

Esprit et Matière dans trois récits d'André Gide

par



Norman Ethier

A thesis submitted to
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

March 1980

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers M. Georges-Paul Collet, qui a dirigé ce travail, ainsi qu'envers M. Jacques Vigneault qui m'a aidé de ses conseils au cours de cette recherche.

RESUME

Chez Gide, la constante opposition entre le monde spirituel et le monde matériel est une question qui sous-tend son oeuvre tout entière. Quoique maintes fois débattue, la question ne cesse de susciter encore bien des interrogations. Notre étude a porté sur la façon dont s'articule cette opposition dans le temps, en procédant à un examen systématique des principales images gidiennes.

Une étude stylistique faite à partir de trois récits appartenant à des époques différentes de la carrière de Gide, soit: Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, La Symphonie pastorale et Thésée, nous a permis d'identifier les principales images gidiennes et de constater leur évolution. Ensuite, en nous appuyant sur les résultats de ce premier examen, nous avons procédé à une interrogation psychocritique de l'imagerie gidienne avec l'intention d'en dégager les principaux archétypes. En troisième lieu, nous avons établi une thématique à partir des archétypes. Enfin, la conclusion a mis en relief les lignes de force qui constituent la dynamique essentielle de l'oeuvre de Gide.

ABSTRACT

When one studies the works of André Gide, one cannot help but confront the recurring opposition between the realm of the spiritual and the realm of the material. Even today, this aspect of his work is one that raises a number of unanswered questions. In the course of this study, we attempted to understand how this opposition structures itself in time by examining the principal images in three of Gide's works: 1 - Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, 2 - La Symphonie pastorale and 3 - Thésée.

First, a stylistic study of these images was made. This enabled us to determine how these themes evolved chronologically. Then, on the basis of the results obtained in the first part of our study, we proceeded to examine Gide's imagery using Charles Maurron's critical approach: "Théorie de la psychocritique". Using this approach, made possible the identification of certain archetypes common to Gide's work. In the third part, we did a thematic study of these archetypes. Finally, in the conclusion we attempted to outline what we feel are the most important aspects of Gide's work.

TABLE DES MATIERES

I. Introduction

II. Première partie

D'André Walter à Thésée: l'apprentissage de l'écrit

III. Deuxième partie

Présence obsédante de Tristan

IV. Troisième partie

La mise en oeuvre: une matière qui ne demande qu'à prendre forme

V. Conclusion

INTRODUCTION

Entre Les Cahiers d'André Walter et Thésée, un vaste édifice littéraire s'élève. Le premier ouvrage en est le fondement, le second constitue un aboutissement. Et cette oeuvre est à tel point jalonnée de différents "moments"; certains déroutants et uniques, qu'il est difficile de ne pas y voir un homme habité par une dualité, dualité qui donne parfois lieu à des conflits, des déchirements douloureux.

"Je suis un être de dialogue" écrit Gide dans Si le grain ne meurt. La dynamique proprement dialectique qu'il a su imprimer à son oeuvre durant toute sa vie a résulté en un dialogue perpétuel, une vaste interrogation avec, ici et là, des moments de répit, de paix intérieure qui sont comme des éclaircies dans un ciel constamment tourmenté. Récits, soties, romans se parlent, discutent entre eux; chaque livre publié est une réponse au précédent, poussant un peu plus loin l'interrogation. C'est ce conflit fondamental, cette lutte incessante avec soi-même dont les racines plongent au plus profond du moi gidien (du sur-moi?) qui constitue l'objet de la présente étude.

Déjà, dans Les Cahiers, le divorce est apparent. D'un côté le monde des hommes, de la réalité et des basses préoccupations matérielles, de l'autre celui du rêve, de l'intemporel, refuge onirique où rien ne compte que le bonheur de l'âme. Le jeune écrivain, à travers son Walter tourmenté, déchiré entre les revendications de la chair et les désirs de l'âme, s'interroge; il jette les fondements d'un dialogue qui durera toute sa vie et qui trouvera maints échos dans son oeuvre. En publiant Les Cahiers d'André Walter, Gide livre à ses lecteurs une première esquisse de ce qui

sera un grand projet. Et ce qui est peut-être plus important encore, il identifie les acteurs du drame qui se joue en lui, et pour la première fois, les met en situation:

"C'était André Walter que déjà je commençais d'écrire et que j'alimentais de toutes mes interrogations, de tous mes débats intérieurs, de tous mes troubles, de toutes mes perplexités; de mon amour, surtout, qui formait proprement l'axe du livre et autour de quoi je faisais tout le reste graviter." (1)

Ce conflit intérieur, nous voulons en rendre compte, témoigner de son évolution à des époques précises de la vie de Gide. Il est cependant évident qu'une étude complète et approfondie de toute l'oeuvre de Gide serait une entreprise d'une envergure considérable et qui dépasserait de loin le cadre de notre projet. Nous avons donc décidé de procéder, autrement, c'est-à-dire de porter notre attention sur trois ouvrages que nous croyons être représentatifs tant de l'évolution de la pensée de leur auteur que de son évolution littéraire.

La carrière littéraire d'André Gide s'étend sur près de soixante ans et comporte un nombre imposant d'oeuvres classifiées sous différents genres. De ce lot, nous en avons choisi trois: 1. Les Cahiers d'André Walter, 2. La Symphonie pastorale et 3. Thésée. La raison première de ce choix est simple: du strict point de vue chronologique, ces trois publications correspondent approximativement, dans l'ordre, au début de la

(1) André Gide, "Si le grain ne meurt", in Journal 1939-1949, II (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954), p. 506.

4

carrière littéraire de Gide, au milieu et à la fin. Précisons immédiatement que l'ordre chronologique tire son importance du seul fait qu'il permet de situer chaque ouvrage par rapport à l'ensemble de l'oeuvre, sans toutefois prétendre à plus. Ce qui nous intéresse dans chacune de ces oeuvres, c'est l'interrogation qu'elle propose, la possibilité de se demander à chaque fois en quoi elle est le reflet de l'état intellectuel et moral de l'auteur. Et s'il est permis d'établir des comparaisons, nous nous défendons bien d'adopter un système d'interprétations des faits d'écriture qui soit purement linéaire. Nous préférons ainsi laisser ouvertes les diverses avenues intellectuelles qui pourraient séduire notre pensée, au risque de la laisser errer quelque peu. C'est payer peu cher une liberté d'improvisation qui s'insère toutefois à l'intérieur d'un cadre de travail dont le schéma, nous le verrons, est rigoureux.

D'autres raisons, il va sans dire, ont présidé au choix des oeuvres en question. Tout d'abord, certaines analogies et correspondances entre les différents thèmes abordés dans chacun des ouvrages m'ont tout particulièrement frappé. Par exemple, des images précises évoquées par Gide dès André Walter se retrouvent également sous une autre forme dans La Symphonie pastorale près de trente ans plus tard. Ces images, ces thèmes récurrents ont-ils évolué? Si oui, dans quel sens? sur quel(s) mode(s) l'auteur les traite-t-il d'un ouvrage à l'autre et qu'est-ce que cela entraîne sur le plan de son évolution intellectuelle et littéraire? Autant de questions qui se poseront à nous dans le courant de notre recherche et auxquelles nous tenterons de répondre.

Nous avons déjà mentionné le fait que Les Cahiers sont, pour Gide, une première tentative de "mise en situation" des divers aspects souvent contradictoires de sa personnalité; l'oeuvre d'un homme à la recherche d'une identité. Plusieurs possibilités s'offrent à lui, mais il sait bien qu'une seule d'entre elles est la bonne, la raisonnable. Gide sortira vainqueur de ce premier combat avec lui-même. Une transformation s'opèrera qui se reflètera non seulement dans les idées du jeune auteur mais également dans la forme même de son oeuvre. Car si on compare entre eux Les Cahiers, La Symphonie pastorale et Thésée, les différences du strict point de vue formel sont frappantes. Pour celui qui est peu familier avec l'oeuvre de Gide, il est difficile d'admettre que ces trois ouvrages sont du même auteur. Par souci de l'effet et du style, il semble que pour chaque projet de récit, Gide invente une forme appropriée, un style particulier au sujet qu'il désire traiter. Sous ce rapport, André Walter est l'occasion du premier apprentissage littéraire. Le jeune écrivain est enthousiaste, fervent, il laisse volontiers libre cours à une parole dont les débordements lyriques font parfois sourire le lecteur. C'est que la nature des rapports que l'auteur désire entretenir avec la langue est encore confuse, mal définie. Il veut la mater, la soumettre à ses exigences après avoir tenté de s'y plier:

"L'orthographe! j'ai d'abord cru qu'il fallait s'y plier, mais j'ai bientôt régrimé sous ses fausses entraves; — alors j'ai désiré m'en faire maître, mais elle n'a pas voulu se soumettre — et comme aucun des deux ne voulait céder, que

je me souciais fort peu d'elle, je l'ai laissée enfin; je me suis fait une langue à mon gré. En Français? non, je voudrais écrire en musique." (1)

Mais ce n'est là que la manifestation d'un romantisme incontrôlé.

A ce sujet, Jean Delay a noté:

"Mais cette jaculation lyrique elle-même a son intérêt. Elle est l'expression spontanée, et quelle que soit son apparence trop littéraire, naturelle, d'un narcissisme juvénile qui ne surveille pas ses élans." (2)

Deux ans plus tard, Gide consigne lui-même dans son journal:

"Je trouve ceci: le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte des deux naît l'oeuvre d'art." (3)

Lorsque Gide publie La Symphonie pastorale, l'artiste a depuis longtemps supplanté le poète. L'auteur est ici en pleine possession de ses moyens. Le style est plus sobre, plus dépouillé, moins abstrait, sans toutefois verser dans le réalisme plat. André Walter fut l'oeuvre

(1) Gide, André, Les Cahiers et poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 97.

(2) Delay, Jean, La Jeunesse d'André Gide, I, Paris: N.R.F., Gallimard, 1956, p. 595.

(3) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 30.

du jeune écrivain à la recherche d'une identité, La Symphonie pastorale est celle de l'auteur qui dit. Certes, l'écrivain a changé, l'homme également. Son voyage en Afrique du nord avec Paul Laurens, sa rencontre avec Wilde lui ont appris qu'il existe "autre chose". Et si le dilemme moral du pasteur rappelle, à maints égards, le débat intérieur de Walter, l'oeil du créateur qui observe ses personnages et qui s'observe à travers eux n'est plus habité du même regard. Qui voit différemment s'exprime différemment.

Thésée, le dernier récit philosophique de Gide, marque le terme d'une longue introspection. La langue en est rigoureuse, précise, résultat d'un long polissage, d'une relation intime avec les mots qui aura duré près de soixante ans et qui aura fait de Gide le dernier représentant du classicisme français en littérature.

Puisque la différence de style entre ces trois ouvrages est ce qui s'offre à nous de plus évident, c'est donc par une étude stylistique que nous avons décidé d'amorcer notre recherche. Celle-ci aura pour but d'identifier les principales images et métaphores gidiennes, de constater comment et dans quelle mesure elles évoluent d'un récit à l'autre, et de les classer selon un ordre d'importance et de récurrence. Il s'agira, en gros, de mettre en relief les principaux ressorts de ce que nous appelons la métaphorique gidienne, soit un système de références poétiques (retour aux images essentielles) propre à l'auteur et que nous retrouverons dans les trois oeuvres. Une fois ce travail complété, il nous faudra analyser

plus à fond les conclusions de notre examen stylistique. Pour ce faire, nous pensons que seule une approche psycho-critique permettra d'en dégager les principaux archétypes, lesquels seront ensuite ordonnés selon un ordre thématique.

Enfin, la conclusion du mémoire sera l'occasion de mettre en relief les lignes de force qui constituent la dynamique essentielle de l'oeuvre de Gide; un constat final sur l'évolution générale de sa pensée.

L'oeuvre de Gide est si personnelle, que toute étude sérieuse requiert une bonne connaissance de l'homme. Ici, l'homme et l'oeuvre sont indissociables. Gide n'est pas l'écrivain d'un seul livre mais d'une oeuvre entière; d'un projet de vie dont tous les aspects signifiants s'emboîtent les uns dans les autres pour former cet édifice littéraire dont nous parlions au début de notre introduction. Il faut donc, pour le bénéfice de notre étude, avoir constamment à l'esprit deux points très importants: 1. connaître dans le détail chaque ouvrage abordé et 2. faire le lien qui s'impose avec l'ensemble de l'oeuvre. En tenant compte des objectifs que nous nous sommes fixés dans ce mémoire, c'est à notre avis la meilleure façon d'aborder Gide. Ainsi nous échapperons à toute dogmatique analytique.

PREMIERE PARTIE

D'André Walter à Thésée: l'apprentissage de l'écrit

Sur le plan littéraire, Les Cahiers d'André Walter marquent le début de carrière d'un jeune écrivain encore aux prises avec les subtilités de la langue. Subjugué par le symbolisme mallarméen, Gide ne croit qu'à la poésie. Mais d'autres forces agissent en lui. En apparence, il semble n'accorder d'importance qu'aux émotions alors que dans le même temps il est fasciné par les écrits de Spinoza et de Schopenhauer. Les contradictions ne tardent pas à apparaître. La crise survient, et ce qui ressemble alors à un fouillis intellectuel et émotionnel inextricable se manifeste dans Les Cahiers.

"Quand je rouvre aujourd'hui mes Cahiers d'André Walter, leur ton jaculatoire m'exaspère (...). Je ne compris que beaucoup plus tard que le caractère propre de la langue française est de tendre vers la précision." (1). Le lyrisme des Cahiers est parfois un cri douloureux, parfois l'expression spontanée d'une joie mystique. Il exprime avant tout l'impossibilité pour le héros de s'adapter à la réalité extérieure. Et cette douleur remplit l'oeuvre de sonorités riches, profondes et pathétiques:

"— Souffrir ensemble; vibrer ensemble. L'imagination c'est la toute puissance; même pour l'émotion du coeur: car ce qui fait le coeur charitable, c'est la puissance d'imaginer les douleurs d'autrui en soi, de les faire siennes." (2)

(1) Gide, André, "Si le grain ne meurt", in Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 522.

(2) Gide, André, Les Cahiers et les poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 49.

Les douleurs, que d'une façon quasi-masochiste le héros souhaite "faire siennes" sont essentiellement de deux sortes: les douleurs de l'âme et celles du corps. Les douleurs de l'âme, selon Walter, ont pour fonction de "faire l'âme plus vivace". L'âme prend donc conscience d'elle-même grâce à sa propre souffrance, devenant par là une entité distincte du corps. Par la répétition et la juxtaposition constantes des mots "souffrances", "douleur" et "âme", l'auteur souligne l'aspect nécessaire de la douleur pour la survie de l'âme. Ce processus de répétition de certains mots-clefs confère alors au concept de la douleur une signification le situant dans une région mystérieuse de l'être, comme hors de la compréhension du commun des mortels.

Mais la souffrance de l'âme est causée en grande partie par le corps. Le corps lui-même souffre; le désir l'assiège, l'obsède et le tourmente: "Le désir de posséder me tourmente et je souffre affreusement, dans le corps et dans l'âme, du sentiment de cet impossible." (1). Le corps est une enveloppe, une prison d'où l'âme voudrait s'échapper; sa réalité encombrante s'oppose à celle de l'âme. Tout ce qui vient du corps est une souillure, une impureté. Dans ce dernier cas, l'adjectivation est particulièrement forte et suggère la haine du corps et de ses manifestations: "Mais ne sais-tu donc pas que la gangrène de la chair attaque l'âme?" (2). Non seulement les désirs de la chair sont les symptômes

(1) Gide, André, Les Cahiers et les poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 63.

(2) " Ibid., p. 38.

d'une "gângrène", d'une dégénérescence progressive, mais ils sont également insidieux. La chair se déguise, elle se manifeste sous le couvert d'actes, de paroles et de pensées apparemment sincères et désintéressés. Elle se tapit dans les moindres recoins de la conscience, prête à fondre sur l'âme, à lui faire obstacle dans sa quête de liberté et à la ramener au niveau des basses considérations du corps. Le corps étouffe l'âme dans l'esprit de Walter. Il s'ensuit qu'il faut lui faire opposition, lui résister à tout prix. La douleur de l'âme est alors comme le témoignage de la violence dont elle est l'objet; elle fouette l'âme et la fait vibrer. Il est clair qu'il y a là l'idée d'un combat, d'une lutte dont l'enjeu est la libération finale de l'âme.

De l'opposition fondamentale corps/âme naît le drame intérieur.

G.W. Ireland, dans un ouvrage sur Gide intitulé André Gide: a study of his creative writings, souligne le côté paradoxal de la pensée de Walter.

