

Définies, différées ou différentes : lecture flottante de quelques musiques gidiennes

par

FRÉDÉRIC BOULESTEIX

« Le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique [...]. Le peuple français est un peuple de dessinateurs. D'artisans, de stylistes, de dessinateurs. » (Gide, « Feuilletés inédits et variantes », 93 ¹). Ainsi en serait-il de ces paysagistes du XIX^e siècle, de Balzac à Zola en passant par Flaubert, qui surent avant tout tracer et esquisser par la langue une société française en mutation, générant une succession rapide de mouvements, du réalisme au symbolisme, qui tentèrent d'écrire un monde à mesure plus fluctuant au sein duquel allait naître André Gide, autant à la musique qu'à l'écriture.

On sait combien celui-ci disait ne guère goûter les rencontres de certains genres, qui ne sut pas toujours comprendre les rapprochements possibles tentés par quelques-uns, entre peinture et littérature. Plus indulgent avec la musique, il entretint des liens constants et magiques entre cette dernière qu'il pratiquait en connaisseur doué et son expérience plus décisive encore de l'écriture.

Cette relation n'est en rien une découverte : plusieurs jadis et naguère nous la surent faire goûter. Le mérite, pourtant, que nous pourrions retirer de cette session de San Diego, vieille de quelques mois déjà, est d'avoir su faire ressurgir des équations qui interrogent, relatives aux tissages qui lient la textualité gidienne à la texture musicale qu'elle intègre souvent et véhicule de manière plurielle et polysémique.

1. Nous n'indiquons les références que des seules citations qui n'apparaissent pas dans les conférences qui précèdent.

Nul ne le contestera plus, il est un palimpseste des œuvres de Gide, qui, très tôt, fut relevé par Mallarmé : « Votre livre est un livre de silences. Vous avez su la chose la plus difficile : se taire ; — de sorte que toutes les pensées sont dans l'intervalle des lignes ². » C'est au cœur de ces jeux de réseaux que les interventions de San Diego sont allées relever les espaces de rencontre entre un Gide écrivant et un Gide interprétant ou encore écoutant, ouvert à la musique dans son sens le plus large, depuis sa pratique familiale du piano, son regard critique sur la composition de Chopin, sa fascination sensuelle pour la flûte du Maghreb, son expérience aussi, d'un monde bien plus étendu, au carrefour d'une prose musicale souvent métaphorique qui se lie aux sources sonores les plus diverses.

L'originalité de cette session est sans doute moins dans l'exploration systématique d'un signifiant musical souvent absent en tant que tel, plutôt que dans la tramatisation ³ d'un ensemble isotopique qui tente d'explorer les multiples figurations d'un paysage de signifiés complexes, qu'Elaine D. Cancalon présente à juste titre comme « éternellement flottant[s] ».

S'il nous était donné de dresser une cartographie de cette session, qui saurait retirer de chaque moment les éléments d'une orographie de l'ensemble, tout en allant, à l'instar du professeur Cancalon, des plus « lisibles » aux plus « scriptibles », il nous faudrait commencer par ce fait essentiel, souligné par chacun, que la musique est presque toujours présente au cœur de ce que nous souhaiterions intituler une « scène musicale capitale » ; ce sera là — car pourquoi ne pas s'y laisser aller — le premier point de notre considération. Cette scène est souvent centrée — ce sera notre seconde étape — autour d'un instrument qui affirme à de multiples niveaux symboliques la matérialité d'une potentialité extra-musicale, sensible ou même sexuelle. Dans un troisième temps, ces scènes et instruments se réfèrent souvent à un aspect caractéristique de la formation de Gide et de son initiation. Loin de ne se limiter pourtant qu'au monde de la musique construite et structurée, nous nous rendons compte, dans le quatrième moment de notre lecture, que l'oreille musicale est ouverte au monde, par l'attention portée au domaine des sons d'une part, par l'utilisation systématique aussi de la métaphore, de jeux sur les signifiants, qui voient dans la musique des éléments de paysages ou des figures botaniques, ou encore dans le paysage une musique. Enfin, nous terminerons

2. Réponse de Mallarmé à André Gide après réception des *Cahiers d'André Walter* (Delvaile, 26).

3. Au sens de « dramatisation » (exagérer les choses, mais surtout, au niveau psychanalytique, transformer un concept en image) et de « trame » (structure d'un réseau, ce qui constitue le fond et la raison d'une chose organisée).

par ce fait parfois souligné, qu'il y a une musicalité certaine de l'écriture gidienne, tout comme il y a une scripturalité de son expérience musicale.

I

Dans le premier temps donc, par lequel nous souhaitons aborder la fonction sémiotique de la musique, la présence est manifeste et remarquée, de « scènes musicales capitales » qui entretiennent les catégories variées d'un commerce, souvent basé sur une intimité avec l'autre ou avec le monde.

Il est dans la nature même de la musique de lier et de rassembler, de joindre : « *le recours* à la musique, avec ses timbres, ses tonalités, ses rythmes, ses instruments divers, est un des moyens de s'associer à la plénitude de la vie cosmique. Dans toutes les civilisations, *les actes les plus intenses de la vie sociale ou personnelle sont scandés de manifestations, dans lesquelles la musique joue un rôle médiateur pour élargir les communications jusqu'aux limites du divin.* » (Chevalier, « Musique » ; c'est nous qui soulignons).

André Gide « a recours » à la musique, à sa pente médiatrice. Par elle, de manière très réelle, il « s'associe à la plénitude de la vie », autant macrocosmique (la relation avec le divin et l'univers) que microcosmique (la relation à l'autre). Le texte gidien met ainsi en scène et en sèmes ces recours, principalement en ménageant des espaces et des moments de rencontres, qui sont autant de nœuds narratifs, autant de carrefours virtuels où tout se peut décider et où tout peut se passer, par delà les codifications linguistiques.

