

Portrait du descripteur dans *Les Caves du Vatican*

par

NATHALIE DOLBEC

Bien peu de critiques se sont penchés sur le fonctionnement du descriptif dans l'œuvre d'André Gide¹. De façon générale, d'ailleurs, les théoriciens du descriptif tels Philippe Hamon, Jean-Michel Adam et André Petitjean regrettent que les recherches ne soient guère avancées dans leur domaine². Dans son livre *Du descriptif*, par exemple, Hamon estime que le descriptif « ne semble pas avoir aujourd'hui de statut bien défini » et « ne semble être jamais qu'un lieu ou moment transitoire pour passer à de plus nobles objets d'étude³ ». L'analyse que voici voudrait contribuer au dossier en examinant les signes démarcatifs

1. Pour l'étude du fonctionnement du descriptif, v. les art. suivants (par ordre chronologique) : Zvi Herman Levy, « "Le soleil déclinant..." : description statique et description dynamique dans *La Porte étroite* », *BAAG*, VIII, 45, 1980, pp. 53-73 ; Marie Wégimont, « Description du jardin de Fongueusemare dans *La Porte étroite* : structure, signification et distanciation », *Nottingham French Studies*, XXVI, 2, 1987, pp. 46-51 ; David Steel, « Description et cécité chez André Gide », *L'Ordre du descriptif*, Paris : PUF, 1988, pp. 63-77 ; Anne Bouvier-Cavoret, « Les jardins dans *Les Nourritures terrestres* de Gide », *Travaux de littérature*, V, 1992, pp. 299-314.

2. V. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris : Hachette Supérieur, 1993, p. 6, et Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris : Nathan, 1989, p. 3.

3. *Op. cit.*, pp. 6, 7.

de clôture dans le descriptif ⁴ des *Caves du Vatican* ⁵.

Un premier diagnostic de ces signes nous a montré que le descripteur des *Caves* clôt la plupart de ses descriptions de manière conventionnelle ⁶, notamment par le jeu temporel. Mais il a recours aussi à des formes

4. Pour Hamon, à qui nous empruntons l'étiquette théorique *signe démarcatif de clôture*, « toute description étant, par essence, interminable, sa fin textuelle est, très souvent, un lieu stylistique important » (*op. cit.*, p. 157). V. aussi à ce sujet son art. « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, pp. 495-526. Précisons dès maintenant ce que nous entendons par le terme *description*. Nous adoptons la définition proposée par Hamon : « [T]oute description se présente [...] comme un ensemble lexical métonymiquement homogène dont l'extension est liée au vocabulaire disponible de l'auteur, non au degré de complexité de la réalité elle-même ; elle est avant tout une nomenclature extensible à clôture plus ou moins artificielle, dont les unités lexicales constituantes sont d'une plus ou moins grande prévisibilité d'apparition » (« Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, 9, 1972, p. 477). Malgré la limpidité de cette définition, il ne faut pas se leurrer sur la facilité du repérage et donc de l'étude du descriptif. Toute micro-analyse d'un texte révèle, selon Hamon, qu'« il y a toujours du narratif dans le descriptif et réciproquement » (*Du descriptif*, p. 91). Dans le cadre de notre étude, nous avons décidé de retenir seulement les séquences descriptives d'une certaine longueur, qui se veulent autonomes et qui ne posent aucun doute quant à leur nature. Une dernière remarque, les termes *descripteur* et *descriptaire* reviendront souvent dans notre analyse. De nouveau, nous nous réclamons de Hamon qui se demande si la description « ne convoque [...] pas dans le texte une nouvelle image d'émetteur (le descripteur), [et si elle ne] fait [...] pas appel à un nouveau statut de lecteur (le descriptaire) » (*ibid.*, p. 37). Autrement dit, puisqu'il convient, dans le discours narratif, de parler de narrateur/narrataire, il sied d'utiliser, pour le discours descriptif, ceux de descripteur/descriptaire.

