BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

LES BUSSY

*

le pinceau et la plume

VOL. XVII — N° 84
OCTOBRE 1989

BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE

LES BUSSY : LE PINCEAU ET LA PLUME

N° 84

VINGT DEUXIEME ANNÉE

VOL. XVII
1989

Association des Amis d'André Gide

Comité d'honneur :

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

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

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

publiée par 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 pour l'année en cours.

Tarifs en dernière page de chaque livraison.

*

Toute correspondance relative au *BAAG*
doit être adressée à :

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

relative à l'AAAG à :

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

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Vingt-deuxième année - Vol.XVII - N°84.Octobre 1989

Daniel DUROSAY	Nos emprunts & nos dettes	333

TÉMOINS

Jean-Pierre VANDEN EECKHOUDT	Souvenirs sur Dorothy Bussy	335
Quentin BELL	Portrait de Janie	347
Miron GRINDEA	Gide et la revue *Adam*	353
George D. PAINTER	Dorothy Bussy & Gide	357
Leonard WOOLF	Article nécrologique de D. Bussy (*The Times*)	364
	*	
Lytton STRACHEY	Lancaster Gate	365
Zoum WALTER	La Souco pendant la première guerre (Extrait de *Pour Sylvie*)	383
Janie BUSSY	Un grand homme	387

LES BUSSY : LE PINCEAU & LA PLUME

David STEEL	Le groupe de Bloomsbury	401
Philippe LOISEL	Simon BUSSY, peintre	431
	Illustrations	448
Philippe LOISEL	Les portraits de Gide, signés Simon Bussy	459
Henry STRACHEY	Les pastels de Simon Bussy à Leighton House (Exposition de Londres, 1907)	467
Erica FOULKES	Un texte perdu — et retrouvé — de D. Bussy	473
Erica FOULKES	Esquisse bibliographique de D. Bussy	481

CHRONIQUES GIDIENNES

Pierre MASSON	Critique de la critique : autour de la *Correspondance de Gide avec sa mère*	491
Pierre MASSON	*Correspondance Gide-Copeau*, t.II	491
Bernard MELET	Romain Rolland et *La NRF* de B. Duchatelet	501
Michael TILBY	*Gwen and Jacques Raverat. Paintings and Wood-Engravings.*, de L.M. Newman & D.A. Steel	505
Henri HEINEMANN	*Tout est bien* de R. Stéphane	507
CLAUDE MARTIN et alii	Chronique bibliographique	510

VARIA

Voyage à Pernand : 517
Nos membres publient : 518
Nécrologie : 518
Errata : 520
Théo Van Rysselberghe : 522
Calepin : 523
A nos collaborateurs : 525
Assemblée générale : 526
Cotisations (1990) : 527

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
& UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

À 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 queue 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.

NOS EMPRUNTS ET NOS DETTES.

par Daniel DUROSAY

Fruit d'un concours heureux, ce numéro consacré aux Bussy fut imaginé d'abord autour d'un témoignage sur Dorothy Bussy — celui de Jean Pierre Vanden Eeckhoudt, qui se peut dire son élève. Il a croisé presque aussitôt les recherches de Philippe Loisel sur Simon Bussy, grâce auquel s'élabore un nouveau chapitre du musée imaginaire, à l'enseigne de "*Gide et ses peintres*", que Michael Tilby dans sa chronique, appelle de ses voeux, — et dont le *BAAG* d'avril 1980 avait déjà donné l'ébauche. Il importait, pour donner consistance à ces amorces, de faire entrer dans le projet nos amis anglais. David Steel, et l'équipe qui l'entoure, voulut bien être notre médiateur. Ses propositions, ses travaux de traduction, de présentation, de synthèse, relayant, enrichissant l'introduction de Jean Lambert à la *Correspondance Gide-D.Bussy*, longtemps la référence en français sur ces questions, ont élargi notablement notre sujet. A côté des témoins vivants, ceux d'autrefois — Lytton Strachey, Janie Bussy — inédits jusqu'ici en français, étoffaient nos sources. Des rapports d'amitié avec la revue *Adam*, de Londres, nous valurent l'autorisation de traduire en français un texte de G. Painter, publié il y a peu dans un numéro remarqué de cette revue, tandis que son directeur, Miron Grindea, voulait bien nous offrir quelques pages de souvenir rédigées pour l'occasion. De ce côté-ci de la Manche, François Walter nous permettait d'extraire quelques pages du *Pour Sylvie* de Zoum Walter, et sollicitait la mémoire de Quentin Bell, à propos de Janie Bussy — puis traduisait le texte issu de cette consultation. Chemin faisant, s'ajoutait donc au tableau initial des époux Bussy une troisième figure, dont nous découvrions *in extremis* un mémoire malicieux — une spécialité, précisément, de l'esprit Bloomsbury, et nous en publions deux — évoquant Matisse et le séjour, ou plutôt les tracas niçois de la famille Bussy aux prises avec Matisse. Peu à peu, le volume s'orchestrait et grossissait, peut-être au-delà du raisonnable, mais l'aventure était lancée, et comment l'eussions-nous restreinte ? Ainsi se constituait un ensemble de témoignages, de documents, d'études, à la fois sérieux et souriant, d'un ton parfois pointu

— tryptique familial, dont la dernière pièce, celle-là même consacrée à Janie, synthétisait assez justement le titre-programme initialement retenu : "*le pinceau et la plume*". Ce que l'on peut dire de plus engageant sur l'ensemble de ces textes, c'est qu'après les avoir lus, le public francophone aura trouvé à s'instruire, ce qui, avouons-le, est assez ordinaire pour le *BAAG*, mais qui plus est à s'amuser, sur un cercle artistique dont D. Steel montre ici même les affinités et les différences — ou les réticences — par rapport à celui de *La NRF*. Ces milieux, douillets et piquants, ne se recouvrent pas; ils ne sont pas toujours faits pour s'entendre; mais pour se parler, certainement.

A tous les noms évoqués, aux vivants et aux morts, à ceux par qui les morts sont autorisés à revivre, vont nos remerciements. Quand nous parlons de nos dettes, ce sont d'abord ces emprunts-là, d'ordre moral, à tout le moins intellectuel, que nous désignons : ces textes parus en langue étrangère, de diffusion parfois restreinte, dont la qualité mérite qu'ils soient connus d'un autre public. La démarche, inaugurée dans cette livraison, sera poursuivie dans les mois à venir. A côté d'études originales et inédites, le *BAAG* espère ainsi offrir un second tremplin à des travaux parfois trop confidentiels. Si le "*Centenaire du Journal*" pouvait passer pour un numéro franco-américain, le "*Bussy*" restera dans nos annales, assurément, comme un franco-anglais. Par son sujet, il devait l'être; dans son principe, il l'est aussi. Notre Association a vocation pour essaimer et rassembler où qu'ils soient tous ceux dont l'oeuvre de Gide, et de son cercle, retient l'attention. Suggérons que ce voyage commencé devra bien un jour s'arrêter en Belgique...

Quand nous parlons de nos dettes et de notre déraison, nous voulons dire également — on ne le comprend que trop — nos finances. La souscription, lancée dans le précédent numéro, pour le renouvellement de notre matériel, va se clore d'ici peu. Nous sommes à mi-parcours — à mi-hauteur de nos espérances ! Un dernier élan peut-être nous fera toucher au but. Que les premiers donateurs trouvent ici l'expression de notre gratitude. Et que les hésitants se décident ! Tous ont sous les yeux le fruit de nos tâtonnements en micro-édition, puisque voici le premier numéro confectionné selon les techniques informatiques. Il est trop tôt pour conclure si nous irons plus loin dans cette voie. Que les lecteurs du *BAAG* nous fassent connaître quelle formule ils préfèrent : l'ancienne ou la nouvelle — s'ils voient une différence, et même un avantage.

TÉMOINS

QUELQUES SOUVENIRS SUR DOROTHY BUSSY (1920-1938)

par

Jean-Pierre VANDEN EECKHOUDT

Aussi loin que remonte ma mémoire — c'est à l'âge de deux ou trois ans que je place mes premiers souvenirs — j'y rencontre Dorothy Bussy.

Mes parents étaient très liés avec les Bussy, depuis 1906 déjà. Pendant les six mois "d'hiver" que nous passions chaque année à Roquebrune, nous fréquentions les Bussy quasi quotidiennement. Un sentier pentu et rocailleux, sous de merveilleux oliviers, menait de notre Angélique à leur Souco; je l'ai parcouru bien des fois sur les bras de mon père, avant d'être capable d'y faire mes premiers pas.

Curieusement, l'impression la plus ancienne que je garde de la Souco, la plus tenace et la plus étroitement associée au souvenir de ses habitants, est une impression olfactive. Indescriptible comme tous les parfums, "l'odeur Bussy", délicieuse et que je n'ai retrouvée nulle part, avait trois composantes : avant tout, la fumée de bois d'olivier, à laquelle se mêlaient l'odeur de la peinture à l'huile des tableaux de Simon et celle des livres qui tapissaient les murs, de leur vieux papier et du cuir de leurs reliures. Cette odeur inoubliable symbolisait, pour le petit enfant que j'étais, l'accueil chaleureux, le confort douillet, le plaisir de voir des images merveilleuses dans les livres que me montrait Dorothy, de regarder les tableaux d'animaux de Simon — j'avais déjà la passion de l'histoire naturelle qui ne m'a plus quitté depuis —; le plaisir aussi d'apprendre à me débrouiller dans un langage mystérieux et nouveau.

En effet, dès mon âge le plus tendre, Dorothy m'avait parlé anglais — à tel point que je peux dire avoir appris les deux langues en même temps, et ce n'est que par manque de pratique de l'anglais que je suis devenu francophone. Elle me prenait près d'elle; d'une voix douce, musicale et pénétrante, elle me racontait des histoires simples

qu'illustraient les ravissants petits livres de Beatrix Potter qu'elle feuilletait avec moi; chaque jour, traditionnellement, nous reprenions les mêmes contes (Peter Rabbit, Squirrel Nutkin, Little Black Sambo) que j'ai vite connus par coeur et comprenais parfaitement. Méthode efficace sans doute : après 65 ans, je peux encore les réciter aujourd'hui.

Dorothy m'emmenait aussi dans le paradisiaque jardin de la Souco; nous y cheminions sous les orangers et les oliviers, réchauffés par le doux soleil d'hiver. Elle m'expliquait les fleurs, les arbres, les insectes. Elle m'arrêtait devant un talus de terre nue, vertical, ensoleillé, où apparemment ne se voyait rien de particulier; là, avec un brin de paille, elle soulevait "*the spiders' trap-doors*", ces petits couvercles ronds, à charnière, admirablement camouflés, ajustés comme des portes de coffres-forts, qui masquaient l'entrée des terriers des petites mygales du Midi : j'étais émerveillé.

Plus tard, quand il s'avéra que ma santé fragile et notre transhumance bisannuelle entre la Belgique et Roquebrune m'empêcheraient d'aller à l'école, mes parents confièrent à Dorothy qui l'avait généreusement proposé, le soin de faire mon instruction. Ah, quel privilège d'avoir eu, pendant dix ans, l'esprit meublé, mais surtout ouvert, par Dorothy Bussy !

Les leçons — en anglais bien entendu — se passaient soit dans la bibliothèque de la Souco, à la grande table devant les fenêtres ensoleillées, un bon feu de bois d'olivier dans le dos; soit, quand il faisait vraiment bon, sur les marches de marbre de la terrasse extérieure. Là, assis sur d'odorants coussins arabes en cuir, baignés dans le parfum des mimosas, des orangers, des cyprès, bercés par le chant printanier des fauvettes mélanocéphales, nous lisions, commentions, étudions nos textes, nos cartes, nos images, nos documents.

La méthode de Dorothy, qui était le reflet même de son esprit, était de ne pas chercher à inculquer une connaissance isolée, mais bien de montrer à un enfant, si jeune fût-il, combien les différents aspects du savoir humain sont reliés, dépendants les uns des autres, dépendants aussi des conditions géographiques, économiques, politiques, religieuses, sociales qui prévalaient au moment de leur formation. Toute leçon d'histoire se donnait devant un atlas grand ouvert; toute lecture de Shakespeare (j'y ai été initié très tôt) était accompagnée d'images représentant les costumes, les villes, les usages de l'époque; le latin

s'appuyait sur des documents sur l'art romain, la politique, les voyages de ce temps. Cela peut sans doute sembler utopique : mais Dorothy avait le don de simplifier les choses, de les éclairer l'une par l'autre, de les mettre à la portée d'un jeune entendement. Jamais je n'oublierai une importante leçon de morale : m'ayant d'abord fait parler des mœurs des grenouilles — un sujet que je connaissais bien — et glissant insensiblement d'une chose à l'autre, Dorothy, aidée de peintures de vases grecs, m'a expliqué des poèmes de Sappho et d'Alcée; puis, devant des portraits d'Elizabeth et du Comte d'Essex, elle m'a conduit à découvrir que "*love is the MOST important of all feelings*". Quel souvenir, quelle gratitude je garde pour cet enseignement ! C'est avec grande émotion que j'ai lu, plus d'un demi-siècle plus tard, que je n'avais pas été le seul à en jouir, puisque dans sa lettre n°559 à Gide (tome II, p. 390), Dorothy écrit que "donner de plus en plus de temps à Jean-Pierre et à son latin" fait partie pour elle des "trois quarts des plaisirs de la vie".

Dorothy Bussy jouissait d'un développement exceptionnel de la sensibilité, du sens moral, et des facultés intellectuelles. Elle n'avait sans doute que peu d'intérêt pour les sciences; en revanche, dans les domaines de la littérature, de la poésie surtout, de la linguistique, de l'histoire, de la politique, de la morale, de la philosophie, des religions, des beaux-arts, Dorothy était érudite. Un seul domaine, je crois, lui était totalement étranger : celui de la musique, où elle n'avait aucune sensibilité ni aucun jugement — comme elle l'avoue elle-même dans une lettre à Gide où elle le remercie de l'envoi de ses *Notes sur Chopin* auxquelles elle dit ne rien comprendre. L'érudition de Dorothy était d'un type très particulier que je n'ai rencontré que chez elle : elle était faite, non de l'accumulation d'innombrables connaissances, mais d'une étonnante propension à comparer les faits et les idées, à chercher à saisir les rapports, les liaisons entre les différentes manifestations de la sensibilité, de la pensée et de l'activité créatrice des hommes; une tendance obstinée à établir des ponts, à creuser des tunnels entre les domaines apparemment les plus divers. L'érudition de Dorothy s'apparentait plus à une immense culture qu'à une science universelle. Quant au sentiment, il m'a toujours semblé — et c'est capital — que pour Dorothy, la tête et le coeur devaient aller de pair, avec éventuellement priorité pour le second.

Ses jugements, clairs et tranchés, étaient dûment fondés sur une information complète; ses prises de position solidement motivées. Mais,

une fois ses idées arrêtées, elle les défendait contre vents et marées avec une conviction de militante, une passion et une foi quasi romantiques.

Je crois que Dorothy était, dans le plein sens du terme, ce qu'au temps de la Renaissance, on appelait un Humaniste. Mais elle était aussi très modeste : jamais elle ne faisait étalage de ses capacités; ses oeuvres écrites l'ont été dans un secret longtemps et jalousement gardé (voir *Olivia* !)

Mon père, le peintre Jean Vanden Eeckhoudt, avait une très profonde amitié pour Dorothy, qu'il estimait la personnalité la plus riche et la plus intelligente qu'il connaissait; il avait la plus grande considération et, j'ose le dire, une certaine crainte de ses opinions ! De son côté, elle avait beaucoup d'estime et d'admiration pour la peinture de Vanden, dont une toile (*L'Angélique* ou *La maison du peintre*, 1922) ornait le mur de la Souco, derrière le fauteuil de Simon Bussy, en face de Dorothy. Elle avait aussi beaucoup d'affection pour ma mère Jeanne, qui un jour, par une intervention certes brutale mais résolue et efficace, avait sauvé *in extremis* la vie de Janie, qui mourait d'étouffement, sous les yeux de ses parents, paralysés par l'épouvante.

Ainsi qu'elle le précise dans une de ses lettres à Gide, Dorothy était tout à fait rationaliste et incroyante. Cependant, elle avait trop bon goût pour ne pas considérer les religions, et le christianisme en particulier, ses adeptes sincères, ses textes, ses rites, ses monuments, avec le plus grand sérieux. Elle n'aurait pas toléré, par exemple, les plaisanteries faciles d'un "anticléricalisme primaire", si j'ose dire. Trouvant une grande poésie au symbolisme des Écritures, elle faisait souvent usage des maximes et proverbes qu'elle avait trouvés dans la Bible et les Évangiles et enregistrés dans son infaillible mémoire. Par exemple, en octobre 1940, alors que la débâcle française semblait bien avoir installé définitivement la dictature nazie sur le continent, Dorothy nous a écrit, pour regonfler un peu notre espérance, la citation suivante : "*The mills of God grind slowly, but they grind exceeding small*". Mais, profondément britannique, élevée dans une atmosphère protestante — sinon dans les pratiques de la religion — elle était prodigieusement agacée par l'attitude morale et sociale des catholiques.

Au point de vue politique, bien qu'issue d'un milieu hautement bourgeois, appartenant à l'intelligentsia victorienne, Dorothy avait, du fait de sa générosité de coeur et de son sens profond de la justice, des

convictions que l'on appellerait aujourd'hui "de gauche". Mais avec beaucoup de lucidité cependant et aucun emballement prématuré : il faut lire dans ses lettres comment elle a accueilli les professions de foi de Gide en faveur des Africains maltraités et, un peu plus tard, sa tentative de "communisme évangélique", si j'ose dire; je me souviens du soulagement qu'elle a éprouvé quand Gide, revenu de Russie, a honnêtement confessé que ce n'était pas là, et de loin, ce qu'il avait espéré.

Au début de 1929 déjà, Madame Sita Staub, la compagne de Ferdinand Hardekopf — le traducteur allemand de Gide, qui séjournait alors à Roquebrune dans des conditions assez voisines de l'exil — avait fréquenté assidûment la Souco, complétant les connaissances en langue allemande de Dorothy et apprenant l'allemand à Janie — le tout en quelques semaines. Madame Staub a fortement imprégné la Souco des théories communistes, au point que Dorothy est devenue un peu — et Janie complètement — trotskyste. Tout cela ne sortait d'ailleurs pas du domaine intellectuel.

Dans l'espoir de susciter mon indignation contre les préjugés racistes, Dorothy m'avait raconté une aventure qui fut à deux doigts de lui coûter la vie, et qui révèle à quel point elle avait été élevée elle-même dans toute la raideur des conventions victoriennes. Alors qu'elle était une toute petite fille, aux Indes où son père, général, s'occupait de faire construire des chemins de fer, elle jouait un jour dans le jardin du bungalow, sous la garde d'un vieux domestique indigène, des plus dévoués, mais qui était tenu à un tel respect envers sa petite maîtresse, qu'il n'avait le droit, sous aucun prétexte, de la toucher ou même de lui adresser, le premier, la parole. Tout à coup, Dorothy a vu ce pauvre homme blêmir, se tordre les mains de désespoir, étaler les signes les plus évidents d'une épouvante muette. Sans s'en apercevoir, elle jouait tout près de l'endroit où s'était cachée une daboya, ce grand, superbe et infailliblement mortel serpent que la science appelle la Vipère de Russell ou encore la Vipère élégante. Le domestique n'osait pas, ne pouvait pas faire un geste pour arracher de là l'enfant confiée à sa garde, ni même lui adresser — le premier — la parole pour l'avertir du danger imminent ! Je me plais à imaginer que c'est en entendant, lui aussi, le récit de cette aventure que Simon Bussy a conçu sa prédilection pour la Vipère de Russell, qui est de tous les reptiles celui qu'il a peint le plus souvent, et le mieux, au Zoo de Londres.

Quand les Bussy ont quitté la Souco pour s'établir à Nice, nous les avons vus beaucoup moins souvent. La dernière visite que nous leur avons faite avant la guerre date de la Noël 1938. Après les années merveilleuses de la Souco, nous avons été très attristés de les trouver dans un environnement aussi diminué. Après la guerre, en avril 1955, accompagné de ma femme mais malheureusement sans nos enfants (que j'aurais pourtant souhaité lui montrer), j'ai fait une toute dernière visite à Dorothy qui se trouvait avec Janie à la Souco. J'ai été surpris et ravi de voir que, malgré le grand âge qui l'avait quelque peu momifiée physiquement, Dorothy Bussy avait conservé intactes sa vigueur intellectuelle, sa vivacité et son extrême gentillesse.

ANDRÉ GIDE À PEIRA-CAVA

Les quelques souvenirs que voici se rapportent au séjour que fit André Gide à Peïra-Cava, du 7 au 17 août 1927; ils se raccordent très exactement aux notes de la Petite Dame (tome I, pp. 326-333) et à la lettre N°360 de André Gide à Dorothy Bussy (12 août 1927), (voir *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy*, tome II, 108-109).

Pour qui ne connaîtrait pas Peïra-Cava (en niçois, Pierre-creuse : il existe une caverne cachée dans la forêt), je rappelle que c'est, à 30 km au nord de Nice, non pas un village, mais un simple lieu-dit, crête boisée à 1500 m d'altitude. Le long d'une petite route se trouvent une grande caserne (22e, 24e et 25e bataillons de Chasseurs alpins), quelques villas destinées aux familles des officiers, et quatre hôtels, à l'époque très primitifs, où se réfugiaient l'été les bourgeois chassés de la côte par les fortes chaleurs (la mode n'était pas encore de se rôtir au soleil, et la Côte d'Azur devenait déserte en été). Peïra-Cava jouit, par sa situation, d'un climat merveilleux, alliant la douceur méditerranéenne à la stimulante fraîcheur alpestre. Loin d'être une vallée encaissée, c'est une crête d'où l'on voisine, presque à égalité de niveau, avec les montagnes environnantes; les chaînes plus hautes de l'Authion et du Mercantour ne se voient que de loin — ce dont Gide se plaint dans sa lettre 360 à Dorothy Bussy. Peïra-Cava même est (ou plutôt était) situé dans de somptueuses forêts de pins géants, de hêtres et d'épicéas montagnards. La pureté et la

fraîcheur tonique de l'air, le temps constamment splendide, en étaient réputés.

En été 1927, la famille Van Rysselberghe séjournait dans un petit appartement de la villa "Les Charmettes", près de la crête de la montagne, à l'écart des autres habitations, au milieu de merveilleux bois. La villa comportait trois niveaux, accessibles indépendamment par des "passerelles" de bois se rattachant à la forte pente du terrain. Le niveau inférieur était habité par la propriétaire, Madame de Payan, vieille Monégasque hautement pittoresque; au dessus, les Van Rysselberghe; au dessus encore, dans un grenier rustiquement aménagé, les Vanden Eeckhoudt.

Les Van Rysselberghe, cet été-là, comptaient la Petite Dame, Elisabeth, Catherine (4 ans) que l'on n'appelait pas encore Catherine Gide, la jeune et corpulente Nell, gouvernante anglaise de Catherine; le tout sous la garde vigilante de la chienne Niska, grand loup alsacien noir, remarquablement dressé. La famille Vanden Eeckhoudt, amis de longue date des Van Rysselberghe et de Gide, comportait Jean Vanden Eeckhoudt (1875-1946), peintre belge, sa femme Jeanne, sa fille Zoum (25 ans) peintre aussi, et le jeune Jean-Pierre (8 ans), petit garçon plutôt sage qui se livrait avec passion à l'histoire naturelle. Ce sont les Vanden Eeckhoudt qui avaient attiré les Van Rysselberghe à Peïra-Cava, dans ces mêmes Charmettes où ils avaient déjà estivé en 1917 — mais alors avec les Bussy, qui habitaient l'appartement du deuxième niveau.

Désireux de séjourner auprès d'Elisabeth et de Catherine, André Gide est arrivé de Nice avec Marc Allégret le 7 août, par le car du soir. La Petite Dame (page 326) fait état de la grande fatigue des deux voyageurs... Ces montées de Nice à Peïra-Cava étaient en ce temps de véritables aventures : le car, une invraisemblable guimbarde, tombait souvent en panne dans les lacets du Col Saint Roch; quand on voyait une vingtaine de mulets d'artillerie quitter la caserne pour aller chercher le car, on savait que celui-ci n'arriverait certainement pas avant minuit.

Gide et Marc se sont installés à la pension Les Coccinelles, à cinquante mètres des Charmettes. Cette pension était tenue par Madame Toumaïeff, une très distinguée personne de l'aristocratie tsariste; tout le personnel était également russe (la Côte d'Azur, à l'époque, regorgeait de réfugiés russes blancs, qui se disaient tous princes ou grands-ducs, et qui subsistaient par tous les moyens honorables à leur portée).

Gide et Marc passaient presque tout leur temps aux Charmettes, avec les Van Rysselberghe. La "passerelle" couverte qui reliait notre appartement à la montagne est immédiatement devenue ce que la Petite Dame appelle "la place publique de nos rapports" (p. 331). C'est en ce lieu, inconfortable mais délicieusement entouré d'arbres et de rochers, et jouissant d'une vue incomparable, que Gide, sur notre petite table, tapait à la machine des heures durant. J'étais très étonné de le voir dactylographier directement, sans brouillon manuscrit. Chez Dorothy Bussy, qui faisait mon instruction et mon éducation (je n'allais pas à l'école), j'avais pris l'habitude de ne voir taper à la machine que des textes définitifs, préalablement composés, raturés, mis au point à la main : de là mon grand étonnement de voir un grand écrivain composer directement à la machine. Gide tapait assez rapidement (moins vite qu'une dactylo professionnelle), mais avec l'aisance d'un habitué. C'est cet étonnement qui rend mon souvenir particulièrement marquant et fiable.

Gide ("Bypeed") se promenait beaucoup — sans aller très loin — dans les bois, les rochers, les crêtes, tantôt avec Elisabeth et Marc, tantôt avec mon père, tantôt avec nous tous. Les promenades de l'après-midi avaient généralement pour but l'orée de la splendide forêt de la Maïris. Là, dans un site dégagé et ensoleillé, devant l'un des plus beaux panoramas qui se puisse rêver (la vue s'étendait de la Corse à l'Argentera, en couvrant au passage l'Estérel et les Alpes provençales), une minuscule grange en pierres sèches, avec toit de chaume, servait d'abri à un primitif et pittoresque "salon de thé"; il était tenu par deux autres aristocrates russes qui nous versaient, d'un authentique samovar en cuivre, de petites tasses d'un thé bouillant, parfumé... à la lavande ! Gide, toujours curieux de faits humains, essayait d'interroger ces Russes sur leur passé, mais renonçait vite devant leur souriante discrétion. Gide avait la bonté de s'intéresser aussi au petit gosse que j'étais alors; il m'expliquait les fleurs, les animaux. Un jour, il m'a ramené, vivante sur un morceau d'écorce, une superbe Rosalie des Alpes, ce grand coléoptère longicorne, bleu cendré aux taches de velours noir; un autre jour, il m'a apporté, dans la trappe où il s'était fait prendre, un magnifique loir gris de soie, à longue queue en plumet — loir qui, après avoir été longuement admiré, a été solenellement remis en liberté sur la demande de Gide. Il s'intéressait aussi beaucoup, et se les faisait raconter, aux expériences nocturnes d'Elisabeth; celle-ci, avide de sensations originales et fortes, et désireuse

de jouir de la sérénité des nuits peïracaviennes, allait parfois "dormir" dehors, allongée à même le sol, sur la crête de la montagne, sa chienne couchée en travers du corps. Elle y dormait d'ailleurs fort mal, car Niska, tenue en alerte par l'incessant jacassement des loirs, les appels des hulottes et les glapissements lointains des renards, ne cessait pas un instant de gronder. Le récit de tout cela passionnait Gide. Comme le rapporte la Petite Dame, pendant le séjour de Gide, un colossal incendie a ravagé la forêt de Clans, derrière la montagne du Tournairet, de l'autre côté de la vallée de la Vésubie. Il n'y avait pas de vent, et un mur de fumée noire montait verticalement dans un grand silence, obscurcissant le ciel au point qu'il faisait presque nuit dès quatre heures : Gide, à notre balcon, contemplait cette catastrophe, les yeux exorbités. Deux jours plus tard, le feu a pris tout près de Peïra-Cava, au vallon de l'Infernet. Après le souper, dans la nuit complète, et sur les instances de Gide, celui-ci, mon père, Elisabeth et moi, nous sommes allés à la Pierre-plate d'où l'on voyait le feu de tout près et, sur fond de flammes, les silhouettes des soldats qui s'efforçaient de combattre le fléau sans eau ni moyens appropriés d'aucune sorte. Devant ce spectacle dantesque, Gide était transporté d'enthousiasme, alors qu'Elisabeth et mon père étaient écœurés, désolés de voir les arbres séculaires anéantis en quelques secondes (Voir Petite Dame, page 331).

J'ai été extrêmement surpris, en lisant la lettre N° 360 de Gide à Dorothy Bussy, que Gide dise ne pas aimer Peïra-Cava : sur place, il donnait une impression exactement contraire; et nous avions attribué à son éternelle "bougeotte" le fait qu'il n'y soit resté "que" dix jours. Les deux premières lignes de cette lettre 360 : "*Oui*, c'est de Peïra-Cava que je vous écris, ... *il faut que je vous l'avoue*..." s'expliquent par le fait que Gide savait très bien que Dorothy Bussy *adorait* Peïra-Cava (j'ai plusieurs lettres d'elle qui en témoignent), après y avoir vécu en 1917 avec ma famille.

Gide a cependant gardé un assez bon souvenir des Coccinelles pour y avoir envoyé, un an ou deux plus tard, André Malraux et Emmanuel Berl.

Autre précision, qui ne concerne plus Peïra-Cava.

Quand Gide, dans les années 1926 à 1935 environ, séjournait à Roquebrune chez les Bussy, à la Souco, il s'y trouvait privé de piano, les

Bussy n'étant en aucune façon musiciens. Aussi venait-il presque régulièrement chez nous qui avions un bon piano à queue. Malgré les vingt minutes de trajet à pied qui séparaient la Souco de notre Couala, Gide arrivait très tôt, souvent avant huit heures du matin; il trouvait les portes-fenêtres du salon ouvertes et pour ne pas déranger ses hôtes il s'installait immédiatement. C'est en entendant du Chopin que nous nous disions : "Tiens, Gide est déjà là !"

GIDE ET LA BANDE BLANCHE 1936.

Au printemps 1936, l'agitation politique et sociale gagnait toute la France. A Roquebrune, une vingtaine de jeunes garçons — de 15 à 20 ans — avaient pris prétexte de l'atmosphère excitée du moment pour se réunir, le plus souvent la nuit et discuter ensemble. Ces garçons, propres-à-rien pour la plupart, se disaient des révolutionnaires se réclamant hautement du Front Populaire, un peu des poètes (ils fredonnaient quelques chansons et il y avait parmi eux un vague accordéoniste : nous n'étions pas encore au siècle de la guitare); ils étaient en tout cas un peu voyous, et ne trouvaient pas trop d'objections à chiper une bicyclette ou à piller, à l'occasion, un poulailler mal fermé. Ils ont décidé un beau jour — ou plutôt une belle nuit — de s'appeler la Bande Blanche. Pourquoi ce nom ? Mystère. Ils s'assemblaient, par les nuits sereines, dans un bois d'oliviers du bas de Roquebrune. Là, assis en cercle, ils bavardaient de politique, écoutaient un peu l'accordéon, fomentaient quelque menu larcin. Les Roquebrunois comprirent vite que la Bande Blanche avait plus de compétence pour vider quelques bouteilles et pour agacer les gens par son tapage nocturne, que pour préparer au Monde des lendemains qui chantent.

Or, nous n'avons pas été peu surpris d'apprendre, par une amie voisine du terrain de réunion de ces jeunes révolutionnaires de pacotille, que Gide avait été vu, à plusieurs reprises semblait-t-il, trônant au milieu de la Bande Blanche, et participant au verbiage général avec le plus grand sérieux.

Que cherchait donc Gide parmi ces jeunes vauriens bavardant sous les oliviers ? Etait-il en quête des idées nouvelles que pouvait avoir la jeunesse (et quelle jeunesse !) sur les grands problèmes sociaux du moment ? Ou cherchait-il simplement, dans la nuit tiède et parfumée du

Midi, sous un admirable clair de lune, à revivre d'anciens souvenirs et à se trouver au milieu de garçons ? Nous ne l'avons jamais su. Ce qui en revanche est certain, c'est que sa présence a inquiété les "gens bien" des environs, qui se demandaient de bouche à oreille : "Maintenant que les types de la Bande Blanche ont l'approbation de Monsieur Gide, vont-ils faire les quatre cents coups, commettre n'importe quoi ?"

Inquiétudes bien inutiles : sans raison apparente, lassée sans doute de sa propre vanité, la Bande Blanche s'est évaporée comme elle était née; quelques mois plus tard, les Roquebrunois rassurés en avaient perdu jusqu'au souvenir.

Encore un souvenir très précis : à Roquebrune, par un tiède après-midi de fin mars 1932, ma mère se trouvait seule avec moi à La Couala car mon père et ma soeur séjournaient, pour y peindre, au village voisin de Gorbio.

André Gide et, pour une fois, Jean Schlumberger sont arrivés vers trois heures à la Couala. Un peu déçus de ne pas voir les peintres, absents, les deux amis ont été cordialement reçus par ma mère qui leur a fait longuement les honneurs de l'atelier et du jardin. Enfin, nos deux visiteurs sont repartis ravis, chacun tenant, d'une main, un grand rameau fleuri d'amandier, cueilli au jardin; de l'autre, une énorme tartine de ce pain complet, très spécial, que mon père se faisait faire au prix de mille difficultés (blé moulu à la main, etc...), enduite d'un beurre tout aussi spécial que ma mère fabriquait elle-même ! Les pratiques compliquées d'un régime naturiste étaient une des préoccupations dominantes de ma famille en ce temps; Gide s'était longuement informé de ce sujet auprès de ma mère. En redescendant de la Couala, les deux écrivains se livraient, si j'ose dire, à des travaux pratiques.

*

Au moment de clore ces souvenirs, il m'en revient un autre que je raconte, dans l'espoir de faire sourire. Il y a depuis longtemps prescription...

Comme à tous ses proches amis, Gide nous envoyait ponctuellement chacun de ses livres dès sa sortie de presse. Or, ces livres (sauf un !), nous ne les avons jamais eus... Le facteur de Roquebrune, personnage fort pittoresque qui portait le nom euphonique de César-Auguste Ségurand,

avait repéré — je ne sais comment — ce que contenaient les petits paquets portant l'étiquette de Gallimard; et, tout bonnement, il se les appropriait ! Cet homme, pourtant tout à fait inculte, s'est ainsi constitué au fil des années une jolie petite collection d'éditions originales avec dédicaces manuscrites. Seul *Œdipe* a échappé à ce détournement; il est vrai que ce jour-là, Ségurand était malade et remplacé. Malgré la petite enquête discrète qui lui a permis d'arriver à la certitude de ces larcins, mon père a toujours renoncé à porter plainte, convaincu (à juste titre sans doute) que Ségurand se serait vengé à la manière provençale, en boutant le feu à notre bois de pins et, par là, à notre maison. Ce que nous redoutions par-dessus tout.

Le pauvre Ségurand n'a pas profité longtemps de sa "bibliothèque privée". Le jour de la Libération, et pour fêter l'événement, il est allé pêcher les oursins, à bord de la barquette qu'il avait construite de ses mains en 1936, et nommée superbement "Le Front Populaire". Assez pris de vin, le brave pêcheur a piqué sa foëne, non dans un oursin, mais dans une mine allemande; en sorte que le Front Populaire et son lettré capitaine ont volé en miettes dans un fracas de tonnerre et une grandiose gerbe d'écume.

Décembre 88

PORTRAIT DE JANIE

par

Quentin BELL[1]

Elle était "la fille d'à côté". Je logeais au n° 50 de Gordon Square, Bloomsbury; les Strachey habitaient en 51. C'est là que Lady Strachey, veuve du général sir Richard Strachey, vivait avec une multitude d'enfants. Leur foyer était cultivé, musical, littéraire, scientifique et très marqué de culture française. Lytton Strachey, au sommet de sa réputation à l'époque dont je parle, était profondément influencé par la littérature française, et sa soeur aînée Dorothy qui après la seconde condamnation de Dreyfus avait impulsivement dénoncé la France entière, épousa quelques années plus tard un jeune et talentueux peintre français, Simon Bussy. On disait de lui qu'il était "connu de l'élite et ignoré de la foule". Cette élite comprenait Guillaume Apollinaire, Romain Rolland et Gide.

Lorsque je fis leur connaissance, Simon et Dorothy vivaient avec leur enfant unique Jane (qu'on nommait toujours, à l'écossaise, Janie) au sommet du 51. Quand on m'envoya m'instruire chez Miss Rose Paul, qui prenait une part notable à l'éducation des jeunes de Bloomsbury, Janie était confiée à la même respectable maîtresse et nous faisions chemin ensemble. Elle avait environ quinze ans, moi dix à peu près. Nous passions par St George's Gardens et là un petit détour conduisait à la tombe d'Anna Cromwell, la fille du Protecteur. Ce n'était pas un monument impressionnant, mais il avait une distinction et un charme qui faisaient défaut aux autres sépultures. J'aimais le regarder et je découvris qu'il plaisait aussi à Janie. Cela nous rapprocha, sans plus, car alors nous

1. Peintre, sculpteur, potier, critique d'art, écrivain, Quentin Bell, né en 1910, est le second fils de Clive Bell et Vanessa Stephen. Ayant enseigné les Beaux-Arts aux universités de Leeds, Oxford, Hull, enfin du Sussex, il est l'auteur de plusieurs études d'histoire de l'art : *Ruskin* (1963), *Victorian artists* (1967); d'un monumentale biographie de *Virginia Woolf*, en 2 volumes (1972), et d'un roman : *The Brandon papers* (1985).

n'avions guère d'autre connexion, et notre promenade restait plutôt silencieuse. Une fois arrivés, nous étions séparés par l'âge et les capacités. Je suivis un cours gentiment élémentaire. De ce qu'apprenait Janie je n'eus quelque aperçu que par les paroles d'adieu que lui adressa Miss Paul : il lui fut conseillé de cultiver son grand talent pour les mathématiques — lesquelles, en fait ne jouèrent pas un grand rôle dans sa vie. Plus tard, toutefois, il lui arrivait de quitter studio ou salon pour s'amuser à résoudre un problème de math. Nous devions avoir un drôle d'aspect en passant dans les rues un peu minables de notre trajet. J'étais un timide Poil de Carotte, rond de visage et de ventre, avançant gauchement dans des souliers qui avaient la malheureuse apparence que les souliers acquièrent quand leurs lacets, après maintes ruptures et réparations, ne sont jamais dénoués et qu'on se libère du tout par un coup sec. Ma camarade semblait une sorte de grand échassier, se mouvant avec la soigneuse décision d'un chat sur un pavé humide.

Sans doute des impressions ultérieures diffèrent-elles de ces souvenirs, mais j'ai le sentiment qu'elle ne changea pas beaucoup au cours des années où je l'ai connue. De ses parents elle avait hérité les défauts : de Simon, les petits yeux noirs qui pouvaient lui donner l'air d'un chien pékinois; de Dorothy, une colonne vertébrale sinueuse. Et pourtant elle était d'une extraordinaire élégance et d'une surprenante délicatesse de structure qui pouvait faire penser aux odalisques d'Ingres : on aurait dit que ses jointures était privées d'armature osseuse. Elle était agile et flexible et l'élégance de son attitude se retrouvait dans sa manière subtile et sobre de s'habiller. J'ai critiqué ses yeux et ce que j'en ai dit est vrai, mais seulement si l'on pense aux moments où son visage était au repos; alors elle semblait tomber dans une désagréable rêverie qui l'enlaidissait — mais un mot pouvait la transformer, avant même de donner occasion à l'une de ses brillantes remarques, éventuellement sévères, qu'elle énonçait avec une égale force en français ou en anglais : ses yeux avaient parlé en un langage charmant et éloquent, et elle était belle.

Qu'elle eut du charme, les réactions de mon père en apportent la preuve. Admirateur enthousiaste des femmes, il était tout à fait incapable de s'intéresser à l'une d'elles si sa beauté était purement intellectuelle et morale, et par exemple tout à fait insensible aux beautés abondantes et invisibles de la mère et des tantes de Janie. Pour elle, ce fut différent. Quelques années après nos rencontres d'enfance, Janie fit régulièrement

des visites à notre demeure de Charleston qui aujourd'hui est devenue un musée d'art post-impressionniste anglais, d'art décoratif aussi. On en parle comme du "Pontigny anglais", abomination absurde, mais pas au point qu'il soit vain de rappeler qu'elle rencontrait à Charleston quelques-uns des pontignaciens qui lui étaient familiers, comme Roger Fry, Charles Mauron, et son oncle Lytton Strachey. D'autres charlestoniens restaient de notre côté du Channel — Léonard et Virginia Woolf, Maynard et Lydia Reynes entre autres. A Charleston, Janie affrontait une difficulté qu'un hôte poli ne surmonte pas aisément. Elle était invitée et accueillie par mon frère et moi. A maints égards la compagnie des adultes lui convenait mieux. C'est à peine si nous fûmes conscients du partage qu'elle faisait de son temps entre nous, les adolescents, les aînés qu'elle trouvait au studio et mon père pour un honorable flirt. Tout le monde l'aimait.

Cependant, il fallait, pour obtenir le meilleur de Janie, grandir. Assez naturellement mon frère Julien, avec deux ans d'avance sur moi, fut le premier à devenir un de ses compagnons intellectuels. Il était poète. La littérature, Janie s'y connaissait, aimait en discuter à perte de vue. Pour moi, au sortir de ma longue adolescence, je trouvai en elle une très sérieuse étudiante en art, mais je ne crois pas que nous ayons beaucoup débattu de peinture. Janie avait trouvé en son père un bon maître, guide d'un long entraînement technique. Pendant des mois elle eut à peindre des natures mortes ("still lives") où voisinaient porcelaine, oranges, verres, argent, le tout placé sur une haute table d'acajou poli et faisant miroir. Chaque note de lumière réfléchie, chaque accent de clair-obscur devait être exactement rendu. Janie y devient si diaboliquement habile, atteignant toute la perfection d'un de Heem, que son père s'alarma de sa facilité et interrompit cet enseignement. J'aurais aimé voir quelques exemples de cette virtuosité, mais elle me dit les avoir tous détruits. Elle resta une artiste accomplie quand elle eut trouvé sa propre vision. Son style était paisible, dénué d'ambition apparente, intègre, empreint d'une sincère et modeste affirmation. On y lisait de grandes possibilités qui ne se réalisèrent jamais pleinement. J'ai cru et je pense encore que, telle Dora Carrington, l'enamourée ("innamorata") de Lytton Strachey, elle donnait trop au soin d'autrui et cultivait trop peu l'égoïsme des peintres qui, comme faisait son père, ne laissent jamais les convenances des autres interférer avec leur propre travail.

Dans le conflit, à mes yeux saugrenu, qui opposait les admirateurs de Matisse à ceux de Picasso, tenant pour impossible d'admirer ensemble ces deux grands hommes, Simon Bussy qui avait été le condisciple de Matisse à l'atelier Gustave Moreau prenait vigoureusement parti en sa faveur. Janie n'étais pas indemne de cette passion factieuse, mais le tempérait par une discrète ironie à l'égard du Maître de Nice. Ce qui exigeait grand courage, car le mot vanité serait trop faible pour désigner les sentiments de Matisse quand il était lui-même en cause. Il lui paraissait impossible que sa suprématie fût d'une manière quelconque contestée. Quand donc, Simon et lui évoquant l'époque de leurs études où Simon était anarchiste, Janie demanda à Matisse si lui aussi avait alors des opinions politiques, le maître s'éclaircit la gorge, bomba le torse, et s'enveloppa de l'invisible manteau d'un génie sentencieux, avant de répondre que, jeune homme, il lui était apparu que trop de gens mettaient un frein au progrès de l'humanité, tandis que maintenant...

"Maintenant, interrompit Janie, c'est vous qui faites claquer les freins." Il faillait y avoir explosion, mais par chance Janie ne l'avait pas critiqué en tant qu'artiste, ainsi sa faute était — tout juste — pardonnable.

Cet incident appartient à ce que je peux appeler la seconde période de notre amitié. Auparavant je suppose que je pensais à elle comme à un compagnon élégant, intelligent, délicieux, mais qui appartenait au monde de mes parents plutôt qu'au lien. Elle vivait pour l'art et l'amitié, pour la contemplation et la création, indifférente à toute politique. Quand j'en vins à passer quatre ou cinq mois à la Souco, la demeure des Bussy à Roquebrune, je notai un grand changement, Janie avait pris un intérêt féroce à la politique — à celle de l'extrême-gauche. En ces années-là, de telles conversions n'étaient pas rares. Mon frère et moi, inscrits au parti travailliste dès avant 1929, nous trouvâmes condamnés comme réactionnaires. C'était l'avis de Janie, mais contrairement à la plupart des nouveaux convertis au marxisme, elle connaissait bien son Marx.

Pour qu'une discussion soit plaisante, il faut que les disputeurs soient amis, qu'ils ne risquent pas de cesser de l'être, et que leurs points de vue, quoique différents, ne soient pas distants l'un de l'autre à tel point que la discussion devienne impossible. C'était notre cas. Janie pouvait penser — et n'y manquait pas — que la parti travailliste était incurablement bourgeois, et de plus qu'en souhaitant le Front unique, je n'améliorais guère les choses, puisque les communistes à son avis — c'est-à-dire l'avis

d'un partisan convaincu de Trotsky — n'étaient guère moins réactionnaires que mes propres camarades. Elle devait me trouver extrêmement faible en théorie marxiste, mais avec la charité qui était l'une de ses vertus, elle ménageait mes sentiments. Elle mettait certainement la barre assez haut. Parmi mes amis anglais le livre de Lénine sur l'*empirio-criticisme* passait pour le plus vertigineux sommet auquel un lecteur pouvait aspirer. Janie en faisait son affaire et avait l'énorme avantage de savoir l'allemand et de lire le russe. Je pouvais la taquiner en comparant les multiples déviations et querelles des théoriciens aux arguments byzantins sur la nature de la Trinité dont l'esprit sceptique de Gibbon faisait ses délices. Elle était à moitié prête à me l'accorder, et ne se formalisait pas vraiment de passer pour une communiste en chambre, tout à fait à l'écart des tracas électoraux et des fardeaux du travail de comité. (Comment aurions pu nous douter qu'un jour viendrait où elle s'exposerait aux dangers autrement graves de la résistance ?)

J'ai conscience qu'en cette tentative d'esquisse d'un portrait, il y a trop d'omissions. J'ai essayé de donner une idée de sa générosité, mais j'ai à peine fait allusion à son héroïsme. Aux circonstances qui m'ont tenu éloigné d'elle pendant la guerre se sont ajoutés ses silences dans les dernières lourdes années où ses parents âgés dépendaient de ses soins; et j'étais loin d'elle aussi quand une fuite de gaz l'asphyxiant dans sa baignoire lui apporta une mort navrante. Presque tous mes souvenirs de sa vie sont gais. Si étrange que cela puisse paraître, souvenirs d'amusement et de rire peuvent émerger de cette décennie de désastre, de déception et d'angoisse qui précéda les horreurs de la guerre. Parmi les nombreux amis qui, venant passer l'été à Charleston, nous réconfortaient, deux d'entre eux se détachent, prééminents : dans la vieille garde de Bloomsbury, Virginia Woolf; dans la jeune, Janie. Adaptant un propos de Richard Steele, je dirai que l'aimer, c'était progresser en humanités.

GIDE ET LA REVUE ADAM

par

Miron GRINDEA

Quelque peu nombreux et, pourrait-on dire, "accidentés", qu'aient été les contacts directs entre *Adam* et Gide, il faudrait peut-être néanmoins les ajouter en note au fonds inépuisable des *Gideana*.. Ne vivons-nous pas tous, après tout, dans l'espoir qu'avant la fin de ce siècle paraîtra la biographie définitive et tant attendue de Gide ? "*Peut-être un jour*", comme l'a écrit Jean Lambert, "*quelque biographe idéal et patient... quand tout ce qu'on pouvait dire sera dit, mais nous sommes encore loin de ce jour*".

En 1948, Gide m'autorisa à publier dans *Adam*, en face du texte français, des traductions anglaises de son *Antonin Artaud* (*Adam*, n°182, 1948, trad. Barabara BENTLEY) et la version définitive de sa "Lettre-préface à *Hamlet*" (*Adam*, n°186, 1948, trad. Kathleen NBOTT). Toutefois, la raison principale pour laquelle je tenais tant à faire sa rencontre était qu'il avait en grande partie puisé dans la musique l'inspiration de sa vie et de son œuvre. J'essayais de légitimer mon désir en me persuadant que je partageais avec le maître une prédilection, voire une passion, pour une œuvre ou un compositeur particuliers. Je décidai donc que sa visite à Oxford, au mois de mai 1947, à l'occasion de la remise de son doctorat *honoris causa*, offrirait une excellente opportunité, pour brève qu'elle fût, de lui parler. Avec quelle vigilance et, dans une certaine mesure, quel succès, Dorothy Bussy tenta de monopolier Gide lors de ce séjour, c'est ce qu'en termes mémorables Jean Lambert a déjà décrit, évoquant, en outre, la façon dont lui et sa femme Catherine furent tenus à l'écart dans les jours qui précédèrent la cérémonie. Mais c'est que, dans cette très typique histoire de femmes, une autre éminence grise joua aussi pour son propre compte. Ayant lutté comme une tigresse pour vaincre le conformisme rigide de la communuaté universitaire la plus

orthodoxe d'Angleterre, et réussi à faire accepter la candidature de Gide, Enid Starkie — maîtresse ès-persuasions, s'il en fut — démontra qu'elle aussi savait faire jouer ses droits de propriété. J'en fis moi-même l'expérience directe. Je me félicitai d'avoir convaincu une de mes vieilles connaissances, Norman Miller, photographe de l'*Oxford Mail*, d'abandonner, une fois terminée la cérémonie du Sheldonian, le match de football de la ville pour immortaliser l'événement historique qui avait lieu le même après-midi. Sortant de la rotonde, vêtu d'une impressionnante toge, Gide ne cessait de lancer à la foule enthousiaste des "Ça y est !" et des "Ça va ?" avant de s'arrêter un instant, en admiration narcissique, devant la vitrine de la célèbre librairie Blackwell où étaient exposées ses œuvres. Me joindre au cortège me donnerait peut-être l'occasion d'échanger quelques paroles avec Gide, du moins le pensais-je. C'était sous-estimer le cerbère féroce qu'était Enid Starkie. Implacable, elle me barra le chemin. Bien des années plus tard, lors d'une cérémonie de commémoration organisée par *Adam*, Dr Starkie, fidèle à elle-même, se plut à rappeler, avec une satisfaction amusée, comment elle avait réussi à m'empêcher de parler à mon idole.