Ainsi Elaine D. Cancalon évoque *Les Cahiers d'André Walter* et le rôle intermédiaire qu'y joue la musique, à la fois en tant que « chemin qui relie au monde », mais aussi dans sa fonction au cœur des scènes qui mettent en rapport le jeune homme et sa cousine, puisque Walter « utilise l'émotion créée par son jeu pour déranger les sentiments de la jeune fille ». S'il s'agit ici d'une présence directe de la pratique musicale, dirigée dans un sens voulu, les épisodes sont plus nombreux, évoqués par les autres intervenants, où, comme le dit le professeur Cancalon, « la présence de la musique est déjà sous-jacente et existe à un degré second avant même de signifier autre chose ».

Antoine Spacagna nous rappelle ainsi cet épisode pris dans *Les Nouritures terrestres*, où l'on entend « la flûte du berger » que le narrateur aime, qui se demande lequel, de l'enfant ou de lui-même, viendra à l'autre le premier. Ici, la flûte n'est pas l'adjuvant nécessaire à la séduction, elle n'est pas non plus ce décor musical auquel le cinéma nous a habitués et qui enrobe grossièrement l'intrigue. Comme le narrateur de *Si le grain*

ne meurt l'affirme, il se rejette « d'autant plus passionnément » vers ce qu'il appelle « la musique pure, c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier », ce que souligne le professeur Day dans une étude très fouillée. Cette musique existe donc d'abord sur un autre plan, presque hors-texte ; elle ne véhicule pas le sentiment qui anime le narrateur mais intervient en tant que fonction symbolique phatique, qui accompagne le « désir » et souligne l'incapacité du langage seul en le raturant. Comme le fait remarquer Madame de Staël, « il semble qu'en écoutant des sons purs et délicieux, on est prêt à saisir le secret du Créateur, à pénétrer le mystère de la vie. Aucune parole ne peut exprimer cette impression, car les paroles se traînent après les impressions primitives » (Mme de Staël, 98-9).

Le professeur Spacagna rappelle aussi, dans *Les Nouvelles Nourritures*, le chant des oiseaux, qui assure une fonction autre, établissant une sorte d'image sonore de la rencontre possible avec le divin. La symbolique de l'oiseau implique souvent cette notion de rencontre, de communication avec d'autres strates du cosmos et de la croyance : « Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre. En grec, le mot même a pu être synonyme de présage et de message du ciel » (Chevalier, « Oiseau »).

Walter Putnam, quant à lui, met en avant un autre rapport, traitant de la fonction symbolique et métalinguistique des mains dans *Si le grain ne meurt*. Ainsi de ces mains jouant, qui donnent à entendre, appellent à l'écoute, partagent le jeu, « interprètent » de manière active et participent à la formation des sons, aux fonctions musicales, scripturales et sexuelles de l'acte relationnel, « à plusieurs endroits stratégiques du texte ». Les mains, comme le signale le professeur Putnam, rapprochent symboliquement le masculin du féminin (part féminine de l'homme, elles sont la part masculine de la femme), elles relient et facilitent un degré certain d'expression. André Gide perçoit ses premières et peu convaincantes leçons de piano par les mains différentes de ses divers professeurs ; de la même manière il joue et jouit du corps de l'aimé avec ses mains qui le caressent et interprètent les formes et les textures, sources du plaisir. À un autre moment nous est donné un autre corps, mourant, celui de la mère incapable d'écrire, dont les mains alors ne communiquent plus, mais évoquent le souvenir de l'époque où elles savaient exprimer « un peu de poésie, de musique, de beauté ». De son côté, le professeur idéalisé peut, grâce à la musique et surtout aux mains qui la font naître, animer et éclairer, décomposer et recomposer ; il est très véritablement un Créateur, qui communique sa passion de créer et d'interpréter le monde. Dans tous ces exemples la rencontre se fait par le jeu complexe des mains, mais aussi de la musique qu'elles « figurent ».

À travers *L'Immoraliste*, Andrew Oliver souligne un certain nombre d'incidents ou épisodes, telle la scène de « l'étroite et profonde chambre », celle aussi du sifflet du petit Bachir et celle de la flûte dans l'oasis, qui sont « associées à une identité sexuelle en voie de définition » par l'intermédiaire d'un instrument et/ou de la musique qu'il produit. Ces scènes, il va sans dire, sont « capitales » pour la phase formatrice du narrateur et pour le récit qu'il en fait.

Yvon Le Bras, dans l'étude de *La Symphonie pastorale*, met en avant un type différent de rencontre, lorsque Gertrude écoutant le second mouvement de l'œuvre de Beethoven est « noyée dans l'extase » d'une nouvelle relation au monde ; lorsque Jacques aussi guide les doigts (encore les mains) de la jeune aveugle qui va ainsi s'émanciper, grâce à cette découverte plus directe de l'autre à travers la musique et la réappropriation de son corps l'interprétant.

Jocelyn Van Tuyl présente également des « scènes capitales », où André Gide est confronté à une autre image du réel, dans son *Voyage au Congo* et son *Retour du Tchad*. À partir de l'une de ces scènes, celle du « Bal », « le voyageur doit non seulement observer, mais aussi analyser... transition entre phase subjective et phase analytique du discours ethnomusical de Gide », sur lequel nous reviendrons.

