Contrairement cependant au discours théologal traditionnel dont la fonction

primordiale est de montrer la complémentarité des deux Testaments, du Décalogue et des Béatitudes (4), Gide se plaît dans son journal comme dans son œuvre à en souligner l'apparente inadéquation. Entre le redoutable Jahvé qui menace le pécheur par la bouche des anciens prophètes d'Israël et le Christ miséricordieux dont le logos rapporté par ses disciples proclame la divination du chrétien, Gide a fait un choix que rien, pas même les épîtres de saint Paul, ne pourra remettre en question.

Le christianisme ne relevant que du Christ dont Gide et le pasteur font leur profession de foi (5), se définit négativement par rapport au prédications du pharisien de Tarse instaurant par là même la duplicité au sein de l'Ecriture et le pluriel des sens.

La structure binaire de *La Symphonie pastorale* reflète cette prise de position en excluant du premier cahier toute allusion aux épitres pauliniennes, donnant ainsi libre cours à une écriture qui se veut écriture métaphorique de la parabole de la brebis égarée dont l'enseignement sert d'épigraphe au journal du pasteur : « Si un homme a cent brebis et que l'une d'elles s'égare, ne laisse-t-il pas les quatre-vingt-dix-neuf autres sur les montagnes, pour aller chercher celle qui s'est égarée ? » (6). Le recours à la citation permet ici à l'énonciateur d'abriter son énonciation derrière celle du verbe incarné auquel il cède en quelque sorte la parole. Quand on songe que le pasteur commence à écrire son journal six mois après la déclaration d'amour de sa protégée, en proie au doute et à sa mauvaise conscience, il est clair que l'énoncé qu'il cite a pour fonction d'ajourner l'épreuve de vérité à laquelle il refuse encore de faire face, validant ainsi provisoirement son écriture sur l'acceptabilité de celle des Evangélistes :

> *J'ai souvent éprouvé que la parabole de la brebis égarée reste une des plus difficiles à admettre pour certaines âmes, qui pourtant se croient profondément chrétiennes. Que chaque brebis du troupeau, prise à part, puisse aux yeux du berger être plus précieuse à son tour que tout le reste du troupeau pris en bloc, voici ce qu'elles ne peuvent s'élever à comprendre* (7).

Investie de l'autorité du texte sacré, la parole du pasteur adopte un ton péremptoire. L'affirmation de la primauté dans la vie chrétienne du récit allégorique de la brebis égarée dont la signification est à rapprocher, selon le pasteur, de celle de l'enfant prodigue (8), donne à son propre récit un caractère

édifiant tout en occultant, par auto-justification, l'abandon moral des siens. L'intertexte biblique instaure par conséquent dans le tissu textuel du journal une pause discursive permettant une rationalisation des rapports équivoques du narrateur avec Gertrude. Mais ce comblement rétrospectif du récit analeptique n'est qu'un leurre que la lecture par le pasteur de son propre texte vient révéler :

> *La nuit dernière, j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici... Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom, le sentiment si longtemps inavoué de mon cœur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre ; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me paraître mystérieuses : comment, après les naïves déclarations de Gertrude, j'ai pu douter encore si je l'aimais. C'est que, tout à la fois, je ne consentais point à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage, et que, dans le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude, je ne consentais pas à reconnaître quoi que ce soit de défendu* (9).

Comme c'est souvent le cas chez Gide, la promptitude de l'aveu n'est que signe de repli et non de contrition. La lecture du premier cahier n'aboutit en fait à aucun véritable éveil de la conscience morale du pasteur mais à l'exposé d'une stratégie argumentative visant à faire entendre les voix discordantes de l'Ecriture et par là-même cautionner son propre comportement :

> *L'instruction religieuse de Gertrude m'a amené à relire l'Evangile avec un œil neuf. Il m'apparaît de plus en plus que nombre des notions dont se compose notre foi chrétienne relèvent non des paroles du Christ mais des commentaires de saint Paul* [...].
>
> *Je cherche à travers l'Evangile, je cherche en vain commandements, menace, défense... Tout n'est que de saint-Paul* (10).

Et parlant de Gertrude, il ajoute quelques lignes plus loin :

> *J'ai mis entre ses mains vigilantes les quatres Evangiles, les psaumes, l'Apocalypse et les trois épîtres de Jean où elle peut lire : « Dieu est lumière et il n'y a point en lui de ténèbres » comme déjà dans son évangile elle pouvait entendre le Sauveur dire : « Je suis la lumière*

du monde ; celui qui est avec moi ne marchera pas dans les ténèbres. » *Je me refuse à lui donner les épîtres de Paul, car si, aveugle, elle ne connaît point le péché, que sert de l'inquiéter en la laissant lire :* « *Le péché a pris de nouvelles forces par le commandement* » *(Romains, VII, 13) et toute la dialectique qui suit, si admirable soit-elle ?* (11).

Si la distinction entre les conceptions de saint Jean et de saint Paul concernant la grâce du Christ est justifiée et reconnue par la tradition exégétique — le premier insistant sur la filiation divine du converti, la vie nouvelle donnée au baptême, le second sur l'âpre conflit entre la grâce et la nature (12) — le réseau de citations qui se crée sous la plume du pasteur en exagère les différences et en rend l'interprétation arbitraire. Comme le suggère Georges Strauss (13), il serait assez facile de démontrer par exemple que son affirmation « je cherche à travers l'Evangile, je cherche en vain commandement, menace, défense... » est fausse car Matthieu et même Jean en parlent (14). D'autre part, s'il omet de citer les textes qu'il abhorre c'est justement « parce qu'ils eussent été par trop révélateurs, car ils annoncent que la colère de Dieu va fondre sur tous les impudiques et particulièrement sur les fornicateurs, les adultères et les homosexuels » (15). Plus symptomatique de l'ambiguïté de son entreprise discursive, est la signification que le pasteur donne au verset suivant tiré de l'Evangile selon saint Jean qu'il ne cite d'ailleurs pas entièrement : « Si vous étiez aveugle vous n'auriez point de péché » (Jean IX, 41). Ce verset tronqué placé à l'incipit du deuxième cahier se veut révélateur et éclairer de son sens tout le cahier précédent. Le parfait bonheur de Gertrude s'expliquerait ainsi et exigerait qu'on la maintînt dans cet état. Il se trouve qu'ici comme ailleurs dans ce journal, la citation biblique détachée de son contexte acquiert une signification autre que celle de l'original où le Christ mentionnait un état de cécité spirituelle préalable à la connaissance de la volonté de Dieu et donc pardonnable. Le texte citant s'appropriant le texte cité le mutile, et à la validité du sens premier en substitue un ne relevant que de l'imagination du pasteur et non plus de la tradition chrétienne. La notion d'un second état d'innocence précédent le péché et la loi qui s'élabore ainsi à partir de l'Ecriture fait du pasteur un avatar de Pygmalion, sorte d'Adam à rebours évoluant dans un monde d'avant la chute.

La rivalité amoureuse entre Jacques et son père a pour but premier de justifier le dénouement tragique du récit. En prenant la forme d'une discussion théologique, où se trouve dramatisée la tension scripturaire déjà amorcée d'ailleurs, ce conflit représente la pensée religieuse du pasteur, et par extension de l'auteur, en perpétuel dialogue avec lui-même. Que le chapitre XIV de l'épître aux Romains serve de cadre au débat entre les deux hommes qui s'opposent quant aux choix des moyens à utiliser pour atteindre le plus de bonheur possible au cours de l'existence est paradoxal au premier abord. Le narrateur se hasarde en territoire défendu avec la ferme intention d'ébranler son adversaire avec les propres paroles de celui dont ce dernier se réclame (16). Entreprise hasardeuse s'il en fut qui renvoie les deux ennemis dos à dos par écritures interposées. Cette incursion dans l'univers de saint Paul n'est pourtant pas sans attrait car elle donne à l'exégète l'occasion d'y relever des versets tel que celui-ci qui ne peuvent qu'apporter de l'eau à son moulin : « Je sais et je suis persuadé par le Seigneur Jésus que rien n'est impur en soi et qu'une chose n'est impure que pour celui qui la croit impure » (Romains XIV, 14) (17). Le commentaire des épîtres de saint Paul le plus souvent réduit à la pure et simple dénonciation se fait alors plus prolixe :

> *Evidemment il s'agit ici d'aliments ; mais à combien d'autres passages de l'Ecriture n'est-on pas appelé à prêter double et triple sens ? (...). Il ne s'agit pas ici d'ergoter ; la signification de ce verset est large et profonde : la restriction ne doit pas être dictée par la loi, mais par l'amour et saint Paul, aussitôt ensuite, s'écrie : « Mais si, pour un aliment, ton frère est attristé, tu ne marches pas selon l'amour. » C'est au défaut de l'amour que nous attaque le Malin. Seigneur enlevez de mon cœur tout ce qui n'appartient pas à l'amour !* (18).

Pour le pasteur nulle victoire n'est plus douce, aussi éphémère qu'elle soit, que celle où l'ambivalence inhérente à l'Ecriture se prête à la normalisation sinon à la déification de ses désirs et impulsions.

Dans le débat doctrinal dont le destin de Gertrude est l'enjeu, le travail de la citation motive et précipite le récit. A la fin du deuxième cahier, c'est la répétition des paroles de l'apôtre Jean : « si vous étiez aveugles, vous n'auriez pas de péché », cette fois complétées et dotées de leur sens scriptural

original par une Gertrude voyante mais mourante qui réintègre la notion de péché dans l'univers narratif du pasteur. La phrase : « A présent j'y vois », prononcée par l'héroïne répond comme un écho au verset de l'évangéliste : « Mais maintenant vous dites : nous voyons », dévoilant du même coup la triste réalité du transgresseur : « C'est pour cela que votre péché subsiste » (Jean IX, 41).

Curieusement, c'est par la jonction des paroles de saint Jean et de saint Paul, que l'écriture du pasteur avait tenté de dissocier, que le drame se noue. Le verset 9 tiré du chapitre VII de l'épître aux Romains dont Gide avait nourri sa réflexion dans son « cahier vert » est repris ici et confirme le sort de Gertrude : « Pour moi, étant autrefois sans loi, je vivais ; mais quand le commandement vint, le péché reprit vie, et moi je mourus ». Si Gide fait coïncider par association sémantique la mort littérale de Gertrude à la connaissance de la Loi de Dieu, c'est encore au prix de l'authenticité du message d'un verset qui annonce en fait le salut du chrétien enfin libéré des contingences de son état mortel par la parole divine. Que ce verset serve en quelque sorte d'épilogue au récit a pour effet de condamner à la fois le pasteur et son fils, pour avoir tenté de cacher ou d'imposer la vérité à Gertrude, ainsi que l'Ecriture pour se prêter trop aisément à des interprétations divergentes. Ce faisant c'est à l'impasse où l'ont mené ses propres interrogations que l'auteur de la *Symphonie pastorale* doit faire face. Désormais ni catholique, ni protestant et ne comptant plus que sur ses propres forces d'homme pour mener sa vie, il ne retiendra de son aventure mystique qu'un souvenir désabusé :

> *La vérité ne peut être ni triste ni gaie. Mais de se réveiller d'un mensonge, de se croire abandonné par Dieu, pour avoir cru d'abord à la Providence, oui, cela peut bien désoler d'abord. Que deux et deux ne fassent pas quatre, celui-là seul s'en attriste qui d'abord avait imaginé que cela faisait davantage* (19).

Brigham Young University.

NOTES

1. Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature,* Marabout Université, Verviers (Belgique), 1973, p. 133.
2. Francis Pruner, « *La Symphonie pastorale* de Gide. De la tragédie vécue à la tragédie écrite ». *Archives des lettres modernes,* n° 54, 1964.
3. Plusieurs extraits du « cahier vert » de Gide, écrit de 1916 à 1919, et publié en 1922 sous le titre *Numquid et tu ?* sont littéralement paraphrasés par le pasteur. Comparer en particulier les pages 592-593 de *Numquid et tu ?* et les pages 916-917 de *La Symphonie pastorale,* volumes I et III, Édition de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1948 et 1958.
4. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, *Éditions du Seuil,* 1979, p. 170.
5. « Mon christianisme ne relève que du Christ [écrit Gide dans son journal en 1910]. Entre lui et moi, je tiens Calvin ou saint Paul pour deux écrans également néfastes » (*Journal* I, p. 300). Paroles que le pasteur de la *Symphonie pastorale* fera sienne lorsqu'il déclarera au début du second cahier : « [...] entre le Christ et saint Paul, je choisis le Christ » (*SP,* III, p. 914).
6. André Gide, *La Symphonie pastorale,* III, p. 889. Passage tiré de Luc 15, 3.
7. *Ibid.*
8. « [...] on fête l'enfant qui revient, mais non point ceux qui sont demeurés », *ibid.,* p. 897.
9. Gide, III, p. 912.
10. *Ibid.,* p. 914.
11. P. 915.
12. P. Rousselot, « La grâce d'après saint Jean et d'après saint Paul », *Recherches de science religieuse,* 1928, p. 87-104.
13. Georges Strauss, *La part du diable dans l'œuvre d'André Gide,* Archives des Lettres Modernes, n° 219, Paris : Lettres Modernes, 1985, p. 75.
14. Voir, entre autres : Matthieu V, 29 ; XII, 30-31 ; Jean VIII, 21 et 34, XV, 22.
15. Enrico Bertalot, *André Gide et l'attente de Dieu,* Paris : Lettres Modernes, Minard, 1967, p. 155.
16. Le pasteur laisse dans la chambre de son fils un billet où il a pu lire : « Que celui qui ne mange pas ne juge pas celui qui mange, car Dieu a accueilli ce dernier ». (Romains XIV, 2), Gide, III, p. 916.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.,* p. 917.
19. André Gide, *Journal II,* p. 15-16.

JOURNAL DE LA NATURE ET NATURE DU JOURNAL DANS *LA SYMPHONIE PASTORALE*

par

Doris KADISH

Comme mon titre le suggère, un rapport établi mais significatif lie deux éléments formels dans *La Symphonie pastorale* : la présentation narrative en forme de journal, et l'emploi de descriptions de la nature. Ces deux éléments, il est vrai, ont déjà souvent retenu l'attention des critiques gidiens. On a apporté plusieurs réponses aux nombreuses questions narratives, fort complexes, que soulève le récit du pasteur suisse, telles la raison de la différence de forme narrative entre les deux cahiers, la motivation du pasteur en tant que narrateur, et l'identité du destinataire de son récit (1). D'autre part, les critiques n'ont négligé ni la présence, ni la signification de la description de la nature dans *La Symphonie pastorale* (2). Pourtant il s'en faut de beaucoup pour que tout ait été dit, notamment à propos du rôle privilégié dont jouit Gertrude par rapport au paysage ; on verra bientôt comment sa présence et sa voix s'insèrent, pour ainsi dire, dans la narration faite par le pasteur. A ce propos, Renée Kingcaid remarque que l'histoire de Gertrude représente « a counter-*récit* in the text, untold by the Pastor but clearly distinguishable beneath the transparent journal narrative » (3). Dans cette communication, je propose de développer et d'appliquer au paysage cette remarque très juste de la manière suivante. Le première partie mentionnera certains autres textes, de Gide lui-même et de ses précurseurs, textes qui révèlent le rapport privilégié du paysage et de la femme. La deuxième partie sera consacrée à l'étude du rôle privi-

légié de Gertrude dans cinq passages descriptifs. Et finalement, la troisième partie traitera de la signification du rôle de Gertrude pour une interprétation globale de *La Symphonie pastorale.*

Je débuterai avec les notions d'*inter*textualité et d'*intra*textualité, qui nous permettront de voir le rôle que jouent la présence et la voix féminines dans le paysage narratif depuis la fin du dix-huitième siècle (4). Cette tradition, dans laquelle s'inscrit tout romancier qui fait usage du paysage — qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non — impose certaines conventions, citons surtout l'association de la sensualité de la femme avec l'eau, et l'emploi de la voix de la femme pour exprimer elle-même sa sensualité.