Il se produisit cependant un revers de fortune que même la redoutable Dr Starkie ne put conjurer. André Gide fut tout bonnement enchanté des photographies prises par Norman Miller. Tout d'abord dans une lettre dictée à sa secrétaire Yvonne Davet, en juin 1948, il fit remarquer que les clichés que je lui avais fait parvenir ne montraient sa robe de cérémonie que jusqu'aux genoux et s'enquérit si je pouvais lui envoyer des portraits en pied. Il avait hâte de les obtenir, car, dans une lettre datée du 5 juillet, il écrivit : "*Je pensais attendre votre venue à Paris pour vous remercier. Dans le cas où je ne serais plus à Paris, puis-je vous prier de remettre à Mme Davet les photos promises et très impatiemment attendues, dont je vous remercie à l'avance*", et il ajoutait : "*Mieux vous écrire aussitôt l'intérêt que je prends à votre revue et vous féliciter de l'excellent choix qu'*Adam *a su, grâce à vous, réunir*". Dans une lettre ultérieure, datée du 7 novembre 1949, il mentionna de nouveau qu'il lisait *Adam* "*avec l'intérêt le plus vif*". Vers la même époque, il m'offrit en cadeau une des photographies ainsi dédicacées : "*Pour Miron Grindea j'inscris volontiers mon nom sur cette excellente photographie en souvenir d'Oxford et bien cordialement. André Gide*" (*Adam*, n°300, 1949). Depuis lors, ces images oxfordiennes sont devenues les portraits de

Gide les plus fréquemment reproduits, ceux que, de son vivant, il préférait. Toujours est-il qu'ils me valurent une nouvelle invitation à passer prendre le thé rue Vaneau.

J'ai déjà confessé, dans un numéro d'*Adam* (n°337, 1970), l'impardonnable bévue que j'avais commise de me présenter à son appartement parisien accompagné d'une jeune pianiste qui, comme lui, avait étudié et joué les *Variations sur un thème de Rameau* de Paul Dukas si rarement entendues et qui souhaitait vivement de comparer quelques notes avec le Maître. Sans doute était-ce imprudence d ema part de ne m'y être pas rendu seul, comme probablement il s'y attendait. La présence d'une Eve blonde le contraria-t-il ? Qui le saura ? Le fait est que la visite tant attendue fut sérieusement abrégée... *sans thé et sans musique.*

À défaut de véritables contacts personnels *Adam* publia (n°175, 1947) un article commandé spécialement à feu Denis Saurat que Gide approuva chaleureusement. Étant donné la date à laquelle il fut rédigé, au mois d'octobre 1947, il présente sans doute, pour les lecteurs du *BAAG*, une valeur de document.

Saurat commence par citer ce qu'il avait écrit dans son *Histoire de la littérature française* publiée à Londres en 1946. Il décrivait Gide "*en tant que styliste comme le plus grand écrivain de notre temps. La simplicité, la tranquillité, la force calme de son français le mettent au plus haut rang*". Tout en notant que "*son style n'est pas du tout en harmonie avec ses idées*", Saurat souligne que "*ce bon ouvrier règne maintenant seul dans son domaine propre et met toutes sortes de sentiments — bons ou mauvais, que lui importe ? — dans une forme française parfaite du vingtième siècle. C'est peut-être là tout ce qui importe pour nous au fond. Cette perfection de la prose française, il est très important de la maintenir. C'est qu'il n'y en a pas d'autre de vivante dans le monde entier aujourd'hui. Aucune littérature autre que la française ne peut montrer trois cents ans d'excellence dans une même tradition de prose. Ici, pour calmer nos jumeaux littéraires, les Anglais, j'ajoute toutjours qu'ils ont fait pour la poésie ce que nous avons fait pour la prose. Cela devrait contenter tout le monde*". Saurat observe encore que "*de ce point de vue spécial et important, le grand maître aujourd'hui est Gide. Proust, ce grand écrivain, écrit mal très souvent; et quel fouillis ! Gide, qui est un fouillis d'idées, est une claire rivière de style. Valéry, grand prosateur autant que grand poète, a tout de même quelque chose de compassé et de*

trop dur, alors que Gide est simple et flexible toujours. Duhamel, grand prosateur aussi, laisse son sujet et sa personnalité dominer sa prose. Gide a une style qui n'a rien à voir avec sa personnalité ou son sujet, et qui les domine et les modèle". Inévitablement Saurat affirme, en conclusion, que tandis que les Suédois ont bien choisi sur le plan international "*il est pertinent d'espérer qu'avant qu'il ne soit trop tard, l'Académie française fera une offre à Gide*". Ce qu'il ne pouvait savoir à l'époque c'était la manière dont Gide avait joué à cache-cache avec la "grande dame".

Traduit de l'anglais par David STEEL.

DOROTHY BUSSY ET GIDE[1]

par

George D. PAINTER

L'escalier du 51 Gordon Square montait raide, interminable; contre la tapisserie sombre des murs était accrochée une multitude de petits portraits, de natures mortes, de paysages que, faute de temps et d'un éclairage suffisant, on ne pouvait jamais examiner, mais, parmi lesquels, on aurait très certainement découvert quelques délicieuses oeuvres de Simon ou Janie Bussy, de Duncan Grant, Vanessa ou Quentin Bell. Tout en haut de l'escalier, la pièce était large et d'une grande clarté, au même niveau que les branches supérieures des platanes et baignée de la lumière verte et dorée qui, au soleil couchant, filtrait à travers leurs feuilles. C'est là qu'on trouvait tapie une petite femme boulotte, portant lunettes, aigle âgé ou d'un âge indéfinissable, aux beaux yeux, à la voix bien timbrée et aux cheveux blancs coupés à la Jeanne d'Arc.

Madame Bussy avait récemment entendu à la radio, sur le Third Programme de la B.B.C., une revue critique ("*pas mal du tout*", avait-elle dit à Gide plus tard) de *La Porte étroite* dans sa traduction (*Strait is the Gate*), revue qu'elle avait également lue dans *The Listener*, alors dirigé par Joe Ackerley, du 14 octobre 1948. Elle était encore remuée, mi-reconnaissante, mi-indignée, par sa conclusion : "*Dorothy Bussy a trouvé un style qui, en sourdine, épouse fidèlement la chasteté et l'harmonie de celui de Gide, telle l'ombre portée sur le sol d'un cygne en plein vol*". Gide, dont elle avait été, dès le début des années vingt, l'amie et l'hôtesse fort estimée, supervisait lui-même ses traductions qu'il approuvait chaleureusement. J'aimerais pouvoir offrir sur Madame Bussy quelque anecdote qui la fît revivre pour nous, mais la seule chose qui me vienne à l'esprit est un passage du *Journal* de Gide où il note, sans autre forme de

[1] Article précédemment paru, en langue anglaise, dans la revue *Adam*, et repris avec l'aimable autorisation de son Directeur, Miron Grindea.

commentaire, qu'elle l'a accusé de jouer aux cartes avec le Diable et de tricher. Cela semble un peu injuste; j'ai peine à imaginer Gide dissimulant dans sa manche une carte qui ne lui aurait pas été légitimement distribuée; je peux, cependant, me le figurer coulant un regard de côté vers le jeu du Malin avant de décider comment jouer sa propre main. "*Il prétend qu'il ne me connaît pas*", avait-elle dit à son éditeur Roger Senhouse, "*Eh bien ! rassurez-vous, cela ne va pas durer !*" Elle me somma donc de me présenter chez elle.

Avec une impétueuse naïveté, je la félicitai sur l'anglais parfait qu'elle parlait et écrivait. John Lehmann (voir la page 145 de son *Whispering Gallery*) avait commis la même gaffe de la prendre pour une Française lorsqu'il avait fait sa connaissance, en 1929, dans le train Paris-Calais. "*Ne saviez-vous donc pas que je suis une STRACHEY*", s'écria Dorothy, outrée et époustouflée, et puis au lieu d'ordonner au gaffeur que j'étais de sauter par la fenêtre, elle me pardonna sur le champ. Oui, expliqua-t-elle, elle était l'une des soeurs aînées de Lytton Strachey, mariée à un peintre français; sa première rencontre avec Gide datait de juillet 1918, quand, visitant Cambridge avec Marc Allégret, il lui avait demandé d'améliorer son anglais et récité "*Is this the face that launched a thousand ships*"[1], de façon si belle et avec une compréhension si juste qu'elle l'avait immédiatement accepté comme élève. Je lui confiai que j'écrivais un livre sur Gide que Bertie van Thal allait publier, Dorothy me pardonna même cela ("*Il écrit un livre sur vous, mais cela va de soi*") rapporta-t-elle à Gide et par la suite, nous nous entendîmes à merveille. Quelques jours plus tard, après avoir assisté au vernissage, le 29 octobre 1948, à Paris, de la première exposition d'après-guerre de Simon, les Bussy retournèrent, comme à l'accoutumée, à leur appartement du 40 rue Verdi, à Nice, pour y passer l'hiver. A l'époque de cette première rencontre Dorothy avait quatre-vingt-deux ans.

Pendant les quatre années qui suivirent, nous continuâmes à nous fréquenter, parfois aux réceptions bruyantes pour les jeunes par lesquelles Dorothy marquait ses arrivées de printemps et ses départs d'automne, plus souvent, pour un thé en tête-à-tête. A ses soirées, Dorothy remplissait avec une habileté consommée ses devoirs d'hôtesse, interrompant les conversations en cours pour en relancer de nouvelles; ce fut elle qui me présenta la première à Norah Smallwood, ange parmi les

[1] Christopher Marlowe (1564-1593), *Faustus*, v. 1328-1330.

éditeurs (*"Il va écrire une vie de Proust"*, cria Dorothy) et à Pamela Hansford Johnson qui n'était pas encore Pamela Snow. Hors de portée des oreilles de Dorothy, mais pas des miennes, Sonia Brownell, qui n'était pas encore Sonia Orwell, raconta une anecdote sur la visite qu'avait faite Gide en Angleterre, pour la remise de son doctorat d'Oxford, en juin 1947 : *"Au déjeuner, Cyril le plaça en face d'un très beau jeune homme; Gide sortit une cigarette, le beau jeune homme lui offrit du feu, Gide le regarda droit dans les yeux en souriant et souffla l'allumette pour lui faire répéter le geste. Dans le train, en route pour Oxford, Gide insista pour qu'on lui indiquât la prison de Reading : «Où est-ce, l'avons-nous déjà dépassée ?»"*"

Il ne faisait pas partie des devoirs de Simon et Janie, si bienveillants mais détachés qu'ils parussent toujours, de chouchouter les derniers en date des protégés de Dorothy. Parfois Janie nous versait une tasse de thé et disparaissait; quant à Simon, brusque, vêtu d'un complet brun, aussi petit que Dorothy, il lui arrivait d'entrer dans la pièce pour y chercher quelque chose et de me serrer la main. Il se rendait au zoo tous les matins pour y peindre des oiseaux tropicaux, nous confia-t-il, mais devrait bientôt visiter les serres de Kew pour les fleurs. Il lui était arrivé de lire du Simenon, mais *"Je l'ai trouvé affreusement morne, c'est tout !"* était le seul commentaire qu'il était prêt à faire sur ce génie de second ordre que Gide avait admiré pendant longtemps et dont, récemment, je m'étais mis à dévorer les livres. De temps à autre, on me présentait dans les escaliers, à des résidents ou des habitués des étages inférieurs, tous silencieux; il y avait ainsi Arthur Waley, que son visage était triste et pâle ! il ondulait comme un saule chinois, ses vers avaient été de mes talismans pour me protéger contre la guerre et m'encourager à croire encore à la civilisation; il y avait aussi divers Strachey sur la défensive, Pernel, Pippa, Marjorie, James, certains petits, d'autres grands, mais chacun partageant manifestement l'intelligence et la passion de Dorothy. James avait l'air peu amène, les autres faisaient entendre les piaillements d'usage, bien qu'aucun étranger au monde n'eût pu manifester aux Strachey plus de respect que moi ou moins souhaiter tirer profit d'une rencontre due au hasard.

Lorsque j'arrivais pour un thé à deux, Dorothy travaillait d'ordinaire sur ses propres feuillets dactylographiés ou épreuves, ou sur ceux d'autres auteurs, qu'elle transférait, avec un vrai soupir de

soulagement, de ses genoux à une petite table à ses côtés. Parfois, je lui apportais des fleurs, mais une fois seulement des chocolats, car son exclamation à l'intention de Janie et singeant une écolière, "*Oh ! Chic des chocos !*" n'était-il pas seulement une manifestation de l'ironie Strachey : Que trouvions-nous à nous dire : En vérité, je ne me souviens de presque rien, seulement du sentiment, qui semblait émaner moins de la personne de Dorothy que de l'ambiance vert-doré de son salon, que nous vivions dans le monde même, le seul monde vrai dans lequel étaient écrits les livres que nous lisions et auquel la grammaire, le rythme, la scansion et le style insufflaient la vie. Tel était aussi le sujet profond de l'ouvrage sur sa table, son propre roman anonyme *Olivia* (1949), de ses spirituelles et judicieuses *Fifty Nursery Rhymes* (1950) anglo-françaises, de ses traductions de Gide, *Fruits of the Earth* (1949), *If it die...* (1951), *The Return of the Prodigal and Saul* (1953) ou du dialogue platonicien, socratique et surement gidien de Valéry, *L'Ame et la Danse* (1951). Comme Gide lui-même, Dorothy était sortie de l'abîme de la guerre et de l'Occupation, ("*cette époque hideuse - solitude, peur, horreur*", avait-elle écrit à Gide) pour renaître à l'air pur de la création et de la re-création finales.

Parfois, l'ouvrage à son côté était celui de quelque autre; y étaient griffonnés au crayon ses vigoureux commentaires et suggestions. A juste titre, mais indubitablement non sans un héroïque effort de magnanimité. Dorothy accueillit favorablement la traduction classique que Justin O'Brien fit du *Journal* de Gide et le superbe et radieux *Thésée* de John Russell. "*Vous en avez fait une très bonne revue critique*", (dans *The Listener* du 13 janvier 1949)", m'écrivit-elle dans une lettre de Nice, du 3 mars 1949, et elle ajoutait, "*des vers d'écolière qui comportent des remontrances personnelles, aurais-je l'audace de vous les envoyer :*

A.A.G.
Tueur de monstres, Thésée ! des hommes libérateur !
D'Athènes, de ses lois, de ses arts, le fondateur !
Mais qui, malgré la présence d'Antigone à vos côtés
Oubliâtes des femmes, l'existence dans vos cités !"

Ce texte est une variante, à la diction améliorée, mais amputée du second quatrain, de la version qu'elle envoya à Gide lui-même, six jours

plus tard (voir *Correspondance André-Gide-Dorothy Bussy*, ed. Jean Lambert et, *Cahiers André Gide, 9-11*, Gallimard, 1979-82, t. 3, pp. 516-17). Je ne pouvais savoir à l'époque, que le petit épigramme de Dorothy était, en fait, l'ultime flèche qui mettait fin à une querelle ayant débuté trois ans auparavant, quand Gide avait refusé, le 1er mai 1946, de lui accorder l'autorisation de traduire *Thésée*, prétextant, "*Il me semblait que pour une voix si grave, les cordes vocales d'une femme ne convenaient guère*". Dorothy, en retour, avait violemment attaqué ce dernier chef d'oeuvre de Gide, si bref et serein, l'accusant d'anti-féminisme mais offrant de trouver pour lui "*un traducteur masculin, à la profonde voix de basse*" (*op. cit.*, vol. 3, pp. 387, 389, 417-19).

A l'occasion, Dorothy transmettait à Gide certaines de mes remarques et m'informait de ses commentaires. Je traduisais alors, avec son pendant *Le Prométhée mal enchaîné*, la satire de ses débuts *Paludes*, qui me semblait offrir "*une clé de toutes ses oeuvres*". "*Dites à ce jeune homme qu'il est dans le vrai !*" répondit le maître et il fut ravi d'apprendre que, dans les archives du British Museum, j'avais découvert un vaudeville, datant de la Révolution française et intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. "*Allons-donc, on est toujours anticipé !*" Le Third Programme de la B.B.C. me confia la tâche de traduire des extraits du *Journal des Faux-Monnayeurs* et d'imaginer un texte parlé les reliant, mais se vit contraint de m'informer, à sa grande déconvenue que l'autorisation de réaliser cette émission avait été refusée par les agents littéraires de Gide. Dorothy intervint et bientôt, je reçus une formule de consentement, valable pour cette seule et unique occasion, que j'avais rédigée et tapée moi-même et que je lui avais envoyée, la signature tremblée de Gide y figurait au-bas. "*J'ai vu Gide hier*", écrivait Dorothy de Nice (6 avril 1950) "*et j'ai obtenu de lui qu'il signe le formulaire ci-inclus, ce qu'il a fait bien volontiers*". Au cours de la même rencontre, comme elle me le confia non sans triomphe, elle lui avait reproché son manque d'appréciation du *Lear* de Shakespeare dans le dernier volume de son *Journal* (2 décembre 1946) : "*La pièce tout entière et d'un bout à l'autre est absurde*"). La page qu'il avait écrite sur *King Lear* m'irrita à un tel point que j'entrai dans une violente colère et lui dis exactement ce que je pensais de lui et qu'il n'avait pas intérêt à planter son harpon dans le mufle de ce Léviathan !".

A cette même époque, Dorothy se réjouissait aussi d'une rencontre récente, toute différente, avec ces deux femmes extraordinaires, Natalie Barney et son amie de presque un demi-siècle, la Duchesse Elisabeth (Lili) de Clermont-Tonnerre. Miss Barney avait fréquenté la même école que l'auteur d'*Olivia*, à Fontainebleau, mais trop tard pour y être sa condisciple, et après que la direction avait changé de main. «Olivia» nous précéda de quelques années. L'atmosphère de passion fiévreuse qui hante son émouvant petit livre n'existait pas" écrivit-elle dans ses *Souvenirs indiscrets* (1960, p. 31). "*Je viens de lire l'un des livres de l'Amazone*", me confia Dorothy dans une lettre, "*je dois dire, à mon grand regret, qu'il me semble expliquer la disparition totale de son nom du monde des lettres ! mais elle est gentille et amusante à rencontrer*". Je pensais, quant à moi, que les oeuvres de Miss Barney étaient meilleures qu'elles n'apparaissaient à Dorothy, et même Gide avait dit longtemps auparavant : "*Miss Barney est l'une des rares personnes que l'on devrait fréquenter si l'on en avait le temps*".

Gide mourut le 19 février 1951. Dans la dernière lettre qu'elle lui adressa le 28 janvier Dorothy s'attendait encore à ce qu'il se remît suffisamment pour accomplir un voyage au Maroc et aussi, contre toute attente, à le revoir à la Souco. Je me souviens d'une phrase touchante dans une lettre depuis égarée : "*Oui, nous souffrons ensemble de la perte de notre cher Gide*". J'ajoutai à la dernière page de mon livre, écrit alors qu'il était encore en vie : "*La plupart de ceux qui le critiquèrent supportèrent sa disparition avec courage, tandis que ses admirateurs pleuraient, dans ce qui semblait un monde plus sombre et plus vide, un irremplaçable maître et ami. Comme ses grands prédécesseurs Dante, Shakespeare et Goethe et ses pairs de ce siècle, Proust et Joyce, Gide a construit à l'intention de ses lecteurs, dans une oeuvre qui est à la fois universelle et la somme de son époque, un paradis possible que ni le temps ni la contingence ne peut entamer*". C'est encore, aujourd'hui, ce que je pense et éprouve.

En 1952, Dorothy passa ses derniers été et automne à Gordon Square. L'ultime billet que j'ai conservé d'elle, daté du 22 septembre 1952, se terminait ainsi : "*A chaque fois que je demande à Roger Senhouse quand il va faire paraître votre* Marshlands, *il me dit toujours" «La semaine prochaine !» En attendant, j'ai hâte de vous donner l'exemplaire Penguin de mon* Strait is the Gate". C'est ce qu'elle fit,

accompagné de quelques remarques véhémentes rectifiant les inexactitudes de sa notice publicitaire : toutefois, les éditions Penguin se sont amplement rachetées depuis en republiant, dans les années 80, la plupart de ses meilleures traductions de Gide, série qui, par le potentiel de plaisir et de découverte qu'elle offre au lecteur anglais, ne peut être comparée qu'à la traduction de Proust par Scott-Moncrieff et Kilmartin.

Les Bussy retournèrent donc vivre et mourir dans leur villa La Souco, près de Roquebrune, en retrait de la Grande Corniche d'où ils surplombaient tout Monaco et la Méditerranée si bleue, "*la mer, la mer toujours recommencée*" - "*La plus belle vue d'Europe*", avait écrit Lytton Strachey à sa mère, lors d'une visite, en avril 1904; Pendant la guerre, ils avaient loué cette maison qui leur avait appartenu pendant toute leur vie commune, à une succession de locataires, y compris Malraux que Dorothy jugeait aussi imparfait comme romancier que comme locataire; après un procès, en 1951, elle en avait évincé les derniers occupants et repris possession des lieux. En mai 1960, Janie, à l'âge de 54 ans et Dorothy à 94 ans moururent tragiquement, mais toutes les morts ne sont-elles pas tragiques à l'exception, peut-être, de la sienne propre : Deux vieux amis évoquèrent leur mémoire dans le *Times*, sous des initiales transparentes, R.M. écrivit à propos de Janie, le 5 mai : "*Elle joua un rôle courageux à Nice, pendant la guerre, en tant que membre de la Résistance*". Le 13 mai, L.W. évoqua Dorothy : "*On se rendait bientôt compte quelle charmante personne, spirituelle, amusante et amusée elle était*". En effet, Dorothy était noble de coeur et d'esprit, redoutable et inspirait l'affection.

Bien des jours se sont écoulés depuis ceux où le soleil baignait nos rencontres, mais je n'ai cessé de penser que si j'allais à Gordon Square, et gravissais de nouveau toutes les marches de l'escalier, m'attardant cette fois pour examiner les tableaux, je retrouverais encore Dorothy assise là-haut dans la lumière vert-doré. "*Bonjour George ! qu'avez-vous fait de beau récemment*", s'écrierait-elle, "*mais d'abord que je vous dise, je viens justement de recevoir des nouvelles de Gide et il dit.....*".

Traduit de l'anglais par Françoise Steel.

Notice nécrologique de Dorothy BUSSY

par Léonard WOOLF

(*The Times*, Londres, 13 mai 1960).

La mort tragique de Janie Bussy, annoncée par le Times du 5 mai, a été suivie presque immédiatement par le décès de sa mère. Dorothy Bussy un membre très remarquable d'une famille remarquable, à laquelle son frère Lytton a apporté une très grande réputation. La France a joué un grand rôle dans sa vie, puisqu'elle avait été élevée à l'école si renommée de Marie Souvestre à Fontainebleau; puis, ayant épousé le distingué peintre Simon Bussy, elle a vécu à Roquebrune. Elle était une grande amie de Matisse et d'André Gide, et a traduit admirablement beaucoup des livres de Gide. Les deux livres qu'elle a écrit elle-même ont révélé sa grande originalité et ses capacités littéraires. *Olivia*, qu'elle a publié en 1949 sous le pseudonyme d'Olivia, était un roman remarquable, qui est unique dans sa description de la mentalité féminine et des relations émotionnelles entre professeurs et élèves dans une école de jeunes filles.C'était une association inhabituelle de vigueur et de délicatesse; *Olivia* eut un grand succès d'abord comme livre et, plus tard, comme film. Son autre livre fut publié en France en 1950 : "Fifty Nursery Rhymes, with a Commentary on English Usage for French Students". C'est un ouvrage tout à fait original, un remarquable livre d'enseignement, mais aussi passionnant à lire pour un étudiant français que pour tout lecteur aimant à butiner; car, tantôt, il apprendra pourquoi les Français n'ont pas de mots pour "upstairs" et "downstairs"; tantôt ce qu'André Gide a pensé quand il a lu la phrase "I was but a young sailor" dans *Robinson Crusoe*. Dorothy a vécu jusqu'à un âge très avancé. Quand elle était jeune et qu'on la rencontrait pour la première fois, elle semblait évidemment une personnalité puissante. Elle avait une intelligence du plus haut niveau et un esprit toujours en alerte, inquisiteur, plein de curiosité, et elle les employait tous deux avec une intégrité intellectuelle sans compromis. Mais on s'apercevait très vite quelle personne charmante, spirituelle, amusante et amusée elle était.

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre VANDEN EECKHOUDT

LANCASTER GATE

par

Lytton STRACHEY

Présentation et traduction de David STEEL.

Lancaster Gate, *l'essai autobiographique de Lytton Strachey, qui, grâce à l'aimable autorisation de The Society of Authors (© The Estate of Lytton Strachey, 1971) est publié ici pour la première fois en version française, parut, primitivement, en anglais, en 1971, trente-neuf ans après la mort de son auteur, dans un volume rassemblé et présenté par Michael Holroyd,* Lytton Strachey by Himself. A Self-Portrait *(Londres, Heinemann, p. 16-28). Du vivant de l'écrivain, le texte est resté inédit, ayant été rédigé, au mois de juin 1922, à l'intention du Memoir Club, groupe d'amis de l'auteur, devant lesquels celui-ci en fit la lecture au cours de la même année.*

Le Memoir Club, qui réunissait en effet presque tous ceux de Bloomsbury, avait été fondé deux ans plus tôt et comptait à l'origine et pendant longtemps douze membres seulement : Clive et Vanessa Bell, E.M. Forster, Roger Fry, Duncan Grant, Maynard Keynes, Desmond et Molly McCarthy, Adrian Stephen, Saxon Sydney-Turner et Leonard et Viriginia Woolf. Il se réunissait deux ou trois fois par an pour dîner dans un restaurant et ensuite écouter un ou deux de ses membres lire un exposé autobiographique. Une seule règle : la franchise absolue. Pendant trente-six ans, le club, quelque peu élargi à une certaine époque, s'assembla ainsi, certaines des communications, telles celles de Keynes, publiées plus tard sous le titre de Two Memoirs *(Londres, 1949, Hart-Davis), s'avérant d'une qualité et d'une importance particulières.*

Au mois de juin 1922 Lytton Strachey était âgé de quarante-deux ans et se trouvait à l'apogée à la fois de ses talents d'écrivain et de sa célébrité ayant publié successivement Landmarks in French Literature *(1912),* Eminent Victorians *(1918) et* Queen Victoria *(1921). Sa méthode de biographe et d'historien tenait, on l'a fait remarquer, de l'essai et il se*

montre, dans Lancaster Gate, *maître du genre. Si nous avons tenu à offrir ici à un public gidien, dans un numéro du* BAAG *consacré à sa soeur Dorothy, la première traduction française de cet essai, c'est parce qu'il s'y agit moins d'une esquisse autobiographique des jeunes années de Lytton Strachey lui-même que de l'évocation magistrale d'une maison et d'un ménage — au 69 de cette rue londonienne — assez singuliers, d'une vie de famille victorienne entre les années 1884 et 1907, date à laquelle les Strachey déménagèrent dans une maison plus petite à Hampstead. Il est vrai que, si Lytton a vécu de l'âge de quatre à vingt-sept ans dans cette grande maison lugubre, dont l'ombre s'est projetée en quelque sorte sur sa vie entière, Dorothy, elle, qui avait quinze ans de plus que Lytton, n'y a passé ni son enfance ni son adolescence, ayant déjà dix-neuf ans lorsque la famille s'y est installée. Reste qu'elle y a toutefois vécu les dix-neuf années suivantes de sa vie de femme, jusqu'à la date de son mariage controversé, à l'âge de trente-huit ans, avec le peintre français "impécunieux" Simon Bussy en 1903, quand son père lui acheta, en cadeau de noces, la villa "La Souco" à Roquebrune. N'ayant commencé ses premiers travaux de traduction — de Bréal et de Mauclair — qu'à partir de son mariage, c'est au 69 Lancaster Gate qu'elle a coulé une vie de jeune femme oisive, certes, mais non pas inactive, du moins du point de vue intellectuel, car les Strachey, par leur intelligence, leur esprit, leur originalité et leur culture (y compris une solide culture française) étaient bien loin d'être des représentants moyens de la haute bourgeoisie victorienne. Dans un passage du premier volume de ses mémoires fascinantes, Leonard Woolf, mari de Virginia, a tracé une description de l'atmosphère intellectuelle qui régnait vers la fin du siècle dans cette famille exceptionnelle :*

> "Pendant le dîner, le dimanche soir, à Lancaster Gate... l'invité se sentait d'abord dérouté par le nombre même des Strachey qui s'y trouvaient assemblés. Le niveau de l'intelligence chez chacun des fils et des filles, ainsi que chez le père et la mère était incroyablement, faramineusement élevé. A l'instar de leur mère ils étaient tous des passionnés de la vie intellectuelle, la plupart d'entre eux ayant l'esprit vif et l'imagination foisonnante. Tous, à l'exception des deux aînés, étaient nés la plume à la main, du moins en suis-je persuadé, et peut-être même les lunettes sur le nez. Leur principal amusement était la conservation et ils adoraient s'adonner à des discussions théoriques qui menaient fort souvent à des disputes. Lorsque,

pendant le dîner, six ou sept Strachey argumentaient, ce qui arrivait presque toujours, alors les rugissements de tonnerre, les cris aigus, les éclats de rire, le bruit et la fureur de l'excitation générale étaient assourdissants et, pour le nouveau venu mal préparé par un tel feu d'artifice, pétrifiants." *(L. Woolf*, Sowing, An Autobiography of the Years 1880-1904, *Londres, 1967, Hogarth, cité par M. Holroyd* op. cit. *p. 15, des travaux duquel les présents propos sont grandement tributaires.)*

Les Strachey à Lancaster Gate étaient en effet nombreux. Dorothea, pour l'appeler de son vrai nom, était la troisième et Lytton le huitième de dix enfants dont l'aîné et le puîné (James le futur psychanalyste) étaient séparés par 27 ans. Trois autres enfants étaient morts en bas âge. Leur mère, Jane Maria Grant (1840-1928) de Rothiemurchus en Ecosse, personnage énergique, redoutable et d'une grande culture littéraire, était la deuxième femme de Richard Strachey (1817-1908) que celui-ci avait épousée le 4 janvier 1859 après la mort de sa première conjointe, décédée sans enfant. Richard Strachey avait alors quarante-et-un ans et Jane dix-huit seulement. On constatera donc qu'à la naissance de Dorothy son père avait quarante-huit ans et sa mère vingt-cinq et, à la naissance de Lytton, soixante-trois ans et quarante ans respectivement. Quant à l'âge du père à la naissance de James n'en parlons pas ! Lieutenant-général et haut fonctionnaire des plus dynamiques en Inde, il s'était retiré des affaires publiques en 1871 se consacrant ensuite à des études, entre autres, de géographie et de météorologie. Nommé chevalier par la reine Victoria en 1887, son épouse, à partir de cette date, porte le titre de Lady Strachey. C'est en Inde qu'il avait rencontré Jane Maria, née, elle, de parents anglo-indiens de souche aristocratique écossaise, pendant une tempête au large du Cap de Bonne Espérance. Décédée le 15 décembre 1928 elle avait survécu à son mari vingt ans. Dans les dernières décennies de sa vie, époque où Gide l'a connue, elle portait invariablement de longues robes de satin noir, ce qui, du fait de sa haute taille, lui conférait une allure particulièrement imposante. C'est à Lady Jane Strachey que Janie Bussy, sa petite fille, doit son prénom.

Du 69 Lancaster Gate d'alors, où la famille Strachey a passé vingt-trois ans de son existence, il ne reste à peu près, aujourd'hui, que la carcasse extérieure. Occupé actuellement, ainsi que les nos. 66-71, par l'American Forces Club, l'intérieur qui, comme on le verra dans les pages qui suivent, a tant frappé l'imagination du jeune Lytton, a été

totalement transformé. Ajoutons, enfin, fait curieux, que c'est dans la même rue, Lancaster Gate, mais au 9 et non pas au 69, que Gide lui-même est descendu lors de son arrivée à Londres au début de son séjour de l'été 1918, au cours duquel il devait faire la connaissance de Lady Strachey, de Lytton et de sa future traductrice Dorothy.

LANCASTER GATE

L'influence qu'exercent les maisons sur ceux qui les habitent pourrait très bien faire l'objet d'une enquête scientifique. Ces curieux assemblages de brique ou de pierre aux attributs, aux ornements et aux meubles si particuliers, avec leur architecture spécifique et inaltérable, leur atmosphère lourde et engluée dans lesquelles nos vies sont enchâssées aussi sûrement que l'est notre âme dans notre corps, quel n'est pas leur pouvoir sur nous, quels ne peuvent être, sur l'essence même de notre nature, leurs effets subtils et pénétrants ? Ou ne sont-ce là que sottises ? Nos aïeux se seraient sans doute ris d'une semblable supposition; car à leurs yeux la configuration visuelle des choses n'avait guère d'importance. Ils s'intéressaient davantage aux implications spirituelles et morales de leur environnement qu'à sa véritable forme et leur esprit altièrement indifférent planait au-dessus de l'univers matériel. Ils comprenaient certes la différence entre une vie passée dans une demeure ancestrale du Gloucestershire ou celle vécue dans un pavillon de banlieue à Tooting — les distinctions sociales, personnelles et traditionnelles étaient plus qu'évidentes. Mais que les proportions d'une chambre par exemple pussent être significatives, voilà une notion qu'ils auraient estimé saugrenue. C'est ainsi qu'ils ont pu construire et habiter South Kensington, sans presque y réfléchir, comme si un tel comportement était la chose la plus naturelle au monde. Nous avons, quant à nous, un point de vue différent. Nous prenons plaisir aux courbes et aux couleurs, les fenêtres nous enchantent, les escaliers nous tourmentent. Inspirés par une porte, repoussés par un tarabiscot, déprimés par une chaise, émoustillés par un plafond, charmés par un couloir, nous sommes à la merci d'une moquette.

Du moins, en ce qui me concerne, l'impression que m'a faite une maison s'est révélée extraordinairement profonde. Je dis bien impression car, pour ce qui est de son influence à plus long terme, je ne saurais la mesurer tant elle a pu être subtile et compliquée et il se peut du reste qu'influence il n'y eut pas, mais qu'il m'en reste une impression mémorable ne fait pas de doute. Parmi tous mes rêves (et je suis un rêveur invétéré) il n'y en a qu'un qui se répète avec une insistance bizarre, les détails seuls étant sujet à variation. Pour une raison quelconque, une de ces raisons abracadabrantes, pourtant si logiques qui

ne se présentent que dans les rêves, nous voilà de retour encore une fois, exactement comme autrefois, à Lancaster Gate. Nous nous trouvons dans le salon parmi les vieux meubles disposés comme naguère et il est entendu que nous devons y habiter de façon permanente, comme si nous n'étions jamais partis. Le plus étrange c'est que, lorsque je me rends compte de cet état de choses, du fait que nos déplacements successifs n'ont constitué qu'un interlude et qu'encore une fois nous sommes installés pour de bon au numéro 69, je suis envahi par un sentiment de profonde satisfaction. J'en suis proprement ravi, ce qui est d'autant plus curieux que, de ma vie d'homme, je n'ai jamais, à ma connaissance, regretté, fût-ce un instant, notre départ de cette maison et que si, en réalité, nous *devions* y retourner je ne puis rien imaginer qui me dégoûterait davantage. De sorte que lorsque je m'éveille et que je me trouve à Gordon Square ou à Tidmarsh[1]. j'ai le sentiment curieux d'un immense soulagement à la pensée que mon bonheur d'il y a quelques instants n'était qu'une illusion.

Satisfaction à part, sans doute n'est-il guère surprenant que Lancaster Gate vienne me hanter car c'était un endroit envoûtant et j'y ai passé les premières vingt-cinq années de ma vie consciente. De Stowey House les souvenirs que je garde sont flous et intermittents — Jim Rendell avec une pièce d'un penny dans un couloir, une fève miraculeuse au fond du jardin — Béatrice Chamberlain[2] qui jouait à prendre le thé avec moi, sous un arbre, avec des feuilles et des glands. Mais ma vie mémorielle commença dans la nursery à Lancaster Gate, la nursery que je vois encore, étrangement vide et infiniment haut placée, exactement comme elle était quand je m'y trouvai pour la première fois, à l'âge de quatre ans, avec ma mère et que je regardai, par la fenêtre, les maisons d'en face étonnament élevées, et qu'elle me dit que c'était là que nous allions habiter dorénavant. C'est avec calme qu'elle m'annonça la nouvelle, mais avec une certaine excitation que je la reçus, déterminée en partie par la sensation inhabituelle que j'avais de l'extrême hauteur d'où je dominais la rue en bas. La vie qui commença alors, ma vie à Lancaster Gate, devait continuer jusqu'à ma vingt-huitième année, jusqu'à mon âge d'homme — tous les changements de l'enfance à l'adolescence, de la jeunesse à la maturité, toutes les évolutions, les curiosités, les douleurs, les passions, les angoisses, les ravissements d'un quart de siècle, c'est entre les murs de cette maison que je les ai éprouvés.

Endroit envoûtant ! Oui, mais à quel point il n'est pas facile de le communiquer. Sans doute la chose la plus manifestement inhabituelle était ses très grandes dimensions, mais ce n'était pas d'une simple question de grandeur qu'il s'agissait, mais d'une grandeur anormale, d'une grandeur pathologique. C'était dans une maison frappée d'éléphantiasis qu'on était entré, se rendait-on compte, lorsque, ayant gravi le perron sous le porche, étant passé par la porte d'entrée, ayant emprunté l'étroit couloir obscur aux murs ocres et au carrelage en mosaïque magenta et indigo, on levait les yeux et apercevait, dans sa cage, l'escalier montant en spirales raides qui allaient en diminuant jusqu'à disparaître à l'infini, là où, tout en haut, on s'étonnait de discerner un dôme de verre rose et blanc lequel, soupçonnait-on, avec une intuition infaillible, n'en représentait pas encore, ô bien loin de là, la limite d'altitude de l'immeuble. Au-dessous du rez-de-chaussée on descendait dans un sous-sol; au-dessus s'étendait un étage de salons, surmonté, à son tour, de quatre étages de chambres, de sorte que la maison contenait en tout sept couches d'habitations humaines. Ce n'était pas tout cependant. Chacune des pièces était très haute de plafond, mais la hauteur du salon principal était démesurée, si bien qu'eût-on le courage d'emprunter l'escalier, on atteignait, une fois dépassé le premier étage, une sorte de plateau aérien entouré de vastes espaces de papier peint aux marbrures jaunâtres pour se trouver à une proximité alarmante du dôme dont les lumières roses semblaient briller presque à portée de la main, mais voilà que, brusquement, on était contraint d'obliquer et, gravissant six marches d'une largeur inhabituelle, on tournait à gauche pour découvrir toute une partie nouvelle de la bâtisse : les chambres, empilées, deux par deux, l'une sur l'autre, et reliées par un petit escalier des plus ordinaires, le tout formant une sorte de lointaine excrescence en surplomb que soutenait la monstrueuse construction en bas.

Le plan de la maison avait été très mal conçu. Les pièces qui donnaient sur la rue (une par étage) étaient acceptables; les autres étaient très petites et fort sombres. Pas le moindre bout de jardin, ni même une cour; et si lugubre était la vue par les fenêtres des pièces arrière que la plupart d'entre elles avaient des vitrages roses et blancs en verre dépoli de manière à ce qu'on ne puisse pas voir à travers. Pendant les hivers londoniens, très peu de lumière filtrait à travers ces vitres ornementales. Ma mère, prenant modèle sur le bureau de mon père dans la City, avait

fait poser des "réflecteurs", de vastes plaques de matière vitreuse légèrement ondulée, qui étaient suspendues par des chaînes en face des fenêtres. Les fenêtres elles-mêmes étaient si grandes qu'il était presque impossible de les ouvrir. On y avait découpé de petits ventilateurs qu'on faisait fonctionner par des cordons. C'était un bien curieux spectacle lorsqu'on était assis dans l'étude au bout du couloir du rez-de-chaussée ou dans le salon "des jeunes filles" derrière la salle à manger, pièce minuscule, bien plus haute qu'elle n'était longue ou large, avec une énorme porte en acajou, que de voir l'immense fenêtre en verre rose dépoli avec son ventilateur à cordon, dans laquelle, confondue avec le brouillard du dehors, on distinguait une vague image faite de chaînes et d'ondulations, superposées à un mur de briques jaunâtres et sales.

Outre la hauteur et l'obscurité il y avait d'autres curieux désavantages. Citons par exemple la seule et unique salle de bains et son cabinet d'aisance, incommodément situés dans les hauteurs à mi-escalier, entre le salon et le premier étage des chambres, sorte de poste-vigie que l'on n'atteignait que par l'escalade d'innombrables degrés et dont les gargouillis de cascade n'étaient que trop audibles dans le salon immédiatement en-dessous.

Et puis, malgré son immensité, la maison semblait — on n'aurait su dire pourquoi — avoir très peu de pièces. La seule personne à bénéficier d'un salon particulier était mon père. Dans le salon des jeunes filles, si sombre et exigu, Dorothy, Pippa et Pernel et, plus tard, Marjorie[3], menaient une existence étrangement communautaire. Sans doute était-il possible pour l'une d'entre elles d'y passer des moments de vie privée, mais seulement avec l'accord préalable de ses soeurs, accord sujet à de fréquentes ruptures. Chose étrange entre toutes, ma mère n'avait pas de pièce à elle. Dans la salle à manger se trouvait un grand secrétaire et c'était là, parmi le va-et-vient incessant d'une grande famille, que ma mère vaquait à ses affaires, et elle en avait de nombreuses, avec bien des intérêts hors de la maison, une correspondance étendue et un système bizarrement compliqué de comptabilité de ménage.

Dans toutes les grandes familles il est difficile sans doute de s'isoler et on peut dire que Lancaster Gate représentait, dans son essence même, l'apothéose du système de la grande famille. L'une impliquait l'autre. La même vitalité, le même optimisme, le même sang-froid qui avait présidé à la procréation délibérée de dix enfants avait élevé le haut édifice

horriblement encombré qui les abritait. Il était donc inévitable que l'endroit le plus caractéristique de la maison — son centre, son microcosme, l'assise, pour ainsi dire, de son âme — fût la pièce commune dans laquelle se rencontraient tous les membres de la famille : le grand salon. Lorsqu'on entrait dans cette vaste aire et que, scrutant ses profondeurs brumeuses, mal éclairées par des torchères à gaz, on lançait un regard effaré vers les hauteurs infinies où devait se trouver le plafond, s'efforçant de la traverser en sa redoutable longueur et d'atteindre une lointaine cheminée ou une chaise miniature, conscient qu'à ce moment-là de nombreux autres êtres étranges étaient assemblés alentour, que, des différents sofas qu'on discernait à peine, Dieu sait combien d'yeux vous guettaient, que, tapies derrière des pianos oeuvraient des intelligences, que d'autres présences encore trônaient là, mystérieuses, altières, hautaines et tout entières à leurs propres préoccupations — alors, en vérité, on était entré, sciemment ou non, dans un extraordinaire saint des saints. La porte gigantesque avec, en traîne, sa tenture de soie vert-pâle, tournait sur ses gonds et se refermait derrière le nouvel arrivant. On s'avançait en direction de trois lointaines fenêtres, couvertes de leurs vastes rideaux vert-pâle; on regardait autour de soi; l'un des innombrables groupes de gens se désagrégeait, s'ouvrait pour vous recevoir; on s'asseyait, parlait, écoutait : on était confronté à l'énigme de l'Epoque Victorienne.

Je veux simplement dire que, dans son ensemble, la nature du salon à Lancaster Gate représentait l'essence concentrée d'une période historique, car très certainement il était par trop singulier, par trop exceptionnel, pour être typique de quoi que ce soit. Pour commencer on y était trop intelligent. Je ne pense pas qu'il ait été vraiment laid; la décoration était, sans aucun doute, légèrement en avance sur son époque. Mais il m'est quasi impossible de le juger avec impartialité. Il m'est trop connu. Le nouveau venu, intrigué, plein d'appréhension, aurait pu s'y sentir totalement dérouté. Pour moi tout était clair, tout s'expliquait, chacun des nombreux détails m'était connu de façon précise, intime et inoubliable. Aujourd'hui même je suis parfaitement certain d'être en mesure de le reconstituer exactement, en son entière complexité, au centimètre près. En effet les détails étaient littéralement sans nombre, mais ils atteignaient, dans leur agencement, un apogée immédiatement évident. Ce summum se produisait à la hauteur de la plus éloignée des deux cheminées, située sur

le mur de droite vers l'extrémité de la pièce où se trouvaient les fenêtres, construction des plus bizarres, massive et très élevée. Mais décrire ce monument de bois peint, avec ses pilastres et ses corniches, ses urnes et ses niches, ses carreaux en marbre multicolore — voilà qui dépasse mes talents. Dessinée par Halsey Ricardo, elle réunissait, dans une afféterie opulente, à la fois la spiritualité du style William Morris, des échos de la Renaissance et un étrange caractère propre à elle seule. Rencontrant pour la première fois cet amoncellement colossal les invités s'exclamaient presque toujours "quelle magnifique cheminée !". On voit difficilement ce qu'ils auraient pu faire d'autre, car demeurer muet devant un ouvrage si spectaculaire ç'aurait été trop se singulariser. Atteindre cet âtre polychrome c'était avoir conquis la citadelle du grand salon. Si, de cette éminence, on balayait la pièce du regard, on s'apercevait alors que ce salon était dénué de tout romantisme. Ce n'était qu'un parallélépipède rectangulaire, une grande boîte aux dimensions difformes, coincée entre toute une série de boîtes semblables, rangées à droite et à gauche de part et d'autre de la rue. Et pourtant, bien qu'il ne fût en rien romantique il en émanait un je ne sais quoi de difficilement identifiable. Etait-ce l'effet de sa grandeur ou de sa laideur ou de son absurdité ? Je ne le sais. Mais si familier, si incroyablement familier qu'il me fût, à moi qui y avais passé ma vie entière, il ne m'arrivait jamais, dans mon for intérieur, de n'en être pas quelque peu surpris. Il ressemblait à l'un de ses visages que l'on peut contempler éternellement sans jamais s'y accoutumer. Jusqu'à la dernière heure que j'y ai passée, le grand salon m'a toujours fait une impression curieuse.

Curieuse, assurément ! Est-il après tout concevable que je m'y sois jamais trouvé ? Est-il concevable que, soir après soir, lorsque j'avais six ans, Dorothy, en proie à des transports d'amour et de rire, m'ait embrassé cent fois dans ce salon, comptant chaque baiser, que, dans ce même salon une vingtaine d'années plus tard, assis sur un sofa avec Andrew, je l'ai subitement embrassé, à sa très grande surprise et indignation — "Mais, mon vieux, vraiment ! Cela ne se fait pas" ou que... mais passons...

C'était une pièce familiale (j'ajoute qu'Andrew était mon neveu)[4] et les permutations et les groupements familiaux y étaient fort variés. Outre la routine de la maisonnée c'était surtout les dimanche après-midi, lorsque ma mère se trouvait invariablement à la maison, que l'atmosphère

familiale, intensifiée par des renforts venus du dehors, atteignait son diapason le plus extrême, pour ne pas dire le plus singulier. C'était alors que le salon se peuplait de tantes et d'oncles, de cousins et de connaissances, de Strachey, de Grant, de Rendell, de Plowden, de Batten, de Ridpath et de Rowe. On se rendait compte alors qu'il avait été conçu à leur intention, il les contenait si bien, si naturellement, et cela malgré l'innombrable diversité de leurs âges, de leurs personnalités ou de leurs classes sociales — Nina Grey avec ses manières surannées d'aristocrate catholique, Fanny Stanley avec sa loquacité de table d'hôte, oncle Georges avec ses atroces reniflements, plié en deux par les ans et les excentricités et déversant à grands flots, à quiconque s'aventurait à proximité, ses avis sur l'architecture et sur le Tasse, le jeune Black Pat, au museau épaté, à la langue absurdement mensongère, venu, de toute évidence selon un accord préalable, pour rencontrer expressément Millie Plowden et exagérant par trop sa surprise lorsque, gloussante et empanachée de plumes jaunes, celle-ci faisait enfin son entrée.

C'était vers six heures qu'on y était le plus nombreux; ensuite, petit à petit, l'affluence se faisait moindre. Très souvent cependant quelqu'un restait à dîner — Sir William Ward peut-être, qui tout en ayant été Gouverneur-Général des Straits Settlements était un véritable virtuose du pianoforte. Enjoint de jouer, il s'asseyait devant l'instrument et attaquait une valse de Chopin avec toute la fougue d'un destrier piaffant lorsque, brusquement, se faisait entendre un curieux bruit discordant qui s'élevait et s'abaissait au rythme de la musique. Cela tenait à la fois du ronflement et du sifflement et personne n'avait la moindre idée de ce que ce pouvait être. Enfin le mystère se dissipait; l'ex-Gouverneur Général souffrait, en ces moments d'enthousiasme, d'une bizarre affliction nasale. Tandis que l'assistance écoutait, avec un rien d'hystérie, cette combinaison sonore inhabituelle, elle était assaillie, tout d'un coup, par un autre bruit encore, très différent cette fois et ressemblant à un bruissement de torrent. Il y avait un moment de stupéfaction horrifiée, puis tout le monde comprenait, sans mot dire, que, là-haut, sur le palier, quelqu'un était en train d'utiliser les w.c.

Il existe différentes façons de voir le monde; mais il me semble que, d'une manière ou d'une autre, il m'a été donné d'en connaître bien des aspects dans le grand salon à Lancaster Gate. Il va sans dire que mes expériences, là, ne se bornaient pas au cercle de ma famille, si grand fût-

il. Il y avait une succession incessante de visiteurs; on organisait fréquemment des dîners et des réceptions. J'ai un souvenir curieux des préparatifs pour l'un des ces *five o-clock* qu'en l'occurrence je peux dater avec précision. On avait vidé le salon, rangé les chaises le long des murs et au milieu, Dorothy et Pippa allaient et venaient, faisant les paons, habillées de pied en cap de mousseline blanche avec de longues jupes amples et, autour de la taille, des écharpes en satin noir attachées en d'énormes noeuds. Elles portaient le deuil de l'Empereur allemand, donc la réception en question devait avoir lieu un après-midi de la troisième semaine de juin 1888. Souvent aussi on organisait des réceptions musicales, et, à une époque où le pantalon m'était moins familier encore qu'il ne me l'est actuellement, j'ai entendu dire avec beaucoup d'émotion, que Grossmith, le presque légendaire Grossmith du *Sorcerer* et de *Pinafore*, allait venir jouer et chanter. "Tu sais ce qui va arriver ?", chuchotai-je à Marjorie alors que, fort agité, nous attendions l'arrivée des invités. "Au moment même où Grossmith entrera mes knickerbockers tomberont." Ce fut bien plus tard que ma mère et ma tante organisèrent ensemble la plus distinguée de leurs réceptions musicales au cours de laquelle Joachim et Patti jouèrent dans leur quatuor. Je revois encore les traits olympiens de Sir Frederic Leighton qui, ce soir là, fit son entrée rouge de colère. Je l'entends encore expliquer avec véhémence qu'il s'était fourvoyé, s'était trompé de maison et avait donc dû traverser la moitié de la ville en fiacre.

