

En quête de l'Arcadie : Gide lecteur de Poussin

par

CAROL L. KAPLAN

DANS sa préface, « L'Enseignement de Poussin » de 1945, parue dans *Poussin*¹, André Gide montre sa grande fascination pour le peintre, non seulement à cause de sa méthode classique, de son procédé de fondre la forme et le fond dans une œuvre d'art harmonieuse, mais aussi à cause de sa pensée qui « se faisait aussitôt image, naissait plastique » (152). L'esthétique de l'artiste visuel plaît à l'artiste littéraire parce que ce dernier cherche toujours à joindre les deux pôles de son génie créateur, le côté apollinien et le côté dionysiaque. Poussin atteint à une harmonie, à une « reconciliation de l'âme et des sens » (162) où « tout convergeait et conspirait à l'œuvre d'art » (152). Ce qui n'est pas suffisamment noté, c'est « cette jubilation, ce ravissement sensoriel » (153) que Gide sent chez le peintre et qu'il nomme une « délectation persuasive ; une délectation au sortir de laquelle [sa] vision du monde extérieur et [son] comportement même se reconnaissent modifiés » (161).

Il va « lire » Poussin en composant sa propre mythologie² marquée

1. Puisque le texte a paru en premier lieu sans pagination (Paris : Au Divan, 1945), je fais référence ici à la préface republiée dans *Feuillets d'automne*. Toute référence future à l'intérieur du texte renvoie à cette édition.

2. Pour une discussion plus détaillée de la mythologie personnelle de Gide, v. Alain Goulet, « Narcisse au travail dans l'œuvre d'André Gide », dans *Le Plaisir de l'intertexte et sa Fiction et vie sociale*, 349-447. V. aussi Éric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?*, 25-80.

par quatre figures centrales : Narcisse, se penchant sur son propre visage dans le miroir de l'eau ; Dionysos, célébrant son existence dans une bacchante poétique, accompagné de Pan, son confrère dans l'extase sexuelle et « symbole de la force créatrice du monde » (Bessis 126). Gide s'identifie aussi à Apollon, dieu de la lumière et de la beauté, qui prend le rôle du pâtre pour protéger des bergers. Anthony Blunt nous signale que le rôle d'Apollon est d'assurer l'harmonie de la nature et la fertilité qui à son avis forment la vraie attraction pour Poussin (328). Cela s'accorde avec l'optique de Gide qui fera plus tard une mise en correspondance d'Apollon et du Corydon issu des *Églogues* de Virgile, essentiellement dans leur rôle protecteur et nourricier à l'égard des jeunes garçons.

Les figures mythiques qui peuplent l'Arcadie gidienne, paradis perdu de l'enfance, « pays clos, tranquille... lieu de repos », comme Gide le décrit dans *Amyntas* (16), trouvent leurs contreparties visuelles dans *La Naissance de Bacchus*, toile de Poussin (Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University, 1657). Ce tableau a récemment reçu un nouveau nom par le musée, de façon à mettre l'accent sur les deux drames séparés mais complémentaires de Narcisse et de Bacchus. Le nouveau titre, *L'Enfant Bacchus confié aux nymphes de Nysa : la mort d'Écho et Narcisse*³, révèle le dialogue entre les deux côtés de la peinture, une oscillation entre la vie et la mort, la fertilité et la stérilité. Je vais analyser ces images de Poussin dans *L'Immoraliste* où Michel s'attache à un univers de vie lié à Bacchus, à une joie des sens qui peut tourner à n'importe quel moment en stérilité symbolisée par Narcisse et Écho. Poussin traite de la mort de Narcisse dans d'autres tableaux, notamment dans *Écho et Narcisse* (Paris, Louvre) mais c'est l'élément « réciproque » de la vie et de la mort dans *La Naissance de Bacchus* que je trouve important pour cette étude. À mon avis, c'est ce paradigme qui forme la base de l'Arcadie gidienne et c'est ce qui attire Gide vers Poussin. Comme il le dit pour nous convaincre : « Je n'ai que faire des idées de Poussin » (*Poussin*, 161) et il le répète d'une certaine façon dans sa « préface » à *L'Immoraliste* : « Au demeurant je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture » (368).