Peu de musique chez André Gide sans moments et espaces d'une rencontre déterminante où la langue ne peut suffire, sans confrontation formatrice presque physique, sans un commerce à partir duquel les données du récit sont redistribuées, à partir duquel le discours est re-dynamisé ou encore plus radicalement modifié. Les *Notes sur Chopin* sont à ce titre exemplaires qui, dans leur « dédicace », introduisent le père Abbé du Monte Cassino, guère visible car retiré, avec lequel pourtant, à l'extrême limite de son séjour, l'écrivain peut parler alors qu'il vient de terminer une retraite ponctuée de soirées au piano : « Sitôt franchis les premiers compliments, nous commençâmes de parler musique » (Gide, *Notes sur Chopin*, III). Comment ne pas comprendre ici, alors que le religieux exprime son plaisir d'une musique lue pour lui seul, que la musique peut tout aussi bien se suffire à elle-même, sans instrument ; qu'elle favorise, par le silence et la récitation intérieure, le partage d'un plaisir pur qui se passe des objets médiateurs traditionnels et permet une rencontre avec « soi ». Ce court essai est ainsi introduit par une « scène » où la musique est présente tout autant qu'absente ; absente dans sa matérialité signifiante, elle est présente dans le discours qu'elle suggère et qui permet l'échange linguistique entre deux êtres à travers un pur signifié. Rien ne pouvait mieux introduire une œuvre où Gide lui-même ne va pas jouer mais parler de musique et par là-même se retrouver. Les *Notes sur Chopin* (et l'on n'in-

sistera jamais trop sur ce titre, à la fois littéraire et musical, systématique ou vagabond) utilisent d'ailleurs des métaphores qui laissent entendre le jeu comme un moment « scénique » intime de lecture et de parole, un moment de communion privilégié : « C'est aussi pourquoi cette musique de Chopin, presque toujours, j'aime qu'elle nous soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat » (Gide, *Notes sur Chopin*, 6). L'auteur rejette ainsi les exécutions spectaculaires, où le pianiste tient à « se faire valoir » (*ibid.*, 19), où il ne garde que « l'effet » (*ibid.*, 20), où il privilégie en fait le signifiant par rapport au signifié.

La musique est donc rarement simple consommation descriptive chez Gide. Elle engage au contraire une communication difficile ou impossible avec l'autre ou soi-même ; elle assure une fonction métalinguistique, prenant position en tant qu'élément phatique. Loin de ne servir que de simples décors aux scènes souvent capitales de certains récits, elle fixe et lie les instances relationnelles entre l'enfant et ses maîtres, le fils et sa mère, l'amoureux et l'aimé(e), l'aveugle et la lumière possible, l'être et le divin, l'Européen et l'univers que les siens lamentent, l'écrivain et le musicien, obligeant à repenser le rapport que chacun entretient avec l'autre. À ce titre, l'exemple des *Notes sur Chopin* le montre, elle n'a pas besoin d'être matériellement présente pour déclencher ou diffuser. L'idée même de musique différée, de musique du dedans, lu par chacun au fond de soi, peut assurer des fonctions identiques et atteindre à la perfection et à l'harmonie relationnelle entre soi et les autres, soi et le monde.

Au cœur donc de scènes de rencontre, souvent se trouve une musique définie ou différée, produite ou non par un instrument. Quelle place accorde l'écrivain à ces derniers dont il semble, avec le temps, se méfier ? Quelle est leur fonction sémiotique et symbolique dans le texte gidien ? Ce sera la seconde étape de notre lecture de la session.

II

Nous l'avons vu avec les *Notes sur Chopin*, André Gide semble privilégier l'expression musicale la plus immatérielle ou la plus simplifiée ; une musique qui, si elle est comme une « demi-voix », reste « sans parole », ce que rappelle le professeur Day. Ainsi, lorsque l'écrivain compare Chopin à Wagner, dont « le nombre des instruments [...] le surnage des voix [...] le pathos » lui semblent énormes (Gide, *Notes sur Chopin*, VI) ; ainsi encore lorsqu'il condamne la *Salomé* de Strauss, « exécration musicale romantique, d'une rhétorique orchestrale à vous faire aimer Bellini » (*ibid.*, 48). André Gide favorise principalement la musique pure, l'instrument seul. Deux instruments en fait sont privilégiés tout au long de son œuvre, le piano et la flûte, que nous retrouvons dans la plupart des

conférences de cette session et qui donc nous obligent à interroger la fonction qui semble être la leur.

Antoine Spacagna voit dans la flûte l'instrument de la nature, qui alors s'opposerait au piano, instrument d'appartement. Le piano est effectivement pour Gide l'instrument de sa classe, l'un des signes de son rang. La flûte, au contraire, qu'il découvre dans un cadre exotique, est le symbole non seulement d'une rythmique purement naturelle, mais aussi d'un souffle qui permet le rapprochement avec le sacré et avec d'autres dynamiques temporelles. Le piano est donc impossible dans *Les Nourritures terrestres* car c'est un texte de rupture qui implique un objet de rupture. Le piano est le sème de la bourgeoisie, de la sédentarisation ; la flûte, au contraire, est un sème militant, un instrument nomade, portable, souvent fabriqué par celui-là même qui en joue et affirme ainsi un rapport créateur plus complet. Le professeur Spacagna, sans aller trop loin dans ce sens, a l'avantage de poser les bases d'une nouvelle considération : la musique n'est pas uniquement en elle-même, dans la différence culturelle des rythmes et mélodies ; elle est aussi dans la symbolique instrumentale, dans le symbolisme de l'objet signifiant.

Andrew Oliver va plus directement dans ce sens. L'objet est polysémique, dans la manière de le tailler, dans sa forme, dans la façon d'en user à plus d'un titre. Ainsi en est-il du sifflet de Bachir, instrument relationnel d'appel et d'alerte, de séduction, d'avertissement. Le sifflet cristallise l'attrance sexuelle autant que le danger que provoque cette attrance, il préfigure la scène du verger avec la flûte qui, de son côté, véhiculera un jeu de séduction et de désir bien plus élaboré.