N'allez pas déduire de ces activités que nous étions des gens chics ou à la mode; nous étions, bien au contraire, plutôt peu soignés; en revanche, nous n'étions en rien bohème. Notre orthodoxie, quelque peu mitigée par la culture et par l'intelligence, était bien plus sérieusement entamée par la personnalité lunaire et chimérique de ma mère et par quelque chose en elle d'excentrique et de capricieux. Son sentiment de ce qui était juste ou correct n'était entaché d'aucun snobisme et, bien que soutenu avec insistance et conviction, chose singulière, n'appartenait qu'à elle et à personne d'autre. Que ses filles prissent le deuil pour l'Empereur allemand, par exemple, voilà qui lui paraissait de rigueur, mais elle-même portait des robes faites selon ses propres modèles et qui faisaient fi de toute mode. Elle avait fait baptiser tous ses enfants mais elle-même ne pratiquait pas — sauf quand nous étions à la campagne et alors elle allait à l'église avec une régularité extrême. Jamais elle ne manquait de rendre

une visite qu'on lui avait faite, mais du point de vue de la vie sociale l'organisation de la maison laissait beaucoup à désirer. Nous n'avions pour les apparences qu'un respect minimum. Notre majordome Frederick, élevé à ce poste après avoir fait des débuts comme aide-jardinier à Stowey House, à l'apparence simiesque, à l'énorme bouche mal couverte par une moustache tombante, était l'homme le moins présentable qui fût et, rustre qu'il était, devait glacer le visiteur à qui, pour la première fois, il ouvrait la porte. "Pourquoi les Strachey permettent-ils à leur domestique de porter la moustache ?" souffla un invité, militaire, à un compagnon d'armes comme ils empruntaient le couloir ensemble — c'est Marjorie, cachée dans la salle à manger, qui l'entendit s'indigner ainsi. Pourquoi, en effet ? Mais la vérité c'est qu'il ne serait jamais venu à l'esprit de ma mère d'ordonner à l'infortuné Frederick — excellent homme malgré sa laideur — de raser sa moustache, pas plus qu'il ne lui serait venu à l'esprit de se passer entièrement de majordome et de le remplacer par une domestique. Un majordome, mais mal dégrossi, aurait très bien pu être le symbole de notre ménage à Lancaster Gate.

Sans doute la précarité de notre fortune expliquait-elle, en partie, notre manque de chic. Mais quelle qu'en fût l'explication j'estime, rétrospectivement, que notre laisser-aller était un des éléments qui rachetaient la situation. On n'aurait pu guère rien imaginer de pire qu'un Lancaster Gate élégant. Le fait était qu'il y avait, dans son désordre et dans sa saleté, quelque chose de foncièrement humain. Quoi de plus humain que, dans le hall, à côté de l'escalier, deux bicyclettes fussent appuyées, mal cachées par un plaid, que, sur le velours rouge dans l'alcôve derrière la copie de la Vénus de Milo, il y eût une couche de poussière trop épaisse, et que, dans la salle à manger, pendant les dîners les plus importants, s'imposait, sans honte et bien en évidence aux yeux de tous, le secrétaire de ma mère, couvert de papiers en grand désordre. A nous autres enfants, du moins, qui fouinaient dans tous les recoins, il était bien manifeste que l'état des lieux ne correspondait pas du tout aux normes. Les invités, eux, pouvaient peut-être ne rien remarquer de très particulier; quant à nous, nous connaissions comme notre poche tous les abîmes camouflés et prenions un plaisir sardonique à rechercher et à dénombrer, avec une sorte de masochisme implacablement réaliste, chaque "sac de crasse", car telle était l'expression, par trop exagérée, que nous employions en la circonstance.

Le fait était qu'une grande tradition, la tradition aristocratique du dix-huitième siècle, était depuis longtemps entrée dans un état de décomposition. De par leur naissance, mon père et ma mère appartenaient à la race des gentilhommes campagnards de la vieille Angleterre, richement pourvus de sang noble et de biens de ce monde, société dans laquelle le vin, l'argenterie et les laquais étaient les apanages indispensables de la vie civilisée. Mais leur monde à eux en différait de beaucoup : c'était le milieu victorien des professions libérales, au sein duquel les anciennes structures sociales subsistaient encore certes, mais dégénérées et affaiblies, c'était un monde où les lambris d'Adam avaient cédé la place au papier peint de William Morris, où la nuée de domestiques s'était réduite à un seul jeune homme portant livrée et, où l'on s'approvisionnait en couverts au grand magasin des Army and Navy Stores. Sans oublier cet autre ingrédient du mélange — la pulsion curieusement désagrégeante du caractère Strachey. Dans nos solides qualités bourgeoises s'étaient infiltrés l'intellectualisme et les excentricités. Cette évolution complexe se manifestait au cours de nos dîners de famille. C'étaient de longs repas sérieux; mais, n'était la présence d'invités, on n'y mettait jamais l'habit. Au dessert on plaçait les trois bouteilles rituelles de porto, de xérès et de vin de Bordeaux en tête de table et on les faisait solennellement passer— porto, xérès et bordeaux qui provenaient tout bonnement de chez l'épicier du coin. Un majordome et un groom en livrée assuraient le service, majordome qui n'était autre que Frederick, remplacé plus tard par un personnage qui résumait de manière encore plus appropriée notre subtile dégringolade sociale — Bastiani de son nom — grosse créature noiraude et vaguement italienne qui finalement se mit à boire, n'avait guère assez de souffle pour monter l'escalier du sous-sol et qui, en servant les légumes, exhalait au visage de sa victime attablée des relents de sueur et de whisky. Il disparut après une altercation de proportions affreusement mélodramatiques, pour être remplacé par Monsieur Brooks qui, lui, du moins le supposait-on, avait dû être garçon d'écurie dans sa jeunesse, car tous ses agissements s'accompagnaient d'un curieux hennissement *sotto voce*, mais peut-être après tout n'était-il que Sir William Ward mal déguisé en domestique de maison. Examinant les tiroirs du buffet nous y découvrions un inextricable lacis de fils de fer de bouteilles de soda, de tire-bouchons cassés, de serviettes de table, de débris mystérieux de ramasse-miettes

démantibulés. Tout en enregistrant l'emplacement d'un autre "sac de crasse" nous observions, avec une joie maligne, que Monsieur Brooks avait enlevé le bouchon en cristal de la carafe de cognac et avait enfoncé à sa place un vulgaire bout de liège.

Désagrégation peut-être, dégringolade sans doute, et, cependant, l'effet général, concrétisé sur une échelle bien plus vaste, était d'une solidité immuable. Au-dessus de nous, autour de nous se dressait, masse inébranlable, Lancaster Gate, le cadre, sinon l'essence même, du moins le semblait-il, de notre être. Se pouvait-il que l'édifice entier ne représentât qu'un vaste sac de crasse et nous, ses habitants, les *disjecta membra* de générations disparues que le Destin, trop affairé ou trop paresseux, aurait dû, depuis longtemps, balayer ? C'est ainsi qu'à nos moments de dépression nous aurions pu inconsciemment théoriser; mais en réalité tel n'était pas le cas. L'univers de Lancaster Gate a disparu dans le néant, tandis que nous, nous survivons. Que ce régime un jour, toucherait inévitablement à sa fin, était pour moi une pensée insupportable — comme la mort, il ne fallait pas la regarder fixement; qu'arriverait-il, que pourrait-il bien arriver le jour où nous quitterions Lancaster Gate ? Ce furent les circonstances, des revenus amoindris, qui, à la fin, occasionnèrent la catastrophe impensable; mais je comprends maintenant que, quoi qu'il fût arrivé et quelques riches que nous ayions pu continuer d'être, les jours de Lancaster Gate étaient comptés. Les forces de la désagrégation en auraient eu raison à la fin. Et même je suis persuadé que la fin était arrivée avant même que nous en fussions véritablement partis car Dorothy, avec un courage extraordinaire, choisit d'épouser un peintre français impécunieux et les fondations de Lancaster Gate en furent ébranlées. L'esprit nouveau fut marqué par l'absence, sous le mince prétexte de la différence des nationalités, d'une cérémonie de mariage à l'église, omission qui, dix ans plus tôt, aurait été inconcevable. Il n'était toutefois pas question de se passer de réception de famille pour célébrer l'événement. Une fois encore le grand salon déborda de silhouettes familières, y compris celle de l'oncle William en frac et veston de coupe pittoresque et aux innombrables boutons, le même habit qu'il aurait pu porter dans les années 1840 à Holland House, celle aussi de Mabel Batten à la ravissante poitrine sur laquelle la tête d'Edouard VII avait l'habitude de reposer. Et lorsque, enfin, cette bizarre assemblée se fut dispersée —

encore que nous n'en eussions guère conscience sur le moment même — quelque chose s'était passé : c'était la fin d'une époque.

Les véritables événements de la vie n'ont peut-être aucune importance. On naît, on grandit, on tombe amoureux, on se déprend, on travaille, on est heureux ou malheureux, on vieillit et puis on meurt — continuum vulgaire et ennuyeux; mais là ne réside pas le vrai sens de l'histoire de l'individu; ce qui compte c'est l'atmosphère. Ce qui m'est arrivé pendant mes premières vingt-neuf années de vie consciente pourrait très bien être laissé à l'imagination; mais ce qui, en revanche, ne peut pas être abandonné à la seule imagination c'est la trame particulière et étonnante sur laquelle est tissé le dessin de ma vie — en l'occurrence Lancaster Gate. Allez donc imaginer *cela* ! Reconstituer, aussi imprécisément que ce fût, cette sinistre mécanique, ce serait saisir avec une réelle précision la substantifique moelle de mon être. Un incube était couché sur mon âme comme un chat sur un enfant qui dort. J'ignorais, je ne me rendais pas compte, je comprenais à peine que quelque chose d'autre pouvait exister. Englouti dans le grand salon je croyais inévitablement que le salon constituait le monde. Ou plutôt je ne le croyais ni ne le croyais pas; à mes yeux *c'était* le monde. Seulement j'avais vaguement conscience, tout le temps, que, dans le monde, il y avait quelque chose qui n'allait pas, qu'il avait, en somme, des proportions peu agréables.

Ce serait bien sûr absurde de faire croire que j'étais proprement malheureux tout le temps. Il s'agissait moins d'être malheureux que d'être contenu et oppressé par le poids subtilement impondérable de l'ambiance circonvoisine. Et par chance il y avait des moments lorsque se détendait subitement en moi quelque ressort magique et que, rejetant ce poids, mon esprit prenait son essor vers la liberté et la béatitude. Une nuit d'été, rentrant du Temple avec Clive[5], le quittant dans un état d'excitation un brin amoureuse en face de la sentinelle de St Jame's Palace, continuant mon chemin dans la lumière opalescente du petit jour, à travers Mayfair qui dormait, et le long de Bayswater Road où les véhicules municipaux aspergeaient les trottoirs d'une eau désinfectante bleu-pâle, j'arrivai enfin au n° 69, quelque peu fatigué mais non pas trop que je ne pusse contempler avec sérénité la longue ascension qu'il me fallait affronter avant d'atteindre mon lit. Je montai, je montai de plus en plus haut, autour de la grande cage d'escalier ocreuse et mal éclairée, je montai

jusqu'à ce que je visse le dôme là, au-dessus de ma tête, et que, regardant par-dessus la balustrade, il me semblât être suspendu dans l'espace, puis j'obliquai, gravis les six large degrés, passai devant chambre après chambre, plus haut encore, laissant derrière moi, l'étage de la nursery, pour atteindre enfin la chambre qui était, à cette époque-là, la mienne — située presque au sommet de la maison, à l'arrière, dominant, d'une hauteur incroyable, une ancienne écurie, un toit et des pots de cheminée. J'ouvris la porte, entrai et vis tout de suite que le second lit — chaque chambre avait invariablement son second lit — était occupé. Je regardai de plus près; c'était Duncan[6]; et je ne fus pas surpris. Il s'était attardé, sans doute, jusqu'à une heure trop avancée pour pouvoir rentrer chez lui et on lui avait offert la place qui convenait. Curieusement exalté par cette matinée si délicieusement chaude, je commençai à me déshabiller. Comme je me mettais au lit je vis que toutes les couvertures avaient glissé du lit de Duncan, qu'il était étendu, presque nu, vêtu seulement d'un incertain pyjama, son corps, le corps gracile d'un jeune homme de dix-neuf ans, exposé à la vue. J'étais très heureux et, avec un sourire intérieur, je me demandai comment il se faisait que je ne désirais pas, ne désirais aucunement, ce que l'occasion semblait si parfaitement m'offrir, et je me couchai et je dormis profondément et je ne fis pas de rêves prémonitoires.

Juin 1922

NOTES

1. Lytton Strachey habita, avec Dora Carrington, à la Mill House, Tidmarsh, Nr. Pangbourne, Berks, de l'hiver 1917-18 jusqu'en l'été de 1924. Lady Strachey et sa famille s'installèrent au n° 51, Gordon Square, dans le quartier de Bloomsbury, en 1919. Lytton avait déjà un pied-à-terre, à partir de janvier de la même année, au 41, chez son frère James. A diverses époques les nos. 37, 42, 46 et 50 furent occupés par différents membres du groupe de Bloomsbury.

2. Né à Stowey House, Clapham Common, dans la banlieue sud de Londres, Lytton Strachey y vécut jusqu'à l'âge de quatre ans. James (Jim) Rendell (1854-1937) avait épousé la soeur aînée de Strachey, Elinor (1860-1945). Béatrice Chamberlain (1862-1918), fille aînée de Joseph Chamberlain et de sa première femme Harriet Kenrick, était une demi-soeur de Neville Chamberlain, le premier ministre qui pactisa avec Hitler à Munich. Béatrice était l'amie intime de Dorothy Bussy.

3. Philippa (Pippa) Strachey (1872-1968), Joan Pernel Strachey (1876-1951) et Marjorie Colville Strachey (1882-1964), cinquième, septième et neuvième respectivement des dix enfants Strachey, dont Dorothy était la troisième et Lytton le huitième. Pippa joua un rôle important dans le mouvement de l'émancipation des femmes; Pernel, spécialiste de littérature française, devint le Recteur de Newnham College, Cambridge de 1923 à 1941; Marjorie devint professeur et auteur de nombreux livres.

4. Andrew Rendell, fils de James et Elinor Rendell, v. note 2.

5. Clive Bell (1881-1964) le critique d'art qui épousa le peintre Vanessa Stephen (1879-1961), la soeur de Virginia Woolf (née Stephen) (1882-1941). The Temple, vieux quartier de Londres où sont situées les études des avocats et des avoués.

6. Le futur peintre Duncan Grant (1885-1978), de cinq ans plus jeune que Strachey, était son cousin, fils de Bartle Grant le plus jeune frère de Lady Strachey, (née Grant). Strachey devait plus tard tomber éperdûment amoureux de lui, mais Grant, sereinement bisexuel au demeurant, lui préféra Maynard Keynes et, ensuite, Vanessa Bell.

LA SOUCO
PENDANT LA PREMIERE GUERRE[1]

par

Zoum WALTER

L'agitation s'arrêtait à la "route du tram" qui devait passer à Roquebrune à l'heure 23 et qu'on attendait parfois deux heures. Plus tard, c'était une autre région, celle du village où nous avons vécu, modestement, pendant trois années, dans le voisinage et l'intimité des Bussy. C'était le travail des deux artistes qui, dégagés d'obligations militaires (Simon libéré après quelques semaines de service comme territorial et planton, mon père, quadragénaire belge, non tenté de s'engager, se disant, je crois, que sa mauvaise santé n'aurait fait de lui qu'un soldat d'hôpital), peignaient obstinément — et n'étaient-ils pas faits uniquement pour cela. La vaillance de ma mère, ses miracles d'économie stricte et enjouée; les séances de pose et les études musicales que je continuais; les leçons de Dorothée, les conversations de la Souco, passionnées sur l'Art, mes rêveries, mes lectures, mes promenades en montagne, mes jeux avec Janie, chroniquement souffrante, comme elle l'a été jusqu'à 15 ou 16 ans et qui, sans moi, aurait eu une enfance tout isolée. Frêle et secrète Janie aux yeux de charbon, qui bien plus tard, devait avec la plus grande modestie possible, travailler pour la résistance, puis être auprès de ses parents, quand la vieillesse eut ravagé leur intelligence, d'un dévouement sublime.

Je m'accommodais fort de la tranquillité, soit dans sa chambre gaie, inondée de soleil, soit sur cette terrasse de la Souco, assise sur les marches

[1] Texte reproduit avec l'aimable autorisation de M. François Walter, et extrait des pages 115-118 de *Pour Sylvie* par Zoum Walter. Bruxelles : Jacques Antoine, 1975, 154 p.

de l'espèce de petit temple que Simon avait élevé dans le fond et qui était lui-même comme une chambre de plein air. Quatre colonnes, deux à gauche, deux à droite, l'une carrée, l'autre ronde, supportaient un linteau droit tout simple. Le sol était carrelé en marbre noir et blanc. Sur le mur, Simon peignit et effaça bien des sujets. J'ai vu tour à tour une Léda, avec son grand cygne, une chèvre noire auprès d'une vasque d'eau verte, une panthère passant sur fond pourpre, une Europe qu'une espèce de capricorne enlevait dans des flots massifs. Enfin, Simon peignit et n'effaça plus trois grands rectangles de minium. En chacun s'inscrivait un vase jaune d'ocre. Les colonnes rondes étaient peintes au minium jusqu'au tiers de leur hauteur. Un grand velum de toile brune s'accrochait au linteau du petit temple et, maintenu par des sangles aux piliers qui bordaient la terrasse, la recouvrait presque toute entière. Par les jours de soleil, on était à l'ombre. Sous la terrasse, de beaux orangers. A gauche, la maison où l'on entrait par une porte-fenêtre. A droite, le jardin de citronniers, d'oliviers et quelques fleurs précoces ou rares que Simon plantait et soignait lui-même avec des gestes délicats de Japonais.

Quand j'arrivais le matin à la Souco, Janie sortait à peine du sommeil. Elle se levait languissamment, puis nous descendions au salon où Dorothée écrivait ou lisait à son bureau-secrétaire. Le soleil, le plus souvent, entrait à flots; les jours de froid un feu d'oliviers brûlait. Quelques fauteuils tout ordinaires que leur housse de toile rendait jolis, des coussins de couleur vive. Les rayons de la bibliothèque chargés de livres mystérieux pour moi. Aux murs, un tableau de Simon, deux ou trois pastels, et deux petits dessins au crayon d'Eugène Martel : une tête de berger comme un Fouquet, un profil de jeune fille plus vigoureux que Carpaccio. Janie prenait place à sa petite table, lisait, dessinait, coloriait ces merveilleux dragons, fruits de son imagination enfantine auxquels j'ai trouvé bien inférieurs les dessins d'enfants dont on nous inonda plus tard.

Dorothée assise au coin de l'âtre, un livre à la main, me donnait leçon. Tout de suite elle me fit apprendre des vers par coeur, comptant sur le rythme du vers anglais et sur mon oreille pour me donner un accent que je ne devais plus perdre.

Elle m'expliqua, me traduisit le premier petit poème de Lovelace que j'appris rapidement, me donna un vocabulaire de plus en plus varié à mesure que j'apprenais d'autres pièces. Toute incursion de traverse, toute occasion d'étendre ses explications, était bonne. Elle m'enseigna ainsi ce

que je sais de l'histoire littéraire anglaise, de la Grèce, de Rome, de l'histoire de France aussi, car bientôt elle entreprit une instruction française et le fit également par la poésie. Ce qu'elle me lut en premier, ce fut *Iphigénie* et j'étais si ignorante du vers français en même temps que de l'antiquité grecque que je n'y compris, à la lettre, pas un mot. Janie écoutait, appréciait, répondait aux questions posées par sa mère. Comment eussé-je répondu ? En peu de mots, Dorothée me dit la guerre de Troie, me parla de Racine, relut plusieurs scènes. Tout s'éclaircit. Je saisis, je compris, j'osai comprendre. Pour moi qui ne connaissais de la littérature que ce que j'avais pu en glaner — car sur le seuil de tel ou tel livre que le hasard mettait à ma portée, j'étais arrêtée par le sentiment que je commettais une faute si je lisais sans avoir eu la permission de mon père, et cette permission qui m'eût sans doute été accordée, je ne la demandais pas — ce fut comme un interdit qui se levait, l'interdit sur les livres "pour grandes personnes", l'interdit sur la poésie, cette chose mystérieuse et peut-être malsaine...

En quelques semaines, je sus un millier de vers et j'agrémentais mes promenades, nos courses à Menton de mon répertoire poétique que je commençais en sortant de Sainte-Lucie et qui n'était épuisé qu'en arrivant à Carnolès par le Bois du Hameau.

Comme j'ai aimé tout de suite les poètes de l'Angleterre ! Je me roulais littéralement dans cette musique forte et subtile et bien rythmée. Je lisais beaucoup aussi, mais je ne parlais pas. Crainte de me faire moquer par Janie qui avait déjà la dent dure, et juste, qu'elle a gardée. Je vivais du reste dans l'admiration de Janie. Touchait-elle ses pinceaux d'aquarelle ? Il en sortait un monstre étonnant de vivavicté de couleur et d'étrangeté de formes, et plus tard, de petites œuvres exquises de précision sensible et de goût. Elle disait les vers admirablement. A 10 ou 11 ans, elle avait tout lu et il me semblait qu'elle comprenait tout. Elle était indifférente à la musique et de si délicate santé que toute la part physique de la vie lui était interdite. A peine une promenade; un jeu, non pas violent mais actif, il n'en était pas question. De languissantes flâneries au jardin, d'interminables lectures, des séances d'aquarelle d'où naissaient ces monstres étonnants, et aussi les drames que nous faisions jouer à sa ménageire d'ours en peluche, de lapins en drap, et d'oiseaux en carton.

UN GRAND HOMME[1]

par

Janie BUSSY

Je ne peux vraiment retrouver le souvenir de la première fois où m'apparut une physionomie qui devait plus tard me devenir familière : celle d'un homme grand, corpulent, à la barbe poivre et sel bien peignée, aux grands yeux myopes bleu pâle derrière de belles lunettes finement bordées d'or, aux mains bien faites, admirablement soignées, en habits plus élégants que ceux de nos visiteurs habituels — figure rayonnant la prospérité dans une aura de respectabilité bourgeoise — non, j'étais, je le suppose, trop jeune en la circonstance pour me rappeler la première fois où mon regard se posa sur le grand peintre révolutionnaire Henri Matisse.

Au cours de mes années d'enfance cependant, cette physionomie, d'abord plutôt impressionnante et sans attrait particulier aux yeux d'une petite fille, apparaissait chez nous à des intervalles irréguliers, assez longs, et peu à peu je me rendis compte que ce gentleman paisible, d'aspect distingué, qui nous rendait des visites occasionnelles quelque peu raides et formelles — et dont la silhouette aurait pu être celle d'un heureux courtier en bourse — avait en soulevant dans le monde une admiration passionnée et une inimitié qui ne l'était pas moins, opéré une révolution dans l'esprit des humains.

Toute son apparence était certainement à l'opposé de celle qu'on prête communément à un artiste. On a dit souvent qu'il ressemblait à un professeur allemand, et il y a quelque vérité en cette comparaison, mais il ressemblait encore plus à un homme d'affaires de la France du nord, et cet aspect n'aurait pas été tout à fait trompeur, comme les marchands de tableaux l'ont appris à leurs dépens, car nul autre que cet artiste exquis ne pouvait se montrer plus coriace en marchandage. Ce peintre dit "méditerranéen", le plus sensuellement méridional des artistes contemporains, était d'ailleurs natif d'un bourg nordique froid et

bourbeux : Bohain en Picardie. (Je l'ai souvent entendu citer en patois, non sans approbation, le proverbe picard :"Chacun son pain, chacun son hareng", soit en traduction libre : "Chacun pour soi". Tout cela, cependant, je ne le perçus que très graduellement. La célébrité de Matisse était déjà mondiale quand je commençai à prendre conscience de sa personne, mais bientôt je démêlai qu'il n'avait pas toujours été riche et fameux — voire pas toujours respectable. Toujours cependant, il avait possédé des dons extraordinaires, uniques, comme le faisaient entendre les propos de mon père. Mon père et lui avaient été condisciples dans le célèbre atelier de Gustave Moreau, lequel en vérité n'appartenait pas à l'École des Beaux-Arts, dont Matisse n'avait jamais réussi à passer les examens académiques d'une extrême rigueur[2]. Il semble que ce soit depuis cette époque que mon père regarda ses dons avec une intense admiration et son caractère avec une indulgence amusée. Ils étaient encore étudiants quand il prédit à Matisse grand succès, discernant aussitôt chez lui ce rare mélange de virtuosité, d'audace et de charme qui l'ont rendu célèbre, mais il ne se laissa jamais gagner par la révérence, l'extrême sérieux avec lesquelles Matisse s'habituait, déjà dans ses débuts, à se regarder lui-même.

Auguste Bréal[3] m'a raconté plus tard qu'en ces années de jeunesse mon père brocardait impitoyablement Matisse lorsque celui-ci s'abandonnait par trop à son travers favori de pérorer devant ses propres peintures, prouvant par a + b qu'il s'agissait de chefs d'oeuvre. Devant une nature morte dont Matisse déclarait positivement qu'elle "*illuminait la chambre*" de sa rayonnante harmonie, mon père avait simplement exprimé sa préférence pour une lampe à pétrole; et un autre jour Matisse se vantant de n'avoir plus besoin de visiter le Louvre puisqu'il avait épuisé les leçons des vieux maîtres, la réponse fut : "*Oui, mais tu vas rue Lafitte*" — ce qui faillit provoquer une rupture : c'est rue Lafitte qu'une grande collection de peintures de Cézanne était pour la première fois exposée. Cependant la rupture n'eut pas lieu — Matisse n'avait pas tant d'amis et ne semblait guère en passe d'accomplir les grandes destinées qu'on lui avait prédites. Il était en proie aux angoisses traditionnelles de la pauvreté et du désespoir. Ces angoisses s'épanchaient en lettres interminables que mon père conserva longtemps, mais qui hélas, par un désastreux concours de circonstances, furent finalement détruites.

Une ou deux d'entre elles pourtant survécurent, que je découvris un jour dans un tiroir. La lecture en est curieuse aujourd'hui. "*Comme je me souviens bien*", écrivait Matisse vers 1903, "*du doigt sybillin et menaçant que tu agitais devant moi par-dessus le poële en prédisant :* «Matisse tu gagneras un jour beaucoup d'argent...» *Hélas, j'en suis loin. Je ne gagne pas un centime, ma petite fille est malade, nous gelons — je vais probablement devoir renoncer à la peinture*" et ainsi de suite sur huit pages. Mais peu après, la chance tourna. Les Stein d'abord prirent son parti, puis au retour d'une vacance à Collioure Matisse trouva les frères Bernheim qui l'attendaient à la gare. C'est en taxi qu'ils lui firent signer contrat — un autre marchand qui, avec plusieurs télégrammes, l'attendait à son appartement repartit les mains vides[4].

Ainsi débuta l'extraordinaire succès. Il datait d'une vingtaine d'années quand je commençai pour de bon à observer l'artiste, car ce n'est pas je crois avant les dernières années vingt qu'il prit l'habitude de venir régulièrement le dimanche à l'heure du thé[5] ! (bien que tout à fait irréligieux — il ne va jamais à l'église — Matisse ne travaille pas le dimanche). Il avait alors acquis une énorme auto américaine et disposait d'un chauffeur, ce qui peut expliquer la fréquence accrue de ses visites, car lorsqu'il conduisait lui-même son habitude était de se mettre sur le côté de la route chaque fois qu'il voyait une autre voiture venir vers lui, et d'attendre là que le danger fût passé. Comme la voie de corniche au bord de laquelle nous vivions ressemblait alors à Piccadilly ou à la Cinquième Avenue, sa progression était lente et se cantonait à un très court rayon d'action autour de Nice, où il vivait. Quoiqu'il en soit il prit soudain le pli de ces visites et parut s'y plaire, non à notre compagnie sans doute, mais à son monologue en notre compagnie.

Ce monologue, pour un temps du moins, ne laissait pas d'être fascinant. Matisse quand il le désire peut être très amusant et même charmant. Il est bien plus cultivé que la plupart des peintres, particulièrement en musique, et il a beaucoup lu. Un des meilleurs mimes que je connaisse, il évoque les gens avec une extrême économie de moyens : un regard, une intonation lui suffisent à camper un personnage. Il excellait à imiter Bouguereau dont il avait été l'élève[6]. Ma mère lui dit un jour en plaisantant qu'il avait raté sa vocation : il aurait dû être acteur. Il répondit fort sérieusement qu'il avait pris cette éventualité en considération. Il est fort bon conteur et certaines de ses sagas préférées

comme celles de ses combats habituellement triomphants et toujours renaissants avec les marchands, ou à propos de son enfance à Bohain, pouvaient être captivantes. Je me rappelle en particulier l'histoire d'un hypnotiseur qui, en visite à Bohain procédait à une démonstration dans la salle de la mairie et mesmérisait les écoliers en leur suggérant qu'ils étaient dehors près d'une rivière, au milieu des fleurs; et eux se penchaient pour cueillir les fleurs ou essayaient de boire l'eau de la rivière : telle était la force de la suggestion hypnotique. Quant à lui cependant, comme il commençait à céder au charme, quelque chose se déclencha et il vit, sous l'herbe et l'eau, le tapis sur le sol. "*Non*", cria-t-il, "*je vois le tapis*". Après quoi l'hypnotiseur ne put rien tirer de lui. L'incident prit à ses yeux la signification d'un symbole. Si loin que la fantaisie pût l'entraîner, il ne perdait pas de vue le tapis.

Je ne peux pas non plus oublier sa description de New York. De l'aérienne beauté des gratte-ciels le jour, de leur noire magie veloutée, parsemée de points lumineux la nuit, et de l'extraordinaire qualité cristalline de la lumière, je n'ai jamais entendu une description aussi vive. A l'occasion, Matisse peut aussi être spirituel. Comme il entrait un jour à la Coupole — café de Montparnasse — un frisson parcourut la salle et tous les serveurs bondirent vers lui. "*On me prend pour Picasso*", murmura-t-il.

Et néanmoins... prodigieusement doué, brillant, spirituel, après quelque temps il devient intensément ennuyeux. La raison en est simple. Matisse est le plus complet égoïste qui se puisse rencontrer, et ce prodigieux égoïsme sous l'aimable bénignité de ses manières décourage par suffocation. Peut-être était-il poussé vers notre demeure par quelque obscur besoin d'amitié et de sympathie, car à l'époque où il gagnait des millions d'admirateurs, il avait perdu tous ses anciens amis, sauf mon père. En fait personne d'autre que nous n'a supporté Matisse aussi longtemps et je n'ai pu comprendre pourquoi mon père faisait ainsi exception. Ma conclusion fut que son attitude initiale, faite, je l'ai mentionné, d'admiration et d'amusement, donnait la clef de l'énigme.

"*Matisse*", disait Bréal, "*ne peut s'habituer à l'idée d'être Matisse. Il reste fasciné par son propre succès*". Et vraiment l'égoïsme de Matisse est à la fois si colossal et si enfantinement simple et naturel que le terme de "vanité" ne lui convient pas. Il ne se considère pas comme le plus grand peintre du monde mais tout simplement comme le *seul*, les autres

n'existant pas par eux-mêmes mais seulement par rapport à lui. Si le travail d'un autre artiste retient son regard, ce qui arrive, c'est seulement qu'il y a vu un reflet de ses propres problèmes. Depuis longtemps il a cessé de s'intéresser aux jeunes artistes ou à quoi que ce soit de jeune. Par crainte de l'opinion publique, par celle de miser sur le mauvais cheval ? L'explication ne serait que partielle. Au fond il n'y a que défaut d'intérêt. Il est franc là-dessus. Je me rappelle qu'un jour la conversation porta sur la possibilité d'un voyage qu'il ferait pour voir à Londres une exposition unique d'art chinois[7]. Après quelques propos conventionnels, sa sincérité se fit soudain passage. "*Après tout, je ne pense pas que j'irai. Je n'ai réellement pas envie d'y aller. Je ne m'intéresse qu'à moi*". Et ce disant il passa du rose au rouge et se cacha le visage dans les mains. Il est parfaitement conscient de ses particularités, et il peut s'en ouvrir à des intimes avec un curieux et quasi-désarmant mélange de honte et d'orgueil.

Avec tout son égoïsme, il n'a pas un atome d'affectation, et c'est ce complet naturel qui le rend supportable — au moins pour un temps. Tout absorbé en lui-même et son art, Matisse ne pourrait penser ou parler de rien d'autre. L'art étant pour lui un maître exigeant, ses créations apparemment sans effort lui coûtaient sueur et sang d'agonie. Il n'en épargnait rien à ses auditeurs. Heure après heure, il pouvait rester assis, déversant ses tourments et analysant les noeuds de l'art dans lesquels il s'était mis. Si incroyant qu'il fût, son livre de chevet à l'époque était l'*Imitation de Jésus-Christ*, dont sans nul doute il se voyait lui-même comme la réplique artistique. Ce n'est pas Dieu qu'il servait mais l'Art, *son* Art. Son âme s'absorbait dans l'Imitation de l'Art — l'Art de Matisse. Il était impossible de ne pas admirer une dévotion si entière, mais parfois il était difficile de ne pas s'interroger sur cette indéfectible adoration et peut-être sur les limitations de la divinité adorée. Un jour, en ma présence, il raconta une récente rencontre avec Picasso (leurs relations étaient, *grosso modo*, celles de deux têtes couronnées).

Ils avaient échangé leurs souvenirs de la période héroïque. 1917 ! Quel moment formidable dans le monde de l'art ! Quelles angoisses artistiques n'avaient-ils pas traversées ! Toutes les anciennes valeurs semblaient basculer : "*Vous et moi*", avait-il dit à Picasso, "*nous étions dans les tranchées, nous aussi, en ce temps-là*". Je présume que Picasso l'approuva chaleureusement. Pourtant, 1917... Ne lui était-il jamais venu à l'esprit que son monde à lui n'était pas le seul ébranlé ? Ces tranchées

métaphoriques égalaient-elles tout à fait en désagréments leurs équivalents matériels ?

Matisse était marié, en apparence heureusement, à ceci près que son épouse était une invalide, souffrant d'un incurable mal de la colonne vertébrale qui l'obligeait à rester, tout le jour, étendue sur son sofa. Elle ne sortait jamais. Une ou deux fois par an, néanmoins, nous étions invités à déjeuner chez eux à Nice. Expéditions solennelles, mais en somme plaisantes. Les Matisse vivaient à l'étage supérieur d'une grande maison de la vieille ville, donnant d'un côté sur le marché aux fleurs, de l'autre sur le quai des États-Unis. L'appartement au sol carrelé de rouge et aux murs blancs était d'une simplicité sympathique, mais les meubles étaient beaux; et il contenait une riche collection d'oeuvres d'art, parmi lesquelles trois Cézanne, dont l'un acheté en 1902 avec la dot de sa femme (un bon investissement, cela)[8]. On pouvait jeter un coup d'oeil sur ses trésors : rideaux, tapis, écharpes d'orient, divans de types familiers, bols de fruits, parfois même une odalisque disparaissant dans un tournant. Le tout plutôt cérémonieux. Je trouvais Mme Matisse aimable et tout à fait inintéressante. On nous gratifiait d'un très bon repas pour ensuite nous conduire au studio, une grande pièce en L, et nous montrer le travail en cours. J'étais toujours frappée par le rituel élaboré qu'observait un artiste apparemment si spontané. A chaque modification de la peinture à laquelle il travaillait, elle était photographiée. Il pouvait y avoir une douzaine de ces photos rangées sur le côté du chevalet. Il lui arrivait, expliquait-il, de rester toute une nuit en éveil à se demander quelle était la meilleure combinaison des formes et en inventer d'autres, ce qui parfois l'amenait à des compositions nouvelles ou le ramenait à la première. Parfois aussi il avait beau multiplier les photographies, il n'arrivait pas à trouver par où l'oeuvre péchait. L'art était difficile.

Il ne s'agissait là que de petites peintures de chevalet, mais un jour, vers 1930 je crois, M. Barnes fit commande à Matisse d'une décoration. M. Barnes était un chimiste américain qui — M. Clive Bell me l'assure avait bâti sa fortune colossale sur l'invention d'un prophylactique contre le mal vénérien, adopté par l'armée américaine. Quoiqu'il en soit, il avait tant d'argent qu'il lui fallait partiellement s'en débarrasser, et à cette fin, il usa du moyen peut-être le plus rapide : il acheta de la peinture française. Il en acheta tellement qu'il fallut construire tout un musée pour abriter trois cents Renoir, des Cézanne, des primitifs, et bien sûr des

Matisse. La salle d'entrée de la Fondation Barnes venait d'être achevée; elle devrait être décorée; il demanda à Matisse de s'en charger. Je soupçonne que M. Barnes et Matisse ne réussirent jamais à bien s'entendre : c'était la première fois peut-être que l'un comme l'autre rencontrait une volonté aussi forte que la sienne; mais en dépit de cela, ou peut-être en conséquence, il semble qu'ils aient eu l'un pour l'autre un certain respect, voire une certaine fascination. En tout cas, Matisse accepta immédiatement la commande[9]. Il avait toujours eu de curieuses aspirations au sublime et au grandiose. Or cette décoration devait avoir cinquante pieds en longueur et douze en hauteur.

Aussitôt, il prit en location un garage niçois désaffecté et entreprit de travailler au carton. En lutte avec cette grande composition comme un chaton avec une pelote de laine démesurée, il souffrit bientôt d'indescriptibles tourments. Les grandes formes indécises, monstrueuses, désindividualisées qu'il avait conçues commençaient à s'enrouler en d'impossibles noeuds. Aucune solution ne s'imposait d'elle-même et toute altération en amenait une autre, et celle-ci une autre encore, jusqu'au moment où la composition devenait méconnaissable sans en être plus satisfaisante. Les années consacrées à ces puissants objets furent je pense celles où la frénésie de Matisse fut portée à son plus haut degré. Quand les difficultés le submergeaient, mon père recevait un long télégramme d'imploration : "*décoration en terrible état composition complètement incontrôlable et désespérée lumière convenable cet après-midi pour l'amour de Dieu viens tout de suite*". Mon père haussait les épaules, avait un petit rire, maugréait quelquefois que Matisse, assurément, ne pouvait imaginer qu'il avait lui-même un travail à faire, mais finissait toujours par prendre l'autobus pour Nice. Il rentrait quelques heures plus tard, épuisé, non sans avoir apparemment apaisé Matisse en l'amenant par cajolerie à une meilleure disposition d'esprit, et ainsi épargné à l'oeuvre son annihilation, si ce n'est à son créateur, le suicide.

Je l'accompagnai une fois dans sa visite au garage. Etrange spectacle. Tout un mur était couvert par le carton, ingénieusement composé de morceaux de papier coloré. Ils étaient épinglés au mur et pouvaient être déplacés comme les pièces d'un jeu de patience géant. Par terre des piles de papiers colorés s'entassaient. Matisse, armé d'un fusain au bout d'un long bâton, marchait de long en large, et dessinait d'un trait tout changement souhaité. Une jeune femme que personne n'avait auparavant

remarquée descendait alors, grimpait à une échelle et modifiait l'arrangement des papiers.

Il en alla ainsi pendant deux ou trois ans à la fin desquels Matisse fit deux découvertes, la première étant qu'on avait fait une erreur en calculant les mesures de la décoration, trop grande de deux pieds. La seconde était que la Russe de vingt-deux ans qu'il avait embauchée pour épingler les papiers, sans la regarder ni causer avec elle pendant deux ans, était radieusement belle, remarquablement intelligente et passionnément éprise de lui. Assez bizarrement ces découvertes ne parurent pas le troubler du tout. Il vendit aussitôt la décoration à la Ville de Paris pour plusieurs millions, se mit à en faire une autre pour Monsieur Barnes, et engagea Lydia comme secrétaire, modèle, intendante... et garde-malade pour sa femme. Après un surplus d'agonies, combats, sang et sueur, la seconde décoration fut achevée, et vendue plus cher encore à M. Barnes.

Matisse l'accompagna à Philadelphie. Il semblait extrêmement satisfait du résultat de son labeur. "Je viens de voir ma décoration en place", écrivit-il de New-York en mai 1933. "*C'est une splendeur !*"[10]. Oui, c'était une merveille, la composition était parfaite, elle illuminait la salle de sa rayonnante harmonie... Mr Barnes, avec justesse, avait parlé d'une cathédrale... Pour couronner le voyage, l'oeuvre étant accomplie, il se fâcha sans appel avec M. Barnes et, à l'automne, revint à Nice en pleine forme. Il avait soixante-huit ans [*en fait, soixante-quatre*], était extraordinairement riche et célèbre; il venait d'emménager dans un luxueux appartement naguère occupé par la Reine Victoria — rien ne semblait manquer à son bonheur... et, pour la première fois de sa vie, il fut immédiatement précipité dans le drame conjugal.

Personne ne découvrit exactement comment la chose arriva — après tout, Lydia vivait dans la maison depuis plusieurs années déjà et ses traits exquis et même les lignes (un rien distordues) de son joli visage étaient devenues familières aux collectionneurs des deux hémisphères. En outre, elle était la secrétaire parfaite : elle possédait sur le bout du doigt les oeuvres du maître, jusqu'à la dernière lithographie. Son comportement tranquille, inflexible, avait encore plus d'effet sur les marchands que la formule affable dont lui usait : "Les bonnes peintures ne sont jamais chères", avec laquelle il arrachait dix mille francs de plus; elle tenait le ménage à la perfection; et assistait Mme Matisse dans sa mystérieuse maladie, avec la dévotion d'une fille, apparemment. Quelle fut donc la

cause de la soudaine catastrophe ? [...] Il se peut qu'après quarante ans de mariage Mme Matisse ait soudain senti ne pouvoir endurer Matisse un moment de plus et se trouvât seulement trop heureuse d'avoir Lydia pour excuse.

Quoi qu'il en soit, l'orage éclata avec une violence soudaine et terrifiante et, par malchance pour nous, juste au moment où nous-mêmes venions de prendre un appartement à Nice. Jamais je n'oublierai cet hiver — je crois qu'il s'agissait de l'hiver 37-38. Ponctuellement, chaque jour, à 4 h. 30, au moment précis où je versais l'eau dans la théière, la sonnette tintait. En gémissant, j'allais à la porte; le grand homme était là, impeccable et lisse comme jamais dans son manteau de fourrure et apparemment parfaitement serein, mais la suite m'était bien trop familière. Il allait déverser ses malheurs presque avant d'avoir franchi le seuil, et continuerait à les déverser tout en avalant, je ne pouvais m'empêcher d'en prendre note, force gelée de coings accompagnée de cake, et, sans dicontinuer, il les déverserait jusqu'à l'heure du dîner. Six mois de ce régime nous conduisirent tous à un état proche de la folie. Les tourments artistiques de ses première années, bien qu'ils fussent épuisants à la longue, n'avaient pas manqué d'intérêt, mais les infinies complications d'une situation insoluble et presque figée, entre une vieille femme hystérique, un vieil homme égoïste et une jeune Russe dérangée (car j'en étais arrivée à l'idée que Lydia devait être dérangée pour nourrir une passion à l'égard de Matisse) — ces complications répétées quatre heures par jour, et tous les jours, suffisaient à tourner quiconque en bête. La situation presque immobile vacillait en permanence — par moment, il semblait que Mme Matisse allait en ressortir au plus haut — Lydia était congédiée, chassée de la maison; elle ne devait jamais revoir Matisse; elle avait des rendez-vous secrets avec lui; elle se suicida une ou deux fois en tirant, contre le mur, un revolver non chargé — et il y eut beaucoup de divertissements de cette sorte. Mme Matisse, possédée par l'énergie d'un démon, complètement guérie de son incurable maladie de la colonne vertébrale, soudain prit son lit et marcha — ou plutôt se précipita en hurlant. Elle s'arracha les vêtements, jeta tables et chaises à travers la pièce, fit main basse sur la réserve illégale de lingots d'or dont Matisse était détenteur et les cacha sous son oreiller; chaque jour elle avait sa crise de nerfs — une vieillesse grandiose, en vérité [...].

Matisse était bien le seul à ne pas s'amuser, comme il peinait à l'expliquer tous les jours pendant quatre heures. Comme à son habitude, il voulait à la fois garder tous ses gâteaux, et aussi les manger. Il voulait sa femme, il voulait sa secrétaire, il voulait sa fille; par-dessus tout, il voulait — ah ! cela, il le voulait ! — n'être pas tracassé et n'avoir pas à choisir. Impuissant, il s'accrochait à tout cela, comme le mobilier valsait à travers la pièce et que son épouse, à demi nue, les yeux fulminants, lui faisait face au milieu des débris. "*Monsieur Matisse*", éclata-t-elle un jour, "*Vous êtes peut-être un grand artiste, mais vous êtes un sale coco*"[11]. "Oui, le croiriez-vous, elle m'a dit ça à MOI !", cria Matisse, quand, avec son ingénuité habituelle, il nous répéta ce *mot*. Nous eûmes quelque difficulté à retenir nos gloussements et, ultérieurement, ce mot fut interprété par nous comme le véritable *mot de la fin.*

Mais il s'agissait de vie réelle, et bien entendu, il n'en fut rien — les choses demeurèrent en l'état quelque temps encore avant que Mme Matisse ne finît par s'effacer dans un nuage de fumée, et Matisse s'établit dans une nouvelle existence avec Lydia, non sans encouragements de notre part, bien qu'à mon sens les événements eussent pris le même cours sans encouragement d'aucune sorte. C'était de toute évidence la meilleure solution — Matisse et son épouse se rendaient fous mutuellement — Lydia était la femme qu'il lui fallait, et du moment qu'elle l'aimait... tout était bien. Du moins, je suppose. Non sans soulagement, nous vîmes les choses s'arranger au bout du compte et les visites de Matisse s'espacer. L'une des dernières fois qu'il vint nous voir — nous allions partir pour l'Angleterre, je crois — il avait déjà pris congé qu'il ressortit de l'ascenseur et demanda à nous parler de nouveau, "spécialement à ces dames". Il nous tint alors, à ma mère et à moi, en manière d'excuse, un petit discours guindé. Il venait brusquement de comprendre, nous dit-il, qu'il se pourrait bien qu'il ait été une sorte d'épreuve durant ces derniers mois — peut-être même un peu assommante — dans tous les cas, il souhaitait nous remercier de l'avoir écouté et pris en pitié si souvent et si longtemps. Et après s'être incliné avec raideur, il s'était enfin retiré.

"Fort bien", ne pus-je alors m'empêcher d'observer, comme l'ascenseur s'enfonçait, "mais s'il est aussi reconnaissant que cela, je pense qu'il aurait pu nous offrir ne serait-ce qu'un verre d'eau dans les appartements de la Reine Victoria". Car, c'est un fait — et je ne nie pas que la chose me resta en travers, et qu'elle ait pu déteindre sur l'ensemble

de ce modeste mémoire — bien que Matisse fût venu tous les jours de la semaine, sans exception, pendant six mois et eût consommé chez nous thé, gelée de coings, marmelade d'orange, scones et cake, jamais une seule fois, à cette époque ou plus tard, il ne nous a invitées, ma mère et moi, à seulement franchir le seuil de son luxueux appartement de Cimiez. La seule expression tangible de gratitude que nous ayons jamais reçue fut une très grande boîte de chocolat à Noël, avec la carte du maître, mais de toute évidence envoyée par Lydia.

Traduit de l'anglais par François WALTER
& Daniel DUROSAY

NOTES

1. Ce texte, écrit pour être lu au "Memoir Club" de Bloomsbury, probablement pour l'une de ses séances de l'automne 1947 — alors que Matisse était encore en vie — fut publié en anglais dans *The Burlington Magazine*, vol. 128, février 1986, p. 40-45. Grâce à l'autorisation du Strachey Trust, à qui vont ses remerciements, c'est ce texte que le *BAAG* reproduit, avec les coupures, les commentaires entre crochets et les notes de cette publication.
2. Matisse se présenta à l'examen d'entrée à l'École des Beaux-Arts en février 1892, et il échoua; il se représenta en 1895 et passa, et de ce fait entra à l'atelier Gustave Moreau où il rencontra Simon Bussy.
3. Auguste Bréal (1875-1938), peintre français et critique d'art; son *Vélasquez* (1904) a été traduit en anglais par Dorothy Bussy.
4. En fait le contrat de Matisse avec la Galerie Bernheim-Jeune fut signé peu de temps après son retour de Cavallière (près de St Tropez) où il séjourna de juillet à septembre 1909.
5. Chez les Bussy à "La Souco", Roquebrune.
6. A l'Atelier Julian, en 1891-92.
7. A la Royal Academy of Arts, 1936.
8. En fait Matisse acheta les *Trois baigneuses* de Matisse (1879-82, Paris, Petit Palais) en 1899. Il avait épousé Amélie Parayre l'année précédente.
9. Albert C. Barnes fit cette commande en septembre 1930, à l'occasion d'une visite de Matisse à la Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie.
10. En français dans le texte (NDT).
11. En français dans le texte (NDT).

LES BUSSY :

LE PINCEAU & LA PLUME

LES STRACHEY, BLOOMSBURY, GIDE ET LE GROUPE DE *LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE*

par

David STEEL

Lorsque, le 4 juillet 1918, dans la maison de Grange Road, Cambridge qu'avaient louée pour l'été Lady Strachey et sa famille, Gide fit la rencontre de Dorothy Strachey-Bussy et de son frère Lytton, pilier intellectuel de la chapelle artistique et littéraire, mais chapelle combien agnostique ! qui comprenait Virginia et Leonard Woolf, Vanessa et Clive Bell, Duncan Grant, Maynard Keynes, Roger Fry, Desmond McCarthy et quelques autres, alors les conditions furent créées pour qu'ait lieu la jonction, par-delà la Manche, entre deux groupes d'écrivains, français et anglais, parmi les plus talentueux et novateurs de l'époque : celui de *La N.R.F.* et celui de Bloomsbury.

L'homme qui fut en un sens doublement responsable de cette rencontre entre Gide et les Strachey fut Auguste Bréal, figure sur laquelle il serait bon de disposer de plus amples renseignements, surtout en ce qui concerne l'origine de ses rapports avec ses amis londoniens. C'est armés de lettres d'introduction de sa part qu'à seize années d'intervalle Simon Bussy d'abord, en 1902, Gide ensuite en 1918, se présentèrent à la famille. Le premier tomba vite amoureux de Dorothy et l'épousa. L'effet du second fut tel que Dorothy tomba vite amoureuse de lui. A la différence de son frère Lytton, qui avait pour maîtres Racine et Voltaire, mais dont la francophilie englobait plus difficilement leurs compatriotes vivants, Dorothy elle, préférait ses Français en chair et en os.