5. André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris : Gallimard, 1922. Toutes les références au texte renvoient à cette édition.

6. Nous entendons par clôtures conventionnelles celles qui s'harmonisent avec la tradition romanesque (Balzac étant notre référent). Nous en avons relevé cinq modalités : le passage à un commentaire du narrateur (pp. 9, 13-4, 94) ; le passage au dialogue (pp. 51, 136, 159, 174) ; le passage au monologue intérieur (pp. 17, 186, 194) ; l'affectation (pp. 110, 201) ; le jeu temporel (pp. 10-1, 15-6, 32-3, 43, 44-5, 50, 53-4, 67, 131, 132, 135, 137, 138, 146, 156-7, 191-2, 197, 245). Il y a, en gros, quatre fois plus de clôtures conventionnelles que de clôtures inusitées (trente pour sept), ce qui revient à dire que, pour un cinquième des clôtures, le descripteur a souhaité innover. Outre cela, nous avons noté qu'il y a peu de séquences descriptives formant des blocs bien distincts et présentant un minimum d'intrusion narrative. Nous en avons relevé sept sur trente-sept (pp. 13-4, 22-3, 51, 94, 117, 159, 186). On constate donc chez le descripteur des *Caves* une nette tendance à accoler ou à amalgamer du narratif au descriptif, ce qui donne

plus inusitées qui méritent qu'on s'y attarde, à savoir la clôture par emploi des points de suspension, la clôture par emploi du tiret et la clôture par métalangage. Ces trois formes de clôture posent deux problématiques : d'une part, la problématique de la belligérance⁷ entre descriptif et narratif, d'autre part celle de la finalité des signes clausuraux. La première nous conduit à nous demander pourquoi et comment le descripteur injecte du narratif au sein du descriptif. La seconde suscite une recherche sur ce que peuvent révéler les clôtures non seulement à propos du descriptif mais aussi sur le descripteur.

Nous avons choisi d'aborder ces deux problématiques à partir du *Journal* d'André Gide et du *Journal des Faux-Monnayeurs*⁸. Gide y explique la fin souvent abrupte de ses textes. Voici, en particulier, ce qu'en dit le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

les fins précipitées me plaisent [...]. Il me paraît toujours inutile d'expliquer tout au long ce que le lecteur attentif a compris ; c'est lui faire injure. L'imagination jaillit d'autant plus haut que l'extrémité du conduit se fait plus étroite, etc⁹...

En somme, le goût de Gide pour les clausules abruptes est dû à quatre raisons : d'abord, le désir de conserver jusqu'au bout l'intérêt de son public ; deuxièmement, la hâte d'en terminer ; troisièmement, le refus de sous-estimer l'intelligence du lecteur et enfin, le souci de lâcher la bride à l'imagination de ce dernier. Il nous a semblé que ce métalangage sur la

souvent l'impression d'un besoin de narrativiser la description.

7. Nous devons cette notion de belligérance à Jean Ricardou. V. son art. « Belligérance du texte », *La Production du sens chez Flaubert*, Paris : U.G.E. (Cerisy-la-Salle), 1975, pp. 85-102.

8. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1951, et *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1927.

9. *Ibid.*, p. 112. Toujours dans le même registre, il déclare dans son *Journal* : « L'on pourrait dire qu'il y a deux sortes d'attentions : l'une intense, l'autre à demi distraite et discursive [...]. Mais, n'ayant à aucun degré le don du récit, lorsque je commence à raconter de vive voix une histoire, j'ai toujours peur qu'elle ne soit trop longue et qu'on ne l'écoute point jusqu'au bout ; même j'ai fait souvent cette mortifiante expérience (si brusquement, il m'arrivait de devoir couper mon récit) d'attendre en vain une voix qui dise : "Et alors ?..." Et peut-être bien faut-il chercher dans l'inconfort qui en résulte, dans cette crainte de ne pouvoir disposer de l'attention du lecteur (encore bien plus que dans mon "impatience", ainsi qu'on l'a dit), ce rétrécissement de la fin de mes livres. [...] C'est pour ne compter point sur cette attention prolongée, la seconde, que je fais appel à la première, l'attention intense, infiniment plus rare, plus difficile à obtenir et plus chichement accordée — mais sans laquelle on ne peut pénétrer mes écrits » (*op. cit.*, p. 691).