Ce dernier subordonne inconditionnellement la vie du corps aux exigences supérieures de la vie émotionnelle, ce qui provoque, à plus ou moins brève échéance, une nette séparation entre les deux, une rupture ressentie comme une déchirure:

"If this distinction is held to be very great-if the one, that is to say, is thought of as wholly admirable, and the other as wholly repugnant - the paradox becomes impassioned, since the two are inseparable. If these categories are replaced, in their turn, by notions of sin and holiness, salvation and damnation, an idea of duty and responsibility for choice is introduced, which turns the impassioned paradox into an impassioned dilemma." (1)

(1) Ireland, G.W., André Gide: a study of his creative writings, Oxford: Clarendon Press, 1970, p. 33.

Cet "impassioned dilemma" rejaillit sur tout le livre et, conséquemment, l'oeuvre s'en ressent sur le plan formel. Le jeune auteur ne maîtrise pas encore la matière qu'il met en oeuvre. Gide veut traiter de tous les thèmes à la fois et dans un style approprié pour chacun. Le résultat en est que l'unité du récit est constamment rompue. Le ton est tantôt lyrique et spontané, tantôt froid et austère. Les questions religieuses, métaphysiques et morales se juxtaposent en un discours dont l'élan souvent brisé témoigne de l'angoisse qui étreint l'écrivain.

Le seul désir de l'âme c'est de se libérer du corps, de le transcender. L'âme veut s'élever vers les hauteurs. Pour cela, il lui faut non seulement se libérer de l'emprise du corps, mais également de celle de l'esprit. La raison érige ses murs de logique, empêchant ainsi toute exaltation, toute émotion pure. L'âme est l'objet des railleries de la Raison, et si le corps est la prison de l'âme, la Raison en est le gardien-chiourme:

"J'entends bien parfois gémir tout bas ton âme, mais ton esprit dominateur la mate. Va! je la forcerai bien de crier sans que ton esprit étouffe ses plaintes." (1)

La lutte pour la libération de l'âme est donc engagée sur deux fronts. Le corps et l'esprit sont des ennemis redoutables car ils disposent d'artifices fallacieux. La Raison est parfois séduisante, puisqu'elle

(1) Gide, André, Les Cahiers et les poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 75.

permet d'utiliser certaines techniques de raisonnement pouvant procurer à l'individu doué l'illusion de la supériorité. Et d'une certaine façon, cette supériorité est réelle, mais elle n'est acquise qu'aux dépens de l'âme.

Si le désir de l'âme est de s'élever vers les hauteurs, il est clair que l'envol est un des éléments les plus importants de la symbolique des Cahiers. A cette image de l'envol correspond également celle de liberté, et c'est une rhétorique aérienne que leur conjugaison inspire à l'auteur. L'âme, d'essence immatérielle, s'élève dans l'espace infini pour aller rejoindre sa soeur, son complément (i.e. l'âme d'Emmanuelle). Ensemble, elles accompliront cette fusion, cette harmonie tant désirée:

"Comme deux flammes se mêlent, nos deux âmes ainsi se sont confondues, puis profondément élancées dans l'espace qui s'enharmonise au palpitement de leurs ailes. Elles ont pris leur essor dans l'espace; (...) — Dans le silence de la nuit nos âmes fuient — d'un vol doux et rapide." (1)

Dès que l'âme s'élance, l'espace infini s'ouvre devant elle. Espace infini et liberté sont ici étroitement liés. Le recours aux images on ne peut plus classique du corps-prison et de l'envol de l'âme est un des procédés stylistiques favoris du jeune Gide qui, à l'époque des Cahiers, est encore très influencé par le symbolisme mallarméen. Il ne se lasse

(1) Gide, André, Les Cahiers et les poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 71.

pas de décrire les qualités ineffables de l'âme, ni d'exprimer la douleur qu'elle ressent d'être prisonnière du corps. Un autre procédé qu'il affectionne et qu'il ne cessera de perfectionner tout au long de sa carrière est la répétition prolongée. Dans les Cahiers, Gide s'emploie non seulement à répéter régulièrement certains mots-clés tels "âme", "envol", "harmonie", mais il use également de ce procédé en se servant de groupes de mots qui forment des unités linguistiques ou juxtaposées de façon inattendue: "Et chaque soir mon âme vite s'envole près de toi, près de toi, qu'aime mon âme." (1). L'effet est élégant et permet d'éviter de lasser le lecteur.

Nous avons déjà établi que le ressort principal de la dynamique des Cahiers est l'antithèse. Une opposition souvent radicale entre les différents thèmes et idées qui y sont exposés. En ce qui concerne la question du fond et de la forme en littérature comme dans les arts en général, le jeune Gide est formel: la forme doit être le reflet exact de la pensée. Forme et fond doivent s'épouser étroitement; il faut que "Le rythme des phrases ne soit point extérieur et postiche par la succession seule des paroles sonores, mais qu'il ondule, selon la courbe des pensées cadencées, par une corrélation subtile." (2). Il en découle que le procédé d'opposition est systématique dans les Cahiers.

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 70.

(2) " Ibid., pp. 96-97.

Mots, groupes de mots, phrases et paragraphes entiers s'opposent, mettant à jour le thème central du livre, à savoir l'impossibilité d'être. Contre l'âme se dresse le corps; au bien fait obstacle le mal. Tout comme chez Hugo, l'antithèse est pour Gide un procédé de composition. Partout le dilemme apparaît, et avec lui toute une série de contradictions qui entraînent Walter dans des ratiocinations sans fin. Il n'est donc pas étonnant que dans un tel contexte d'idées apparaisse une symbolique de la pureté. Une symbolique née du désir d'éradiquer toute souillure de l'âme et de la faire accéder à un monde où tout n'est que pureté. L'image qui s'impose alors est celle de la blancheur, ou encore, en utilisant l'exemple de l'expérience mystique, celle d'une éclatante lumière. Emmanuelle, morte, est la "Dame élue, immatériellement pure, à la robe traînante aux reflets de saphirs, aux replis profonds azurés." (1). Cette vision romantique et mystique de Walter exprime bien son besoin d'absolu. Et le choix des mots, l'adjectivation à la fois précise et vague ne laisse planer aucun doute sur sa propre ferveur. A la fin d'Allain, le héros, devenu fou, est irrésistiblement attiré par "la neige pâle, au clair de lune" où il ira finalement s'étendre pour mourir. Walter, dans son délire, veut compter les flocons de neige qu'il aperçoit de sa fenêtre. Il est sans doute significatif que les derniers mots qu'il écrit sont: "La neige est pure." Là encore, l'auteur fait appel à des procédés très conventionnels. Mais sans son indéniable talent de rhétoricien, il est probable que Gide n'aurait pu espérer attirer l'attention sur son livre. Cette "complaisance envers soi-même", comme il se plaît lui-même à l'écrire dans sa préface

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, pp. 43-44.

de 1930, permettra à Gide de se mieux connaître et d'engager une recherche personnelle qui sera à l'origine de son oeuvre.

A l'époque des Cahiers, Gide n'a pas encore vingt ans. Ce premier ouvrage est un jet spontané, naïf même. En ce sens, on peut considérer ce livre comme l'expression la plus pure du romantisme gidien. Ce grand projet de jeunesse, cette "somme" quelque peu tarabiscotée où il est question de Dieu et du diable à chaque page, n'est que la manifestation écrite d'une lutte intérieure profonde, d'une recherche nécessaire et fondamentale qui doit résulter en la naissance de l'écrivain. Les Cahiers d'André Walter sont le produit d'un auteur qui se cherche. A travers l'oeuvre elle-même et surtout par son élaboration thématique et formelle, Gide s'engage dans le difficile chemin de la connaissance de soi. En cette année 1891, André Gide a triomphé du premier obstacle: André Walter.

Au cours de l'année 1918, Gide écrit La Symphonie pastorale. A cette époque l'écrivain est aux prises avec un certain nombre de difficultés personnelles, et ce n'est pas sans quelque soulagement qu'il met un point final au manuscrit en octobre de la même année. Ses difficultés avec Madeleine et son amour pour Marc Allégret sont au centre de ses préoccupations. Les nombreuses fugues en compagnie d'Allégret, sa profonde remise en question de la religion et des valeurs bourgeoises, tout indique que l'écrivain est en pleine crise. Dans un débordement d'enthousiasme qui ressemble fort à la jeunesse retrouvée, Gide découvre l'amour et la volupté conjugués en la personne d'un jeune homme dont émane "une sorte de rayonnement blond". D'autre part, il est pris de remords face à ce nouvel

évangile auquel il s'abandonne et qui signifie le sacrifice d'idéaux auxquels il était profondément attaché. C'est dans cet esprit que Gide aborde ce tournant capital dans sa vie et qu'il achève La Symphonie pastorale.

Il semble que, du point de vue formel, La Symphonie pastorale ait eu à souffrir du fait que ce fut le premier grand projet de jeunesse de Gide. En effet, entre l'époque où il fut conçu, soit vers 1894, et celle où le livre fut écrit, près de 25 ans se sont écoulés. Durant ces années, une profonde transformation s'est accomplie. Gide a publié Les Nourritures terrestres, L'Immoraliste et La Porte étroite. Corydon est presque terminé alors même qu'il met la dernière main à sa Symphonie. Tous ses grands projets de jeunesse étant complétés, l'écrivain se sent prêt à entreprendre autre chose, à dire quelque chose de neuf. Le combat intérieur entre le bien et le mal ne l'exalte plus; un autre combat va s'engager, non plus contre lui-même mais contre son époque. Pour Gide, le plus important se trouve maintenant ailleurs. Le 12 octobre 1918, il consigne dans son journal:

"Revu et corrigé, ces derniers jours, tout ce que j'avais écrit de la Symphonie pastorale. J'en ai bonne impression; mais j'ai d'autant plus de mal à m'y réatteler que la sorte de perfection subtile et nuancée que le sujet exige est plus éloignée de ce que je rêve et souhaite de réaliser aujourd'hui." (1)

(1) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 658.

On peut se demander, à juste titre, si cet aveu suffit à lui seul à expliquer la fin quelque peu précipitée du livre. Le 19 octobre, Gide croit n'avoir plus rien d'autre à dire sur le sujet, même s'il a l'impression "que les proportions et l'équilibre du livre comporteraient un développement plus étendu..." (1). Si certains passages du Journal de cette époque trahissent quelque impatience, il ne faut pas croire pour autant que l'écrivain a bâclé la rédaction du livre. On connaît trop bien le souci d'honnêteté dans le travail qui a toujours caractérisé Gide, le plaçant d'emblée au-dessus de telles considérations. Plus que le besoin pressant de passer à autre chose, qu'une simple impatience fébrile, le ton généralement sobre de l'oeuvre et sa conclusion rapide soulignent, chez l'auteur, la volonté de s'en tenir à certains principes esthétiques acquis au cours de trente années de pratique littéraire. Gide, alors conscient de son art et de ses ressources propres, est également soucieux d'exposer ses idées avec franchise, même s'il laisse à son lecteur toute liberté d'interprétation.

Selon une habitude qui remonte au temps des Cahiers d'André Walter, La Symphonie pastorale est rigoureusement construite. La structure du livre rappelle, à maints égards, le "roman-théorème" qu'André Walter avait imaginé pour son roman Allain. Cette approche typiquement gidienne, "tragique et scientifique" selon l'expression de Claude Martin, tend à mettre les personnages en situation puis à suivre la marche de leurs actions

(1) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 659.

selon une logique qui leur est propre. Pourtant, quoique cette approche formelle soit devenue un trait particulier de la démarche gidiennne, le réalisme de La Symphonie pastorale tranche nettement avec l'intellectualisme abstrait des oeuvres précédentes, hormis Les Caves du Vatican:

"Pourtant, quoique de toute évidence la Symphonie ne débordât pas réellement les cadres bien définis et signifiants du genre auquel son auteur avant naguère prétendu renoncer, ses lecteurs, ses critiques n'ont pas manqué d'être sensibles à un certain souci de réalisme, indéniable et en effet assez nouveau: tout y était plus 'ordinaire', plus quotidien, plus proche de la moyenne humanité que dans les précédents récits; le prosaïsme des Caves du Vatican - fût-il, lui, désinvolte - était passé par là." (1)

La Symphonie pastorale est construite sur le mode antithétique. Deux conceptions du christianisme s'opposent dans cette oeuvre: l'évangile du pur amour mis de l'avant par le pasteur et celle de l'orthodoxie défendue par son fils. Tous deux finissent par détruire l'objet même de leur amour, Gertrude, qui, prise entre ces deux visions du monde contradictoires, se suicide. A cette opposition de base correspond un sous-thème évident, à savoir la lutte séculaire entre les forces de l'ombre et celles de la lumière, antithèse qui n'est pas sans rappeler la dichotomie âme/corps que l'on retrouve dans Les Cahiers d'André Walter. Et quoique près de vingt-cinq ans séparent les deux oeuvres, nous pouvons sans crainte

(1) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, introduction, p. xxix.

affirmer que ces concepts font partie d'une seule et même problématique. Comme le souligne Claude Martin, le récit gidien "est un essai, une expérience, c'est-à-dire l'expérimentation imaginaire d'une des voies ouvertes, à un moment donné, au choix éthique de l'auteur." (1). Nous pouvons, si nous le voulons, considérer Gide comme un musicien jouant plusieurs variations sur un même thème; et poursuivant dans cette voie, examiner par exemple les différences et les similitudes existant entre Les Cahiers d'André Walter et La Symphonie pastorale.

Au premier plan des similitudes entre les deux oeuvres se situe le symbolisme de la pureté s'opposant à celui du péché. Tout comme dans les Cahiers, la neige est à la fois l'incarnation de la pureté de par sa blancheur et son véhicule symbolique premier. C'est d'ailleurs la première image que l'auteur nous donne de La Brévine: "La neige, qui n'a pas cessé de tomber depuis trois jours, bloque les routes." (2). La neige, blanche et pure, est également ce qui isole les protagonistes par "son empêchement si épais". Remarquons également que La Brévine est un petit village du Jura situé à environ 1 000 mètres d'altitude. Le caractère inaccessible du lieu où se joue le drame est rendu concret par la description qu'en fait l'auteur. De plus, il existe un subtil effet de miroir entre l'aspect physique du lieu (plateau élevé, isolement et caractère sauvage et inaccessible de la montagne) et la psychologie des

(1) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, introduction, p. xxviii.

(2) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, p. 4.

personnages. Dans les Cahiers, le seul point de référence entre l'auteur du drame, Walter, et le lieu de la tragédie, son esprit, est lui-même. Dans La Symphonie pastorale, Gide a transformé le rêve, lieu abstrait par excellence, en un lieu physique identifié et extérieur aux personnages. Ce lieu physique, La Brévine, comporte en plus toutes les qualités de l'inaccessibilité, à savoir l'éloignement, l'isolement et la hauteur. Les personnages, à leur tour, ont également une part d'inaccessibilité en eux; le pasteur, sa femme et son fils vivent dans le silence de leurs passions refoulées. Ils sont, dans leur for intérieur, inaccessibles et secrets, égoïstes et généreux, inexpugnables comme les Alpes.

Le rapport d'opposition entre les forces de l'ombre et celles de la lumière constitue, comme nous l'avons mentionné, une antithèse intéressante. A ce sujet, l'auteur fait une ample utilisation d'adjectifs épithètes propres à exprimer sa pensée avec force et conviction. Le caractère inattendu de l'agencement des mots surprend le lecteur et traduit bien l'ambiguïté des émotions ressenties par les personnages de même que les doutes qui les assaillent:

"Tout au long de la route, je pensais: dort-elle? et de quel sommeil noir (...) Et en quoi la veille diffère-t-elle ici du sommeil? Hôtesse de ce corps opaque, une âme attend sans doute, emmurée, que vienne la toucher enfin quelque rayon de votre grâce, Seigneur! Permettez-vous que mon amour, peut-être, écarte d'elle l'affreuse nuit?... (1)

(1) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, pp. 10-12.

Dans le court passage ci-dessus se trouvent condensés, en quelques évocations subtiles, les éléments essentiels de l'imagerie de l'oeuvre. Autour de l'image centrale, l'aveuglement et la lucidité, s'assemblent une série d'images complémentaires telles le jour et la nuit, le chaud et le froid, l'innocence et le péché. Ainsi, on retrouve dans la structure de l'oeuvre une série d'images opposées, lesquelles renvoyant constamment à l'image centrale renforcent la construction antithétique du livre.