Un intertexte clé qu'on peut citer pour *La Symphonie pastorale* est *La Nouvelle Héloïse.* L'écho de Rousseau est évident à la fois dans le thème du bonheur naturel que le récit de Gide développe (5) et dans les nombreuses ressemblances de situation narrative avec *La Nouvelle Héloïse* : dans un lieu champêtre en Suisse, une jeune femme doit choisir d'une part entre un homme d'un certain âge qu'elle admire sans aimer, et d'autre part le jeune professeur (de littérature chez Rousseau, de musique et de braille chez Gide), qu'elle aime mais que son père (réel chez Rousseau, adoptif chez Gide) rejette ; bien qu'elle choisisse l'homme plus âgé, ce choix ne lui apporte ni bonheur ni paix, et elle trouve la mort (que certains appeleraient un suicide), mort dont l'une des causes principales est l'esprit borné ou aveugle du père. Il faut aussi constater que, en tant que roman épistolaire, *La Nouvelle Héloïse* donne une voix à la femme pour décrire la nature et l'amour surtout à la fin où, comme dans *La Symphonie pastorale,* elle révèle ses sentiments profonds sur son lit de mort. Cette mort introduit un autre élément important, qui est la valeur thématique de l'eau. En effet dans les deux textes, la femme rencontre la mort dans l'eau, élément naturel qui s'associe à la passion et à l'amour inassouvi. En fait, les thèmes de l'eau et du lac jouent un rôle si semblable dans les deux textes que l'on soupçonne Gide d'avoir pensé en écrivant *La Symphonie pastorale* autant aux « scènes du bord de Rousseau » qu'à celles « au bord du ruisseau » de Beethoven.

De même, il faudrait mentionner en passant *Le Lys dans la vallée,* qui joue un rôle intertextuel considérable dans l'œuvre de Gide, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs (6). Ce que Gide a pu trouver dans le roman de Balzac, en dépit de

l'ambivalence de ses propres sentiments envers lui, c'est surtout l'emploi de la description de la nature comme expression cachée des sentiments amoureux, voire érotiques, des personnages. A propos du thème de l'eau, il importe de noter que les derniers mots de l'héroïne de Balzac, comme de Gertrude, sont « j'ai soif », où la soif est autant expression de frustration sexuelle que de besoin physique. Et comme dans *La Nouvelle Héloïse*, l'héroïne s'exprime ainsi sur son lit de mort.

Pour ce qui est de l'*intra*textualité, il n'est pas surprenant qu'en décrivant la nature dans *La Symphonie pastorale*, Gide ait recours — sous une forme légèrement différente, bien entendu — à des procédés narratifs utilisés dans ses autres œuvres, notamment *La Tentative amoureuse* et *La Porte étroite*. Dans *La Tentative amoureuse*, on peut citer d'abord l'utilisation d'images de l'amour jeune et sensuel : le parfum des fleurs, la fraîcheur des rivières, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil. A travers ces images se révèle une nature qui suggère le désir physique, mais un désir que l'on s'efforce de dépasser au nom d'un idéal spirituel. Dans *La Tentative amoureuse*, comme dans *La Symphonie pastorale*, cet emploi de la nature se limite à la première partie, où la nature correspond à la croissance, la floraison de l'amour, alors que plus tard, on tourne le dos à la nature dans les deux textes.

Il faut mentionner ensuite le procédé qui consiste à incorporer la voix de la femme dans le texte, notamment le journal d'Alissa dans *La Porte étroite*, dont Gide se disait particulièrement satisfait. Ce récit manifeste un glissement progressif vers la voix de la femme aimée, voix qui finit par éclipser pour ainsi dire celle du narrateur principal. Ce qu'exprime la voix de la femme, ce sont ses désirs, en dépit de ses sentiments religieux. Or, bien que Gertrude, elle, n'écrive pas de vrai journal, il est possible de dire que, comme Alissa, elle trouve sa voix à l'intérieur d'un récit narré par un homme. C'est ce qu'il s'agit de voir en considérant les cinq passages descriptifs que *La Symphonie pastorale* contient (7).

Ces cinq passages nous permettront de voir des différences significatives de voix narratives et descriptives dans *La Symphonie pastorale*. Considérons d'abord trois passages (I, II et III) où la voix du pasteur se fait entendre ; elle se caractérise par les éléments distinctifs suivants : (1) l'accent mis sur l'état mental du narrateur ; (2) une situation temporelle à un moment de transition ; (3) la victoire de la spiritualité et de la lumière

dans leur lutte symbolique contre la sensualité et l'eau ; et finalement (4) une présence féminine qui est nécessaire à l'activité descriptive.

(I) « Je reconnus à deux kilomètres de là, sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelquefois patiner... j'avais à ce point cessé d'y penser qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve.

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

Le soleil se couchait et nous marchions depuis longtemps dans l'ombre, lorsque enfin ma jeune guide m'indiqua du doigt, à flanc de côteau, une chaumière qu'on eût pu croire inhabitée, sans un mince filet de fumée qui s'en échappait, bleuissant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel » (p. 877-878).

(II) « Tout à coup ses traits *s'animèrent* ; ce fut comme un éclairement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les Hautes-Alpes qui, précédant l'aurore, fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit ; on eût dit une coloration mystique ; et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment que l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante » (p. 889-890).

(III) « Chaque fois que je la retrouvais, c'était avec une nouvelle surprise et je me sentais séparé d'elle par une moindre épaisseur de nuit. C'est tout de même ainsi, me disais-je, que la tiédeur de l'air et l'insistance du printemps triomphent peu à peu de l'hiver. Que de fois n'ai-je pas admiré la manière dont fond la neige : on dirait que le manteau s'use par en dessous, et son aspect reste le même. A chaque hiver Amélie y est prise et me déclare : La neige n'a toujours pas changé ; on la croit épaisse encore, quand déjà la voici qui cède et tout à coup, de place en place, laisse reparaître la vie » (p. 890).

Par contre, le récit contient deux passages (IV et V) où la voix de Gertrude s'introduit ; elle se caractérise par : (1) l'accent mis sur l'état physique de celui qui décrit ; (2) une situation temporelle ancrée dans le présent ; (3) une sensualité simple et naturelle liée aux image de l'eau ; et (4) une présence animale, en harmonie avec celle des êtres humains.

(IV) « Son univers obscur était borné par les murs mêmes de cette unique pièce qu'elle n'avait jamais quittée ; à peine se hasarda-t-elle, les jours d'été, au bord du seuil, quand la porte restait ouverte sur le grand univers lumineux. Elle me

raconta plus tard, qu'entendant le chant des oiseaux elle l'imaginait alors un pur effet de la lumière, ainsi que cette chaleur même qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains, et que, sans du reste y réfléchir précisément, il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mît à chanter, de même que l'eau se met à bouillir près du feu. Le vrai c'est qu'elle ne s'en était point inquiétée, qu'elle ne faisait attention à rien et vivait dans un engourdissement profond, jusqu'au jour où je commençai de m'occuper d'elle » (p. 891).

(V) « Le soleil déclinait déjà sur notre gauche quand nous parvînmes à l'endroit où nous avions coutume de nous asseoir. Une prairie à l'herbe à la fois rase et drue dévalait à nos pieds ; plus loin pâturaient quelques vaches ; chacune d'elles, dans ces troupeaux de montagne porte une cloche au cou.

« Elles dessinent le paysage », disait Gertrude en écoutant leur tintement...

— Je voudrais que vous me disiez s'il y a des lys dans la grande prairie devant nous ?

— Non, Gertrude ; les lys ne croissent pas sur ces hauteurs...

— Je vous assure que je les vois. Je vais vous les décrire, voulez-vous ? — On dirait des cloches de flamme, de grandes cloches d'azur emplies du parfum de l'amour et que balance le vent du soir... Tenez ! voulez-vous que je vous décrive le paysage ?... Il y a derrière nous, au-dessus et autour de nous, les grands sapins, au goût de résine, au tronc grenat, aux longues sombres blanches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent. A nos pieds, comme un livre ouvert... la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont les mots distincts sont des fleurs... que les vaches viennent épeler avec leurs cloches... Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère » (p. 908-910).

Ce qu'il nous importera de voir maintenant, en examinant ces passages en détail, c'est que, dans le récit, Gertrude jouit d'un rapport privilégié avec la nature pour deux raisons : d'une part parce qu'elle possède les qualités nécessaires pour comprendre et capter le caractère de la nature, et d'autre part parce que le pasteur voit plutôt la femme que la nature, tandis que Gertrude a un contact réel et autonome avec la nature elle-même.

Si nous examinons en détail les trois premiers passages, nous remarquons que la voix dans le premier passage met l'accent, dès le début, sur les activités mentales du souvenir, de

l'oubli, et du rêve (« Je reconnus », « j'avais... cessé d'y penser », « vu... en rêve »). A ces activités mentales s'en ajoute une autre, qui se remarque dans le deuxième et le troisième passages, c'est-à-dire, l'analogie (« ce fut comme... », « pareil à », « on eût dit », « je songeai... à », « C'est... ainsi », « on dirait que ») (8). qu'elle soit basée sur l'expérience vécue, la lecture de la Bible, ou le raisonnement abstrait. Liée à cette prédominance de l'activité conceptuelle, qui éloigne le pasteur d'un contact immédiat et sensuel avec la nature, se remarque un refus du moment présent dans tous ces passages où l'action se passe à un moment temporel de transition : transition entre le jour et la nuit dans le premier, entre la nuit et l'aube dans le deuxième, et entre l'hiver et le printemps dans le troisième. Au lieu de pouvoir s'ancrer et vivre dans un présent sensuel, le pasteur, comme Gide, se projette sans cesse vers un avenir qui lui promet la possibilité de « passer outre ».

Des caractéristiques nettement opposées marquent le quatrième passage où, dans la deuxième phrase (« Elle me raconta plus tard... »), c'est la voix de Gertrude qui s'entend. Tout dans cette phrase concerne les sens, notamment l'ouïe (« le chant des oiseaux ») et le toucher (« cette chaleur qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains »), à l'opposé de l'activité mentale typique du pasteur, qu'elle rejette (« sans du reste y réfléchir précisément »). Quant à la temporalité, elle la vit dans un présent immédiat et concret qui favorise une perception aiguë de la nature. Donc, il n'est pas surprenant de trouver que ce soit la voix du pasteur, et non pas la sienne à elle, qui introduit le passage du temps ici : « les jours d'été » dans la première phrase, « jusqu'au jour où... » dans la dernière. Les mêmes caractéristiques de la voix de Gertrude se retrouvent dans le cinquième passage où l'on remarque l'importance accordée à l'ouïe (les cloches), l'odorat (le parfum), et le goût (« le goût de résine »).

En revenant aux passages I, II et III, on remarque un troisième élément qui caractérise la voix du pasteur, c'est-à-dire la victoire de la spiritualité et de la lumière dans leur lutte symbolique contre la sensualité et l'eau. Le premier passage suggère une révélation spirituelle qui se traduit en termes de lumière et de phénomènes éphémères atmosphériques : « l'enchantement rose et doré du soir » et « un mince filet de fumée... bleuissant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel. » Dans cette révélation les besoins spirituels du pasteur triomphent des désirs qu'il s'efforcera, tout le long de l'histoire, de

supprimer en les niant. La mention de l'eau dans ce premier passage (« La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait ») traduit déjà ces désirs, comme le remarque Pierre Masson : « Toute son aventure est contenue dans cette scène initiale où la nostalgie d'une pureté quasi-enfantine doit peu à peu céder la place aux exigences de la sensualité. » (9). Etant donné l'importance thématique primordiale que la lumière et l'eau revêtent ici, il n'est pas étonnant que ces deux motifs se retrouvent dans les passages II et III, où ils servent à exprimer la même tension entre la spiritualité et la sensualité. Bien que ce soit la spiritualité d'« un éclairement subit », de « cette lueur purpurine », et d'« une moindre épaisseur de nuit » qui remportent la victoire, la sensualité continue à trouver son expression métaphorique quand il s'agit de « réveiller l'eau dormante » et de « la manière dont fond la neige ».

Pour Gertrude, par contre, ni l'eau ni la sensualité qu'elle implique ne posent de problèmes au départ. Comme nous l'apprenons dans le quatrième passage, « il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mit à chanter, de même que l'eau se met à bouillir ». Aussi peut-elle avoir recours, comme c'est le cas à la fin du cinquième passage, à des images fluviales d'un érotisme naturel à peine voilé : « je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense. » Ajoutant à cette phrase d'autres indications textuelles qui concernent le rapport de Gertrude avec l'eau, Pierre Masson conclut : « statue de glace, Gertrude fond progressivement sous l'amour du pasteur : après l'écoute de la symphonie de Beethoven, nous la voyons « noyée dans l'extase »... Gertrude, séparée de Jacques qui a intériorisé ses glaciers en se convertissant au catholicisme, retourne à l'eau d'où elle provient, se noyant dans le fleuve qu'elle a rêvé » (10).

Parlons enfin d'un quatrième élément, la présence féminine, qui joue un rôle privilégié par rapport à la voix du pasteur, et la présence animale, qui joue un rôle analogue par rapport à la voix de Gertrude. Le premier passage met en scène une jeune guide dont la fonction est de faire voir au pasteur, dans ce cas de faire voir la présence cachée de Gertrude, mettant ainsi l'accent sur son inaptitude en tant qu'observateur de la scène. Dans le deuxième passage un rôle analogue à celui de la jeune guide est joué par l'ange de sexe ambigu qui revêt un aspect féminin par association avec des forces naturelles féminines qui sont actives telles que la lueur, l'aurore, la coloration, et l'eau. Encore une fois, cette présence

supplée au manque de compétence du pasteur : c'est la lueur qui « fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit » et l'ange qui « vient réveiller l'eau ». Dans le troisième passage, finalement, c'est Amélie qui aide le pasteur, en abordant le sujet de la renaissance de la vie après l'hiver. C'est bien elle qui prononce les mots « La neige n'a toujours pas changé », bien que l'identité de la voix qui parle ensuite ne soit pas claire.

Donc tandis que le pasteur semble avoir besoin de la femme, à l'intérieur même du paysage, pour suppléer à ses pouvoirs descriptifs, Gertrude s'intègre à la nature, comme on peut l'observer dans son rapport privilégié avec les animaux. Que ce soit les oiseaux dans le quatrième passage ou les vaches dans le cinquième, Gertrude est en harmonie avec eux et, tel un Dr. Doolittle féminin, sait même parler leur langage. Dans le passage IV, elle imagine la scène « en entendant les oiseaux », et dans le passage V elle comprend qu'elles « dessinent le paysage » ou qu'elles « viennent épeler avec leurs cloches ». De même, elle semble entendre le langage des plantes (« les grands sapins... aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent » ; « la grande prairie... dont les mots distincts sont des fleurs »). Et c'est de la même façon qu'elle arrive à exprimer sa propre sensualité en évoquant « de grandes cloches emplies du parfum de l'amour ». C'est toujours le même langage, naturel et sensuel, qu'elle partage avec les animaux et les plantes, langage qui la sépare pourtant, d'une manière si nette et tragique, du langage mental, appauvri, et tourmenté du pasteur.

Ayant vu la présence de la voix de Gertrude dans les descriptions de la nature dans *La Symphonie pastorale*, il est temps de considérer deux implications critiques divergentes de cette présence pour une interprétation globale du récit. Une première implication serait qu'elle sert à affaiblir le contrôle déjà problématique qu'a le pasteur sur son texte ; aussi Kingcaid remarque-t-elle à cet égard, « This counter-*récit* undermines the one consciously recorded by the Pastor and contributes to his annihilation as producer of the word and reliable narrator » (11). Autrement dit, Gide aurait voulu la voix de Gertrude dans le texte pour renforcer sa présentation ironique du pasteur.

Toutefois Naomi Segal présente la possibilité d'une autre interprétation dans un article récent intitulé : « Parfois j'ai peur que ce que j'ai supprimé ne se venge - Gide and women ». Quand

elle se penche sur le « non-dit » du texte gidien, c'est-à-dire, ce qu'il n'arrive pas à exprimer ou refuse de dire, elle découvre trois éléments dont le premier est l'homosexualité ; ensuite, « the figure of the woman who, in each case, has to die so that the male narrator can tell « his » tale ; thirdly and most seriously, the desire to absorb what is the woman's especially her voice, to destroy it in her and reproduce it as Gide's own authorship. » (12). Comme exemple, Segal cite la fin des *Nourritures terrestres*, où dans l'« Hymne en guise de Conclusion », dédié à Madeleine, le narrateur donne la parole à une « elle » sans nom et parvient ainsi à clore un ouvrage difficile à conclure. Elle cite aussi *Et nunc manet in te* comme exemple d'un texte dans lequel Gide s'est approprié la voix de sa femme : « Madeleine, who in Gide's rewriting becomes the figure of saintly authenticity, is swallowed up in his confession ; the implied reader/confessor absolves him » (13).