problématique de la conclusion d'un texte devait se retrouver, en abyme, dans une autre problématique, la nôtre, celle de la clôture du descriptif des *Caves*. C'est ce que nous tenterons de prouver au cours de notre étude.

Pour ouvrir notre analyse, revenons brièvement au *Journal* qui nous fournit quelques indices utiles sur la question du descriptif. D'abord, Gide en accepte indiscutablement le principe dans ses textes : il estime que dans *La Porte étroite* « la description du jardin est bonne » et que dans *Amyntas* la critique et le public auraient dû faire l'effort d'aller au-delà du descriptif : « on y chercha des descriptions, du pittoresque, des renseignements sur les pays et sur les mœurs. On n'y trouve à peu près rien que je n'eusse aussi bien pu écrire ailleurs, en France, n'importe où ¹⁰ ». Au demeurant, Gide voit dans la pratique traditionnelle du descriptif une recette simpliste : « qu'il m'eût été facile de rallier les suffrages du grand nombre en écrivant *Les Faux-Monnayeurs* à la manière des romans connus, décrivant les lieux et les êtres, [...] et protégeant la paresse du lecteur ¹¹ ». Enfin, comme on le sait, Gide se plaît à formuler des recettes et selon lui « une des grandes règles de l'art [est de] ne pas s'attarder ¹² ». Ceci vaut, bien sûr, pour la fin précipitée des *Caves*.

Un relevé systématique des points de suspension des *Caves* montrerait que le texte en est truffé. Le descripteur en prend sa part et n'hésite pas à les placer à la fin de ses descriptions pour marquer une clôture qui, à l'examen, n'en est pas tout à fait une. Nous avons noté trois clôtures descriptives ponctuées de la sorte, dont une plutôt elliptique. Voici un premier échantillon :

L'appartement des Armand-Dubois se développait autour de la cour intérieure ou prenaient jour les fenêtres d'un couloir qui, partant du vestibule, rejoignait l'orangerie. [...] La cuisine et deux chambres de bonnes donnaient sur l'autre côté du palier ¹³...

Christopher D. Bettinson commente le recours aux points de suspension dans la scène de l'incendie. Ses remarques pourront, à leur tour, éclairer cette pratique dans le descriptif :

Chez Gide l'emploi des points de suspension répond à deux exigences. Ils lui permettent de satisfaire en partie sa réticence à décrire en détail les faits et gestes de Lafcadio, mais ils contribuent également à resserrer la scène dans un espace narratif limité, avec pour effet de relever son intensité dramatique et d'établir un vif contraste avec le prosaïque des préparatifs minutieux de Lafca-

10. *Ibid.*, pp. 213, 324.

11. *Ibid.*, p. 938.

12. *Ibid.*, p. 829.

13. *Les Caves*, pp. 22-3.

dio avant la visite à son père ¹⁴.

On note ici, au sein même du narratif, la réticence du narrateur à tout dire et son désir d'abrégier le récit pour en finir au plus tôt. Ceci vaut également pour le descriptif. Dans l'emploi des points de suspension, il faut voir à la fois le refus de poursuivre trop loin une description détaillée qui risquerait d'accabler le descriptaire, et une commode échappatoire à la description. Un autre exemple en fait foi. Quand Fleurissoire, victime des punaises, se lève pour constater les dégâts sur son visage, le descripteur nous décrit l'essentiel sans pouvoir ni vouloir s'attarder : « sous le maxillaire inférieur, une rougeur confuse semée d'indistincts petits points blancs ; mais la camoufle éclairait mal ; la glace était de tain sali, son regard brouillé de sommeil ¹⁵... » La description contient, en quelque sorte, sa propre censure. Le recours aux points de suspension permet ici d'interrompre non seulement la description elle-même mais aussi une nomenclature de prétextes à interrompre cette dernière ! Le descripteur, en somme, manifeste une double impatience : vis-à-vis de la description et vis-à-vis des acrobaties qu'elle lui impose pour y couper court.