Et Dorothy et Lytton avaient hérité de leur mère son amour pour la France. De haute taille, invariablement vêtue d'une robe de satin noir, Jane Strachey exerça sur ses dix enfants, et surtout sur les derniers nés, une influence grandissante à mesure que son mari, de vingt-deux ans son

aîné, s'étant retiré d'une brillante carrière dans l'administration indienne, se consacrait de plus en plus exclusivement à ses études de géographie et de météorologie et à l'ingestion régulière et irréfléchie de six romans par semaine[1]. C'était une maîtresse-femme qui, même s'il convient d'adoucir le portrait quelque peu trop sévère qu'a brossé d'elle l'auteur d'*Olivia*, semble bien avoir allié à une grande culture littéraire et musicale et à un intellectualisme assidu une certaine insensibilité et des "absences" plutôt déconcertantes. "*Ma mère*", observe Olivia, "*avait l'extraordinaire faculté de n'offrir aucune prise aux expériences de la vie réelle (...) avec un esprit aussi pénétré de littérature, il paraissait étrange qu'elle fût si totalement dépourvue de sens psychologique, si peu perméable au contact des êtres*" (1949, Stock, p.15). C'est un jugement dont on soupçonnerait plus ou le parti pris ou le romanesque, s'il n'était appuyé par une observation moins préjugée et formulée à son propos par Maynard Keynes, "*Comme c'est terrible d'aimer tant et de comprendre si peu !*"[2].

A son tour, la francophilie de Jane Strachey avait été nourrie par son amitié avec Marie Souvestre (? - 1905), fille de l'académicien Emile Souvestre (Morlaix 1806 - Paris 1854) qu'elle avait rencontrée en Italie. Marie Souvestre, la Mlle Julie d'*Olivia*, femme d'une intelligence exceptionnelle et qui partageait et renchérissait sur l'agnosticisme quelque peu militant des Strachey, dirigeait, à Fontainebleau, l'école des Ruches à laquelle Mme Strachey n'hésita pas à envoyer ses deux filles aînées, Elinor et Dorothea, lorsqu'elles eurent atteint l'âge d'à peu près seize ans. Nathalie Barney, l'"Amazone", y sera élève peu après et en parle dans ses mémoires[3]. Au cours des années 80, Marie Souvestre quitta son pays pour s'installer comme propriétaire directrice d'Allenswood, école située près de Wimbledon Common dans la banlieue sud de Londres, où Mme Strachey s'empressa d'envoyer ses deux plus jeunes filles Joan Pernel et Marjorie, et où Dorothy était employée comme enseignante. Marie avait ses entrées dans le salon Strachey et les enfants Strachey fréquentaient en amis Allenswood en période de vacances. La mère et ses quatre filles furent fortement marquées par le charme, l'esprit et le savoir de cette Française assez élitiste, éprise de belles-lettres et qui n'aimait rien tant que réciter devant son jeune public, d'une belle voix harmonieuse, des passages des chefs d'oeuvre de son pays. Mais son influence sur Lytton qui, dès son adolescence, la fréquenta beaucoup, n'en fut pas moins marquante. Sa plume, qui trempait volontiers dans une encre acide, l'a

entièrement épargnée. Marie Souvestre échappait à certaines conventions dont Jane Strachey ne put ou ne voulut jamais se défaire et c'est d'elle aussi que Lytton tenait non seulement son admiration pour la littérature des dix-septième et dix-huitième siècles français, mais aussi sa liberté d'esprit, ainsi que l'agilité et le tranchant de son style épigrammatique. En 1905, il fut très affecté par la mort de "*cette femme éminente*" (Holroyd, p.327); c'est ainsi qu'il la décrivit à Leonard Woolf.

On sait la place qu'occupait la France dans l'esprit et dans la vie de Dorothy Strachey Bussy. Elle joua un rôle important aussi dans la formation de Lytton. L'un des premiers ainsi que le tout dernier séjour qu'il fit à l'étranger y furent passés. En 1898, alors qu'il avait dix-huit ans, il séjourna deux mois à Loches chez M. et Mme Lenon. Agréablement diverti par le spectacle dominical de la foire sur la place, il assistait aussi, en spectateur désintéressé, à la messe, heureux d'avoir l'occasion de suppléer à la maigre chère familiale avec le pain bénit. A ses yeux, sinon à ses narines, le seul inconvénient de la civilisation française restaient les appareils sanitaires (à Pontigny un quart de siècle plus tard il ne constatera aucun progrès dans ce domaine), lamentation fréquente de la part du voyageur bourgeois anglais de l'époque. En partie pour des raisons de santé, il passa les Noëls de 1900 et de 1901 en la compagnie de ses soeurs Dorothy et Marjorie à St. Jean de Luz, où le commerce de la colonie britannique l'ennuya à mort, et à Menton. Cependant les paysages des Pyrénées Occidentales et de la Riviera l'enchantèrent.

A partir de février 1903, les Strachey devaient entretenir des liens plus proches encore avec la France, car c'est alors que Dorothy annonça ses fiançailles avec Simon Bussy qui était arrivé en Angleterre l'année précédente dans un studio de Kensington non loin de leur domicile à Lancaster Gate. A l'époque, Lytton reçut une lettre de sa mère qui, traumatisée par la nouvelle, n'en était pas moins capable de se résigner à l'inévitable avec une pointe d'humour :

"*Tu seras sans doute plus étonné que content d'apprendre que Dorothy s'est fiancée à S. Bussy. Elle tient absolument à ce choix et bien entendu fera ce qu'elle voudra, tandis que nous, nous devons faire de notre mieux pour l'aider dans sa décision. C'est le peu de fortune qui est l'aspect effrayant de la situation, mais sans doute les choses iront-elles mieux à mesure que les années passeront. Si jamais il t'arrive de mentionner son nom, je te prie de dire que c'est un peintre de génie, un*

des jeunes peintres prometteurs de l'école française contemporaine — ce qui est du reste parfaitement exact.

P.Sc. Oh la ! la !

P.P.Sc. Je comprends maintenant l'expression qu'elle a dans le portrait qu'il a fait d'elle".

(8 février 1903, Holroyd, p. 203).

L'événement révolutionna le régime social et moral de Lancaster Gate où l'on était encouragé à admirer le génie français de loin mais non pas à l'épouser de trop près, surtout quand il n'avait pas de quoi. Lytton prit le parti de sa soeur rebelle, mais bien qu'il sût vite apprécier l'art de Bussy, fut plus long à apprécier l'homme lui-même. Généreux dans la défaite, Sir Richard Strachey offrit à sa fille et à son gendre le villa La Souco à Roquebrune. Lytton ne tarda pas à y faire un séjour au printemps de l'année suivante.

"*La maison est positivement divine*", écrivit-il à sa mère qui ne connaissait pas les lieux. "*Il y règne la fine fleur de la beauté — escaliers en marbre, chaises Chippendale, cabinets Louis XIV, toiles impressionnistes et la plus belle vue d'Europe... Ma chambre donne sur le jardin du banquier-baron voisin dans lequel l'objet principal est un énorme parasol rouge, sous lequel s'asseyent barons et banquiers*".

A Leonard Woolf il rapporta :

"*La superficie de la maison est de 7 cm*^{2} [sic], *une maison de rêve et de toute beauté. Par terre ce sont des tomettes rouges, en partie couvertes de nattes; les murs sont blancs, les meubles beaux à souhait. Accrochées aux murs quelques toiles impressionnistes. Si seulement on pouvait déraciner l'ensemble et le repiquer à 700 km de tous et de tout, sauf des fleurs et des grenouilles, j'y resterais volontiers jusqu'à la fin de mes jours. Tel quel, il y a trop d'Allemands qui virevoltent dans le ciel devant la villa et trop d'Anglais époustouflants qui passent, juste au-dessous et au-dessus de la maison conduisant des cabriolets venant de Menton*[4]".

Pilotes allemands et drivers anglais mis à part, c'était en somme, avec ses trois belles pièces de rez-de-chaussée, sa petite cuisine, ses trois chambres, ses balcons et le jardin en pente raide, planté d'orangers, de citronniers et d'oliviers, un havre de bon goût, d'exotisme et de lumière, la contrepartie méditerranéene de la monstrueuse et sombre laideur de

Lancaster Gate. Dominant une certaine torpeur mêlée d'ennui, due en partie à son refus de parler français, qu'il lisait pourtant couramment, et la piètre estime en laquelle il tenait son beau-frère, il parvint à y travailler à son mémoire doctoral sur Warren Hastings. Une vingtaine d'années plus tard, Gide bénéficiera à son tour de la même hospitalité et du même calme dispensés par La Souco. Lytton devait y retourner presque tous les jours lors d'un long séjour qu'il fit, en février-mars 1906, à la villa Henriette à Menton, propriété de sa tante Lady Colvile, où, harcelé, au cours d'une suite d'inévitables *five-o'clock*, par une flotille de vieilles épaves britanniques en mal de flirt intellectuel, et accaparé par leurs compagnons d'exil, tous plus funambulesques les uns que les autres, il chercha consolation dans la malice diffamatoire des lettres de Voltaire et commença à apprécier l'intégrité et l'application de Simon qui, prenant son beau-frère pour un paresseux valétudinaire en herbe, l'exhortait à travailler. — "*Allons, Lytton, allons*"... et Lytton, perclus d'une double aphasie franco-anglaise, ne savait quoi répliquer (Holroyd, p.313).

Les séjours ultérieurs en France furent nombreux. N'était-ce à ses yeux le pays le plus civilisé du monde. Versailles, dans la maison de La Bruyère, en 1907; la Bretagne via Paris en 1911, où, à Quimperlé, il se sentait cependant "*comme un blanc parmi les indigènes de l'Afrique Noire*" (Holroyd, p.468) — mais la Bretagne n'était pas la France —; Paris en 1928, pour faire connaissance de Norman Douglas, d'autres voyages encore, y compris le tout dernier, à Paris, Reims, Nancy et Strasbourg en septembre 1931, lorsqu'à son insu il était déjà rongé par le cancer qui l'emporterait quelques mois plus tard. Contre son habitude il tint le journal de ce séjour, *A Fortnight in France*, beau texte non encore traduit en français et publié en anglais seulement trente ans après sa mort. N'oublions pas non plus un autre séjour à La Souco, de quatre mois, à la fin de l'hiver de 1910-1911, pendant lequel il fut souffrant presque tout le temps mais travailla à son *Landmarks in French Literature*, ouvrage de vulgarisation qui vit le jour l'année suivante. C'était son premier livre. Y percent déjà ses dons de synthèse et son style allègrement tonique ainsi que, dans les deux meilleurs chapitres du livre, sa prédilection pour la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècle. Et puis il y eut son unique et assez malencontreux séjour à Pontigny en l'été de 1923...

A partir de son mariage, Dorothy partagea son temps entre l'Angleterre et la France, parfaite maîtresse des deux langues et des deux

cultures. Quant à Lytton, si admirateur qu'il fût de la civilisation d'Outre-Manche et épris de certaines de ses campagnes, y vivre lui aurait été impossible. Son français parlé restait insuffisant pour lui permettre de s'exprimer — de flûter presque, car il avait, ou affectait, un ton de voix fort curieux — avec la sophistication et la causticité qui lui étaient coutumières. Vite repu de paysages et d'exotisme, il bramait, au bout de quelques semaines, après la compagnie et la conversation de ses amis de Bloomsbury. Lytton et Dorothy, au demeurant, n'étaient pas les seuls des élèves Strachey de Marie Souvestre à demeurer imbus de culture française. Leur soeur Joan Pernel (1876-1951) enseigna la langue et la littérature française à l'université de Cambridge et devint Recteur de Newnham College où exerça aussi son amie, l'helléniste Jane Ellen Harrison. Pernel, dont l'édition d'un court texte anglo-normand fut la seule publication en volume, assista aux décades de Pontigny en compagnie de Dorothy en août 1922. Quant à Marjorie (1882-1964), comme Philippa et, à un moindre degré, Dorothy, féministe militante — "*belliqueuse*" dira Quentin Bell — et dont l'un des talents de société était de chanter anthèmes et comptines de manière curieusement équivoque, elle publia une vie de Chopin ainsi qu'un volume au titre bien gidien *The Counterfeits* (1927, Longmans). Tous les Strachey, comme l'a observé Leonard Woolf, étaient nés la plume à la main[5].

Rien de plus intrinsèquement anglais que le groupe de Bloomsbury et pourtant, à l'instar des Strachey, ils avaient presque tous bénéficié d'une certaine formation française. Roger Fry, pour qui, selon Virginia Woolf, "*la France devait signifier plus que n'importe quel autre pays (...) c'est là qu'il avait coulé ses jours les plus heureux, y puisant son inspiration critique la plus originale*"[6] avait fréquenté l'Académie Julian et le Chat Noir lors d'un séjour fait à Paris dès 1892 avec Lowes Dickinson et déjà en 1902 connaissait Auguste Bréal[7]. Mais ce n'est que plus tard qu'il découvrit Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Signac, Derain, Picasso et les fauvistes, qu'il eut l'audace de faire exploser devant le public londonien scandalisé lors d'une exposition aux Grafton Galleries en novembre 1910, et ensuite dans une deuxième exposition au mois d'octobre 1912, qui cette fois accueillit également des oeuvres de peintres anglais. Il connaissait Vildrac, Derain et Picasso, "*vous commencez une nouvelle école, l'école des invendables*", dit-il à ce dernier en 1919, en admiration devant ses immenses nus roses sur fond gris (Woolf, *Fry*, p.191). Au printemps de

1912 il organisa une exposition de peintres anglais contemporains à la Galerie Barbazanges, rue du faubourg Saint-Honoré. Très lié aux Bussy, il fut hébergé à La Souco, en 1915 notamment, mais ses amis français les plus intimes étaient Marie et Charles Mauron, rencontrés par hasard un soir de fête aux Baux en 1919. La Provence, Aix, le Mont Sainte-Victoire l'enchantèrent, hantés comme ils étaient par le génie de celui qui était devenu son maître : Cézanne. Il y retourna peindre à bride abattue, se recueillir, parler avec les paysans poètes, avec les Mauron (il acheta un petit mas avec eux à St. Rémy en 1931), avec le peintre Jean Marchand à Vence aussi, où vécurent et peignirent, à partir de 1920, Jacques et Gwen Raverat. Fry, *rara avis*, au demeurant bien renseigné sur les théories freudiennes dès avant la guerre, alliait des dons de peintre et d'artisan à ceux d'historien et critique d'art averti et érudit. Avec Mauron il discutait esthétique et était à ses côtés à Pontigny, en septembre 1925, lorsque son ami lut sa communication sur "la beauté littéraire" (Woolf, *Fry*, p.233). C'est à Fry et à Bloomsbury que l'auteur de la psychocritique doit les premiers rudiments des théories qu'il développa une trentaine d'années plus tard. Fry parlait et écrivait couramment le français et, secondé par Mauron (et au fil des rencontres par Pippa Strachey, par Gide et bien d'autres) s'attaqua le premier à la traduction anglaise des poèmes de Mallarmé[8]. Il traduisit en anglais, en 1927 et 1935 respectivement, les essais esthétiques de Mauron. Après une dernière visite à ses amis à St. Rémy, il mourut le 9 septembre 1934. Nourri d'art et de culture française, il imposa à l'Angleterre récalcitrante sinon franchement hostile une nouvelle direction artistique inspirée en grande partie par celle que suivaient les peintres de l'école de Paris.

Clive Bell, lui, bien avant d'avoir fait la connaissance de Fry, qui avait une douzaine d'années de plus que la plupart des amis de Bloomsbury, était parti pour Paris dès janvier 1904 afin de poursuivre des recherches historiques aux Archives Nationales. Nullement féru de peinture à l'époque, il fut néanmoins introduit, par le peintre Gerald Kelly, dans le cercle d'artistes anglophones qui fréquentaient le Chat Blanc de la rue d'Odessa, parmi eux l'Irlandais O'Conor et le Canadien Morrice. Il sut vite ingérer boissons, bonhomie et culture picturale qui y étaient dispensées. Arnold Bennett était, vers la même époque, un habitué des lieux. O'Conor avait connu Gauguin à Pont-Aven; Morrice, côtoyé Lautrec, Bonnard et Vuillard. Dans la collection de l'Irlandais il y avait

des Rouault et des Gauguin. Bell, robuste fils de hobereaux campagnards, adonnés à la chasse et à la pêche, mais frais émolu de l'université de Cambridge, où il était devenu l'ami de Leonard Woolf, Lytton Strachey et Thoby Stephen, frère de Virginia et de Vanessa, apprit à voir et à sentir, à jouir de la vie vibrante d'un milieu bohème et cultivé haut en couleur. Il allait régulièrement au Louvre, commençait à apprécier peintures impressionnistes et post-impressionnistes, acquit une eau-forte de Renoir, se fit, en somme, une éducation. Le terrain était préparé pour l'épanouissement futur de l'auteur de *Art* (1914), de *Since Cézanne* (1922) et de *Civilization* (1928), qui, sans posséder l'érudition ou la finesse de Fry, mania une plume plus vigoureusement vulgarisatrice et qui, fort de sa théorie de l'art comme "*forme significative*", seconda son aîné dans ses efforts pour réorienter le goût anglais en matière d'arts plastiques dans les premières décennies du siècle. Bell devint l'ami de Picasso, fit la rencontre de Proust, écrivit aussi un opuscule sur le romancier français : *Proust* (Londres, 1928, L. & V. Woolf). C'est à Paris en 1907 avec Virginia et Vanessa Stephen, à l'époque de son mariage avec cette dernière, qu'il noua de véritables rapports avec Duncan Grant.

L'éducation française des Strachey avait été toute classique; on récitait Racine, on lisait Voltaire; celle de Bell, moderne; il buvait les paroles des rapins de Montparnasse. Duncan Grant, lui, s'il n'était pas un Strachey, du moins était un cousin germain pour qui Lancaster Gate était presque devenu, dans ses années de jeunesse, un second foyer. A l'instar de Bell, lui aussi partit pour Paris faire son apprentissage, mais de peintre. A Lancaster Gate il avait pu bénéficier des sobres conseils de Simon Bussy selon qui le devoir de l'apprenti peintre était de s'atteler à la tâche, d'apprendre en copiant les chefs d'oeuvre des maîtres, de travailler régulièrement et consciencieusement. Conseiller sévère, Bussy n'en était pas moins, quand l'humeur lui en prenait, de joviale compagnie. Mark Gertler se souviendra de lui, à Oxford en 1920, comme de "*ce petit peintre français Bussy, un drôle de petit type sympathique, à l'énorme rire de jocrisse si contagieux qu'on ne peut que rire avec lui à chaque fois, et il rit tout le temps*"[9]. Toujours est-il que, suivant les suggestions de Simon et grâce à la générosité d'une de ses tantes, celle-là même qui avait invité Lytton à Menton, Duncan devient l'élève de Jacques-Emile Blanche dans son atelier La Palette proche des Invalides. Lytton et lui, amoureux l'un de l'autre, voyagèrent ensemble jusqu'à Paris. A son tour, il fréquenta le

Louvre et, le soir, la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Il prit un studio rue Delambre, un autre plus tard rue Campagne-Première — où Clive Bell, Virginia et Vanessa lui rendirent visite — demeurant à Paris de février 1906 jusqu'à juillet 1907. Simon Bussy, dont on discerne nettement la manière dans les premiers portraits de Grant, lui avait révélé l'oeuvre de Matisse (il lui donnera une lettre d'introduction auprès du peintre en 1909 (Shone, p.41) le présenta à Auguste Bréal, peintre lui aussi et, à ses heures, sculpteur. Grant découvrit avec joie et copia les Poussins du Louvre. Blanche, anglophile jusqu'à la moelle et qui parle de Grant dans ses souvenirs, reconnut le talent du jeune Anglo-Ecossais et l'encouragea de ses conseils. Comme Bell, mais armé d'un pinceau et non de ses seuls yeux, Grant absorba la leçon des studios, des musées et des rues de Paris. A l'éducation française classique des Strachey il apporta en complément, à son tour, une formation parisienne moderne. Au seuil de la guerre il fabriquera de grandes marionnettes pour des soirées théâtrales Racine, où les alexandrins seront déclamés à la Marie Souvestre par des Strachey-Bussy impeccablement francophones. On peut y voir peut-être des soirées qui annoncent *La Tragédie des Marionnettes* de Dorothy, texte dédié à Gide, que Claude Martin a présenté aux lecteurs du *BAAG* (n° 47, juillet 1980, p.327-353). Plus tard, Grant choisira d'habiter le midi de la France de façon plus permanente. Les Bussy, Fry, les Raverat, Grant, tous et à tour de rôle furent également attirés par la lumière, le climat et les paysages du midi de la France. Ils faisaient ainsi partie d'un plus grand exode, le plus souvent temporaire, d'intellectuels anglais méditerranophiles — on songe à Lawrence, à Norman Douglas, à Gerald Brenan, tous liés, encore que de façon marginale, à Bloomsbury. Les Bell et les Woolf, eux, jetteront leur dévolu sur Cassis. C'est à La Bergère, un mas dans la vallée de Fontoreuse que Vanessa et Duncan Grant, alors amants, s'établissaient pour quelque temps presque chaque année, été ou hiver, accompagnés souvent par Clive ou par Virginia et son mari ou par d'autres de leurs amis.

C'est dire que presque tous les membres de Bloomsbury, souvent avant même que les divers éléments ne se soient coalisés, à partir de 1905, aimaient ou étaient marqués, sinon en quelque sorte formés, par la France, même si ce n'était, comme dans le cas de Maynard Keynes, qu'aimer et collectionner les tableaux modernes français ou, comme dans celui de Desmond McCarthy, avoir servi comme ambulancier autour de

Montdidier et d'Amiens pendant le carnage de l'hiver 1914-1915. Il semblerait donc que lors de la visite de Gide en 1918 le terrain eût été propice sinon à une osmose du moins à des échanges, à des collaborations, à une poussée commune dans certains sens, au partage de certaines attitudes.

A vrai dire des rapports avaient été noués bien avant 1918 et par le biais de Jacques Copeau. A la mi-octobre 1911, Copeau avait accompli un voyage à Londres afin de rencontrer Beerbohm Tree, avec la collaboration duquel il pensait monter une adaptation des *Frères Karamazov*. Copeau y fit la rencontre de Conrad, Gosse et Bennett, de Galsworthy, William Archer, Isadora Duncan et de Roger Fry[10]. C'est ainsi que Fry l'invitera, avec Charles Vildrac, lors de la *Second Post-Impressionist Exhibition* aux Grafton Galleries, à faire des lectures poétiques ou des causeries sur la littérature française. A Londres du 2 au 12 novembre, il rencontra Duncan Grant et Clive Bell (*Corr. Gide-Copeau* I, p.674). Il partageait avec le cercle londonien — et du reste avec Lady Jane Strachey — une admiration pour le théâtre élisabéthain et jacobéen. La première production du Vieux Colombier sera celle d'*Une femme tuée par la douceur* de Thomas Heywood. C'est vers cette époque aussi qu'on vit Valentine Tessier aux soirées Bloomsbury à Londres (Edel, p.190). Les rapports de Copeau avec Bell étaient tels qu'au seuil de la guerre il songea envoyer Agnès et leurs enfants dans le foyer de Bell à Londres (*Corr. Gide-Copeau* II, p.76). En l'été de 1913 il demanda à Grant de dessiner costumes et décor pour *La Nuit des Rois* de Shakespeare prévue pour le mois de mai 1914. La pièce fut très bien reçue et les costumes, très applaudis. Ils mélangeaient divers styles modernes et Renaissance avec, écrivit Copeau, une "*radieuse fantaisie*" (*Registres VC*, I, p.197). Certains avaient été fabriqués avec des tissus provenant des ateliers "Omega" que Fry avait fondés à Londres en 1913. Grant qui assista aux répétitions, passant un mois du "pur enchantement" avec Copeau (*Registres VC*, I, p.195), fut ravi du milieu du Vieux Colombier, "*le théâtre de mes rêves*", dit-il, (*Registres VC*, I, 198) et se lia d'amitié avec sa famille. Même s'il ne le rencontre pas alors, il aperçut Gide au théâtre, "*Je me rappelle M. André Gide debout dans une espèce de chaire, recueilli, avec un léger sourire*" (*Registres VC*, I, p.195). Gide maintiendra n'avoir rencontré Grant pour la première fois qu'en 1920 lors d'un déjeuner à trois avec Maynard Keynes (*Corr. Gide-Bussy*, I,

p.177). Copeau trouva en lui "*un homme véritablement épris de son travail*", "*dix minutes avant le lever du rideau, Duncan Grant, barbouillé jusqu'aux yeux de peinture, ajoutait sur le dos même des interprètes une dernière nuance à ses costumes*" (*Registres VC*, I, p.198). Après la guerre, le même spectacle fut monté à New York par Copeau, Grant ayant ajouté à son décor entre temps, à la demande de Copeau, des paravents décorés par lui à la main (*Registres VC*, II, p.199-200). Une photographie de la mise en scène, avec costumes de Grant dans la reprise de 1920 est reproduite dans le livre de Richard Shone (p. 124). La correspondance Copeau-Grant comprend trente-deux lettres dont des extraits sont cités dans l'étude de Denys Sutton "Jacques Copeau and Duncan Grant", *Apollo*, août 1967, p.138-141. C'est Grant aussi qui dessina les costumes pour la mise en scène du *Saül* de Gide, enfin monté au Vieux Colombier en 1922, mais au grand désenchantement de son auteur (illus. *Album Gide*, "Pléiade" p.152-53 et *Corr. Gide-Copeau*, II, p.229)

Lorsque Gide essaya en vain de partir pour l'Angleterre en l'été de 1914, il fut question entre lui et Copeau d'une traduction par Jacques Raverat du livre de Bell : *Art*, paru chez Chatto and Windus à Londres quelques temps auparavant, mais le projet de publication ne devait pas avoir de suite. Auprès de Raverat, Bell était *persona non grata* (*Corr. Gide-Copeau*, II, p.60-61). Les rapports fort intermittents mais assez cordiaux entre Bell et Gide qui se rencontrèrent vers 1919 (deux lettres de Gide à Bell, datant de 1927 environ, invitations, politesses, se trouvent parmi les Charleston Papers à King's College, Cambridge) se refroidirent lorsque Bell, en toute innocence et hétérosexuel au énième degré, invita Marc Allégret à déjeuner en tête à tête avec lui (Bell, *Old Friends*, Londres, 1956, Chatto, p.146-148). Les Bell et Fry avaient visité Paris au début de 1914, rencontrant, par l'entremise de Gertrude Stein, Picasso et Matisse, ce dernier déjà connu de Duncan Grant grâce à Simon Bussy (Shone, p.135).

Je me suis étendu ailleurs sur l'amitié et l'échange d'idées qui eurent lieu entre Gide et Fry après leur première rencontre à Cambridge en 1918[11]. Les lettres que Gide écrivit au critique anglais n'ont pas été retrouvées; celles de Fry à Gide, à l'exception d'une grande partie de la lettre qui suit ici, ont été déjà publiées. A la fin de 1922, de Londres — il avait quitté la belle maison "Durbins" qu'il s'était fait construire selon ses

propres plans près de Guildford dans le Surrey — Fry envoya à Gide la troisième de quatre lettres connues :

7 Dalmeny Avenue
London N.7

Dec. 15th [19] 22

My dear Gide,

I hope you will approve of the idea which I had of getting up a small testimonial to Proust. You know how many old and devoted admirers he has in this country and I hoped that perhaps this small recognition might help in that rapprochement of English and French culture which I have so much at heart. I missed you this year. I was ill all the summer down at St. Tropez — with a return of that abominable internal pain from an attack of which I had just recovered when I first met you. This time it resisted all treatment until at last in despair I went to Nancy and heard Coué and since then I have got rapidly better and am now almost well.

Anyhow this long illness prevented me from seeing my friends in Paris but I hope we shall meet somewhere in the coming year — that I shall once more stumble upon you at some quite unheard of village in the south, or even, what seems more difficult, that we should arrange to meet. You know how glad I always am to do that.

Yrs ever,

Roger Fry[12].

Il semble que Fry ait eu vent des plans pour un numéro de *La N.R.F.* composé en hommage à Proust et qu'il ait rassemblé, sur sa propre initiative et celle de Logan Pearsall Smith, des textes de Conrad, Huxley, Virginia Woolf, Lascelles Abercrombie et Scott-Moncrieff, qu'il adressa à Gide, accompagnés d'une lettre à Rivière, pour que son ami les fasse suivre. Bien que les réponses de Rivière manquent, il faut croire que l'envoi arriva trop tard pour le numéro de janvier 1923 où seuls parurent les éloges de Middleton Murry, Stephen Hudson et Douglas Ainslie[13].

Toujours est-il que ces lignes témoignent non seulement de l'admiration qu'avait Fry pour Proust, mais de la sincère affection qu'il éprouvait à l'égard de Gide. Après cette lettre, ils devaient se revoir au

moins deux fois avant la mort subite de Fry en 1934, qui affecta beaucoup Gide et, à plus forte raison Dorothy Bussy : "*il était*", écrivit-elle, "*un de nos très, très vieux amis et de tous les gens de notre cercle [...]. C'est une perte écrasante*" (*Corr. Gide-Bussy* II, p.545-6). Pippa Strachey, qui aimait Fry d'un amour secret et désespéré, était effondrée.

En Gide, Fry admirait et l'homme et l'écrivain, appréciant son art romanesque à la fois sobre et ciselé et goûtant chez l'homme une vaste culture raffinée qui reposait sur un protestantisme dompté. De souche quaker, Fry avait suivi un chemin semblable et en lui se combinaient, comme en Gide, des dons de critique et de créateur. Les efforts que fit Fry pour sensibiliser l'Angleterre à l'importance de la peinture française contemporaine et pour faire connaître, dans les milieux anglais qu'il fréquentait, l'oeuvre de Mallarmé, de Proust, de Gide, Fargue, Rivière et Valéry, répondaient à ceux de Gide, par sa position à *La N.R.F.* et par ses propres traductions, fournissaient pour présenter à un public français des écrivains tels Conrad, Tagore, Whitman, Blake et Bennett.

Deux ombres planaient cependant sur leurs rapports. Malgré des efforts assidus et répétés, Fry ne put intéresser Gide et *La N.R.F.* aux premiers écrits, poèmes en prose et réflexions esthétiques, de son ami Mauron et cela, malgré ou peut-être à cause de la communication faite par ce dernier à l'une des décades de Pontigny en 1925. Seul paraîtra de lui, dans le numéro de décembre 1934 un compte rendu du livre de Fry *Characteristics of French Art*, sorti en Angleterre deux ans plus tôt, ce qui était servir Fry plutôt que Mauron. L'autre différend, moins cuisant pour Fry, mais dont les réverbérations se firent sentir à une échelle plus nationale, concernait Maynard Keynes.

Keynes, figure centrale dans le milieu Bloomsbury, suprêmement intelligent et dont les talents exceptionnels en matière de sciences économiques l'élevèrent rapidement au rang de conseiller auprès des pouvoirs de l'époque, avait été convié aux côtés de Lloyd George, de Wilson et de Clémenceau à la Conférence de la Paix à Paris. En dehors de toute considération humanitaire, Keynes croyait à la nécessité politique, à long terme, d'une aide économique à l'Allemagne vaincue et fut brutalement désenchanté de voir ses conseils rejetés, notamment par Clémenceau, et l'Allemagne frappée de rétributions impossibles à payer (Edel p.236-41 et R. Harrod *The Life of J.M. Keynes*, N.Y., 1969, p.234, 254). Au mois de janvier 1919, en pleine conférence, fuyant Paris, il passa

quelques jours chez ses amis à La Souco (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.113). Dorothy dut lui prêter l'argent de son billet de retour car il avait joué et perdu à Monte Carlo. Une fois la conférence terminée et encore sous le choc de la rude leçon politique qu'on venait de lui asséner en France, il rentra à Charleston, retraite campagnarde de Bloomsbury à l'époque, écrire *The Economic Consequences of the Peace* dans lequel il brossa les portraits des personnages qu'il y avait côtoyés, résuma les délibérations auxquelles il venait d'assister et élabora sa vision d'une Europe nouvelle dotée de structures économiques qui rendraient moins probable une guerre future. C'était un livre d'une brûlante actualité et qui fit date. *La N.R.F.* entreprit des démarches afin de pouvoir en publier la traduction française. Gide lui-même échangea avec Keynes des lettres à ce sujet (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.175), poursuivant les discussions au cours d'un déjeuner avec Keynes, qu'il avait rencontré en 1918 en Angleterre, et Duncan Grant (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.177) le 17 mars 1920. *Les Conséquences économiques de la paix*, dans une traduction de Paul Franck, parut à la fin du printemps et fut tout de suite malmené dans les pages mêmes de *La N.R.F.* par Paul Morand, très renseigné sur le monde de la diplomatie franco-anglaise. Rien d'étonnant à ce que Morand, dont les idées politiques étaient loin d'être libérales, fût hostile à un livre qui lui-même prenait les milieux diplomatiques et gouvernementaux français à parti. Keynes décrivait le "*milieu morbide*" des pourparlers parisiens et dénonçait les plénipotentiaires diplomatiques français comme d'"*habiles rédacteurs sans principes, rompus aux méthodes jésuitiques*". Fort des connaissances acquises pendant un séjour diplomatique à Londres, Morand taxa le texte d'"*évangile révisionniste*" et campa son auteur dans "*ce milieu d'intellectuels radicaux et socialisants (...) qu'on a coutume de désigner sous le nom de «Bloomsbury»*". Force lui est cependant de reconnaître la vigueur et la portée des paroles de l'économiste anglais : "*Tel est ce livre curieux, indépendant et académique à la fois, toujours brillant, souvent faux, singulier mélange de dogmatisme et d'amour des réalités, plein de vues profondes et d'inexpérience politique. Il est dans son ensemble favorable à l'Allemagne et conçu dans un esprit d'animosité envers M. Clémenceau qui le rend injuste pour la France [...]. Mais il n'y a pas à l'ignorer*". Et Morand de décocher une flèche chauvine personnelle "*M. Keynes, dit-on, goûte l'art français et collectionne Cézanne, Vuillard et Seurat. C'est une bonne façon d'apprendre à aimer la France, mais il eût*

fallu pousser plus avant" (*La N.R.F.*, juin 1920, p.905-09). Peut-être Keynes aimait-il la France plus que Morand ne le savait. Le temps, on le sait, lui a donné raison. Il faut cependant réfléchir sur les raisons pour lesquelles *La N.R.F* tint à publier un livre , "*rentable*" certes, mais qui ne pouvait que soulever un tollé, ainsi que se demander si Rivière en confia la recension à Morand, dont la réaction était prévisible, précisément afin de se prémunir contre des attaques qui auraient pu être lancées contre la revue et la maison d'édition. Gide l'avait-il seulement lu ou "lu" comme il avait "lu" *Du Côté de chez Swann* ? Ce fut le premier des trois livres de Bloomsbury que *La N.R.F.* accepta de publier. Avec les deux autres, de Lytton Strachey, on prendra des précautions qui dureront des années. Toujours est-il que Roger Fry, comme le remarque Robert Tedeschi, était d'avis que *La N.R.F.* en regrettait la publication et fit de son mieux, à la fois pour s'en dédouaner par l'article de Morand et pour en décourager les ventes. Au cours d'un déjeuner chez Copeau le 27 septembre 1920 il remarqua que la mention de Keynes et de son livre jeta un froid subit "*Je crois que* La N.R.F. *est très gênée de l'avoir publié et a fait de son mieux pour le supprimer. Copeau lui-même ne l'a pas lu et Madame dit, d'un ton lugubre* «ce n'est pas selon les idées de Français»" (Fry, *Letters*, II, p.491 et *Corr. Gide-Bussy*, I, p.175 n.). Deux ans plus tard ce fut chez Stock que parut *Nouvelles considérations sur les conséquences de la paix* (1922). Il est à remarquer que, dans les rapports Fry-Gide-N.R.F., il n'est jamais question de publier les écrits de Fry, *Vision and Design* (1920) par exemple, en France. Une mention dans *La N.R.F.* en mars 1923 (p. 594) signale un de ses articles ("Mallarmé's *Hériodiade* with notes by Roger Fry", *The Criterion*, janvier 1923), une autre en août 1924 (p. 258) son texte "La peinture moderne en France" publié dans *l'Amour de l'Art* — et non pas, on le remarque, dans *La N.R.F.* — de la même année. C'est aux *Editions des Chroniques du Jour* que paraîtra, en 1935, son *Henri Matisse* (1930).

Les rapports entre Lytton Strachey et *La N.R.F.* seront plus compliqués encore. *Eminent Victorians* publié en Angleterre en 1918 remporta un vif succès. A Cambridge, Lytton semble s'être entendu avec Gide et par la lettre qui suit ici l'invita à passer le week-end chez lui à la fin du mois de septembre.

The Mill House
Tidmarsh
Pangbourne

Sept. 22nd 1918

Dear Mr. Gide,

I wonder if there is any possibility of your being able to come down here for the weekend next Saturday — the 28th. My sister Dorothy is to be here then and it would be a great pleasure if you could come too. I don't know whether Monsieur Marc ... (surname unknown) is with you now, and whether he could also come; but if he could I should be delighted. Will you ask him ? And tell him that Miss Carrington will be here ?

This is not a difficult place to get at — only about an hour from London.

Yours sincerely,

Lytton Strachey[14].

Il semble ne pas avoir tenu rigueur à Gide d'avoir égaré cette invitation sans même l'ouvrir et de ne l'avoir retrouvée, dans une poche de pardessus, qu'après son retour en France. Dès la toute première lettre que Dorothy Bussy adresse à Gide elle s'enquiert, de la part de son frère, s'il y a en France "*un public pour son livre*" (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.90). Gide, qui lit *Eminent Victorians* avec sa belle-soeur Valentine, doute que l'ouvrage trouve beaucoup de lecteurs en France mais s'engage à consulter ses collègues à *La N.R.F.* (*ibid.*, I, p.94). Dorothy alors l'aiguillonne avec des nouvelles de l'édition américaine du livre (*ibid.*, I, p.106). De son côté Gide s'intéresse à une préface de Lytton pour la traduction anglaise de *La Porte Etroite*, mais Lytton, ayant lu le roman dans le texte "*avec un intérêt profond*" — "*decidedly remarkable*" se déclara enfin trop affairé pour acquiescer (*ibid.*, I, p.141). En somme, de côté et d'autre, il y a courtoisie mais manque d'enthousiasme, bien que Gide, dans une lettre à Jacques-Emile Blanche, juge le livre de Lytton, ou du moins l'essai sur le cardinal Manning "*remarquable et d'un intérêt extrême*" (*Corr. Gide-Blanche*, p.234). Au Pays de Galles en l'été de 1920 Gide, "*ravi*" lit

l'article sur Disraeli que Lytton fait paraître dans le *Woman's Leader* (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.197). Au printemps de 1921, sort sa biographie de Queen Victoria. On — mais non pas Gide qui n'a pas le temps — le lit à Colpach "*avec jubilation*" et Gide écrit à Gallimard pour qu'il tâche d'en réserver les droits de traduction (*ibid.*, I, p.286). Plus tard, il suggère Annette Kolb pour la traduction allemande de l'ouvrage, mais après que l'auteur eut déjà été pressenti par Hans Reisiger (*ibid.*, I, p.316). D'*Eminent Victorians* il ne sera plus question mais sur ces entrefaites paraît dans *La N.R.F.* de mars 1922 (p. 355-65) une longue note de Du Bos (Larbaud avait été sollicité mais ne voulut pas s'en charger) sur *Queen Victoria* que Gide trouve "*un peu diffus, ou confus*" mais qui, louangeuse et intelligente, plaît aux Strachey (*ibid.*, I, p.335-36). On constate toutefois, à l'automne de 1922, que Gide n'a toujours pas lu le livre, mais en revanche a apprécié de Lytton *Books and Characters : French and English* (1922)[15]. "*Lu avec un intérêt très vif la moitié des articles (...) Celui sur Racine ne me plaît pas entièrement, si intelligent qu'il soit. (Trop long d'expliquer pourquoi). J'aime particulièrement ce que dit Lytton des dernières pièces de Shakespeare; il parle excellemment aussi de Blake et de Beddoes. Vu mon nom cité avec grand plaisir*" (*ibid.*, I, p.369). Il est vrai que Gide a fort à faire à l'époque avec Massis. Et *La Reine Victoria* de paraître, en 1923, non pas à *La N.R.F.* mais chez Payot dans une traduction de F. Roger-Cornaz revue par Dorothy car le style trop châtié du Français lui avait paru quelque peu trahir les irrévérences de son frère (*ibid.*, I, p.363, 383-84).

Dorothy et Pernel, mais non pas Lytton, avaient accepté, à l'invitation de Desjardins et de Gide, d'assister à une des décades du mois d'août 1922 à Pontigny. Ce ne fut que l'année suivante que Lytton s'y astreignit. Gide se déclara "*très excité et épouvanté à l'idée de l'y voir. Il va nous trouver tous idiots !*" (ibid., I, p.443). Dans des pages fort divertissantes sur la présence de Lytton à Pontigny, Michael Holroyd a montré à quel point les présages de Gide étaient justes[16]. Comme lors de son séjour de jeunesse à Loches, il trouva incommodément déficients et la nourriture et le sanitaire, le niveau de la discussion n'étant, à son sens, guère plus relevé, ou peut-être trop élevé pour être véritablement utile. Les habitués des décades étaient, de leur côté, assez déconcertés par la curieuse figure qu'il faisait. Mal nourri, mal logé, mal à l'aise, il eut du mal à s'intégrer à la compagnie. "*Je désespère de pouvoir aborder Gide*",

écrivit-il, "*hier soir il donna lecture d'un de ses ouvrages — l'élocution en était des plus extraordinaires — on aurait dit un pasteur chantonnant en chaire, l'admiration était à son comble*" (Holroyd, p.860). Sa mélancolie était intensifiée par l'attitude du jeune Blaise Desjardins qui répondit aux regards concupiscents de ce grand Anglais languissant par un non-recevoir des plus absolus. Il trouva les réunions ennuyeuses, prenant le parti de se réfugier dans le sommeil, trop heureux d'échapper à la nécessité de se prononcer en français. Sa seule contribution à une discussion sur les confessions fut d'admettre que "*les confessions ne sont pas dans mon genre*". Lytton condescendit à une autre occasion, à demander, de sa voix de fausset, du fond de la salle "*est-ce qu'un acte gratuit est toujours désagréable ?*" C'était pour les auditeurs, parmi lesquels André Maurois, assister aux silences du colonel Strachey. Seul, dans l'excellente bibliothèque, il se sentait plus détendu. Bref il régnait une mésentente cordiale mais totale. Lytton ne retourna pas à Pontigny et six mois plus tard offrit en cadeau à Gide un exemplaire du livre de Thomas Peacock *Nightmare Abbey* (*L'Abbaye des cauchemars*). Gide comprit à quelle abbaye Lytton songeait et que le geste était "*en souvenir de Pontigny !!!*" (*Corr. Gide-Bussy*, I, p.142).

Il n'y eut ensuite que des rapports fort intermittents entre les deux écrivains, le plus souvent par l'entremise épistolaire de Dorothy. Ils se firent cadeau de leurs livres — "*Quel bon compagnon de voyage et de séjour à Cuverville*", dit Gide à la réception de *Elizabeth and Essex. A Tragic History* dont la traduction parut chez Gallimard en 1929 — échangèrent des suggestions de lectures. Lytton recommanda, de Malinowski, *The Sexual Life of Savages in N.W. Melanesia* avec préface de Havelook Ellis (1929) (*ibid.*, II, p.231, 240). Quant au sort d'*Eminent Victorians* en France, la publication en sera fort fragmentée avant qu'il ne paraisse finalement chez Gallimard en 1933. Au grand dam de Dorothy Bussy, la *Revue des Deux Mondes* donna des fragments invisiblement raccordés de l'essai sur Gordon ("La fin de Gordon Pacha", 15 avril 1932); une partie de l'essai sur Florence Nightingale parut dans *La Revue Hebdomadaire* (23 juillet 1932, p.395-410), précédée d'une introduction de François Birrell, le tout, semble-t-il, dans une traduction de Jacques Dombasle (Heurgeon), qui s'acquittera également d'une longue notice, à la mort de Lytton, dans *La Revue de Paris* (oct.-Nov. 1932, p.438-457)

après en avoir donné une, moins satisfaisante aux yeux de Dorothy et de Gide, dans *La N.R.F.* d'avril 1932 (p.762-65).

Je ne retracerai pas ici l'histoire des rapports entre Gide et Lowes Dickinson et entre Gide et E.M. Forster, qu'il rencontra en Angleterre en 1918 et 1920 respectivement. Chacun à sa manière, les deux hommes n'ont été liés à Bloomsbury que de façon plus marginale et le sujet a été traité par Michael Tilby dans une étude des plus judicieuse, parue, avec des lettres inédites il y a quelques années (*M.L.R.*, Oct. 1985, p.817-832). Quant à une perspective française sur Virginia Woolf elle a fait l'objet d'un article intéressant de Peter Fawcett[17]. Il est grand temps du reste de résumer ce qui vient de précéder et de tenter d'établir le bilan des échanges Bloomsbury-*N.R.F.* qui suivirent les séjours anglais de Copeau en 1911-1912 et de Gide en 1918. Des débits et des crédits qu'en est-il ?

La collaboration de Grant au Vieux Colombier fut fructueuse et permit, au peintre, d'ajouter à son art une dimension théâtrale, au metteur en scène de remporter un important succès vers le début de sa carrière dramatique. Au niveau des sentiments humains, nul différend ne semble avoir entravé une coopération et une entente qui, même si elles ne menèrent pas à une amitié durable, ont présidé à une accointance des plus cordiales. Les contacts que Copeau put établir avec Grant, Bell et Fry ont ouvert la voie pour Gide qui, sans l'interruption de la guerre, aurait pu plus rapidement consolider les liens établis par son compagnon de *La N.R.F.*

De tous ceux de Bloomsbury que Gide rencontra en Angleterre c'est avec Fry qu'il semble avoir eu le plus d'affinités intellectuelles et personnelles. Fry qui, au demeurant, peignit des portraits de Gide, défendit loyalement ses oeuvres et fit de son mieux pour chanter les louanges des écrivains de *La N.R.F.* Il y aura cependant le contretemps concernant l'hommage à Proust, la divergence de vues à propos de Mauron et l'affaire Keynes. *La N.R.F.* de son côté ne semble pas avoir fait grand effort pour faire connaître les écrits de Fry en France; les deux mentions de la rubrique *"Memento"*, même si elles dénotent le respect dans lequel il était tenu rue de Grenelle, ne pèsent pas lourd dans la balance. Aucun ouvrage, aucun article de Bell ou de Fry ne sera publié par les presses de la revue. Il est vrai qu'auprès de Gide, du moins, les conseils de Raverat qui, malgré son amitié pour Virginia Woolf, ne partageait les vues de Bloomsbury ni dans le domaine de l'art ni dans celui

de la politique, faisaient contrepoids. Quant à Lytton, si différentes que fussent leurs personnalités et leurs préoccupations littéraires, Gide semble l'avoir estimé sinon aimé, et il est vrai qu'il était, avec Virginia Woolf, de loin l'écrivain le plus original du groupe. Mais l'art de la biographie incisive, iconoclaste et interprétative, encore moins les grandes figures britanniques de l'époque victorienne, n'était pas au goût du jour en France. Plus tard, dans le sillage du Lytton, la biographie française, le sera, avec Maurois notamment, grand anglophile et qui avait rencontré Lytton à Pontigny. Plus tard, mais en un sens pour Lytton, trop tard, *La N.R.F.* laissa passer *La Reine Victoria*, la plus réussie peut-être et certainement, pour un public français, la plus accessible de ses oeuvres. *Elizabeth et le comte d'Essex* sortira, il est vrai, à *La N.R.F.* en 1929 (dans la série des "Vies des hommes illustres", n° 41), mais *Victoriens Eminents*, ouvrage qui résume si parfaitement l'art de Lytton et qui fit date dans l'histoire de la biographie, seulement après sa mort. Etait-ce la faute de Gide ? Il semblerait que non, mais plutôt, pour des raisons qui n'étaient connues que de lui seul, de Rivière, du moins c'est ce que soupçonnait Gide qui voulait voir paraître, dans *La N.R.F.*, des chroniques sur les auteurs anglais avec lesquels il était lié et qu'il estimait; et il accusa Rivière de résister, comme c'était le cas avec la note si longtemps attendue sur *La Reine Victoria* (P. Mc Carthy, *Bull.Amis de J. Rivière et Alain-Fournier*, n°7, 1977, p.10) Gide d'ailleurs a certainement fait plus pour le frère de Dorothy que n'a fait, pour lui, Lytton, qui, en dépit de sa célébrité littéraire acquise dès 1918, ne semble pas avoir joué de son influence pour appuyer la publication de la traduction anglaise de *La Porte Etroite* et qui, en outre, a refusé de la préfacer. En revanche, apport appréciable, c'est sur la suggestion de Lytton que Gide demanda à T.S. Eliot des notes sur la littérature anglaise pour *La N.R.F.*, ce qui aboutit à deux "Lettres d'Angleterre" (mai, 1922, p.617-24 et déc. 1922, p.751-756). Et pourtant à un niveau plus profondément et plus secrètement humain quelle affinité entre les deux hommes ! Que savaient-ils en fait de leurs goûts sexuels réciproques ? Qu'a pensé Lytton, s'il les a lues, des révélations de *Si le grain ne meurt* (qui ont tant remué E.M. Forster) ? Que Gide n'a-t-il pu lire les feuilles de journal écrites par Lytton et intitulées *"Monday June 26th 1916"* ou *"Lancaster Gate"*, deux textes posthumes qui démontrent que, n'en déplaise au taciturne de

Pontigny, les confessions étaient bien dans son genre et dans sa meilleure veine.

Le seul livre de Bloomsbury que *La N.R.F.* a publié d'emblée fut *Les Conséquences économiques de la paix*, pour, s'il faut en croire Fry, presque immédiatement le regretter. Ajoutons à ce fait une deuxième ironie. De tous les livres de Bloomsbury ç'étaient peut-être les romans et les essais de Virginia Woolf qui étaient de nature à gagner peu à peu un public français, restreint certes, mais nettement démarqué. L'acuité de leurs aperçus psychologiques, l'originalité de leur structure littéraire, le réalisme pourtant si raffiné et si pictural de leur vision féminine sinon féministe du monde (elle obtint le Prix Fémina en 1928) avaient tout pour plaire, aurait-on pu le penser, aux lecteurs et lectrices de Gide et à plus forte raison de Proust. Mais de Woolf, dans les pages de *La N.R.F.* des années vingt, il est à peine fait mention, si ce n'est pour signaler dans "La Revue des Revues" que ce sont *Les Cahiers du Sud* qui publient ses récits (mai, 1928, p.719). Quant à ses romans, c'est Stock qui les publiera et qui plus est dans des traductions de Charles Mauron !