Selon la première interprétation donc, c'est la femme qui finit par éclipser l'homme ; selon l'autre, c'est lui qui réussit, non seulement à éclipser la femme, mais à lui voler sa voix et sa vie, pour assurer la force des siennes. Si, pour ma part, je choisis sans hésiter la deuxième interprétation, ce n'est pas, comme on aurait pu l'imaginer, parce que la voix de la femme ne joue aucun rôle significatif dans *La Symphonie pastorale*. Bien loin de là, comme j'espère l'avoir montré ici, la voix de Gertrude se fait entendre dans les paysages de ce récit avec toute la sensualité et la sensibilité envers la nature que possédait Gide lui-même. En fait, Gide a davantage fait entendre sa voix dans celle de la jeune femme que dans celle du pasteur. Comme celui-ci auprès de la jeune guide, d'Amélie, et de Gertrude, l'auteur avait un besoin urgent des femmes, comme le constate Segal : besoin de leur voix pour exprimer ses désirs, de leur présence pour écrire, de leur approbation pour absoudre. Mais malgré ce besoin, d'ailleurs évident autant dans ses récits autobiographiques que dans ses ouvrages narratifs, le contrôle et la dominance de l'homme — de Gide et du pasteur — ne cède que peu devant la femme. Aussi peut-on conclure ici en observant que si le journal de la nature dans *La Symphonie pastorale* est en grande partie chose féminine, en fin de compte la nature du journal gidien reste d'ordre masculin.

Kent State University.

NOTES

1. Voir notamment : Arthur Babcok, « *La Symphonie pastorale* a Self-Conscious Fiction », *French Forum, 3 (1978)*, p. 65-71 ; Alain Goulet, « La Figuration du procès littéraire dans l'écriture de *La Symphonie pastorale* ». *Revue des Lettres Modernes*, n° 331-335 (1972), p. 27-55 ; Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1976).
2. Voir notamment : Pierre Masson *André Gide : Voyages et* écriture (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983) et Daniel Moutote, *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide* (Paris : Presses Universitaires de France, 1970).
3. « Un contre-*récit* dans le texte, que le Pasteur ne raconte pas mais qui se discerne nettement sous la narration transparente du journal ». Renée A. Kingcaid, « Retreat from Discovery : Symbol and Sign in *La Symphonie pastorale. Perspectives on Contemporary Literature*, 8 (1982), p. 39.
4. Doris Y. Kadish, *Literature of Images* (New Bruswick, N.J. : Rutgers University Press, 1986).
5. Claude Martin, éd. *La Symphonie pastorale* (Paris : Minard, 1970), p. LXIII-LXVII.
6. Doris Y. Kadish, « Alissa dans la vallée ; Intertextual Echoes of Balzac in Two Novels by Gide. » *French Forum*, 10, 1 (1985), p. 67-83.
7. Les citations de ces passages renvoient à André Gide, *Romans* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958).
8. Charles O'Keefe. *Verbal-Erotic Anarchy, French Review*, 60, 1 (1986), p. 25.
9. Masson, *op cit.*, p. 323.
10. *Ibid.*
11. « Ce contre-*récit* sape celui que le Pasteur a consciemment relaté et contribue à son anéantissement en tant que producteur de la parole et narrateur digne de confiance » Kingcaid, p. 39.
12. « La présence de la femme dont à chaque fois la mort est nécessaire pour permettre au narrateur masculin de raconter sa propre histoire ; enfin, et c'est le plus important, le désir d'absorber l'essentiel de la femme, et donc surtout sa voix, pour la détruire en elle et la reproduire comme étant celle de Gide lui-même » *Paragraph*, 8 (1986), p. 62.
13. « Madeleine, qui dans la réécriture de Gide devient l'image d'une sainte authenticité, est engloutie par la confession de celui-ci ; en effet le lecteur/confesseur implicite absout le pasteur » Segal, *Ibidem*, p. 72-73.

CHRONIQUES GIDIENNES

MAITRES LIVRES DE NOTRE TEMPS
de Daniel MOUTOTE (Corti, 1988, 250 p., 140 F.)

par Pierre MASSON

On a accoutumé, pour envisager l'évolution du roman au XX[e] siècle, de parler de crise. Sans doute est-ce faire du roman réaliste, que Balzac et Flaubert portèrent à sa perfection, un sommet, par rapport auquel il ne peut y avoir ensuite que décadence ou décomposition. Daniel Moutote, pour sa part, a une façon beaucoup plus positive et tonique de considérer cette question. Assez lucide pour ne pas se laisser abuser par le triomphalisme de certains novateurs contemporains, il se refuse tout autant à prolonger la nostalgie de la narration balzacienne, et sait alors repérer les fils d'Ariane que notre littérature déroule inlassablement et qui, de Mallarmé à Claude Simon, explorent le même labyrinthe.

Son idée maîtresse, qui donne son unité à ce livre à facettes multiples, est qu'il existe deux formes fondamentales du livre, et qu'après la prédominance de l'une d'elle, notre siècle a restauré l'autre comme plus adapté à l'étude de l'être vivant et pensant :

> *Ces deux conceptions d'un livre qui se déroule et d'un livre qui se feuillette sont anciennes. Le livre qui se déroule ou « volumen » a pour type la Bible, qui déroule l'histoire du peuple hébreu et que l'officiant déroule devant le peuple de Dieu. Le livre qu'on feuillette est cet empilement de tablettes qu'on voit sur une fresque d'Herculanum conservée au musée de Naples (...). Cet empilement de notes en un registre se nomme un « codex ».*

Du roman du signifié, qui raconte chronologiquement une histoire, on passerait au roman du signifiant, qui propose sa matière à l'esprit critique du lecteur au lieu de lui imposer son récit, et le transforme ainsi en donateur du sens. C'est Mallarmé qui engagea cette révolution copernicienne, en rêvant d'un Livre idéal pour lequel il accumula des notes jusqu'à sa mort et qui devait, selon son projet, conférer au lecteur la même liberté opératoire que devant un recueil de poèmes, manipulable selon d'infinies combinaisons.

A partir de là, la forme moderne du codex s'impose progressivement, d'abord hybride, ménageant encore la linéarité du volumen au service d'une recherche, celle de l'œuvre elle-même, comme on le voit chez Proust et Gide ; s'épurant plus tard avec le Nouveau Roman, pour qui le recours à un opérateur interne (Edouard dans les *Faux-Monnayeurs*, le narrateur de la *Recherche*) n'est plus nécessaire, le lecteur étant pris en compte directement (on se souvient du « vous » de *La Modification*).

« C'est ainsi que sont nés trois grands livres du XX^e^ siècle : les *Cahiers* de Valéry, recueil de moments poétiques de pensée, le *Journal* de Gide, recueil de moments poétiques de l'existence, et *A la recherche du temps perdu*, recueil de moments poétiques d'une rêverie d'artiste. »

On a ainsi droit à des pages particulièrement éclairantes sur Proust dont l'œuvre, décrite comme la synthèse parfaite du volumen et du codex, « fonctionne » sous nos yeux comme rarement dans les études consacrées à cet auteur. Livre sur le temps, la *Recherche* déroule le film d'une époque, le cinéma intérieur des êtres et l'effort de l'auteur pour les dire. Livre sur lui-même, il est « un commentaire de l'histoire qu'il raconte ».

Les *Cahiers* de Valéry, en revanche, se rapprochent davantage du codex idéal rêvé par Mallarmé, faisant passer la poésie de son statut esthétique à son statut scientifique, composant par avance « un authentique chef-d'œuvre de la littérature la plus moderne de la seconde moitié du XX^e^ siècle », comme l'indique Daniel Moutote en une boutade révélatrice.

Mais c'est bien sûr l'œuvre de Gide qui se taille ici la part du lion, la prédilection du critique trouvant sa justification dans la démonstration qu'il ordonne autour et à partir d'elle. Le livre idéal, avec Gide, prend la forme du journal, d'abord instrument d'élaboration de l'œuvre, le journal étant le lieu où « s'exprime l'état intérieur de l'auteur posant pour son personnage ». Partant de l'analyse des *Faux-Monnayeurs*, récit habité et

cerné par l'écriture journalière (en son centre, celle d'Edouard ; à sa périphérie, celle de Gide), Daniel Moutote parvient à définir la fonction matricielle du journal en général : volumen où se déroule la vie spirituelle de l'auteur, il organise un flux homogène autour des éléments discontinus fournis par le vécu, l'observation, la culture :

> *Par le* Journal *le fait psychologique reçoit la sanction de l'écriture et accède à la généralité de l'existence littéraire. (...) Le* Journal *élabore idées et sentiments, tout le contenu poétique de l'œuvre, et suprême don : il devient l'œuvre. Il lui impose sa forme.*

Est-ce à dire que, en retard sur son ami Valéry, Gide en est resté au stade du volumen ? En fait, son *Journal* est plus complexe ; il tient à la fois du volumen et du codex, comme nous le démontre un chapitre particulier (ch. 8), à nos yeux l'un des plus importants de ce livre :

— du côté du volumen, il y a le déroulement daté du temps écoulé, la notation des anniversaires, l'observation des progrès d'une vie conçue comme l'acquisition méthodique de sensations et de connaissances ; attente du lendemain, de l'amour, de Dieu ou de l'œuvre à venir.

— du côté du codex, il faut retenir cette idée essentielle : le *Journal* n'était pas un codex, il l'est devenu. D'abord conçu comme une succession de cahiers déterminés par leur relation à l'œuvre en cours, il change d'orientation à partir du moment où, publié dans la NRF, puis dans les Œuvres complètes, enfin dans la Pléiade, il devient, dans le projet même de son auteur, une œuvre littéraire. De cette façon, équipé de sa table annuelle et de son index, il « émerge de la pensée gidienne en sa nature de codex ou catalogue de fiches ». Il devient répertoire des êtres mémorables rencontrés durant l'existence de son auteur, comme des grands thèmes de réflexion qui l'ont habité : religion, morale, politique, psychologie, littérature, musique, etc.

Concluant la partie centrale de son étude, Daniel Moutote se trouve ainsi en mesure de poser un important jalon de l'histoire littéraire : grâce à Proust, Valéry et Gide, « l'Orphée moderne retrouve sa vocation légendaire qui est d'éclairer les secrets de l'existence, selon le projet de Mallarmé. »

A partir de quoi l'évocation du Nouveau Roman, déjà justifiée dans les prémisses, peut se faire naturellement, comme le prolongement de l'organisation critique et libératrice conçue au début du siècle. On trouve ainsi de pertinentes analyses qui

démontrent cette continuité, tout en apportant une clarté inhabituelle à des œuvres réputées difficiles comme celles de Butor et de Simon.

Jetant d'inattendues passerelles entre les grands romanciers de ce siècle, Daniel Moutote se fait à la fois architecte et mécanicien, son livre étant l'archi-texte au sein duquel devient lisible l'évolution de la création littéraire, mais aussi le mode d'emploi qui permet de comprendre le fonctionnement interne de chaque œuvre. Ce faisant, il s'affirme, pour la critique contemporaine, comme un maître livre.

ADAM INTERNATIONAL REVIEW
n° 468-480, vol. XXXXVIII, 1 vol. 95 p.
[£6 ce n° par chèque à *Adam*, 28 Emperor's Gate, London, S.W.7, ou à la Librairie Galignani, 224, rue de Rivoli, Paris.]

par David STEEL

Pour les n^os^ 468-480 de sa 48^e^ année *Adam International Review*, une vingtaine d'années après avoir publié les lettres de Gide à Simenon, revient à Gide ou plus exactement à Gide et Duhamel, plus précisément encore à Gide, Duhamel et la musique. Il s'agit comme il se doit, d'un cahier savamment orchestré qui, fermé par quelques pages de Bernard Duhamel où sont évoquées avec une sobre élégance les activités musicales de Georges Duhamel et de ses fils *intra et extra familiam*, s'ouvre sur un article dont le cours sinueux suit les abondants souvenirs de Miron Grindea à partir de son arrivée à Paris et de sa participation, en 1929, à l'orchestre amateur qui se réunissait chez Duhamel, rue Vauquelin, participation qui s'avéra être le prélude à une amitié entre le romancier-médecin et le jeune Roumain qui allait devenir, en 1941, le rédacteur et l'âme d'*Adam*. Entre ce finale et cette ouverture intervient une cinquantaine de pages dans lesquelles Patrick Pollard offre une *Chronique musicale* consacrée à Gide, choix de lettres échangées entre l'écrivain et des musiciens, précédé d'une étude des rapports entre Gide et son œuvre et différentes figures du monde de la musique, compositeurs pour la plupart. Se trouvent également dans ce numéro un article compte-rendu, par le très regretté Philipp Ouston, de cinq ouvrages où il est question de Gide et, ce qui n'est pas son moindre charme, quelques pages lumineuses de Georges Painter sur Gide et Dorothy Bussy.

Les articles de George Painter et de Miron Grindea se rencontrent dans la richesse humaine de leur propos, éclairés comme ils le sont par le lointain souvenir. Il s'en dégage également une sérénité et une tolérance enjouées qui, comme le prouve *Le Livre de l'amertume* de Duhamel lui-même, sont loin d'être la leçon automatique de l'âge. C'est autour du livre désa-

busé de Duhamel, paru en 1983, que le rédacteur d'*Adam* brode ses réflexions, autour de la *Correspondance Duhamel-Martin du Gard* éditée par Arlette Lafay aussi. Entre-temps Gide n'est jamais loin de ses pensées, un Gide bête noire de Duhamel. *Adam* reproduit (p. 16) la version autographe de la courte communication ironique que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* adressa à celui de la *Vie des martyrs* lorsqu'il fut élu à l'Académie à la fin de 1935. Les deux écrivains avaient leur violon d'Ingres, piano et flûte respectivement. Gide pianiste amène Miron Grindea à considérer l'amitié qu'avait pour lui Youra Guller virtuose de l'instrument et femme de Jacques Schiffrin. Elle serait tombée amoureuse de Gide dans les années vingt, grande passion qui n'échappa pas à l'œil et à la plume vigilants de la « petite dame » mais qui laissa peu de traces dans la conversation que le rédacteur d'*Adam*, à qui personne dans le monde des arts et des lettres ne semble inconnu, réussit à avoir avec elle lors d'un concert donné à Londres en 1972. Une photo de Youra Guller et de Gide à Pontigny est reproduite (p. 22). Mais à la différence de Cécile Geoffroy-Dechaume, violoniste et inspiratrice de *Cécile parmi nous*, elle n'inspira pas de roman à celui pour qui elle jouait parfois en privé. De Gide à Duhamel, de l'amour de la musique à la musique — souvent peu harmonieuse — de l'amour, de la « petite dame » à Youra Guller et à Dorothy Bussy, Miron Grindea tisse une trame de couleurs vives et de motifs espièglement enchevêtrés. Une lettre récente de M. O'Hana à l'auteur éclaire, d'un avis qu'on peut prendre pour autorisé, les talents pianistiques de Gide : « Il avait surtout une manière d'aborder les tempis rapides, en hésitant sur les premières notes, puis en arrivant assez vite au tempo, qui a été pour moi une révélation. »

Patrick Pollard nous rappelle les débuts symbolistes de Gide et les propos d'André Walter « ... je me suis fait une langue à mon gré. En français ? Non, je voudrais écrire en musique ». Il offre son étude comme un « supplément » à celle de G. Jean-Aubry paru en 1945 et, du reste, esquisse une bibliographie d'articles consacrés à Gide et la musique (p. 59-60). C'est être trop modeste. Œuvre par œuvre et par ordre chronologique il examine l'apport de la musique qu'on peut y déceler avant de considérer, compositeur par compositeur, l'attitude de Gide envers eux et l'influence qu'ils ont pu exercer sur lui. La méthode-casier qui est ainsi adoptée à l'avantage de la clarté mais, malgré une courte conclusion, rend difficile toute tentative de synthèse. Cette analyse, assez longue, mais dont

chaque élément est en lui-même succinct, est suivie de *Soixante-deux lettres* échangées entre Gide et des musiciens et arrangées ici par ordre chronologique. Il s'agit en fait pour la plupart non de lettres inédites mais de brefs résumés de lettres déjà publiées soit en français, soit en anglais (Strawinski), parmi lesquelles se trouvent cependant une dizaine de lettres inédites de Debussy (2), de Milhaud (2), de Dukas (1), d'Ida Rubinstein (3), de Gide à Ida Rubinstein (1) et de Gide à Strawinsky (1). Le tout constitue un panorama des rapports épistolaires entre Gide et des musiciens allant de 1899 jusqu'à 1934. En appendice sont reproduits les extraits de *La Porte Etroite* que Milhaud a mis en musique sous le titre *Alissa d'André Gide pour chant et piano.* Patrick Pollard, sans toutefois toujours bien expliquer ce qu'il nous invite à découvrir, nous offre beaucoup de nouveau dans ces pages fascinantes que les lecteurs du *BAAG* pourront bientôt eux-mêmes lire en version française (1).