Dans la flûte, la musique vient du souffle, les mains tiennent l'instrument, l'offrent à la bouche et de manière passive bouchent les trous et les libèrent pour modeler les sons. La flûte est un instrument doublement physique, qui nécessite, comme dans l'expérience amoureuse, la bouche et les mains. Avec le piano le rôle des mains est différent (nous reprenons la thématique proposée par le professeur Putnam, car elle nous semble essentielle à la compréhension des multiples niveaux de la « manipulation » musicale gidiennne), elles y ont une part plus active et plus dominatrice mais moins proche de la musique du dedans ; elles frappent les touches et créent indirectement des sons. De là cette symbolique de l'instrument dominateur (chez le jeune Walter), bourgeois, urbain, complexe et sec, opposé à la flûte dominée (des enfants arabes), plus simple, rurale, pastorale et humide. Le piano doit être pris en main, plier l'espace et rythmer le temps, alors que la flûte est manipulée, se plie à l'espace et se fond dans le temps. Entre l'un et l'autre, nous retrouvons les couples anciens du crû et du cuit, de la nature et de la civilisation. L'éducation du

jeune Gide est celle d'un pianiste, d'où, avec le refus d'un certain passé, à une époque, le désir, nous le verrons, d'une musique en lambeaux, d'une déchirure musicale ; le désir de la flûte, des mains et des corps plus passifs qui ne construisent pas le monde mais en accompagnent le rythme et l'acceptent. Les mains qui jouent du piano, les mains qui tiennent la flûte, les mains sur le corps que l'on aime puis peu à peu la main qui écrira l'expérimentation du monde... il y a bien chez Gide une évolution symbolique des « manipulations instrumentales », une ordonnance des jeux de mains qui correspond d'abord à un apprentissage du touché bourgeois, puis, avec un voyage vers la nature et le divin, à un second apprentissage initiatique du touché sensuel introduit par la flûte qui révèle l'ambiguïté sexuelle et temporelle par sa propre ambiguïté symbolique ⁴.

Mais finalement, le piano, par un autre de ses caractères, avait pu proposer ce que la flûte ne permettait pas : le jeu à quatre mains, le jeu de concert rappelé dans sa conclusion par Walter Putnam. La flûte reste en fait hors des possibilités personnelles, l'instrument primitif jamais joué, seul le joueur étant par la suite le jouet de l'écouter. L'idéal d'harmonie exotique et utopique généré par le monde musical pastoral est redécouvert, reconsidéré dans les souvenirs de moments d'accords parfaits avec le cousin Albert Démarest ou encore avec Marc de la Nux, qui tous deux tranchent avec la stérilité des secs exercices scolaires, mais aussi, après réflexion, avec la sensualité musicale passive de la flûte qui, en fin de compte, n'offre qu'une harmonie physique reportée à plus tard, après le jeu musical. Le plaisir au moment même de l'acte musical ne se peut réaliser qu'avec le piano. André Gide est donc bien un enfant et un adulte de sa classe qui, par l'écriture, apprend à la redécouvrir et à y insérer des expériences exotiques malgré tout essentielles.

Car si la flûte et le piano présentent chacun un ensemble de réseaux symboliques différents mais qui finissent par se croiser, si la flûte exprime la cassure, la crise, s'opposant à un piano plus moral, plus attaché à l'enfance, il ne faut pourtant pas aller trop vite dans notre conclusion. Effectivement, les plus tardives *Notes sur Chopin* montrent que Gide, à son retour d'Afrique du nord, recherche dans le piano le fondu temporel qu'il a trouvé dans la flûte, tout comme ce qu'il recherchait dans la flûte n'était rien d'autre que ce que le piano lui avait d'abord permis, mais qui n'avait pas été directement avoué, la découverte de l'autre et par son intermédiaire la découverte des mouvements troubles de l'en-soi : « Il ne

4. Si la flûte est symbole phallique, n'oublions pas que la première, conçue par Pan (de forme différente), fut réalisée grâce à la métamorphose de la nymphe Syrinx en roseau.

s'agit pas ici (encore que l'on puisse) de ralentir à l'excès le "tempo" de la musique de Chopin. Il s'agit tout simplement de ne pas la presser, de lui laisser son mouvement naturel, aisé comme une respiration » (Gide, *Notes sur Chopin*, 20). « Par où cette musique [de Chopin] rappelle l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe qui ne laisse point sentir le moment où le musicien reprend souffle. Il n'y a plus là ni points, ni virgules » (*Ibid.*, 24).

Dans un premier temps, donc, chacun des instruments jouant un rôle médiateur au sein de certaines scènes, accuse un symbolisme propre qui dessine, nous nous y attacherons, deux grandes époques formatrices. Ainsi tout semble opposer le piano d'intérieur à la flûte des vergers, le lourd instrument des traditions familiales du Gide enfant au roseau léger que portent sur eux d'autres enfants. La flûte est liberté, nomadisme ; c'est un souffle proche du corps. La musique qu'elle produit vient du rythme de la respiration. Elle est associée à l'expérience sensuelle et sexuelle naturelle alors que le piano est l'instrument d'une culture plus élaborée qui ne sera comprise qu'après coup. Car André Gide sait, en vieillissant, tirer profit des expériences diverses de sa vie. Il tente dans ses écrits critiques sur la musique, tout comme dans son comportement, de concilier des valeurs d'abord opposées. Il redécouvre le piano après l'avoir trompé ; redécouvre aussi par l'écriture « instrumentale » des souvenirs qui opèrent une réévaluation de cet objet, seul véritable repère. À ce stade, la question se pose donc de savoir quelle fut profondément l'influence de la musique d'Afrique du nord et de sa flûte sur la musique de Gide. C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre dans notre troisième partie.