Nicolas POUSSIN, *The Infant Bacchus entrusted to the Nymphs of Nysa — The Death of Echo and Narcissus* (1657).

The Harvard University Art Museums, Cambridge, Mass.

(Reproduit avec la permission des President & Fellows de Harvard College)

3. La traduction est la mienne. Pour des raisons de simplicité je garde l'ancien titre, *La Naissance de Bacchus*, pour mon analyse ici.



Le retour au mythe pour atteindre l'archétype est significatif de l'esthétique de Gide fondée sur « un attachement érotique à la vie » (Moutote, « L'Artiste », 25). L'Arcadie imaginaire provient de son attraction vers les choses grecques dans le milieu paternel de sa jeunesse, à Uzès, dans le Bas-Languedoc qu'il décrit comme « une petite ville riante » possédant une âme antique « inscrite en la chair vive et dure de la race » (« Normandie », 62). En Afrique la beauté du corps et l'éclat de rire appartenant aux Uzétiens seront transférés aux jeunes garçons et adolescents du désert⁴. Les enfants de Biskra seront transformés en êtres divins par le moi gidien qui a besoin de leurs figures ou archétypes pour créer sa propre Arcadie, celle qui va refléter non seulement le côté de son père, la garrigue languedocienne « enflammée » de soleil, mais aussi cette « herbe épaisse et sans cesse mouillée » de Normandie « où vivent d'autres dieux » (« Normandie », 63) où règne l'eau, élément maternel. Alain Goulet insiste sur le fait que ces deux côtés familiaux créent chez Gide une nostalgie d'un paradis perdu (*Fiction*, 420). Elle durera tout au long de son œuvre. Comme le dit Goulet en parlant du *Traité du Narcisse* de 1891 : « Narcisse brise l'harmonie primitive, mais restera penché sur l'onde jusqu'à la fin des temps pour ressaisir le reflet du paradis perdu » (423). Dès le début de son œuvre l'écrivain crée des héros qui recherchent l'ambiance enfantine, un bonheur oublié traduisant ainsi des rêves et des fantasmes de lui-même. Car Gide avoue un « comportement ambivalent vis-à-vis de sa mère » marqué par une oscillation entre « l'attrait de la fusion et les réactions de révolte » (423).

Parce qu'il était tellement opposé à une imitation ou représentation exacte de la peinture dans la littérature⁵, comme il l'explique dans « Les Limites de l'Art », il faut préciser dès le début ce qu'il peut emprunter à Poussin pour sa propre œuvre : c'est cette sensation qu'il ressentait, ce « ravissement » ou joie parfaite devant ses tableaux mythologiques. Si les toiles, d'une certaine façon, deviennent emblèmes de son écriture, c'est à cause de ce « renouvellement de l'œuvre d'art accomplie » qu'il mentionne dans ses « Considérations sur la mythologie grecque », de cette « interprétation plus nourrie » du mythe comme intertexte (*Œuvres*, 150).

Certains intertextes mythiques nous permettent de faire une « lecture-

4. Claude Martin est le premier à signaler la relation Uzès-Afrique et Gide-« Apollon » dans son *Gide*, 80-7.

5. Pour une analyse de l'esthétique de Gide en ce qui concerne les arts plastiques, v. l'excellent article de Catharine S. Brosman, « Les "Salons" d'André Gide : l'objet et l'œil ».