Faudrait-il donc en déduire que, du moins en ce qui concerne les dix ou quinze ans qui suivirent les visites de Copeau et de Gide en Angleterre, le groupe de *La N.R.F.* a manqué le coche de Bloomsbury ? Ce serait ne pas tenir compte du fait que Gide a pour ainsi dire kidnappé au moins un passager du véhicule et demandé à un autre une aumône de taille. Sans les bons offices de James Strachey, frère cadet de Lytton et familier alors, à Vienne, de Freud, auprès de qui il était en train d'apprendre théories et techniques psychanalytiques (Freud, soit dit en passant, félicita Lytton de la finesse de l'analyse psychologique dans son *Elizabeth et le comte d'Essex* (Edel, p.228), *La N.R.F.* n'aurait peut-être pas été autorisée à commencer sa série de traductions de ses ouvrages. Mais il va de soi que la vraie rencontre *N.R.F.-Bloomsbury* se manifeste dans l'amitié et la collaboration entre Gide et Dorothy. L'écrivain des grands chemins ne l'a pas tant kidnappée qu'elle ne s'est jetée par la portière pour le suivre. Grâce à l'entremise de Dorothy, l'oeuvre de Gide, des oeuvres de Schlumberger et de Valéry aussi, ont été présentés au monde anglo-saxon et dans de fort belles traductions[18]. C'était repayer, et combien généreusement, les contributions que *La N.R.F.*, avec ses "mementos" parcimonieux, ses "notes" chichement allouées (même Bertrand Russel se fera éreinter dans ses pages par Gabriel Marcel)[19] et ses trois volumes de

Lytton et Maynard, dont l'un regretté, a bien voulu offrir au groupe de Londres.

Le fait est que sous des ressemblances assez superficielles, trop de divergences séparaient le cercle cambridgeo-londonien et du milieu de Gide et de ses amis. Du point de vue chronologique certes il y a une identité curieuse. Certains des amis, de part et d'autre, se connaissent dès les années 1890, d'autres se rencontrent dans les premières années du siècle. C'est entre 1905 et 1908 que Bloomsbury se forge, mais en deux temps. *La N.R.F.* est fondée en 1908... et ainsi de suite. Les deux groupes se composaient *grosso modo* (il y avait des exceptions, surtout du côté de *La N.R.F.*) de grands bourgeois cultivés, habitués au loisir et aux privilèges socio-économiques de leur classe, mais dont les idées larges leur permettaient d'accueillir, du moins temporairement et sur les marges de leurs activités, des écrivains de talent sortis de milieux plus modestes; l'on songe d'un côté à D.H. Lawrence, de l'autre à Charles-Louis Philippe. Oisifs, ils n'en étaient pas pour autant des travailleurs acharnés sur un niveau intellectuel et créateur. On possédait maison ou appartement dans la capitale, mais on se réfugiait souvent sinon à l'étranger du moins dans sa propriété de campagne. A Cuverville, au Tertre, à Braffye correspondaient, mais en moins grandiose, en plus bohème, Asham House, Monk's House ou Charleston. De part et d'autre également, il s'agissait de groupes de gens qui voulaient opérer une transmutation des valeurs en art, en littérature, sinon dans les moeurs, mais le renouveau qu'ambitionnait Gide est resté longtemps un radicalisme sexuel en littérature comme dans la société. Jusqu'aux années trente et même au-delà *La N.R.F.* était sinon de droite, certainement loin d'être à gauche en matière de politique. Bloomsbury prônait — et vivait à l'outrance — la même émancipation sexuelle que visaient Gide, Ghéon et bon nombre de leurs amis et amies; mais en dépit de son élitisme Bloomsbury était, de surcroît, fermement de gauche et de manière discrètement et efficacement militante. La contribution de Leonard Woolf au mouvement internationaliste qui aboutit à la création de la Ligue des Nations et sa participation au parti travailliste en Angleterre furent considérables. Plusieurs d'entre eux étaient des pacifistes déclarés et des objecteurs de conscience. Le revanchisme de la France, et d'un Raverat, n'était pas de leur goût, de même que l'altière neutralité d'un Keynes n'était pas du goût de la France.

N'oublions pas non plus qu'à l'exception de Lhote, figure mineure, et des nombreux amis peintres, tels Denis, le milieu *N.R.F.* se composait uniquement d'écrivains. C'était un noeud, un nid d'hommes de lettres. Bloomsbury rassemblait des éléments d'une singulière variété : une romancière-essayiste, deux, sinon trois peintres, deux critiques d'art, un biographe-critique littéraire, un théoricien socio-politique et peut-être le plus grand génie du siècle en matière de sciences économiques. En dépit de ses liens avec Blum, avec Berthelot, avec la haute banque et les cercles diplomatiques *La N.R.F.* ne pouvait rivaliser avec Bloomsbury dans ce domaine. La première manifestation publique de l'esprit Bloomsbury, de ses valeurs peu orthodoxes, s'exprima dans une exposition de tableaux : la *First Post-Impressionist Exhibition* de 1910. Rien d'équivalent, à *La N.R.F.*, des ateliers "Omega" de Fry qui fabriquait meubles, tissus et céramiques d'après les dessins des peintres du groupe. Il est vrai que *La N.R.F.* avait son Vieux Colombier. L'activité théâtrale de Bloomsbury se bornait à un théâtre de marionnettes.

Et puis Bloomsbury était et demeura un groupuscule d'amis, presque une famille. Trois ou quatre d'entre eux avaient été éduqués ensemble à Cambridge. Ils étaient, à l'exception certes des femmes, universitaires ou ex-universitaires (ou mieux encore ?) universitaires manqués. Autre communauté d'esprit plusieurs avaient des liens directs ou indirects avec le monde de l'Inde, avec le "Raj". Mais Bloomsbury, en dépit de ses débuts indo-cambridgeo-londoniens est peut-être et paradoxalement devenu plus insulaire en un sens, et cela malgré ses liens avec la France. Le groupe de *La N.R.F.*, tout en s'élargissant et devenant plus hétéroclite a suivi un chemin inverse, s'est davantage ouvert vers l'étranger, l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et même par Claudel et St. Léger-Léger à des courants plus lointainement exotiques. Un Larbaud à Bloomsbury, y en eut-il un ? Autre divergence et primordiale, il y avait au coeur de Bloomsbury deux femmes, l'une peintre, l'autre écrivain, deux soeurs dont l'une, Vanessa Bell, le pivot presque du groupe. Bloomsbury était tout bonnement féministe et d'un féminisme assez hardi. La famille Strachey en était un foyer militant dont, à la longue, la leçon appuyée par Elisabeth van Rysselberghe marquera Gide et son oeuvre. A *La N.R.F.*, et même sur les marges, nulle figure féminine; des épouses, oui, des inspiratrices certes, des compagnes peut-être, mais qui n'écrivaient pas, qui ne publiaient pas, ou, du moins, admiratrices discrètes qui écrivaient,

telle Maria van Rysselberghe, sous le manteau et à l'ombre de leur homme-idole. Avaient-elles l'outrecuidance de rédiger et de soumettre quelque roman à leurs dieux, on l'oubliait dans un tiroir, comme ce fut le cas pour *Olivia*. Ce ne sont pas Aline Mayrisch, la "petite dame", ni même Marguerite Audoux qui serviront de preuve du contraire. Il faudra l'arrivée sur la scène d'Elisabeth van Rysselberghe, elle-même fondue dans le moule anglais (et liée à Bloomsbury indirectement par Rupert Brooks) avant de voir, dans l'entourage de Gide, une femme rebelle et libertaire.

La présence des femmes et l'acceptation par Bloomsbury d'une parfaite franchise de parole et de conduite entre amis des deux sexes, ce qui, à l'époque, était fort inhabituel et osé, menèrent peu à peu à une liberté de moeurs dont on ne trouvait pas d'équivalents chez les groupements d'intellectuels en Angleterre ou ailleurs, même parmi les dadaïstes-surréalistes, qui étaient leurs contemporains ou presque. Comparés à Maynard, Duncan, Vanessa, Virginia et Lytton les libertaires de l'amour groupés autour de Breton font figure de puritains. Les amis de Bloomsbury non seulement discutaient ensemble et écrivaient ensemble, ils s'aimaient entre-eux, ils s'engagèrent dans un inextricable lacis de liaisons internes, à la fois hétéro et homosexuelles, qui, dans la mesure où elles étaient soupçonnées, scandalisaient et scandalisent encore. A *La N.R.F.* on ne cohabitait pas et on se ne liait pas d'amour; c'est Gide qui, dans ses rapports avec les van Rysselberghe et les Allégret, se rapprocha le plus de Bloomsbury où s'établirent, car on vivait souvent dans la même maison, à Brunswick Square, à Gordon Square, un réseau de rapports triangulaires les moins platoniques du monde. Vanessa, épouse de Clive, prit comme amant Roger et à son tour Duncan qui, lui, fut l'amant de Lytton avant de l'être de Maynard, ce dernier bisexuel également et qui épousa la danseuse Lydia Lopokova. Virginia "trahit" Leonard (mais on ne "trahissait" pas à Bloomsbury) avec Vita Sackville-West après avoir tenté de s'immiscer dans les rapports Vanessa-Clive. Clive entretint une longue liaison avec Molly McCarthy, ensuite avec Mary Hutchinson une cousine des Strachey. "*Je suis installé tant bien que mal !*", écrivit Gide à Blanche le 26 juillet 1918, "*à Grantchester à 3 km de Cambridge : 10 minutes de bicyclette chaque matin pour aller prendre ma leçon d'anglais avec Madame Bussy (ex Miss Strachey). Grâce à elle je pénètre dans le milieu le plus étrange,*

le plus intéressant, le plus inquiétant" (J.-E. Blanche, *Nouv. Lettres à Gide*, 1982, Droz, p.138-39). Ce n'était pas peu dire.

L'on se demande dans quelle mesure Gide en 1918 et même en 1920 soupçonnait la véritable nature du milieu dans lequel, grâce à Bréal et Copeau, grâce à Raverat aussi, il pénétrait. Sans doute au fil de ses rencontres avec Dickinson, avec Lytton, plus tard avec Forster, se rendait-il compte peu à peu de la liberté de moeurs qui y régnait et du rôle qu'y jouait l'homosexualité. Dorothy, peu à peu, devait lui révéler beaucoup.

Un tel laisser-aller amoureux, voisin d'une sorte d'amicale anarchie sexuelle, ne pouvait subsister qu'à l'intérieur d'un groupe où régnait, malgré les jalousies et les rancunes inévitables, un esprit de franchise et de tolérance et une confiance dans les pouvoirs de la discussion rationnelle, ce qui, pour Bloomsbury, était le sceau d'une société civilisée. Ni Claudel, ni Jammes, ni le Ghéon deuxième manière ne partageait cet esprit-là. Martin du Gard non plus. C'était une liberté dans les moeurs qui allait de pair avec un parfait agnosticisme. A Bloomsbury en était suprêmement indifférent à l'idée de Dieu. A *La N.R.F.*, et le dilemme constituait peut-être l'un de ses sources créatrices les plus riches, l'on était tiraillé entre Dieu et le diable. Seuls Martin du Gard et Valéry se tinrent sereinement à l'écart d'une dialectique angoissante qui opposait foi et incroyance.

Si les collaborateurs de *La N.R.F.* ne se laissèrent pas aller aux liaisons internes auxquelles se plurent les membres de Bloomsbury, ils se rencontrèrent sous d'autres couvertures, celles de la revue. Le groupe de *La N.R.F.*, c'est un truisme que de le souligner, comportait des amis et des collaborateurs en commun associés à une publication mensuelle qui exigeait d'eux un travail assez intensif. La résidait à la fois leur force et leur faiblesse. Ils disposaient de leur organe qui leur permettait de s'exprimer, si besoin était, envers et contre tous. La revue s'était forgée, avait été lancée même, avec l'identité nécessaire pour qu'elle s'impose. Pour ouverte qu'elle fût, elle suivait une voie bien définie : celle du renouveau des lettres, mais aussi du bien écrire, d'une certaine tenue littéraire. Son refus de s'engager au point de vue religieux ou politique mena à des désistements et à des querelles. D'un autre côté elle avait constamment besoin de nouveaux collaborateurs, de "copie". D'où les constantes attitudes diplomatiques de la part de ses directeurs et de leurs principaux alliés. Bien que Desmond McCarthy fût rédacteur littéraire de *The New Statesman* (plus tard de *Life and Letters*) et Leonard Woolf celui

de *The Nation*, Bloomsbury n'avait pas vraiment sa revue à lui et n'avait donc pas besoin de ménager qui que ce soit. Fry désespérait parfois des esquives de Gide et, au nom de la vérité, aurait voulu plus franches certaines réponses que l'éminence grise de *La N.R.F.*, à mesure qu'il avançait dans le champ de mines des nouvelles tendances littéraires de l'époque, prenait la précaution de nuancer à l'excès. Plus tard, il est vrai, Bloomsbury disposa également de son propre "comptoir d'éditions" : la presse à bras qu'achetèrent pendant la guerre Leonard et Virginia Woolf et qui devint la Hogarth Press. Mais elle demeura longtemps artisanale. Chez eux nul gérant-participant de la taille de Gaston Gallimard.

Les ressemblances donc entre le milieu anglais et le groupe français étaient indéniables mais, en fin de compte, plus de différences les séparaient. Sans prétendre tout à fait expliquer ce que signifie le terme on pourrait peut-être avancer que Bloomsbury était d'avant-garde, tandis que *La N.R.F.* ne l'était pas tout à fait. Et puis Bloomsbury ne pouvait offrir à Gide les oeuvres qui l'intéressaient vraiment. Bloomsbury n'était pas assez romancier ou ne fut pas assez romancier assez tôt. On aurait beau chercher, parmi les livres qu'il a produits cette impression de "*vent du large que je respire à pleins poumons dans tant de livres de langue anglaise [...] cet air chargé de parfums étranges, d'orages et de détresses, et d'embruns...*", comme Gide le décrivait dans son *Journal* (p. 675, "Pléiade").

Peut-être aime-t-on vraiment ce qu'on traduit, ou traduit-on ce qu'on aime. Parmi ses contemporains Gide n'a traduit que Conrad. Ses meilleurs amis écrivains anglais demeurèrent l'auteur de *Typhon*, Gosse et Bennett. Dorothy, à qui allait son amitié la plus profonde, n'était pas écrivain ou ne le devint que sur le tard.

Il se peut après tout que, paradoxalement, Bloomsbury fût trop "français" à son goût. La francophilie des amis de Lytton, tout en les aidant à assimiler la culture française, les empêchait d'être assez "anglais" pour intéresser Gide à fond. Est-ce la raison pour laquelle finalement *La N.R.F.* a peu fait pour Bloomsbury tandis que Bloomsbury a beaucoup fait pour *La N.R.F.*... et peut-être, au fil des années, et sans compter les traductions, beaucoup fait pour Gide qui peu à peu virera vers la gauche et pour qui la question de l'émancipation des femmes deviendra d'importance. Au-delà des débits et des crédits cependant demeure "*that rapprochement of English and French culture which I have so much at*

heart", comme l'écrivit Fry à Gide en 1922, et que Gide également avait tant à coeur.

NOTES

1. Pour tout ce qui concerne la famille Strachey il est indispensable de consulter les deux volumes qu'a publiés, en 1967 et 1968, Michael Holroyd, *Lytton Strachey. A critical Biography*, Londres, Heinemann. Les références dans le texte et les notes du présent article renvoient cependant au premier volume de la réédition Penguin de cette étude, *Lytton Strachey. A Biography*, Harmondsworth, 1971, références qui explicitent ma dette envers Michael Holroyd. Pour un portrait plus détaillé des parents de Dorothy et de Lytton on consultera les premières cinquante pages de ce livre. On lira également *Lytton Strachey By Himself. A Self-Portrait*, edited and introduced by M. Holroyd, 1971, Heinemann. Voir aussi Charles R. Sanders, *The Strachey Family 1588-1932 Their Writings & Literary Associations*, Durham M.C., Duke University Press, 1953.— Pour les rapports de Gide avec Bloomsbury il faut se reporter à l'importante introduction que Jean Lambert a donnée aux trois tomes de son édition de la *Correspondance André-Gide-Dorothy Bussy*, 1979-82, Gallimard, ainsi qu'aux notes qu'y a ajoutées R. Tedeschi; à mes articles "Escape and Aftermath : Gide in Cambridge, 1918", *Yearbook of English Studies*, vol, XV, 1985, p.125-159 et "Thésée à Cambridge : 1918", *BAAG*, avril-juillet 1988, p.25-39; au volume *André Gide et l'Angleterre*, édité par P. Pollard, Londres, 1986, Birkbeck College et aux articles de Michael Tilby et de Peter Fawcett signalés plus bas à la note 15. On lira aussi, bien entendu, dans le *BAAG* d'avril 1980, p.159-194 les pages intitulées : "Cet oasis artistique de Roquebrune... André Gide, Simon Bussy, Jean Vanden Beckhoudt et Zoum Walter".

2. David Gadd, *The Loving Friends. A Portrait of Bloomsbury*, Newton Abbott, 1976, Readers Union, p. 9, livre primitivement publié à la Hogarth Press, 1974. Parmi les très nombreuses études publiées sur Bloomsbury, on consultera Quentin Bell, *Bloomsbury*, Londres, 1968, Weidenfeld, illus.; Leon Edel, *Bloomsbury. A House of Lions*, Harmondsworth, 1981, Penguin Bks.; Richard Shone, *Bloomsbury Portraits*, Londres, 1976, Phaidon; *Charleston Past and Present*, Londres, 1987, Hogarth Press; Quentin Bell, *Virginia Woolf. A Biography*, 2 vols., Londres, Hogarth Press, 1972; Virginia Woolf, *Roger Fry*, Harmondsworth, 1979, Penguin Bks. (Peregrine); Leonard Woolf, *Autobiography*, Londres, 1960-67, 6 vols. Hogarth Press. Les références dans le texte et les notes du présent article renvoient à ces éditions.

3. Nathalie Barney, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960.

4. Holroyd, p.220-21, lettres du 13 avril 1904, ma traduction.

5. Pernel Strachey édita le *Poem on the Assumption* de Sainte Elisabeth Abbesse de Schönau, Cambridge Anglo-Norman Texts, 1924. Ceux de Lytton, de Dorothy et de Marjorie mis à part, on compte, parmi les nombreux écrits des différents membres de la famille, les ouvrages suivants (l'indication de parenté est par rapport à Dorothy) : Philippa Strachey (1872-1968, soeur), *Memorandum on the Position of English Women in Relation to that of English Men*, 1935; James Strachey (1887-1967, frère), éditeur et traducteur du Standard Edition des *Œuvres complètes* de Freud; John St. Loe Strachey (1860-1927, cousin), directeur du *Spectator* et auteur de mémoires *The Adventure of Living*, 1922; Ray Strachey (1887-1940, belle-soeur, et fille de Bernard Berenson), *The Cause*, 1928; *Religious Fanaticism. Extracts form the Papers of Hannah Whitall Smith*, 1928 (réimprimé en 1934 sous le titre *Group Movements of the Past*); *Shaken by the Wind*, 1927 (trad. fr. *Le Vent de Dieu*); *Millicent Carret Fawcett*, 1931; Julia Strachey (1901-1979, nièce) deux remarquables romans *Cheerful Weather for the Wedding*, 1932

et *The Man on the Pier*, 1951; Richard Strachey (1902-1976, neveu) série de livres pour enfants "Little Reuben" et mémoires : *A Strachey Child*, 1979; *A Strachey Boy*, 1980; Barbara Strachey (1912- nièce), *Remarkable Relations. The Story of the Pearsall Smith Family*, 1980.

6. V. Woolf, *Roger Fry*, p. 70, biographie parue primitivement à la Hogarth Press, 1940.

7. *Letters of Roger Fry*, edited by Denys Sutton, Londres, 1972, Chatto & Windus 2 vols., p.190 et voir plus bas la note 10.

8. Voir *infra* dans ce numéro le texte présenté par Erica Foulkes (N.D.L.R.).

9. Mark Gertler, *Selected Letters*, edited by Noel Carrington, Londres, 1965, Hart-Davis, p.176, lettre à S.S. Koteliansky du 31 août 1919 [erreur pour 1920, DAS], ma traduction.

10. Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier I*, 1979, Gallimard, p.45-47 et *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, 1987-1988, Gallimard, 2 vols, (*CAG* 13 et 14), I, p.517, 521. Ajoutons à l'esquisse rapide que nous croquons ici de la collaboration Grant-Copeau que le peintre dessina également le décor et les costumes de *Pelléas et Mélisande* monté par Copeau à New York en février, 1919, voir *Registres VC*, II, p.405-08.

11. "Escape and Aftermath : Gide in Cambridge, 1918", art. cité (N.D.L.R.).

12. "*Mon cher Gide, / J'espère que l'idée qui m'est venue de rassembler un petit hommage à Proust recueillera votre approbation. Vous savez combien d'admirateurs fervents il a depuis longtemps dans ce pays et je souhaite peut-être cette modeste preuve de reconnaissance pourrait aider au rapprochement des cultures française et anglaise qui me tient tant à coeur. J'ai été souffrant tout l'été à St. Tropez avec une récurrence de cette abominable douleur interne d'un accès de laquelle je venais à peine de me remettre quand nous avons fait connaissance pour la première fois. Cette fois elle a été rebelle à tout traitement, jusqu'à ce qu'en désespoir de cause j'aille à Nancy et écoute Coué. Depuis mon état s'est rapidement amélioré et je suis presque remis. / Quoiqu'il en soit cette longue maladie m'a empêché de voir mes amis à Paris, mais j'espère que nous nous rencontrerons quelque part à Paris au cours de l'année qui vient, qu'une fois encore je tomberai peut-être par hasard sur vous dans quelque village inconnu du midi ou même, ce qui semble plus difficile, que nous organiserons une rencontre. Vous savez quel plaisir cela me fait toujours. / Bien à vous. / Roger Fry*".— Cette lettre autographe signée, inédite à l'exception des deux premières phrases publiées dans Sutton, II, p.530, est reproduite ici avec la permission de feu Mme Pamela Diamand (qui m'en a communiqué la photographie) et de Mme Catherine Gide, auxquelles j'exprime ma reconnaissance. Denys Sutton donne deux lettres du 9 février 1919 et du 27 sept 1927, plus ce fragment de lettre du 15 décembre 1922. A ces trois textes j'ai ajouté une quatrième longue lettre du 26 décembre 1918 dans "Escape and Aftermath : Gide in Cambridge 1918", *Yearbook of English Studies*, vol. XV, 1985, p.125-159 (146-47). Les quatre lettres sont conservées à la Bibliothèque Doucet 526 1-4.

13. Les contributions anglaises parurent en Angleterre sous le titre "Proust and Modern Consciousness" dans le *Times Literary Supplement* du 4 janvier 1923 avant de sortir en volume par les soins de C. Scott-Moncrieff, *Marcel Proust; An English Tribute*, 1923. Voir deux lettres de Fry à Rivière du 15 et du 29 déc. 1922 dans *Bulletin des Amis de J. Rivière et A.Fournier*, n° 37, 1985, p.69-70 et p.74-75.

14. "*Cher M. Gide, / Vous serait-il possible de venir passer ici le week-end samedi prochain le 28 ? Ma soeur Dorothy sera là et ce serait un grand plaisir d'avoir aussi votre présence. Je ne sais si Monsieur Marc... (dont je ne connais pas le nom de famille) est avec vous à présent et s'il pourrait se joindre à vous, mais s'il le pouvait je serais ravi de l'accueillir. Invitez-le de ma part je vous prie. Mlle Carrington sera des nôtres. / Il n'est pas difficile de se rendre chez nous. Nous ne sommes qu'à une heure de Londres.*

Sincèrement vôtre, Lytton Strachey".— Cette lettre autographe signée inédite (Bib. Doucet 810-1, la seule de Lytton à Gide qui soit conservée dans le Fonds Gide, est reproduite ici avec l'aimable autorisation de Mme Catherine Gide, de M. François Chapon et de l'Estate of Lytton Strachey 1971 (The Society of Authors). Elle est à verser au dossier (qui comprend quatre lettres de Gide à Lytton) présenté dans le *Yearbook of English Studies*, voir plus haut la note 10.

15. Voir *Journal*, p.741, 5 sept 1922, pour les réserves que Gide formule à propos de l'analyse de Racine. En 1934, un projet de traduction de ces essais ainsi que de *Landmarks in French Literature*, vigoureusement appuyé par Groethuysen, n'aboutit à rien, *Corr. Gide-Bussy*, II, p.533-34.

16. Holroyd, p.859-862; mais Holroyd associe, de manière erronée, la lettre d'invitation de 1922 et la visite de 1923 et, détail plus important, se trompe dans sa lecture du *Journal* de Gide, prenant un jugement sévère que fait celui-ci sur le style de Renan pour une observation sur le style de Strachey, *Journal*, p.659, 20 oct. 1918 et Holroyd, p.737.

17. M. Tilby, "Gide, E.M. Forster and Lowes Dickinson" *MLR*, oct. 1985, p.817-832; P. Fawcett, "Bloomsbury et la France", in *Virginia Woolf*, colloque de Cerisy, U.G., col. 10/18, 1977, p.57-72, article que je regrette de ne pas avoir connu lors de la rédaction de mon étude du *Yearbook in English Studies*.

18. Voir *infra* dans ce numero la *Bibliographie* de ses écrits, établie par E. Foulkes.

19. *Les Problèmes de la philosophie* de Bertrand Russell qui était, lui aussi, lié à Bloomsbury, sortit chez Alcan en 1924. Le philosophe français le condamne comme un assemblage de "*discussions oiseuses et puériles*", accuse Russell d'ignorer les bergsonisme (alors qu'il le connaissait bien, mais ne l'approuvait pas) et conclut en disant "*le jour prochain où l'on voudra travailler à l'édification d'une philosophie réaliste qui se tienne, il conviendra à coup sûr de procéder autrement, et tout d'abord de renouer fortement avec le réel un contact que Russell, grammairien de la pensée, rompt par les démarches mêmes par lesquelles il croit l'établir*", *N.R.F.*, août 1924, p.251-52.

SIMON BUSSY, PEINTRE

par

Philippe LOISEL

Dole, été 1870 : au numéro 5 de la rue Boyvin, une petite artère commerçante du centre de la ville, régne une intense activité. L'immeuble est habité par les familles des trois frères Bussy : Jean-Baptiste, l'aîné, ancien Compagnon du Devoir, Charles et Jean-Denis. Ils travaillent tous les trois au rez-de-chaussée, dans le négoce dirigé par Jean-Baptiste : ils sont maîtres-bottiers, fabricants de chaussures sur mesure. L'affaire est florissante : on vient de loin pour être chaussé par les frères Bussy. L'illustre Garibaldi n'est-il pas l'un de leurs clients[1] ? Mais l'animation du moment est liée à tout autre chose : Jean-Denis vient d'avoir un fils, né le 30 juillet, auquel il a donné les prénoms de Albert-Simon-Aimé[2].

Très tôt, un destin hors du commun se dessine pour le jeune Simon Bussy. L'enfant est doué pour les Beaux-Arts; il fréquente l'école de Dessin de Dole et obtient en 1886 une bourse pour entrer à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. A 16 ans, il découvre la capitale, où il demeure, amusante coïncidence, au n° 31 rue de Buci. Bientôt, il se présente au concours d'entrée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, où il est reçu le 16 juillet 1889 dans la section de peinture[3]. Il suit tout d'abord les cours dans l'Atelier d'Elie Delaunay. Puis il doit interrompre ses études pour effectuer son service militaire à la Citadelle de Besançon ("Nuits terribles, un froid glacial, mais le matin, bon café, bon lait" disait-il). En 1892, quand il revient à Paris, Delaunay est décédé, et son atelier est désormais dirigé par Gustave Moreau.

L'Atelier de Gustave Moreau fut une véritable pépinière de talents : Milcendeau, Rouault, Manguin, Marquet, Matisse, Eugène Martel y côtoyaient Bussy. Le Maître, sans doute l'un des meilleurs professeurs que

l'Ecole des Beaux-Arts ait connu, ne cherchait pas à apprendre à ses élèves une méthode mais il voulait au contraire les aider à développer leur individualité, à trouver leur propre style. L'enseignement était basé sur le travail à l'atelier le matin, et l'étude et la copie des oeuvres du Louvre l'après-midi. C'est ainsi que l'on trouve parmi les peintures de Bussy à cette époque des copies de Léonard de Vinci ou de Carpaccio. Mais Bussy fait aussi beaucoup de toiles de tendance symboliste, où l'on sent l'influence de Moreau, et des portraits comme celui de son camarade Martel[4] avec lequel il partage un atelier, au 41 Quai Bourbon de l'île Saint-Louis, ou celui du peintre Albert Maignan dont il suit les leçons[5].

En 1897, Bussy expose à la Galerie Durand-Ruel en compagnie d'Eugène Martel. Ce sont des paysages des Alpes, du Jura ou de la Suisse, exécutés au pastel dans des tonalités sombres. Claude Roger-Marx écrit dans la préface du catalogue : "Voici bien les sévères coteaux du Jura, avec les forêts de sapins, aux cimes dentelées, qui les couronnent; voici, dans l'anfractuosité des monts gigantesques, les vieilles villes de Suisse tapies, comme craintives; puis ce sont encore, surtout des vues panoramiques de la Haute-Provence, une église isolée au fond d'un val, de pauvres villages, à la Dürer, perdus dans l'immensité de la campagne, des hameaux ruinés, abandonnés à cause du sol stérile, toute la révélation d'une contrée grandiose et sauvage". Cette exposition fut un succès. Degas déclara à Bussy : "Vous dessinez vos paysages comme des êtres humains, j'aime ça. Millet dessinait les humains comme des arbres !" et Rodin lui dit : "Vos paysages ressemblent à ceux de Barye". Parmi les visiteurs de l'exposition, on notait également la présence de Renoir et de Pissarro à qui Bussy présenta son camarade Matisse[6].

En 1898, Bussy quitte le Quai Bourbon pour aller loger chez la famille Guieysse, 7 rue de la Santé. C'est l'ami de Bussy, Auguste Bréal qui lui a trouvé ce logement chez les parents de sa femme. Auguste Bréal est sûrement celui qui a influencé le plus la destinée de Bussy. Il était le fils du célèbre philologue Michel Bréal et avait entrepris des études de peinture. Plus tard il devait s'orienter vers l'histoire de l'Art, publiant, entre autres, de remarquables ouvrages sur Rembrandt et sur Velasquez. Bussy avait fait sa connaissance en 1893. C'est grâce à lui qu'il devait rencontrer sa future épouse : Dorothy Strachey. Les Guieysse étaient en effet des amis des Strachey. Et Lady Strachey, la mère de Dorothy, avait déjà acquis des oeuvres de Simon, quand son autre fille, Pernel, alors

étudiante à la Sorbonne, décrivait à son frère Lytton, dans sa lettre du 4 novembre 1899 l'allure du peintre : "He is very small, rather like a frog to the outward view but his hair and other arrangements are not at all ultra french... He is evidently rather a genius"[7]. Ces liens avec les Strachey décidèrent Bussy et Auguste Bréal à partir pour Londres en 1901. Ils s'installèrent dans un atelier à Kensington, où ils donnaient des cours de dessin, et Bussy exposa, pour la première fois en Angleterre, à la Van Wisselingh's Dutch Gallery, des paysages des Alpes, de la Méditerranée et des pastels du Jardin du Luxembourg qui furent très appréciés par Roger Fry[8]. La carrière artistique de Simon s'engageait donc bien Outre-Manche lorsqu'il fut victime d'un malencontreux accident : l'explosion d'une lampe à alcool dans son atelier le brûla sérieusement à la face et aux mains. On craignit pour sa vue. Mais au bout d'une dizaine de jours il pouvait sortir de l'hôpital. Lady Strachey se proposa pour l'accueillir chez elle à Lancaster Gate, le temps de la convalescence. Ce fut Dorothy qui le soigna. Peu de temps après, elle annonçait ses fiançailles avec Simon en déclarant à sa famille surprise : "J'épouse Bussy"[9].

Le mariage eut lieu le 18 avril 1903. Le couple partit en voyage de noces en France. Ils séjournèrent d'abord chez les parents de Simon à Dole, puis chez la famille Guieysse à Beaulieu. Ce fut au cours d'une promenade qu'ils découvrirent une petite maison de paysan parmi les oliviers, non loin du vieux village de Roquebrune; ils décidèrent de s'y installer. "La Souco" allait devenir un haut-lieu de création artistique et allait voir se succéder entres ses murs quelques-uns des plus grands noms de l'histoire des lettres et des arts de la première moitié du XXème siècle.

Bussy, pendant ce temps continuait à peindre. Il avait élaboré une technique utilisant conjointement le pastel et la gouache comme en témoignent ses vues de Beaulieu ou de Villefranche. La Souco était aussi un endroit idéal pour servir de cadre à de grandes compositions sur toile où des personnages apparaissaient sous des éclairages particuliers. Ces immenses tableaux, Bussy les exposa au Salon d'Automne dans les années 1905 ("Matinée d'hiver à Menton", "une terrasse à Villefranche"), 1906 ("Sur une terrasse"), 1907 ("propos crépusculaires")[10]. Il produisait encore de nombreux portraits : ceux des membres de la famille Strachey, ceux de ses amis, ceux de sa fille, Janie, née en 1906. Le portrait de

Lytton Strachey[11] est un bon exemple des préoccupations de l'artiste à cette époque. Il a été réalisé en 1904, probablement durant le séjour que Lytton fit à La Souco en avril. Exécuté au pastel dans un camaïeu de beige, il montre l'écrivain à sa table de travail, en train d'écrire au milieu de notes et de livres. Bussy s'est efforcé de rendre l'attitude d'ensemble de son modèle absorbé par ses écrits, le dos légèrement voûté, le buste incliné vers l'avant, les longues jambes parallèles aux tréteaux. Plus que les traits du sujet, c'est sa psychologie, sa pensée que l'artiste a essayé de traduire. Non sans succès !

Il y a aussi parmi les oeuvres de Simon dans les années 1900-1910 des thèmes Mythologiques ou symboliques : "La fontaine de la Sirène" (1910), "Léda" (1911) témoignent de l'intérêt du peintre pour ce genre cher à Gustave Moreau.

Les expositions se succèdent : Carfax Gallery, Leighton House et Whitechapel Gallery à Londres en 1907, Durand-Ruel à Paris en décembre de la même année, International Society Exposition puis Goupil Gallery à Londres en 1908, Galerie Eugène Blot à Paris en 1913 (préface du catalogue rédigée par Romain Rolland)...

Bussy attire les échos de la presse spécialisée. Ainsi Camille Mauclair écrit, à propos de "Sur une terrasse", l'oeuvre envoyée au Salon d'Automne de 1906, dans la revue "Art et Décoration" : "Les préoccupations quasi préraphaélites de l'ancien disciple de Gustave Moreau se retrouvent dans l'agencement complexe, stylisé, un peu forcé, des deux figures, et cette recherche linéaire contraste avec l'atmosphère whistlerienne qui baigne toute l'oeuvre de ses effluves opalins. Mais quelle distinction dans la nature morte, les feuillages, la suggestion de la douce nuit qui marche !"[12] Cependant, malgré quelque succès, la critique ne se montre pas toujours favorable, reprochant surtout à Bussy la connotation parfois trop littéraire de certaines oeuvres. Ce fait, ajouté à l'éloignement géographique de la capitale, et plus tard à l'isolement relatif dû à la guerre 14-18, est probablement à l'origine du profond changement qui s'amorce dans la production picturale de Simon Bussy à partir de 1912. Le peintre a lui-même défini cette nouvelle orientation de son art dans un texte publié dans la monographie que lui a consacrée F. Fosca en 1930 :[13]

"Un jour des plus importants dans ma vie artistique fut celui où j'entrevis de fondre dans une synthèse idéale mes précédentes études de

paysages et celles que je faisais à ce moment d'après les oiseaux, les reptiles et les autres animaux de Zoo. C'est alors que je commençai mes premières compositions, m'engageant dans une voie que je sentais profondément être la mienne et que je n'ai plus quittée depuis lors, encore qu'elle me forçât de tourner résolument le dos au succès et m'écartât de plus en plus de mes contemporains les plus notoires. Cette forme d'art où je me satisfais, mais que je cherche à mener sans cesse vers une perfection plus grande, n'est nullement le résultat d'une théorie. J'y sens pourtant, lorsque je me retourne en arrière, la réaction; peut-être contre certaines théories qui en ce temps faisaient florès. Pourquoi cette horreur du noir ? Cette peur des tons plats ? Cette défiance des lignes et de l'indication des contours ? Cette haine de la composition ?... Je composai, je méditai longuement mes tableaux, cherchant un rythme, obtenant une symétrie, établissant avec toujours plus de simplicité un motif central : bannissant les modelés inutiles pour laisser toute leur importance aux profils; acceptant de grands champs nus aux modelés presque insensibles. Rejetant au contraire de plus en plus les contrastes, les oppositions, les effets de complémentaires, j'en vins à souhaiter et à faire des tableaux presque monochromes et prétends que l'émotion n'a besoin que de la palette la plus simple pour s'exprimer; la matière même de mes toiles, qu'autrefois j'aimais épaisse et surnourrie, je travaille à l'alléger, la simplifier, l'amincir. Je souhaite une oeuvre où l'essentiel s'accuse au point de résorber complètement l'individualité de l'artiste et estime que, ainsi, je ne me suis jamais mieux affirmé. L'émotion certes n'est nullement absente de mes toiles, mais je veux la dépersonnaliser pour ainsi dire. Chacune d'elles est une invention, une composition poétique, non point uniquement décorative comme l'on pourrait croire d'abord, mais où l'émotion toute humaine s'exprime avec une sorte de nécessité implacable. Je cessai de peindre directement d'après nature. Toutefois, les animaux que je peins et les feuillages qui les entourent, les ciels, les pièces d'eau, les édifices et jusqu'aux moindres cailloux, il n'est aucun des éléments dont je dispose à mon gré qui n'ait été l'objet d'une patiente observation; et mes nombreuse études au pastel, faites en vue de ces tableaux, le prouvent. Mes animaux, oiseaux, reptiles, n'ont rien de fantaisiste; ce sont de véritables portraits où je veux que la ressemblance se dégage de l'accidentel avec toujours plus de netteté, de précision, de pureté. Je sais que mon oeuvre s'oppose ainsi à ce qu'aiment et à ce que cherchent les artistes de notre époque. Pourtant,

ne croyez pas que je n'admire pas les peintres de mon temps. J'aime particulièrement les oeuvres de Matisse..., et même il me semble parfois que ma prédilection va vers les artistes dont les qualités sont les plus différentes des miennes."

Le style de ce manifeste est assez "gidien". Sans doute l'écrivain a-t-il aidé le peintre pour la rédaction mais on ne peut l'affirmer en toute certitude.

C'est au zoo de Londres que Bussy réalisa ses premières études d'animaux. Il utilisait pour cela des pastels dont il essayait la couleur sur le bord du papier. Ces études témoignent d'un grand souci de la vérité, de la perfection et de la justesse de l'observation. Ce sont des oeuvres à part entière : de véritables portraits de bêtes. Gide, d'ailleurs ne s'y trompe pas lorsqu'il demande à Théo Van Rysselberghe de choisir quelques pastels pour lui. Et comme Dorothy lui écrit : "En tout cas, il (Simon) est tout à fait d'accord avec moi et aimerait mieux que vous ayez une de ses peintures; il m'a autorisée à suggérer que vous preniez, au lieu des études au pastel, une petite peinture à l'huile de deux écureuils qu'il a faite cet hiver." Gide lui répond qu'il "raffole des petites études au pastel"[14]. Cependant, pour Bussy, ces études ne sont que des éléments qui, associés à d'autres études de plantes, de cailloux, de détails architecturaux, s'assembleront en une composition rigoureuse pour aboutir à l'oeuvre finale. Cet art animalier, Simon l'a développé jusqu'à la fin de sa vie, dans le secret de son atelier, sans se soucier de la critique, poursuivant avec obstination la voie qu'il s'était fixée. Plusieurs expositions uniquement composées de toiles animalières eurent lieu. La plus importante, intitulée "Oiseaux et animaux" se tint à la Galerie Druet, rue Royale, du 6 ou 17 avril 1925. 40 toiles, dont le "Coq jaune" appartenant à Gide, 62 pastels y étaient présentés[15]. Les réactions du public furent dans l'ensemble assez bonnes, et Gide écrivait alors à Simon : "Cher, je pense que ceci vous enfonce plus avant que jamais dans votre sens. Avoir tort avec obstination, en art, c'est avoir raison. Ne vous reposez pas là-dessus, pour l'amour d'Apollon ! Et n'allez pas mettre de l'eau dans votre vin; il est d'un cru qui ne supporte pas le mélange. Mais que sert de vous dire cela ? Si souvent déjà je me suis senti soutenu, galvanisé, par l'exemple de votre constance"...[16]

Une autre grande réussite dans ce genre est le "Bestiaire". Ce livre magnifique, publié en 1927 seulement à 265 exemplaires par G. Govone éditeur, est un livre d'images de Simon Bussy accompagnées de proses de Francis de Miomandre. La quinzaine de reproductions d'oeuvres de Bussy sont d'une rare qualité, car réalisées au pochoir par J. Saudé[17]. On retrouve les compositions quasi-géométriques de Bussy, où les animaux évoluent dans des décors inhabituels. Ainsi, par exemple, les "Ibis roses" sont représentés perchés devant le vieux village de Roquebrune. Le jeu des courbes du corps, du cou et du bec des deux oiseaux, s'oppose aux verticales des constructions du village, tout en donnant à l'oeuvre un équilibre, une symétrie parfaitement calculés. L'original est une huile sur toile de grandes dimensions, synthèse en quelque sorte de plusieurs études au pastel d'ibis, de feuilles et du village de Roquebrune, et caractéristique du "genre animalier" de Simon[18]

La plupart de ces animaux ont été observés au Zoo de Londres. De chaque voyage en Angleterre, Simon revenait avec une moisson d'études ! Chaque année, en effet, les Bussy séjournaient un long moment auprès des membres de la famille Strachey. C'est d'ailleurs à Cambridge, en 1918, que les Bussy avaient fait la connaissance d'André Gide. Lady Strachey avait loué cet été-là une maison pour y réunir ses enfants. Et ce fut de nouveau Auguste Bréal qui permit, par le biais d'une lettre de recommandation à Lady Strachey, cette rencontre. Dorothy devint le professeur d'anglais de Gide et Gide devint l'ami des Bussy. Cette amitié constante et fidèle allait conduire de nombreuse fois Gide à La Souco. Simon fit le portrait de l'écrivain à plusieurs reprises. Et Gide intervint souvent en faveur du peintre, pour l'aider à trouver des endroits d'exposition ou pour l'introduire auprès de la N.R.F. afin que Simon pût obtenir d'être l'objet d'une monographie dans la collection "Peintres nouveaux".

Gide n'était pas le seul hôte de La Souco. Les soeurs et les frères de Dorothy y venaient fréquemment. Il y avait aussi les P.G.'s (hôtes payants) que les Bussy recevaient l'hiver. Ainsi, vers 1910, l'alpiniste George Leigh Mallory, qui devait disparaître en 1924 dans l'ascension de l'Everest, était venu se reposer à Roquebrune après une blessure en montagne. Ce fut l'occasion pour Bussy de faire son portrait[19]. Rudyard Kipling est venu en 1926 chez les Bussy et a même loué La Souco en

l'absence de ses propriétaires. De riches aristocrates anglais ont également logé à La Souco.

Les amis aussi bénéficiaient de l'hospitalité de Simon et Dorothy, et parmi eux, Virginia Woolf, les critiques d'art Roger Fry et Bernard Berenson, le peintre René Leplat, Auguste Bréal bien sûr, Paul Valéry dont Bussy a laissé un portrait admirable. Mais les visites les plus fréquentes étaient celles des amis du voisinage : les Vanden Eeckhoudt. Jean Vanden Eeckhoudt était le meilleur ami de Simon. Malgré des styles différents, les deux peintres avaient en commun la même rigueur artistique. Ils se rencontraient de façon presque quotidienne et Dorothy se chargeait de l'instruction des enfants de "Vanden", Zoum et Jean-Pierre. Quand on sait que Zoum et son amie Janie, la fille de Simon et Dorothy, peignaient aussi, on comprend mieux pourquoi Gide parlait à propos de cette petite communauté, de "l'oasis artistique de Roquebrune"[20]. On pouvait voir encore à La Souco Gabriel Hanotaux, l'historien et ancien ministre, qui habitait une villa située juste en face de celle des Bussy, et pour lequel Simon a illustré "l'Histoire de la Nation Française" et "l'Histoire de la Nation Egyptienne". Matisse enfin, quand il résidait à Nice, venait rendre visite à son camarade de l'Atelier Gustave Moreau pour parler "peinture" ou plus exactement de "sa peinture"[21].

Toutes ces personnalités étaient autant de modèles pour Simon. Et tous ces portraits (de Gide, Hanotaux, Vanden Eeckhoudt, Valéry, Roger Martin du Gard, Mallory, du Vicomte d'Illiers[22]....) constituent une partie de son oeuvre moins abondante mais aussi importante en qualité que celle consacrée aux animaux. Ce ne sont plus des portraits comme celui de Lytton Strachey où le personnage était représenté en entier, dans une attitude étudiée caractéristique. Au contraire, dans ces portraits plus récents, Bussy va à l'essentiel, ne s'attache qu'au visage du sujet, recherche le regard, et, à travers ce regard à la pensée du modèle. Et le résultat est là, qui témoigne de la réussite de Bussy dans ce domaine.

Cependant Simon Bussy n'a pas fait que des portraits ou des animaux. La troisième grande partie de son oeuvre concerne les paysages. La technique employée est toujours la même, à savoir le pastel. Simplement les tons sombres des vues d'Ecosse ou des paysages de montagne qu'il exposait à ses débuts ont laissé la place à des couleurs plus gaies, plus

vives, plus chatoyantes, aptes à traduire la luminosité et le soleil du Midi. Car ce sont des vues de Roquebrune, toutes plus belles les unes que les autres que Bussy nous donne à regarder. Comme dans ses compositions animalières, le souci de la composition et la recherche de la pureté dans les couleurs out guidé l'artiste, et l'aspect velouté du pastel restitue à merveille la douceur méditerranéenne.

Mais Simon a peint également d'autres paysages. Les Bussy étaient de grands voyageurs et à chaque voyage Simon ramenait une bonne quantité de pastels réalisés sur place. Il faut noter que cette technique est adaptée aux déplacements, ne nécessitant comme matériel qu'un carton à dessins, quelques feuilles de papier et des bâtonnets de couleur.

Ainsi, en octobre 1919, les Bussy sont à Venise, puis se rendent à Florence, chez les Berenson; Simon ramène de son voyage de nombreuses vues de ces villes et beaucoup d'études d'éléments d'architecture que l'on retrouvera dans ses compositions ultérieures. En 1921, ils vont séjourner au Tyrol puis sur les rives du Lac de Garde. Ils visitent aussi l'Espagne, la Tunisie, la Corse, le Maroc... Et ils vont chaque année en Angleterre, en faisant parfois au retour un crochet par le Jura. L'âge n'empêchera pas Simon d'aller peindre sur le motif, puisqu'en août 1948, alors qu'il vient de fêter ses 78 ans, il part avec Janie pour peindre dans le Pays de Galles[23].

Le plus beau voyage des Bussy reste malgré tout le périple qu'ils effectuèrent en Egypte de novembre 1928 au 4 avril 1929. Gabriel Hanotaux préparait alors l'"Histoire de la Nation Egyptienne", ouvrage en 7 volumes qui parut de 1931 à 1935, chez Plon. Il proposa à Simon d'illustrer les différents tomes. Dès le 16 novembre, Dorothy écrit à Gide : "Simon travaille au milieu de la poussière et de la chaleur et des mouches et des mendiants. Il ne peut se guérir de son amour de la perfection et détruit des choses que Janie et moi trouvons beaucoup trop bonnes pour Hanotaux et Fouad et leur vieille histoire stupide ! Pourtant il assure qu'il n'est pas découragé"[24]. Ils remonteront le Nil jusqu'au Soudan, en train ou en felouque et Simon fera des pastels des principaux monuments de l'Egypte pharaonique, copte ou arabe. Le voyage se poursuivra par la visite de la Palestine, un circuit en voiture automobile de Beyrouth à Damas en passant pas Palmyre, Alep, Baalbek, puis le retour en France sur un navire des Messageries Maritimes avec escales à Constantinople, Athènes et Naples. Aventure peu banale à une époque où

les transports étaient souvent rudimentaires ! Mais Simon en revient avec des cartons à dessins pleins à craquer. Ses pastels d'Egypte sont de petites merveilles de précision et d'exactitude "archéologique" et évoquent admirablement la puissance du soleil, la douceur du Nil, la poussière et le sable brûlant du désert.

Malgré les commandes d'Hanotaux, malgré les expositions presque annuelles en Angleterre aux Leicester Galleries de Londres, malgré une participation à la Biennale de Venise en 1938, la peinture de Simon est restée à l'écart de la "scène artistique française". Simon souffrait certainement de ce manque de succès et rêvait d'une belle exposition à Paris qui aurait été l'aboutissement de sa carrière et qui l'aurait révélé au public. Cette exposition eut lieu en 1948, à la Galerie Charpentier, en partie grâce aux efforts conjugués et à la persévérance de Gide et Roger Martin du Gard. Gide avait présenté ce dernier aux Bussy en 1924 et une amitié solide s'était vite établie. Des visites réciproques et une correspondance suivie devaient en résulter. C'est à la suite d'une visite qu'il fait aux Bussy, le 14 février 1948, dans l'appartement de Nice où ils habitent depuis 1937[25], que Martin du Gard comprend la grande préoccupation de Simon : "On sent bien que c'est le grand espoir qui éclaire son horizon". écrit-il à Gide le lendemain[26]. Pour emporter l'accord du directeur de la galerie, Martin du Gard demande donc à Gide de rédiger la préface du catalogue de l'exposition[27]. Les deux écrivains déploieront tous leurs efforts : lettres, démarches multiples, relations etc... pour que l'exposition puisse se dérouler dans les meilleures conditions possibles. Ils agiront même à l'insu de Simon pour lui faciliter la tâche. La correspondance qu'ils échangent alors à ce propos témoigne des difficultés auxquelles ils se heurtent : "Pas commode, hein, de faire le bonheur des amis !", déclare Martin du Gard dans sa lettre du 5 avril.[28]

Leurs efforts seront récompensés. L'exposition est magnifique et comporte des toiles récentes de petites dimensions et représentant des animaux, mais aussi des pastels anciens, parmi les meilleurs de Bussy. Aux portraits de Valéry, Gide, Mallory, Janie, Catherine Gide, font suite des dizaines de papillons, d'oiseaux multicolores, de poissons et quelques paysages d'Egypte, du Maroc et de Provence. Dunoyer de Segonzac félicite Bussy et acquiert trois tableaux : "Vos oeuvres si personnelles et d'une si rare qualité ont de la grandeur dans leurs dimensions restreintes -

et tant de sensibilité - et d'acuité"[29]. Pourtant l'exposition n'eut pas le succès escompté malgré sa grande qualité.