III

Le piano et la flûte, tout comme les scènes où ils apparaissent, nous montrent combien la musique occupe chez Gide une place formatrice (comprendre et s'adapter à son espace et à son temps), tout autant qu'initiatique (saisir d'autres notions de l'espace et du temps).

La valeur « éducative » et la puissance morale de la musique sont très tôt notées par Aristote « comme une véritable jouissance [...] et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer aussi la musique dans l'éducation des enfants » (Aristote, 183).

Le jeune Gide fut ainsi formé au piano, ce qui influença de manière forte son caractère premier. Le professeur Day rappelle par exemple que l'écrivain « associait le piano à la rigueur et à la discipline », qui sont aussi importantes dans le travail d'écriture. Le professeur Putnam souligne de son côté que la musique de cette période, réévaluée par la suite, va

plus loin ; ainsi celle de *Si le grain ne meurt* « fait partie intégrante de la stratégie autobiographique » et « permet d'aborder à travers elle toutes les questions d'éducation, sentimentale et autres ».

Car aux premiers stades éducatifs vont s'en substituer de nouveaux : « Tandis que d'autres publient ou travaillent, j'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. Cette désinstruction fut lente et difficile ; elle me fut plus utile que toutes les instructions imposées par les hommes, et vraiment le commencement d'une éducation » (Gide, *Les Nourritures terrestres*, 19). Si les premières années, caractérisées par le piano révèlent l'éducation du jeune homme, sa « formation », les musiques exotiques seront donc autrement initiatiques. Symboliquement, cette initiation à la « véritable jouissance » d'Aristote, nous est rendue dans *L'Immoraliste*, où Andrew Oliver note l'importance d'une part du vent « qui déchire par instants des lambeaux de musique étrange » et d'autre part de « l'étroite et profonde chambre ». Si le symbolisme freudien de ce dernier lieu initiatique est relevé par le professeur Oliver, il nous semble intéressant de constater que la musique étrange est déchirée, offerte en lambeaux au narrateur, lui demandant ainsi un effort quasi physique de reconstitution du signifiant en pleine déchirure⁵.

En Afrique du nord, la musique et les instruments sont ainsi au cœur de l'initiation gidiennne. Andrew Oliver le rappelle, la musique est « indéniablement associée au phallus et à une identité sexuelle en voie de définition ». En fait l'Afrique du nord sera, à travers la déchirure du sujet, l'initiation à la sensualité, au culte du corps, à l'ambiguïté sexuelle, à l'appropriation symbolique du sexe, au paganisme bucolique, toutes choses qui aideront Michel à « reprendre goût à la santé et à la vie ». *Les Nourritures terrestres* iront dans ce sens, comme le note le professeur Spacagna, puisque le piano de la tradition familiale sera symbole de frustration d'impuissance, alors que la flûte sera l'instrument positif, favorable à une autre conception de la vie, à travers une relativisation de la notion de temps. L'Afrique du nord sera donc par la musique l'espace d'un temps originel retrouvé à travers un corps retrouvé au-delà de la langue et du langage musical premier oublié, ce qu'évoque le professeur Spacagna : « ouvrant le grand piano, je cherchais dans ma mémoire le rythme d'anciens airs, mais je ne m'en souvenais que de façon trop imparfaite. »

En effet, même si l'initiation par la mélodie arabe n'est pas chez Gide une rencontre de la culture profonde de l'autre, telle que nous pouvons la

5. Cette scène met en place une structure très racinienne dans sa conception en trois espaces : le monde extérieur (musique en lambeaux), l'antichambre (où se joue la musique), la chambre (l'au-delà de la musique).

découvrir dans *L'Archéologue* de Philippe Beaussant ⁶, elle n'en reste pas moins de la même manière une découverte à travers un nouvel espace et un instrument médiateur, une redécouverte parmi les premiers lambeaux, d'un temps lui-même « distendu », d'un temps plié sur le seul présent : « Combien j'aimais cette "musique mahométane", au flux égal, incessante, obstinée ; elle me grisait, me stupéfiait aussitôt, comme une vapeur narcotique, engourdissait voluptueusement ma pensée [...]. Tous accroupis en cercle, nous écoutions Sadek jouer de la flûte, dans un oubli du temps que je n'ai connu que là-bas » (Gide, *Si le grain ne meurt*, 307 et 355).

Car la musique tout comme la littérature est un art de pliage du temps, un art d'appropriation du présent, que Stravinsky, dans *Chronique de ma vie*, introduit de manière très juste : « La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps — de ses catégories de passé et d'avenir — sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle du présent. Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps » (Stravinsky, 63-4).

Cette idée essentielle est aussi présente dans le très beau livre de Claude Roy, *La Traversée du Pont des Arts*, à travers les recherches musicales élaborées par Charles Rivière, pour lequel « la musique n'est représentation de rien : elle est présentation du présent, le présent immédiat du temps » (Roy, 156). Nous retrouvons également ce thème temporel autrement conjugué chez Cioran, dans deux de ses *Syllogismes de l'amertume* : « Point de musique véritable qui ne nous fasse "palper" le temps. [...] L'infini "actuel", non-sens pour la philosophie, est la réalité, l'essence même de la musique » (Cioran, 121)... ainsi que chez Pascal Quignard dans « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais » : « Une part de la musique, c'est ce temps travaillé par le temps, c'est ce temps qui tourne le temps, se porte contre lui par les moyens que lui offrent ses propriétés mêmes. La musique, c'est un corrigé de temps plus ou moins revenant. En elle, il semble que le temps fasse à lui-même retour, qu'il retourne à plus que son origine » (Quignard, 67).