Faisons appel un instant à un référent bien connu pour l'envergure de son descriptif ; Honoré de Balzac ¹⁶. On garde en mémoire ses interminables descriptions, qui obligent souvent le lecteur à inscrire ses propres points de suspension, en filigrane, pour échapper au martyre. En termes imagés, un premier bénéfice des points de suspension dans les *Caves*,

14. Christopher D. Bettinson, *Gide : Les Caves du Vatican*, Londres : Edward Arnold, 1972, p. 24. Nous traduisons.

15. *Les Caves*, p. 129.

16. Le rapprochement avec Balzac nous fournit l'occasion de rappeler à quel point Gide se désolidarise de la description balzacienne, dite réaliste (pour une étude sur la problématique du réalisme au XIX^e siècle, v. l'ouvrage de Bernard Weinberg, *French Realism : the Critical Reaction, 1830-1870*, Chicago : The University of Chicago Libraries, 1937, pp. 32-90). « Vraisemblabilité, réalité, avait écrit André Gide, je n'y crois pas trop moi-même pour le monde qui m'entoure. Pourquoi donc s'y attacher ? » (Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris : Hachette, 1954, p. 355). Ainsi, comme le suggère Lafille, avec Gide « le roman n'est plus miroir. C'est un laboratoire » (*ibid.*, p. 355). D'ailleurs, pour Gide, qui visait la pureté romanesque (« la pureté, en art comme partout, c'est cela qui importe », *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 72), c'est Balzac qui s'en éloigne le plus : « Mais n'est-il pas remarquable que Balzac, s'il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, et y amalgama, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman ; de sorte que la masse d'un de ses livres reste à la fois une des choses les plus puissantes, mais bien aussi les plus troubles, les plus imparfaites et chargées de scories, de toute notre littérature. » (*Ibid.*, pp. 73-4).

c'est qu'ils font disjoncter la description avant que le lecteur lui-même ne disjoncte. D'autre part, la description à la Balzac bride l'imaginaire et rend le descriptaire apathique car elle détermine pour lui exactement ce qu'il doit voir. C'est la règle du jeu. En revanche, grâce aux points de suspension, le descripteur des *Caves* laisse filer le descriptif dans l'imagination du lecteur ou, dans le cas de l'ellipse (« c'était un nœud tout droit, d'un noir bien mat, qui convenait ¹⁷... »), lui confie éventuellement le soin de terminer la description amorcée. On retrouve ici une autre exigence de Gide en matière de lecteur : « tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres ¹⁸ ». Ce ton brusque cache en fait beaucoup de respect pour l'intelligence du descriptaire. Bref, si le descripteur règle le dosage de sa description en faisant intervenir les points de suspension, ce n'est pas par incompetence lexicale, encyclopédique ou taxinomique ; c'est, paradoxalement, pour signaler une clôture ouverte.

Nous avons observé qu'à trois reprises, le descripteur des *Caves* choisit de clore ses descriptions par l'emploi d'un autre signe de ponctuation : le tiret. Voici le nez de Fleurissoire après l'incident du moustique :

Le lendemain matin son nez, qu'il avait naturellement aquilin, ressemblait à un nez d'ivrogne ; le bouton du jarret bourgeonnait comme un clou et celui du menton avait pris un aspect volcanique qu'il recommanda à la sollicitude du barbier lorsque, avant de quitter Gênes, il se fit raser, pour arriver décent à Rome ¹⁹.