*ekphrasis*⁶ » de Gide. Par le moyen d'une analyse du récit sera révélé tout un réseau de relations entre le texte écrit et le texte plastique. Les dieux qui peuplent les tendres Arcadies de Gide et de Poussin représentent ce que Pierre Lachasse appelle une « confrontation des instances diverses du moi » (101). Ces archétypes n'ont pas de formes finales mais sont engagés dans un dialogue incessant qui marque le vrai point de vue esthétique de l'écrivain. L'archétype de l'enfant forme en grande partie le cœur de son esthétique étant donné que celle-ci est toujours en mouvement, « insaisissable », comme l'état psychique de l'enfance. Jung constate que ce thème fait partie de l'aspect préconscient de l'âme collective (118) et ajoute que la représentation mythologique de l'enfant ne dépend pas d'un être « réel » mais d'un « enfant divin, miraculeux » (119, n. 19). Pour l'écriture gidienne cet être incarne l'image d'un demi-dieu, invisible au lecteur qui lit superficiellement au niveau verbal. L'archétype et le thème de l'enfant forment une synthèse dans l'œuvre de Gide liant l'inconscient et le conscient humains.

Je suggère que cette Arcadie est aussi attachée à une renaissance du principe féminin. Gide va créer un type de femme qui révélera au protagoniste masculin l'archétype de l'enfant. Ce paradigme traverse son œuvre. Je vais me borner ici à *L'Immoraliste* pour mettre en lumière comment Marceline remplit la tâche d'entrer dans l'Arcadie gidienne où elle révèle à son mari tout un paradis perdu de l'enfance. Voyons comment elle devient le prototype de la « nouvelle Écho », celle qui oubliera sa stérilité d'autrefois pour occuper un moment privilégié du texte, échappant ainsi à la pulsion de mort. Sa présence devient centrée sur une pulsion dynamique, un narcissisme de vie, trouvé dans les jardins de l'oasis de Biskra.

C'est là que Michel cherche un bien-être physique pendant qu'il se rétablit de la tuberculose. Durant sa convalescence, Marceline l'expose aux merveilleux jardins de l'oasis dont elle revenait elle-même « éblouie ». Un peu plus loin, dans ce passage-clé, nous trouvons une Arcadie gidienne, univers presque inconscient du plaisir qui mène à l'enchantement des sens et dont Marceline est le guide :

Elle me précéda dans un chemin bizarre et tel que dans aucun pays je n'en

6. Le mot *ekphrasis* a une étymologie grecque signifiant l'acte de « décrire » ou de « parler hautement » d'une chose. Dans le domaine de la rhétorique, il s'agit d'une représentation « double » où le premier texte (le discours littéraire) présente le deuxième (la toile) par une observation poétique de ses effets plastiques. *L'ekphrasis* ressemble à la mise en abyme étant donné que c'est une représentation « spéculaire » qui produit un redoublement de sens.

vis jamais de pareil. Entre deux assez hauts murs de terre il circule comme indolemment ; les formes des jardins, que ces hauts murs limitent, l'inclinent à loisir ; il se courbe ou brise sa ligne ; dès l'entrée, un détour nous perd ; on ne sait plus ni d'où l'on vient, ni où l'on va. L'eau fidèle de la rivière suit le sentier, longe un des murs ; les murs sont faits avec la terre même de la route, celle de l'oasis entière, une argile rosâtre ou gris tendre, que l'eau rend un peu plus foncée, que le soleil ardent craquelle et qui durcit à la chaleur, mais qui mollit dès la première averse et forme alors un sol plastique où les pieds nus restent inscrits.

— Par-dessus les murs, des palmiers. À notre approche, des tourterelles y volèrent. Marceline me regardait.

J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des souffles légers s'élevèrent ; toutes les palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner ; — puis l'air entier redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de flûte. — Une brèche au mur ; nous entrâmes. (391-2)

Marceline révèle un paysage symbolique qui abolit les oppositions masculin/féminin, ombre/lumière, vie/mort. Si nous regardons de près, nous nous apercevons que ce passage cache un micro-récit de *L'Immoraliste* et marque notre entrée dans le labyrinthe du texte. C'est comme si la jeune femme jouait le rôle de la voix de la lecture, nous menant comme Michel au plaisir du texte qui est ce « chemin bizarre ». L'adjectif « bizarre » établit une liaison entre le récit et le désir répressif qui provient de la sexualité de Michel, désir qui devient selon Éric Marty un « chemin voluptueux vers un mode de subjectivité neuf » (71). Marty insiste sur le fait que l'Arcadie gidienne repose sur « l'assentiment des corps, des jeunes corps » (57) de garçons comme attraction suprême. Les éléments des paysages autobiographiques sont tous présents : l'eau fidèle de Normandie, le soleil ardent du Bas-Languedoc. Mais leur synthèse dans « le sol plastique » de l'Afrique, la page blanche du récit, reçoit l'inscription de Gide avec la trace de « pieds nus », qui suggèrent la genèse de l'œuvre d'art selon cet auteur.