Si les images essentielles de La Symphonie pastorale rappellent celles des Cahiers, on est loin d'y retrouver le foisonnement d'idées et le lyrisme qui caractérisent le premier livre de Gide. La Symphonie pastorale est le résultat d'une démarche intellectuelle rigoureuse, appliquée par un auteur conscient du message qu'il veut transmettre. Les émotions y sont reléguées au second plan. Pour Gide, ce qui importe sur le plan formel c'est d'ordonner son livre, de le mener à terme. Il n'est donc pas étonnant d'y voir une écriture empreinte de retenue, dépouillée parfois jusqu'à l'austérité, qualités qui correspondent bien à la psychologie de ces personnages qui cherchent, par le biais de la religion, à établir une règle de vie.

Dans la première partie de l'oeuvre, le ton sobre du récit, son écriture soignée, travaillée, offrent une surface lisse sous laquelle le lecteur attentif et perspicace peut déjà entrevoir les signes avant-coureurs d'une crise. Tous les éléments du drame sont là, tapis derrière

l'apparente retenue des passions qui n'attendent que le moment propice pour se déchaîner. Ce sont les doutes du pasteur, les hésitations et les reproches à peine voilés de sa femme, l'attitude négative de ses enfants à son égard. Cette première partie du texte est clairement un prélude du drame qui va se dérouler dans la seconde partie. Le dénouement, la prise de conscience du pasteur et le suicide de Gertrude, est mené de main de maître. L'allure apparemment précipitée de la fin n'est pas, à notre avis, un manquement aux règles de l'art comme plusieurs critiques ont pu le croire. La fin tragique, dans ce cas, n'est pas l'aboutissement inéluctable amené par le conflit entre deux formes d'égoïsme à la poursuite du même objet de désir. L'histoire du pasteur et de Gertrude est une démonstration. A la fin, Gertrude aurait aussi bien pu partir, s'exiler au lieu de se suicider, cela importe peu. C'est l'échec du pasteur qui constitue l'histoire réelle. Lorsqu'il se rend compte de son amour pour Gertrude, le drame se noue et le véritable débat s'engage. En refusant d'assumer cet amour humain au nom d'un idéal inatteignable, le pasteur offense la nature et court vers sa perte.

S'il est juste de dire que dans le cas de La Symphonie pastorale Gide se sert d'une méthode déjà éprouvée dans d'autres récits (L'Immoraliste, La Porte étroite), on ne peut qu'admirer la virtuosité avec laquelle il l'applique. Car c'est à l'intérieur d'un cadre défini qu'apparaît son art, dressant ainsi les limites qu'il a choisi de se donner afin d'accorder à ses idées le maximum d'impact. Ce cadre est inexistant dans Les Cahiers d'André Walter. L'écrivain arrivé à maturité

éprouve le besoin d'harnacher sa pensée, de la prendre en charge et de la raffiner au point d'en retirer toute la quintessence. Gide, sur ce point, est un artisan de la mise en forme pour qui la "valeur-travail" de l'écriture, selon le mot de Barthes, devient une garantie contre l'échec. Gide n'écrit-il pas, dans son journal, en date du 7 janvier 1918: "Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes écrits, importait moins que le mouvement de ma pensée: *the gait*." (1). La corrélation subtile entre l'idée et son expression a toujours été, pour l'homme de lettres, une de ses principales préoccupations. L'esthétique gidienne, se fondant sur des principes rigides, est néanmoins adaptée par l'auteur au sujet traité. De plus, l'écriture, constamment en quête de l'agencement linguistique pouvant le mieux exprimer les mouvements intérieurs de l'âme, devient un effort constant, un exercice de précision. Cette approche stylistique ressemble à une "mise au foyer" intellectuelle; l'auteur étant comme le photographe qui, ayant choisi son sujet, tente de mieux en définir les contours en modifiant l'objectif de son appareil. Ainsi, à la fin du premier cahier, le pasteur consigne, en date du 12 mars, la relation des événements de la journée. Il y est question d'une promenade dans la campagne avec Gertrude. La scène est bucolique, et l'auteur fait appel aux sentiments qu'inspire la nature, majestueuse et indomptée, pour décrire les émois d'une âme aux prises avec les premières manifestations de l'amour:

(1) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 644.

" — Si vous saviez, s'écria-t-elle alors dans une exaltation enjouée, si vous pouviez savoir combien j'imagine aisément tout cela. Tenez! Vouléz-vous que je vous décrive le paysage?... Il y a derrière nous, au-dessus et autour de nous, les grands sapins au goût de résine, au tronc grenat, aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent. A nos pieds, comme un livre ouvert, incliné sur le pupitre de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont les mots distincts sont les fleurs, — des gentianes, des pulsatilles, des renoncules, et les beaux lys de Salomon — que les vaches viennent épeler avec leurs cloches, et où les anges viennent lire, puisque vous dites que les yeux des hommes sont clos. Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes..." (1)

2

Un passage d'une telle beauté lyrique vaut la peine qu'on s'y attarde, ne serait-ce que pour examiner l'usage que fait Gide de la métaphore filée. Il y a d'abord cette "exaltation enjouée" qui s'empare de Gertrude et qui évoque l'extase mystique. Dès lors le texte s'illumine, se poétise: "la grande prairie verte et diaprée" est "comme un livre ouvert, incliné sur le pupitre de la montagne"; les fleurs deviennent les mots de ce livre qu'épellent les vaches "avec leurs cloches" et que lisent les anges, et tout en bas "un grand fleuve de lait fumeux" avec, au loin "les belles Alpes éblouissantes...". Il est clair que l'effet recherché dans ce texte est une sorte de crescendo, une invitation au dépassement par la vision poétique. L'économie du style y est admirablement dirigée en vue de donner au texte un

(1) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, pp. 81-82.

rythme régulier mais croissant. Les phrases longues et segmentées à intervalles réguliers établissent la régularité du rythme. Les épithètes du genre de "brumeux" et "fumeux", et l'expression "couvrant tout un abîme de mystère" assombrissent un peu le texte, retiennent le lecteur avant de lui imprimer l'élan final qui lui fera découvrir la majesté des Alpes, lesquelles symbolisent bien cet élan vers les hauteurs, vers cet absolu d'amour pur et désintéressé auquel aspire le pasteur. Le même élan se retrouve dans Les Cahiers d'André Walter, le même désir d'atteindre le Beau, le Vrai en un lieu hors du monde des hommes. C'est cette vaine quête de l'absolu qui causera l'échec du pasteur. Et Gide, créateur du drame mais aussi observation critique, le sait bien. La Symphonie pastorale ne fait pas le procès du christianisme, mais démontre plutôt comment on peut arriver à fausser la pensée chrétienne tout en croyant faire le bien de façon désintéressée. Comme le souligne Germaine Brée dans L'Insaissable Protée: "L'oeuvre affirme simplement, par le double échec des deux hommes, que leur pensée est en défaut: La Symphonie pastorale est encore une oeuvre 'critique', comme les autres récits." (1).

Le regard critique de Gide est l'outil même avec lequel, sans cesse, il polit son art. A la différence du jeune homme tourmenté qui écrit Les Cahiers d'André Walter, l'auteur de La Symphonie pastorale ordonne ses récits avec précision dans sa pensée et virtuosité dans son art.

(1) Brée, Germaine, André Gide l'insaisissable Protée, Paris: Les Belles-Lettres, 1953, p. 245.

"Obtiens-toi", dit un jour Egée à son fils Thésée, C'est par sa plume que Gide, de récit en récit, de combat en combat, s'est obtenu. En publiant Thésée, le vieil homme de lettre au seuil de sa quatre-vingtième année nous offre la vie de son héros comme le récit à peine voilé, à peine transposé tant l'allégorie est évidente, de ce qui fut sa propre vie. Le style, le ton léger et plein d'ironie de ce récit mythologique nous donnent la pleine mesure de l'écrivain en paix avec lui-même et avec les autres.

On a beaucoup écrit, avec justesse d'ailleurs, sur la valeur testamentaire de Thésée. D'abord le ton nous y incite. Le lecteur est sollicité, pressé d'écouter l'histoire que Thésée aurait voulu raconter à son fils Hippolyte: l'histoire de sa vie. Mais Hippolyte n'étant plus, Thésée décide tout de même d'offrir son récit au lecteur anonyme, excuse toute trouvée pour se laisser aller à des confidences, et pour l'auteur d'ironiser sur celles-ci. En sollicitant son lecteur de la sorte, le narrateur l'invite non seulement à écouter attentivement mais aussi à pénétrer dans un monde étrange et fantastique, quelquefois drôle, et dont la symbolique particulière a parfois un rapport évident avec la vie de l'auteur:

"Vers tout ce que Pan, Zeus ou Thétis me présentait de charmant je bandais (...). Pourtant je ne puis donner tort à mon père. Certes il faisait bien d'élever ma propre raison contre moi. C'est à cela que je dois tout ce que j'ai valu par la suite; d'avoir cessé de vivre à l'abandon, si plaisant que cet état de licence pût être." (1)

(1) Gide, André, "Thésée" in Roman, récits et sotties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, pp. 1415-1416.

Voilà en quelques phrases d'où l'on sent s'échapper un certain détachement face au passé, le résumé des années de lutte intérieure, de recherche de soi. De l'exaltation mystique du Gide-Walter se découvrant une double nature à l'émerveillement devant une sensualité insoupçonnée, le jeune Gide a dû se forger ses propres armes, apprendre à se connaître et à connaître le monde des hommes.

Le ton du récit est inégal: tantôt sérieux, tantôt comique, avec, à l'occasion, un brin de grivoiserie. Ce détachement face aux événements passés libère le récit de toute tension dramatique. Ce qui demeure, c'est une "distance critique" face à l'oeuvre qui permet de jeter un regard lucide sur les faits et de les apprécier à leur juste valeur. De même, tout est prudemment tenu à distance dans Thésée. Le lecteur a l'impression que Gide dissèque avec minutie les différents moments de la vie de son héros. Il est clair, selon Germaine Brée, que le lyrisme dans Thésée est "un lyrisme qu'une lucidité sans ombre accompagne." (1). De cette façon, Gide introduit une démarche littéraire à deux volets: d'une part une description des faits vécus et des lieux visités qui prend parfois des accents lyriques, et d'autre part une psychologie du héros toute axée sur le sens pratique et d'où tout sentiment semble exclu:

(1) Brée, Germaine, André Gide l'insaisissable Protée, Paris: Les Belles-Lettres, 1953, p. 334.

"C'est vers Athènes également, dans un buisson d'asperges, que me sourit ma première conquête amoureuse. Périgone était grande et souple. Je venais de tuer son père et lui fis en récompense un fort bel enfant: Ménalippe. J'ai perdu l'un et l'autre de vue, passant outre; soucieux de ne point m'attarder." (1)

Cette dualité dans la pratique littéraire n'est pas inusitée chez Gide. Nous avons déjà vu l'utilisation qu'il fait de l'antithèse. Opposant thèmes, concepts et idées entre eux, ce discours de l'ambivalence reflète une pensée inquiète, sans cesse occupée à trier le bon du mauvais, le probable de l'improbable, le possible de l'impossible. En ce sens, La Symphonie pastorale par exemple, véhicule un discours coupable, fait d'hésitations, de contraintes, de refus. Le pasteur se sent coupable d'aimer d'un amour humain une jeune aveugle qu'il a accueillie dans sa famille et qu'il élève comme son propre enfant. Cet homme est un douteur qui, tout comme André Walter, est déchiré entre le fait de sa propre humanité et l'idée de Dieu. Son refus d'admettre cet amour qu'il juge condamnable transparait inévitablement dans son journal personnel, lequel constitue l'essentiel du récit. L'anti-héros de La Symphonie pastorale traîne avec lui son cortège de faux espoirs, d'illusions et de mauvaise foi. Ça et là, l'auteur laisse des traces. Sur le plan stylistique, le récit expose son écriture schizophrénique, comme le démontre Martine Maisani-Léonard dans son ouvrage intitulé André Gide ou l'ironie de l'écriture. Les efforts inconscients du

(1) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1419.

pasteur pour réprimer ses sentiments réels apparaissent parfois, mis en évidence par l'écriture même:

"L'absence de préambule s'accompagne d'ailleurs ici de l'absence de tout *nous* dans le récit: serait-ce que le *je* n'a pas besoin, dans ce cas, d'un *tu*, comme dans toute autobiographie qui se refuse comme telle? Il faut ici camoufler le narrateur qui s'imagine ne pas raconter sa propre histoire:... le pasteur commence à écrire sans se poser de questions, d'une façon transparente, apparemment; il 'fait comme si' il n'était pas en cause... Le *je* ici est donc un *pseudo-je*, un *il* déguisé accidentellement en *je* (ceci, c'est évidemment le pasteur qui veut nous le faire croire)." (1)

Par ailleurs, il y a dans Thésée comme une affirmation de soi qui libère l'oeuvre du poids du doute et de l'angoisse. Alors que le pasteur refuse d'être responsable de son discours, Thésée, au contraire, s'assume pleinement. Du point de vue formel, une distanciation entre le narrateur et l'objet de sa narration, l'histoire de sa vie, est instituée par les différents temps du passé (imparfait, passé simple). Cette distanciation est, de plus, bien commode; surtout lorsqu'il s'agit d'un récit autobiographique. Elle permet au vénérable auteur d'adopter le ton qui lui plaît sans qu'il ait vraiment à se préoccuper de l'exactitude des faits qu'il relate. Ce n'est pas l'histoire de Thésée qui intéresse Gide mais le mythe. A partir de ce mythe essentiel, qu'importe si l'auteur change un peu l'histoire pour satisfaire sa convenance. Et le jeu intellectuel

(1) Maisani-Léonard, Martine, André Gide ou l'ironie de l'écriture, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, pp. 59, 76.

qui a lieu alors permet de faire s'opposer Minos et Rhadamante, Oedipe et Thésée, ou de faire poser Thésée comme le fondateur de sa cité sans toucher mot de sa ruine subséquente. Ce ludisme de la part de Gide, est caractéristique. Fidèle à lui-même, il aime avoir pleine liberté dans ce qu'il fait. L'emploi des verbes au passé actualise cette liberté dans l'écriture et permet au narrateur d'afficher une ironie pleine de désinvolture dans son récit: "Elle avait les lèvres gourmandes, le nez retroussé, de grands yeux vides, au regard eût-on dit, bovin." (1). ou encore: "Il s'avisa, fâcheuse idée de repiquer une seconde jeunesse." (2) Mais qu'importe, l'âge vénérable et la personnalité du narrateur (auteur) suffisent amplement à cautionner son récit dans l'esprit du lecteur. Le narrateur, jouissant d'une telle liberté de mouvement, nous relate inconditionnellement ses exploits. Thésée est donc un héros positif. Il est rendu tel non seulement par son caractère d'homme d'action, mais également par le style adopté par l'auteur, c'est-à-dire les artifices littéraires que ce dernier emploie de façon consciente ou inconsciente. Ainsi, comme le mentionne Martine Maisani-Léonard, le style a une "fonction révélatrice"; il est l'indicateur, le signe scripturaire d'un état d'esprit, d'une "vision du monde", pour reprendre le concept de Lucien Goldman, bien particulière. Et en ce qui concerne Thésée le message est clair: l'auteur nous dit: "voyez, je suis maintenant libéré du doute et de l'angoisse". Dans ce contexte, les mots: "j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu.", ne peuvent avoir d'autre sens. Gide aura été le Narcisse jusqu'à la fin.

(1) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1422.

(2) " Ibid., p. 1417.

Le style d'une oeuvre comme Les Cahiers d'André Walter comporte un souhait, une espérance qui est le reflet d'une psyché toute tendue vers un ailleurs hors du monde des hommes. Jeune, amoureux, Walter désire pourtant mourir à la vie terrestre dans l'espoir de naître à nouveau dans un autre monde. Dans La Symphonie pastorale, l'erreur du pasteur c'est d'avoir cru que l'absolu se trouvait sur terre. Victime de son illusion, il se laisse aller à des confidences dans son journal, ne se doutant pas que c'est son écriture même qui le dénonce au lecteur. Ici, le style, dans sa fonction révélatrice, met à jour une imposture, celle du héros. Celui qui se croit fort, indestructible est en fait faible, vulnérable, humain. Par l'écriture, un mythe tente de se construire, un parfait mensonge de se dire. Peu à peu, les illusions s'estompent. Le pasteur se voit trahi par le langage même qu'il tient. Il ne lui reste plus que les apparences. Son discours devient une coquille vide, un masque inutile qui n'a plus rien à cacher. Thésée dépasse cette problématique de la "fausse-vérité", et c'est peut-être dans cet ouvrage que Gide nous en dit le plus sur lui-même. Le style de Thésée désigne une présence au monde, une volonté de "faire". Cette volonté de faire, de construire l'oeuvre comme on construit un édifice, pierre par pierre, est au coeur de la problématique gidiennne. Clairement, Gide opte pour la vie. Et cet amour de la vie, de l'oeuvre à construire va au-delà de la mort. Par son oeuvre, Gide a voulu se survivre à lui-même, laisser sa marque dans un monde où tout est transitoire. Pour un auteur qui se plaisait à mener ses personnages à l'abattoir, comme pour se libérer d'eux, il aura lui-même cherché la

permanence que confère l'authenticité. En somme, pour être authentique semble nous dire Gide, il faut d'abord admettre que rien n'est complètement vrai ni complètement faux et que rien n'est permanent en ce monde. Et tout comme il y a une jeunesse, une maturité et une vieillesse chez Gide, il y a également une jeunesse, une maturité et une vieillesse chez Thésée. Thésée, le testament, la profession de foi en l'homme d'un vieillard qui aura questionné Dieu toute sa vie est le dernier masque d'une longue série. Peut-être était-ce celui qu'il préférait porter.