Le tiret peut apparaître comme une façon simpliste et graphique de tirer un trait entre descriptif et narratif. On peut entrevoir ici le goût affirmé chez Gide pour tout ce qui est délinéé. Il écrit dans son *Journal* :

J'ai aimé les vers de Racine par-dessus toutes productions littéraires. [...]

Jean S. [...] reproche aux personnages de Racine de ne point continuer à vivre, une fois le rideau baissé [...]. Mais précisément me plaît cette limitation exacte, ce non-débordement du cadre, cette précision des contours ²⁰.

Soit dit en passant, on retrouve ce souci de précision dans les contours chez un peintre que Gide admirait beaucoup : Vincent Van Gogh ²¹. C'est ce que l'on appelle la technique du cerne. Le descripteur, quant à lui, a recours au tiret pour casser l'élan de la description avant d'embrayer aussi sèchement par une proposition relative. Cette stratégie correspond bien à la règle de jeu dont nous parle Gide dans le *Journal des Faux-*

17. *Les Caves*, p. 15.

18. *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 111.

19. *Les Caves*, p. 134. V. aussi p. 122.

20. *Op. cit.*, p. 1187.

21. *Ibid.*, p. 238.

Monnayers : « ne jamais profiter de l'élan acquis ²² ». On sent plus nettement encore cet effet de cassure dans la longue description du salon d'Arnica :

Il y régnait une modestie décourageante. Des chaises de reps vert, un fauteuil en velours grenat, un autre en vulgaire tapisserie, dans lequel elle était assise ; une table, une console d'acajou ; devant le foyer, un tapis en chenilles de laine ; sur la cheminée, des deux côtés d'une pendule en albâtre, sous globe, deux grands vases d'albâtre ajourés, sous globes pareillement ; sur la table, un album de photographies de famille, sur la console, une image de Notre-Dame de Lourdes dans sa grotte, en carton-romain, modèle réduit — tout déconseillait la comtesse, qui sentait le cœur lui manquer ²³.

Lancé dans une description topographique digne en tout point de la manière réaliste, le descripteur s'en extirpe d'un coup de scalpel — le tiret — avant de la clore prématurément par un mot-bilan (« tout ») dont la sèche-resse n'est peut-être pas dénuée d'ironie.

Le tiret constitue donc pour le descripteur un outil de précision et de graphisme. Il introduit, le cas échéant, un soupçon d'ironie. Il permet, en tout cas, d'enclencher plus rapidement sur le narratif. Faut-il parler de désinvolture ? Le descripteur semble n'avoir aucun scrupule à clore où bon lui semble. Mais, comme on le verra dans la prochaine catégorie, il s'agit d'une négligence très calculée.

Dans la rubrique clôture par métalangage, le seul exemple relevé nous en dit long cependant sur le descripteur des *Caves*. Il s'agit de la description de la loupe d'Anthime :

Et comme si, démasquée, la grosseur n'avait plus à garder de retenue, elle prit en peu de mois les dimensions d'un œuf de perdrix, puis de pintade, puis de poule et s'en tint là, tandis que le cheveu plus rare se partageait à l'entour d'elle et l'exposait. À quarante-six ans, Anthime Armand-Dubois n'avait plus à songer à plaire ; il coupa ras ses cheveux et adopta cette forme de faux-cols demi-hauts dans lesquels une sorte d'alvéole réservée cachait la loupe, et la révélait à la fois. Suffit pour la loupe d'Anthime ²⁴.

Cette séquence est à la limite du descriptif. À la suite de Jean-Michel Adam et d'André Petitjean, nous l'appellerons « structure séquentielle hétérogène », à séquence descriptive dominante et à séquence narrative dominée ²⁵. Pour ce qui est de sa clôture, notons d'abord un écho dans le *Journal* de Gide : une description du lever de la lune est elle aussi coupée net par un « Suffit ! », doublé de points de suspension : « comme si

22. *Op. cit.*, p. 89.