C'est ici que l'intertexte de Poussin, *La Naissance de Bacchus*, nous aide à comprendre le passage analysé. Notons d'abord les deux côtés complémentaires du tableau. Sur la gauche, la naissance joyeuse du dieu bercé dans la lumière des nymphes de Nysa et, sur la droite, la mort de Narcisse et Écho dans « la pénombre de la verdure et des eaux ». Il faut noter dès le début que le soleil, « source apollinienne de toute vie », est en pleine opposition avec la nuit dionysiaque de la droite comme insiste Hubert Damisch (139-40). Ce critique trouve une affinité entre l'ivresse du sommeil de Narcisse et celle provoquée par le dieu du vin, Bacchus :

« Sommeil, végétation : ces deux traits communs justifient l'inscription historique, mais aussi logique, du Narcisse dans le contexte d'un culte dont on sait l'intérêt que lui aura porté Poussin, et cela même si cette figure a pu prendre par rapport à celle de Bacchus une valeur négative, funèbre » (140). C'est-à-dire que nous avons un dialogue des ressemblances et des oppositions entre les deux côtés du tableau. Mais c'est la présence de Pan, situé au centre, dans l'arbre entouré de la lumière d'Apollon, remontant de la cave sur la gauche, qui annonce l'harmonie entre les deux côtés ou sphères de la peinture. Pan, dieu des bergers en Arcadie, qui joue de la flûte comme l'enfant berger chez Gide, se trouve souvent mêlé aux rites de fertilité de Bacchus/Dionysos et, comme lui, provoque un sens d'ivresse. Nous devons à Pan la libération de la libido d'Écho, une extase dionysiaque d'une certaine façon. Car il faut se rappeler que ce dieu fait la cour à Écho dans une deuxième version du mythe où elle donne naissance à une fille et montre sa maternité au lieu de la virginité stérile associée à Narcisse.

Voyons le contexte de cette scène dans *L'Immoraliste* : nous pouvons constater qu'ici Marceline entre dans l'espace mythique. C'est-à-dire qu'elle déclenche pour Michel l'archétype de l'enfant divin. Le protagoniste s'identifie à l'enfant de l'oasis. À vrai dire, tous deux incarnent le même personnage. Comme écrit Jung à ce sujet : l'enfant « n'est donc pas seulement un être du début, mais aussi de la fin... L'"enfant" symbolise la nature préconsciente et postconsciente de l'homme » (140). Même la trace de ses pieds nus signale son éternité symbolisée par Bacchus dans le tableau. Comme Michel, le dieu témoigne d'une deuxième naissance grâce à Zeus situé dans son chariot à l'extrême droite de la peinture. Zeus délivre son fils du corps meurtri de Sémélé, sa mère, et l'amène (foetus cousu dans sa cuisse) à Mercure/Hermès qui le confie aux nymphes de Nysa dans la scène du tableau. Ce que nous avons dans *L'Immoraliste* est une interprétation inconsciente de ce mythe avec la naissance à la vraie vie de Michel qui retrouve le paradis perdu de l'enfance et son narcissisme originel.

Mais c'est avant tout le regard de Marceline sur son mari qui permettra à celui-ci d'entrer dans le fantasme du jardin arcadien par excellence, paradis perdu de la jouissance de l'imaginaire. C'est dans ce même verger de l'oasis que Michel découvre un lieu « plein d'ombre et de lumière, tranquille et qui semblait comme à l'abri du temps ». Michel y voit un bel enfant « presque nu, sur le tronc d'un palmier abattu » (392). Il garde un troupeau de chèvres en jouant de la flûte. Marceline, archétype de la bonne mère, ouvre l'horizon à Michel, son propre « enfant-nourrisson », dans ce moment mythique où elle le présente aux jeunes bergers, corps

dorés, comparables aux statues de Donatello que Gide loue dans son *Journal* de 1895 (61). Mais ici la chair est vivante et palpable. La présence de l'eau dionysiaque de l'oasis provoque un sens d'oubli issu du dieu du vin, Bacchus/Dionysos, déjà figuré dans la peinture de Poussin.

