

*L'écriture gidienne
ou
comment mettre la musique
sous-rature*

par

ELAINE D. CANCALON

La musique littérale est presque absente de l'œuvre de Gide, mais elle est en même temps omniprésente. Elle est absente dans sa matérialité : c'est-à-dire que les personnages jouent rarement d'un instrument, ne chantent pratiquement jamais, dansent très peu. Mais la musique est omniprésente dans sa fonction sémiotique. Elle imprègne les textes de ses structures, de ses rythmes, de ses associations sonores, de ses harmonies. Comment expliquer ce phénomène qui semble a priori paradoxal ?

Nous proposons que chez Gide la musique est mise sous-rature. Lorsque la musique se prête à autre chose, elle se barre provisoirement -- elle se diffère. Elle devient le signe d'un sens qu'elle voudrait exprimer mais tout en essayant de l'exprimer, elle le remplace, en évoque seulement la trace, diffère à jamais toute prise de possession et finit par prendre sa place comme pur signifiant dans la chaîne interminable.

Selon Derrida, mettre un signe sous rature indique en même temps sa nécessité et son inefficacité. Le signe est nécessaire car il est le seul outil de représentation que nous ayons ; mais il est inadéquat car il n'exprimera jamais pleinement un « sens » mais « seulement » (et pourquoi sentons-nous encore le besoin de dire « seulement » ?) une différé(a)nce (Atkins 17).

Les œuvres d'André Gide forment de multiples réseaux complexes où des chaînes de signifiants se courent après et s'enroulent dans un effort

interminable pour chercher du sens. La musique est une de ces chaînes.

Dans la première période de l'œuvre le texte ne signifie jamais directement ; il ne fait que « manifester » un sens autre que sa propre matérialité : « Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité, son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère » (*Narcisse* 8).

Dans tous ces textes symbolistes il y a un élément qui joue le rôle intermédiaire ou de « manifestant ». Il est intéressant de noter que le tout premier texte, *Les Cahiers d'André Walter*, présente justement la musique dans cette fonction. Toute la recherche de l'idéal et de la pureté menée par le jeune Walter (avatar du jeune Werther) passe par l'amour et la pratique de la musique. Pour Walter le piano est un chemin qui le relie à un univers idéal. Mais cet instrument joue aussi un rôle important dans les rapports entre le jeune homme et sa cousine. Walter, en fait, utilise l'émotion créée par son jeu pour déranger les sentiments de la jeune fille.

Si dans les *Cahiers* c'est la musique du piano qui manifeste un sens en dehors de sa littéralité, dans d'autres œuvres symbolistes la présence de la musique est déjà sous-jacente et existe à un degré second avant même de signifier « autre chose ». Dans *Le Voyage d'Urien* où la métaphore explicite est la nature, la musique de la phrase imite le roulis des bateaux qui passent par des régions aux climats divers. Or, ces régions diverses traduisent divers états d'esprit. La distance entre le référent et son manifestant est de plus en plus grande : l'état d'esprit (par exemple le calme) est traduit par une mer peu agitée, exprimé par un rythme de phrases aux consonnes fricatives ou bien aux longs adverbes reposants : « Nous avons perdu de vue les côtes et nous voguions depuis trois jours en mer pleine, lorsque nous rencontrâmes ces belles îles flottantes qu'un courant mystérieux longtemps a poussées près de nous. Et cette fuite parallèle au milieu des vagues éternellement agitées nous faisait croire d'abord l'Orion immobile... » (*Urien* 19).

Le rythme de la phrase est la matière même de l'œuvre qui est le lien entre l'époque symboliste et les récits « réalistes » qui suivent : *Les Nourritures terrestres* constituent dans leur ensemble un chant lyrique, un hymne à la beauté de la nature et une célébration de la ferveur de l'âme humaine qui entre en contact avec cette beauté. La musique de la phrase dans les *Nourritures* est primordiale, car comme pour André Walter la musique permet l'entrée dans un monde idéal, pour Nathanaël et son mentor le lyrisme forme le lien qui leur permet de jouir des délices de la nature : « Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi ; eaux du petit matin glacés ; souffles au bord des flots ; golfes encombrés de mâtures ; tiédeur des rives cadencées... » (*Nourritures* 166). *Les Nourritures* sont un poème, même pas en prose ; ses rythmes, ses rappels, ses

notes graves et aiguës démontrent combien le jeune Gide était loin de ce classicisme restreint qui définit parfois son style ultérieur.