23. *Les Caves*, p. 117.

24. *Les Caves*, pp. 16-7.

25. *Op. cit.*, p. 95.

elle ne devait sa luisance qu'à l'excès de son pâlisement... Suffit²⁶ ! ». Pour Hamon, cette façon explicite de marquer la fin de la séquence l'est d'autant plus que c'est le « descripteur [qui] interv[ient] pour clore sa description, seule manière d'assurer cette clôture²⁷ ». Dans notre exemple, comme dans celui du *Journal*, la clôture brutale et laconique prend, sans aucun doute, une fonction métanarrative. Rappelons, avec Yves Reuter, que la fonction métanarrative « consiste à commenter le texte et à signaler son organisation interne (c'est une fonction de régie explicite, qui sert souvent à des fins parodiques²⁸) ». Il est vrai qu'avec son « Suffit » le descripteur fixe de façon impérative et presque militaire la frontière entre descriptif et narratif (voici, une fois de plus, le souci de « précision des contours »), maintient l'attention du descriptaire (fonction phatique) et enfin se moque des fausses excuses du roman traditionnel — ce que Gérard-Denis Farcy appelle les « classiques précautions oratoires [de Balzac] : "Il est nécessaire (de faire observer, d'expliquer, de dire un mot²⁹)..." » Tout en appartenant au registre du métalangage, le « Suffit » de Gide et le « Il est nécessaire » de Balzac sont antithétiques. Le premier veut mesurer parcimonieusement la diffusion du savoir. L'expression « Suffit » signifie, dans son laconisme, d'une part que le descripteur estime avoir donné *suffisamment* d'information au lecteur et se retire donc la parole, d'autre part que le descriptaire aurait mauvaise grâce à en demander davantage. La formule balzacienne, au contraire, sert de prétexte à étaler le savoir (fonction explicative³⁰). Ainsi, quand le descripteur des *Caves* sort de l'ombre pour assurer lui-même la clôture du descriptif d'une manière aussi « artificielle » — pour parler comme Hamon — il se définit comme « arbitre » ou « meneur de jeu » du descriptif³¹. Bertrand Fillau-deau souligne à ce sujet :

il faut bien distinguer les interventions à la Balzac [...] qui ne rompent pas véritablement la convention puisqu'elles ne visent pas à enfreindre la crédibilité de l'illusion, [...] de celles d'un Ionesco, d'un Sterne ou d'un Gide, passant le nez dans la fiction pour souligner qu'ils ne sont que des montreurs de ma-

26. *Op. cit.*, p. 734.

27. *Du descriptif*, p. 157.

28. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Bordas, 1991, p. 62.

29. Gérard-Denis Farcy, « Les inégalités de la couture chez Balzac », *Poétique*, 76, 1988, p. 465.

30. Reuter définit ainsi la fonction explicative : elle « consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire » (*op. cit.*, p. 63).

31. *André Gide romancier*, p. 110.

rieux et que nous sommes fascinés par des leurs ³².

Cette façon aussi brusque et autoritaire d'organiser la clôture du descriptif semble trahir chez le descripteur une certaine humeur ; jugeant en avoir assez dit sur la loupe, il menace d'abandonner le lecteur en cours de route. Mais on verrait plutôt ici le refus catégorique de s'enliser dans la description — et d'y enliser le descriptaire. D'ailleurs, si le descripteur des *Caves* peut épargner une description inutile à son lecteur, il le fait volontiers. Par exemple, à la fin de la note sur le « Carton-Romain-Plastique », on lit entre parenthèses : « suivaient les descriptions des différents modèles ³³ ». Le descripteur aurait pu facilement recopier une de ces fiches dont usaient et parfois abusaient ses prédécesseurs, mais il s'abstient de le faire. La réticence descriptive évoquée dans le « Suffit » montre chez le descripteur, d'une part un besoin explicite de ne pas s'attarder, de *passer outre* (principe gidien par excellence), d'autre part le désir de « bannir l'inutile, ne retenir que le nécessaire » pour la compréhension du texte par le descriptaire ³⁴. Cette philosophie est réitérée en 1931, avec une pointe de regret, dans la correspondance avec Roger Martin du Gard :