Cette ouverture à l'imaginaire se produit à cause d'une autre configuration psychique qui provient de la mère agissant comme « miroir sonore » (Anzieu 184) pour le nouveau-né Bacchus-Michel. La voix intime maternelle et les sons entourant l'enfant deviennent un « bain sonore » pour ce dernier. C'est la voix de Marceline qui berce Michel, surtout quand elle lui murmure « Repose-toi » (392) à la fin de leur excursion dans le rêve. Sa voix est accompagnée de la flûte et des palmiers⁷. Ce son suggère une ambiance de plénitude qui fournit d'après Didier Anzieu le « premier miroir à l'enfant, qui constitue son Soi à partir de ce qui lui est ainsi reflété » (184). Le tableau de Poussin et le passage de Gide manifestent donc tous deux une scène de miroir qui précède celle du stade lacanien, qu'Anzieu voudrait modifier avec une existence plus précoce marquée de la présence de la mère (184).

Après ce moment mythique Michel se trouve néanmoins de plus en plus obsédé par le corps masculin comme objet de son désir. Les jardins deviennent des lieux privilégiés pour répéter son identification narcissique au double afin de retrouver son « je idéal » (Lacan, 94). Tous les garçons, Lassif, Lachmi, parmi d'autres, produisent un discours qui s'articule par une chaîne métonymique où chaque rencontre sexuelle répète la dernière avec le principe du plaisir à la base de chaque épisode isolé. Cela devient une Arcadie homosexuelle sans la présence maternelle de Marceline qui sera de plus en plus bannie du monde sensuel de son mari : « Le lendemain matin, dans ce même jardin je revins avec Marceline ; le soir du même jour j'y allai seul » (392). La sève du palmier devient une attraction érotique pour le héros qui boit un « vin doux qui plaît fort aux Arabes » (393). Celui-ci l'aide à créer son propre Bacchus, avec sa propre histoire, liée à l'extase des sens et centrée sur son propre corps. Sa nouvelle Arcadie devient de plus en plus primitive, reflétant le corps masculin prêt à jouir dans l'acte sexuel :

Quelques jours après nous rentrions au verger de Lassif : les tiges semblaient lourdes, molles et gonflées d'eau. Cette terre africaine, [...] submergée durant de longs jours, à présent s'éveillait de l'hiver, ivre d'eau, éclatant de sèves nouvelles ; elle riait d'un printemps forcené dont je sentais le retentisse-

7. Je renvoie le lecteur à l'article intéressant d'Andrew Oliver, « Son, sonorité, musique dans *L'Immoraliste* » pour mieux comprendre cet effet de la musique sur Michel.

ment et comme le double en moi-même. (395)

Michel sombre dans l'ivresse orgiaque de cette Arcadie. Il n'y a pas de bornes à son champ de désir.

À la fin de son récit, le jeune homme essaie de diffuser une sensation charnelle dans les mots mêmes de son discours : « Ah ! je voudrais qu'en chaque phrase, ici, toute une moisson de volupté se distille » (464). Il détruit la possibilité de créer ou d'apprécier l'œuvre d'art et devient victime de sa propre mythologie : « L'art s'en va de moi, je le sens » (467), déclare-t-il. Il renie le côté apollinien de son être, cette « souriante harmonie » ou sens esthétique. Il se perd dans une nuit dionysiaque où il rencontre « un dieu ténébreux » (467), l'équivalent de Hadès, mais aussi représentatif d'Apollon, dieu de lumière du soleil, de l'intelligence et de la raison. Si Apollon bienfaisant apporte la vie, il peut aussi apporter la mort, ici celle de l'âme de Michel. Selon la mythologie grecque : « dans un pays brûlé par le soleil comme l'est la Grèce en été, les rayons de lumière qu'envoie Apollon peuvent être des traits mortels. [...] Elles frappent [les flèches d'Apollon] les mortels trop orgueilleux qui [...] ont cru pouvoir se mesurer aux dieux » (Gandon, 89). Il faut se rappeler que Michel se regardait comme un dieu dès sa première visite à Ravello où il se bronçait comme Narcisse fasciné par son corps : « L'air était presque vif, mais le soleil ardent. J'offris tout mon corps à sa flamme » (401).