DEUXIEME PARTIE

Présence obsédante de Tristan

Si nous avons pu, dans la première partie de ce mémoire, dégager certaines constantes formelles de l'oeuvre gidiennne, l'examen stylistique auquel nous nous sommes livré nous a permis d'entrevoir d'autres obsessions plus profondes, plus cachées, plus déterminantes. Chez Gide, ces obsessions sont fondamentales et se situent au coeur de sa dynamique créatrice. Nous nous proposons dans cette deuxième partie, d'aller à leur recherche, d'identifier ces images primitives organisées en "réseaux d'associations" selon l'expression de Charles Maurron, et de les faire parler. Nous ne prétendons pas entreprendre ici une psychanalyse de Gide par les textes. Tel n'est pas notre propos. Nous croyons plutôt que dans l'inconscient de tout auteur se loge une image ou un thème fondamental propre à influencer toute son oeuvre. Ce thème a une histoire, bien sûr, mais il est également discours. Discours fragile et complexe que l'on tient sur soi-même, suprême illusion que l'on tient à préserver coûte que coûte et qui forme la structure de la personnalité inconsciente. Bien sûr, cette personnalité évolue, change, se transforme avec les années. Mais au coeur de celle-ci demeure l'image, le thème fondamental et irréductible:

"J'insiste sur le fait que ces phantasmes inconscients, groupant des images verbales ou non, constituent l'arrière-plan normal et permanent de toute pensée consciente (...) La pensée poétique, pour des motifs dont nous n'avons pas encore à juger, tient manifestement à garder des attaches avec cet état antérieur, avec cette enfance d'elle-même." (1)

(1) Maurron, Claude, Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique, Paris: Librairie José Corti, 1963, p. 110.

Dans le cas de Gide, une telle recherche est d'autant plus envisageable qu'il n'a rien voulu cacher de sa vie personnelle. Dans son journal d'abord, puis dans Si le grain ne meurt, Gide prétend ne rien laisser dans l'ombre. Mais un auteur se livre-t-il complètement à son public? Qu'il le veuille ou non, une partie de lui-même (et souvent la plus importante) reste toujours voilée, comme inviolable, inexpugnable. Par bonheur, il existe un certain nombre d'oeuvres capitales sur Gide, dont le volumineux ouvrage de Jean Delay, intitulé La jeunesse d'André Gide, qui nous sera d'une grande utilité au cours de notre présente recherche. Il s'agira, en fait, de reprendre l'étude des trois oeuvres dont il a été question dans la partie précédente et de pousser plus loin notre analyse des métaphores et des images essentielles que nous avons relevées. Nous procéderons selon la méthode d'association d'images mise au point par Charles Maurron au cours de ses recherches en psychocritique. Ces associations d'images et de thèmes, d'un texte à l'autre, devraient normalement faire apparaître un mythe, une image primitive et fondamentale qui, chez Gide, conditionne son élan créateur.

André Gide, homme de lettres d'une sensibilité et d'une culture peu communes fut en quelque sorte tributaire des mythes essentiels qui ont hanté la culture occidentale depuis le moyen âge. Le plus évident de ceux-là, et celui qui apparaît avec force dès Les Cahiers d'André Walter, est le mythe de Tristan et Iseult. Cette histoire d'amour à la source de toutes les histoires d'amour, Denis de Rougemont en a fort bien montré le pouvoir évocateur dans son livre L'amour et l'occident.

Selon lui, le mythe de Tristan est partout. Il imprègne notre littérature, notre théâtre, notre cinéma, même notre politique. S'il en est ainsi, c'est que le mythe s'est profondément enraciné dans la culture occidentale d'Europe et d'Amérique. Cet enracinement, cette permanence du mythe a traversé des siècles d'histoire. D'abord phénomène religieux, le mythe s'est transporté dans le langage et forcément dans la littérature pour ensuite envahir tous les domaines de l'Art. Ce pouvoir, cette emprise du mythe sur les esprits et les cultures, Denis de Rougemont en souligne le caractère pérenne et mystérieux:

"Mais le caractère le plus profond du mythe, c'est le pouvoir qu'il prend sur nous, généralement à notre insu. Ce qui fait qu'une histoire, un événement ou même un personnage deviennent des mythes, c'est précisément cet empire qu'ils exercent sur nous comme malgré nous (...). Or je me propose d'envisager Tristan non point comme oeuvre littéraire, mais comme type des relations de l'homme et de la femme dans un groupe historique donné: l'élite sociale, la société courtoise et pénétrée de chevalerie du douzième et treizième siècles. Ce groupe est à vrai dire dissout depuis longtemps. Pourtant ses lois sont encore les nôtres d'une manière secrète et diffuse." (1)

Le mythe de Tristan propose le jeu pur de la passion à ceux qui, imbus de romantisme, s'attendent à ce que l'amour fonde sur eux tout à coup, sans prévenir, les élevant soudainement au rang d'Unique et d'Inestimable. Le mythe, c'est le drame à l'état pur, le roman dans sa signification première et merveilleuse:

(1) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 15.

"Nul besoin d'avoir lu le Tristan de Bérroul, ou celui de M. Bédier, ni d'avoir entendu l'opéra de Wagner, pour subir dans la vie quotidienne l'empire nostalgique d'un tel mythe. Il se trahit dans la plupart de nos romans et de nos films, dans leurs succès auprès des masses, dans les complaisances qu'ils réveillent au coeur des bourgeois, des poètes, des mal mariés, des midinettes qui rêvent d'amours miraculeuses." (1)

Lorsque l'on a vingt ans et que l'on "fait des vers", on comprend alors facilement quels états d'âme agitaient Gide vers la fin du siècle dernier. Surtout lorsque l'amour s'en mêle et que le "démon littéraire" se fait de plus en plus exigeant. En effet, depuis l'âge de douze ans, Gide est amoureux de sa cousine, Madeleine Rondeaux. C'est à partir de ce soir de décembre 1882 où, par accident, Gide découvre le terrible secret de Madeleine, que naît leur amitié. Peu à peu, au fil des années cette amitié change, prend la forme de l'amour. Ils prennent l'habitude de se lire l'un à l'autre les passages des oeuvres qui les exaltent. Les classiques grecs, les romanciers russes et anglais enflamment leur imagination. Gide marque d'un M les pages qu'il trouve particulièrement édifiantes et qu'il veut que Madeleine, qu'il a pris l'habitude d'appeler "Emmanuelle", lise aussitôt que possible. Mais plus que tout, c'est le sentiment de l'amour qui enchante le jeune Gide. Pour la première fois, un autre être humain provoque en lui une émotion inconnue, un désir de s'ouvrir sur le monde, de partager un savoir qu'il croyait être seul à posséder vraiment. Gide se sent vivre et s'en étonne même un peu:

(1) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 18.

"Il me semble que ce n'est qu'éveillé par mon amour pour elle que je pris conscience d'être et commençai vraiment d'exister (...) Elle s'isolait alors avec un livre; on eût dit qu'elle désertait; aucun appel ne l'atteignait plus; le monde extérieur cessait pour elle d'exister; elle perdait la notion du lieu au point qu'il lui arrivait de tomber tout à coup de sa chaise." (1)

Mais cet amour qu'il cultive pour Madeleine est un amour inquiet, presque coupable car il y a là chair. Pour Gide, Gide l'adolescent, c'est un dilemme qu'une éducation stricte et puritaine rend presque impossible à résoudre. Intelligent, il ne peut s'empêcher de constater la fausseté, l'hypocrisie du monde bourgeois, le double langage de deux qui se prétendent vertueux et purs alors qu'en réalité ils ne cherchent qu'à satisfaire leurs penchants. Cependant, très tôt Gide reconnaît ce même dualisme en lui. D'une part, une propension à s'élever vers le Bien, le Beau, et d'autre part, un désir trouble de la chair, une exigence de l'instinct dont il ne fait qu'entrevoir la terrible puissance. Son éducation puritaine engendra chez lui, une conception manichéenne du monde. La réalité de sa vie émotionnelle et psychique fut longtemps pour Gide, cette aire de combat où doivent constamment s'affronter les forces du Bien et du Mal. Mais en apparence, du moins, le compromis est établi. Le jeune homme phantasme à loisir, il donne libre cours à l'imaginaire, substituant un flot d'images idéales à ce que la réalité extérieure offre, selon lui, de dégradant et d'avilissant.

(1) Gide, André, "Si le grain ne meurt" in Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, pp. 410-411.

Il se plonge dans ses lectures; il se construit un rempart psychologique contre l'envahisseur, contre le démon de la sexualité dont il sent confusément qu'il aura du mal à contenir les assauts:

"Dès qu'il ne fut plus, comme en sa dixième année, parfaitement ignorant, incurieux même, des oeuvres de la chair, son indifférence se changea en répugnance, ou plutôt en peur; s'il sentait qu'en lui coexistaient les deux postulations baudelairiennes vers le Ciel et vers l'Enfer, cet écartellement lui semblait impossible chez la femme." (1)

Cette situation intérieure difficile, intenable parfois, provoqua l'émergence, dans l'esprit de Gide, d'une conception dualiste de la femme. Ange ou démon, tels étaient les deux pôles auxquels il se heurtait. Mais comme le signale Claude Martin: "Gide accepta ce dualisme et, insensible aux provocations du dehors, lorsqu'il cédait aux exigences de sa sexualité, c'était à la masturbation..." (2)

Quand Gide atteint sa vingtième année, son état d'esprit est un curieux mélange de mysticisme religieux et d'exaltation romantique. Pour les membres de sa famille, c'est un personnage curieux. Epris de littérature et d'art, Gide aime s'envelopper de mystère. Cela paraît non seulement dans son attitude distante envers les autres, mais également dans son habillement et ses manières:

(1) Martin, Claude, André Gide par lui-même, Paris: Seuil, Collection "Ecrivains de toujours", 1970, p. 38.

(2) " Ibid., p. 39.

"Tels les jeunes romantiques batailleurs de 1830, il soignait son personnage, son élégance excentrique, ses *cheveux impossibles* qui provoquaient l'*horrification des masses*, cet air de violoniste douloureux..." (1)

Depuis longtemps, Gide se sent appelé à vivre un destin hors du commun. Naïvement, comme tous les romantiques qui croient uniques les bouleversements intérieurs avec lesquels ils sont aux prises, il s'offre en spectacle, il pose pour les autres en prenant soin de cultiver sa "différence". Son esprit, entièrement sous l'influence du mythe est prêt d'accoucher des Cahiers. Par l'intermédiaire d'André Walter, André Gide se découvre en Tristan sur le point de rejouer le drame séculaire. Il a choisi son Iseult, Emmanuelle ou Madeleine, l'Unique pour laquelle il fait le sacrifice des secrets les plus intimes de son âme torturée.

En regard de ce qui a été dit dans le paragraphe précédent, nous pouvons considérer Les Cahiers d'André Walter comme l'expression presque pure du mythe de Tristan. En plus d'être une démonstration évidente — et sûrement inconsciente — de la profonde ambiguïté sexuelle de leur auteur, Les Cahiers d'André Walter font apparaître une certaine image de la femme. Une image idéale qui est comme la représentation de l'absolu auquel s'accroche le jeune homme tendu et inquiet. L'envers de cet absolu, c'est bien sûr la femme déchue, sexuée; c'est le démon dont nous

(1) Martin, Claude, André Gide par lui-même, Paris: Seuil, Collection "Ecrivains de toujours", 1970, p. 51.

parlions plus haut et qui ne cessera de hanter Gide tout au long de cette période cruciale de sa vie. Car tout ce qui touche aux femmes comporte, pour cet esprit alors imbu de religion, un mystère envoûtant, et très certainement attirant, mais surtout un danger de perdre de vue les principes moraux, les règles de vie qu'il s'était fixés. La peur de fléchir, de s'abandonner aux plaisirs faciles de la vie matérielle est le résultat évident de tabous et d'interdits qu'engendra une éducation religieuse sévère. Mais, pour combattre les doutes qui l'assaillent, Gide a besoin de déculpabiliser ses rapports avec les femmes. L'image idéale qu'il se forge alors se fonde, se profile devrions-nous dire, sur un fond métaphorique et symbolique très riche qui imprègne Les Cahiers du début à la fin. Gide réalise cependant que cette conception de la femme ne débouche sur rien de concret, de réel. C'est un pur produit de l'imagination qui ne peut mener qu'à la déchéance physique et morale. Cela est manifeste dans le sort qu'il réserve à son héros, Walter, qui, engagé dans la voie de la quête de l'absolu, c'est-à-dire de la folie, finit par en mourir. L'évolution du héros vers la mort, qui en est comme le désir grandissant, suit de très près les diverses étapes de désincarnation de la femme dans le roman. En effet, il n'est pas difficile de constater qu'elle se désincarne dans Les Cahiers. Peu à peu, elle perd ses attributs physiques, son aspect charnel; elle devient âme, image, flottement, idée pure. Au début du livre, le narrateur s'adresse à une Emmanuelle que l'on sent vivante, une compagne de chair et d'os avec laquelle il a partagé maints moments de bonheur:

"Plus tôt levés que les autres, nous courions vite au bois, quand le temps était clair. Il frissonnait sous la rosée fraîche. L'herbe étincelait aux rayons obliques; dans la vallée que des brumes encore faisaient plus profonde comme irréelle, c'était un ravissement. Tout s'éveillait, chantait aux heures nouvelles: l'âme adorait confusément." (1)

Plus le lecteur avance dans sa lecture cependant, plus le personnage d'Emmanuelle revêt une dimension onirique. Le narrateur ne s'adresse plus à Emmanuelle telle qu'elle fut dans sa concrétude physique, c'est-à-dire à quelqu'un dont il revoit en esprit les contours du visage, la forme du corps, la démarche mais à un être de plus en plus irréel, phantasmé, correspondant aux formidables désirs d'une imagination délirante; le refuge imaginaire étant le seul univers où le moi puisse incorporer son diktat au monde. Cette femme, plutôt ce phantasme, une fois mis hors de la portée des hommes, devient un idéal vers lequel Walter, poète malheureux, veut s'élancer. Emmanuelle morte, libérée du poids de la chair, est alors essence du Bien et du Beau inviolés et inviolables.

Gide comprend vite qu'une telle position idéologique est intenable. Afin de l'aider à combattre les doutes qui l'assaillent, il a besoin de déculpabiliser ses rapports avec la femme. Ce "mystère féminin" qu'il s'empêche de découvrir le fascine tout de même malgré la sexualité qui

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 34

s'interpose. N'est-il pas, de son propre aveu, à la fois horrifié et étrangement troublé lorsqu'un jour, flânant à la sortie de l'école, il fait la rencontre de prostituées. Le "sang lui monte au visage" lorsque l'une d'elles l'interpelle. Pour le jeune Gide, ces femmes-là ne sont pas des anges. Elles sont, bien au contraire, la représentation de tout ce que le monde contient de démoniaque, de pervers et de honteux. Elles font le commerce de leur corps, instruments du plaisir des hommes sans cesse à l'affût. Ce qui est sacrilège pour Gide, poète imbu d'idées romanesques et mystiques, ce n'est pas tant qu'elles prostituent leur corps que l'amour même. Entre leurs mains, l'amour, plutôt l'idée de l'amour, se dépare de son aura, se désacralise, se corrompt irrémédiablement. La dimension physique de l'amour est occultée au profit d'un idéal spirituel exaltant, bien sûr, mais surtout plus rassurant. C'est en ce sens que Gide, adolescent à l'âme tourmentée, est insensible aux "provocations du dehors". Son idéal est un écran qu'il place devant ses yeux pour ne pas voir sa propre sexualité. Déjà, cependant, se forment ses habitudes. Ces jeux solitaires, son onanisme "malsain" occupent toute l'étendue de sa sexualité. Terrifié au début de se voir si souvent fléchir devant les exigences de l'instinct, il s'y habitue peu à peu reconnaissant que la nature doit aussi avoir ses droits. Et si Gide se sent rougir à la pensée des caresses et des baisers que s'échangent entre eux deux amants, c'est bien parce qu'il est sous le coup de l'interdit maternel et non pas parce qu'il a la conviction profonde que de telles démonstrations d'affection sont en soi indécentes.