Revenons enfin à l'article de Georges Painter qui ne traite aucunement de musique mais délicieusement de Dorothy Bussy. « Qui est ce Painter ? » aurait demandé Mauriac à Miron Grindea lorsque sortit la célèbre vie de Proust, un Mauriac choqué qu'un monument national eût été l'objet d'une saisie biographique opérée par un étranger. Sans doute ne fut-il guère plus rassuré d'apprendre que ce spécialiste des incunables de la British Library avait passé dix-huit ans de sa vie à écrire son texte sur ses genoux pendant la navette quotidienne qu'il effectuait entre son domicile et la gare de Victoria (2). Je ne sais où il rédigea ces pages sur Dorothy Bussy, mais elles démontrent sans conteste que leur auteur est aussi adepte de l'art de la miniature que de la grande fresque. *Multum in parvo* — Dorothy Bussy en fut la vibrante illustration comme l'est également ce portrait-souvenir offert par le grand biographe de Proust et de Chateaubriand. Nos remerciements à Miron Grindea — dans le patronyme duquel on peut lire, le sait-il ? et André et Gide, d'avoir rassemblé un numéro d'une si belle qualité et d'une si subtile architecture.

1. Le *BAAG* prévoit, en effet, avec l'aimable autorisation de la revue *Adam*, la traduction française de cet article dans un n° spécial consacré à « Gide et la musique » (janvier 1990). Quant à l'article de G. Painter, il figurera dans le n° d'octobre. (NDLR)
2. Voir Maureen Cleave, « A Far Gry from Kensington », *The Independant Magazine*, 28 janvier 1989, 34-37. Il s'agit d'un interview-portrait avec Miron Grindea.

ADAM PRIX : £6 net

International Review
Edited by Miron Grindea

Nos. 468-480 Forty-eigth Year 1986

CONTENTS

3-26 In music's compagny THE EDITOR
27-59 André Gide : a musical chronicle PATRICK POLLARD
60-78 Soixante-deux lettres GIDE, DEBUSSY, MILHAUD, STRAVINSKI, DUKAS, IDA RUBINSTEIN, FLORENT SCHMITT
79-82 Appendix
82 Egyptiar Thebese DESMOND HARMSWORTH
83-87 Dorothy Bussy and Gide GEORGE PAINTER
88-92 « All discord, harmony not understood » five in search of Gide himself PHILIP OUSTON
93-95 Une famille de Médecins et Musiciens BERNARD DUHAMEL

Iconography : André Gide, Georges Duhamel, Jules Romains, T.S. Eliot

ADAM International Review is published four times a year, with the assistance of the Arts Council, from 28 Emperor's Gate, London, S.W.7 where editorial and business correspondence should be addressed. Annual subscription is £6.00 or $12.00 ; cheques, postal orders and money orders should also be addressed to 28 Emperor's Gate, London, S.W.7. Available through all the main bookshops in London, New York and European capitals.

ANDRE GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC SA MERE, 1880-1895*
Edition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN,
préface d'Henri THOMAS
(Gallimard, 1988, 775 p., avec index, 250 F)

Par Daniel MOUTOTE

C'est bien d'« une révélation » qu'il s'agit, comme le signale le bandeau rouge de la prestigieuse collection Gallimard crème à filets noir et rouge dans laquelle paraît cet important ouvrage. On y lira, dans les documents authentiques, les débuts vrais d'André Gide. On y connaîtra, pour la première fois souvent, l'entourage de son génie : sa mère ; sa cousine Madeleine, sa future épouse et future Em., présence tutélaire du *Journal* et principale actrice du drame secret qui s'y joue ; et Valentine Rondeaux, et la Tante Lucile, et la grand-mère d'André, et la vieille Marie ; et d'autre part le milieu des Laurens, Athman, Wilde et tant d'autres que les allusions de ces échanges font remonter au jour. C'est tout le monde familier de *Si le grain ne meurt...* qui surgit des documents pour satisfaire notre curiosité. Livre magistral en sa documentation et sa présentation, d'un intérêt exceptionnel pour la connaissance de la jeunesse de Gide et de son œuvre jusqu'aux *Nourritures terrestres*. Enfin révélation du roman vrai d'une formation, celle d'un grand écrivain au sein d'une famille très cultivée, qui n'est pas sans faire songer à telle famille anglaise de littérateurs illustres.

Claude Martin, bien connu depuis sa thèse pour sa rare compétence sur la biographie d'André Gide, a su sous-titrer d'indications chronologiques les ensembles qui regroupent les lettres sous l'événement personnel qui a motivé l'échange : *Le petit pensionnaire de M. Vedel (juin-octobre 1680...* ; *Une équipée à Londres (octobre 1888)...* ; *Une vie « en tralala » (mars 1890)...* ; *« La cellule rêvée » (mai-juillet 1890)...* ; *Les soucis d'un*

jeune auteur (octobre 1890-janvier 1891)... ; Munich (mars-mai 1892)... ; En Bretagne, « Pèlerin des rivages » (août-septembre 1892)... ; A Paris, « Je me laisse accaparer » (mai 1893)... ; A Yport, « dans une intimité très douce » (mai-juin 1893)... ; « L'Afrique » (octobre 1893-février 1894)... ; L'Italie et la Suisse (avril-juillet 1894)... ; La retraite à La Brévine (août-décembre 1894)... ; La dernière séparation (janvier-mai 1895). Les derniers chapitres sont les plus longs. On voit s'y manifester de façon de plus en plus impérieuse la personnalité d'un Gide qui accède progressivement à la maturité, accomplissant ainsi le projet que s'était implicitement fixé sa mère. Claude Martin a su également apporter à la présente édition des notes et une introduction aussi pertinentes et éclairantes que sobres.

Cet ensemble imposant de 275 lettres, augmenté de lettres ou fragments de lettres des proches et amis, fonde enfin sur des bases solides la connaissance des rapports du fils et de la mère sur lesquels les critiques avaient déversé plus d'ombre psychanalytique que de lumière. De la part d'André, ce n'est pas la complicité de ton entre Flaubert et sa mère, mais c'est une grande affection et une référence constante pour les questions matérielles. Gide, qui sera un excellent administrateur de son œuvre, n'oubliera jamais la leçon de sa mère sur la tenue précise de ses comptes. C'est à elle assurément qu'il devra en partie son extraordinaire maîtrise de soi, sinon même la constance avec laquelle il tiendra son journal. Si la mère de son côté rend en permanence des comptes à son fils, dont elle administre les biens et dont elle reçoit pension, elle est plus encore l'intermédiaire efficace entre lui et les parents et amis. Elle sait conseiller avec une autorité douce comme une excellente secrétaire. Mieux encore, elle sait parler familièrement au jeune génie de son fils. Cette figure de la mère, jusqu'ici abusivement poussée au noir, sort de cette correspondance étonnamment transformée. Non plus la mère autoritaire, mais une mère très tendre dans sa réserve, d'une grande rigueur morale, sans la moindre dureté, fort cultivée et attentive à favoriser en son fils l'épanouissement de son talent. Elle ne corrige pas seulement ses fautes d'orthographe, comme le lui reproche avec amusement son fils ; elle s'inquiète de ses lectures. Elle écrit surtout avec précision, mais sait parfois jouer avec les mots. On est étonné de voir comment, tout en fortifiant l'âme de son fils de conseils précis par exemple sur les difficultés surgies dans l'abord de la société parisienne, elle l'accompagne ou le laisse s'aventurer dans des expériences

nécessaires à sa formation. Elle donne l'image d'une femme qui a très bien joué son rôle formateur auprès de son enfant orphelin de père, avec autorité et douceur, et sa pédagogie n'est pas sans valeur d'exemple. Le fils recourt à son conseil à tout instant. Sa culture, qui n'est pas seulement celle d'une lectrice de bonne volonté, lui permet d'être, pour le jeune écrivain, au premier rang de son premier public. Elle fut en tout cas sa première correctrice. Cette correspondance attentive du fils et de la mère va d'octobre 1880, pour les premiers pas de ce dernier hors du milieu familial, au 15 avril 1895, à peu près un mois avant la mort de M^me^ Paul Gide. C'est un « journal » qui ne serait pas quotidien, le plus intéressant à connaître sur les débuts et les fondements de la maîtrise et de l'optimisme d'un créateur de valeurs sans doute le plus important du XX^e^ siècle.

On assiste également à quelques échanges de Gide avec d'autres personnes de son entourage, en particulier avec Madeleine Rondeaux, sa cousine et future épouse. On comprend mieux le secret de ces rapports sur lesquels ont été écrites tant d'erreurs. La vérité semble être que la future Em. du *Journal 1889-1939,* qui succèdera à la mère d'André dans sa tutelle auprès de lui, très attachée au génie de son cousin et à l'œuvre de lui qu'elle prévoit et espère, se sent investie d'un rôle très grave : celui de maintenir André dans les voies de la spiritualité exigeante, d'origine protestante, qui est celle du jeune écrivain et qui laissera des traces si importante dans l'œuvre de ce dernier jusqu'en 1918, avant sa maturité libérée. Tout Gide n'est pas là, qui saura s'aventurer seul dans l'envers fantastique de sa destinée. Mais alors que tant d'études semblent se donner pour tâche de ramener cette figure à la banalité commune, la présente correspondance la situe dans la perspective et à l'origine de ce qui confère à sa destinée une importance unique, en esquissant les conditions du futur drame de sa vie. Ces données obligent à reposer la question du fameux « Familles, je vous hais » de Ménalque. Ce n'est pas aux personnes de son entourage, toutes d'une valeur exceptionnelle, que Gide s'en prend. C'est à l'idéologie que toute institution, même du caractère le plus touchant, projette comme son ombre.

Cette *Correspondance avec sa mère* prend place en tête des grandes correspondances déjà publiées : avec Valéry, Jammes, Claudel, Roger Martin du Gard, Ghéon, Copeau, Dorothy Bussy... Elle contribue à faire de Gide une des plus grands épistoliers de notre temps. Plus d'un s'interrogera sans doute sur

la dette de Gide à l'égard de la correspondance de Flaubert qu'il pratiqua tant en ses débuts. Faut-il dire enfin que la lecture en est passionnante, pour les qualités dont on vient de faire l'éloge, mais surtout parce qu'on y assiste au plus émouvant roman d'amour de Gide, motivé sans doute au plus profond de son âme : ce roman de son amour pour sa cousine, qui, débuté dans le refus de Madeleine, devait aboutir, après la mort de la mère, aux fiançailles d'André et de Madeleine.

Gide, comme Valéry, s'est demandé pourquoi tant d'esprits distingués par leur intelligence, perdaient leur temps à écrire sur des écrivains plutôt que de se faire écrivains eux-mêmes. Ce livre agréable et utile sera la meilleure réponse et nous ne pouvons que recommander très vivement sa lecture.

D. Moutote.

Les membres de l'AAAG désireux d'acquérir le volume, au prix spécial de 200 F (franco port et emballage), doivent adresser leur commande accompagnée du règlement par chèque à l'ordre de l'AAAG ou d'une demande de facture payable à réception au :

CENTRE D'ETUDES GIDIENNES
3, rue Alexis-Carrel
69110 SAINTE-FOY-LES-LYON

-- *La Revue des Lettres Modernes* --

ANDRÉ GIDE 8

sur "Les Faux-monnayeurs"

Actes du Colloque international
organisé par l'Association des Amis d'André Gide
les 12, 13 et 14 janvier 1984 à Paris
« André Gide en question : le Contemporain capital (1923-1925) »

☆

textes réunis par
Claude MARTIN

LETTRES MODERNES
MINARD
73, rue du Cardinal-Lemoine — 75005 PARIS
1987

CAHIERS
ANDRÉ GIDE

13

Correspondance André Gide Jacques Copeau

II

MARS 1913-OCTOBRE 1949

ÉDITION ÉTABLIE ET ANNOTÉE
PAR JEAN CLAUDE

Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres

nrf

Gallimard

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

sous la direction de Claude MARTIN
avec la collaboration de
Jean CLAUDE, Alain GOULET, Daniel DUROSAY

AUTOGRAPHES

A nous signalée par Patrick Pollard, la vente (Hôtel Drouot, 4 juin 1986, exp. Giraud-Badin, n° 112 du cat.) d'un ex. de l'éd. or. de *Pastiches et mélanges* (NRF, 1919), rel. demi-maroquin rouge signée Alix, avec cette lettre-dédicace sur le premier feuillet de garde : « *A André Gide / Cher ami, vous savez sans doute l'histoire de déménagements, de maladie aggravée, d'accaparement de mon livre par les libraires qui m'ont empêché jusqu'ici de vous envoyer une 1re édition. Je voudrais bien connaître votre adresse, afin de vous voir un jour. / Votre admirateur et ami Marcel Proust.* »

Dans le n° 793 (octobre 1988) du *Bulletin d'autographes à Prix Marqués* de la maison Charavay, sous le n° 42120, au prix de 9.500 F, l'*Agenda pour l'année 1949* de Gide, agenda anglais en cuir noir de chez Smythson's, 13,5 x 8,5 cm, avec très nombreuses notes aut. et 2 notes avec quelques mots aut. insérées dans le carnet. « Ceci forme une unité exceptionnelle pour la connaissance de l'écrivain. »

La vente publique, le 22 octobre dernier à la Galerie Simonson de Bruxelles, de la *Bibliothèque Egide Bouchez* a donné lieu à l'édition, par l'expert (M. Raymond Degreef), d'un beau catalogue. Nous y avons remarqué vingt précieuses originales de Gide, quelques-unes avec dédicaces (à André Lebey, à Viélé-Griffin, à Régnier, à Eugène Rouart), la plupart dans de très belles reliures. Un des 70 ex. conservés de l'éd. Perrin des *Cahiers d'André Walter*, un des 12 hollande de l'originale des *Nourritures*, un des 7 ex. connus de l'« originale » du *Retour de l'Enfant prodigue* (tirage à part de *Vers et Prose*)..., — et un des

300 ex. de *L'Immoraliste* sous couv. bleue, truffé d'une L.A.S. à Georges Rency, datée du 9 janvier 1903, 2 p. in-12, enveloppe timbrée jointe (« Satisfait de l'article que Rency a consacré à son livre, Gide souhaite néanmoins le rencontrer pour « *discuter avec vous sur les conclusions que vous proposez* à l'Immoraliste. *Je ne puis accepter que l'altruisme soit la seule forme du désintéressement, ou — autrement dit — qu'on ne puisse se dévouer* qu'aux autres... *Mais ce que vous dites de mon héros n'en est pas moins juste, — et c'est bien pour le plaindre que je lui ai fait prendre femme !* » (Cf. *BAAG*, n° 62, avril 1984, p. 3021).