L'Afrique du nord, plus encore qu'un espace formateur, est, de par sa

6. « J'ai joué au long de ma vie sur toutes ces flûtes [...]. Ahmed m'enseignait une pulsation différente, il m'apprenait à guider mon propre souffle, il me dictait d'autres rapports entre les notes, entre les choses, entre les êtres. Avec la respiration qui est ma vie, j'apprenais à distendre mon temps selon une autre économie, j'épousais des cheminements inconnus » (Beaussant, 40-2).

musique, un réel moment initiatique « déformateur », une affirmation du présent en dehors du langage s'opposant à l'éducation première, ancrée dans le passé de la tradition bourgeoise et à l'avenir que le jeune homme souhaite différer par son départ. Cette musicalité du présent introduira un retour à soi et l'affirmation d'une jouissance qui, plus qu'un autre espace, nécessite un autre temps, une véritable pratique de l'immédiateté et de l'instant, une très réelle négation de toute forme de discours. L'un des résultats de cette initiation sera le recours à l'écriture et à la revalorisation d'un passé qui reste toujours « présent » à travers la « graphie de soi ».

Autres pays, autres musiques, autres désirs d'initiation. Comme le dit Daniel Durosay parlant du séjour de l'écrivain en Afrique noire : « Dès longtemps, l'anticonformisme de Gide, l'apôtre du nouvel homme, rêvait d'un ressourcement sauvage, d'un contact avec la forêt primaire et la mentalité primitive, d'un lieu d'harmonie pure et nue entre l'homme et la nature » (Durosay, 44). J. Van Tuyl de son côté nous présente un Gide pour lequel « la notion de musique comme un art médiateur [est] susceptible de rendre l'Afrique compréhensible aux Européens. » Pour le professeur Van Tuyl, les métaphores musicales sont au cœur (nous y reviendrons) de l'initiation. Chez Gide « la musique facilite la compréhension de l'Afrique. Mais ce moyen de comprendre est aussi un moyen de voiler la réalité ». En fait le discours musical de Gide en Afrique l'aide à échapper aux seules « réactions subjectives » par l'analyse. Mais la question reste posée à ce stade : en dévoilant les structures et techniques de la musique exotique « raisonnée », Gide ne voile-t-il pas, justement, non pas l'Afrique elle-même mais son impossibilité de comprendre cette musique par les sens, autrement que par l'ethnomusicologie ? La musique nord-africaine ne passait par aucun discours, alors qu'ici elle ne sert que cela ; en ce sens l'Afrique noire n'est pas cette initiation au « ressourcement sauvage », au « lieu d'harmonie pure et nue entre l'homme et la nature ». La technicité indique l'impossibilité de prendre le signifié pour lui-même, en lui-même. Le discours de Gide est alors un discours de race et de classe, une affirmation « linguistique » inconsciente de sa domination.

Ainsi la période européenne et nord-africaine favorise d'une part l'éducation artistique et intellectuelle, de l'autre l'initiation à des mystères et à des contextes plus sensoriels, où la musique se dévoile d'elle-même, se déchire et déchire la préhension du temps et de la langue. Avec la période noire africaine qui malheureusement se veut appropriation par la langue d'un unique espace et de son explication, le désir de construction d'un signifiant trop technique ne propose aucune initiation autre que sociale et politique, ce qui est peu. Le discours est alors « blanc » à deux titres : discours de blanc et discours qui ne dit rien en voulant trop en dire.

IV

La formation d'abord, l'initiation ensuite, la musique est au cœur du schéma d'élaboration de l'être gidien, de son appropriation du langage ou de l'indépendance qu'il souhaite marquer à son égard. L'écrivain, en dépassant les stades de la musique définie ou différée est également réceptif à une musicalité différente, celle des sons.

L'une des grandes réussites du jeune Gide, est d'avoir pu aider le livre à pénétrer le monde des sons ; d'avoir retiré l'écrit du sanctuaire masculin paternel silencieux pour en jouir au sein d'une nature maternelle substitut⁷ : « Je ressentais pour mon père une vénération un peu craintive, qu'aggravait la solennité de ce lieu. J'y entrais comme dans un temple ; dans la pénombre se dressait le tabernacle de la bibliothèque ; un épais tapis aux tons riches et sombres étouffait le bruit de mes pas » (Gide, *Si le grain ne meurt*, 15). Très vite l'enfant saura faire du livre le compagnon de ses plaisirs, au sein d'une nature plus méridionale et de ses bruits : « À l'extrême pointe de cet îlot, je venais rêver ou lire, juché sur le tronc d'un vieux saule et caché par ses branches, surveillant les jeux aventureux des canards délicieusement assourdi par le ronflement de la meule, le fracas de l'eau dans la roue, les mille chuchotis de la rivière, et plus loin, où lavaient les laveuses, le claquement rythmé de leurs battoirs » (*ibid.*, 53).

Antoine Spacagna le montre, « c'est surtout la musique de la nature qui est glorifiée » dans *Les Nourritures terrestres*. Elle deviendra même, dans *Les Nouvelles Nourritures*, « une preuve de l'existence de Dieu ». Ainsi de ces chants d'oiseaux à Biskra, qui représentent une manière de « joie cosmique », une « symphonie de la nature » ; ainsi aussi des bruits de l'eau « qui coule ou clapote, le bruissement des feuilles, le souffle du vent ».

Le professeur Oliver note dans *L'Immoraliste* le contexte sonore des jardins de Biskra et du verger de l'oasis, qui fait penser « à ce dieu des cultes pastoraux, inventeur de la flûte, Pan », que les stoïciens « identifiaient avec l'Univers ou du moins avec la nature intelligente, féconde et créatrice » (Commelin, 117). Ainsi relève-t-il « l'importance des sons, le paganisme bucolique [...], le jeu du silence, du souffle du vent, des bruits de l'eau qui coule, d'une chèvre qui bêle et du chant de la flûte [qui créent] une atmosphère d'idylle ».