Le début des récits « réalistes » remet en question la fonction de la musique littérale. Dans *L'Immoraliste* la séduction de l'oasis et de ses jeunes habitants est indiquée par la présence de la flûte. Le rapport musique-nature est toujours présent car les jeunes Arabes sont autant de Pan qui séduisent un Michel malade et l'aident à retrouver ses forces. Ce rapport est renforcé par les bruits de la nature nord-africaine (vents, pluies) aussi bien que par les chants des paysans normands qui créent un fond sonore contre lequel l'esprit de Michel ne peut lutter : « Des chants que j'entendais depuis quelques instants se rapprochèrent ; c'étaient des faneurs qui rentraient, la fourche ou le rateau sur l'épaule » (*L'Imm.* 440). « Heurtevent [...] il chantait ou plutôt gueulait une espèce de chant bizarre et tel que je n'en avais jamais ouï dans le pays » (*L'Imm.* 445). Dans *L'Immoraliste*, comme dans les *Nourritures*, la musique est associée à la sensualité dont elle devient souvent le langage.

Bientôt les récits vont présenter deux rôles opposants de la musique : sensualité vs pureté idéaliste. Nous avons déjà remarqué cette dualité dans *Les Cahiers d'André Walter* et nous la retrouverons dans son récit-sœur *La Porte étroite*. Dans les deux histoires, un jeune être (Walter ou Alissa) rejette l'amour sensuel en faveur d'une tentative de sainteté. Dans les deux cas la musique joue un double rôle. Pour Alissa le piano est d'abord l'instrument qui la relie à son cousin Jérôme et qui donne du goût à leurs soirées. Mais très vite elle prend en horreur cet élément trop sensuel de leurs rapports et pour éloigner son cousin, pour le repousser, elle bannit de la maison cet instrument de leur plaisir.

La même lutte est présente dans *La Symphonie pastorale*. Le Pasteur utilise la musique pour développer l'ouïe de son élève aveugle dans l'espoir d'établir des correspondances entre les sons et les couleurs. Mais il complique son éducation en associant la musique avec la nature, car il choisit d'emmener Gertrude écouter la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Il renforce ainsi le rapport musique/sensation de la même façon qu'il incite Gertrude à jouir de certaines fleurs. Le Pasteur espère que ces sensations se convertiront en sentiment, et surtout en sentiment amoureux : Gertrude humera les fleurs, écouterait amoureusement la peinture sonore de la nature et aimerait celui qui lui procure ces plaisirs. Mais la méthode se retourne contre lui lorsque Gertrude partage son amour de la musique avec Jacques (fils du Pasteur) et par conséquent tombe amoureux de lui. La littéralité de la musique dans *La Symphonie pastorale* (la symphonie elle-même et l'harmonium de l'église) est transformée par le Pasteur pour qui elle est le signifiant du plaisir amoureux ; son fils suit de près la mé-

thode de son père et n'est pas moins hypocrite malgré ses prétentions à la pureté. Gertrude ne pourra jamais aimer la musique pour elle-même car ce plaisir n'existe pour elle que par l'intermédiaire des deux hommes qui la lui apprennent.

Il est intéressant de noter que la musique littérale et même métaphorique semble être totalement absente des ouvrages satiriques que sont *Isabelle* et *Les Caves du Vatican*. On pourrait risquer l'hypothèse selon laquelle la musique aurait été trop importante pour Gide, aurait constitué un élément trop sensible pour qu'il la soumette au ton ironique qui régit ces deux récits. Mais il me semble que la réponse se trouve plutôt dans l'interprétation de la technique utilisée. La satire s'appuie souvent sur la caricature qui est un procédé surtout visuel. Pour en rire, le lecteur doit pouvoir imaginer des figures exagérées ; certaines scènes dans *Isabelle* (la description de la baronne, l'arrivée au château) et dans les *Caves* (les déguisements de Protos, la croisade d'Amédée) sont des exemples parfaits de cette méthode. Ici l'ouïe a moins de place que la vue. Gide fait appel à l'imagination visuelle du lecteur plutôt qu'à son oreille.

Avec *Les Faux-Monnayeurs*, on pourrait dire que l'auteur réussit à perfectionner et moderniser le procédé symboliste du *Voyage d'Urien*. Comme il a été démontré déjà en 1974 par Karin Nodenhag Ciholas, le roman peut être lu comme une manifestation écrite de l'art de la fugue : les thèmes du roman sont orchestrés dans une continue reprise et rencontre de variations « musicales ». Mais *Les Faux-Monnayeurs* sont le summum de l'art gidien et étant tels combinent les arts pour créer une œuvre totale. Wylie Sypher avait déjà écrit son étude sur « Gide's Cubist Novel ». Dans son dernier vrai roman Gide fait appel aux facultés visuelles et auditives du lecteur et grâce à ces perspectives multiples annonce le Nouveau Roman.

Les communications que vous allez écouter parleront très peu d'une présence matérielle de la musique dans l'œuvre de Gide. Il y a pourtant des scènes où apparaissent certains instruments : le piano surtout, quelques flûtes (surtout en Afrique du Nord), un sifflet. Il y a aussi quelques chants (surtout des bergers) et des danses africaines. On pourrait mentionner aussi les bruits de la nature : oiseaux, ruisseaux, feuillages et brises, mais vous voyez bien que nous sortons déjà du domaine du littéral (ou de la musique *sans* rature).