Au catalogue « hors-série n° 3 » (1988) de la Librairie Lefebvre (B.P. 22, 45750 Saint-Pryvé-Saint-Mesmin), sous le n° 131, vendu 26 000 F, un ex. du premier tirage (ach. d'impr. du 29 mai 1911), presque entièrement détruit, de l'originale d'*Isabelle*, provenant de la bibliothèque Méric, célèbre collectionneur ; vol. rel. demi-chevrette vert foncé, accompagné d'un ex. de la « seconde originale » (ach. d'impr. du 20 juin), et truffé d'une lettre de Gaston Gallimard dont voici le texte :

Le 24 juillet 1916.
Monsieur MERIC
NIMES, 2 rue Bayard (Gard)

Monsieur,

En effet, j'avais mal compris votre question et je ne pouvais supposer que vous connaissiez ces deux tirages, étant donné que le premier n'a pour ainsi dire jamais vu le jour. Je me demande même qui a pu vous renseigner. Voici ce qui s'est passé :

*Une première édition a été tirée de la petite édition bleue d'*Isabelle *; ce fut même la première édition de la Nouvelle Revue Française. Une erreur de mise en page a été faite, certaines pages contenaient 26 lignes, d'autres 27, si bien que nous avons décidé de mettre cette édition au pilon et de faire réimprimer l'ouvrage. C'est ainsi qu'il y eut deux achevés d'imprimer. La première édition fut entièrement détruite, chaque exemplaire déchiré un à un par M. Gide, notre secrétaire et moi-même. Nous n'en avons gardé que six exemplaires pour nos archives et je serais fort étonné que vous ayez pu en tenir un entre les mains. Voici toute l'histoire que vous êtes certainement un des seuls à connaître.*

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments dévoués.

Gaston Gallimard.

Nouvelles de l'Inde, la revue de l'Ambassade de l'Inde à Paris, a reproduit en fac-similé, dans son n° 264 (octobre-novembre 1988, p. 11), que nous ont obligeamment communiqué nos amis Krishna Riboud et Pascal Mercier, une page de Gide écrite le 13 mai 1949 en hommage au Pandit Jawaharlal Nehru et qui fut publiée six mois plus tard en Inde, pour les soixante ans du grand homme d'Etat, dans *Nehru - Un livre anniversaire* (non signalé jusqu'ici par les bibliographes de Gide). En voici le texte :

> *Condamné à un repos presque absolu durant une longue convalescence, et au surplus incapable d'effort, je déplore particulièrement de ne pouvoir apporter mon tribut d'hommage et d'admiration devant l'altière figure de Nehru. Celle-ci nous enseigne quelle beauté peut revêtir la personne humaine et quelle devient sa naturelle noblesse lorsqu'elle assume avec un plein courage sa pleine responsabilité.*
>
> *13 mai 1949* *André Gide*

Au catalogue n° 65 [avril 1988] de la Librairie du Casoar (26, rue de Saint-Cyr, 56383 Coëtquidam), sous le n° 148, vendue 150 F ; L.a.s. de Karlsbad, 3 août 1934, à propos d'un mandat de 136,95 F qu'un éditeur a dû lui envoyer, 2 p. in-12.

LETTRES

Deux lettres apparemment inédites : de Georges Vaucher à André Gide, (s.l.n.d.) [Egypte, début mars 1946], et d'André Gide à Georges Vaucher, [Egypte] 11 mars 1946, sont publiées par *Genève Lettres,* n° 14, automne 1988-hiver 1989, p. 54-55. G. Vaucher, né en 1898, philosophe, directeur de compagnie d'assurance, personnalité éminente de la Croix-Rouge, journaliste, dont une utile fiche biographique est fournie dans ce numéro, p. 53-54, témoigne de l'influence sur sa jeunesse des *Nourritures terrestres,* et rappelle à l'écrivain que, lors de son séjour à La Brévine, il devisait avec son père, alors pasteur dans la vallée jurassienne. Surtout il s'enquiert auprès de Gide des lieux de tournage de *La Symphonie pastorale,* et s'étonne qu'on ait déplacé le cadre original dans le paysage trop amène de l'Oberland. Dans sa réponse, Gide dégage sa responsabilité sur cette

sorte de trahison. Le post-scriptum évoque le séjour à La Brévine : « *A la Brévine, non, je ne logeais pas à la Cure, mais bien dans une annexe de l'hôtel où je prenais mes repas. J'avais fait venir de Genève un piano — et, comme j'étais seul dans la petite annexe, j'étudiais sans crainte de gêner des voisins. / J'ai gardé de ce séjour un souvenir merveilleux* ». *Genève Lettres* est maintenant dirigé par Charles P. Marie. Adresse : Société Genevoise des Ecrivains, 21, chemin des Roches, case postale 31, 1211 Genève 17 ; prix du n° : SF 12.

La *Bibliothèque nivernaise du docteur Yves Dupont* a été dispersée lors d'une vente publique à Moulins le 26 novembre dernier (Me Sadde, commissaire-priseur, M. Oberlé, expert). Nous y avons remarqué (n° 31 du catalogue) une *Correspondance autographe* de Paul Cornu (le fondateur des *Cahiers du Centre*) *adressée à Henri Bachelin* : 57 lettres [1904-1914], soit 109 p. rel. en un vol. maroquin havane. « Le 15 fév. 1910 [...] Une visite à André Gide. « *Hier, comme j'allais chez Gide m'occuper du cahier, je l'ai trouvé lisant un manuscrit de toi. Adroitement j'ai prononcé ton nom et Gide m'a mis au courant. Il aime beaucoup ce que tu lui as envoyé. Mais il voudrait quelque chose de plus conséquent qui pût tenir dans la* N.R.F. *plusieurs numéros...* » Il s'agit d'une éventuelle publication de *La Bancale* (qui aura lieu). » [Cinq lettres de Paul Cornu à Gide, 1908-1914, sont conservées à la Bibliothèque Jacques-Doucet, mais on ne connait aucune lettre de Gide à celui qui fut l'ami de Philippe et de Jules Renard avant de mourir à la guerre.]

TRADUCTIONS

André Gide, *Paludes*. Tradução de Marcella Mortara, Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1988 [vol. br. 20,5 x 13,5 cm, 127 p., couv. ill., ach. d'impr. juillet 1988 ; huitième livre de Gide paraissant chez cet éditeur brésilien, après *Os frutos da terra, Se o grão não morre, O imoralista, A porta estreita, A volta do filho pródigo, Córidon* et *Isabelle*.]

André Gide - Paul Valéry, *Briefwechel 1890-1942*. Aus dem Französischen von Hella und Paul Noack, Engeleitet und kommentiert von Robert Mallet. Nachwort von Daniel Moutote. Frankfurt-am-Main ; S. Fischer Verlag, 1987 [vol. rel., 21x12,5 cm, 737 p., ISBN 3-10-026009-0].

Paru en mai 1988, le cinquième tirage de l'éd. des *Falschmünzer* (trad. Ferdinand Hardekopf) dans la coll. de poche « dtv » (n° 1749, DM 10,80) porte le tirage total de cette édition à 44.000 exemplaires (premier tirage paru en février 1970).

BIBLIOGRAPHIE GIDIENNE

OUVRAGES :

André GIDE - Marcel PROUST, *Autour de « La Recherche », Lettres.* Préface de Pierre Assouline. Bruxelles : éd. Complexe, coll. « Le Regard littéraire » n° 20, 1988 (18 x 11,5 cm, 133 p., ISBN 2-87027-265-0). [Rééd., sans les ajouts ni les corrections qu'on a pu lui ajouter dans divers travaux (notamment ceux de Philip Kolb), mais préfacée par l'auteur de la biographie de Gaston Gallimard parue en 1984, du recueil de la correspondance Gide-Proust publié en 1949 par Richard Heyd (Ides et Calendes).]

André GIDE - Jacques COPPEAU, *Correspondance,* t. II (et dernier), *1913-1949.* Edition établie et annotée par Jean-Claude Paris : Gallimard, « Cahiers André Gide n° 13 », 1989 (20,5 x 14 cm, 651 p., ISBN 2-07-071494-2, 280 F).

André GIDE 8 : sur « Les Faux-Monnayeurs », Paris : Lettres Modernes Minard, 1987 [paru en avril 1988] (19 x 13,5 cm, 200 p., ISBN 2-256-90199-8, 115 F.). [Première partie des actes du colloque de 1984, *André Gide en question : le Contemporain capital.* Textes de A. Goulet, R. Mallet, Etiemble, M. Arland, D. Moutote, E.D. Cancalon, W.W. Holdheim, E. Marty, J. Borras, R. Mahieu, A. Oliver, P. Masson et D. Steel. La seconde partie paraîtra en 1989, dans le vol. 9 de la série.]

Albert W. HALSALL, *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique : rhétorique, idéologie, propagande.* Toronto : Les Editions Paratexte, 1988, 365 p., ISBN 0-920615-10-4, 24.95 $ (disponibleen France chez Minard). [Théorie « sémio-rhétorique » du récit, prenant en compte plus de 255 figures du *logos,* du *pathos* et de l'*ethos* rhétoriques. Sont plus précisément étudiées trois œuvres de Gide : *L'Ecole des femmes, Robert* et *Geneviève.*]

Monique YAARI, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur le traces de Gide dans « Paludes »,* Birmingham, Ala. : Summa Publications, 1988 (vol. relié toile, 23,5 x 15,5 cm, XIV-279 p., ISBN 0-911786-42-4).

ARTICLES :

Numéro spécial de la revue anglaise *Adam,* n° 468-480, vol. XXXXVIII, 1986, 95 p., [£6 ce n° par chèque à : *Adam,* 28 Emperor's Gate, London, S.W.3] consacré, pour l'essentiel, à Gide et la musique. Plusieurs études, toutes en langue anglaise, notamment : Miron Grindea, « In music's compagny », p. 3-26. Patrick Pollard, « André Gide : a musical chronicle », p. 27-58, article suivi d'une bibliographie sélective (p. 59-60) ; du résumé sommaire de 62 lettres de Gide ou à Gide, relatives à la musique (correspondances avec Raymond Bonheur, Florent Schmitt, I. Strawinsky, Milhaud, p. 79-82). George D. Painter, « Dorothy Bussy and Gide », p. 83-87. Philipp Ouston, « "All discord, harmony not understood" - five in search of Gide himself », p.88-92. [Voir, dans ce numéro, le compte rendu de cette publication par D. Steel.]

Le magazine *Diavazö* (« Lire »), qui paraît chaque quinzaine à Athènes, a consacré à Gide l'un de ses derniers numéros (n° 206 du 4 janvier 1989) : 41 p. ill. (p. 17-32 et 57-81), préparées au Centre de Traduction Littéraire de l'Institut Français d'Athènes où enseigne M. Pierre Papadopoulos (qui nous a obligeamment et spontanément fait parvenir ce numéro), où l'on trouve, après une chronologie biographique de Gide, des textes de Dominique Fernandez, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Maurice Blanchot, André Julien et Gaëtan Picon, la traduction de l'article de M^me^ Renée Richter sur « André Gide en Grèce » (v. *BAAG* n° 25, janvier 1975, p. 68) et une bibliographie des traductions en grec des œuvres de Gide (soit 4 traductions de *La Symphonie pastorale,* 3 de *La Porte étroite* et de *L'Immoraliste,* 2 des *Faux-Monnayeurs,* des *Caves du Vatican* et d'*Oscar Wilde,* et 1 de chacune des huit œuvres suivantes : *Le Retour de l'enfant prodigue, Les Nourritures terrestres, Isabelle, Les Nouvelles nourritures, Journal des faux-monnayeurs, L'Ecole des femmes, Thésée* et *Corydon.*

Shôtaro ARAKI, « André Gide lecteur des *Essais* de 1588 », *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1988, n° 5, septembre-octobre, p. 891-895.

Gilbert BOSETTI, « Le Gidisme en Italie », *Novecento* (cahiers publiés par le Centre d'étude et de recherche sur la culture italienne contemporaine (CERCIC) de l'Université de Grenoble III), n° 8, 1987, p. 71-151.

Geneviève BRISAC, « Il y a quatre-vingts ans : *La NRF, Le Monde,* 12-13 février 1989, p. 2. [Une pleine page du quotidien,

pour raconter la fondation et les débuts de la Revue ; c'est le sujet d'Anglès, ça ressemble à Anglès, mais ce n'est pas de l'Anglès, qui n'est même pas cité.]

Jean-Jacques BROCHIER, « Gide à la conquête de la liberté», *Magazine littéraire,* n° 252-253, avril 1988 (« Ecrits intimes »), p. 38-39.

Jean DEPRUN, « Gide, Leibniz et le pseudo-Virgile » [sur l'épigraphe de *Paludes* et le titre d'*Et nunc manet in te*], *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet par ses amis* (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1988, 442 p.), p. 29-38.

Norbert DODILLE, « Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ? », in *L'Exotisme,* Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7-11 mars 1988), *Cahiers CRLH-CIRAOI,* n° 5, p. 111-121. [1 vol. de 468 p., disponible au prix de souscription de 150 F port inclus, auprès du Service de la Recherche, Faculté des Lettres, Université de la Réunion, 24-26 avenue de la Victoire, 97489 Saint-Denis Cedex)].

Harald EMEIS, « Présence d'André Gide dans *Les Thibault* : Jousselin », *Le Cerf-Volant,* n° 132, 1er trimestre 1988, p. 52-55 ; « Présence d'André Gide dans *Les Thibault.* Cadieux et Marc Levoir », *ibidem,* n° 133, 2e trimestre 1988, p. 18-20 ; « Présence d'André Gide dans *Les Thibault* : Stefany », ibidem, n° 134, 3e et 4e trimestres 1988, p. 40-43 ; « Présence d'André Gide dans *Les Thibault* : Le pasteur Gregory », in *Studia Romanica Posnaniensa,* 1988, vol. 13, p. 225-238.

Bertrand FILLAUDEAU : « Gide et le sermon burlesque ». *Littérales,* n° spécial sur *Les Modèles de la création littéraire,* Centre de recherche du Département de français de l'Université de Paris X-Nanterre, n° 5, p. 165-169. [A propos du sermon inclus dans le *Prométhée mal enchaîné.* Absorption et transformation du modèle.]

Claude FOUCART, « A la recherche du durable chez Prothée : Max Rychner et l'œuvre gidienne ». *Œuvres et critiques,* vol. XIII, 1988, n° 1, p. 113-120.

Claude FOUCART, « *Le Procès* de Kafka : une expérience à trois personnages (Barrault, Gide, Gründgens) ». *Mélanges offerts au professeur Maurice Descotes,* Université de Pau, 1988, p. 443-459.

Alain GOULET, « Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? ». *Cahiers du Cerf,* n° 4, 1988, « Titrologie romanesque », p. 7-23.

Pierre LACHASSE, « Le récit de Jérôme dans *La Porte étroite :* une thématique de la séparation », *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* 1988, n° 1, janvier-février, p. 67-81.

Jean José MARCHAND, « Journal de lectures », *La Quinzaine littéraire,* n° 520, 16 novembre 1988, p. 29. [publie, d'après une copie communiquée par M^me^ Jacqueline Paulhan, « la lettre légendaire de Pascal Pia à André Gide » : « Depuis longtemps, les amateurs avaient entendu parler d'une stupéfiante lettre de Pascal Pia à André Gide » dont « l'original est perdu »... En fait, le *BAAG* avait déjà publié cette lettre, avec la réponse de Gide, dans son n° 7 d'avril 1970, p. 7-8.]

Eric MARTY, « *Le Retour de l'Enfant prodigue.* André Gide et Saint-Luc », *Littérales,* n° spécial sur *Les Modèles de la création littéraire,* Centre de Recherches du Département de français de l'Université de Paris X-Nanterre, n° 5, p.151-163.

Pierre MASSON, « Pour une relecture de l'*Oscar Wilde d'André Gide* ». *Littératures,* n° 19, automne 1988, p. 115-119. [Attitude anbiguë de Gide à l'égard de Wilde : admiration pour le martyr de l'homosexualité, mais réserve face aux insuffisances de l'homme, qui a reculé devant l'aveu, cédé à la tentation centrifuge du plaisir, fait de l'homosexualité un péché, — quand Gide en veut faire la réussite de sa vie. En creux dans cette évocation, le non-dit de la nuit d'Alger.]

Daniel MOUTOTE, « André Gide et l'âme allemande. Lecture de l'œuvre de Hermann Hesse », *Grenzgânge, Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich* (Textes réunis par Hans T. Siepe, Essen : Die Blaue Eule, 1988, 288 p.), p. 101-113.

Patrick POLLARD, « André Gide, Corydon and his adversaires », *The European Gay Review,* vol. 4, january 1989, p. 82-92.