un défaut profond de ma nature, une indéfinissable incompréhensibilité en moi, abandon de moi-même au dernier moment ; impatience aussi, vous l'avez dit, désir de passer à autre chose ; mais surtout, un « Ça va ! On a compris. N'insiste pas. » Une crainte de lasser, qui me paralyse et m'écourte chaque fois ³⁵.

Ainsi, en censurant quantitativement ses descriptions, le descripteur ne prétend pas sotirer de l'information au lecteur ou le frustrer mais, au contraire, lui montrer sa solidarité en dosant avec finesse le savoir à acquérir ³⁶. D'ailleurs, comme le souligne Zvi Herman Levy, « chez Gide, le choix des éléments descriptifs est limité au minimum indispensable à la transmission de l'information significative pour l'intrigue ³⁷ ». En ce

32. Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide : les soies*, Paris : José Corti, 1985, p. 89.

33. *Les Caves*, pp. 114-5.

34. *André Gide romancier*, p. 494.

35. André Gide - Roger Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, Paris : Gallimard, 1968, p. 442.

36. Gide écrit dans son *Journal* : « Je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse — doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie » (*op. cit.*, p. 250). Dans ce « Suffit », on pourrait presque voir se conjuguer la censure du pasteur et le goût de l'écrivain pour le ludique.

37. « "Le soleil déclinant..." : description statique et description dynamique dans *La Porte étroite* », p. 56. Pour Gide, le descriptif ne saurait se limiter à l'ornemental : « mieux vaut ne recourir à aucun décor indifférent à l'action. Tout ce

sens, la tâche du descripteur des *Caves* est double : il doit non seulement décrire, mais faire aussi une description sélective, c'est-à-dire épurer le descriptif de tout élément parasite. Comme le déclare le narrateur des *Nourritures terrestres*, « savoir voir, tout est là ³⁸ ». Ainsi, la notion de travail dans la description s'est déplacée ; ce n'est plus l'exhaustivité à la Balzac qui prime mais une quête du signifiant. Le descriptif n'est donc plus avant tout affaire de compétence lexicale, encyclopédique et taxinomique chez le descripteur mais d'abord une aptitude à distinguer le descriptif du descriptif.

À en croire Denis Apothéloz, il est « toujours possible de continuer une description. Il s'agit d'un type de discours ou la fin n'apparaît jamais comme une nécessité ³⁹ ». Nos dernières remarques montrent que le descripteur des *Caves* n'est pas de cet avis : la clôture du descriptif s'impose tout naturellement au moment où poursuivre ne serait qu'ajouter du superflu. Il ne partagerait pas davantage cette thèse de Hamon, que l'ex-