Pour le jeune adolescent impressionnable, passer de la pensée à l'acte équivaut à faire une invitation au Malin; c'est une porte ouverte à la débauche menant tout droit à la damnation. Mais le désir de caresser, d'embrasser persiste. C'est donc vers lui-même qu'il dirige ces pulsions, de peur de les diriger vers celles qui normalement devraient en être les tributaires: les femmes. L'onanisme, pour Gide, est une manière de repli extrême sur soi. Un droit au plaisir qu'il s'accorde sans avoir à souiller le pur manteau virginal de la femme. Cette forme de gratification sexuelle restera la seule qu'il connaîtra pendant toute son adolescence et même une partie de sa vie adulte. Même lorsqu'il se découvrira une sensualité nouvelle pendant son premier séjour en Afrique du Nord, il n'arrivera pas à établir de relation physique satisfaisante avec aucune femme. Il y a bien, à un moment donné, cette brève période de bonheur avec Mériem, la jeune prostituée arabe dont Gide fait mention dans Si le grain ne meurt, mais l'arrivée soudaine et inattendue de sa mère coupe court à l'aventure. Cette ultime tentative de "normalisation" qui, dans le cas de Gide eût peut-être pu réussir (1), déterminera une fois pour toutes l'orientation sexuelle de l'écrivain.

Madeleine Rondeaux, l'Unique, celle que Gide a choisi de vénérer par dessus tout, reste en dehors de tout cela. Elle est cette image rassurante, déssexualisée, qui est le support sur lequel repose tout le mysticisme et l'imagerie mythique des Cahiers:

(1) Voir J. Delay, La jeunesse d'André Gide, I: le chapitre intitulé "La consultation".

"Madeleine Rondeaux représentait aux yeux d'André Gide une sorte de modèle, personnification de l'idéal puritain qui s'était formé en lui sous l'influence des 'admirables figures chrétiennes' qui se penchèrent sur son enfance et en particulier celle de sa mère. Il n'eût pu désirer sa cousine sans réactiver en lui jusqu'à l'angoisse, le sentiment de culpabilité." (1)

Profondément divisé, déchiré entre deux conceptions de la femme, Gide se réfugie dans le mythe, surtout dans ce que nous appelons "l'ailleurs" du mythe. La fuite dans l'imaginaire, que l'on qualifie trop souvent de "ludisme intellectuel" en ce qui concerne Gide, est un des fondements, à notre avis, de sa force et de sa puissance en tant qu'écrivain. Le besoin presque fondamental de transformer le monde, de transfigurer les êtres et les choses qui en font partie est plutôt, dans ce cas-ci, une preuve de génie qu'autre chose. C'est ce qu'il fait avec Madeleine: il la transfigure. Elle est celle en qui s'incarne l'idéal d'amour. Madeleine, c'est tout parce qu'elle permet toutes les extases, en même temps qu'elle délimite les frontières de l'amour, qu'elle définit l'interdit. Madeleine, intouchable, inviolable et sacrée, c'est surtout la possibilité de contempler une autre réalité, d'entrevoir un ailleurs du monde beaucoup mieux que le monde lui-même. C'est en cela que l'on peut qualifier l'amour d'André Gide pour Madeleine Rondeaux d'amour-passion. Passion tout intérieure, nourrie au feu des contradictions d'une nature complexe et géniale:

(1) Delay, Jean, La jeunesse d'André Gide, I, Paris, N.R.F., Gallimard, 1956, p. 363.

"La situation dans laquelle ils se trouvent est donc passionnément contradictoire: (...) En vérité, comme tous les grands amants, ils se sentent ravis 'par delà le bien et le mal', dans une sorte de transcendance de nos communes conditions, dans un absolu indicible, incompatible avec les lois du monde, mais qu'ils éprouvent comme plus réel que ce monde." (1)

Cet amour que Gide, pour la première fois, ressent avec tant de ferveur, lui permet d'investir dans son "Walter" son énergie créatrice. Mais Madeleine, si elle partage, jusqu'à un certain point, les débordements lyriques et les états d'âme de son compagnon, reste prudente. Elle n'est pas prête à suivre Gide dans n'importe quelle aventure, fût-ce au nom de l'amour. Il est surprenant de voir jusqu'à quel point cette femme, encore jeune, a pu assumer la lourde responsabilité de chef de famille à la mort de son père, Emile Rondeaux. Charitable et attentionnée envers les autres, Madeleine conservait cependant cette retenue, cette froide logique devant la vie. Plus tard, Gide a pu lui reprocher de trop calculer, de ne pas savoir se laisser aller parfois, lorsque l'occasion s'y prêtait. Mais Madeleine n'était pas André, et ce fut là l'erreur de Gide, obnubilé par sa vision romantique. Si elle a su garder toute sa vie un intérêt marqué pour la littérature, elle a par ailleurs trop bien assimilé l'éducation bourgeoise et puritaine de sa famille.

(1) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 31.

Claude Martin nous dit de Madeleine qu'elle était la noblesse, la délicatesse, la discrétion mêmes. Sans doute, car pour qu'un homme de l'envergure d'André Gide lui ait voué une partie de sa vie, il faut qu'elle ait possédé des qualités exceptionnelles. Ce qui importe pour nous cependant, c'est d'essayer de comprendre dans quelle mesure elle a pu être l'incarnation d'un idéal pour l'auteur d'André Walter. Et ce qui est encore plus significatif, c'est que ce premier roman, de l'aveu même de Gide, a été écrit pour Madeleine, avec l'espoir de vaincre les dernières réticences et de cimenter leur union. En lui dévoilant par ce livre, toute l'ampleur des émotions qui l'animaient, son auteur espérait conquérir l'aimée et lui faire contempler le monde à travers le prisme de son amour. C'est ce qui a fait dire à Gide que ce livre était unique, le commencement et la fin de quelque chose de sublime, après quoi plus rien n'avait d'importance:

"Je ne parvenais pas à le considérer comme le premier de ma carrière, mais comme un livre unique, et n'imaginais rien au-delà; il me semblait qu'il devait consumer ma substance; après, c'était la mort, la folie, je ne sais quoi de vide et d'affreux vers quoi je précipitais avec moi mon héros." (1)

En fait, cet acte d'amour unique, André Gide l'offre non pas à Madeleine mais à son idéal féminin, à cette conception de la femme issue du mythe de Tristan et Iseult. Il est intéressant de noter que cette

(1) Gide, André, "Si le grain ne meurt" in Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 506.

image idéale de la femme revient souvent tout au long de la carrière littéraire d'André Gide. Il y a entre Emmanuelle, Marceline, Alissa, Gertrude un lien de parenté qui les relie toutes à cette conception première et mythique de la beauté et de la pureté. Mais comme la beauté et la pureté sont choses trop précieuses, elles ne sont pas faites pour ce monde-ci. Dans l'oeuvre de Gide, Emmanuelle est la première d'une longue lignée de jeunes filles pures, angéliques... et mourantes. Car elles doivent mourir à cette vie terrestre pour accéder à "l'ailleurs" tant espéré. En effet, ce n'est que lorsqu'Emmanuelle est définitivement hors d'atteinte, c'est-à-dire fiancée à un autre que Walter, qu'elle devient paradoxalement accessible pour ce dernier. Il n'est plus alors question de la chair. L'obstacle est levé puisqu'en se fiançant, Emmanuelle la charnelle meurt à tout jamais pour donner naissance à l'autre, figure immatérielle, pure représentation du mythe. De même dans La Symphonie pastorale, Gertrude, objet du désir de deux hommes, ne trouve sa vraie raison d'être que dans la mort, la libérant ainsi du poids de la vie.

Cette évanescence de la femme, son "immatérialité" sont des caractéristiques qui reviennent souvent dans les romans de Gide à propos de ses personnages féminins. Cela est particulièrement frappant dans Les Cahiers d'André Walter, lorsque dans la deuxième partie du livre, Walter glisse peu à peu vers son délire final. Emmanuelle, objet de désir devenue pur désir, n'est plus qu'une vision, qu'une ombre, qu'un

rêve: "Tu vis parce que je te rêve et seulement alors; c'est là ton immortalité." (1) Occulter le corps, pour ne pas qu'il gêne l'Amour, voilà l'obstacle que Walter lui-même crée de toutes pièces. En refusant d'accorder ses droits à la chair, en essayant de l'ignorer, pour ne plus accorder d'importance qu'à l'esprit, Walter ne fait que rendre encore plus présent son tourment, plus vive sa souffrance. Mais à ce point, la souffrance même est désirable, ne serait-ce que parce qu'elle fouette l'âme, l'exaltant toujours plus. Car dans l'esprit du romantique passionné, du "fou d'amour", la douleur qu'il ressent confère à ce sentiment le sceau de l'authenticité. La souffrance est en quelque sorte (ou devrait être?) la garantie expressé pour l'amant(e) de la véracité inconditionnelle de son discours amoureux. C'est pourquoi, nous dit Denis de Rougemont:

"Passion veut dire souffrance, chose subie, prépondérance du destin sur la personne libre et responsable. Aimer, l'amour plus que l'objet de l'amour, aimer la passion pour elle-même, de l'amabam amore d'Augustin jusqu'au romantisme moderne, c'est aimer et chercher la souffrance." (2)

Qu'important, en effet, les souffrances de ce monde si, au bout de la vie, en dehors du corps et des contingences imposées par la réalité extérieure, se trouve l'Aimée, l'Unique: "Ton âme échappée, maintenant libre..." (3)

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 174.

(2) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 41.

(3) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 120.

Par ailleurs, la souffrance isole l'individu, consacrant ainsi le caractère unique de son état. Par cette souffrance qu'il est le seul à ressentir, le romantique se distingue de la masse; il est l' élu touché par la grâce, travaillant dans l'ombre et le silence à la plus grande gloire du Beau et du Bien. La souffrance est donc source de jouissance parce qu'elle est la promesse d'un bonheur ultérieur incommensurable. Le romantique est un homme pour qui vivre est une souffrance. C'est cette souffrance même qui lui donne bonne conscience; elle est en quelque sorte, sa rédemption. Écoutons Walter:

"Je souffrais beaucoup de ces choses: quand tu n'étais pas là et que l'émotion trop grande me forçait de parler, ma mère qui n'avait pas ta bienveillante patience s'ennuyait vite de mes discours; bientôt je la sentais distraite; alors je me taisais et mon âme reployée frissonnait de sa solitude." (1)

Quelque vingt-cinq ans plus tard, le pasteur de La Symphonie pastorale tient à peu près le même discours:

"Je dirai plus: au moment même où j'avais le plus à souffrir de ses reproches, je ne pouvais lui en vouloir de ce qu'elle désapprouvait ce long temps que je consacrais à Gertrude. Ce que je lui reprochais plutôt c'était de ne pas avoir confiance." (2)

"Je ne surprends jamais, entre elle et sa mère, de conversation à quoi je puisse prendre part, et je sens mon isolement plus douloureusement encore auprès d'elles que lorsque je me retire dans mon bureau." (3)

- (1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 51.
- (2) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, p. 30.
- (3) " Ibid., p. 104.

Le héros gidien souffre donc de solitude. Une solitude que sa nature lui impose. Cet "isolement" est dû à l'incompréhension des gens de son encouragement, incapables de réaliser le caractère unique et profond de son état. L'ostracisme, voulu ou non, renforce chez lui la notion qu'il est distingué de la masse par on ne sait quel mystérieux décret, et promis aux plus belles illuminations de l'esprit ainsi qu'aux plus nobles sentiments. Cette conception romantique de la souffrance, cette promesse d'être reposant sur "l'ailleurs", le héros gidien tend à la projeter sur le monde. Mais cette projection ne se fait qu'après que l'auteur a lui-même opéré le transfert sur ses personnages. Nous l'avons dit précédemment et nous croyons bon de le répéter, Gide, c'est Narcisse éternellement penché sur son image; et sur le plan littéraire un auteur bourgeois du plus pur style (en fait, un des piliers de ce style) qui s'est choisi comme sujet et qui n'en finit plus de s'approfondir. Tourné vers lui-même, Gide a développé, avec les années, des talents d'auscultation qui auraient fait l'envie de bien des médecins.

Dans les deux passages cités plus haut, on remarque, à plusieurs années d'intervalle, la récurrence de certains termes employés par deux personnages gidiens différents, évoluant dans des contextes très différents, mais exprimant un état intérieur très voisin, voisin au point d'employer presque les mêmes mots pour le décrire. Pour le premier passage, on relève, dans l'ordre:

souffrait, forçait, patience, s'ennuyait, taisais,

reployée, frissonnait, solitude.

Et dans le second:

souffrir, reproches, désapprouvât, reprochais,
isolement, douloureusement, retire.

Ces termes agissent comme un leitmotiv. Outre leur sens premier qui est de signifier un état intérieur, ils constituent un discours second où c'est l'auteur lui-même et non plus le narrateur qui s'exprime.

Depuis les progrès accomplis en linguistique et en sémiotique sur la production du sens aux divers niveaux de narrativité, le phénomène est bien connu. En ce qui concerne notre étude, une telle constatation nous amène nécessairement à conclure encore une fois à la permanence du mythe chez Gide. S'il est manifeste qu'à travers Gide - Walter c'est Tristan qui crie sa douleur de vivre, on peut penser que le même phénomène se produit avec le pasteur de La Symphonie pastorale. Les contextes sont changés, mais l'élan romantique qui pousse les personnages à valoriser leur souffrance et à se replier sur soi au point d'en faire une raison d'être, est identique. Il est étonnant de constater que, paradoxalement, cette formidable volonté d'être "hors de soi" des romantiques soit le produit d'une inversion des valeurs. Et au plus profond de tout cela, Tristan, installé quelque part, et qui respire encore...

Mais revenons à ce romantisme gidien dont les manifestations emplissent les pages des Cahiers et qui s'immisce de façon plus insidieuse dans La Symphonie pastorale et dans Thésée. Il ne s'agit pas ici de prendre en considération la perception qu'a (ou qu'a eue) l'auteur

de son oeuvre au moment où celle-ci fut écrite, mais plutôt d'y déceler la présence du mythe. Tel est notre objectif premier. En effet, peu nous importe si Gide, en décrivant Icare, le fait avec, au coin des lèvres, un sourire d'ironie. Reconnaître l'objet de son obsession ne signifie pas qu'on en soit débarrassé, ni même qu'on veuille s'en défaire. Le principal, c'est que nous y trouvions le mythe dans son essence, présent, inchangé. Car c'est sur lui que repose l'édifice littéraire gidien. Et avant de pousser plus avant notre analyse, il est important de préciser notre conception d'André Gide, ou du moins d'éclairer le lecteur sur la façon dont nous entrevoyons l'écrivain et le sens de son oeuvre.

Au cours de son voyage au Congo en 1925, Gide réalisa toute l'étendue des problèmes sociaux et économiques causés par le colonialisme. Ses écrits dénonçant l'exploitation honteuse à laquelle se livraient les compagnies européennes causèrent bien quelques remous, mais de trop puissants intérêts étaient en jeu pour que les choses changent vraiment. Cette prise de conscience rapprocha Gide du communisme auquel il adhéra finalement en 1933. Mais cette lune de miel idéologique fut brève. Gide était aussi loin d'être une bête politique dévouée aux intérêts du parti qu'il était loin de toute dogmatique qui pouvait l'enchaîner, le maintenir en place. Gide, l'individualiste farouche, l'esthète raffiné, n'eût toujours qu'un seul point de référence: lui-même. Sur le plan personnel, il y eût bien sûr des crises, crises qui ont opéré des transformations chez l'homme comme chez l'écrivain. Cependant,

ces transformations n'eurent pas d'incidences profondes sur l'être lui-même. Point de révolution chez Gide, mais bien la continuelle évolution d'une problématique dont les assises reposent dans l'incessant besoin de se définir, et donc de se chercher. C'est de la recherche continuelle et multiforme du moi profond dont il est question chez Gide. Et si sa démarche intellectuelle a séduit une partie de la jeunesse française de son temps, ce fut tout à fait par accident. Gide n'est pas devenu écrivain dans l'espoir d'attirer à lui les foules, ni de jouer les chefs de file. Il a su trouver les accents pour exprimer l'insatisfaction profonde de la jeunesse bourgeoise devant le conformisme des attitudes et l'hypocrisie des mœurs, et c'est à cela qu'il faut attribuer son impact sur toute une génération d'intellectuels allant des surréalistes à Malraux, en passant par Sartre et Camus. Cette renommée a bien servi Gide. Elle lui a permis d'élargir le début et de transporter sur une plus vaste scène les acteurs du drame qui se jouait en lui. Un drame en trois parties: le dialogue de Gide avec lui-même, avec le monde et avec Dieu. Mais le dialogue prend parfois tellement d'importance qu'il est un point, où tout se brouille, où tout ce qui, hier encore, paraissait si clair, devient soudainement confus. Comme lorsque Gide épousa la thèse communiste en 1932 pour la rejeter avec fracas quelques années plus tard. Parfois en étudiant Gide, on se demande où le chercher. Lorsque tout se brouille, faisons comme Gide lui-même, c'est-à-dire revenons à Gide.