Yvon Le Bras souligne ce paysage imaginaire de *La Symphonie pastorale* « où se mêlent images sonores et visuelles » [« les grands sapins, au

7. « Le livre est le Père, tel est l'axiome analytique. Identifié à la loi, objet parfaitement non naturel » (Haddad, p. 195).

goût de résine, au tronc grenat... aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent ; les cloches des vaches »]. Il relève surtout la transformation « sonore » de Gertrude, notée par le pasteur dans son journal, qui au début ne pouvait que « geindre et grogner comme un animal » puis en est venue à « s'exprimer d'une voix qui n'est pas sans rappeler le chant des oiseaux, ces créatures vivantes, dont il semble que l'unique fonction soit de sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature ».

Ainsi le monde des sons assourdis, chuchotés, claqués, fracassés, clapotés, bruissés, soufflés et plaints est chez Gide aussi riche que le monde traditionnellement musical. Par lui l'écrivain peut, en se mettant comme le musicien à l'écoute, communiquer avec la joie, le sacré et la destinée humaine, ce qu'évoque Liszt dans une lettre à George Sand : « Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en sons les plus intimes mystères de sa destinée. » Les mêmes éléments « mouvants » interviennent souvent, parmi lesquels le souffle du vent, l'écoulement de la rivière et les chants d'oiseaux, que l'on retrouve de manière évidente chez des musiciens comme Rameau (*Le Rappel des Oiseaux, Les Tourbillons*), Debussy (*La Cathédrale engloutie, Jardins sous la pluie...*), Ravel (*Jeux d'eau...*) ou encore Messiaen (*Abîme des oiseaux, L'Oiseau Lyre et la ville-fiancée, Plusieurs Oiseaux des arbres de vie...*).

Si Gide se réfère souvent de manière explicite au(x) son(s) de la nature, c'est par les métaphores musique/nature ou nature/musique que les rapports entre les deux éléments nous semblent les plus riches, les plus révélateurs donc d'une certaine fantasmagorie spatiale gidiennne, obsédée par l'idée d'une nature zéro tout comme elle était, nous l'avons vu, obsédée par l'idée d'un temps zéro :

Car la métaphore n'est pas qu'une "figure de style, mais [pour la psychanalyse] le style d'un sujet qui n'existe que dans et par son représentant [...]. Système de substitutions de signifiants, la métaphore est l'unique accès à l'ordre inconscient [...]. La métaphore tend un piège au sujet écrivain qui croit l'inventer, elle est liée à la structure de son désir ("l'objet a" des psychanalystes). Dès lors, il faut la considérer comme un fantasme, un scénario imaginaire "où le sujet est présent", une "scène". (Adam, 164).

J. Van Tuyl note ainsi la « double vocation de naturaliste et de musicologue [qui] se révèle dans les métaphores gidiennes qui marient la musique à la nature » dans le *Voyage au Congo*. Gide s'y sert « d'une métaphore musicale pour décrire la flore tropicale : "Parfois quelque arbre étrange domine le taillis épais de la rive et fait solo dans la confuse symphonie végétale." Plus loin c'est le procédé inverse, lorsque l'auteur a recours à une image végétale pour décrire la polyphonie africaine : "l'atta-

que du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale." »

Il nous semble que le professeur Van Tuyl touche là à l'un des aspects les plus importants de l'inconscient de l'écriture gidienne ; nulle part ailleurs langue et musique n'entretiennent un rapport aussi étroit. Les exemples de métaphores de ce type sont nombreux, particulièrement dans les *Notes sur Chopin*, qui représentent le modèle le plus parfait de rencontre entre texte et musique. Ainsi de ces deux seuls exemples parmi tant d'autres, de musiques évoquées par des éléments de la nature :

[Les phrases de Montesquieu sur la formation des mousses] trouvent une application juste, si je m'en sers métaphoriquement pour expliquer la manière dont prennent naissance certaines phrases musicales de Chopin. Montesquieu parle d'un lent épaissement de la sève, qui progressivement se coagule, devient opaque, et tout naturellement se fait tige, d'où surgit une nouvelle frondaison. C'est de cette manière exactement que, dans le 17^e Prélude de Chopin par exemple, doit se former la mélodie. (Gide, *Journal*, 12 février 1929).

Songes-tu à faire valoir [...] les faibles battements répétés de la tierce, au sommet de l'accompagnement du Nocturne en ré bémol. [...] Fais qu'elle soit pareille à cette goutte de cristal que la rainette (ou le crapaud peut-être) laisse tomber au cœur des plus pures nuits de l'été. Chopin y pensait-il lui-même ?... [...] Cette note cristalline, à la fois détachée de tout le reste, et s'y fondant, tout le paysage s'y suspendait. (*Ibid.*, 7 janvier 1939).

Nous le voyons brièvement, bien plus que les mentions de sons sans référence musicale, ce qui s'impose à Gide, c'est une lecture de la musique associée à des signifiants naturels. Celle-ci est un paysage, avec ses rivières, ses mousses, ses oiseaux, ses feuillages dans le vent. De la même manière que la flûte permettait un temps suspendu, la musique de Chopin redécouverte (et plus généralement la musique pour piano) rappelle un paysage type également suspendu, toujours le même, comme une scène impossible à oublier avec ses mêmes oiseaux, ses mêmes arbres, sa rivière et son vent toujours identiques et répétés. Si un paysage bien réel vient correspondre avec la géographie intérieure, alors la métaphore fonctionnelle dans l'autre sens : « Ce paysage appelle sa musique, ouverte comme lui, de rire clair et né sans gestations laborieuses. Je m'étonne de retrouver dès ici ce chant d'Orient si étrange, commencé sur une note trop aiguë, qui dévale bizarrement jusqu'à la tonique en deux phrases parallèles, tournées comme entre les tons, scandées spasmodiquement et qui s'arrêtent dans une suffocation. » (Gide, *Journal*, 29 janvier 1896).