qui ne peut servir alourdit » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 18). On comprend alors la boutade : « L'artiste ! l'artiste devrait vivre dans une maison sans fenêtres ! » (*Journal*, p. 289). Qui plus est, dans son *Journal*, Gide nous offre, à travers son autocritique des *Faux-Monnayeurs*, confirmation de ce que nous avons repéré dans le descriptif des *Caves* : « Mais [Bourget] me fait sentir quel succès j'aurais pu remporter avec mes *Faux-Monnayeurs*, si j'avais consenti à étaler un peu plus ma peinture. La concision extrême de mes notations ne laisse pas au lecteur superficiel le temps d'entrer dans le jeu. [...] J'ai eu soin de n'indiquer que le significatif, le décisif, l'indispensable ; d'éluider tout ce qui "allait de soi" et où le lecteur intelligent pouvait suppléer de lui-même (c'est ce que j'appelle la "collaboration du lecteur"). Bourget ne fait grâce de rien. Mais le lecteur lui en sait gré. — Oui, le lecteur moyen, le lecteur paresseux... Mais je reconnais que cet étirement du récit permet sur une plus grande surface le contact du lecteur avec les personnages. [...] Parfois je me dis qu'un trop constant souci d'art, qu'un assez vain souci (mais spontané, irréprouvable) m'a fait rater *Les Faux-Monnayeurs* ; que, si j'avais consenti à une façon de peindre un peu conventionnelle et banale mais permettant par là même un assentiment plus immédiat des lecteurs, j'aurais extraordinairement accru le nombre de ceux-ci ; bref, que j'avais "tendu mes filets trop haut", comme disait Stendhal ; beaucoup trop haut. Mais les poissons-volants sont les seuls qui m'intéressent ; et, pour capturer des bancs de sardines, merlans ou maquereaux... j'aime autant en laisser le profit à d'autres. Je n'écris que pour ceux qui comprennent à demi-mot » (pp. 991-2).

38. André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris : Gallimard, 1917-36, p. 188.

39. Denis Apothéloz, « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial », *Degrés*, 35-6, 1983, p. 65.

tension de la description « est liée au vocabulaire disponible de l'auteur, non au degré de complexité de la réalité elle-même ⁴⁰ ». Pour le descripteur des *Caves*, il s'agit avant tout de repérer ce qui sera signifiant pour le descriptaire. La compétence lexicale sera subordonnée à cette exigence.

Notre étude voudrait avoir montré qu'à travers les signes démarcatifs de clôture du descriptif on peut construire le portrait du descripteur des *Caves*. Une lecture micro-analytique des clôtures permet non seulement de voir comment elles opèrent mais aussi d'y déceler l'inscription particulière du descripteur. Ce dernier dévoile ses idiosyncrasies descriptives qui s'apparentent avec celles d'André Gide quant à l'importance d'expédier les clausules romanesques. Ainsi se crée subrepticement une axiologisation du descriptif. La description est bien, comme dit Hamon, « le lieu privilégié où affleurent les systèmes de valeurs (l'idéologie) du descripteur. Comme l'a bien vu Sempé, décrire, c'est sélectionner des mots dans une liste, donc censurer ⁴¹. » Le descripteur des *Caves* doit donc être perçu comme un promoteur, un inspirateur, voire un pédagogue ⁴² de la modernité du discours descriptif au XX^e siècle. En cela, le descriptif des *Caves* (1914) tiendrait un discours prophétique dans la mesure où il annoncerait quelque six ans à l'avance la « période de crise » que traversera, « autour des années vingt », la description ⁴³. Désormais, le descriptif n'est plus enfermé dans une vitrine, comme chez Balzac, mais s'ouvre au descriptaire, dont la soif sera satisfaite mais juste assez pour très vite renaître, en vertu d'un autre principe spécifiquement gidien ⁴⁴.

Tout ceci s'intègre d'ailleurs dans une vision d'ensemble de la littérature. Dans la préface des *Nourritures terrestres* Gide déclarait :

J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé ; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu ⁴⁵.

40. « Qu'est-ce qu'une description ? », p. 477.

41. Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris : Éd. Macula, 1991, p. 232.

42. Ceci corrobore la thèse de Max Marchand qui voit dans l'œuvre de Gide « des préoccupations d'enseignement » (*Le Complexe pédagogique et didactique d'André Gide*, Oran, 1954, p. 260). Ici, il y a didactisme technique quant au maniement du descriptif.

43. « Description et cécité chez André Gide », p. 64.

44. Ce principe est clairement exprimé par le narrateur des *Nourritures terrestres* : « Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre, ah ! Nathanaël, c'est ma faim » (p. 38).

45. *Ibid.*, p. 11.

Les amis d'André Gide
parlent aux amis
d'André Gide :
Il est temps de régler
vos cotisations !