Le mouvement romantique par excellence est celui qui propulse l'être "hors de lui-même". Sa souffrance est également un moyen de sortir

de soi. La passion, nous l'avons vu, crée la souffrance, et plus la souffrance est vive, intense, plus elle facilite le détachement des choses de ce monde:

"Les amants mystiques du roman chercheront donc *l'intensité* de la passion et non son apaisement heureux. Plus leur passion est vive, et plus elle les détache des choses créées, et plus facilement ils parviennent à la mort, volontaire dans *l'endura*." (1)

La mort constitue l'ultime but de la passion d'amour et l'on peut considérer le séjour du romantique sur terre comme une continuelle application à bien mourir. L'autre monde est celui que préfèrent Walter et le pasteur. Walter et Emmanuelle, le pasteur et Gertrude unis éternellement, leurs âmes mêlées l'une à l'autre dans cette vaste harmonie qu'est le néant de l'univers, où la matière n'a pas d'emprise. Leur amour est un amour global. Il englobe l'univers et l'univers l'englobe. C'est un désir sans fin de l'unicité, de l'union parfaite des âmes au-delà des corps en un lieu hors du réel. Ce désir violent d'être hors du monde se traduit par une fuite de l'âme hors du corps. L'esprit, lui, prend refuge dans l'imaginaire, le rêve:

"La nuit quand le corps s'abandonne, l'âme s'échappe. C'est le sommeil. — Elle s'envole hâtive vers ses lointains amours et les possède immatériellement: le corps rêve." (2)

(1) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 126.

(2) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 70.

Walter, l'âme et le rêve:

"J'étais enfant, je ne pensais qu'à l'âme; déjà je vivais dans le rêve; mon âme se libérait du corps; et c'était exquis, le rêve des choses meilleures." (1)

Passage no 1:

Rêve: "nuit", "sommeil", "rêve".

Matière: "corps".

Métaphysique: "âme", "immatériellement".

Fuite: "s'abandonne", "s'échappe", "s'envole", "hâtive", "lointaines".

Passage no 2:

Rêve: "rêve".

Matière: "corps".

Métaphysique: "âme".

Fuite: "libérait".

Dans La Symphonie pastorale, comme dans Les Cahiers d'André Walter, on retrouve ce mouvement ascensionnel qui porte le héros à vouloir transcender le monde matériel. Le décor où évoluent les personnages est chargé d'un sens symbolique. L'endroit inaccessible par excellence, c'est la montagne, le décor alpestre de la Symphonie. Mais c'est aussi un idéal, idéal de force, de majesté et de pureté:

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 44.

"Je me trouvais assez libre, et, le beau temps y invitant, j'entraînai Gertrude à travers la forêt, jusqu'à ce repli du Jura où, à travers le rideau des branches et par delà l'immense pays dominé, le regard, quand le temps est clair, par-dessus une brume légère, découvre l'émerveillement des Alpes blanches." (1)

L'âme du pasteur aspire à s'élever vers les hauteurs, et à laisser derrière eux le monde des hommes, ce monde où abondent l'injustice et la misère, le péché et le vice. Ce que désire le pasteur, c'est une extase mystique, une communion profonde avec l'univers. A travers lui, c'est le poète qui parle, c'est Walter qui appelle à lui la folie qui le libérera enfin de lui-même; c'est aussi Icare voulant s'échapper du labyrinthe: "Je rampe et je voudrais prendre l'essor; quitter mon ombre, mon ordure, rejeter le poids du passé! L'azur m'attire, O poésie! Je me sens aspiré par le haut. Esprit de l'homme, où que tu t'élèves, j'y monte." (2) Encore une fois, l'ombre du mythe se profile derrière le personnage gidien. Et si force est de constater son omniscience, il nous reste encore à délimiter ses deux principales composantes: le désir et l'obstacle au désir. C'est du conflit entre ces deux principaux aspects du mythe que naît le drame. Dans le cas de Gide, il fut particulièrement douloureux.

Oeuvre d'abstractions, Les Cahiers d'André Walter nous livre une moisson d'images essentielles qui, juxtaposées les unes aux autres, se

(1) Gide, André, La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, "Lettres Modernes", Minard, 1970, p. 76.

(2) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1435.

lisent comme un discours sur l'amour, ou du moins sur l'art d'aimer tel que Gide, jeune romantique ou écrivain lucide, l'a conçu toute sa vie. Dans Thésée, cette vision romantique du Beau et du Bien s'incarne dans le personnage d'Icare, fils de Dédale. Il est émouvant de voir Gide, vieillard, renouer avec l'idéal qui le hanta durant sa jeunesse. Au fond, cet idéal ne l'a jamais quitté. Fait intéressant, Icare apparaît comme une vision, une ombre fantômatique. Là encore, la beauté est cet inatteignable absolu. Et il semble que Gide soit incapable de rendre dense, palpable, l'objet dans lequel s'incarne son idéal de beauté. Le corps, la matérialité de la chair, constitue une entrave aux désirs de l'âme, lieu d'élection de l'amour, de la pureté et du Beau: "Deux acteurs: l'Ange et la Bête, adversaires — l'âme et la chair (...)" Ce qu'il y a, c'est la lutte des deux. Le réalisme veut le conflit des deux essences: voilà ce qu'il faut montrer." (1)

Lorsque Gide décrit physiquement son Icare, c'est bien sûr une image idéale qu'il nous propose et il le sait bien. Mais il reste que le lecteur sent bien qu'il a toujours conservé une admiration certaine pour ce héros et pour sa noble mais vaine tentative de se libérer des chaînes qui le retiennent et voler vers son idéal. Icare, c'est André Walter, lui-même le reflet d'André Gide. De même Icare c'est Emmanuelle, Marceline, Alissa. A travers tous ces personnages, c'est la permanence

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 94.

du mythe qui est assurée. Dans Thésée, il se cache derrière une forme humaine, un prétexte dont l'auteur se sert pour parler de lui-même:

" — Icare, mon enfant bien-aimé, viens nous exposer ton angoisse" (1).

Ce que nous, lecteurs, percevons, c'est une figure mythique. C'est en réalité Gide qui se raconte. En cela réside le talent de l'écrivain parvenu à maturité, c'est-à-dire qu'il nous persuade que son tourment est celui d'un autre, ce que Gide-Walter était absolument incapable de faire. En ce sens, on peut dire que la conscience aiguë de soi a tué, chez Gide, le poète. Le vieil homme vaincu par l'artiste. Mais le vieil homme continue de se survivre à lui-même, à travers la création de l'artiste. Cependant, la figure d'Icare est plus qu'une réminiscence empreinte de nostalgie, elle est une autre preuve que le mythe est toujours resté vivace:

"Je vis entrer un jeune homme, à peu près de mon âge, qui, dans la pénombre, me parut d'une grande beauté. Ses cheveux blonds qu'il portait très longs tombaient en boucles sur ses épaules." (2)

Vingt-ans plus tôt, il écrivit dans son journal:

(1) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et sotties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1434.

(2) " Ibid., p. 1434.

"Certains jours cet enfant prenait une beauté surprenante; il semblait revêtu de grâce et; comme eût dit alors Signoret, 'du pollen des dieux'. De son visage et de toute sa peau émanait une sorte de rayonnement blond. La peau de son cou, de sa poitrine, de son visage et de ses mains, de tout son corps, était également chaude et dorée." (1)

Dans Si le grain ne meurt:

"Le vêtement tomba; il rejeta au loin sa veste, et se dressa comme un dieu. Un instant il tendit vers le ciel ses bras grêles, puis, en riant, se laissa tomber contre moi. Son corps était peut-être brûlant, mais parut à mes mains aussi rafraîchissant que l'ombre." (2)

Et dans Les Cahiers, c'est le rêve de Walter:

"Et, dans un songe plein de visions, se déroulaient des champs dorés, des pentes de vallons que fraîchit le cours, ombragé des saules, d'une rivière fuyante. Et dans la rivière je revoyais les enfants... qui s'y baignent et plongent leur torse frêle, leurs membres brunis de soleil dans cette fraîcheur enveloppante." (3)

En examinant ces divers passages extraits de quatre œuvres différentes, on se rend très vite compte qu'un seul et même langage nous est tenu. En effet, certaines images s'imposent à nous de par leur récurrence.

-
- (1) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 630.
 - (2) Gide, André, "Si le grain ne meurt" in Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 561.
 - (3) Gide André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 164.

Ces images s'unissent en une seule, archétype à la fois du Beau et du désirable:

Passage no 1:

Beauté: "jeune homme", "grande beauté".

Amour: "cheveux blonds".

Sensualité: "tombaient en boucles sur ses épaules".

Passage no 2:

Beauté: "beauté surprenante", "grâce", "du pollen des dieux",
"rayonnement".

Amour: "rayonnement blond", "chaude et dorée".

Sensualité: "peau", "cou", "poitrine", "visage", "mains", "corps".

Passage no 3:

Beauté: "dieu", "ciel".

Sensualité: "nu", "bras grêles", "corps", "mains".

Plaisir: "riant", "rafraîchissant".

Passage no 4:

Beauté: "enfants", "champs", "vallons".

Sensualité: "dorés", "baignent", "plongent leur torse frêle",
"leurs membres bruns de soleil", "déroutaient", "pentes",
"rivière", "fuyante".

Plaisir: "fraîchit", "fraîcheur", "enveloppante".

Dans ces descriptions d'adolescents, certaines fictives, d'autres réelles, se mêlent tour à tour une sensualité inassouvie et la quête du mythe. Quoique, en ce qui concerne Gide, une nette séparation soit à faire entre le plaisir des sens et l'amour éthéré qu'il éprouve pour Madeleine, ces différents passages résonnent comme un hommage à la jeunesse et à la beauté. L'idéal amoureux, chez Gide, c'est-à-dire le parfait mélange d'amour et de sensualité, s'incarne dans l'image d'un adolescent. Ses cheveux sont de préférence blonds et sa peau est chaude et dorée. Jeunesse, soleil, chaleur, beauté, tels sont les critères qui éveillent le désir sensuel. Ce parfait mélange, ce mariage tant souhaité de sensualité et d'amour, Gide en fit pourtant l'expérience dans la réalité; ce fut sa liaison avec Marc Allégret. Avec Marc, qu'il nomme Michel dans son journal, Gide connaît le bonheur d'aimer à la fois selon le coeur et selon la chair. Mais il connaît également toute l'angoisse de celui par qui le malheur arrive. En choisissant Marc, et surtout en réalisant avec lui ce qu'il n'avait jamais osé espérer réaliser avec quiconque, il enleva à Madeleine tout espoir de "normaliser" leur union par la consommation du mariage. Epreuve cruelle qui ne la laissa pas sans marques profondes.

Cette dissociation entre l'amour et le plaisir sensuel opérée très tôt par Gide, nous laisse avec une contradiction dont les termes sont les suivants: d'une part une fixation du désir sur un objet du même sexe et dont les principales qualités sont la beauté physique et la

jeunesse, et d'autre part un idéal féminin tellement éthéré que l'auteur ne parvient pas à l'ancrer dans la réalité. Si son personnage féminin doit vivre et s'il doit prendre les contours d'une Emmanuelle ou d'une Alissa, c'est pour mieux mourir ensuite, disparaître du monde.

En fait, tout se passe comme si la femme gêne l'homme, l'empêchant de se réaliser en l'écrasant du poids de sa supériorité angélique. En effet, pourquoi cette hécatombe de personnages féminins chez Gide? Pourquoi Emmanuelle, Alissa, Marceline, Gertrude meurent-elles? La réponse est simple: pour faire place au désir, surtout pour le rendre possible, c'est-à-dire permis. Car la femme dans sa concrétude physique est un tabou, quelque chose d'inviolable. Connaître la femme selon la chair c'est commettre l'irréparable: c'est violer la mère.

L'image de la mère est un élément important de la problématique gidiennne. La mère, c'est avant tout un juge, un censeur. C'est d'elle qu'émanent les règles de vie. C'est encore elle que l'on voit se dresser à la frontière entre le permis et le non-permis. Mais cette image est double: d'un côté il y a l'incarnation de la pureté, de la bonté et de la justice, et de l'autre il y a la personnification de l'interdit. Mme Gide, c'est le roi Marc venant s'interposer entre Gide-Tristan et toute Iseult possible:

"Ils nous surveillent: je le sens bien. Ma mère surtout observe. Elle n'ose croire; elle ne sait pas — et craint de savoir; cela surtout la désoriente que, tous ces jours derniers, pour des raisons qu'elle ne peut saisir, je me suis écarté de toi. Mais hier, au piano, quand tu t'es approchée, j'ai bien vu son inquiétude." (1)

Maintes fois, à la fin de sa vie, Gide nous révèle que dans ses rêves, les visages de sa femme et de sa mère se confondent, et toujours "avec un rôle d'inhibition". Ce rôle d'obstacle à la réalisation du désir a sans doute été déterminant dans la vie d'André Gide, non seulement en ce qui concerne son orientation sexuelle, mais aussi en ce qui a trait à sa carrière littéraire. Et si l'influence de Juliette Rondeaux compte pour beaucoup dans la formation du Gide adolescent, on peut également affirmer que c'est contre elle, contre son diktat qu'il orchestre une véritable révolution intérieure passé la vingtaine. L'affirmation du moi ne pouvant se faire en face du père absent, c'est contre la mère qu'il dirige le doigt accusateur. Contre elle, la famille, la société bourgeoise conformiste.

Le fait que la première figure d'autorité dans la vie de Gide ait été sa mère, et que cette image, il la projeta sur Madeleine ainsi que sur les héroïnes de ses oeuvres, contribua à maintenir une certaine tension créatrice chez l'écrivain. Il lui fallait s'affirmer avant tout

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 85.

contre l'autorité maternelle. Mais le dilemme réel provient surtout du fait que la figure d'autorité tant haïe était en même temps idéal d'amour. En effet, comment aller à l'encontre du désir de celle à qui l'on doit tout, amour inconditionnel et respect filial? Encore une fois, c'est le dilemme passionné de Tristan qui resurgit. Comment Tristan peut-il oser prétendre à Iseult et ainsi aller à l'encontre du désir de son roi? Le philtre d'amour sert de prétexte. Dans le cas de Gide, le poison délicieux, la douce intoxication, ce fut la littérature.

Pour Gide, le personnage féminin est trop ambigu, trop exigeant pour représenter une force positive dans la réalisation pleine et entière du moi. C'est pourquoi la plupart de ses personnages masculins — dont Michel de l'Immoraliste est à notre avis l'exemple type — s'affirment en contrepartie d'une femme qui, occupant d'abord tout le champ de leurs préoccupations, disparaît à mesure qu'ils découvrent en eux des possibilités cachées. C'est l'histoire de Thésée qui ne se laisse jamais mettre le fil à la patte par Ariane. Et même si Walter se laisse entraîner dans la mort par Emmanuelle, André Gide, lui, n'accordera jamais à Madeleine droit de cité sur sa vie. Par elle, Gide a su préserver son idéal d'amour tout en sachant que c'est vers les choses de ce monde qu'il lui fallait diriger ses innombrables appétits. Ce qui prouve que si le mythe est bien présent dans l'oeuvre de l'écrivain, l'homme, lui, a su ne pas trop y croire. En somme, André Gide qui se regarde, ce n'est qu'André Gide qui, prudemment, tient Tristan à distance.