Ainsi Michel s'éloigne-t-il du côté « naissance » du tableau de Poussin et entre-t-il dans l'univers de la mort de Narcisse, surtout quand il mène Marceline-Écho à sa perte « dans l'ombre d'un jardin » (470) d'El Kantara. Cette configuration de la mort d'Écho-Narcisse nous révèle la démesure de l'amour impossible figuré par les deux personnes qui meurent ensemble. La détresse d'Écho et la quête d'idéal de Narcisse provoquent des pulsions de mort. Les deux personnages mythiques sont symétriques, miroir sonore d'Écho, miroir visuel de Narcisse.

Il est fort intéressant de noter une autre scène spéculaire qui nous annonce le thème de la mort réciproque (Écho-Narcisse, Marceline-Michel). Il s'agit du vol des ciseaux de Marceline par Moktir à la fin du Chapitre IV. Ce garçonnet joue un rôle capital dans l'intrigue parce qu'il participe aux événements du début et de la fin du récit. C'est lui, comme le Bacchus de Poussin, qui est choyé par les femmes (Marceline l'a choisi) et par les hommes (il devient « le favori » de Michel). Rappelons aussi qu'il tient compagnie à Michel, la veille de la mort de Marceline, au cours d'une vraie nuit de délire. Dans la scène du vol Michel s'identifie à l'enfant tout en restant « debout auprès du feu, les deux coudes sur la cheminée, devant un livre » (394). C'est dans la glace qu'il regarde fixement les mouvements du voleur à qui il tourne le dos.

Ce que nous avons ici, c'est une triple mise en abyme du récit sur les plans thématique, psychanalytique et mythique. Ce qui est essentiel de noter, c'est l'identification de Michel au corps de l'enfant. C'est comme si l'adulte peignait son propre visage dans le miroir ou faisait son autoportrait. Nous pouvons constater que Michel joue le rôle de « nourrisson », retournant encore une fois au stade du miroir par une identification narcissique. Cette fois-ci il se voit comme autre avec le jeune corps souple de Moktir et devient « unifié » par moyen de l'identification à l'image de « l'immoraliste-Moktir » qui vole des ciseaux. Parce qu'il pardonne ce crime à Moktir, Michel peut ressentir une sorte de jubilation devant le miroir : « je ne parvins pas à me prouver que le sentiment qui m'emplit alors fût autre chose que de la joie » (394-5). Il projette son identité aliénée dans l'image de l'Autre.

Cette identification au corps de l'enfant-héros est accompagnée d'une frénésie qui mène à la mort du couple Écho-Narcisse (Marceline-Michel). Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut « lire » un autre intertexte mythique invisible à la première lecture. L'image-clé se trouve dans les ciseaux eux-mêmes qui appartiennent à l'histoire des Parques, plus précisément à celle d'Atropos, la troisième, qui « coupe » le fil du destin. Que Marceline reste à la maison la plupart du temps est évident ; elle coud, elle incarne métaphoriquement une « bonne fileuse ». Cette mise en abyme du récit implique que c'est elle qui tend « le fil » de la narration, même si c'est Michel qui raconte. Aussi incarne-t-elle la figure de Janus, entraînant les pulsions de vie dans le passage initiatique du rêve que nous avons déjà vu, tandis qu'elle reste attachée ici aux pulsions de mort (la coupure du fil, le malheur du destin).