Martine SAGAERT, « M^me^ Gide, Les petits comptes d'une grande bourgeoise ». *Historama,* n° 56, octobre 1988, p. 76-81. [A travers l'examen des livres de comptes quotidiens (archives Catherine Gide), un tableau documentaire, réaliste, chiffré, du train de vie de M^me^ Gide : épais trousseau, toilettes colorées d'une jeune femme en fleur, et dépenses pour l'instruction du petit André.]

Pol VANDROMME, « Le petit Marcel » [sur Gide et Proust, *Autour de « La Recherche ». Lettres*], suppl. du *Vif-L'Express* (Bruxelles), n° 310, 27 janvier 1989, p. 122.

Winifred WOODHULL, « Out of the Maze : A Reading of Gide's *Thésée* », *Journal of the Midwest Modern Language Association,* vol. XXI, n° 1, printemps 1988, p. 1-14.

Akio YOSHII, « Essai de bibliographie du *Retour de l'enfant prodigue* d'André Gide ». *Language and culture,* Hokkaido University, The Institute of Language and Culture studies, n° 15, 1988, p. 95-130. [Extrait de la thèse de l'auteur sur le sujet : éditions, traductions, représentations théâtrales sont ici répertoriées. En appendice, un court essai (p. 118-130) dresse le bilan de « l'accueil fait au *Retour de l'enfant prodigue* ».]

COMPTES RENDUS

— de André Gide, *Correspondance avec sa mère,* Gallimard, par :

Jacques-Pierre AMETTE, « Narcisse et sa mère », *Le Point,* n° 848, 19 décembre 1988, p. 101.

B. (G.), « Un fils petit-bourgeois », *Le Quotidien de Paris,* 21 décembre 1988.

Carlo BO, « L'arte ispirata d'all-amor materno », *Corriere della Sera,* 20 mars 1989, p. 5.

Jean-Jacques BROCHIER, « L'épanouissement », *Magazine littéraire,* n° 260, décembre 1988, p. 6.

Dominique FERNANDEZ, « La maman et les garçons », *Le Nouvel Observateur,* n° 1256, 1er décembre 1988, p. 144.

Elena GUICCIARDI, « Madre patrona », *La Repubblica,* 16 décembre 1988, p. 33.

Lucien GUISSARD, « Lettres d'écrivains », *La Croix,* 26 novembre 1988, p. 11-12.

Henri HEINEMANN, « André Gide, l'épistolier » [sur Gide, *Correspondance avec sa mère,* et *Correspondance Gide-Copeau,* II], *Le Courrier picard,* 15-16 avril 1989.

René JACQUELIN, « André Gide, *Corespondance avec sa mère* », *La Nouvelle Revue Française,* n° 433, février 1989, p. 144-146.

Paola Dècina LOMBARDI, « Confessioni di un Immoralista » [avec trad. de plusieurs lettres extraites du volume], *Epoca,* 25 décembre 1988, p. 104-108.

Renaud MATIGNON, « [Dossier] Les écrivains écrivent à leur mère », *Le Figaro,* 31 octobre 1988.

Bertrand POIROT-DELPECH, « Détresse et liberté », *Le Monde,* 18 novembre 1988, p. 15 et 18.

Patrick POLLARD, « Keeping mum », *Times Literary Supplement,* 2 février 1989.

Isabelle RUF, « Un douloureux divorce », *L'Hebdo* (Lausanne), 12 janvier 1989, p. 60.

Pol VANDROMME, « Gide face à sa mère », *Pourquoi pas ?*, suppl. du *Vif-L'Express* (Bruxelles), n° 307, 6 janvier 1989, p. 114.

— du *Cahier André Gide 12, Correspondance André-Gide-Jacques Copeau*, tome I, par :

Jeanine DELORT, in *Littératures*, n° 18, printemps 1988, p. 192-194.

Akio YOSHII, in *Etudes de langue et de littérature françaises*, Université de Kyoto, septembre 1988, p. 160-164.

Peter SCHNYDER, in « André Gide et les textes », *Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, Heidelberg, 1988.

Michel DECAUDIN, *Que Vlo-ve ?*, n° 24.

— du *Cahier André Gide 13, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome II, par :

Claire PAULHAN, *Le Monde*, 24 mars 1989.

Thomas CHAUMONT, *Révolution*, n° 471, 10-16 mars 1989.

Alain RIVIERE, *Bulletin des Amis de J. Rivière et Alain Fournier*, n° 50, 1er trimestre 1989, p. 26-27.

Henri HEINEMANN, *Le Courrier picard*, 15-16 avril 1989.

— de André Gide-Théa STERNHEIM, *Correspondances 1927-1950*, par :

Alain GOULET, *R.H.L.F.*, nov.-déc. 1988, p. 1168-1169.

— de André Gide, *Correspondance avec Vielé-Griffin (1891-1931)*, par :

Alain GOULET, *R.H.L.F.*, mars-avril 1988, p. 333.

— de André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* [éd. Claude Martin] : *Correspondance avec Francis Vielè-Griffin* [éd. Henry de Paysac] par :

Alain GOULET, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1988, n° 2, mars-avril, p. 332-333.

— de la trad. italienne de *Retour de l'URSS* parus chez Bollati Boringhieri (*Ritorno d'all'URSS seguido da Postille al mio Ritorno dall'URSS*), par :

Nello AJELLO, *La Repubblica*, 1er juin 1988, p. 20.

— de *André Gide et l'Angleterre,* colloque de Londres (1985) par : Alain GOULET, *R.H.L.F.,* juillet-août 1988, p. 792.

— de Alain GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide,* par :
Carol L. KAPLAN, *French Review,* vol. 62, n° 2, december 1988, p. 340-341.

— de Peter SCHNYDER, *Pré-textes, André Gide ou la tentation de la critique,* par :
Jean CLAUDE, *Littératures,* n° 19, automne 1988, p. 202-204.

— de Zvi H. LEVY, *Jérôme agonistes. Les structures dramatiques et les procédures narratives de* La Porte étroite, par :
Claude FOUCART, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* n° 224, Band 139, 1987, p. 230-231.

AUTOUR DE GIDE

André RUYTERS, *Œuvres complètes,* édition établie et présentée par Victor MARTIN-SCHMETS. Lyon : Centre d'Etudes gidiennes, Université Lumière (Lyon II) ; t. I : *Douze petits nocturnes, Les Oiseaux dans la cage, A eux deux, Les Mains gantées et les pieds nus, Les Jardins d'Armide,* 1 vol., 1987, 420 p. — t. II : *La Correspondance du mauvais riche, Les Escales galantes, Paysages, Les Dames au jardin, Le Tentateur,* 1 vol., 1987, 398 p. — t. III* : *Le Mauvais riche, Poèmes, Poèmes en prose, Proses diverses,* 1 vol., 1988, 326 p. — t. III** : *La Gouvernante de Parme, La Ténébreuse histoire de Délia et du comte manchot, La Captive des Borromées, L'Ombrageuse,* 1 vol., 1988, 217 p. — t. IV : Essais et critiques ; Récits de voyage ; Traductions, 1 vol., 1988, 409 p. — Le tome V, consacré à la *Correspondance,* avec une étude de Claude MARTIN, est prévu pour cette année.

Soigneusement et brillamment présenté et annoté par notre ami Bernard DUCHATELET, maître des études rollandistes, un important ensemble, en partie inédit jusqu'ici, de correspondances, de documents divers et de fragments du *Journal* de Romain Rolland constitue le vingt-septième volume des *Cahiers Romain Rolland. Romain Rolland et la N.R.F.* Correspondances avec Jacques COPEAU, André GIDE, André MALRAUX, Roger MARTIN DU GARD, Jean PAULHAN, Jean SCHLUMBERGER, Gaston GALLIMARD et Fragments du Journal. Paris : Albin Michel, 1989, 367 p., 150 F. ISBN 2-226-03510-9.

La récente biographie de Sachs due au romancier Henri RACZYMOW (*Maurice Sachs ou Les Travaux forcés de la frivolité*, Paris : Gallimard, 24 × 15,5 cm, 504 p., + 20 p. d'ill., ach. d'imp. le 12 sept. 1988, ISBN 2-07-071376-8, 150 FF) fait heureusement le point de nos connaissances actuelles sur l'auteur du *Sabbat* et du petit essai de 1936 sur *André Gide*. De nombreuses citations de l'ensemble, encore très largement inédit, des vingt-deux lettres de Sachs à Gide (Fonds Gide, Bibl. Doucet), mais toujours aucune trace, hélas, des lettres de Gide à Sachs (2, de 1928, sont partiellement connues d'après le *Bulletin d'autographes*, n° 790, oct. 1987, de la Libr. Charavay ; la copie d'une troisième, de 1932, inédite, figure dans les dossiers de l'équipe de la Correspondance générale)...

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Soutenances :

Bernard GENTIAL (membre de l'AAAG) a soutenu le 10 novembre dernier à l'Université Lumière (Lyon II), devant un jury composé de MM. Roger Bellet (président), Claude Martin (rapporteur) et Pierre Masson, sa thèse pour le doctorat du 3e cycle en Littérature française : *André Gide et les arts plastiques* (29,7 × 21 cm, 251 p., ex. dactyl.), qui lui a valu la mention « Bien ».

En préparation :

Hye-Reyon MIN a déposé un sujet de thèse sur *Le Thème de l'eau dans l'œuvre d'André Gide*, sous la direction d'A. Goulet à l'Université de Caen.

VARIA

PROJETS DU BAAG

Dans ses prochains numéros, le *BAAG* entend traiter des sujets suivants : Les Bussy et le milieu de Bloomsbury (octobre 1989) ; Gide et la musique (janvier 1990) ; le n° double de 1990 sera consacré à *Isabelle* (juillet 1990), pour lequel déjà de nombreuses participations sont enregistrées ; Gide en Grèce : le voyage de 1939 (automne 1990), avec publication des correspondances connues ou inédites, d'extraits de journaux d'écrivains grecs, et, si possible du *Journal* de R. Levesque se rapportant à l'épisode. Pour la suite, deux projets à l'état d'ébauche attendent que se manifestent les concours : Gide épistolier ; Gide dans le Journal des autres (il a été suggéré d'étendre le sujet aux œuvres de fiction : Gide personnage, en somme. Les offres de collaboration sont à formuler à la direction du BAAG, accompagnées d'une brève définition du projet.

Ces orientations thématiques ne détourneront pas le *BAAG* de publier, sans exclusive, toutes études relatives à Gide *et son milieu* qui lui seront proposées.

Soulignons que toute saisie informatique *(compuscrit)* sera désormais bienvenue. Le Centre d'Etudes gidiennes s'étant équipé d'un Macintosh associé à une imprimante laser, et l'évolution des techniques poussant vers l'impression informatisée du *BAAG*, nous saurions gré aux auteurs qui sont en mesure de le faire, de nous fournir, dès à présent, *en même temps que leur dactylogramme*, la disquette de leur article. En format Macintosh, tous les traitements de texte sont acceptés avec une préférence pour *Microsoft-Word*. En format PC, il y aurait lieu de faire figurer : 1) la version dans le traitement de texte utilisé, avec une préférence pour *Microsoft-Word*, 2) le même texte enregistré sous la forme « texte pur » ou « ASCII pur », récupérable en principe par tout traitement de texte quel qu'il soit.

INFORMATIQUE ET ANNUAIRE

Grâce à notre Ami Pascal Mercier, que nous remercions ici vivement de son concours, nous avons pu mener à bien, dans des délais relativement brefs, la mise sur informatique de notre fichier d'adhérents. Il est dès lors possible d'envisager, pour le début de l'année 1990 la publication d'un *Annuaire* général qui célèbrerait, de manière concrète, les vingt ans d'existence de notre association.

Le volume envisagé se construirait en trois parties : la première consacrée à la liste alphabétique des adhérents individuels ; la seconde à la liste alphabétique des adhérents institutionnels (entendons : bibliothèques, associations et centres de recherche) ; la troisième à une liste géographique générale, elle-même subdivisée en deux parties : la France, par régions et départements ; l'étranger, par pays.

Un tel annuaire, à usage interne, ne trouve pleinement son sens que s'il donne la possibilité de contacts entre membres, qui ne se connaissent pas toujours, et ignorent parfois leur grande proximité. C'est pourquoi nous souhaitons ardemment que la liste alphabétique comporte les adresses complètes des adhérents. Nous demandons à ceux qui ne souhaiteraient pas y figurer sous cette forme — et à ceux-là seuls, *l'absence de réponse signifiant acceptation du projet* — de nous en avertir par lettre, avant le 1er octobre 1989. Egalement, nous saurions gré à ceux qui auraient constaté d'éventuelles erreurs de formulation de nous les signaler pour la même date. Cet annuaire devrait constituer un n° 2 exceptionnel (mars 1990) de notre *Bulletin,* qui, cette année-là, comme naguère, en comporterait quatre.

INFORMATIQUE ET CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

Il est envisagé de mettre en place dans le courant de cette année, ou au plus tard au début de l'année prochaine, une version informatique de notre *Chronique bibliographique.* L'abonnement complémentaire comportera la fourniture de disquettes, expédiées à la parution de chaque numéro du *Bulletin.* Ces disquettes seront au format Apple-Macintosh (*Mac-Write* et *Word 3*). Le format PC sera envisagé si la demande se manifeste.

NOS MEMBRES PUBLIENT

Ouvrages

François CHAPON, conservateur en chef de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, dont l'érudition et l'affabilité sont connues des chercheurs gidiens, publie, avec ses collaboratrices :

Par le don de Florence Gould. Préface de Dominique Aury. Catalogue établi par Nicole Prévot et Jacqueline Zacchi, sous la direction de François Chapon. Paris : Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1988, 134 p., avec une photo de F. Gould, et illustrations.

Ce luxueux catalogue de lettres d'écrivains et d'artistes adressées à Florence Gould (1895-1983) publie *in-extenso* un fort grand nombre de ces missives, classées par ordre alphabétique d'auteurs, et reliées entre elles par un commentaire érudit qui les met en situation. Dans ce riche ensemble, déposé à la bibliothèque Doucet, aucune lettre d'André Gide ne figure, mais l'intérêt se porte sur deux éléments capitaux : les 163 lettres de Marcel Jouhandeau, tendres et exquises, allant de 1943 à sa mort, et les 131 lettres de Jean Paulhan, plus tacticiennes, échelonnées entre 1943 et 1968.

Guy DUGAS, *Littérature judéo-maghrébine d'expression française.* Philadelphia : Celfan Edition, 1988. Diffusion France et Afrique du Nord : c/o l'auteur, 71, rue des Avocettes, 34400, Lunel, France.

Daniel DUROSAY établit, présente et annote *La Tentation de l'Occident* dans le tome I de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* d'André Malraux, mise en œuvre sous la direction de Pierre BRUNEL pour la Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard-NRF, 1989, 143 p., ISBN 2-07-011142-3. Prix de lancement jusqu'au 30.7.89 : 350 F.

Claude FOUCART nous signale la parution des *Actes du colloque international « Cultures et pays dans l'œuvre de Julien Green »*, 1 vol., 208 p., 75 F, ISBN 2-907847-00-7. Commandes à adresser au CEDIC, René Plantier, 74, rue Pasteur, Faculté des Lettres et civilisations (Lyon III), 69239 Lyon Cedex 02.

Les éditions Larousse préparent une nouvelle collection « *Grands Classiques* ». Parmi les premières œuvres retenues et programmées, figure une édition des *Faux-monnayeurs* de Gide, présentée, annotée et commentée par Alain GOULET. La publication est prévue pour juin 1989.

Gianfranco RUBINO, actuellement professeur de langue et littérature françaises à l'Université de Palerme, a conçu et dirigé avec un collègue angliciste, Carlo Pagetti, un ouvrage collectif intitulé : *Dimore narrate : spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo* (Roma : Bulzoni ed., 1988, 2 vol. ; t. 1 : Letterature romanze ; t. 2 : Letteratura anglofone). Cet ouvrage est consacré à l'image de la demeure et aux rapports entre espace et imaginaire dans le roman du vingtième siècle, notamment dans celui de l'entre-deux-guerres (Colette, Mauriac, Giono, Julien Green, Daumal, Guilloux, etc...).