TROISIEME PARTIE

La mise en oeuvre: une matière qui ne demande qu'à prendre forme

La deuxième partie de notre recherche nous ayant permis de déceler la présence du mythe de Tristan dans les trois oeuvres qui nous préoccupent, nous pouvons maintenant tenter de comprendre de quelle(s) façon(s) il se manifeste dans chacune d'elles. Mais il nous fait d'abord expliquer plus en détail le mécanisme intérieur qui, chez Gide, génère la tension créatrice menant peu à peu à la crise puis à sa résolution à travers l'oeuvre d'art. L'oeuvre d'art, pour Gide, est une manière de réduire un problème, de le rationaliser, donc de l'objectiver. En faisant s'agiter des personnages à sa place, l'auteur peut leur attribuer des sentiments et une psychologie correspondants aux diverses tendances contradictoires de sa propre personnalité. Ce qui nous amène à conclure brièvement qu'au-delà du narcissisme gidien, de l'écrivain qui se regarde et qui veut qu'on le regarde, se situe un homme possédé du besoin d'écrire pour lui-même d'abord. Gide a d'ailleurs souvent répété que s'il n'écrivait pas, il se tuerait.

Comme nous l'avons souvent mentionné, l'acte d'écrire constitue pour Gide un moyen de porter un regard objectif sur ses contradictions afin de juguler l'élément d'auto-destruction qu'elles comportent. En effet, c'est essentiellement l'aspect destructeur du mythe que l'auteur refuse. C'est cet appel obsédant de l'ailleurs, ce profond désir de la mort que tout Occidental porte en lui et qui l'entraîne toujours dans quelque quête du Graal. Ce désir, Gide l'exorcise en écrivant Les Cahiers d'André Walter. L'effet de ce qu'on pourrait qualifier de

"catharsis littéraire" a été de lui faire prendre conscience de sa propre situation. Il a compris alors que la voie de la souffrance voulue n'était pas celle dans laquelle il désirait s'engager:

"Il m'apparut bientôt que le plus sage triomphe était, sur ce terrain, de laisser vaincre, de ne s'opposer plus à soi. Cette découverte, que je raconte dans Si le grain ne meurt, fut pour moi de la plus haute importance. Et sans doute prit-elle cette importance précisément parce que d'abord j'avais cru bon de lutter." (1)

En lieu et place de la mortification, de la folie délibérée de Walter, Gide opte donc pour le bonheur. Un bonheur sans entraves qui, selon lui, réside dans l'harmonie et l'équilibre entre toutes les tendances parfois contradictoires de l'être. Ce bonheur n'est pas chose donnée mais chose acquise au prix d'efforts constants pour arriver à la connaissance de soi. C'est en ce sens que Gide fut son propre sujet, puisant en lui-même les matériaux nécessaires à l'édification de son oeuvre. Ainsi, tel nous paraît être le sens de la phrase finale du Thésée: "j'ai fait mon oeuvre, j'ai vécu." (2).

Nous avons déjà abordé, dans la première partie, la question de l'antithèse dans l'oeuvre gidienne. Plus qu'un artifice purement littéraire, qu'un moyen de la rhétorique, l'antithèse apparaît comme une fonction déterminante dans une vision du monde profondément dualiste.

(1) Gide, André, Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Paris: N.R.F., Gallimard, 1952, p. 11 (préface à l'édition définitive).

(2) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, oeuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1453.

Chez Gide, l'antithèse est non seulement ce qui met l'oeuvre en mouvement, mais c'est également ce qui constitue son centre, le lieu angoissant et dramatique où tout se joue. Après l'expérience révélatrice d'André Walter, ce drame intérieur devient de plus en plus calculé et savamment mis en scène par celui-là même qui en est le seul lecteur et le seul public véritables.

Gide a toujours reconnu les pulsions contradictoires qui l'animaient. Il s'emploie, dès l'adolescence, à approfondir cette problématique intérieure en effectuant une minutieuse auto-analyse dont Le Journal est la plus patente manifestation. Son aptitude à rationaliser, à accorder, comme il le disait lui-même, plus d'importance au deuxième mouvement qu'au premier, l'amène à identifier clairement en lui les composantes conflictuelles du mythe. André Gide comprit très tôt que c'est précisément en exacerbant les conflits intérieurs qu'émerge la connaissance menant à la sagesse. De là le sens profond de sa démarche littéraire et spirituelle: se purger, un à un, de ses démons intérieurs.

Il y a donc une stratégie gidienne de la connaissance de soi; une mise en oeuvre des ressources restées inemployées afin d'aider l'individu à s'épanouir. Cette stratégie est, selon nous, fondée sur l'acceptation du dualisme (cette séparation voulue entre l'esprit et l'instinct) et la volonté de mettre en présence les termes de ce dualisme. En somme, Gide désire expérimenter sur lui-même, pousser plus loin la connaissance

de soi par la purgation des passions. Pour cela, il lui faut les vivre pleinement. Dans Les Cahiers d'André Walter, le dualisme intérieur se présente sous la forme d'un manichéisme primaire, résultat d'une éducation puritaine stricte. La première démarche littéraire du jeune Gide, c'est le mythe laissé à lui-même et s'exprimant dans son essence. C'est pourtant la première tentative sérieuse pour vaincre les résistances. Les siennes propres en même temps que celles du monde extérieur. Et même s'il ne réussit pas à trouver la paix de l'esprit qu'il recherche, c'est-à-dire se libérer du joug de l'instinct, il comprend néanmoins que le sentiment de culpabilité qui l'habite doit disparaître, et que dans cette disparition réside une des conditions du bonheur.

Une autre réalisation amenée par Les Cahiers est celle de la nécessité, pour Gide, de mettre de l'ordre dans son "chaos intérieur". Comme nous l'avons démontré dans notre partie stylistique, Les Cahiers d'André Walter reflètent un état d'âme confus et inquiet, en même temps qu'ils révèlent l'extraordinaire richesse de cette matière première qui ne demande qu'à prendre forme: |||

"Sans doute la 'préoccupation' où il vivait avait-elle 'le grave inconvénient d'absorber introspectivement' toutes ses facultés attentives, mais elle avait aussi l'immense avantage de lui apprendre à se connaître. Cet apprentissage de l'analyse était d'une importance capitale pour un futur psychologue et un futur artiste: il le rendit plus lucide et plus intelligent, au sens où l'intelligence est l'art de life à l'intérieur (intus legere)." (1)

(1) Delay, Jean, La jeunesse d'André Gide, I, Paris: N.R.F., Gallimard, 1956, p. 589.

André Walter décide de s'enfermer dans ses ratiocinations, de pousser sa folie jusque dans la mort. André Gide, lui, décide de vivre et d'ébaucher son oeuvre, d'entreprendre une vaste introspection qui prend peu à peu l'allure d'un combat intérieur dont l'issue véritable est la conquête de la liberté individuelle. A l'extérieur, il y a la famille, le conformisme de la société bourgeoise auquel il se heurte. Au plan personnel, il y a l'appel du mythe. Mais peu à peu, le manichéisme quelque peu naïf des jeunes années cède le pas à la lucidité des années de maturité. Cette lucidité se fonde sur la volonté résolue d'entrevoir, dans sa relation au monde, toutes les facettes du possible, y compris le besoin de légitimer une orientation sexuelle jugée contre-nature par la société. C'est pour cela que, durant la première moitié de sa carrière littéraire, Gide éprouve le besoin de se purger de son puritanisme en s'abandonnant aux tentations qu'il avait repoussées durant sa jeunesse. En somme, il doit remettre en question tous les enseignements pour que puisse naître le sien propre.

Ainsi, quelques-unes des grandes questions qui préoccupaient André Gide du temps des Cahiers, refont surface dans La Symphonie pastorale. Elles sont posées différemment il va sans dire. Le combat séculaire entre les forces du Bien et du Mal, l'idée de péché et de salut, la corruption du monde et la pureté de l'ange sont tous des thèmes récurrents. Dans Les Cahiers d'André Walter par exemple, la question du Bien et du Mal se pose d'une façon urgente par un adolescent ignorant des choses du monde

et troublé par ce qu'il voit. Le Mal vu à travers les yeux de Walter englobe le monde et prend l'aspect de la matière lourde et abjecte qui empêche l'essor de l'âme. Le Mal, c'est la matière puisque la matière est corruptible. En conséquence, tout désir de la matière est en même temps désir du Mal. L'âme, immatérielle et pure, échappe à la corruption. Mais elle demeure prisonnière du corps, lui-même matière. Le corps est donc, dans l'esprit tourmenté de Walter, une des formes du mal et c'est pourquoi il faut le châtier. On n'en sort pas. Le cercle se referme sur Walter et finit par causer sa perte.

Ce que Gide comprend alors, c'est que l'absolu est une vue de l'esprit et que cette vue déçoit toujours. La vie, au contraire, est mouvement continu, remise en question constante. A l'instar d'André Walter, le pasteur de La Symphonie pastorale se laisse également séduire par un absolu. Un absolu d'amour pur et véritable qu'il investit dans la personne de sa petite protégée, Gertrude. Pour lui, le Mal se situe dans le cœur de l'homme, le rendant aveugle à la beauté du monde. Cette beauté, selon lui l'homme ne pense qu'à la détruire en l'exploitant pour s'enrichir matériellement. Gertrude, par contre toute innocence, incarne cet amour pur et désintéressé puisque le Mal ne l'a jamais atteinte. Elle est vierge de toute corruption et, de plus, sa cécité est même présentée par Gide comme étant l'état de Grâce originel.

Mais l'amour que le pasteur éprouve pour Gertrude n'est pas, comme il se plaît à le croire, pur et désintéressé. C'est un amour humain, charnel. Le péché, selon Gide, n'est pas dans l'amour sous toutes ses

formes, mais bien dans le refus de s'avouer à soi-même et aux autres la nature de cet amour. Le pasteur n'a pas péché selon le dogme. C'est contre la nature qu'il s'est élevé. André Walter est mort d'avoir trop respecté la Loi, trouvant dans cette mort une espèce de libération. Le pasteur, au contraire, perd l'objet de son amour justement parce qu'il n'a pas su s'y abandonner selon la chair. Avec quelle ironie la perspective se trouve-t-elle inversée!

Et voici que vingt-cinq ans plus tard, Thésée se présente à nous comme le héros déculpabilisé, pour qui la question du Bien et du Mal revêt un caractère très relatif. Son égoïsme et sa désinvolture apparents ne doivent cependant pas abuser le lecteur. Le message est ici sans équivoque: tout homme se doit d'abord à lui-même s'il veut espérer être utile à autrui. L'ennemi véritable, nous dit Gide, est en nous. C'est contre nous-mêmes qu'il faut d'abord engager le combat afin d'abattre les barrières qui nous empêchent de nous affirmer. Car nous avons tous, comme Icare, Walter, le pasteur, un labyrinthe en nous. En ce sens, le péché, tel que nous le concevons le plus souvent, n'existe que dans notre esprit: "— Pauvre cher enfant, dit Dédale. Comme il pensait ne pouvoir plus s'échapper du labyrinthe et ne comprenait pas que le labyrinthe était en lui." (1)

(1) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, œuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1436.

C'est donc l'imagination délirante, mystifiante, et un trop grand dédain de la race humaine qui ont perdu Walter et le pasteur. Ils ont été, chacun à sa manière, les artisans de leur propre défaite, tout comme Alissa, Marceline et tous les autres héros gidiens pour qui vivre n'est qu'un empêchement continu. Voilà pourquoi ces héros malheureux, morts-vivants, n'accomplissent jamais rien que leur échec. Toutes leurs forces vives sont mobilisées ailleurs. Et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre cet autre thème majeur chez Gide: la disponibilité. Pécher contre soi-même, contre son corps et son esprit, s'empêcher volontairement de jouir des plaisirs de la vie, c'est s'arrêter de croître, de s'épanouir. Et comme l'épanouissement individuel ne peut être que bénéfique pour soi et pour les autres, il revêt alors l'aspect d'une obligation, d'un devoir. Voilà, selon nous, le sens réel de ce que l'on a appelé "l'évangile gidien".

Mais la disponibilité, c'est avant tout une attitude face à la nature et à l'univers. Pour Walter et Emmanuelle de même que pour tous les couples mythiques, la majesté de la nature n'est qu'un prétexte à l'exaltation de leur passion. Ces amoureux de l'amour ne contemplent la nature que pour s'y voir en elle. Ils sont comme Tristan et Yseult, le couple originel. Ils ne savent pas voir autour d'eux puisqu'ils ne voient qu'eux-mêmes en toutes choses et toutes choses en eux-mêmes. Ils se veulent le commencement et la fin de tout, sans se rendre compte qu'ils sont l'incarnation du suprême égoïsme. Ils ne servent à rien, ne contribuent à rien ni à personne; ils s'entre-dévorent et se consomment; ils sont le feu même de la passion.

"L'amour de l'amour même dissimulait une passion beaucoup plus terrible, une volonté profondément inavouable — et qui ne pouvait que se 'trahir' par des symboles tels que celui de l'épée nue ou de la périlleuse chasteté. Sans le savoir, les amants malgré eux n'ont jamais désiré que la mort!" (1)

Thésée, héros positif, ne désire que la vie. Il est dans la vie, pleinement. Au lieu de vouloir transcender son état physique, il désire au contraire s'affirmer en tant qu'homme et se réaliser dans ce monde. Lorsque, à la fin du Thésée, Gide fait dialoguer Thésée et Oedipe, ce dernier, qui s'est crevé les yeux pour ne plus être témoin de la laideur du monde, chante son bonheur d'être plongé dans sa nuit intérieure. "O obscurité, ma lumière!" clame-t-il. Pour Thésée, cette mutilation volontaire est un geste inutile, une espèce de suicide, un renoncement à la vie:

" — Cher Oedipe (...) je ne puis te louer de cette sorte de sagesse surhumaine que tu professes. Mais ma pensée, sur cette route, ne saurait accompagner la tienne. Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a." (2)

Déjà, dans La Symphonie pastorale, Gide avait abordé le thème de la cécité et en avait fait la représentation concrète d'un état de félicité,

(1) Rougemont, Denis de, L'amour et l'occident, Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 37.

(2) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, œuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1453.

de joie intérieure profonde. Parce qu'il est empêché d'entrer en contact visuel avec le monde, l'aveugle-né est donc cet être préservé, innocent, naturel. La vue est un sens qui souvent nous déçoit. Elle nous empêche de diriger notre attention à l'intérieur de nous-même et de nous voir tels que nous sommes. Oedipe désire, en devenant aveugle, retourner à cet état primitif de l'être. Mais il est déjà trop corrompu par le monde. Son acte revêt l'aspect d'une lâcheté aux yeux de Thésée qui, lui, accepte le monde tel qu'il est. Dans l'esprit du manichéen Walter, l'impur ne peut retourner à l'état de pureté originel. Gide-Thésée s'insurge contre ce diktat et affirme avec enthousiasme que l'on peut se transformer et, ce faisant, transformer le monde.

Epanouissement de l'individu à travers une communion avec la nature, voilà le leitmotiv de Gide. Ce leitmotiv, il ne cessera de l'opposer aux institutions sociales et politiques qui, selon lui, étouffent cet épanouissement. Il faut retourner aux sources, se rapprocher de la nature et non s'en dissocier par le moyen d'une surexploitation qui aliène l'individu. Il ne peut y avoir que du Bien dans la nature si l'homme se plie à elle. C'est lorsque l'homme cherche à dominer et à imposer sa loi que le Mal s'installe. La laideur et la corruption, le péché et la déchéance proviennent de l'homme, n'existent que par lui. Pour que l'homme puisse survivre nous dit Gide, il faut qu'il reconnaisse son appartenance à la nature.

Cette vision quelque peu idéaliste est celle qu'il professe au moment où il écrit Les Nourritures Terrestres. Quarante ans plus tard, le champion de l'individualisme farouche adhère au parti communiste. Cette nouvelle position idéologique sera dénoncée par certains comme un désaveu des idées exposées dans Les Nourritures Terrestres. Rien n'est plus éloigné de la vérité selon nous. En fait, rien n'est plus cohérent avec la pensée gidiienne qui veut que l'individu soit ouvert et disponible à tout ce que la vie lui apporte. Cette soudaine volte-face n'est que l'exercice pur et simple de la liberté individuelle. Ce que Gide recherche avant tout, c'est la ferveur de l'engagement, l'authenticité de l'acte. Tout comme il fut un temps où Gide-Walter voulait se perdre, avec Emmanuelle, hors du monde, Gide-Ménalque désire se perdre totalement dans la collectivité humaine, se désidentifier et se fondre dans la masse des hommes après avoir fait don du meilleur de lui-même. Ce n'est que lorsqu'on la voit sous cet angle que sa nouvelle profession de foi prend un sens. C'est presque le dernier geste follement romantique d'un écrivain et d'un penseur qui, depuis André Walter, est demeuré fidèle à lui-même, tout en rendant compte de son évolution personnelle.