Il y eut encore d'autres expositions de Simon Bussy, mais en Angleterre, toujours aux Leicester Galleries : en octobre 1949, des "oiseaux, poissons, fleurs et animaux", puis en juin 1953, des "pastels, landscapes. 1897-1950", la dernière exposition de Simon. Il devait s'éteindre peu à peu, et décéder à Londres le 22 mai 1954.

Dorothy est morte à son tour en mai 1960, quelques jours après le décès accidentel de Janie. L'Atelier de Simon a été dispersé au cours de plusieurs ventes aux enchères par Sotheby-Londres, ainsi que la Bibliothèque de Dorothy et la correspondance de celle-ci. Aujourd'hui le nom de Bussy ne dit plus grand'chose aux amateurs de peinture.

L'oeuvre de Simon Bussy n'est cependant pas tombée dans l'oubli. Deux expositions ont eu lieu, l'une au musée de Besançon, en 1970, pour le centième anniversaire de sa naissance, l'autre à Menton, en 1980, lors de la Biennale où il était associé aux autres peintres de Roquebrune, Jean Vanden Eeckhoudt et Zoum Walter. En Angleterre, sa cote progresse régulièrement. Enfin, le Catalogue Raisonné de son Oeuvre est en cours. Ce sont autant de signes qui laissent présager une redécouverte prochaine de cette oeuvre si originale. C'est ce que pensait Dorothy qui écrivait à Gide le 3 avril 1947 : "J'estime que son oeuvre mérite et pourrait très bien avoir un grand succès. Elle ne suit pas la mode, c'est évident. Elle n'a pas des dimensions gigantesques, monstrueuses. Mais les Français ont-il perdu leur goût (si bien défendu par vous) pour la perfection ? Il a passé les dix dernières années à perfectionner son art, matériellement et spirituellement. Je me suis amusée récemment à le comparer dans mon esprit à La Fontaine. Les contemporains de celui-ci travaillaient dans le gigantesque, mais cela n'a pas empêché qu'on reconnaisse la beauté, l'élégance, l'esprit, etc..., etc... de ses petits morceaux. Et sur des animaux aussi ! Des oiseaux, des fleurs, des poissons ! Mon idée est sans aucun doute absurde" [30].

NOTES

1. Témoignage recueilli auprès de Mme Renée Bussy-Beauchamp, petite-fille de Jean-Baptiste Bussy.
2. Archives municipales de Dole - Etat Civil, registre des naissances, 1870, Acte n° 158.
3. Dossier "Albert-Simon Bussy", n° 6678 de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, Archives Nationales AJ^{52} 276.
4. Après une courte période parisienne, le peinte Eugène Martel regagna rapidement son village natal : Revest-du-Bion. Ami fidèle de Bussy du temps de l'atelier de Gustave Moreau, il devait le revoir à plusieurs reprises. Simon vint rendre visite à son camarade pour la dernière fois en août 1942. Martel était aussi un grand ami de Giono.
5. Le portrait d'Albert Maignan par Simon Bussy (huile sur bois, 0,52 x 0,55 cm, datée 1895) fait partie des collections du Musée d'Amiens.
6. Propos rapportés par F. FOSCA dans *Simon Bussy*, collection "les peintres nouveaux", N.R.F. Gallimard, Paris, 1980, p. 5.
7. Cité dans la Thèse d'Oliver Garnett : *The early work of Simon Bussy, 1890-1912*, Courtauld Institute, University of London, 1980, p. 8.
8. Roger Fry (1866-1934), peintre et critique d'art anglais. Il organisa les premières expositions post-impressionnistes en Grande-Bretagne, faisant découvrir au public anglais Cézanne, Gauguin ou Van Gogh. Il contribua au succès de Simon en Angleterre. Un très beau portrait de Bussy par Roger Fry est représenté dans le catalogue de l'exposition de 1970 au Musée de Besançon : "Simon Bussy et ses amis".
9. Voir le texte de Mme M.C. HAMARD, p. 52 du catalogue de l'exposition de Besançon, 1970.
10. Livrets du Salon d'Automne.
11. *Portrait de Lytton Strachey*, pastel, 0,53 x 0,43 cm, Simon Bussy, 1904. Collection de la National Portrait Gallery, Londres.
12. "Art et Décoration", Juillet-Décembre 1906, p. 145-146.
13. Ce texte, déjà publié dans le *BAAG* n° 46 d'avril 1980 est un document important pour comprendre l'oeuvre de Bussy. C'est la raison pour laquelle, nous le reproduisons ici.
14. *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy*, C.A.G. n° 9, lettres 54 et 55, p. 172-174.
15. Catalogue de l'exposition "Simon Bussy, oiseaux et animaux", du 6 au 17 avril 1925. Galerie DRUET, rue Royale, Paris.
16. *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy*, C.A.G. n° 10, lettre n° 304 du 24 avril 1925, p. 40-41.
17. *Bestiaire*, images de Simon Bussy, proses de Francis de Miomandre. Paris, Govone éd., 1927, 34 x 26 cm, 44 ff., 13 pl., 2 illustrations. Les reproductions étaient faites, sur les 265 exemplaires, à la main, par l'enlumineur J. Saudé. Sur l'exemplaire nominatif de Gide, Fr. de Miomandre a écrit la dédicace suivante : "A André Gide qui sait que les Bêtes valent souvent mieux que les Hommes... les tristes Hommes/ En témoignage de notre commune amitié pour Bussy / Son ami fidèle / Francis de Miomandre".
18. *Les ibis roses*, reproduits dans F. FOSCA, *Simon Bussy*, *op. cit.* p. 22 et dans le *Bestiaire*, *op. cit.*
19. *George L. Mallory*, portrait par SIMON BUSSY, pastel, 29 x 23 cm. National Portrait Gallery (London; reg. n° 3918).

20. Voir le texte consacré à "cette oasis artistique de Roquebrune" in *BAAG* n° 46, avril 1980, p. 159-194.
21. Jane-Simone Bussy : "A Great Man", *The Burlington Magazine*, vol. 128, février 1986, p. 40-45. Voir sa traduction dans ce numéro.
22. Le Vicomte d'Illiers, ami et voisin de Bussy et de Gabriel Hanotaux à Roquebrune était secrétaire d'ambassade honoraire. Il a consacré ses activités à sa ville natale : Orléans. Bussy a peint son portrait en 1941-42. (Collection particulière).
23. *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy*, C.A.G. n° 11, lettre 1042, p. 501.
24. *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy*, C.A.G. n° 10, lettre 428, p. 205.
25. Les Bussy avaient acheté cet appartement situé au n° 40 rue Verdi en novembre 1936. Ils s'y installèrent au printemps de 1937, pour des raisons de "facilité et d'économies".
26. *Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, Tome II, Paris, Gallimard, 1968, lettre n° 799, p. 397.
27. Simon Bussy, Galerie Charpentier, 1948, catalogue de l'exposition. Préface d'André Gide; en postface, lettre de Valéry à Simon Bussy pour le remercier de la Vipère de Russel. La préface de Gide a été reproduite dans la *Correspondance Gide-Martin du Gard* en annexe du Tome II (p. 556-558) et dans le *BAAG* n° 46.
28. *Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, Tome II, lettre n° 806, p. 406-407.
29. *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy*, C.A.G. n° 11, p. 605.
30. *Op. cit.*, lettre 1009, p. 450-451.

SIMON BUSSY
dans les
Collections des Musées

- Amiens, Musée de Picardie, rue de la République :
  - "Portrait d'Albert Maignan", huile sur bois, 1895, 0,52 x 0,55 m, signé en bas à droite [s.b.d.].

- Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, place de la Révolution :
  - "Souïmanga à gorge jaune", huile sur toile, 1949, 0,24 x 0,191 m, s.b.d.

- Dole, Musée, 85 rue des Arènes :
  - "Dole temps gris", pastel, 35 x 32 cm.

- Nice, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret :
  - "La mosquée Mohammed-Ali" (Le Caire), pastel, 48 x 41 cm.

- Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou :
  - "Portrait d'André Gide", 1925, pastel, 31,5 x 28,5 cm
  - "Pie bleue de l'Himalaya", huile sur toile, 92,5 x 74 cm
  - "Portrait de Paul Valéry", 1927, pastel, 29,5 x 22 cm
  - "Leona", huile sur toile, 201 x 101 cm
  - "Portrait d'André Gide", 1939, pastel, 28 x 24 cm.

- Londres, National Portrait Gallery :
  - "Portrait de George L. Mallory", pastel, 29 x 23 cm
  - "Portrait de Lady Ottoline Morell", huile sur toile, 31,7 x 29 cm
  - "Portrait de Lytton Strachey", 1904, pastel, 53,3 x 43,1 cm

- Oxford, Ashmolean Museum :
  - "Chameleon", pastel, 18,5 x 19,7 cm
  - "Black Buck (Antilope Cervicapra)", pastel, 25 x 20,9 cm

- "Hyacinth", pastel, 31,6 x 19,8 cm
- "Portrait of Madame Simon Bussy (Dorothy Strachey)", pastel, 47 x 58 cm.

- Londres, Tate Gallery :
  - "Landscape" (circa 1902-1903)
  - "Lady Strachey" (circa 1905)

BIBLIOGRAPHIE

1. Livres illustrés par Simon Bussy :

1 - *Original woodcuts by various artists*, par S. Bussy, Roger Fry, Mark Gertler, Vanessa Bell, Duncan Grant,... London : Omega Workshops, 1918. Tirage limité à 74 ex.

2 - *Bestiaire*. Images de Simon Bussy, proses de Francis de Miomandre. Paris : Govone éd., 1927, 44 p., 13 pl..

3 - *Histoire de la Nation Egyptienne*, par Gabriel Hanotaux, Paris : Société de l'Histoire Nationale et lib. Plon, 1931-1935, 7 tomes dont les 5 premiers comportent des planches illustrées par Bussy.

4 - *Histoire de la Nation Française*, par Gabriel Hanotaux, Paris : Société de l'Histoire Nationale et lib. Plon, 1920-1924, 15 tomes. Seuls les tomes 3 et 5 comportent des planches illustrées par Bussy.

5 - *Histoire des Colonies françaises et de l'expansion de la France dans le Monde*, par Gabriel Hanotaux, Paris : Société de l'Histoire Nationale et lib. Plon, 1931, 6 tomes. Le tome 3 contient un H.T. de Simon Bussy.

II. Ouvrages où figurent des textes de Simon Bussy :

6 - *Gabriel Hanotaux*, ouvrage collectif, couverture par H. Matisse, éd. Institut des études américaines, Aix-les-bains, 1943. (p. 23-24 : "Gabriel Hanotaux et les artistes" par Simon Bussy)

7 - *Jean Vanden Eeckhoudt*. Textes par A. Gide, S. Bussy, P. Fierens, Melot du Dy, Victor Rousseau, C. Van den Borren, Pierre Gerome. Bruxelles : Editions de la Connaissance, 1948.

III. Ouvrages sur Simon Bussy :

8 - Fosca F., *Simon Bussy*, n° 43, Paris : Gallimard, N.R.F., collection peintres nouveaux, 1930, 63 p.

9 - Garnett Oliver, *The early work of Simon Bussy 1890-1912*, Thèse, Institut Courtauld, Londres, 1980, 78 p.

IV. Principaux catalogues d'exposition :

10 - An exhibition of pictures by Simon Bussy, Leighton House, 2 Holland Park Road, Kensington, March 1907, Introduction by Roger Fry.

11 - Galeries Durand-Ruel, exposition de pastels de Simon Bussy du 9 au 28 décembre 1907. Préface de Roger Marx.

12 - Exposition d'oeuvres de Simon Bussy, pastels présentés par Romain Rolland, Galerie Eugène Blot, du 3 au 27 février 1913.

13 - Simon Bussy, Galerie Charpentier, 1948, Préface d'André Gide.

14 - Simon Bussy et ses amis. Musée des Beaux-Arts de Besançon, 1970.

15 - Trois peintres de Roquebrune, catalogue de la 13ème Biennale d'Art de Menton, 30 juillet-15 octobre 1980.

V. Ouvrages contenant des pages sur Simon Bussy :

16 - Gide A., *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy.*

17 - Gide A., *Journal.*

18 - Martin du Gard R. in *Correspondance André Gide - Roger Martin du Gard.*

19 - Pidoux de la Maduère A., *Le vieux Dole*, Besançon : éd. Sequania, 1930.

20 - Strachey Barbara, *The Strachey Line*, London: Victor Gollancz, 1983.

21 - Walter Zoum, *Pour Sylvie*, Bruxelles : Jacques Antoine éd., 1975.

22 - Woolf Virginia, *Journal*, Paris : Stock éd., 1986.

ILLUSTRATIONS

1. Dorothy Bussy vers 1943 sur le balcon de son appartement de Nice (col. Philippe Loisel).

2. Simon Bussy (1923) à Mud House, maison d'Oliver Strachey, frère de Dorothy (col. Philippe Loisel).

3. *Portrait de Lytton Strachey* (1906), dit encore *Erudit à sa table de travail*, par Simon Bussy (Londres, National Portrait Gallery).

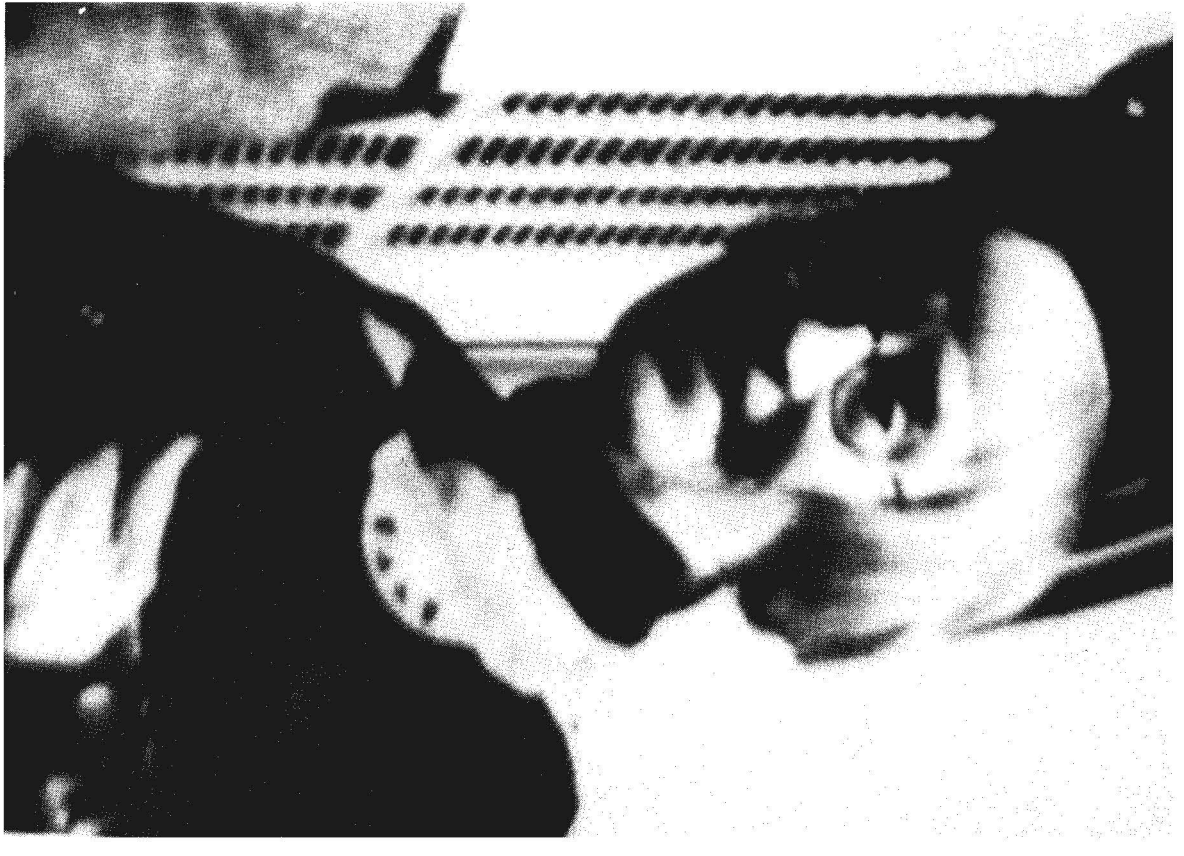
4. *Portrait d'André Gide* (1925) par Simon Bussy (Paris, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou).

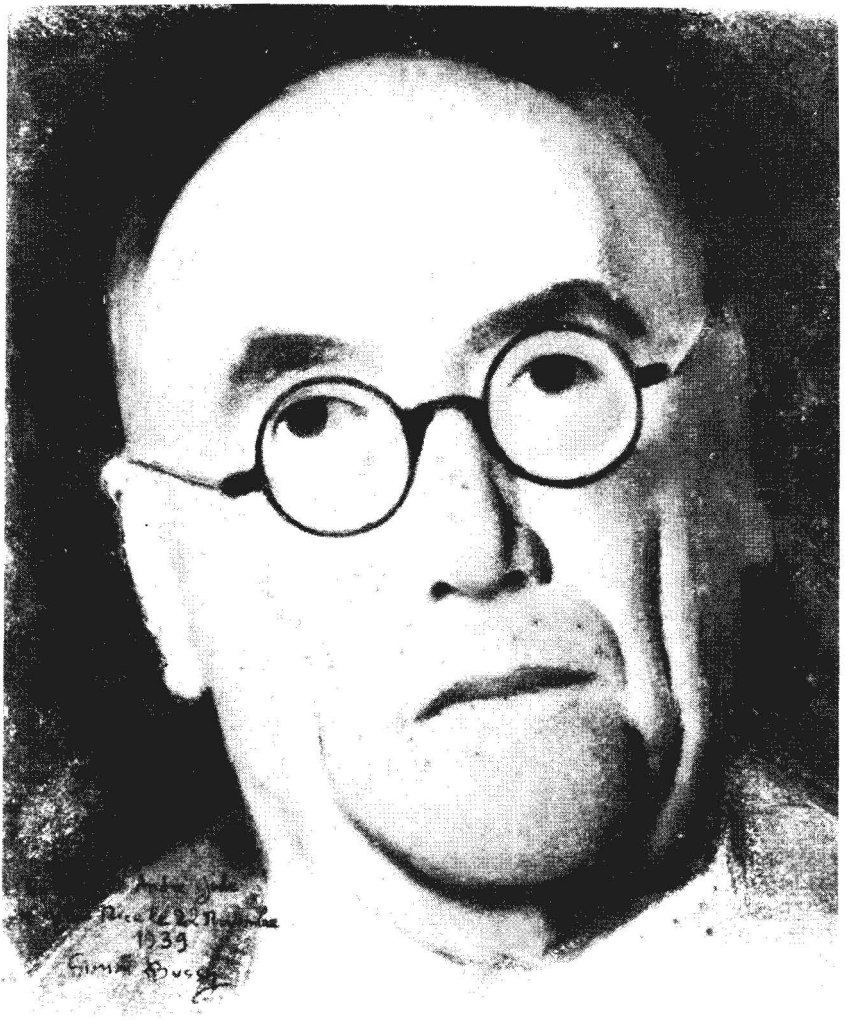
5. *Portrait d'André Gide* (1939) par Simon Bussy (Paris, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou).

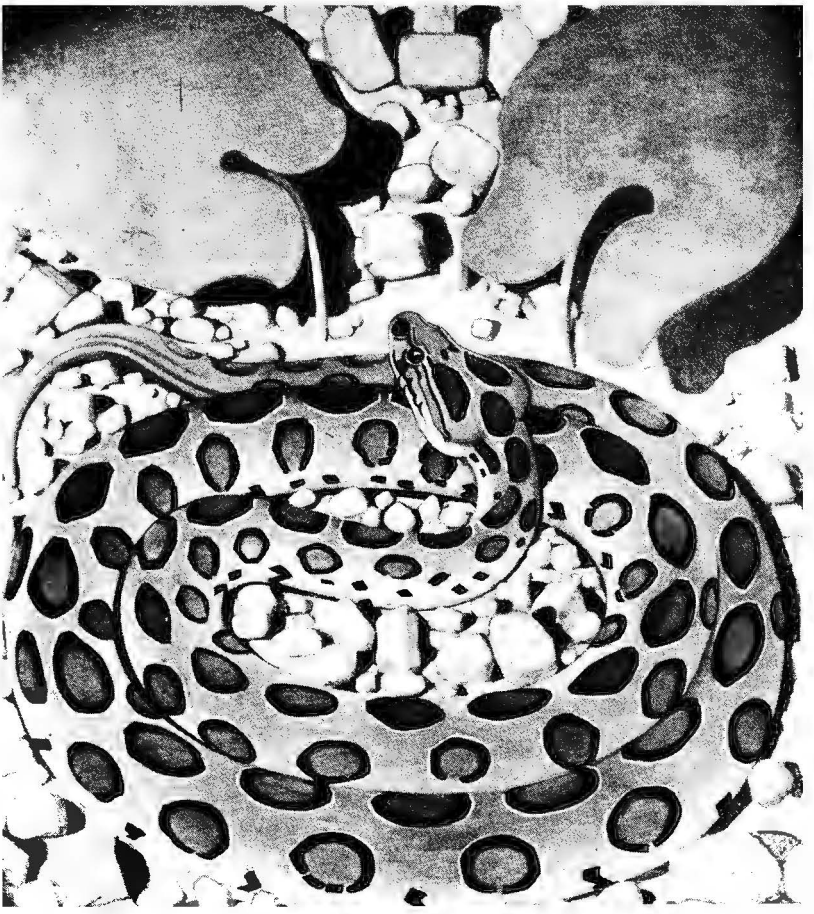
6. *La Vipère de Russell* (col. Jean-Pierre Vanden Eeckhoudt, Bruxelles).

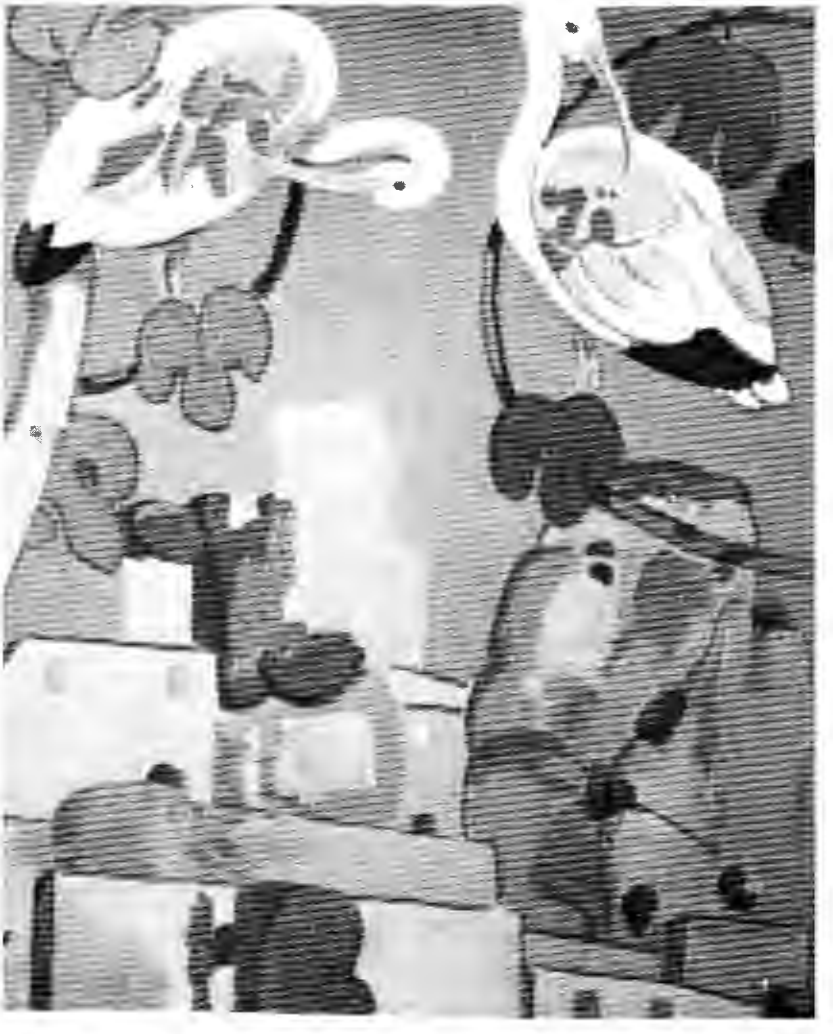
7. *Les Ibis roses* (in *Bestiaire*, Govone éd., 1927).

8. *Temple d'Abou Simbel* (in *Histoire de la nation égyptienne*, Plon, 1931-1935).









LES PORTRAITS D'ANDRÉ GIDE SIGNÉS SIMON BUSSY

par

Philippe LOISEL

Le 8 mai 1911, Gide note dans son journal : *"Chez R.B., peintre-graveur, (...) qui veut faire mon portrait. C'est une manière de flatterie à quoi je me laisserai toujours prendre."*"Quelques lignes plus loin, il ajoute : *"Un long temps se passe à chercher la pose que je dois prendre. Sitôt campé, j'aime le long silence de cette étude, pour moi que distrait si aisément quelque impatience des muscles, cette immobilité obligée invite au mouvement ma pensée; (...)."* Gide aimait-il poser ? Sans doute se prêtait-il volontiers aux demandes formulées par ses amis peintres ou sculpteurs. Et quoi de plus exaltant pour un artiste que d'essayer de traduire l'extraordinaire pensée qu'abritait ce visage ?

De Dunoyer de Ségonzac à Berthold Mahn, de Pierre Sichel[1] à Renée Sintenis[2], nombreux sont ceux qui nous ont laissé des portraits de l'écrivain. Mais peu d'entre eux ont eu le privilège de pouvoir autant étudier leur modèle que le peintre Simon Bussy[3]. La profonde amitié qui existait entre les deux hommes, les séjours répétés de Gide à La Souco, la maison des Bussy à Roquebrune, ont été l'occasion de plusieurs oeuvres, qui comptent parmi les meilleurs portraits de Gide.

La rencontre de Gide et des Bussy remonte à 1918. Dans les "quelques souvenirs" qu'elle a écrits pour l'hommage à André Gide paru en 1951, Dorothy Bussy nous donne des détails sur cette rencontre. C'était en juillet, à Cambridge. Et ce fut grâce à Auguste Bréal, ami de Gide depuis l'époque de l'Ecole Alsacienne, et ami de Simon Bussy depuis qu'ils avaient fréquentés les mêmes bancs de l'atelier de Gustave Moreau à

l'Ecole des Beaux-Arts. On connaît la suite et les liens étroits entre Gide et les Bussy qui devaient en résulter. A partir de 1920, Gide va venir de façon régulière à Roquebrune chez ses amis Bussy. Et quand il en parle dans son Journal, c'est pour évoquer, à chaque fois, des moments de joie, de repos, de détente, de chaleur aussi. Simon admirait Gide et appréciait ses séjour à La Souco : "*La seule personne que j'aime vraiment avoir à la maison, c'est Gide*"[4], déclarait-il invariablement ! Gide, quant à lui, avait beaucoup d'estime et d'amitié pour Bussy. Il aimait sa peinture, tout particulièrement ses pastels d'animaux et s'était constitué une petite collection où figuraient le Grand Coq, les flamants roses, les poissons-anges, le mandrill, le hibou et d'autres encore. La bienveillance de Gide à l'égard de Bussy le fera même intervenir pour que la N.R.F. publie un petit volume sur Simon dans la collection "Les peintres nouveaux" en 1930[5]; plus tard, en 1948, il aidera Simon à organiser son exposition à la Galerie Charpentier et écrira la préface du catalogue, commençant son texte par ces mots : *"Si excellents que pussent être ses portraits..."*[6]

Simon fut effectivement un grand portraitiste. De Gabriel Hanotaux à Roger Martin du Gard, de Jean Vanden Eeckhoudt à Paul Valéry, il a su rendre avec beaucoup de talent l'expressivité de ces visages célèbres. Les poses adoptées sont souvent peu conventionnelles, Bussy choisissant parfois de faire un profil rigoureux de son modèle, comme dans le portrait de Lady Ottoline Morrell visible à la National Portrait Gallery de Londres. Ce parti pris rappelle d'ailleurs, dans certaines oeuvres, la manière d'un Piero della Francesca. D'autres fois encore, c'est l'attitude particulière d'un personnage qu'a cherchée Bussy : Lytton Strachey à sa table de travail, Michel Bréal penché sur ses livres ou l'histologiste Albert Gueysse sur son microscope, oeuvres dans lesquelles l'influence de Degas se fait sentir.

Pour faire le portrait d'André Gide, Bussy a décidé de ne dessiner que la tête, s'attachant surtout à la richesse et à la profondeur de cet extraordinaire regard. Si différents qu'ils puissent être, tous les tableaux représentant l'écrivain ont ce point commun.

Mais combien y en a-t-il au juste de portraits de Gide par Bussy ? Il est difficile de répondre.

La première indication que l'on ait, est une lettre de Dorothy Bussy à André Gide datée du 3 mai 1922 :

Cher Gide

Je suis désolée que vous soyez si fatigué. C'est grand dommage.

Je voudrais vous écrire quelque chose qui vous fasse plaisir, je vais donc vous raconter un événement heureux qui m'est arrivé voilà quelques jours. Simon m'a fait un cadeau. C'est un portrait de vous — celui qu'il a commencé avant le dernier qui était raté. Il l'a trouvé dans un carton, a jugé qu'il n'était pas si mauvais et l'a encadré, et il se trouve maintenant sur la petite table près de mon bureau. Je peux le voir tandis que j'écris. Quand Jean Vanden l'a vu, il a dit : "C'est une très belle chose". *A présent, quand il vient dans cette pièce, il prend une chaise tout près et le regarde.* "C'est d'un bien beau dessin, dit-il et hallucinant de ressemblance. De beaucoup, de beaucoup le meilleur portrait que j'ai vu de lui — bien meilleur que tous les Van Rysselberghe. Quelle belle expression dans les yeux ! Comme le front est admirable... Et la bouche — pas terminée — il y a des choses exquises aussi dans la bouche".*(N'éprouvez pas d'orgueil et ne vous sentez pas indûment flatté — tout cela est dit du* portrait *!)* "Ah ! que c'est prenant cette affaire-là !" *Puis Zoum, Janie, Jeanne ont repris en choeur :* "On dirait la père Gide lui-même qui nous regarde. C'est comme s'il était avec nous dans la chambre. Ah ! cela fait bien plaisir de le voir là."Puis Simon dit : "C'est très mauvais. Mais j'aurais pu le réussir. Je voudrais bien le réussir et je sens que je le pourrais à présent. Quand il reviendra — si jamais il revient... mais il n'aura plus confiance en moi... il ne voudra plus me poser."

Et moi ? J'y pense comme au frontispice de mon livre posthume ! Et me demande s'il aidera les gens à comprendre... et crois que oui... un peu. En attendant, c'est un réconfort pour moi et une aide. C'est parce que je le regardais que j'ai voulu vous écrire une lettre gentille — *pas une lettre qui vous fatigue.*

Au revoir, cher Gide, à bientôt — en tout cas, au moins un petit coup d'oeil.

Votre

Dorothy Bussy[7].

Il y est donc fait mention de deux portraits. Sans doute datent-ils du séjour de Gide à La Souco au printemps 1920, ou, plus vraisemblablement de la longue période passée chez les Bussy en mars 1921[8]. Si l'on se fonde sur le fait que la bouche n'était "pas terminée", on peut raisonnablement penser qu'il s'agissait de pastels car c'était la technique la plus employée par Simon pour ses portraits, et qu'il laissait très souvent quelque partie du tableau inachevée lorsqu'il utilisait ces petits bâtonnets de couleur. Le portrait "raté" a dû rester dans les cartons de Simon, il a peut-être même été détruit. L'autre, celui auquel Dorothy semble si attachée, était probablement l'un des deux portraits de Gide qui ornaient les murs de La Souco.

Il y avait en effet chez les Bussy deux oeuvres de Simon représentant Gide, accrochées à des places d'honneur de la maison : le bureau-bibliothèque de Dorothy et la salle à manger[9]. Le second portrait était celui de 1925.

C'est sans doute le plus connu, car le plus souvent exposé et le plus souvent publié. Il s'agit d'un pastel de 31,5 cm x 28,5 cm signé en bas à droite, et portant l'inscription au revers : *"Simon Bussy/portrait d'André Gide 1925"* ce qui permet de le dater avec certitude. Acheté par les musées nationaux en vente publique à Londres chez Sotheby le 11 mai 1964, il fait partie aujourd'hui des collections du Musée National d'Art Moderne au Centre Georges Pompidou (inscrit à l'inventaire sous le numéro AM 3349D). Gide y est de 3/4, la tête légèrement penchée vers l'avant. Le visage est fin, allongé, l'attitude sérieuse et réfléchie. Le front haut et dégagé reflète l'intelligence et la richesse de la pensée tandis que le regard scrutateur exprime toute la soif de perception de Gide, son extrême curiosité à l'égard des choses de ce monde, mais aussi sa sensibilité. Si on regarde le pastel sous un angle différent, en se plaçant légèrement en dessous de lui, on s'aperçoit que ce regard semble buter sur les sourcils, comme si Gide s'interrogeait sur lui-même, sur sa propre personnalité.

Bien étrange regard en vérité, où la profondeur reste insondable. Les lèvres sont minces, bien dessinées; leur courbe est sinueuse, sensuelle. Le menton est décidé, volontaire, les joues creuses. Le tableau a une dominante jaune, d'un jaune de cadmium moyen; le fond, la chemise à peine esquissée sont dans ce ton. Tout concourt à donner à cette oeuvre un éclat particulier. C'est le portrait d'un Gide jeune, dont le "masque de

Mongol, aux arcades obliques et saillantes, est semé de quelques verrues", comme le décrit Roger Martin du Gard[10]. C'est probablement ce portrait dont il est question dans une lettre de l'auteur des Thibault à Dorothy Bussy, dans le tome IV de sa *Correspondance Générale* :

Bellême (Orne) *9 mai 1926*

Chère Madame, ça m'a coûté cher, mais je l'ai vu, et je ne regrette rien ! Je suis arrivé à Paris le lendemain de la fermeture; j'ai dû soudoyer un gardien, qui s'est fait largement payer l'obligeance d'entrouvrir la porte cadenassée; mais il l'a entrouverte si chichement qu'en m'y glissant j'ai laissé la moitié de mon pardessus accroché à la serrure... Peu importe, je l'ai vu, et j'en ai été très "excité" ! Vous avez rudement de la chance de posséder ce merveilleux reflet d'un double génie ! Il en fallait beaucoup pour saisir si âprement celui de Gide. C'est un portrait qui est une interprétation, comme tous les grands portraits; interprétation qui ne coïncide pas absolument avec la mienne; mais, par bien des points, je l'accepte, je l'approuve, je la partage. En tous cas elle ne rapetisse pas l'objet, au contraire, elle le grandit un peu trop peut-être, elle le solennise un peu, elle le dramatise aussi. Elle est peut-être plus faite pour la postérité que pour, je ne dis pas les contemporains, mais les amis quotidiens de Gide, habitués à le voir dans le simple courant de la vie, un peu gauche, un peu drôle, sans assurance, sans la conscience de son génie. Votre portrait est celui d'un grand homme qui connaît sa valeur; à la Goethe. En tous cas, c'est le portrait d'un as par un as ! Le grand attrait que j'ai pour la peinture de M. Bussy est grandement accru encore par son exposition Moreau, surtout par ces deux toiles que je ne connaissais pas, le Gide, et l'admirable portrait de Melle Bussy ! Il se fiche sans doute de mon opinion de philistin, mais cela ne m'empêche pas de professer pour lui une admiration presque sans réserve !

Merci de m'avoir donné cette merveilleuse occasion de joie. Et toute ma respectueuse sympathie.

Roger Martin du Gard[11].

Il y a de l'enthousiasme dans ces lignes, écrites après une visite à la galerie Georges Petit, rue de Sèze, à Paris, où se tenait l'exposition sur "Gustave Moreau et ses élèves". Bussy y avait exposé ce portrait de Gide, un de Janie, sa fille, et quelques autres oeuvres à côté des tableaux de Moreau, Matisse, Rouault ou Marquet.

C'est ce portrait que l'on retrouve aussi dans le petit livre de François Fosca consacré à Bussy dans la collection "Les peintres nouveaux"[12]. Cependant, en regardant de près cette reproduction, et en la comparant au pastel du Musée National d'Art Moderne, on constate d'infimes différences, dont la plus visible est dans la signature "Simon Bussy", disposée sur une seule ligne dans un cas, sur deux lignes dans l'autre. Existe-t-il deux versions de ce portrait, ou bien Bussy a-t-il repris et retouché le pastel par la suite ? La question reste posée.

Le Musée National d'Art Moderne conserve un autre portrait de Gide par Bussy : un pastel sur papier, 28 cm x 24 cm; signé et désigné en bas à gauche : *"Portrait d'André Gide/fait à Nice le 22 novembre/1939/Simon Bussy"*. Il a, comme l'autre, été acheté en vente publique, à Sotheby Londres, le 11 mai 1964 par les musées nationaux, et provient de la famille Bussy-Strachey. Il a figuré dans plusieurs expositions :

– "Simon Bussy", galerie Charpentier, Paris, 1948 (n°2 du catalogue préfacé par Gide);

– "La famille des portraits", Musée des Arts Décoratifs, du 25 octobre 1979 au 15 février 1980,; (n°163 du catalogue);

– 13ème biennale d'art de Menton, du 30 juillet au 15 octobre 1980, (n°228 du catalogue).

Le pastel a été réalisé pendant le long séjour que fit Gide chez les Bussy, alors installés à Nice, entre le 5 octobre 39 et le 7 mai 40. C'est le portrait d'un Gide déjà âgé, et pourtant peu de rides apparaissent. Bussy a simplement accentué le sillon naso-génien gauche et a creusé un peu plus les joues d'un trait sombre. Le visage est "lisse et comme repassé" comme le note La Petite Dame dans ses cahiers[13]. Les tempes grisonnantes contrastent avec les sourcils bruns. Des lunettes rondes à la monture foncée encadrent les yeux de façon parallèle à la courbe des paupières supérieures. Mais elles n'atténuent en rien l'éclat du regard. Le teint est quelque peu grisâtre et correspond au fond brun-verdâtre; la chemise, là encore à peine dessinée, a des reflets mauves. L'ensemble du tableau n'a

pas le brillant du portrait de 1925. Mais, on retrouve derrière un masque d'apparente gravité, le regard de Gide et, surtout, la "grande noblesse de ce visage, frémissant d'émotion et d'intelligence"[14].

Ce portrait a été reproduit dans le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à "Simon Bussy et ses amis", qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1970. Mais le tableau qui était exposé sous le numéro HC 11 était encore un autre portrait. Il s'agissait d'une huile sur toile de 61,5 cm de hauteur sur 50,5 cm de largeur, signée en haut à droite du monogramme S.B.. Cette oeuvre est datée dans le catalogue : "vers 1920". A-t-elle été peinte lors du premier séjour de Gide à La Souco ? A-t-elle été faite plus tard ? L'énigme demeure, d'autant plus que nous n'avons pu voir cette peinture provenant de l'ancienne collection personnelle d'André Gide et qui est aujourd'hui dans une collection particulière.

Il y a donc eu au minimum cinq portraits de Gide par Bussy, et même sans doute davantage. Si l'on excepte ceux du Musée National d'Art Moderne, ils se trouvent dans des collections privées, anglaises pour la plupart. C'est à Londres en effet, que furent dispersées toutes les oeuvres de Simon après sa mort survenue en 1954, et après les décès de Janie et de Dorothy en 1960. L'élaboration du catalogue raisonné de l'Oeuvre de l'artiste est en cours. Elle permettra peut-être de retrouver la trace de certains de ces portraits. En attendant, admirons encore une fois le charme enveloppant, la séduction envoûtante qui émanent de ces pastels figurant Gide.

Car, chose rare dans l'histoire de l'Art, ici se rejoignent et se confondent la sensibilité de l'artiste et celle de son modèle.

Juin 1989.

NOTES

1 Voir dans la *Nouvelle revue française*, novembre 1951, *Hommage à André Gide* le texte de Pierre Sichel p. 266 et les hors-texte p. 96 et p. 418.

2 Un "portrait d'André Gide", terracote, 33,5 cm de haut, faisait partie de la vente "Bibliothèque Maurice Saillet et à divers amateurs" du lundi 29 mai 1989 à Drouot-Richelieu, Me Paul Renaud.

3 Voir les *BAAG* n°46, avril 1980 : "Cette oasis artistique de Roquebrune... : André Gide, Simon Bussy, Jean Vanden Eeckhoudt et Zoum Walter" et n°70, avril 1986, "Sur trois tableaux".

4 Propos rapporté par Dorothy Bussy à André Gide dans sa lettre du 23 janvier 1925, *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy, Cahiers André Gide n°10*, tome II, N.R.F. Gallimard, Paris, 1981, p. 17.

5 François Fosca, *Simon Bussy*, collection "Peintres nouveaux", N.R.F. Gallimard, Paris, 1930, broché, 12 x 15 cm.

6 Catalogue de l'exposition Simon Bussy, Paris, Galerie Charpentier, 1948, in-8°, 5 pp. Préface de Gide reproduite par Jean Delay dans les annexes de la *Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, tome II, p. 556-7.

7 *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy*, tome I, p. 346-7.

8 En 1920, Gide est venu chez les Bussy à la fin du mois de mars et n'y est resté que quelques jours. "*Je suis presque certain de pouvoir placer Roquebrune sur mon trajet de retour d'Italie*", écri-il à Dorothy Bussy dans sa lettre du 19 mars. Elle lui répond le 21, en espérant sa venue (*Corr.*, t.I, p. 179). Le 1er avril, il est déjà parti : "*Gide vient de chez le peintre Bussy*" note la Petite Dame dans ses *Cahiers* (t.I, p. 70). Le séjour de 1921 a été plus long. Gide est arrivé à La Souco fin février (cf. lettre d'A.G. à D.B. du 20 février 1921, *ibid.* p. 244) : "*Je pense pousser jusqu'à Roquebrune, d'une haleine* [...]. *Je m'attarderai ici* [à Saint-Clair] *cinq ou six jours...*". Il en repartira le 29 mars (cf. le récit du séjour de Gide par Dorothy, appendice A, *Correspondance*, t.I, p. 503). Gide reviendra le 31 octobre 1921 pour deux jours à La Souco. Il est peu probable qu'il ait eu le temps de poser pour un portrait lors de ce bref passage (*ibid.*, appendice B, p. 508).

9 Renseignements communiqués par Jean-Pierre Vanden Eeckhoudt que nous remercions ici pour son aide précieuse.

10 *Notes (1913-1951), Hommage à André Gide, op. cit.* p. 179.

11 Roger Martin du Gard, *Correspondance Générale*, tome IV, N.R.F. Gallimard, Paris, 1987, p. 53.

12 *Op. cit.* p. 17.

13 *Cahiers de la Petite Dame*, 14 février 1940. Lors d'une semaine qu'elle vient passer à Nice, elle note : "*Chaque jour j'ai vu Gide, le plus souvent dans l'hospitalière maison des Bussy, où il semble vraiment bien, tout à fait lui-même, et content. Je lui trouve une mine exceptionnellement bonne, un visage lisse et comme repassé*".

14 Roger Martin du Gard, in *Hommage à André Gide*, op. cit. p. 180-1.

UNE EXPOSITION SIMON BUSSY A LONDRES EN 1907

Présentation, traduction et notes de David STEEL

Le texte qui suit, signé H.S., fut publié dans The Spectator *du 9 mars 1907, p. 370. A cette page paraissent les compte rendus, par H[enry] S[trachey], de deux expositions londoniennes consacrées l'une aux pastels de Simon Bussy, l'autre à l'oeuvre de Henry le Sidaner, et dont nous ne reproduisons, bien entendu, que le premier. Simon Bussy était arrivé à Londres en 1902 armé d'une lettre d'introduction d'Auguste Bréal à la famille Strachey. S'étant établi dans un studio du voisinage à Kensington, il fit scandale dans la famille en annonçant, au début de 1903, ses fiançailles avec Dorothy. A l'époque de cette exposition de 1907, qui l'aidera à asseoir sa réputation en Grande-Bretagne, il a 36 ans. Lytton Strachey, alors étudiant et dont il avait fait le portrait un an plus tôt, rendit visite à Leighton House pour voir les tableaux de son beau-frère.* "Ce sont des pastels et pour la plupart des rêves de beauté", *écrivait-il à Vanessa Bell, la soeur de Virginia Woolf et peintre elle-même, lui conseillant de ne pas manquer l'occasion de les voir* [1].

Henry Strachey (1963-1940) était cousin germain du père de Dorothy Bussy. Peintre, critique d'art, musicien, auteur d'un livre sur Raphaël et l'un des premiers dirigeants du mouvement scout en Angleterre il était le frère de John St. Loe Strachey (1860-1927) qui dirigea The Spectator *entre 1898 et 1925 et qui en devint le propriétaire. Parmi les collaborateurs de cette revue, devenue célèbre, figurèrent, entre 1875 et 1925 de nombreux membres de plusieurs générations de la talentueuse famille Strachey, y compris Lytton et son frère le psychanalyste James — contribution d'environ 900 articles en l'espace d'un demi-siècle ! On peut voir un portrait de Henry Strachey devant son chevalet dans Charles Richard Sanders,* The Strachey Family 1588-1932. Their Writings and Literary Associations, *1953, Duke University Press, North Carolina, U.S.A., p. 244.*

*

LES PASTELS DE SIMON BUSSY A LEIGHTON HOUSE

Dans son livre sur la peinture française M. Camille Mauclair fait figurer les noms de M. Bussy et de M. le Sidaner dans un chapitre consacré au groupe qu'il appelle les *Intimistes* [2]. Pour ce qui est de l'art de M. Bussy il serait peut-être difficile de trouver un seul mot qui en résumerait plus adéquatement le caractère. Qu'il s'agisse d'un portrait ou d'une montagne d'Ecosse nous avons le sentiment que l'original est là tout près de nous. Aucune virtuosité, aucun apprêt ne nous tiennent à distance du modèle, entre nous et le ciel ou la montagne ne s'interpose aucun effet spectaculaire qui, en l'embellissant, l'éloignerait de notre expérience. Dans son *Portrait d'une dame* (n° 21) aux lignes si admirables — actuellement exposé avec ses autres tableaux à Leighton House — c'est sans effort qu'il nous révèle la personnalité de son sujet, tandis que, dans la lumière tranquille de la pièce aux murs gris, rien ne vient troubler le rapport si discrètement instauré entre le modèle et l'observateur. Du point de vue technique on ne peut manquer d'être frappé par la finesse avec laquelle l'artiste exprime les variations dans les surfaces — entre le gris du mur et le gris de son reflet dans la glace au cadre noir. Sans recourir à l'aide de procédés aussi faciles que des touches brillantes, la surface vitreuse scintille comme un bijou au milieu des tons plus ternes qui l'entourent. Différent, et de beaucoup, est l'effet que produit le portrait de l'*Érudit à sa table de travail* (n°4)[3]. Ici il semble que nous soyons invités à regarder, mais de loin seulement, car rien ne doit troubler la tranquillité du travailleur. Tout, dans le tableau, est soigneusement caractérisé et nous avons l'impression que la pose, la couleur et la lumière ont été étudiées toutes avec une perspicacité et une attention des plus scrupuleuses. *Janie* (n° 3) est un tableau charmant et solennel de la petite enfance, tandis que, dans son interprétation d'une enfant un peu plus âgée, *Miss Lettie Frere* (n° 66), M. Bussy fait preuve de la maîtrise avec laquelle il sait exprimer la forme par des tons nacrés[4].

Les paysages, qui constituent la plus grande partie de cette exposition, dépeignent, pour la plupart, des scènes de montagne en Ecosse. C'est ici que l'on voit la veine la plus caractéristique de l'artiste. Ces pastels sombres sont d'une sobriété et d'une retenue particulière. Un jugement superficiel pourrait en conclure qu'ils sont monotones et que certains

effets sont répétés à satiété. Si les arbres sont presque toujours noirs, il faut bien convenir que, dans les tableaux tels qu'ils sont exécutés, les rendre autrement n'aurait guère été possible. Des cieux d'un gris de plomb vus à la tombée fort tardive des nuits nordiques et où percent, exquises, des déchirures bleu-pâle, roses ou jaune-vert, voilà les motifs que le peintre préfère. Un paysage (n°11) de collines gris-bleu aperçues par-delà des hauteurs couvertes de bruyère, manifeste avec quelle adresse l'artiste sait évoquer pour nous ce sentiment indicible de la solitude sereine qu'inspire, au crépuscule, la vue de sommets lointains. Les arbres groupés au second plan démontrent avec quelle minutie le peintre a étudié leurs formes et leurs caractéristiques. En effet, l'un des traits les plus marquants de l'oeuvre de M. Bussy est son art de savoir exprimer le vrai caractère des choses qu'il représente, plutôt que leur apparence superficielle, art que vient renforcer son style si individuel et si distinct.

Le plus beau peut-être des paysages écossais se trouve être *Le Sommet de la colline, Rothiemurchus* (n° 28)[5]. Des nuages d'un gris lumineux obstruent un ciel strié ici et là de bleu-clair, de vert-jaune et de rose. Il a été créé, à partir de ces couleurs, une harmonie aussi délicate que belle, soutenue par le sommet de la colline et par les arbres lointains aux variations de gris et de noir. L'on trouve un bel effet de couleur dans *Le Sapin d'Ecosse* (n° 45) au ciel d'un jaune violent, si riche de facture, et qui aboutit à un nuage orange, tandis que le n° 47 démontre, par les touches de bleu à l'horizon, à quels effets on peut arriver avec un minimum de moyens savamment employés. Ce sont les heures tardives de la journée que M. Bussy choisit souvent de rendre, sans doute parce que c'est alors qu'il peut le mieux exprimer la dignité et le silence des montagnes.

Tout autre, cependant, est le pastel de *Villefranche* (n° 33). Ici le peintre s'est visiblement offert le plaisir de rendre les tons les plus éclatants et les plus clairs; les maisons aux toits rouges et leur reflet dans la Méditerranée brillent de tout l'éclat du soleil du Midi. Parmi les vues de Venise *Le Campanile de San Pietro* (n° 44) est le plus réussi, encore que, dans le grand tableau n° 49, la foule soit admirablement dépeinte, mais, dans ce dernier ouvrage, le Palais des Doges ne convainc tout à fait notre regard ni par ses proportions, ni par la solidité de son caractère. On nous donne à savoir que nombre des oeuvres les plus récentes de l'artiste feront partie de l'exposition. Celles-ci, malheureusement, n'étaient pas encore

arrivées de France lorsque fut faite la visite à la galerie qui détermine les présents propos. Mais même sans ces derniers ajouts l'exposition offre un grand intérêt et nous révèle l'oeuvre d'une âme poétique et d'un artiste sincère.