Il y a d'abord le signe musical qui évoque un équivalent quasi parallèle. Andrew Oliver nous parlera des danses dont le rythme imite l'acte sexuel, du symbolisme phallique du sifflet du petit Bachir, de la séduction

créée par la flûte qui invite à « pénétrer » dans l'oasis. Ici « musique » est le signifiant qui diffère son propre signifié en faveur du sème « sexualité ».

Yvon Le Bras montrera la *fusion* que le Pasteur tente de créer entre musique et écriture. Ne peut-on pas parler d'un chassé-croisé entre signifiant et signifié qui réussit à semer la *confusion* dans l'esprit de Gertrude ? Comment parvenir à une signification religieuse alors que musique (le concert de Neuchâtel) et écriture sont des arts qui inventent des beautés nouvelles, qui évoquent une pureté illusoire, différant le signifié rigoureux qu'est la foi traditionnelle ? Le langage de Gertrude imitera les sonorités musicales des textes de son mentor ; elle s'éloignera de plus en plus de la rigueur des textes sacrés.

Mais le procédé fonctionne aussi d'une façon plus abstraite. Walter Putnam va nous démontrer que l'éducation musicale du jeune André a pu donner une structure à sa vie personnelle : l'harmonie sera acquise malgré le dualisme sexuel, la discipline des exercices au piano se transformera en appréciation esthétique et le plaisir solitaire du jeu cèdera parfois le pas à l'acceptation de l'autre, grâce au jeu à quatre mains. Pareillement, James Day parlera du développement de la sensibilité que permet le contact continu de la musique.

Si la musique peut fournir une structure sémantique qui aide à construire un comportement personnel, elle peut aussi servir de grille pour l'interprétation de la vie sociale et politique. Jocelyn Van Tuyl, dans son analyse du *Voyage au Congo*, découvrira le contrepoint d'une œuvre qui fait entendre diverses voix (indigènes, colons, administrateurs). Ne pourrait-on pas dire que la musique chorale du *Voyage* en fait une œuvre bakhtinienne ? Mais la musique peut aussi participer au pouvoir (ne pourrait-on pas parler de Foucault ?) car certaines métaphores « euphémistiques » atténuent la violence des conquérants et (je cite ma collègue) « jouent un rôle capital dans le discours de l'hégémonie ».

Vie personnelle, vie socio-politique — il reste à découvrir un rôle métaphysique. Antoine Spacagna nous dit que la jeune œuvre lyrique que sont *Les Nourritures terrestres* rejoint par ses rythmes la musique essentielle des grandes œuvres gnostiques. *Les Nourritures terrestres* reprennent la litanie des psaumes et du *Coran* psalmodié.

En avril 1994 lorsque nous avons organisé cette session, je ne pouvais

pas prévoir où mèneraient les titres schématiques de mes collègues. J'avais donc suivi l'ordre chronologique dans la présentation du programme. Mais les liens entre les analyses diffèrent de ceux que j'avais identifiés dans ma vue d'ensemble. J'ai donc essayé de procéder, dans l'introduction de mes collègues, non selon l'ordre des communications, mais des métaphores musicales « lisibles » à celles qui sont les plus « scriptibles » (Barthes 10-11). L'ouverture de ces dernières me pousse à finir sur une question. Dans l'effort pour comprendre la fonction de la musique de l'œuvre gidienne j'avais parlé d'une chaîne de signifiants, chacun se référant toujours à l'autre. Mais lorsque la structure entière d'un texte imite la musique (ou *est* musique) est-il toujours valable de parler de chaîne ? N'avons-nous pas un autre exemple dans la technique symboliste du *Voyage d'Urien* où le voyage semble « manifester » la pensée dans sa totalité ? Or les œuvres n'existent pas dans un vide et si le texte se réfère à une trace de lui-même (par exemple *Les Nourritures terrestres* au *Coran*) une autre œuvre en passant par la musique aussi portera un code de Référence à la voix du colonialisme. Grâce à la musique, les renvois se rencontrent, se croisent, regroupent d'autres chaînes avec d'autres traces.

La musique, comme d'autres catégories sémantiques (la nature, l'art plastique) restera sous rature, éternellement flottante. Elle est constamment en fonction, jamais pleine de sens.

Écoutons à présent l'explication de ses divers flottements.

ŒUVRES CONSULTÉES

Atkins, G. Douglas. *Reading Deconstruction, Deconstructive Reading*. Lexington : University Press of Kentucky, 1983.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Ciholas, Karin Nordenhang. *Gide's art of the fugue : a thematic study of Les Faux-Monnayeurs*. Chapel Hill, N.C. : University of N. C. Press, 1974.

Delage, Roger. « André Gide et la musique ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, VI (juillet 1978), 13-28.

Gide, André. *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*. Paris : Gallimard, 1952.

—. *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

Sypher, Wylie. « Gide's Cubist Novel ». *Kenyon Review* XI (1949).