En fait, ce que Gide recherche dans le communisme, c'est plus que de simples idées, c'est un engagement, un investissement total de toutes les ressources de l'être dans une cause qui le rapproche de ses semblables. Que ce soit du haut d'une estrade sur la Place Rouge où il récite l'éloge funèbre de Gorki, ou encore en brandissant le poing

et en chantant l'internationale avec les camarades de Villejuif, Gide appelle d'abord et avant tout à la communion avec autrui, la nature, à la limite avec le monde. Gide est un croyant qui se passe de Dieu pour croire en l'Homme. Son appel est un défi lancé contre les institutions humaines qui répriment la liberté et qui ne servent qu'à soumettre l'individu, à le rendre docile et obéissant. Une pâte maléable et souple entre les mains de quelques privilégiés. Depuis son voyage au Congo en 1927, Gide s'est rendu compte de l'immense pouvoir économique et politique que quelques-uns exercent sur des populations entières. Il a vu les méfaits du colonialisme à l'oeuvre; l'incurie et l'indifférence des fonctionnaires français vis-à-vis des populations qu'ils administrent. Tout cela fait que son parti-pris communiste s'insère parfaitement, au moment où il le rend public, dans l'évolution de sa critique de la société française:

"De la critique qu'il faisait en mai 1912, juré à la cour d'assise de Rouen, de la *machine-à-rendre-la-justice*, à son adhésion au communisme des années 1931-36; l'engagement social de Gide ne fut dans son esprit que le prolongement des cris d'affranchissement des Nourritures Terrestres." (1)

Lorsque Gide adhère au parti communiste en 1931, plusieurs de ses amis sont frappés de stupeur. François Mauriac n'en revient pas que Gide

(1) Martin, Claude, André Gide par lui-même, Paris: Seuil, Collection "Ecrivains de toujours", 1970, p. 166.

se fasse tout à coup le chantre du "triomphe de la troisième bolchévique où toute créature sera interchangeable..." Cependant, ce que Gide croyait être l'aube d'une ère nouvelle tourne rapidement au cauchemar politique. Les vagues d'emprisonnements et les purges massives en URSS finissent par le détourner du communisme avec lequel il rompt définitivement en 1936. Retournement qui prouve encore une fois qu'il tient à conserver son indépendance d'esprit. Le dogmatisme communiste, Gide s'en aperçoit assez vite, exige une foi inconditionnelle qui ne souffre pas qu'on en fasse la critique. Ce nouveau dogmatisme ressemblait trop à celui de l'Eglise qu'il avait naguère combattu de toutes ses forces.

Ecrivain constamment préoccupé par le problème de la liberté individuelle, Gide n'a jamais été l'homme d'aucune doctrine. Au demeurant, la philosophie des Nourritures Terrestres se présente comme un réquisitoire contre toutes les doctrines. Gide, c'est une mutation perpétuelle, un départ toujours nouveau vers l'ailleurs fascinant, de même que c'est un constant retour à soi.

"Ce fil sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent, que tout ce que tu seras prend appui." (1)

(1) Gide, André, "Thésée" in Romans, récits et soties, œuvres lyriques, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 1433.

Pierre par pierre, Gide a construit son oeuvre, l'a élevée au rang d'un des fleurons les plus prestigieux de la littérature française. En écrivant Thésée, il aboutit enfin au héros, à l'individu libre de toutes contraintes et travaillant pour le bien commun tout en recherchant son intérêt propre. Thésée, homme libre et seul contre le monde, c'est aussi Walter. Mais alors que la solitude de Walter est le lieu de son angoisse, celle de Thésée est ce qui constitue sa force. A tout prendre, l'évolution des idées de Gide se présente comme une inversion des valeurs. Ce qui naguère appartenait au monde angoissant de l'absolu se trouve maintenant ramené à la dimension de l'homme dans sa réalité concrète. C'est cette acceptation de la vie qui fait de l'homme un héros.

Le héros est un homme seul. Obligatoirement. La solitude lui permet de prendre ses distances face au commun des mortels. Elle lui fait prendre conscience de sa destinée, de l'importance de sa mission et ne le lâche point jusqu'à ce qu'elle s'accomplisse. La solitude élève l'individu et permet de transcender les apparences. Elle oblige à l'introspection qui mène à la lucidité. Mais le héros ne doit pas en rester là. Il doit surtout être un homme d'action. La réflexion ne mène nulle part sans l'acte qui en est la conséquence. Le destin d'Icare en est le plus bel exemple; il reste pour toujours prisonnier de ses ratiocinations sans jamais pouvoir agir.

Thésée se réclame d'une emprise sur le destin. Il s'arroge, tel Prométhée, le feu sacré pour transformer le monde et être l'artisan de

sa propre aventure. En cela réside, nous croyons, l'essentiel du message gidien. Pour cela il faut du courage. Le courage d'affronter les monstres qui sont en nous d'abord, ensuite ceux qui peuplent le monde. La vie de Thésée n'est que le processus continuuel de la réalisation de soi. Thésée, c'est l'homme réalisé; Walter, l'homme qui se rêve. Entre ces deux piliers d'une même oeuvre, toutes les passions, toutes les tentations sont venues, puis reparties. Seul l'homme est resté, triomphant.

Gide s'est éteint le 19 février 1951. Il nous a quittés sur une dernière question: "C'est toujours la lutte entre ce qui est raisonnable et ce qui ne l'est pas?". Qu'importe ce qui est raisonnable; qu'importe ce qui ne l'est pas. André Gide aura eu sa part des deux sans le moindre regret. Ce qui compte c'est la lutte. La lutte continuelle, incessante pour affirmer l'Homme. Même en face de la mort.

CONCLUSION

()

Nous voici maintenant arrivés au terme de notre étude. Tout compte fait, il s'agit pour nous d'évaluer l'impact, sur Gide et sur son oeuvre, de ce conflit fondamental entre le spirituel et le matériel dont il a été question tout au long de notre travail. Mais, est-il possible de conclure sur une telle question? d'y apporter une réponse définitive? Gide, le premier, en a reconnu l'impossibilité. Il reste la lutte, le combat sans cesse à recommencer pour affirmer la dignité de l'homme. Voilà ce qui importe. Cela, Gide aussi l'a reconnu.

Son oeuvre nous le prouve. Longue interrogation qu'aucune réponse ne semblait apaiser tout à fait; dialogue inachevé entre l'homme et l'univers. Avec Gide, le débat n'est jamais clos. Il a commencé avec André Walter et s'est poursuivi jusqu'à Thésée. Ce que nous avons tenté de faire dans ce travail, ce fut de rendre compte, encore que partiellement, de son évolution. Il y a un point précis dans l'oeuvre de Gide — nous croyons que c'est La Symphonie pastorale — où le débat prend une autre tournure. D'intérieur il devient extérieur. Au moment où il termine La Symphonie, Gide, ayant passé près de la moitié de sa vie active à régler ses comptes avec lui-même, sent le besoin de se présenter au monde tel qu'il se voit. Et l'image qu'il désire projeter est plus proche de Ménalque que de celle de l'écrivain bourgeois bien marié et sans problèmes. Au contraire, il désire en finir avec l'hypocrisie du conformisme dans lequel il vit depuis toujours. Comme quelqu'un qui est resté trop longtemps sous l'eau, il manque d'air,

()

il étouffe. Et cette année 1918 est cruciale. En plus de La Symphonie pastorale, Gide écrit Corydon dont il retarde à dessein la parution afin de ne pas indisposer certaines personnes de son entourage. Sa vie est un mélange d'angoisse et de bonheur et l'on sent que quelque chose en lui change. Peut-être est-ce la culpabilité qui disparaît? Voici, juxtaposés, quelques passages du Journal (1) qui témoignent éloquentement cette période troublée (mais féconde de l'avenir) de la vie de l'écrivain:

11 mai: "Le plus grand bonheur, après que d'aimer, c'est de confesser son amour".

17 mai: "Ah! C'est déjà le plein été. Mon coeur n'est plus qu'un immense hymne de joie... J'ai beaucoup travaillé ces jours derniers, à peu près terminé la première partie de L'Aveugle."

2 juin: "Autour de nous je ne vois que désordre, désorganisation, négligence et gaspillage des vertus les plus radieuses — que mensonge, que politique, qu'absurdité. Rien n'est mis à sa place, rien n'est mis en valeur et les éléments les plus rares et les plus dignes de triomphe deviennent par leur méemploi, suspects, nocifs et ruineux."

Et finalement, le 3 juillet, à Grantchester où il séjourne avec Marc

Allégret: "J'ai tiré deux bouffées de trop de la cigarette qui maintenant achève de se consumer dans ce cendrier près de moi; mais le vertige n'est point pénible où tournoie vaporeusement ma pensée avec les bleuâtres volutes de fumée qui montent vers le plafond blanc. J'ai fait décrocher les photographies et les estampes hideuses qui couvraient les murs de cette pièce petite où rien ne m'appartient et où j'habite d'autant mieux que mon passé plus complètement s'annihile."

(1) Gide, André, Journal 1889-1939, I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, pp. 654-655-656.

De façon paradoxale, c'est à ce moment difficile de sa vie que Gide comprend que le conflit, en lui, s'est apaisé, et que s'il a réussi à se purger de ses démons intérieurs, l'effort de la lutte doit maintenant se porter ailleurs. Les Nourritures terrestres fut un poème à la vie, une profession de foi envers un nouvel évangile; Paludes, une critique sévère de la "fange" littéraire parisienne dans laquelle il menaçait de s'enliver; L'Immoraliste; La Porte étroite et La Symphonie pastorale sont des démonstrations d'échecs subis par des individus qui, au nom d'un absolu auquel ils subordonnent tout, finissent par ne plus percevoir l'essentiel de la vie. C'est à cette négation de la vie dans sa globalité, c'est-à-dire dans ce qu'elle comporte de bon et de mauvais, que Gide s'en prend.

André Walter, puritain, inquiet, est le produit d'une société aux prises avec ses propres peurs, ses angoisses profondes. Au premier plan: le refus de la chair, incarnation du mal. Pour que le monde soit compréhensible aux André Walter, il leur faut distinguer, compartimenter, organiser les êtres et les choses selon un ordre logique. C'est cette logique qui entraîne l'homme à porter un regard objectif sur le monde qui est la cause première de son tourment. En fait, en voulant rendre inoffensif le monde qui l'entoure, l'homme tente de s'en emparer, de soumettre à lui la nature de peur que ses manifestations anarchiques, incontrôlables, ne prennent le dessus. C'est là l'essence même de la pensée bourgeoise fondée sur la peur. Peur de la nature, peur du corps et de ses manifestations. C'est lorsque Gide s'est enfin déculpabilisé de son homosexualité que la lutte entre le corps et l'esprit a cessé:

"Je ne crois à l'âme séparée du corps. Je crois que, corps et âme, c'est la même chose, et que, lorsque la vie du corps n'est plus là, c'en est fait des deux à la fois. Cette distinction arbitraire, artificielle, de l'âme et du corps, c'est contre elle que ma raison proteste: je crois (je ne puis pas ne pas croire) à leur inévitable dépendance. Alors je peux bien dire que l'âme seule m'importe: mais elle ne peut se produire et se manifester, mais je ne puis la comprendre et appréhender, que par le corps. Et c'est par celui-ci, en dépit de tout mysticisme, que devient possible toute manifestation de l'amour." (1)

Le corps et l'âme, dans l'esprit de Gide, ne doivent faire qu'un. C'est par le corps que l'âme s'exprime, se manifeste au monde. On ne peut les séparer sans risquer de tourmenter l'esprit. C'est cette séparation artificielle qui a causé la perte de Walter. Le même mysticisme habite le pasteur et le mène vers l'échec. Des trois héros que nous avons étudiés, seul Thésée offre une image positive face à la vie. En somme, Gide a combattu le feu par le feu. En donnant pour exemple la vie de ce héros mythique, Gide a voulu démythifier la vie elle-même. La vie est devant nous, nous dit-il, pleine de tous les possibles, de tous les destins et de toutes les aventures. Il suffit de vouloir s'affirmer, de se créer sa propre place au soleil malgré tous les obstacles. Tout compte fait, Gide, c'est le tueur de mythe, et sa plus grande victoire fut sans doute celle qu'il remporta contre André Walter. En fait, par delà André Walter, c'est à l'appel de Tristan

(1) Gide, André, Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 338.

qu'il a su résister; à cet appel obsédant de la mort s'exprimant dans le refus du monde matériel. Esprit et Matière... Une fois André Walter mort et enterré, Gide n'aura maintenu cette fausse dichotomie que pour mieux en démontrer le caractère arbitraire et artificiel. Nous croyons que là se trouve l'essentiel de son enseignement. Deux ans avant sa mort, comme pour affirmer une ultime fois son point de vue, Gide écrivit:

"Je crois qu'il n'y a pas là deux mondes séparés, le spirituel et le matériel, et qu'il est vain de les opposer. Ce sont deux aspects d'un même et unique univers; comme il est vain d'opposer l'âme et le corps. Vain est le tourment de l'esprit qui les invite à se combattre. C'est dans leur identification que j'ai trouvé la quiétude. Et que le monde spirituel l'emporte en souveraine importance, c'est en vue de mon esprit, lequel dépend étroitement de mon corps; l'un et l'autre s'entendent et s'accordent pour obtenir en moi l'harmonie. Je ne veux ni ne puis chercher à soumettre et subordonner l'un à l'autre, ainsi que se propose de faire l'idéal chrétien. Je sais par expérience (car longtemps je m'y suis efforcé) ce qu'il en coûte. De quelque côté, corps ou âme, que penche la victoire, celle-ci reste artificielle et passagère et nous avons en fin de compte à régler les frais du conflit." (1)

(1) Gide, André, Journal 1939-1949, II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 338-339.

0

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages cités

BREE, Germaine

André Gide l'insaisissable Protée
Paris: Les Belles-Lettres, 1953

DELAY, Jean

La Jeunesse d'André Gide, I
Paris: N.R.F., Gallimard, 1956

GIDE, André

La Symphonie pastorale, édition établie
et présentée par Claude Martin
Paris: Lettres Modernes, 1970

Les Cahiers et les Poésies d'André Walter
Paris: N.R.F., Gallimard, 1952

"Thésée" in Romans, récits et soies,
oeuvres lyriques
Paris: Bibliothèque de la Pléiade,
Gallimard, 1964

"Si le grain ne meurt" in Journal 1939-1949, II
Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,
1954

Journal 1889-1939, I
Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,
1951

IRELAND, G.W.

André Gide: a study of his creative writings
Oxford: Clarendon Press, 1970

MAISANI-LEONARD, Martine

André Gide ou l'ironie de l'écriture
Presses de l'Université de Montréal, 1976

MARTIN, Claude

André Gide par lui-même
Paris: Seuil, Collection "Ecrivains de
toujours", 1970

MAURRON, Charles

Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique

Paris: José Corti, 1963

ROUGEMONT, Denis de

L'amour et l'occident

Paris: Union générale d'éditions, 1962

II. Ouvrages consultés

BACHELARD, Gaston

Études

Paris: Vrin, 1970

"

L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement

Paris: José Corti, 1943

"

Le droit de rêver

Paris: Presses Universitaires de France, 1970

BARTHES, Roland

Le Degré Zéro de l'écriture

Paris: Seuil, Collection "Points", 1975

DU BOS, Charles

Le Dialogue avec André Gide

Paris: Sans Pareil, 1929

GENETTE, Gérard

Figures I-II-III

Paris: Seuil, 1966-69

GUIRAUD, Pierre

La Stylistique

Paris: Presses Universitaires de France, 1975

- MAROUZEAU, Jules Précis de stylistique française
Paris: Masson, 1946
- MARTIN DU GARD, Roger Gide, André-Paul-Guillaume 1869-1951
Correspondance..., introduction par
Jean Delay
Paris: Gallimard, 1968
- " Notes sur André Gide, 1913-1951
Paris: Gallimard, 1951
- PICON, Gaëtan "Actualité d'André Gide", Bulletin de
l'association des amis d'André Gide, no 34
Année 1977, pp. 70-81
- RETIF, André "André Gide et les mots", Vie et Langage
no 236, novembre 1971, pp. 602-611
- RICHARD, Jean-Pierre Littérature et Sensation
Paris: Seuil, 1954
- VAN RYSELLBERGHE, Maria Les Cahiers de la Petite Dame, I-II
Paris: N.R.F., Gallimard, 1973-1974
- WATSON-WILLIAMS, Helen André Gide and the Greek Myth
Oxford: Clarendon Press, 1967