NOTES

1 Michael Holroyd, *Lytton Strachey*, A Biography. Londres : 1971, Penguin Books, 352 p.

2 Il s'agit d'un ouvrage de Camille Mauclair (de son vrai nom Camille FAUST), publié en Angleterre, *The Great French Painters and the Evolution of French Painting from 1830 to the Present Day*, Londres, 1903, Duckworth and Co., XXVIII + 168 p. "traduit du ms. de M. Mauclair" par Paul George Konody, mais qui ne semble, d'après le catalogue de la B.N., exactement correspondre à aucun des nombreux livres consacrés à la peinture française que cet écrivain prolifique, admirateur de Gide de la première heure, a fait paraître en France. Ayant situé Bussy et son ami Eugène Martel dans le sillage de Gustave Moreau, dont ils avaient été élèves à l'Ecole des Arts Décoratifs (p. 93), Mauclair écrit, dans son chapitre 8 "*The Intimists*" (traduction DAS), "*Sous l'influence de Carrière et avec l'intention de se tenir à égale distance du réalisme et de l'art académique, un certain nombre de jeunes peintres ont constitué un groupe qui, en dix ans, a déjà acquis une telle importance qu'il mérite qu'on le décrive comme le seul groupe homogène exposant aux Salons en France actuellement. En effet les Intimistes sont, à l'heure présente, des peintres méticuleux et de grand talent qui ont su profiter des leçons de l'impressionisme mais qui ont décidé de ramener leur art vers des régions moins brillantes et moins superficielles. Parmi les meilleurs d'entre eux il faut mentionner Henri le Sidaner, Emile Wéry, Eugène Lomont, Georges et Lucien Griveau, Charles Cottet, Simon Bussy, Maurice Lobre, Armand Berton, Lucien Simon, René Ménard, René Prinet et Edouard Vuillard*" (p. 130) [...] "*Simon Bussy, qui commence à se tailler une réputation considérable en Angleterre, est un talentueux peintre de portraits et de paysages. Qu'il peigne les grandes campagnes austères et dénudées du Massif Central, décrive, dans des pastels superbes, les eaux bleues et miroitantes du littoral provençal, évoque le jardin du Luxembourg dans toute la délicatesse des gris parisiens ou les vieilles villes du Jura aux aspects plus sombres ou qu'enfin il se fasse auteur de quelques excellents portraits, il nous charme toujours par son art richement mystérieux*" (p. 131-32). En face de la page 132 se trouve une reproduction en noir et blanc d'un paysage de Simon Bussy *Les Lacs de l'Engadine* (signé en b. à dr.). Ajoutons que Mauclair a laissé des souvenirs, *Servitudes et grandeurs littéraires. Souvenirs d'arts et de lettres 1890-1900*, 1922, Ollendorff, 256 p.

3 Sans doute le *Portrait de Lytton Strachey* (1906), alors âgé de 26 ans (né le 1.3. 1880) et inconnu du grand public, que reproduit François Fosca (pseud. de Georges de TRAZ) à la p. 27 de son *Simon Bussy*, 1930, Gallimard, Coll. "Peintres Nouveaux" n° 43, 63 p. avec 27 illus. en n. et b. et un portrait de S. Bussy gravé sur bois par G. Aubert.

4 Jane Simone Bussy (Janie), la fille du peintre (née le 6 mars 1906) était âgée d'un an au mois de mars 1907.

5 Rothiemurchus était le domaine ancestral (environ 12 000 hect.) de la famille de Lady Strachey (née Jane Maria Grant), mère de Dorothy Bussy. Situé à environ 160 km au nord d'Edimbourg près d'Aviemore sur la rivière Spey dans une des régions

montagneuses les plus spectaculaires d'Ecosse, il attirait différents membres londoniens de la famille pendant les vacances d'été. C'est autour de Rothiemurchus que Simon Bussy a peint la plupart de ses paysages écossais.

UN TEXTE PERDU — ET RETROUVÉ — de Dorothy BUSSY

Présentation et traduction d'Erica FOULKES

Le 20 novembre 1936, Dorothy Bussy termina une lettre à Gide par un post-scriptum : "Je viens d'écrire pour un hebdomadaire anglais un article sur les traductions de Mallarmé par Roger Fry. Pouah !"[1]. *Les éditeurs de la correspondance Gide-Bussy constatèrent qu'il leur avait été impossible de trouver le compte rendu en question. En fait, ce texte de Dorothy Bussy parut dans* Time and Tide *le 9 janvier 1937.*[2] *A partir de 1926, cette revue anglaise paraissait toutes les semaines, éditée par Lady Rhondda qui l'avait fondée quelques années plus tôt. Elle reflétait les opinions libérales de la classe moyenne et démontrait à l'origine une tendance féministe marquée. Au cours des années, elle compta parmi ses collaborateurs des écrivains tels que Virginia Woolf et Katherine Mansfield.*[3]

La traduction de quelques poèmes de Mallarmé par Roger Fry, qui est le sujet de l'article de Dorothy Bussy, fut publiée par Chatto and Windus en 1936, deux ans après la mort subite du traducteur qui avait tant bouleversé Gide et sa propre traductrice.[4] *Roger Fry, éminent critique d'art, profondément intéressé par l'esthétique ainsi que par la littérature, travaillait à créer des rapprochements entre Bloomsbury en Angleterre et les cercles artistiques et littéraires français. Dorothy Bussy le considérait comme un de ses* "très, très vieux amis" *et à propos de lui elle écrit,* "Il était impossible de connaître Roger sans l'aimer et il était le centre, l'animateur de tout notre groupe."[5] *André Gide le rencontra lors de sa visite à Cambridge avec Marc Allégret en 1918. Fry travaillait déjà sur ses traductions de Mallarmé et, ravi de découvrir un autre admirateur du poète, qui du reste avait fréquenté les "mardis" de la rue de Rome, prit plaisir à discuter avec Gide les interprétations possibles des poèmes. Leur*

amitié continua de se développer et Roger Fry défendit Gide contre les critiques de quelques-uns de ses amis français, notamment de Charles Vildrac et de Marie Mauron qui le soupçonnaient d'appartenir au camp réactionnaire.[6]

Roger Fry entreprit ses traductions de Mallarmé afin d'approfondir sa propre connaissance et compréhension des poèmes qu'il appréciait tant. Il voulait cependant partager son plaisir et dès le début des années vingt avait l'intention de les faire publier. Ne doutant pas de sa compétence pour traduire les poèmes, (il ira jusqu'à prétendre que Gide n'avait pas poussé aussi loin que lui son déchiffrement de certaines difficultés[7]*) la perspective de fournir l'introduction sur Mallarmé demandée par les éditeurs n'était pas sans l'effrayer. Dans une lettre à Marie Mauron il écrit,* "Je ne suis ni poète ni homme de lettres. Je n'ai pas la technique qu'il faut. Je ne devrais pas m'en mêler... Je ne prétends aucunement instruire les autres."[8] *Ce problème fut résolu par Charles Mauron. Roger Fry avait fait sa connaissance en 1919 et ils se lièrent bientôt d'une amitié qui dura jusqu'à la mort du critique anglais. Tous deux étaient des scientifiques d'origine mais qui avaient changé d'orientation vers les arts. A cette époque-là, Mauron écrivait des poèmes en prose et des essais sur les problèmes esthétiques (ce n'est qu'au cours des années quarante qu'il élabora ses théories de la "psychocritique"). Fry l'encouragea considérablement dans sa carrière. C'est lui qui le persuada d'entreprendre des traductions d'oeuvres d'écrivains anglo-saxons, et au fil des années Mauron traduira E.M. Forster, Virginia Woolf, Fry lui-même, Laurence Sterne, T.E. Lawrence, Katherine Mansfied, D.H. Lawrence, I. Zangwill et T.F. Powys*[9]*. Fry essaya inlassablement d'intéresser Gide et* La N.R.F. *ainsi que d'autres éditeurs aux écrits de son jeune ami français, mais sans grand succès.* Commerce *accueillera quelques poèmes en 1925 et 1927, et* Criterion *des essais en 1927 et pendant les années trente. Lorsqu'au cours d'une des décades de Pontigny en 1925 Mauron fit une communication sur la nature de la beauté dans la littérature que Fry décrit comme* "de loin la contribution la plus créatrice et magistrale (...) de la décade"[10]*, son ami était convaincu que sa poésie et ses essais seraient désormais acceptés par les maisons d'édition parisiennes et anglaises*[11]*. Mauron continua pourtant d'éprouver des difficultés à trouver un éditeur prêt à le publier. En fait le texte qu'il présenta à Pontigny dut être traduit en anglais et préfacé par Roger Fry avant de paraître en librairie à la Hogarth Press*[12]*.. Un recueil*

de ses poèmes en prose fut publié par la suite en 1930. Son seul autre volume de poésie, rédigé en hommage à son ami anglais, Esquisses pour le tombeau d'un peintre, *parut en 1934*[13]. *Mauron donc, poète et admirateur de Mallarmé, non seulement collabora sur les traductions mais fournit une introduction et des commentaires à ce volume de Fry.*

Il est intéressant de s'interroger sur la raison pour laquelle Dorothy Bussy ajoute ce "pouah" *d'aversion à la fin de son post-scriptum. Ce sentiment ne fut sûrement pas provoqué par Roger Fry qui avait été, comme nous l'avons déjà vu, de ses intimes. Mais il est possible qu'un tel frisson de déplaisir fût le résultat de la douleur encore vive qu'elle ressentait devant la disparition de son ami. On pourrait penser aussi que ce* "pouah" *était dirigé vers la contribution de Mauron aux Poems malgré les paroles flatteuses qu'emploie Dorothy Bussy dans le compte rendu. L'enthousiasme de Fry pour les écrits de Mauron n'était pas partagé par tous les amis de l'auteur de* Olivia. *Il est évident que ses poèmes en prose et ses essais n'étaient pas du goût de Gide, puisqu'à part un compte rendu de* Characteristics of French Art *par Roger Fry (*N.R.F. *déc. 1934),* La N.R.F. *n'a rien publié de son oeuvre malgré les efforts de Fry dans ce domaine*[14]. *Le peintre anglais attribua ce manque d'intérêt de la part de Gide à un certain snobisme, car la manière de Mauron n'était pas à la mode en France. Pourtant Fry lui-même en vint peu à peu à avoir des doutes sur la poésie de Mauron et le persuada de concentrer ses efforts dans la sphère des réflexions esthétiques*[15].

Vers la même période, Fry tentait d'établir des liens entre Bloomsbury et Mauron. Il organisa une série de conférences qui seraient faites par son ami en Angleterre. Mais l'accueil fait à Mauron par certains membres de Bloomsbury paraît n'avoir pas été aussi chaleureux que Fry aurait pu l'espérer. Virginia Woolf, connue pour ses observations quelque peu caricaturales sinon cruelles, écrit à Olive Bell le 2 avril 1929 : "le poids entier de ce Français assez obèse et presque aveugle a été déposé sans même la moindre affectation d'intérêt sur le dos de Bloomsbury"[16]. *Cependant il n'existe pas beaucoup d'indices pour suggérer que Mauron était généralement repoussé par Bloomsbury; Virginia Woolf elle-même modéra plus tard son opinion à propos de ce poète ambitieux*[17] *qui, au demeurant, traduira son* Orlando *et* Flush *(Paris : Stock, 1931 et 1935 respectivement).*

On pourrait pourtant supposer que Dorothy Bussy partageait ou le manque d'enthousiasme de Gide pour l'oeuvre de Mauron, ou l'indifférence prétendue de Virginia Woolf pour sa personne. Dans une lettre à son frère, Lytton Strachey, le 4 décembre 1929, la traductrice de Gide écrit, "Comme c'est étrange que Roger tente de fourrer ce pauvre Mauron dans le gosier de tout le monde."[18]

Toutefois, il est intéressant de constater qu'on ne voit aucune indication des réserves suggérées par son post-scriptum dans le compte rendu lui-même. Dorothy Bussy réussit à dissimuler toute ambivalence qu'elle eût pu ressentir, soit envers les commentaires de Mauron, soit pour toute autre raison, et elle n'a que louanges pour le volume en question.

NOTES

1 *Cahiers André Gide (CAG 10)*, édition établie par Jean Lambert, notes de Richard Tedeschi, Gallimard, 1981. 623.p.
2 *Time and Tide*, vol. XVIII, N° 2, January 9, 1937, p. 46-47.
3 *Owen and Jacques Raverat — Paintings and Wood Engravings*, Exhibition catalogue, University of Lancaster Library, June 1989. Introduction de L.M. Newman et D.A. Steel. p. 21.
4 Voir *CAG 10* p. 543-544 (12 sept. 1934), p. 545-546 (12 sept. 1934)
5 *CAG 10* p. 545-546 (12 sept. 1934).
6 *Letters of Roger Fry* , t. 2, Ed. Denys Sutton, Londres, Chatto and Windus, 1972. p. 444 (9 fév. 1919), p. 501-503 (1er fév. 1921).
7 *Ibid.* p. 432 (5 sept. 1918).
8 *Ibid.* p. 494-495 (12 nov. 1920).
9 Sur Mauron, on consultera Linda HUTCHEON, *Formalism and the Freudian Aesthetic — The example of Charles Mauron*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
10 Sutton, *op. cit.* p. 579-581 (7 sept. 1925).
11 *Ibid.* p. 582-583 (26 sept. 1925).
12 *The Nature of Beauty in Art and Literature.* Traduit et préfacé par Roger Fry. Londres : Hogarth Press, 1927. I. *Unity and Diversity in Art*, écrit en 1925.— II. *Beauty in Literature*, texte présenté à Pontigny 1925.
13 Charles Mauron, *Esquisses pour le tombeau d'un peintre*, Paris : Denoël, 1938.
14 Sutton *op. cit.* p. 597-598 (2 nov. 1926), p. 601-603 (24 avr. 1927), p. 603 (5 mai 1927).
15 *Ibid.* Voir les lettres du 9 juillet 1925 (p. 574-575), du 20 janvier 1926 (p. 591) et du 8 décembre 1929 (p. 644-645).

16 *A Reflection of the Other Person — The Letters of Virginia Woolf*, t. IV, Ed. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, Londres : Hogarth Press, 1978. p. 49 (2 mai 1929).
17 *Leave the Letters Till We're Dead — The Letters of Virginia Woolf*, t. IV, Ed. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, Londres, Hogarth Press, 1980, p. 7 (11 jan. 1936), p. 84-85 (14 nov. 1936).
18 Lettre inédite de Dorothy Bussy à Lytton Strachey (4 déc. 1929), Londres, British Library.

LE PUR POETE.

Some Poems of Mallarmé. Translated by Roger Fry.
Chatto & Windus.

Ces traductions de quelques poèmes de Mallarmé ont été longuement attendues et sont particulièrement bienvenues, comme l'ultime cadeau de celui qui nous a tant donné, et qui maintenant ne peut plus rien nous offrir. Durant peut-être vingt ans le plaisir seul a conduit Roger Fry à consacrer ses moments de loisir à cette oeuvre littéraire. Que de vicissitudes ont subi ses traductions ! Elles furent écrites, récrites, soumises à la critique d'amis — on pourrait presque dire à leur collaboration — récitées à haute voix à des auditeurs captivés. Publication leur fut refusée par un éditeur récalcitrant qui ne voulait consentir à y inclure le texte français, condition *sine qua non* de la part du traducteur. Désespérément regrettées après leur perte dans une gare de chemin de fer, elles furent reconstituées d'après des bribes repêchées au plus profond de mémoires amicales, ressortant embellies de cette épreuve. La chance finit par leur sourire, en la personne de Monsieur Charles Mauron, commentateur émérite. Elles furent finalement éditées à l'intention de public sous la forme de ce petit bijou de recueil, digne de tout l'amour qui lui a été consacré.

Mallarmé est une figure unique de la littérature française et l'objet d'un intérêt sans fin. Il n'est pas étonnant qu'il ait suscité le dévouement et l'enthousiasme de Roger Fry. Toute question qui tourmente l'artiste, tout problème esthétique — l'éternelle querelle opposant le fond et la forme, le réel et l'idéal, les concepts de perfection et de pureté, l'utilisation du symbolisme, la légitimité de l'obscurité, la qualité du public visé — tout cela figure dans les poèmes de Mallarmé, poussé, non seulement en théorie mais aussi en pratique, jusqu'à ce qui semble son extrême limite.

Quand la réputation de Mallarmé commença d'émerger du cercle restreint de ses admirateurs, elle fut accueillie avec mépris et tournée en dérision. On le critiqua principalement pour sa stérilité et son obscurité.

Comment peut-on oser présenter quelque chose d'aussi incompréhensible, et (pour illogique que la critique puisse paraître) et en si petite quantité ? Mais peu à peu, ceux dont l'opinion importait en vinrent à admettre que les principaux défauts dont le poète était accusé n'étaient pas seulement les défauts de ses qualités, et, en tant que tels, excusables, mais bien leur essence même, consubstantiels à ces qualités. Un artiste qui a pour règle le sacrifice austère, l'élimination impitoyable, dans la vie comme dans les écrits, du moins bon, du moins rare, ne peut être que ce que l'on appelle "stérile". Mallarmé lui-même, comme M. Mauron le fait remarquer dans son admirable introduction, en était conscient et était obsédé par la peur et la fascination — "*l'horreur d'être vierge*" — de cette terrible qualité, jusqu'à ce que finalement lui aussi parvînt à la sublimer, jusqu'à ce qu'elle incarne non seulement la transformation du réel en l'idéal mais le silence, la solitude, l'absence qui sont souvent le sujet de ses poèmes, en un mot, l'Abstraction.

L'effort constant de Mallarmé tend vers le rejet du facile, du commun, de l'impur, de tout ce qui a été dégradé et souillé par l'usage. Sa conception du langage est proche de celle du mathématicien. Quand les signes communs ont été chargés de sens communs, le poète se doit d'exprimer ce qu'il veut dire certes dans des mots, car c'est tout ce dont il dispose, mais dans des mots qui ne servent plus à l'usage quotidien, dans des mots qu'il habille de sens plus résonnants, plus transcendentaux, plus universels, dans des mots qui ont acquis la qualité de symboles algébriques. Mallarmé était ainsi, il était doté d'une foi métaphysique dans le pouvoir du langage. Le Verbe était pour lui la réalité finale, suprême. Son combat avec le Verbe était le combat de Jacob avec l'Ange. Dans le Verbe, pouvait être transposés tout sens, toute musique, et jusqu'à la configuration même des cieux et de leurs constellations; ambition folle, démoniaque, mais qu'il avait faite indubitablement sienne.

Dès lors, et si doué soit-il, que peut faire l'infortuné traducteur ? Sa tâche est évidemment impossible. Les mots qu'il doit utiliser ne peuvent pas être les mots que les efforts uniques et sans précédent du poète imprègnent d'une dureté et d'une pureté cristallines, mots choisis, arrangés, et harmonisés en une séquence parfaite; ils sont différents et doivent par conséquent être faux. Il doit lutter aussi contre des difficultés inconnues de l'auteur. Mallarmé n'escamota jamais une difficulté; il tira une grande partie de sa force à les combattre. Il ne rejeta aucune des

conventions et des règles de la versification française classique. De vers libres il ne veut point ! Il n'abolit même jamais le "*bibelot d'inanité sonore*" : la rime riche. Il utilise ces rimes riches (riches dans lesquelles la première consonne des mots rimants est identique) plus souvent que le Parnassien le plus accompli. Son nombre de syllabes, ses césures, son alternance de rimes masculines et féminines sont toujours strictement corrects. L'étrangeté de ses vers est interne à cette forme orthodoxe, ce qui les rend d'autant plus étranges. Par conséquent notre oreille souffre, parfois de façon presque insoutenable, du manque de régularité des sonorités et du rythme dans ces vers libres anglais. Mais quelque chose devait être sacrifié — une traduction sacrifie toujours quelque chose, et Roger Fry, bien que visant à conserver un rythme subtil et délicat, sacrifia la versification régulière au profit de l'extrême particularité de la construction française et d'une traduction littérale des significations. Il s'ensuit que pour ceux d'entre nous qui ne peuvent supporter, faibles que nous sommes, de ne pas comprendre ce que nous pressentons vaguement comme étant beau, ce livre sera un guide respecté et d'une valeur inestimable. Les admirateurs anglais de Mallarmé se pencheront avidement sur ces exquises traductions modèles. Chacune est placée vis-à-vis du texte français et est suivie d'un commentaire de M. Mauron. Des commentaires admirables, élucidant d'innombrables énigmes syntaxiques, faisant la lumière sur bien des symboles les plus obscurs, laissant apparaître le sens général de chaque poème, dans son aspect réaliste, puis suggérant, la plupart du temps d'une manière convaincante, sans toutefois trop d'assurance, sans prétention et sans pédantisme, sa signification ésotérique. Mais assez de commentaires ! Laissons de côté cette étude et retournons, armés et éclairés, à ces incomparables poèmes eux-mêmes... et la généreuse tentative de Roger Fry aura atteint son but.

DOROTHY BUSSY.

Time and Tide, 9 janvier 1937, p. 46-47.

ESQUISSE BIBLIOGRAPHIQUE DE L'ŒUVRE DE DOROTHY BUSSY

par

Erica FOULKES

La présente bibliographie, qui ne prétend pas être exhaustive, et que je saurais gré aux lecteurs du *BAAG* de compléter, comme de me faire part des inévitables lacunes, ne comprend pas les écrits de Dorothy Bussy qui sont restés inédits.

Pour les traductions d'ouvrages français, n'est mentionnée que la première édition, sauf si le livre a été publié ultérieurement (aux Etats-Unis par exemple) sous un titre différent.

I.- Ouvrages :

A. Fiction :

(1)

(i) *Olivia* by Olivia, Londres : Hogarth Press, 1949, 109 p.

(ii) *Olivia* par Olivia. Traduit de l'anglais par Roger Martin du Gard et l'auteur. Préface de Rosamond Lehmann. Paris : Editions Stock, Delamain et Boutelleau, 1949, 190 p.

(iii) *Olivia* von Olivia. Ubersetzung von Stefanie Neumann, Vienne : P. Zsolnay, 1950, 205 p.

(iv) *Olivia* - Olivia. Trad. G. Fruttero. Turin : G. Einaudi, 1959, ii + 161 p.
Dans les deux premières années après publication, ce livre a été traduit en norvégien, finlandais et japonais.

(v) *Olivia* — film, d'après le roman *Olivia*. Adaptation de J. Audray. Dialogues de Pierre Laroche. Réalisatrice Jacquelins Audry. Avec

Edwige Feuillère, Simone Simon. Memnon Films. France. Première représentation (Paris) le 27 avril 1951. 94 minutes.

B. Critique d'Art :

(2) *Eugène Delacroix* by Dorothy Bussy, Londres : Duckworth and Co, 1907, xix + 127 p. avec ill.

C. Pédagogie :

(3) *Fifty Nursery Rhymes, with a commentary on English usage for French students.* By Dorothy Strachey Bussy. Paris : Gallimard, 1950, 436 p.

D. Théâtre :

(4) *La Tragédie des Marionnettes* — Traduit de l'anglais de Dorothy Bussy *(The Marionettes Tragedy)* probablement par Zoum Vanden Eeckhoudt. *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. VIII, N° 47, juillet 1980, 327-353 p. Avec une introduction de Claude Martin.

II.— Articles :

(5) "Souvenirs" in *Hommage à Jacques Rivière, La N.R.F.*, avril 1925, 659-660 p.
(6) "The Pure Poet", compte rendu de *Some Poems of Mallarmé* (traduction de Roger Fry), Londres : Chatto & Windus, 1936. *Time and Tide*, Vol. XVIII, N° 2, 9 janvier 1937, p. 46-47.
(7) "Some Recollections of Paul Valéry", *Horizon - A Review of Literature and Art*, Vol. XIII, N° 77, mai 1946, 310-321 p.
(8) "Quelques souvenirs", *Hommage à André Gide, La N.R.F.*, novembre 1951, p. 37-40.

III.— Correspondances :

(9) Cinq lettres et un extrait de lettre à Roger Martin du Gard dans André Gide - Roger Martin du Gard *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1968, 2 vols. (voir "annexes" aux vols. I et II).

(10) *Correspondance André Gide - Dorothy Bussy*. Edition établie et présentée par Jean Lambert. Notes de Richard Tedeschi. *Cahiers André Gide*. Vols. 9, 10, 11, Paris : Gallimard.
1er juin 1918 - décembre 1924 (1979) xxiv + 449 p.
2 janvier 1925 - novembre 1936 (1981) iv + 637 p.
3 janvier 1937 - janvier 1951 (1982) iii + 663 p.

(11) *Selected Letters of André Gide and Dorothy Bussy*. Ed. Richard Tedeschi. With an introduction by Jean Lambert. Oxford : Oxford University Press, 1983, xxiii + 316 p.

IV.— Traductions :

A. Livres :

(12) *Velazquez*. By Auguste Bréal. Translated by Mme Simon Bussy. Londres : Duckworth and Co. (Popular Library of Art), 1904, xxiv + 236 p., avec ill.

(13) *Antoine Watteau 1684 - 1721*. By Camille Mauclair. Translated by Mme Simon Bussy. Londres : Duckworth and Co (The Popular Library of Art), 1906, xiv + 200 p.

(14) *Strait is the Gate (La Porte Etroite)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Jarrolds, 1924, 250 p.

(15) (1) *The Vatican Swindle (Les Caves du Vatican)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York : A.A. Knopf, 1925, 279 p.
(2) *Lafcadio's Adventures (Les Caves du Vatican)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. London : A.A. Knopf (printed in U.S.A.), 1928, 278 p.

(3)*The Vatican Cellars (Les Caves du Vatican)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Cassell & Co, 1952, v + 249 p.

(16) (i) *The Counterfeiters (Les Faux-Monnayeurs)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : A.A. Knopf, (printed in U.S.A.), 1928, 365 p.
(ii) *The Coiners (Les Faux-Monnayeurs)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Cassell & Co., 1950, 420 p.
(iii) *The Counterfeiters, with Journal of The Counterfeiters (Les Faux-Monnayeurs)*. By André Gide. The novel translated by Dorothy Bussy, the Journal translated by Justin O'Brien. New York : A.A. Knopf, 1951, vi + 434 p.

(17) *Travels in the Congo (From Voyage au Congo and Le Retour du Tchad)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York, Londres : A.A. Knopf, 1929, 375 p., avec ill. et une carte.

(18) (i) *The School for Wives (L'Ecole des Femmes)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : A.A. Knopf (printed in U.S.A.), 1930, x + 116 p.
(ii) *The School for Wives. Robert, Geneviève; or the Unfinished Confidence (L'Ecole des Femmes)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York : A.A. Knopf, 1950, 243 p.

(19) *The Immoralist (L'Immoraliste)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York, Londres : A.A. Knopf, 1930, ix + 213 p.

(20) (i) *Two Symphonies (Isabelle and La Symphonie Pastorale)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Cassel & Co., 1931, 260 p.
(ii) *La Symphonie Pastorale (La Symphonie Pastorale and Isabelle)*. By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Harmondsworth : Penguin, 1963, 169 p. (Penguin Modern Classics).

(21) *The Seventh Age, or Saint-Saturnin (Saint-Saturnin)*. By Jean Schlumberger. Translated by Mme Bussy. Londres : Victor Gollancz, 1933, 320 p.

(22) (i) *If it die... an autobiography (Si le grain ne meurt).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York : Random House, 1935, 331 p.
(ii) *If it die... (Si le grain ne meurt).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Secker and Warburg, 1950, 301 p.

(23) (i) *Back from the U.S.S.R. (Retour de l'U.R.S.S.).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Secker and Warburg, 1937, 120 p.
(ii) *Return from the U.S.S.R. (Retour de l'U.R.S.S.).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. New York : A.A. Knopf, 1937, xvi + 96 p.

(24) *Afterthoughts. A Sequel to Back from the U.S.S.R. (Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Secker and Warburg, 1938, 142 p.

(25) *The Living Thoughts of Montaigne. Presented by André Gide (Translation of the introductory essay by Dorothy Bussy. The selctions from John Florio's translation of the "Essais").* Londres, Casselle and Co., 1939, 138 p. (Living Thoughts Library. (Avec un portrait)

(26) *The Ettrick Sheperd. The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner... (with an introduction by André Gide, translated from the French by Dorothy Bussy).* By James Hogg. Londres : Cresset Press, 1947, xvi + 230 p. (The Cresset Library N° 7), avec un fac-similé.

(27) *Fruits ot the Earth (Les Nourritures Terrestres and Les Nouvelles Nourritures).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Secker and Warburg, 1949, 255 p.

(28) *Dance of the Soul (L'Ame et la Danse).* By Paul Valéry. *The original French Text with a translation by Dorothy Bussy.* Londres : John Lehmann, 1951, 95 p.

(29) *The Return of the Prodigal, preceded by five other Treatises, with Saul, a drama in five acts. (Le Retour de l'Enfant Prodigue).* By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. Londres : Secker and Warburg, 1953, vi + 304 p. (Standard Edition).

B. Périodiques :

(30) *"The Paradise"*. By Louis Guilloux. Translated by D.S. Bussy. *Life and Letters Today*. Vol XVI. N° 8, Summer 1937, p. 45-48 et Vol. XVII. N° 9. Autumn 1937, p. 84-89.

(31) "Preface to some recent writings by Thomas Mann". By André Gide. Translated by D. Bussy. *Life and Letters Today*. Vol. XVIII. N° 10. Winter 1937, p. 13-15.

(32) "A Spanish Refuges Camp in France". By Louis Guilloux. Translated with an introductory note by D. S. Bussy. *Life and Letters Today*. Vol. XVIII. N° 12. Summer 1938, p. 28-37 et Vol. XIX, N° 13. Sept. 1938 (Autumn), p. 18-34.

(33) "Stéphane le glorieux". By Jean Schlumberger. Translated with an introductory note by D. S. Bussy. *Life and Letters Today* (inc. *The London Mercury and Bookman*). Vol. XXVI. N° 35. July 1940, p. 37-47.

(34) "The lesson of Poussin". By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. *The Arts*. N° 2. 1946, p. 59-70, illus.

(35) "Was that all, then N". By André Malraux. Translated by Dorothy Bussy. *Transition Forty-Eight*. 1948. N° 2, p. 44-59.

(36) "Autum Leaflets". By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. *Transition Forty-Eight*. 1948. N° 4, p. 5-13.

(37) "Paul Valéry". By André Gide. Translated by Dorothy Bussy. *Penguin New Writing*. N° 33. 1949, p. 108-122.

CHRONIQUES GIDIENNES

CRITIQUE DE LA CRITIQUE : AUTOUR DE LA CORRESPONDANCE DE GIDE AVEC SA MÈRE.

par Pierre MASSON

C'est peu de dire que la publication de cette correspondance, indéfiniment retardée par un éditeur qui semblait se plaire à laisser se former un horizon d'attente, a eu un retentissement considérable. L'abondance des comptes rendus, en France et à l'étranger, mais aussi leurs divergences et leurs réactions partisanes montrent bien qu'il ne s'agit pas là simplement d'un monument de l'histoire littéraire qu'on saluerait par politesse, mais d'un dossier capital pour l'instruction d'un procès qui ne s'est pas arrêté à la mort des deux parties concernées.

De la dizaine d'articles importants consacrés, seulement en Français, à cet échange, il apparaît en effet que deux lectures sont possibles, qui font tour à tour de la mère et du fils la figure la plus digne d'intérêt ou de respect du diptyque, au point qu'on pourrait les regrouper en fonction de deux articles parus au même moment en Italie, l'un s'intitule "Madre padrona", insistant sur l'aspect répressif traditionnellement attribué à l'action de Juliette Gide; l'autre, intitulé "Confessioni d'un immoralista", prend davantage son parti, montrant sa souffrance à voir son fils accomplir lui-même une seconde naissance à laquelle elle n'a plus part.

C'est ainsi que se range J.-P. Amette (*Le Point*) dans la première catégorie : lui qui sent toujours vivace la nature sulfureuse de Gide, se réjouit de le voir ruser afin d'organiser son nouvel être à l'insu de sa mère, et s'il trouve le jeune Gide bien encombré de routines, c'est pour en rendre responsable "sa mère, grande femme ennuyeuse. (...) Gide est assommé de recommandations, comme si la vie était un médicament." Après quoi la suite des événements apparaît comme un nécessaire et passionnant jeu de cache-cache : "Puis il y aura l'Afrique, le coup de

soleil, les jeunes corps, les Arabes derrière la dune, et surtout pas un mot à maman."

En dépit peut-être de ses intentions avouées, B. Poirot-Delpech (*Le Monde*) joue sur un registre assez voisin. Il a beau annoncer d'entrée que Juliette Gide ne fut pas la "veuve castratrice" qu'on a prétendu, en définissant comme fondamentalement oedipienne la relation qu'elle entretint avec son fils, il pose implicitement son action comme répressive; tantôt sur-moi cultivé par le fils, tantôt mère amante et jalouse, dont les arrière-pensées sont à débusquer au delà de ses silences ou de ses éventuels lapsus. Il y a de ce fait un grossissement de tout ce qui relève d'une telle relation conflictuelle, et qui conduit le critique à privilégier, dans cet échange de 15 ans, la question sexuelle, qui ne concerne guère que les 3 dernières années, là où la mauvaise foi maternelle est la plus facilement soupçonnable. Ainsi, retenant Gide sur la pente du plaisir, "elle met en avant la peine secrète de Madeleine, pour aviver une mauvaise conscience dont elle attend le bénéfice pour elle seule." Et à propos de Meriem, sa réaction fait l'objet de cette analyse contradictoire :

"Sa mère s'empresse de le croire et de s'en inquiéter, pour mieux se cacher que les goûts d'André le portent ailleurs (...). Elle ne serait pas la première mère, ni la dernière, que l'homosexualité de son fils «arrange», sans qu'elle l'admette ou s'en doute".

On a envie d'ajouter : il faudrait s'entendre... Gide, ici, n'a guère la parole, comme si son attitude allait de soi, simple réponse à cette "tutelle étouffante". Et de fait, c'est parler audacieusement en son nom, que d'appeler sa mère la "première et dernière femme de sa vie"...

A l'opposé, une majorité de critiques semble avoir voulu découvrir un renversement complet du rapport mère-fils que la tradition gidienne entretenait : subitement, Juliette Gide apparaît beaucoup plus intéressante et émouvante que son fils, dont on se plaît à dénoncer les lettres ternes et la nature frileuse et bourgeoise :

Pour Isabelle Rüf (*L'Hebdo*, Lausanne), "les lettres de Gide sont extraordinairement fastidieuses" alors que celles de sa mère la montrent "curieuse d'esprit, critique, vraiment désireuse de comprendre, au moins dans le domaine de l'esprit, ce qui intéresse son fils."

Renaud Matignon (*Le Figaro*) abonde dans ce sens, qui juge que, dans ces lettres, "Juliette Gide se révèle plus spontanée qu'on n'avait prétendu, ironique envers elle-même, presque enjouée parfois. Celui qui déçoit, (...) c'est Gide."

Dominique Fernandez (*Le Nouvel Observateur*) s'étonne pareillement : "Surprise ! Les lettres de Gide sont beaucoup moins attachantes que celles de sa mère." et Pol Vandromme (*VIF-L'Express*. Bruxelles) atteint même le ton de l'hagiographie :

"Elle est la vérité qui débusque l'énigme et ses embrouilles de diversion. (...) Gide, lui, est le mensonge. (...) Le grand personnage, le personnage de maîtrise, c'est sa mère, rectitude de la race forte avec les pressentiments de la race lucide. Devant elle, velléitaire prisonnier de ses phobies, bricolant son moi par manque de tempérament, Gide n'a qu'une singularité d'infirme, tourmenté par la peur et par la honte..."

L'éloge de la mère, s'il est sincère le plus souvent, et d'ailleurs parfaitement justifié, peut ainsi dévier vers une stratégie de rabaissement de celui à qui on ne pardonne toujours pas d'avoir été un moment "le contemporain capital", comme si la portée de son oeuvre se trouvait compromise par les imperfections supposées de sa jeunesse. Dans *Le Quotidien de Paris*, G.B. développe ainsi l'image d'un "petit bourgeois enveloppé dans des conventions, un écrivain né qui manque de panache et de romantisme (...), un garçon capricieux finalement, pas du tout fait pour les voyages, plus provincial qu'aventurier et moins sensuel qu'on ne pourrait le croire."

Tous ces lecteurs sont unanimes à juger que Juliette Gide était plus lucide que ne le supposait son fils, et avait su deviner ce fameux secret relatif à sa nature que lui-même eut tant de peine à s'avouer. Mais est-ce vraiment un titre de gloire ? Bien plus remarquable et digne de louange est une autre qualité, que J.-J. Brochier (*Le Magazine Littéraire*) souligne, et qui permet d'atténuer au contraire l'opposition entre mère et fils :

"Elle a compris, ce qui n'est pas si fréquent, la vocation littéraire de son fils, et sa décision de s'y consacrer, en refusant tout autre travail (...). Ce qui sous-tend toutes ses lettres, c'est la certitude que son fils, malgré tous ses défauts, a devant lui une carrière littéraire exceptionnelle."

A partir de quoi la réhabilitation de la figure maternelle peut prendre une tout autre signification, bénéfique pour les deux protagonistes. J.-J. Brochier ne voit dans les lettres de Gide que l'occasion de rappeler qu'il est "l'un de nos très grands écrivains", rejoignant R. Jacquelin (*NRF*) qui trouve, dans les anecdotes relatées par celui-ci, une indéniable saveur.

Surtout, une telle perspective a le mérite de restituer à Gide sa part de responsabilité; elle réduit le classique rapport de force par lequel s'expliquait sa volonté de se libérer, et plus spécialement de s'orienter vers l'homosexualité. Clairvoyante autant qu'autoritaire, Juliette Gide le fut. Mais encore, combien libérale, si l'on sait tenir compte de sa classe et de son époque, elle qui n'accable son fils de recommandations que parce qu'elle lui permet de s'aventurer sur des chemins que la majorité des familles aurait barrés dès l'origine. Si l'on ne se polarise pas sur les querelles formalistes, on peut voir, dans les faits, tout ce que cette mère a permis à son fils d'accomplir, à commencer par ses livres, qu'elle subventionne, et ses voyages, qu'elle conseille et favorise :

"*Tout le temps, elle se montre heureuse qu'il parcoure le monde et l'encourage à regarder autour de lui et à profiter de ce qu'il voit, au lieu de s'emmitoufler dans ses lainages*" (D. Fernandez).

Du coup, il est possible de mettre en valeur, comme le font R. Matignon et D. Fernandez, la relative autonomie de Gide dans les choix qui orientèrent sa vie. Qu'il s'agisse éventuellement d'un plaidoyer *pro domo* ne diminue en rien la valeur de ce raisonnement. Gide d'ailleurs l'a confirmé dans la suite de sa vie et de ses oeuvres : il a toujours cultivé les obstacles, pour affirmer sur eux sa volonté de passer outre. Et dans ce rapport mère-fils, la question sexuelle n'apparaît donc plus simplement dépendante d'une relation oedipienne, mais comme la progressive affirmation d'un désir personnel :

"*On a l'impression que Gide sait, sur lui, déjà, sur ses penchants, (...) beaucoup plus qu'il n'en dit, et qu'il se les interdit beaucoup plus qu'il n'en subit l'interdiction extérieure*" (R. Matignon).

"*Ce qu'il importe de comprendre, et qui donne à cette correspondance un intérêt capital, c'est qu'André Gide n'est pas devenu homosexuel par réaction contre sa mère, mais, tout simplement, parce que la nature avait mis en lui un tel goût*" (D. Fernandez).

Plus globalement, c'est le tandem mère-fils qui doit être ainsi reconsidéré; il n'était peut-être pas, comme le suggèrent plusieurs critiques — semble-t-il, à la suite de la préface d'Henri Thomas — aussi fusionnel, et nécessitant par là ultérieurement de tels déchirements. Parler de "leurs efforts pour se dissocier d'un même être unique" (B. Poirot-Delpech), c'est poser en principe qu'au commencement était la mère; c'est oublier trop vite que ce couple fut d'abord un trio, où la figure du père marqua suffisamment les dix premières années de Gide pour que toute son oeuvre en fasse l'évocation ou la recherche implicites. Quand il sentit, à la mort de Paul Gide, se refermer sur lui l'amour de sa mère, il eut en même temps l'intuition qu'il n'était pas "pareil aux autres". L'être unique, c'était lui, et sa mère n'avait plus qu'à être le témoin de sa différence.

Il demeure un point sur lequel tous les lecteurs s'accordent : il s'agit du réalisateur et commentateur de cette édition, Claude Martin, à la modestie duquel il faut gidiennement passer outre. "Le plus érudit et le plus clairvoyant des gidiens" (P. Vandromme), "le plus clairvoyant et le plus avisé des gidiens" (R. Matignon), a produit "un extraordinaire travail d'érudition, de notes et d'éclaircissements" (J.-J. Brochier) réalisé "avec une minutie admirable" (D. Fernandez). A en croire deux de ces critiques, il serait devenu bénédictin. Qu'on se rassure, il est toujours parmi nous.

LE TOME II DE LA *CORRESPONDANCE GIDE-COPEAU.*

par Pierre MASSON.

Nous avons laissé Gide et Copeau en 1913 (voir notre précédent compte-rendu in *BAAG* n°80, pp. 145-148), c'est-à-dire à une époque que l'on peut considérer comme une charnière essentielle dans l'histoire de leurs relations : avec la publication des *Caves du Vatican* culmine leur entente intellectuelle, qui trouve à s'exprimer dans la direction collégiale de la *NRF* (il y a une lettre assez piquante, par laquelle Copeau explique à Gide pourquoi il faut interdire à Cocteau l'entrée de la revue). La guerre qui survient alors ne change rien à cette entente, ni l'un ni l'autre n'étant mobilisé. Mais tandis que Gide se consacre au Foyer Franco-Belge, Copeau mûrit ses ambitions théâtrales et se lance dans l'aventure d'une tournée en Amérique avec la troupe du Vieux-Colombier. Enfin s'affirme sa vocation, s'exerce le rayonnement de ses conceptions, et l'on s'attend à ce que cette correspondance s'en trouve encore enrichie.

Pourtant il n'en est rien, et les événements, par eux-mêmes mais aussi en tant que révélateurs de divergences alors insoupçonnées, vont donner à ces relations un tour plus complexe, parfois problématique, qui n'altère en rien l'importance des échanges, mais déplace leur centre de gravité : on s'attendait à lire un document d'histoire littéraire, des échanges sur des questions de métier, et l'on découvre un roman sentimental, l'histoire de deux amis convaincus qu'ils s'aiment, mais qui ne parviennent plus à se le dire, et qui en souffrent. "Signaux dans la brume", tel est le titre qu'on pourrait donner à ce second volume, tant cet échange est marqué par la difficulté à communiquer par delà les mers, les occupations, les divergences intellectuelles, les croyances opposées, sans que le fond même de l'amitié soit remis en cause.

S'affirmant pleinement homme de théâtre, Copeau abandonne enfin sa tendance à miser sur des lendemains glorieux; il cesse de rêver, son ton se fait plus réaliste. Mais ce faisant, il se lance dans une existence pleine

d'agitation et de préoccupations variées, dans laquelle Gide se révèle incapable de le suivre : pour ce dernier, il ne fait pas de doute que Copeau se dérobe ainsi à l'essentiel, qui est la production d'une oeuvre personnelle. Tout en donnant un soutien de principe à l'action de son ami — soutien sur la valeur duquel Copeau ne se fait guère d'illusions — Gide fait bien sentir que, pour lui, seule compte la partition, et que l'interprète est un intermédiaire subalterne, voire gênant. On ne pourra pas réfléchir à l'avenir sur les conceptions théâtrales de Gide, sans se référer à cette correspondance qui permet d'en éclairer certains soubassements : si Gide supporte si impatiemment le travail de Copeau lors de la mise en scène de *Saül*, s'il s'accorde mal avec lui à propos de *Perséphone*, c'est qu'au fond il est resté un symboliste, qui conçoit les images avant tout comme révélatrices d'un univers intérieur, comme une sorte de rêve éveillé dont le sens s'avère forcément incommunicable; mettre en scène, c'est expliquer, dérouler linéairement, alors que *Saül* ou *Candaule*, et même *Perséphone*, sont comme des développements concentriques autour d'une scène fondamentale (l'aveu de Saül à David, l'exhibition de Nyssia, les grains de grenade) qui a pour l'auteur valeur d'exorcisme personnel. D'où peut-être l'intérêt ultérieur de Gide pour le cinéma, et assurément son mépris instinctif du théâtre, mépris qu'en plein voyage au Congo, il érige en dogme :

"Ce qui est vrai pour le roman cesse de l'être pour le théâtre. Celui-ci vit de conventions et ne remporte l'adhésion immédiate du public qu'à condition de faire appel à des sentiments admis, reconnus." (p. 279).

De plus, cette activité transforme Copeau en manager suroccupé, chassant de sa vie la tranquillité dont on se demande finalement s'il ne la craignait pas, tant son entrain semble parfois dissimuler d'inquiétude endémique. Et Gide, bizarrement, s'accommode assez mal de ce nouveau personnage, dont l'importance lui paraît exagérée. Les rencontres se font ainsi plus rares, plus difficiles, et s'ils s'efforcent de n'en rien laisser paraître, la déception de Copeau se lit clairement dans son Journal, dont Jean Claude nous procure d'importants extraits. Il faut dire aussi que le caractère de Copeau, à partir de son voyage en Amérique, suit une pente que tous ses amis déplorent, et qui le conduit, par une sorte d'orgueil masochiste, à cultiver l'isolement, tirant de cet exil volontaire une

rancune rassurante, ayant besoin de se croire incompris pour être persuadé d'avoir raison.

A ce trait de caractère va s'ajouter, à partir de 1925, son retour au catholicisme, qui engage les deux amis dans une phase délicate de leurs relations, mais qui, au lieu d'une rupture, produit un des passages les plus remarquables de cette correspondance. D'un côté Gide, marqué par les précédentes conversions de Jammes et de Ghéon, la religion l'ayant brouillé avec ceux-ci comme elle l'avait déjà fait avec Claudel, a un mouvement de retrait immédiat, son affection pour Copeau se traduisant par la volonté systématique d'éviter le sujet de la religion, qui ne pourrait que les séparer. De l'autre, Copeau, étonnament dépourvu de tout triomphalisme bénisseur, de tout prosélytisme agressif, ne peut s'empêcher de souhaiter un débat sur ce sujet, non pas avec l'espoir de convertir son ami, mais d'abord par désir d'authenticité. Il écrit alors ses plus belles lettres. Faut-il, comme Gide, leur trouver un ton artificiel et suspect ?

"Ah ! ne me dites pas qu'enfin vous avez trouvé votre registre ! Ce ton confit, "guimauve"... non, cela ne vous est pas naturel. (...) Jammes, Ghéon, Claudel et son monstrueux Soulier de Satin *ne suffisaient-ils pas pour m'avertir ? Que voulez-vous, que pouvez-vous produire qui vaille avec ce gauchissement initial de la pensée et cette narcotisation de vos facultés critiques ?"* (2/06/31).

L'étonnant est que Copeau ne se rebiffe guère, et fasse même preuve, envers son ami, d'une sorte de complexe de culpabilité :

"Vous avez l'air de prononcer contre moi l'excommunication réservés aux disciples infidèles et aux amis indignes." (20/10/30)

Mais il faut dire que sa conversion n'a pas supprimé son inquiétude, et Gide touche juste lorsqu'il ajoute :

"Et ne me dites pas qu'enfin vous avez trouvé le bonheur".

De fait, Copeau continue de flotter comme un bouchon à la surface de la vie, en proie à des périodes d'abattement, tiraillé entre de multiples

obligations, glorieuses ou alimentaires, courant après le temps avec l'obsession de son âge et le sentiment permanent d'être en retard :

"J'ai, depuis 4 ans, lutté bien au-delà de mes forces, sans un jour, sans une minute de trêve..." (28/10/23).

"Depuis des mois et même depuis des années je n'ai fait que me débattre dans une longue crise dont les quelques accalmies ne servaient qu'à me tromper moi-même sur l'état de ma santé morale et physique." (17/06/28)

"J'ai souhaité bien des fois vous voir, étant absolument seul au fond d'une détresse qui touche par moments au désespoir." (6/07/32).

Jean Claude a raison de remarquer que, sur le plan des affinités, Gide était sans doute mieux fait pour s'entendre avec Agnès Copeau, et Copeau avec Madeleine Gide. Il y là l'évidence d'un quatuor qui s'impose, dont les lettres croisées formeraient un ensemble passionnant. Les lettres de Gide à Agnès Copeau, que J. Claude a la bonne idée de nous procurer, nous montrent ainsi un Gide différent, plus personnel, presque plus intéressant avec la femme qu'avec le mari...

Là peut-être est le précieux de cette correspondance, dans ce qu'elle nous laisse entrevoir de relations incomplètes, de caractères qui n'osent pas se dévoiler, parce qu'en définitive elle illustre bien cette vérité amère et douce : si ces êtres ne sont pas parvenus à se dire tout ce qu'ils voulaient échanger, si leur relation les laisse souvent insatisfaits, c'est parce que véritablement ils s'aimaient.

ROMAIN ROLLAND ET LA NRF

correspondances avec

JACQUES COPEAU, ANDRE GIDE, ANDRE MALRAUX, ROGER MARTIN DU GARD, JEAN PAULHAN, JEAN SCHLUMBERGER, GASTON GALLIMARD

et fragments du Journal

édition établie, présentée et annotée par

BERNARD DUCHATELET

(Paris : Albin Michel, "Cahiers Romain Rolland" n° 27,
367 p., avec deux tables et deux index, 150 F.)

par Bernard MELET

On pourrait un instant penser que le seul trait drôle de cet ouvrage *substantiel* (adjectif que le prière d'insérer a tort de réserver à la seule introduction) est la présentation de la couverture, qui pastiche celle de la célèbre série blanche. On peut en effet ne pas compter parmi nos grands auteurs comiques Romain Rolland, ni aucun des sept correspondants dont les noms figurent dans le sous-titre, ni non plus les autres écrivains non annoncés dont on nous fournit des proses en prime, tels Benda, Thibaudet ou Ramon Fernandez. Et honni soit qui ne considérerait pas le maître d'œuvre de cette édition aussi complète qu'il était possible, Bernard Duchatelet, comme le plus sérieux de nos rollandiens (de ceux du moins que je connais). Or c'est précisément sa maîtrise elle-même qui lui joue l'honorable tour de rendre ce livre puissamment *"entertaining"*. S'il sait en effet être aussi divertissant qu'enrichissant, c'est qu'il est mené tambour battant, avec une *alacrité* peut-être inconsciente, mais si soutenue et si communicative qu'on regrette plus que jamais que l'entre-deux-guerres n'ait pas été plus long... et qu'il n'y ait pas un tome second ! Bref, je n'ai pas l'impression de prendre des risques en affirmant sans preuves que Bernard Duchatelet a donné là un chef-d'œuvre du genre. Je ne dirai pas "son" chef-d'œuvre, car, si l'on songe au nombre de décennies pendant lesquelles, espérons-le, il pourra sonder l'océan des inédits et des mystères rollandiens qui dorment encore dans les entrailles de la Bibliothèque Nationale, nous ne sommes pas au bout de nos jouissances.