Martine SAGAERT, dont nous signalons, par ailleurs, un article sur les cahiers de compte de M^me^ Gide, a publié un *Paul Léautaud,* dans la collection *Qui êtes-vous ?* des Ed. de la Manufacture, Lyon, 1989. — En outre, elle vient de réaliser, avec le concours de Robert BONNACCORSI, pour les *Cahiers pour la Littérature populaire* (revue du Centre d'études sur la littérature populaire, 107, chemin des Eaux, Quartier Tortel, 83500 La Seyne). un n° consacré à Ch. L. Philippe (n° 10, automne 1988, 119 p. ill., 85 F) — avec, entre autres, des articles de nos amis Monique Kuntz, Patrick McCarthy, David Roe, Martin Sagaert, et Bruno Vercier. — Enfin, le Centre d'Etudes gidiennes publiera en 1989 l'édition de la *Correspondance* de Gide *avec Ch. L. Philippe et sa famille (1898-1936),* établie par la même Martine Sagaert.

René VAILLOT, *Avec Madame du Châtelet.* (Voltaire foundation, Université d'Oxford).

L'auteur est un spécialiste du XVIII^e^ siècle dont il a mis en lumière des personnages célèbres. On lui doit notamment des ouvrages sur les Tencin et le cardinal de Bernis, et aussi sur Madame du Châtelet, brillante compagne de Voltaire. Il reprend le même thème, et pourtant son livre a le charme de la nouveauté : c'est qu'il l'inscrit dans le cadre plus vaste d'une biographie de Voltaire en cinq volumes. De 1734 à 1749, c'est une

liaison jamais paisible qui se déroule entre l'homme qui n'a pas encore rompu avec la vie de cour, et une femme de science et d'esprit. René Vaillot nous apporte une fois de plus la preuve de son talent d'historien et sérieux de ses recherches [Henri Heinemann].

Jacquelines BAUDIERES, *Histoires du temps qui passe.* Paris : éditions Naos.

Ces histoires que publie Jacqueline Rohmer sous ce pseudonyme s'accrochent à notre siècle, violenté entre autres par deux guerres. L'auteur ne renie en rien la terre bourguignonne où, depuis l'enfance, elle fait de fréquents séjours, et où d'ailleurs elle a accueilli nos Amis en excursion. Histoires simples et vraies, à propos d'événements que l'on dit quotidiens et qui tissent notre vie, ainsi se présente la première partie, écrite dans une langue sobre et pure ; la seconde partie contient essentiellement une correspondance inédite et belle, où se retrouvent les noms de Jacques Arnoux, Saint-Exupéry, Léon Bourgeois, Paul Fort, et aussi des membres de la famille même de l'auteur, en particulier à l'époque de la « der des der ». On sera ému de cette sorte de piété qui s'oppose à l'oubli des êtres chers et donne à ce livre discret beaucoup de noblesse généreuse. [H.H.]

Pierrette LEFEBVRE, *Un rêve devenu réalité.* Montréal : éditions Quebecor.

Le mot « écrivaine » suffit : Pierrette Lefebvre nous vient de la Belle Province, et son livre (roman, journal, pochade à la fois) ne manque ni d'originalité ni de style. Qu'on imagine cette aventure picaresque dont elle est l'héroïne : la rencontre de l'auteur de ses rêves, Roger Martin du Gard. Pas seulement en ésotérisme, mais en littérature, car elle a bien lu l'œuvre de son élu, mais enfin et surtout en cette espèce de pélerinage aux sources qui la conduira à Cimiez, à Bellême. C'est peu dire : la fantaisie, l'humour, et, qu'elle nous le pardonne, le culot, colorent un récit mené tambour battant. Elle ne laisse en paix ni Gide, ni Jack Lang... ni Claude Martin. Pour que son rêve devienne réalité, elle remue, somme toute, ciel et terre. C'est drôle, ça pétille, vous en ressortez pantelant. Il vous reste à relire *Les Thibault.* [H.H.]

Pierre-Jean PENAULT, « Personnages et décors dans *Un cœur simple* », in *Bulletin des Amis de Pont-Lévêque.*

Quelques-uns de nos amis se souviennent du voyage effectué il y a plusieurs années à La Roque-Baignard et au Val-Richer. Pierre-Jean Pénault en avait été le remarquable Mentor local. Il nous présente, sous l'égide de l'*Association du Pays d'Auge,* une intéressante monographie des personnages et décors dans *Un cœur simple.* Au fond, notre parcours et le sien sont voisins. Iconographie excellente, commentaires précis et jamais ennuyeux, photographies, notamment des habitants de Geffosses, tout concourt à rendre cette courte étude fort attrayante. [H.H.]

Articles

De M. Gilbert BOSETTI, dont nous signalons plus haut l'étude sur « Le Gidisme en Italie », plusieurs autres articles ont paru dans *Novecento,* parmi lesquels : « Le Gidisme « solarien » (n° 5, 1985, p. 121-127, chapitre d'une étude sur « Les modèles « NRF » des récits de *Solaria* », la revue florentine fondée en 1926) ; « Le culte de la NRF et le renouveau du roman italien dans l'entre-deux-guerres » (n° 7, 1986, p. 15-77).

Dans le n° 7 de la série *André Malraux,* (centré autour des *Conquérants,* Paris : Lettres Modernes, 1987, 215 p., 99 FF), notre ami Bernard DANDOIS a publié sa première étude sur Bernard Groethuysen (objet de la thèse de doctorat qu'il a en chantier) : « De Groethuysen à Gisors » (p. 171-184).

Tardivement, signalons la parution d'un article de notre ami Alain GOULET : « Stendhal devant ses lecteurs : de l'autre au même », dans la revue *Elseneur,* n° 2, 1983, p. 153-182. Cette revue est publiée par le Centre de Recherche de la Modernité de l'Université de Caen (35 F le n°).

Michel DROUIN, « André Suarès, un écrivain d'avenir », *Europe,* n° 709, mai 1988, p. 78-86. [L'auteur souligne avec bonheur les vertus roboratives de l'œuvre d'un artiste dont les engagements, loin d'être ceux d'un homme du passé, témoignent en faveur « *des aventures les plus novatrices* » de notre siècle, « *une voix qui, soufflant de nos plus lointaines origines, s'élance toujours vers l'étendue vierge des mondes à venir* ». A noter que c'est Michel Drouin qui, dans ce n° d'*Europe* consacré à Saint-Pol Roux et à André Suarès, a réuni les études sur ce dernier. J. Claude.]

MUSÉE D'UZÈS

Chers amis,

Comme vous l'avez constaté, notre musée est en sommeil depuis deux ans. La cause en a été l'état de santé précaire de notre ami Georges BORIAS, malheureusement décédé au mois d'août dernier, emporté par une hémiplégie foudroyante.

Moi-même, victime d'un grave accident de voiture, immobilisée pendant une année, n'ai pu vous entretenir de la Salle A. Gide, ni faire appel à votre générosité ; notre solde en caisse ayant suffi pour l'achat d'une petite bibliothèque vitrée. De quoi placer les pièces rares.

Georges BORIAS était l'âme de ce musée municipal qui dorénavent portera son nom. Il l'a créé avec amour, au cours de quarante ans de vie uzétienne.

Quitter ces murs fut pour lui un déchirement. Bien que souffrant et ayant donné sa démission de conservateur, il ne pouvait s'empêcher de regagner souvent son petit bureau de l'ancien évêché d'où une vue familière et pittoresque sur la garrigue, chère à Gide, lui apportait paix et consolation.

Georges BORIAS avait à cœur de ne pas quitter son musée avant de pouvoir le remettre entre de bonnes mains. Il a été exaucé, car une de ses connaissances, estimée et appréciée par lui, M^me^ Martine PEYROCHE D'ARNAUD, venant de terminer un travail au Louvre, a montré de l'intérêt pour cette charge. Après de multiples pourparlers, des espoirs et des déceptions, la municipalité d'Uzès l'a nommée conservateur du Musée municipal.

Nous ne pouvons que nous louer de cette nomination. M^me^ PEYROCHE D'ARNAUD, diplômée de l'Ecole du Louvre, vive, enthousiaste et entreprenante, nous apportera des idées nouvelles et ces murs, grâce à elle, revivront.

Nous avons constaté certaines résistances de la part de personnes portées à nous faire des dons. Elles craignaient que ce musée étant municipal, le maire puisse avoir la fantaisie de disposer d'un quelconque objet. Or, il n'en est rien. Renseignements pris auprès de Monsieur Chatelain, ancien directeur des Musées de France, actuellement spécialiste juridique à l'Ecole du Louvre, les collections contrôlées par le D.M.F., sont réputées du domaine public et inaliénables. Nous voici donc tous

rassurés. Les éventuels donateurs n'ont aucun souci à se faire sur l'usage qui serait fait de leurs dons, dont nous avons grand besoin. Nous vous proposons par ailleurs, de nous déposer certains objets, qui ne seraient que « prêtés » et restitués à la première demande. Ainsi un nombre toujours plus grand de visiteurs pourraient jouir des souvenirs laissés par Gide.

Depuis sa nomination au poste de conservateur, Mme PEYROCHE D'ARNAUD a déployé une grande activité. Faute d'avoir été initiée par Georges BORIAS, elle a été obligée de prendre d'emblée les choses en mains : prendre la température des lieux, rencontrer les personnes tenant de près ou de loin au musée, vérifier l'inventaire officiel, lire, trier, classer, mettre de l'ordre, etc. Même l'entrée n'a pas été oubliée... elle a été complètement remise à neuf.

Inaugurant ses nouvelles fonctions, Mme PEYROCHE D'ARNAUD a organisé, en hommage à son prédécesseur, une importante exposition rétrospective des œuvres de G. BORIAS. Huiles, aquarelles, sculptures, gravures et poèmes. Ce bel ensemble a eu grand succès et maint visiteur aura pu ainsi découvrir l'âme artistique cachée de Georges BORIAS. Quatre de ses plus beaux tableaux ont été donnés au musée.

Et les projets ne manquent pas :

— Juin-juillet : Exposition des documents révolutionnaires appartenant au musée.
— Août : Exposition itinérante, prêtée par le Louvre : « Les Français et la table, de l'antiquité à nos jours ».

Il existe le projet d'une exposition A. Gide, en collaboration avec la Bibliothèque André Gide.

Les visites du musée vont être facilitées. Ce dernier sera ouvert tous les jours du 15 mai au 30 septembre (sauf le lundi), de 10 h à 12 h et de 15 h à 18 h. Le prix d'entrée est modeste. On pourra se procurer à la caisse des photographies d'A. Gide, des *Bulletins de l'Association des Amis d'A. Gide,* des catalogues de la collection Gide et ceux de l'exposition Georges BORIAS.

Vous voyez, chers amis, que notre petite collection est confiée à des mains expertes et que nous repartons de l'avant avec espoir et courage, confiants que vous nous aiderez.

Bien à vous,
I. de Bonstetten.

COLLOQUE

« *André Gide et l'Allemagne* ».

A l'occasion de la publication en langue allemande d'une nouvelle édition des *Œuvres* de Gide, dont le tome premier devrait paraître en octobre prochain, notre ami Raimund THIES, en collaboration avec le « Heinrich-Heine-Institut » de Düsseldorf, l'« Institut des langues et littératures romanes » de l'Université de Duisburg, prépare un colloque interdisciplinaire sur « André Gide et l'Allemagne », qui aura lieu au début de l'année 1991 (fin janvier ou début avril). — Les romanistes, germanistes, historiens et politologues francophones ou germanophones sont conviés à proposer des communications sur des aspects suivants :

1) *L'influence de la culture allemande sur Gide (philosophie, littérature, musique) :*
p.e. : Goethe, Heine, le Romantisme, Schopenhauer, Nietzsche, Bach, Schumann, etc.

2) *Gide et les écrivains de langue allemande : amitié, influences, différences :*
p.e. : Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse, Thomas Mann, Klaus Mann, Ernst Robert Curtius, etc.

3) *La réception de l'œuvre de Gide en Allemagne :*
p.e. : « Traductions/recueils/éditions », « Gide dans la presse allemande des années vingt », « La réception de l'œuvre de Gide en RFA et en RDA après la Deuxième Guerre mondiale », « Gide et ses traducteurs de langue allemande (Rilke, Felix-Paul Greve, Franz Blei, Dieter Bassermann, Curtius...) », etc.

4) *Gide et les relations franco-allemandes :*
p.e. : « Le rôle de la psychologie des peuples dans les essais de Gide ? », « Gide entre le retrait nationaliste et le programme international de « Clarté », « Gide et E.R. Curtius après la Première Guerre mondiale », « Gide et les rencontres européennes à Pontigny », « Les rencontres franco-allemandes à Colpach », « Le « Comité franco-allemand d'information et de documentation » (et l'œuvre de Pierre Viénot) », « Gide et les Allemands après 1945 », etc.

La langue des communications et des discussions sera l'allemand et le français. Le colloque se tiendra à Düsseldorf au « Heinrich-Heine-Institut » et sera accompagné d'une exposition sur Gide.

Les collègues désirant communiquer sont priés de nous faire part de leurs propositions. Pour tous renseignements s'adresser à :

Hans T. Siepe / Raimund Theis, Fachbereich 3 / Romanistik, Universität Duisburg, Lotharstr. 65, LG, Postfach 10 15 03, D-4100 DUISBOURG 1. (Tél. 0208/591675 [Siepe] et 0221/551287 [Theis].)

REUNION ANNUELLE DU GRECO 53

Le GRECO (Groupement de recherches coordonnées sur les correspondances des XIX^e^ et XX^e^ siècles), organisme dépendant du C.N.R.S., dirigé par notre ami Bernard DUCHATELET, connu pour ses travaux sur R. Rolland, a tenu sa réunion annuelle à Paris le 23 mars dernier. Après un tour de table, où les différentes unités, disséminées sur le territoire national, ont présenté un bilan de leur activité, des publications prévues et à paraître, un débat s'est engagé, sur initiative de Louis LE GUILLOU, à propos des difficultés croissantes rencontrées pour l'édition classique de volumes à tirage restreint. On s'est notamment interrogé sur l'avenir de l'informatique dans ce domaine : présentation de correspondances sur disques durs, voire disques optiques, et recours à la micro-édition par tirages sur imprimantes laser. L'Université de Brest s'engage dans cette voie, tandis que celle de Clermont-Ferrand, équipée d'une ligne Macintosch, passe à la pratique, sous l'impulsion de M^me^ BERNARD-GRIFFITH (des *Cahiers* périodiques, consacrés aux correspondances de Lamartine et de Quinet sont envisagés).

Quant à l'équipe Gide, représentée par Daniel DUROSAY, suppléant de Claude MARTIN, elle put faire état du Répertoire de *La Correspondance Générale d'André Gide* - 6 fascicules, publiés, rappelons-le, grâce aux subsides du GRECO, recensant quelque 18 000 lettres. Une nouvelle édition est prévue pour la fin 1990 ou le début 1991 ; elle inventoriera, cette fois, 25 000 lettres, et aura vraisemblablement recours à l'équipement informatique Macintosch dont s'est, à son tour, doté le Centre d'Etudes gidiennes. Quant aux publications, notre ami Claude SICARD ayant

rappelé la parution récente du 2e volume de la *Correspondance Gide-Copeau*, il ne restait qu'à évoquer l'avenir et les projets : imminentes, la Correspondance Gide-Ruyters (2 vol., éd. C. Martin et V. MARTIN-SCHMETS, aux Presses Universitaires de Lyon) ; Gide-Ch.-L. Philippe par Martine SAGAERT au Centre d'Etudes gidiennes ; avancées, Gide-R. Levesque par Pierre MASSON ; Gide-Rivière par Stuart BARR et Alain RIVIERE ; Gide-Drouin par Michel DROUIN ; Gide-Schlumberger par Pascal MERCIER ; Gide-Régnier par David NIEDERAUER ; Gide-Paulhan par Frédéric GROVER ; Gide-Pierre de Massot par Jacqus COTNAM ; au stade exploratoire : Gide-Marc Allégret par Daniel DUROSAY.

D'une manière générale, les activités du Centre d'Etudes gidiennes, et des P.U.L. furent considérées comme une réussite dont l'exemple était à méditer. Pour faire face à la dissémination prévisible des publications par le biais de la micro-édition et des revues, le représentant de l'équipe Gide suggéra la mise sur pied et la diffusion, sous une double forme : informatique et imprimée, d'un inventaire des correspondances publiées d'écrivains des XIXe et XXe siècles, la constitution d'une bibliothèque de recherches rassemblant physiquement ces documents, l'élaboration d'une base de données biographiques. Selon le président du GRECO, B. DUCHATELET, seule, la première de ces propositions pourrait aboutir à un résultat concret, à court terme.