La musique contient donc en elle une représentation du monde, tout comme elle peut aussi par lui être représentée. En ce sens il n'y a pas « la musique » et « le monde », mais à chaque instant la musique du monde,

la musique-monde, tant en l'homme qu'en dehors de lui, tant dans l'espace et dans le temps que dans l'instance difficile de l'écriture qui les explore en les représentant.

V

Car la dernière et trop brève étape de notre lecture le montre, qui rappelle que l'écriture va aussi à la rencontre du monde par sa psalmodie. C'est donc au cœur du texte que se joue la plus gidienne des musiques ; c'est dans le texte que littéralement pour Gide « tout se joue » (si l'écrivain apprécie la musique sans parole, il ne semble guère goûter de paroles sans musique).

La place ne nous est guère possible, qui relèverait ici les aspects divers de la musicalité du texte gidien. Cette musique de l'écriture fut relevée très tôt, puisque Mallarmé entendait déjà dans *Les Poésies d'André Walter* le son grêle d'un clavecin toujours juste (Delvaille, 26). L'intérêt serait pour nous aujourd'hui, en conclusion de cette session, de montrer combien cette musique est riche car infiniment variée, de la simple phrase à l'organisation de véritables ensembles. Elaine D. Cancalon parle de structures, de rythmes, d'associations et d'harmonies musicales qui « imprègnent les textes » et composent par moment selon Karin Nodenhang Ciholas (analysant *Les Faux-Monnayeurs*), un très réel « Art de la fugue ». Antoine Spacagna introduit l'idée de collages musicaux « cubistes », de psalmodies, de récits qui doivent être « récités », d'une œuvre pour la voix, d'une écriture arabesque. Walter Putnam souligne la volonté de Gide de composer littérairement, musicalement, psychiquement et métaphysiquement. Jocelyn Yan Tuyl présente un regard contrapunctique qui se dévoile au cœur d'ouvrages polyphoniques. Ainsi, ce que révèle cet ensemble d'études, c'est l'existence non pas d'une musique dans l'écriture de Gide, mais d'un ensemble élaboré de recherches musicales très variées tout autant que militantes, qui sont à tous moments des expériences décisives d'expérimentation scripturale. Chaque œuvre entretient une relation différente avec la musicalité, chacune (et le journal avant tout, véritable exercice de gammes) explore un moyen différent de jouer du monde et ainsi d'en jouir.

Le professeur Day le rappelle en citant Daniel Moutote, « pour Gide, la musique est un entraînement à écrire ». L'écrivain de son côté affirme dans *Les Cahiers d'André Walter* qu'il aimerait écrire en musique. Notre lecture de la session de San Diego a tenté de montrer que ces deux aspects avaient été largement traités. Dans un premier temps, celui de la rencontre et de la symbolisation (parties I et II), la musique et l'instrument

se substituent (entre les personnages mais aussi entre l'auteur et son lecteur) au code linguistique. Dans un second temps, métaphores et écriture musicale (parties IV et V) permettent inversement au langage de se substituer à la musique, de la faire « parler ». Ainsi celle-ci est-elle un entraînement au langage tout comme celui-ci est un exercice de musique. Entre l'un et l'autre existe une phase d'initiation (partie III) qui propose de reconsidérer le temps, qui offre à la langue et à la musique le moyen de le contrôler, de le ralentir, de le fixer. Le texte gidien est ainsi l'espace poly-scénique de cette reconsidération ; il est le terrain où langage et musique se jouent l'un de l'autre, s'interprètent, afin de retrouver les strates intimes de la jouissance polyphonique du monde. Autant l'exploration de l'univers musical aura été chez Gide une cure pour dépasser la problématique du langage, autant l'écriture aura par la suite été une autre cure permettant d'assumer l'expérience musicale première restée inachevée. Ainsi intimement liées, écriture et musique répondent à la question éternelle de la littérature : Que suis-je ?

André Gide et la musique donc ? Non ! André Gide et les musiques ! En soi et hors de soi, dans l'écriture et hors d'elle, avec ou sans instruments, mais toujours avec ce désir passionné de se dire pour dire le monde, de dire la lumière et l'ombre, la rivière et le vent, le passé et le présent, l'homme et la femme aussi, que chacun porte et portera toujours au fond de soi.

ŒUVRES CITÉES

- Adam, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*. Paris : Larousse, 1976.
- Aristote. « Politique V ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Beaussant, Philippe. *L'Archéologue*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1979.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont et Jupiter, 1969.
- Cioran, E. M. *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, « Folio », 1980.

- Commelin, Pierre. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Classiques Garnier, 1983.
- Delvaile, Bernard. « L'Œuvre poétique ». *Magazine littéraire*, « André Gide, le contemporain capital », janvier 1993.
- Durosay, Daniel. « L'Afrique des mystères et des misères ». *Magazine littéraire*, « André Gide, le contemporain capital », janvier 1993.
- Gide, André. « Feuilletés inédits et variantes ». *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- « Journal ». *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- *Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1949.
- *Les Nourritures terrestres*. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- Haddad, Gérard. « L'autodafé ». *Autrement*, série « Mutation », n° 121. « La Bibliothèque », 1991.
- Liszt, Franz. « Lettres à George Sand ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Quignard, Pascal. *Leçon de musique*. Paris : Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1987.
- Roy, Claude. *La Traversée du pont des Arts*. Paris : Gallimard, « Folio », 1983.
- Stael, Mme de. « Corinne ou l'Italie ». *L'Art de la Musique*. Paris : Seghers, 1961.
- Stravinsky, Igor. *Chronique de ma vie*. Paris : Denoël, 1975.