Il me faut bien dire, au risque de me faire taxer d'irrespect, qu'un part non négligeable de la drôlerie du livre tient aux auteurs eux-mêmes,

ici comme filmés "en accéléré" dans leurs attitudes les moins apprêtées, comme croqués dans la succession kaléidoscopique de leurs tics, obsessions, coups de griffe, brouilles et réconciliations. Qu'ils sont enfants, ces grands ! Voyez Rolland rapportant dans son *Journal* que, lors du voyage de Gide en URSS, "*Dabit était excédé de ses continuelles visites aux camps de pionniers*", attribuant à la renommée homosexuelle de Gide le refus de le recevoir opposé par Staline et prétendant que la vraie raison du désenchantement exprimé dans le *Retour de l'URSS* et les *Retouches* au même *Retour* était une jalousie d'auteur : "*Ma popularité trop grande en URSS lui a fait ombrage*" (p. 307) ; "*Je ne peux m'empêcher de penser que l'amour-propre blessé de Gide a eu une part importante, — probablement déterminante, — dans son changement de camp*" (p. 312).

Mais ce ne serait pas rendre justice à cet ouvrage que d'y voir un recueil d'anecdotes cocasses. Son élaboration fut une partie de pêche dans un banc singulièrement riche, mais où la navigation était difficile. Bernard Duchatelet s'y montre d'une habileté de pilote brestois pour guider les lecteurs de tous bords dans ces parages encore fortement minés. Il a mis toutes les chances de son côté. D'abord, en structurant solidement sa compilation. Les cent quatre-vingt-dix textes, principalement lettres et billets, comme il se doit, qui s'étagent de 1909 à 1943 dans un ordre strictement chronologique (avec quatre en supplément *in fine*), sont naturellement la révélation majeure, soit parce qu'ils sont publiés ici pour la première fois (c'est, sauf erreur, le cas de dix-huit passages du *Journal* de R. Rolland), soit parce que leur regroupement ici leur donne un nouvel éclairage — et a souvent de surcroît le mérite de les rendre à nouveau accessibles. Bernard Duchatelet a vu quatre étapes dans les relations de R. Rolland avec la NRF, et leur donne comme titres des citations (la troisième est de Malraux) : 1909-1918 — "*L'art est l'instrument, non le but*" ; 1919-1931 — "*Je suis trop avant pour revenir sur mes pas*" ; 1932-1935 — "*Il y a deux grands écrivains en France : c'est André Gide et Romain Rolland*" ; 1936-1944 — "*C'est le régime de l'arbitraire incontrôlé le plus absolu*". (On notera que c'est le stalinisme qui est visé dans la dernière citation, tirée du *Journal* par Jean Pérus, p. 72.)

Non content d'avoir éclairé presque chaque texte de notes très circonstanciées, Bernard Duchatelet a commencé par les placer en

perspective dans une lumineuse introduction d'une soixantaine de pages, qu'il éclaire de fragments inédits (mais parfois un peu vaguement identifiés) ; voici comme R. Rolland résume, dans une lettre à sa mère, les sollicitations de la NRF : *"C'est toujours le même système, médiocre et déplorable : «Voulez-vous écrire dans ma revue, je vous saluerai grand écrivain. Si vous n'écrivez pas, je ne parlerai point de vous.»"* (p. 18). Le soin de l'édition (établissement des textes, variantes, datation, description des documents utilisés, index) est admirable et il a fallu beaucoup de ténacité à l'auteur de ces lignes pour découvrir l'exception indispensable : il a cru la trouver dans un *"suffir"* (p. 204), qui n'est peut-être pas commis par *La NRF* *, dont on citait là un des articles (on trouvera en effet dans ce livre les vingt et un textes consacrés par *La NRF* à R. Rolland entre 1912 et 1942).

La richesse de cet ouvrage est telle que le pauvre *"reviewer"* a l'impression de n'en avoir encore rien dit. En désespoir de cause, j'indiquerai deux ou trois des points qui m'ont le plus intéressé, les premièrs qui me viennent à l'esprit. Eh bien, en voici quelques-uns, sans prétendre qu'un autre lecteur ne ferait pas un choix entièrement différent. J'ai été heureux de voir éclairé le texte de Gide dans le *Journal sans dates* : *"Evidemment ce qui me choque dans le cas de Romain Rolland..."* (pp. 190-1), par l'énigmatique querelle au sujet de Stefan Zweig, que Gide dénonce en 1916 à R. Rolland comme *"un parfait chenapan"* (p. 178), querelle qui se résoudra en 1934 (p. 269) sans pourtant que le lecteur connaisse le fin mot de l'histoire, et sans que les plaies se soient jamais vraiment cicatrisées. Ce livre réservera à chaque lecteur sinon forcément des révélations, au moins surprises et trouvailles. Je n'en veux retenir pour finir — mais la part de mon "coefficient personnel" est ici importante — que la confirmation de l'accord quasi permanent et de l'indéfectible et affectueuse admiration réciproque qui ont lié R. Rolland et celui de ses correspondants qui pourtant semble avoir pris soin de ne jamais le rencontrer, je veux dire Roger Martin du Gard : voilà l'altitude où l'on aime voir évoluer les grands écrivains !

J'ai commencé par le rire ; je termine par le bonheur : *Romain Rolland et la NRF* est décidément un livre qu'il fait bon lire.

* En effet, au lieu de *"suffire"*, *La NRF* (n° 79, avril 1920, p. 588) imprime *"suffit"* !... A coquille, coquille et demie... [N.D.L.R.].

SOUS PRESSE

L'édition, très attendue, de l'importante *Correspondance Gide-Larbaud,* 169 lettres (1905-1938) présentées et annotées par Françoise LIOURE (qui publia naguère chez le même éditeur, en trois volumes, la *Correspondance Valery Larbaud - Marcel Ray*). Les Éditions Gallimard font paraître ce volume dans la collection des *CAHIERS ANDRÉ GIDE*, où il porte le n° 14, mais nous attirons l'attention des Membres de l'AAAG sur le fait que **CE N'EST PAS** un des "cahiers" qu'ils reçoivent annuellement au titre de leurs cotisations (le gros n° 13, tome II de la *Correspondance Copeau-Gide,* a constitué un "cahier double" pour les années 1988-89). Ils peuvent néanmoins l'obtenir, avec notre réduction habituelle sur le prix public (20 % environ), en le commandant à notre service publications (3, rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon), qui le leur enverra avec une facture payable à réception. (A l'heure où nous mettons sous presse, le prix de l'ouvrage ne nous est pas encore connu.)

L.M. Newman and D.A. Steel, *Gwen and Jacques Raverat. Paintings and Wood-Engravings*. University of Lancaster Library, [G.-B.], 1989, 70 p., 6 £1.

par Michael TILBY

En juin, 1989 quelques amateurs de l'oeuvre des Raverat, dont notre ami David Steel, ont eu l'heureuse idée de monter, dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire de l'Université de Lancaster, une importante exposition consacrée à la vie artistique de ces deux amis de Gide. Pour ceux qui n'ont pu s'offrir le plaisir de voir de leurs propres yeux les quelque 180 tableaux et gravures que les organisateurs ont réussi à rassembler pour le profit de leurs visiteurs, gidiens et autres, il reste toujours ce catalogue, guère moins précieux. Orné d'une sélection de gravures sur bois de Gwen Raverat fort intéressante (dont une de 1930 qui a pour sujet l'abbaye de Pontigny), le catalogue proprement dit est précédé d'une élégante et très riche introduction (due à D. Steel) et suivi d'une bibliographie qui, sans prétendre être exhaustive, sera désormais le point de départ essentiel pour quiconque aura en vue une étude biographique de ces deux conjoints dont les dons artistiques et intellectuels, pour être essentiellement complémentaires, furent loin d'être négligeables. Que Mme Newman et l'imprimerie de l'Université de Lancaster trouvent ici d'ailleurs l'expression de notre admiration devant la qualité de la production matérielle de cette belle brochure de 70 pages.

On ne saurait guère reprocher aux docteurs Newman et Steel le fait de n'avoir réuni en tout que cinq tableaux de Jacques Raverat, d'autant plus que ceux-ci étaient en provenance tous les cinq de collections privées, donc très peu connus. (On nous permettra tout de même de regretter un petit peu l'absence ici de reproduction photographique d'au moins un des paysages en question). Il était à prévoir que l'oeuvre de Gwen Raverat, qui vécut encore trente ans après le décès de son mari, domine — et de loin — cette exposition. Il n'en reste pas moins que cette commémoration de l'oeuvre de Mme Raverat est susceptible de nous frapper par plus d'un côté inattendu. On la connaissait en tant qu'artiste-

graveur et on continue à lire en Angleterre le mémoire charmant et spirituel de son enfance qu'elle finit par intituler *Period Piece*, mais le catalogue de Lancaster met en relief aussi, par exemple, sa collaboration à *Time and Tide*, où, grâce à l'entremise de Virginia Woolf, ce membre du célèbre clan Darwin continuait à compenser le biais scientifique de sa famille en rendant compte, à intervalles réguliers pendant deux ans au début des années trente, des nouveautés en matière de production romanesque.

Quant à l'amitié qui lia Gide aux Raverat, D. Steel, dans son introduction admirablement documentés (voir la centaine de références à des matériels inédits ou à des publications souvent obscures), reprend les grandes lignes de l'histoire qu'il a déjà racontée, ou bien dans sa communication au colloque de Londres (1986) ou bien dans l'étude qu'il a consacrée au séjour de Gide à Cambridge en 1918 (*Yearbook of English Studies*, 1985). C'est une histoire qui, pour l'essentiel, se termine par la mort de Jacques Raverat en 1925, mais pour tous ceux qui s'intéressent à l'évolution artistique et spirituelle de Gide dans les années avant la première guerre mondiale, c'est une histoire qui compte. C'est donc avec autant d'impatience que nous attendons l'édition que nous procurera le même D. Steel de la correspondance Gide-Raverat. Et, pour terminer, ne serait-il pas à propos de songer dès maintenant à une exposition (en l'an 2001 ?) qui aurait pour thème "André Gide et ses peintres" ?

Université de Cambridge.

1. Commandes au Dr L.M. Newman, The Library, University of Lancaster, Lancs Lai 4YN, G.-B.. Franco de port, 6 £ pays par chèques bancaires à l'Université de Lancaster.

Roger STÉPHANE : *Tout est bien.* Paris : Quai Voltaire, 1989, 495 p.

par Henri HEINEMANN.

Ce qui est certain : on ne pourra en aucun cas accuser Roger Stéphane de tiédeur : on le savait; on le sait mieux encore, lorsqu'on achève de lire, autant dire dévorer, ce *Tout est bien* qu'il sous-titre "Chronique". Me confortent en ce jugement les deux pôles de la dédicace du livre : amour ici, et là dégoût.

Plus parler des morts que des vivants, voilà à quoi se condamne celui qui porte les yeux en arrière de soi, encore que le talent consiste en l'occurrence à rendre vivants les morts. "Tout est bien", cette presque ultime phrase de Gide est, sinon optimiste, du moins aussi sereine que possible. Tel aussi, le regard que Roger Stéphane porte sur le temps écoulé et ses vicissitudes.

L'auteur du *Portrait de l'aventurier* ne fut jamais inerte; je choisis à dessein l'adjectif, un homme politique lui ayant depuis lors donné une certaine consistance. "*J'aimais m'engager, j'aimais me dégager*". Voilà une clé. Et pour l'auto-portrait : "*À cette curiosité naturelle - je veux dire innée - s'ajoute un culot monstre, qu'aida souvent la chance*". Quelques pages à peine séparent cet aveu de celui de De Gaulle : "*J'étais un ambitieux politique, et il y eut la rencontre de la circonstance et de l'ambition*". Pourquoi voudrait-on que ce fût fortuit ?

Sur ce jeune homme, aujourd'hui septuagénaire, sur sa jeunesse, avant-guerre, l'éclairage d'un humanisme qui le façonna, dit-il, citant Gide, Martin du Gard, Mauriac, De Gaulle. Et Malraux naturellement, dont il admire la fulgurante pensée et qui le subjugue par la manière dont son regard domine le monde politique. Roger Stéphane s'intéresse à la politique, pour la vivre, non certes pour y faire carrière : s'engager, se dégager.

Il pétille, ce livre. Que l'auteur y trace un portrait approfondi ou caricatural - "*Mauriac, ce personnage du Greco*" - de ceux qu'il a rencontrés, amis, écrivains, politiciens, c'est toujours dans un style alerte,

percutant, admiratif, tendre ou féroce ("Claude Manceron, qui se croit historien et se dit socialiste"), émaillé de bons mots et de mots tout court. Celui-ci me ravit, d'Edgar Faure, même si je l'ai lu ailleurs : "Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ?". Cet autre m'émeut qui termine le livre : à un homme qu'il estime et qui se meurt, De Gaulle écrit : "Alors, Georges Boris, vous allez nous quitter ?".

Ne racontons pas. Il faudrait des pages pour évoquer l'avant-guerre et ses lâchetés, la Résistance et ses jeux dangereux, la libération de Paris ("*Stéphane, voudriez-vous prendre l'Hôtel de Ville ?*"), l'après-guerre, le fourvoiement de la gauche. Arrêtons-nous pourtant à la création de *L'Observateur*, avec ce cadeau à Claude Bourdet : "Il m'apportait sa réputation — réelle — et son talent — moyen"; à la lutte contre le colonialisme, occasion de parler de tout et de chacun, Mendès-France, Masmoudi, la mort de Lemaigre-Dubreuil, la torture des autres, la prison pour lui, et de faire un sort à Claude Cheysson. L'art de louer et d'être insupportable tour à tour ! Comment n'aboutir pas à De Gaulle, au terme d'une longue patience...

On ne s'étonnera point que l'auteur des *Portraits-souvenirs* s'attarde à ceux d'écrivains parmi les plus grands de ce siècle. Malraux, l'illuminé, l'illuminateur, l'exécuteur : "*Dieu a envoyé Elsa à Aragon pour venger tous les gens qu'il a emmerdés*". Gide : "*Longtemps, je ne vécus qu'animé par Gide.*" Sa voix : "*Admirablement timbrée, chaude, basse et grave, confidentielle à souhait, et enjôleuse, et susurrante avec des modulations nuancées, et par instant un brusque éclat...*" Cocteau : "parenthèse frivole". Martin du Gard : "*Je m'entends bien avec moi-même, et tous les embêtements que j'ai rencontrés... c'est toujours à autrui que je les dois*". Mauriac : "*J'ai été saisi par Balzac. J'ai aimé Proust*". Nuance. Le même, disant de Cocteau à la mort de Radiguet : "*C'est le veuf sur le toit*".

Toutefois, si je devais n'aimer pas la totalité de ce livre, ce qu'à Dieu ne plaise, il me semble que j'en trouverais malgré tout admirable le chapitre "*Parce que c'était lui*". Peu de pages m'ont autant bouleversé que celles qui relatent un amour tel — Jean-Jacques et lui — et sa déchirure en la mort seule. Rien n'est plus poignant. Le bonheur fou, l'accident, le goutte-à-goutte d'une agonie. L'après, qui ne sera jamais l'avant. Ferveur, douleur, pudeur.

Profond, pittoresque, déchirant, riche, drôle, acide, écrit parfois à la pointe de l'épée (on ne soupçonnera pas Stéphane de révérence excessive envers l'actuel Chef de l'Etat !), l'ouvrage parcourt un bon tiers de ce siècle, tout autant qu'il est révélateur d'un homme. D'un homme qui, en fin de compte, et que m'importent la race et les moeurs, s'est obtenu. Que dire de plus ? Tout est bien.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

sous la direction de Claude MARTIN
avec la collaboration de

Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Patrick POLLARD, David STEEL.

AUTOGRAPHES.

Ont été dispersées à l'hôtel Drouot-Richelieu, le 29 mai dernier, de précieux éléments de la *Bibliothèque Maurice Saillet* ; le beau catalogue de la vente, dirigée par Me Paul Renaud et M. Bernard Loliée, présentait vingt-trois numéros gidiens, parmi lesquels des photographies peu connues, le buste de Gide en terre-cuite réalisé en 1930 par Renée Sintenis, des éditions originales, douze lettres autographes inédites (11 à Saillet, 1 à Henri Thomas ; larges citations et reproductions photographiques) et le manuscrit autographe de la conférence *A Naples* du 6 juin 1950 [coquille au catalogue, qui imprime... 1959], dont le *BAAG* a jadis publié le texte jusqu'alors inédit (n° 32, octobre 1976).

Notre ami Patrick Pollard nous signale la vente, chez Christie's à Londres le 21 juin dernier (n° 157 au catalogue) de deux cartes postales illustrées autographes de Gide, l'une adressée à *Monsieur [...]* (le nom a été effacé), datée de Fès, 13 avril 1935, l'autre adressée à Jean Espesset et datée d'Algésiras, 24 avril 1935.

Également signalée par P. Pollard, la vente, par la maison A. Rosenthal Ltd à la XXXe "Antiquarian Book Fare", Londres, 20-22 juin 1989 (cat., p. 111, n° 63), d'une importante l. a. s., inédite et jusque-là inconnue, de Gide à un correspondant non identifié (mais en qui notre ami a su reconnaître Eugène Rouart), datée de Rome, 28 janvier 1898. Lettre de 4 pp. in-8°, concernant l'affaire Dreyfus ; prix : £ 875.00...

TRADUCTIONS.

André GIDE, *Visszatérés a Szovjetunióból (Visszatérés a Szovjetunióból (1936. November). Ami még Kellet Mondanom (1937. Junius).).* Budapest : Interart, 1989. Un vol. br. sous couv. ill., 19,5 x 11 cm, 208 pp., ISBN 963.02.6414.7Ö, 90 Ft.

[Traduction hongroise de *Retour de l'URSS*, par Tibor DÉRY, et de *Retouches à mon Retour de l'URSS*, par Réz PAL, précédée de *Mr. West a bolsevikok országában*, par Akos SZILAGYI, pp. 5-44, suivie de notes ("Jegyzetek"), pp. 191-8, et de *André Gide és a Szovjetunió*, par Réz PAL, pp. 199-206.]

BIBLIOGRAPHIE GIDIENNE.

Ouvrages :

JURT (J.), EBEL (M.), ERZGRÄBER (U.), *Französischsprachige Gegenwartsliteratur 1918-1986-7. Eine bibliographische Bestandsaufnahme der Originaltexte un der deutschen Übersetzungen.* Tübingen : Max Niemeyer Verlag/ Diffusion Minard, 1989, XVIII-950 p., 1780 F. ISBN 3-484-50249-5. [Une bibliographie de la littérature française contemporaine, dans laquelle les pp. 260-264 sont consacrées à André Gide].

Articles :

DIMIC'-BIDANCHON (Colette), "La signification symbolique du désert chez Fromentin et Gide", *Studi Francesi*, n° 96, septembre-décembre 1988, pp. 481-9.

EMEIS (Harald), "Présence d'André Gide dans *Les Thibault* : Darros". *Le Cerf-Volant*, n°136, 2e trimestre 1989, p. 34-37.

GOULET (Alain), "L'Italie d'André Gide", *Polémiques et dialogues : Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918* (Actes du colloque des 3 et 4 octo-bre 1986 à l'Université de Caen), Caen : Centre de recherches en langues, littératures et civilisations du monde ibérique et de l'Italie, 1988, pp. 109-25.

LACHASSE (Pierre), "André Gide et le premier numéro de *La NRF*", *L'Histoire*, n° 125, septembre 1989, pp. 64-7.

STÉPHANE (Roger), "Il y a cinquante ans : Le *Journal* de Gide", *Le Monde*, 28-29 mai 1989, p. 2.

WALKER (David H.), "L'Écriture et le réel dans les fictions d'André Gide", in *Roman, Réalités, Réalismes*. Université de Picardie, Centre d'Études du roman et du romanesque, colloque de 1988 (études réunies par Jean Bessière). Paris : P.U.F., 1989, p. 121-136.

WÉGIMONT (Marie A.), "L'ambiguïté de la quête mystique dans *Les Cahiers d'André Walter* et *La Porte étroite*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 89e année n° 2, mars-avril 1989, pp. 241-54.

***, "Il Maestro e Simenon", *La Repubblica*, 16-17 avril 1989 [extraits de la trad. italienne de la *Correspondance Gide-Simenon ("Caro Maestro, caro Simenon", un carteggio (1938-1950)*, trad. Chiara Agostini, éd. Rosellina Archinto, 1989, 120 pp.]

Comptes rendus

— de Marc ALLÉGRET, *Carnets du Congo, voyage avec Gide* (éd. Daniel DUROSAY), par :
Alain GOULET, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 89e année n° 2, mars-avril 1989, pp. 323-4.

— du *Cahier André Gide 12, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome I, par :
par Emanuele KANCEFF, *Studi Francesi*, n° 96, septembre-décembre 1989, p. 566.

— du *Cahier André Gide 13, Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, tome II, par :
EECKHOUT (Jean), "Amis, journaux, mémoires, correspondances", in *Le Courrier de Gand*, 3 juin 1989, pp. 1 & 4.

— de Peter SCHNYDER, *Pré-textes, André Gide ou la tentation de la critique*, par :
Emanuele KANCEFF, *Studi Francesi*, n° 96, septembre-décembre 1988, p. 566.

— de Paul PHOCAS, *Gide et Guéhenno polémiquent*, par :
Géraldi LEROI, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 89e année n° 1, janvier-février 1989, p. 156.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Soutenances:

ANCELIN-MALAUSSENA (Philippe), *Un Cinéaste méconnu : Marc Allégret (1900-1973)*. Université de Nice, Mémoire de maîtrise, novembre 1988, 251 ff. multigr. [Première approche globale, à notre connaissance, de l'oeuvre de M.A., ce travail propose, dans une première partie, l'examen des dossiers de presse, et, dans une seconde, formule des éléments de synthèse sur la thématique. Il comporte une filmographie soignée, mais pas d'index. Nous nous réservons de revenir, ultérieurement sur cet intéressant travail. D.D.].

AUTOUR DE GIDE

"Dossier «Rencontres de Colpach» (3)". *Galerie*, 1989, n°1, p. 5-56.

[Derrière une couverture en couleurs, présentant le *Portrait d'E. Mayrisch* par Théo Van Rysselberghe, la revue luxembourgeoise poursuit la publication des travaux issus des premières «Rencontres de Colpach» (1987) avec notamment : une généalogie fort développée de la famille Mayrisch par J.-C. MULLER (p. 7-40 — comportant un précieux index des personnes, p. 37-40); un des articles de Mme MAYRISCH, publié naguère dans *La NRF* de mai 1922 : "Au nom de Goethe" (ici p. 41-43); une note, illustrée d'un *Autoportrait* assez connu et d'un *Portrait de Verhaeren lisant*, qui l'est moins, retraçant l'histoire des relations du peintre Théo Van Rysselberghe avec le Luxembourg et les Mayrisch : Jean Luc KOLTZ, "Luxembourg et Van Rysselberghe" (p. 44-48); une mise au point sur le projet de publication de la correspondance d'E.R. Curtius : Christoph DRÖGE, "Zum Stand der Edition des Briefwechsels von Ernst Robert Curtius. Ein Zwischenbericht", p. 49-52). En appendice est reproduit le compte rendu de ces premières «Rencontres de Colpach», donné au *BAAG*, dans le n° de janvier 1989, par Daniel DUROSAY. Contact : M. Cornel MEDER, 69, rue Prinzenberg, 4650 NIEDERKORN, Grand Duché de Luxembourg. Un prochain colloque, dans le cadre des «Rencontres de Colpach», sur le thème : "*Aline Mayrisch et l'Allemagne*", est annoncé — sans fixation de date). D.D.]

Un beau volume établi, présenté et annoté par Bernard DUCHATELET : Romain ROLLAND, *Au seuil de la dernière porte* : Correspondances avec les pères Louis Beirnaert, Michel de Paillerets, Raymond Pichard et l'abbé Jean Sainsaulieu, Extraits du Journal, Entretiens sur les Évangiles (Paris : Éd. du Cerf, 1989, 285 pp., 75 F).

On vient de publier en Italie (éd. Rosellina Archinto) les*Lettere a Federico* [Garcia Lorca] de Salvador Dali. Notre amie Anna Guerranti nous communique et nous traduit le passage suivant, d'une lettre datée des environs du 15 janvier 1928 : *"Federico, [...] Paul Valéry présente tous les signes de la pire espèce de putréfaction, son intellectualisme est la chose la plus ennuyeuse qui existe, nous devons absolument ne tenir aucun compte de "cette racaille". Gide, surtout* Si le grain ne meurt, *peut avoir l'intensité d'un cas "personnel" absurde (de la biographie, rien de plus), mais il est incapable de nous intéresser. Gide est une autre barbe, on s'en fout de sa vie et, tout compte fait, elle est la même que celle d'une "canzonettista" qui ne nous donne rien qui puisse nous émouvoir "de façon saine". Merde, enfin !"*

A TRAVERS LES LIVRES.

Nombreuses mentions de Gide dans la biographie de *René Crevel* de Michel CARASSOU (Paris : Fayard, 1989, 290 pp., 98 F). L'auteur a eu accès à la correspondance inédite de Crevel avec Marc Allégret.

Une vingtaine d'apparitions de Gide dans le gros *Journal 1942-1945* de Jean COCTEAU (Paris : Gallimard, 1989, 745 pp., 320 F). Des passages de la même encre, bien sûr, que celle du *Passé défini* (v. *BAAG* n° 62, avril 1984, p. 313)...

Claude Mignot-Ogliastri, à qui l'on doit déjà la grande biographie d'*Anna de Noailles* (Klincksieck, 1986) et, publiée par le Centre d'Études Gidiennes en 1986, l'édition de la *Correspondance André Gide - Anna de Noailles*, vient d'éditer la *Correspondance Jean Cocteau - Anna de Noailles (1911-1931)* (Paris : Gallimard, 1989, "Cahiers Jean Cocteau" n° 11, 191 pp., 85 F) : on y trouve naturellement de nombreuses mentions de Gide.

A nous signalé par notre ami Peter Fawcett, le livre de Paul DELANY, *The Neo-pagans. Friendship and Love in the Rupert Brooke Circle* (Lon-dres : Macmillan, 1987, rééd. en "Hamish Hamilton Paperback", Londres, 1988) contient quelques pages intéressantes sur les relations de Gide avec Jacques et Gwendoline Raverat, avec citations de quelques lettres inédites.

Quatre pages sur Gide dans le *Parcours* d'Henri GUILLEMIN (Paris : Éd. du Seuil, 1989, 495 pp., 139 F), bien inspirées par la solide antipathie qu'a toujours manifestée l'auteur à l'endroit de celui qui n'est pour lui *"qu'une créature poreuse, vacante, inhabitée, aussi légère et sèche qu'une pierre ponce"*...

VARIA

L'EXCURSION 1989 : CHEZ MARIE HELENE DASTÉ.

Depuis le temps qu'on en parlait ! Il n'était pas onze heures, lorsque la quarantaine de voyageurs a gravi la rue principale de Pernand-Vergelesses. Le portail de notre hôte était poussé, si bien qu'on entrait sans mal dans la propriété des "Copieau" où Marie-Hélène DASTÉ tout sourire vous recevait. Un temps superbe, un jardin baigné de lumière, les vignes tout autour... et surtout cette maison à visiter, le musée du Vieux Colombier, avec tout ce qui — évocations de théâtre, d'amis, Gide bien sûr, de parents, livres, maquettes, dessins, affiches, manifestes — a empli la vie de famille, sans parler des meubles dont Jacques Copeau avait la passion. Au haut de la demeure, il y a un poêle rond de céramiques blanches (certains de nos amis ont dû repenser au Tertre cher à Martin du Gard), la table de travail équipée d'une rallonge, table qui occupe une large place sous la fenêtre, le lit très sobre, et un pantin insolemment juché sur le rayon de la bibliothèque. Et voilà qu'à midi sonnant, Catherine Dasté sert les rafraîchissements, le petit blanc de Pernand. Ensuite, ensuite... une heure et demie la plus délicieuse qui soit, sur la terrasse, avec (qu'elle nous pardonne) Maïenne, plus alerte, plus jeune, plus pétillante que jamais derrière ses yeux de myosotis. Elle a parlé de tout. Ecoutons-la : "Quoique je fusse une petite fille réservée, et que j'aie peu connu Gide, j'avoue qu'il m'a fait rire, qu'il m'a étonnée. En ce temps-là, le voyage en train pour Cuverville durait longtemps, suivi de l'arrivée en calèche, avec la garantie du sourire de Madeleine, de la larme d'André. Ce dernier savait parler aux enfants, leur offrir un feu d'artifice le 14 juillet, leur lire des pages sur la botanique ou des contes d'E. Poë à leur faire peur ! Madeleine aussi nous faisait la lecture du soir, avant d'appeler les neuf ou dix chats siamois, puis les chiens afin de les nourrir..." On évoque *Saül* qu'on joua vingt-deux fois au Vieux Colombier, les répétitions, la diction de Gide, la vague des conversions à commencer par celle de Copeau, les visites de Gide en 1926, en 1930, et celle de Madeleine en 1931. Pour achever, Jean CLAUDE a lu quelques textes relatifs à Pernand et des extraits de la *Correspondance Gide-Copeau* : il est orfèvre en la matière. Concluons : ce fut une magnifique journée, enrichissante, affectueuse. L'an prochain, nous irons probablement à Cuverville : ah ! si Marie-Hélène Daté et ses amies de là-bas pouvaient nous y accompagner !

Henri Heinemann.

NOS MEMBRES PUBLIENT...

Jean LACROIX, *Science et littérature, la double passion de Henri-Jacques Proumen* (Bruxelles : Pré aux Sources, Éd. Bernard Gilson [36, place St-Lambert, 1200 Bruxelles], 1989). L'Association Royale des Écrivains Wallons a décerné le Prix Marcel Lobet à ce livre, premier essai consacré au romancier, poète et conteur belge (1879-1962).

BUTOR (Michel), *Improvisations sur Rimbaud, essai.* Paris : La Différence, 1989, 199 p., 89 F.

On a beaucoup écrit sur Arthur Rimbaud, sans peut-être affirmer comme Michel Butor dès les deux premières lignes qu'il "*n'est pas un écrivain à proprement parler*", ce qu'on pourrait prendre pour de la provocation si l'auteur ne s'appliquait à montrer ensuite, preuves à l'appui, à quel point, en effet, on ne saurait parler d'un écrivain Rimbaud spécifique, alors que toute la recherche de Rimbaud lui-même tend à l'acquisition d'une esthétique et non à la pratique de la littérature, encore moins à s'identifier à une école littéraire, pas même celle dont, malgré lui, on pourrait le croire l'initiateur.

Michel Butor, bousculant quelques idées reçues, se refuse à limiter son propos aux années d'une adolescence sulfureuse, fulgurante. Par une (re)lecture minutieuse des textes, un dépouillement d'une correspondance qui ne connut guère d'éclipses, il parcourt les divers stades d'une existence sans cesse curieuse d'autre chose, d'écrire certes, d'écrire différemment, de se révéler "voyant" d'au-delà de l'écriture, jusqu'à l'illumination, l'hallucination, de vivre ailleurs, d'y réussir une aventure autre, aventure interrompue par l'agonie que l'on sait, et qui n'autorise pas à spéculer sur la nature d'un avenir non vécu.

Livre sobre, honnête, profond : il invite à retourner aux sources, à lire Rimbaud en se libérant du prisme déformant des écoles rimbaldiennes, sans que pour autant on ne soit sans cesse bouleversé par ce retour à l'authenticité. (Henri Heinemann).

NÉCROLOGIE.

FREDERIC PROKOSCH (1908-1989). — Le romancier américain (d'origine autrichienne) des *Asiatiques* est mort au début de l'été, près de Grasse où il s'était installé depuis une vingtaine d'années. On avait publié en 1984 la traduction française de son autobiographie, *Voix dans la nuit*, où, parmi quelques autres "merveilleux visages du passé", il évoquait ses rencontres avec Gide (v. le *BAAG* n° 63, juillet 1984, pp. 492-4).

GEORGES SIMENON (1903-1989). — Né à Liège le 13 février 1903, le grand romancier belge est mort le 4 septembre dernier à Lausanne, dans sa quatre-vingt-septième année. Est-il besoin de rappeler

l'admiration que Gide avait pour lui (il souhaita que lui fût décerné le prix Nobel de littérature), et l'amitié qui lia les deux hommes ; c'est accompagné de Simenon que Gide se rendit à Cuverville pour la seule et dernière fois, en juin 1945, après la mort de Madeleine. De leurs échanges témoigne une correspondance: 41 lettres (1938-1950), publiées en 1973 dans le *Simenon* de Francis Lacassin et Gilbert Sigaux (Paris : Plon) mais qui n'a fait l'objet d'une édition séparée, à notre connaissance, qu'en traduction allemande (par Stefanie Weiss, Zürich : Diogenes Verlag, 1977). V. dans le *BAAG* n° 34, avril 1977, "André Gide critique de Georges Simenon" (avec quatre fragments non recueillis).

CLAUDE VALÉRY (1903-1989). — Nous avons appris le décès, survenu le 7 août dernier à Paris, de Claude Valéry, fils aîné du poète, né le 14 août 1903, qui fut un des tout premiers membres de l'AAAG. Celle-ci tient à exprimer ses sincères condoléances à Mme Judith Robinson-Valéry.

JEAN WARMOES

Jean Warmoes est né à Bruges le 20 mars 1930. Licencié en histoire de l'art de l'U.C.L., il fut désigné lors de la création du Musée de la Littérature en 1958, comme attaché scientifique. Jean Warmoes était envers lui-même d'une extrême rigueur scientifique. Spécialiste incontesté de l'époque de la Jeune Belgique et des symbolistes, il eut l'occasion, entre 1959 et 1983, de préparer une série d'expositions étayées par des catalogues consacrés à la littérature belge d'expression française qui ont valeur de référence : Charles De Coster (1959), Maurice Maeterlinck (1962), Albert Mockel (1966) Présence d'André Gide (1970). Un demi-siècle de lettres françaises en Belgique (1972), Louis Dumont-Wilden (1975), Charles Bernard (1976), Jean de Bosschère (1978), Carlo Bronne (1979), 50 ans d'avant-garde (1983). Les relations amicales qu'il entretint avec de nombreux écrivains suscitèrent plusieurs donations au Musée de la Littérature, notamment la donation Michel de Ghelderode et la donation Franz Hellens ainsi que celle du "Cabinet Ghelderode". Grâce à ses recherches et à ses démarches, la Bibliothèque a pu acquérir un nombre considérable de manuscrits autographes et de documents intéressant les lettres françaises de Belgique. Il apporta également une collaboration appréciée au Mémorial et aux catalogues des acquisitions majeures de la Bibliothèque Royale.

Depuis de nombreuses années Jean Warmoes se donnait entièrement à un ouvrage consacré à Emile Verhaeren, critique d'art. La mort l'a fauché avant qu'il n'ait pu mener à bien cette vaste entreprise, qui devint écrasante pour lui au fur et à mesure que sa santé déclinait. L'ouvrage

qu'il publia en 1985 avec le soutien d'Europalia-Espagne sur Dario de Regoyos et Emile Verhaeren en constituait un des chapitres.

Nature à la sensibilité frémissante, il fut aussi un poète discret et aérien dans la lignée d'un Jean Cocteau. Ses intérêts littéraires et scientifiques le portaient en outre vers les auteurs précieux comme Marcel Lecomte et des peintres du "fantastique".

Il affronta avec un calme courage un mal inexorable, travaillant jusqu'à son dernier jour à l'édition d'une correspondance entre Michel de Ghelderode et J.-J. Gaillard que Madame Cécile Warmoes termine à présent courageusement. Jean Warmoes s'est éteint le 22 mai 1987.

Claudine LEMAIRE
Bulletin de la Bibliothèque Albert Ier (Bruxelles)
décembre 1987.

ERRATA

• Eric MARTY nous prie de signaler quelques errata, échappés à sa vigilance, dans son récent article du *BAAG* n° 82-83, "Du Journal à l'écriture poétique" :

— p.180 : ce n'est pas au folio 2 que l'on trouve : "*Il y a des maladies extravagantes / Qui consistent à vouloir ce que l'on n'a pas*", mais au folio 4 recto.

— Même page, il faut lire dans la citation de Gide : "*j'ai rêvé de femmes...*" et non "*des femmes*"

— p.182 : dans la citation de Gide "*violoncelle*" est biffé, et il faut lire : "*odeur des pommes*" et non odeur "*de*" pommes.

— p.184 : "*Nous avons bâti sur le sable / Des cathédrales périssables*" est biffé.

— p. 186 : dans la citation de Gide, il faut lire : "*Voilà pourquoi je n'ai chanté que la joie...*" et non : "*je n'ai chanté la joie...*"

• De son côté, la Rédaction du *BAAG* présente ses excuses à D. Steel pour le "Strawinsky" qui dépare abusivement son compte rendu de la revue *Adam*. Cette graphie — bien gidienne, comme en témoigne la *Correspondance Gide-Copeau* — n'est, en tout cas, pas celle du *Robert des noms propres* — et n'était pas celle de D. Steel, traitant de Stravinsky ! Le flottement semble venir du temps où le musicien avait acquis la citoyenneté française. Lorsque son choix se porta sur le monde anglo-saxon, ce *w* à la française n'avait plus de raison d'être.

• Des excuses encore à MM. Eric Marty et Gerald Prince

pour deux malencontreuses erreurs de pagination dans le sommaire du *BAAG* n°82-83.

ENQUETES

• Notre ami le Dr. Philippe LOISEL, auteur des deux articles sur Simon Bussy parus dans ce numéro, prépare le Catalogue raisonné de l'œuvre de ce peintre — cousin de son bisaïeul. Il serait reconnaissant à tout membre de notre Association, à tout lecteur, à tout collectionneur, susceptibles de fournir des informations complémentaires sur le peintre et ses oeuvres de bien vouloir entrer en contact avec lui (Building A / Quai Gambetta / 62200 BOULOGNE SUR MER. Tél. : 21.30.56.50.

• Notre ami Pascal Mercier (11, rue Saint Romain, 75006 Paris) poursuit son édition de la correspondance Gide-Schlumberger. Il nous demande de lancer un appel à tous les lecteurs du *BAAG*. susceptibles de l'aider :

- à éclairer les deux allusions suivantes relevées dans des lettres de Gide :

"*Curieux, les vers et la prose de* **Scherzo**, *mais pas publiables*" (Mi-1910).

"*Veuillez prendre connaisance de cette* **élévation**, *sur laquelle Ghéon attirait hier mon attention*" (Texte introuvable dans *La NRF* de 1911).

Et celle-ci dans une lettre de Schlumberger :

"*Merci pour le capiteux* **Iolaus**. *Parmi toutes ces friandises où Saint-Augustin prend le même aspect que Théocrite ou Catulle, qu'y a-t-il pour ton service ?* "

- à situer, "dans le temps et dans l'espace", 3 personnes dont les noms sont cités dans des lettres de Gide :

Un certain M. **Le Boulanger** qui n'est pas Marcel Boulenger.
Un M. **Raoul Sciama**, qui pourrait, d'après le contexte, être un enseignant.
Un Monsieur **Personne** qui écrit au nom de la Revue *Vita Lettereria*..

Enfin, il souhaite avoir la confirmation que le "*Jeune sculpteur français de peu d'étoffe*" que Gide rencontre en mars 1909 à Rome, avec Vannicola, se nommait bien **Sainte** et si possible en savoir plus à son propos .

Merci de lui adresser directement les éventuelles informations dont vous disposeriez.

THÉO VAN RYSSELBERGHE

M. Fred LEYBOLD nous communique un article de notre Ami Maurice Rheims, dans *Le Figaro littéraire* du 27 février 1989, rendant compte d'un important album consacré à la peinture belge moderne — Serge Goyens de Heusch, *L'Impressionnisme et le fauvisme en Belgique*. Fonds Mercator, Albin Michel, 890 F. — où Théo Van Rysselberghe, dont l'importance n'est pas assez signalée, fait l'objet du développement suivant :

A partir de 1875, sortant d'un long engourdissement, l'art en Belgique s'éveille. Le temps est venu de participer au grand renouveau de la modernité. Surgit alors Théo Van Rysselberghe qui, par la diversité de sa palette, par sa vue particulièrement originale de l'art de son temps, allait entraîner avec lui les meilleurs de son pays. D'abord émerveillé par l'orientalisme, qui jetait alors ses derniers feux, Van Rysselberghe, âgé de vingt et un ans, se démarque déjà de ses grands ancêtres, entre autres de Fromentin. Avec sa Fantasia, *le peintre privilégie la couleur, celle qu'il recueille sur l'épiderme de ses modèles dont il fait autant de palettes.*

CONFÉRENCES

• Le 27 juin 1989, notre ami Daniel MOUTOTE a prononcé au Hâvre une conférence sur "*L'Engagement socio-politique d'André Gide*".

• Notre ami Raffaele FRANGIONE, professeur au Liceo scientifico d'Amantea (Italie), nous communique le texte multigraphié d'un cours qu'il a donné, en 1988-89, sur *L'Ecole des femmes*, sous le titre : "L'Ecole des femmes" *ou du féminisme gidien*, 93 ff. mult. Renseignements auprès de l'auteur.

TÉLÉVISION

• Sur la sixième chaîne (*M6*), au cours de l'émission *Libre et change* du 7 juin, Jorge SEMPRUN, interrogé par Michel Polac sur les "Livres de [sa] vie" a présenté trois ouvrages comme ayant marqué sa formation intellectuelle, lorsqu'il est arrivé, en 1939, dans sa seizième année, en France, pour y suivre les cours du lycée Henri IV : *Plumes* d'Henri MICHAUX, *Le Sang noir* de Louis GUILLOUX, et *Paludes*, que l'écrivain (actuel Ministre de la culture espagnol) a qualifié, pour sa désinvolture et son ironie, de texte moderne, s'il en est, qui pourrait être écrit de nos jours. Les deux interlocuteurs ont regretté que

la date de première parution ne figurât pas dans l'édition Folio qu'ils avaient entre les mains. Ils la situaient approximativement autour de 1900; elle était plus précoce encore : 1895.

• Sur *A2*, le 7 juillet, notre Ami Roger STÉPHANE fut l'invité exclusif de Bernard Pivot, pour son émission *Apostrophe*. L'auteur de *Tout est bien* a brillamment évoqué ses souvenirs sur Gide, Cocteau, Malraux, Martin du Gard. On trouvera, sous la plume de Bernard FRANCK, dans *L'Observateur* du 20 juillet 1989, n°1289, p. 56-57) le compte-rendu amusé et sympathique de cette émission réussie ("Loin de la fête des peuples").

SONDAGE

• Résultats d'un sondage IPSOS-*Le Monde*-Europe 1 sur "la littérature française jugée par les professeurs de lycée", publiés dans *Le Monde* du 19 mai dernier. A la question "Parmi les auteurs que vous étudiez en classe, quels sont ceux que, à titre personnel, vous préférez ?", 16 auteurs cités, dont Gide est absent, comme il est absent de la liste des 14 "auteurs favoris de vos élèves" (où figurent Zola, Baudelaire, Boris Vian et René Barjavel). A la question "Quels auteurs du vingtième siècle faites-vous étudier ?", 16 écrivains sont cités par plus de 10 % des interviewés (de Camus [53 %] et Sartre [38 %] à Giraudoux et Giono [11 %]) ; Gide apparaît là en huitième position, *ex-æquo* avec Malraux, derrière Camus, Sartre, Ionesco, Mauriac, Apollinaire, Aragon et Éluard.

CALEPIN

• Le Prix de l'Académie Française a été attribué à notre ami Roger VRIGNY pour l'ensemble de son œuvre. On se souvient du succès, notamment, de l'excellent *Bonhomme d'Ampère*.

• Béatrice BECK a reçu pour sa part le Prix littéraire de la Fondation Prince Pierre de Monaco — elle aussi pour l'ensemble de son œuvre. On se souvient que la lauréate fut la dernière secrétaire d'André Gide. Elle a publié en 1989, chez Grasset, *Un(e)*, roman d'une écriture rigoureuse, histoire d'une femme qui, réagissant vivement parfois aux questions de son psychiâtre, tout en ne trouvant pas auprès de lui la réponse à ses vraies questions à elle, nous conduit au plus profond de sa conscience. Le récit s'achève dans la détresse la plus poignante.

• Nos amis aurons lu dans la presse la page consacrée par Roger STÉPHANE au cinquantenaire du Journal de Gide (*Le*

Monde, 28 mai), où l'on trouvait cette phrase de conclusion : *"Gide n'eût pas existé que nous serions chacun un petit peu moins libre"*. — Dans le même quotidien, en date du 23 juin, on saluait la réédition de deux livres d'Eugène Dabit, dont le *Journal* des années 1928 à 1936.

• Jacques-Yves COUSTEAU, dans son récent discours de récipiendaire, a rendu un vibrant hommage à Jean DELAY, abondamment cité André Gide et le fameux ouvrage à lui consacré par J. DELAY.

• En juin, H. HEINEMANN a conduit à Cuverville un groupe d'enseignants retraités qui, comme à l'accoutumé, ont été reçus avec une extrême cordialité par notre amie Jacqueline Chaine.

• A l'occasion du Prix Valery-Larbaud, la Bibliothèque municipale de Vichy a rendu hommage à Marie LAURENCIN. La bibliothécaire est notre adhérente Monique KUNTZ, organisatrice de nombreuses manifestations culturelles.

• Notre Secrétaire général tient à la disposition de chacun le programme qui fut édité par la Comédie Française à l'occasion de "Soirées Gide" données il y a quelques années. Nombre d'exemplaires limité. Prix : 35 F. port compris.

• Nous avons appris la mort, survenue le 15 avril dernier à Stockholm, dans sa quatre-vingt-deuxième année, du grand éditeur suédois Albert Bonnier, patron du plus grand empire d'édition et de presse de son pays. Il avait été, et est resté, l'éditeur de toutes les traductions d'œuvres de Gide en langue suédoise.

• Notre ami David WALKER, chef du Département de Français de l'Université de Keele (Grande-Bretagne), a traduit, sous le titre : *Wolf at the door*, *Les Corbeaux* d'Henri Becque, qu'adapte et met en scène le dramaturge Alan AYCKBOURN au Theater in the Round de Scarborough (Yorkshire).

• Sous la direction de notre ami Peter SCHNYDER, Intertextes éditeur (Paris) lance la collection *Lettres du Monde*, *Domaine helvétique*, dont la vocation est de faire connaître au public français les romanciers suisses de langue allemande. Premier titre à paraître : *L'Homme tombant* de Silvio Blatter, traduit de l'allemand par Nathalie VARDA, avec une postface de P. SCHNYDER — sport et affairisme (162 p. + V; 85 FF.).

A NOS COLLABORATEURS.

PRÉSENTATION DES TEXTES

Le Centre d'Études gidiennes s'étant équipé d'un Macintosh associé à une imprimante laser, 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 (compuscrit) de leur article.

En format **Macintosh**, tous les traitements de texte sont acceptés. Ils seront convertis en *Microsoft Word 3* — logiciel retenu pour le fonctionnement de notre système.

En format **PC et compatibles**, il y aurait lieu de faire figurer : 1) la version de l'article dans le traitement de texte utilisé, avec une préférence pour *MicrosoftWord*, 2) et *dans tous les cas*, à titre de précaution, le même texte enregistré sous la forme "texte pur", dite encore : "ASCII pur", récupérable en principe par tout traitement de texte quel qu'il soit.

Les notes sont à imprimer *en fin de document.*

Les références bibliographiques se conformeront, dans la mesure du possible, aux principes mis en oeuvre dans la "Chronique bibliographique". Pour les textes de Gide, elles renverront à des éditions françaises courantes. Dans le cas où, pour des raisons spécifiques, une édition étrangère serait mentionnée, une double référence (à cette édition étrangère et à l'édition française correspondante) sera demandée. Le *BAAG* sera mentionné sous cette forme abrégée, sans points entre les lettres.

PROJETS DU *BAAG*.

Dans ses prochains numéros , le *BAAG* entend traiter des sujets suivants: Gide et la musique (janvier 1990); le n° double de 1990 sera consacré à *Isabelle* (juillet 1990), pour lequel déjà de nombreuses participations, françaises et étrangères, 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 oeuvres 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.

RAPPEL

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée générale de l'*Association des Amis d'André Gide* aura lieu le :

SAMEDI 18 NOVEMBRE 1989 À 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 :

> *"Visage d'André Gide"*
>
> commenté par Henri HEINEMANN.

Les sociétaires empêchés pour la circonstance sont invités à adresser au Secrétaire Général une formule de pouvoir, après l'avoir remplie, sur le modèle ci-dessous :

POUVOIR

M., Mme, Mlle .....

donne pouvoir à .....

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

Signature :

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COMITÉ D'HONNEUR

Robert ANDRÉ, 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 d'honneur : René ETIEMBLE
Vice-Président : Daniel MOUTOTE
Secrétaire Général : Henri HEINEMANN
Trésorière : Claude ABÉLES
Antenne parisienne : Irène de BONSTETTEN

Membres : Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Robert MALLET, Pierre MASSON, Bernard MÉTAYER, Claude MOUZET, Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK.

Directeur du Centre d'Études Gidiennes : Claude MARTIN

RUBRIQUES DU BAAG

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

Pierre MASSON : Rubrique "*Lectures gidiennes*" et "*Gide et la critique universitaire*"
92, Rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. : 41.66.72.51.

Claude MARTIN : Chronique bibliographique
3, rue Alexis-Carrel, 69000 SAINTE-FOY-LES-LYON. Tél. : 78.59.16.05.

Publication trimestrielle | Directeur responsable : Daniel DUROSAY
Com. paritaire 52103 | ISSN : 0044-8133 | Dépôt légal : janv. 1989

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1990

Membre fondateur : *Bulletin* + Cahier annuel numéroté	**250 F.**
Titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel	**200 F.**
Étudiant : *Bulletin*	**110 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 **100 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'Assocation, 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'ADHÉSION

A détacher et adresser, avec le titre de paiement, au Secrétaire Général de l'Association :

NOM :..... Prénom : .....

ADRESSE : .....

Membre : FONDATEUR, TITULAIRE, ÉTUDIANT (Rayer les mentions inutiles)

Ce quatre-vingt-quatrième numéro
du Bulletin des Amis d'André Gide
a été achevé d'imprimer
en novembre 1989
par
Compo System
Route de la Glande - 69760 Limonest

ISSN 0044-8133
Comm. parit. 52103

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

PRIX DU NUMÉRO : 50 F