DISTINCTION

Dans les locaux de l'*Association Yougoslavie-France* à Split, Mme Madeleine EPRON-DENEGRI, adhérente de la première heure de l'AAAG, a reçu, le 25 décembre 1988, des mains de la présidente de l'Assemblée municipale, l'« *Emblème d'or* » de cette ville de Split, où elle réside depuis son mariage avec Milivos DENEGRI, professeur de français, qu'elle a perdu en 1983, originaire de l'île de Brac, en Dalmatie. Contactée en 1930 par André Gide, Mme Epron-Denegri fut sa secrétaire dans les années 1931-1933. Restée en relation avec les époux Gide, après 1933, tant à Paris qu'à Cuverville, car elle séjournait fréquemment à Etretat, elle fut, notamment, rappelée à Cuverville, peu après le retour d'URSS. Installée en Yougoslavie à partir de 1939, lectrice de français à l'académie pédagogique de Split pendant près de vingt ans, Mme Epron-Denegri s'est efforcée, en cinquante années d'activité, par conférences et publications, de resserrer les liens

unissant la Dalmatie à la France. Après la dernière guerre, aiguillée par Jean Paulhan vers Maurice Noël, elle a consigné ses souvenirs sur le Gide qu'elle a connu, dans deux grands articles du *Figaro littéraire* (« André Gide dans la vie de tous les jours », 3 décembre 1955, p. 5 et 6, et « La dernière étape de Gide. Le petit logis de la rue Vaneau », 17 décembre 1955, p. 5 et 6) — témoignages qui ont été traduits en croate par la revue *Moguc-nosti* [*Possibilités*] de Split, et qui mériteraient d'être repris dans le *BAAG* un jour prochain. M^me^ Madeleine Denegri n'est pas inconnue des lecteurs de notre revue, qui se souviennent de l'entretien qu'elle accorda naguère à Catherine Trocard (*BAAG*, n° 18, avril 1973, p. 9-13).

NECROLOGIE

Daniel GUERIN, né à Paris le 19 mai 1904 et mort le 14 avril 1988, avait adhéré à l'AAAG dès sa création. Infatigable militant de l'anarchisme et de la cause homosexuelle, il fut l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, dont *Shakespeare et Gide en correctionnelle ?* (Paris, éd. du Scorpion, 1959).

Ancien membre de l'AAAG (lui aussi dès 1968), Patrick K, de ROSBO, né le 21 juillet 1931, est mort à Paris le 16 décembre dernier, à cinquante-sept ans. D'abord critique littéraire à la N.R.F. (1966-1970), aux *Nouvelles littéraires* et à *Combat*, il tenait depuis de longues années le feuilleton dramatique du *Quotidien de Paris*. Il avait publié deux volumes de portraits d'acteurs (*Le Tarot des comédiens*, éd. Clancier-Guénaud) et des *Entretiens avec Marguerite Yourcenar* (Mercure de France, 1972).

Professeur émérite de l'université de Pavie, membre de l'AAAG depuis 1978, Alessandro PELLEGRINI, qui vient de mourir nonagénaire (il était né le 8 octobre 1897), avait publié en 1937, à Florence, le premier livre qui ait été consacré à Gide en Italie. Trois lettres de Gide à A. P. sont connues.

Autre universitaire de réputation internationale, Henri PEYRE (21 février 1901 - 9 décembre 1988), né à Paris, normalien, agrégé d'anglais et docteur ès lettres, a fait toute sa carrière dans les universités américaines (à Yale, puis à la CUNY). Trois lettres de lui à Gide connues.

Marie-Thérèse FRANCK est morte, presque centenaire (elle avait six arrière-petits-enfants), le 2 février dernier. Amie d'enfance d'Elisabeth van Rysselberghe (et qui l'est restée jusqu'à la

mort de celle-ci), « Mariethère » (M^lle^ Muller), en 1915-1916, avait établi la traduction du *Typhoon* de Conrad sur laquelle Gide travailla pour la faire sienne en 1918 (v. *BAAG*, n° 60, oct. 1987, p. 565-566, les *Cahiers de la Petite Dame* et la *Correspondance Gide-Copeau).*

Né le 3 février 1909, le cinéaste André CAYATTE est mort à quatre-vingts ans, le 6 février dernier. Gide lui avait écrit le 17 novembre 1950 après avoir vu *Justice est faite* (et non pas *Nous sommes tous des assassins,* comme l'écrivait en 1969 le rédacteur du catalogue d'autographes (Libr. Coulet et Faure, n° 109) par lequel nous connaissons un fragment de cette lettre).

Membre de l'AAAG depuis près de vingt ans, René-Gustave NOBECOURT est mort à Rouen le 10 mars 1989, dans sa quatre-vingt-treizième année. Journaliste (au *Journal de Rouen* et au *Journal de Normandie,* puis directeur de *La Croix du Nord* et co-directeur de *La France catholique*) et historien (auteur d'une *Vie d'Armand Carrel,* NRF, 1930, et de quelques ouvrages sur la Première et Seconde Guerres mondiales), secrétaire perpétuel de l'Académie de Rouen, il a publié plusieurs articles sur Gide (le *BAAG* n° 59 a reproduit son article sur le *Journal 1889-1939),* un livre sur *Les Nourritures normandes d'André Gide* (Paris, éd. Médicis, 1949) et une plaquette sur *Madeleine et André Gide à Cuverville-en-Caux* (1970). Le *BAAG* n° 15 (avril 1972) a publié quatre lettres que R.-G. Nobécourt avait reçues de Gide.

EXPOSITION

Notre ami D. STEEL — auteur on s'en souvient d'un « Jacques Raverat et André Gide : une amitié », recueilli dans les actes du colloque de 1986 sur *André Gide et l'Angleterre* — vient de présenter dans la Bibliothèque de l'Université de Lancaster, du 1er au 23 juin 1989, une exposition consacrée aux *Peintures et gravures sur bois de Gwen et Jacques Raverat.* Gwen Raverat, petite fille de Ch. Darwin, mariée en 1911 au peintre français Jacques Raverat, se fit d'abord largement connaître par ses illustrations du *Cambridge Book of Poetry for Children* en 1932, puis par de nombreux ouvrages de littérature enfantine. Quelques paysages de J. Raverat figuraient également dans cette présentation. Un catalogue, rédigé par les soins de D. Steel, est disponible auprès de Dr. L.M. Newman, The Library, University of Lancaster, Lancs Lai 4YN, Grande Bretagne, au prix de 6 livres sterling, franco de port, payées par chèques bancaires libellés à l'Université de Lancaster.

COLLOQUES

Sous les auspices de l'Université de Paris-Sorbonne, s'est tenu à Paris, les 3 et 4 mars 1989, un colloque sur « *L'Interprétation des œuvres de Chopin en France* », au cours duquel Pierre BRUNEL a fait un exposé sur « André Gide et Frédéric Chopin », qui, pour l'essentiel présentait une analyse détaillée et clarifiante des célèbres *Notes sur Chopin.* Les Actes de ce colloque seront publiés ultérieurement.

Rappelons qu'un premier colloque en français, sur le thème : « *Frédéric Chopin et les lettres* », organisé par le Centre d'Etudes françaises de Varsovie, sous la direction de Gérard BEAUPRETRE, s'était tenu dans la capitale polonaise les 5, 6 et 7 décembre 1988. Côté français, y avaient participé notamment Francis CLAUDON (« Chopin vu par la critique de l'époque »), Alain MARGONI (« Chopin et la musique parisienne de son temps »), Joseph-Marc BAILBE (« Deux princes de la vie parisienne : Frédéric Chopin et Ju-

les Janin »), Pierre BRUNEL (*Lucrezia Floriani*, un miroir de la liaison Chopin-Sand), Jean-Jacques EIGELDINGER (« Chopin et Delacroix ; positions et convergences esthétiques »). S'agissant de Gide, Joanna Zurowska, assistante de Philologie romane à l'Université de Varsovie, a traité de « Gide et Chopin » », se référant aux *Notes sur Chopin*, et à la leçon de piano incluse dans le film de Marc Allégret, *Avec André Gide*, pour dégager une conception gidienne de l'interprétation. Les Actes du colloque sont à paraître dans *Les Cahiers de Varsovie*, publication du Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie.

ECHOS

Notre ami B. DUCHATELET, de l'Université de Brest, directeur des *Cahiers du Cerf XX*, nous informe de la constitution d'une *Société d'étude du roman du XX^e^ siècle* (siège : 56, rue Brûle-Maison, 59000 Lille). Cette société, présidée par notre ami Michel Raimond, souhaite « favoriser les échanges d'information concernant l'étude du roman français du XX^e^ siècle ». Elle envisage à cet effet l'organisation d'une réunion annuelle (information bibliographique, thèses en cours, programmes d'agrégation), ainsi que la publication d'un bulletin. Un annuaire des « vingtièmistes » est également envisagé. La cotisation, fixée à 30 F, est à transmettre à l'adresse indiquée ci-dessus.

L'*Association des Lecteurs et Amis de l'Œuvre de Marguerite Yourcenar* a été créée en décembre 1986. Elle a organisé une importante exposition sur l'écrivain, au mois de juin 1989, à l'Hôtel de la Monnaie, à Paris. Pour tous renseignements, s'adresser au : 8, rue d'Arsonval, 75015 Paris.

Après René Etiemble qui avait reçu en novembre dernier le prix de la Fondation Balzan, c'est notre ami Robert MALLET qui vient de se voir attribuer le Grand Prix de la Société des poètes français.

Une de nos adhérentes, Diane Moore, vient de créer une revue de poésie et d'art destinée à créer un lien intellectuel entre les pays d'Europe où l'on parle français, anglais, allemand. Le mérite de cette revue est de ne réclamer aucun frais de publication, sa base de rédaction se trouvant à l'Université d'Exeter. Deux numéros annuels ; abonnement : 50 FF (renseignements Mrs Moore, 202 Pinhoe road, EXETER EXA 7HH, England).

L'Association *Lire et partir* se spécialise dans l'organisation des voyages littéraires. Ainsi sont mis à l'honneur, par exemple, Claudel, Mauriac, Oscar Wilde. Gide le sera-t-il un jour ? (Renseignements : Voyages et Créations, 19, rue Coysevox, 75018 Paris.)

A propos de voyage, nous rendrons compte dans un prochain bulletin de celui qui a mené nos amis à Pernand-Vergelesses chez Marie-Hélène Dasté. De même avons-nous appris que des enseignants retraités ont été reçus à la mi-juin à Cuverville, grâce à l'amabilité de Mme Chaine, l'actuelle propriétaire.

L'*Association des Déficients visuels*, qui se donne pour mission d'éditer en gros caractères des œuvres du patrimoine littéraire français, a l'intention de publier *Isabelle* d'André Gide ; des démarches sont en cours à ce propos. (Renseignements : 23, rue Chevert, 75007 Paris.)

L'*Association internationale des Critiques littéraires* (A.I.C.L.) vient de publier les actes de son Congrès de 1988 en Pologne, auquel assistaient R. ANDRE, président, et H. HEINEMANN (Renseignements : Hôtel de Massa, 38, rue du Fg St-Jacques, 75014 Paris.)

A la suite de l'appel à «témoins» que nous avons lancé pour donner la parole à ceux qui ont rencontré André Gide, des réponses encourageantes nous ont été adressées que nous publierons peu à peu. La dernière en date émane de Michèle MORGAN, interprète de *La Symphonie pastorale.*

Notre amie Krishna Riboud vient d'être promue dans l'ordre de la Légion d'honneur. Nos félicitations.

A. GOULET, qui vient de donner deux conférences à Tanger sur l'œuvre de Samuel Beckett, pourrait bien y retourner dès l'an prochain pour parler de celle de Gide, en relation avec le professeur Georges Bousquet, directeur du Centre culturel français.

ASSEMBLEE GENERALE

L'assemblée générale de l'Association des Amis d'André Gide aura lieu le

SAMEDI 18 NOVEMBRE A PARTIR DE 15 H

à la Faculté protestante de Théologie
83, boulevard Arago, 75014 Paris.

Elle sera suivie de la présentation d'un montage photographique en diapositives : « Visages d'André Gide », commenté par Henri Heinemann.

Conservez précieusement la formule de pouvoir ci-dessous et adressez-la remplie au secrétaire général si vous êtes à cette époque dans l'impossibilité de vous déplacer.

POUVOIR

M., M^me^, M^lle^ .....

donne pouvoir à .....

pour le représenter et voter à sa place lors de l'Assemblée générale de l'AAAG.

Signature :

BILAN 1988

RECETTES

	Prévu	Réalisé
Rappel Solde 1987	35 101,37	35 101,37
Intérêts épargne	195,00	439,00
Subvention CNL	25 000,00	25 000,00
Cotisations	107 000,00	121 623,87
Publications	45 000,00	44 298,81
Colloque	16 440,00	16 440,00
		242 903,05

DEPENSES

Publications	177 462,70	163 019,99
Expéditions	17 000,00	10 338,56
Composphère	8 333,67	8 333,67
Secrétariat	8 000,00	6 979,14
Trésorier	1 000,00	1062,30
Divers	500,00	322,80
Colloque	15 661,40	15 661,40
		205 717,86

En caisse au 1er janvier 1989

CCP	8 264,20
BNP	16 684,93
C. ép.	1 992,00
Cte banc.	10 224,06

Observation

L'apparent bénéfice réalisé en 1988 est trompeur : nous devrons assumer en 1989 et 1990 le coût du *Cahier n° 13*, soit environ 150 000 F.

BUDGET PREVISIONNEL 1989

RECETTES

Solde au 31.12.88	37 165,00
Subvention CNL	25 000,00
Intérêt C. ép.	400,00
Cotisations	100 000,00
Publications	45 235,00
	207 800,00

DEPENSES

Publications	180 000,00
Expéditions	17 000,00
Secrétariat	9 000,00
Trésorier	1 000,00
Divers	800,00
	207 800,00

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COMITE D'HONNEUR

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ASSOCIATION

Président : René ETIEMBLE
Vice-Président : Daniel MOUTOTE
Secrétaire Général : Henri HEINEMANN
Trésorier : Claude ABELES
Antenne parisienne : Irène de BONSTETTEN

Membres : Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Robert MALLET, Pierre MASSON, Bernard METAYER, Claude MOUZET, Roger STEPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCSIECK.

Directeur du Centre d'Etudes Gidiennes : Claude MARTIN.

RUBRIQUES DU BA.A.G.

Alain GOULET : Rubrique « Entre nous... »
158, rue de la Délivrande, 14000 CAEN. Tél. 31.94.58.78.

Pierre MASSON : Rubriques « Lectures gidiennes » et « Gide et la recherche universitaire »
92, rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. 41.66.72.51.

Claude MARTIN, Directeur du CENTRE D'ETUDES GIDIENNES :
Rubrique « Chronique bibliographique »
3, rue Alexis-Carrel, 69100 SAINTE-FOY-LES-LYON.
Tél. 78.59.16.05.

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1989

Membre fondateur : *Bulletin* + *Cahier* annuel numéroté 240 F
Titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel 190 F
Etudiant : *Bulletin* 100 F

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

Règlements : par virement ou versement postal au CCP Paris 25.172.76 A, ou par chèque bancaire à l'ordre de l'Association, ou par mandat au nom du Secrétaire de l'Association : Henri HEINEMANN, 59, avenue Carnot, F 80410 Cayeux-sur-Mer.

Tous paiements en francs français et stipulés « sans frais »

.. ..

BULLETIN D'ADHESION

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

NOM : Prénom :

Adresse (précise et lisible :

Membre FONDATEUR, TITULAIRE, ETUDIANT

(Rayer les mentions inutiles).

.. ..

Publication trimestrielle. Directeur responsable : Daniel DUROSAY
Commiss. paritaire 52103 ISSN 0044-8133. Dépôt légal : juillet 1989.

Achevé d'imprimer en juillet 1989
sur les presses de l'imprimerie Bené,
12 c, rue Pradier, 30000 Nimes.

Dépôt légal : 3e trimestre 1989.

ISSN 0044-8133
Comm. parit. 52103

CENTRE D'ÉTUDES
DES SCIENCES DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

Prix du numéro : 50 F