Ce qui est frappant, c'est que Moktir, l'enfant-héros, vole lui-même les ciseaux et devient possesseur de la puissance des Parques en décidant de la mort d'autrui. Que Michel, comme tant d'autres personnages masculins de Gide, soit un mauvais interprète du mythe est évident puisqu'il reste complètement aveugle à cette connotation. En fin de compte, il se laisse dominer par Moktir. Celui-ci est aussi une incarnation de la deuxième Parque, Lachesis, souvent figurée comme enfant ou figure ailée (Balles-tra-Puech, 80).

Finalement, les trois Parques représentent les trois moments de la vie : la naissance, la maturité et la mort. Ces trois étapes sont présentes dans le tableau intitulé *La Naissance de Bacchus*, si nous considérons Apollon à la maturité, Bacchus à la naissance, et Narcisse à la mort. Moktir / Bacchus est « né » une deuxième fois avec l'immoralisme de Michel ; c'est-à-dire que l'écriture de la fiction va l'immortaliser. La présence cachée de Marceline (en ciseaux) est aussi essentielle pour la mise en abyme struc-

turelle du récit étant donné qu'elle est ultime narrataire du discours par lequel Michel essaie de justifier son attitude envers elle. Elle assume avant tout son rôle de bonne mère (« Marceline aimait beaucoup cet enfant »). Si le récit de Michel devient un peu comme la fable qu'il invente « pour expliquer la perte des ciseaux » (395), c'est elle qui voit clair pendant que son mari tombe victime de la supercherie.

L'archétype ou thème de l'enfance semble se renouveler dans *L'Immoraliste* avec le dernier enfant kabyle, Ali, qui est attiré par la maison de Michel. Si celui-ci préfère l'enfant à sa sœur, comme le laisse entendre la petite, le récit peut continuer à l'infini grâce à l'archétype de l'enfant qui est éternel. Mais Michel n'est pas capable d'atteindre le niveau spirituel de l'enfant. Il se perd dans un mythe du désir et se différencie profondément de Gide qui évolue vers une paternité pédérastique dans sa relation avec Marc Allégret. Il décrit ce dernier, dans son *Journal* de 1917, comme être divin⁸ : « Certains jours cet enfant prenait une beauté surprenante ; il semblait revêtu de grâce et [...] "du pollen des dieux". De son visage et de toute sa peau émanait une sorte de rayonnement blond. La peau de son cou, de sa poitrine, de son visage et de ses mains, de tout son corps, était également chaude et dorée » (630). Encore une fois, nous avons un rappel du Bacchus de Poussin. Pendant ce moment païen, Gide commence à manifester un nouvel enseignement moral, nouveau Corydon qu'il est devenu (Pollard, 70), tandis que Michel reste écarté pour toujours de l'âme de l'enfant. Le héros rejette tout sauf l'exaltation dionysiaque de son Arcadie privée. L'enfant kabyle à la fin de son récit n'est qu'un corps à séduire. Le côté bestial domine, le corps étant réduit à un moyen d'échange dans une économie de prostitution : « L'enfant, que vous avez fait fuir en entrant », confesse-t-il à ses amis, « me l'apporte [sa nourriture] soir et matin, en échange de quelques sous et de caresses. Cet enfant [...] est avec moi tendre et fidèle comme un chien » (471-2).

C'est seulement dans *Les Faux-Monnayeurs* que l'élément spirituel apollinien devient la sauvegarde d'une nouvelle philosophie de la vie. L'éthique gidienne mène en effet au protagoniste Édouard. Celui-ci entre dans un dialogue avec sa demi-sœur Pauline Molinier, elle-même porte-parole du berger arcadien Corydon (Pollard, 71) en ce qui concerne l'éducation d'Olivier. Grâce à cette nouvelle vision de la mère qui atteint

8. Gide donne le nom fictif de « Michel » à Marc dans cette rencontre imaginaire du *Journal*. En même temps il évoque le lieu mythique, « Arcadie » (629), où vivront Michel et « Fabrice », « première identité d'Édouard » selon Daniel Moutote dans son étude récente, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, 105.

un sommet avec Pauline, Gide peut réintégrer sa propre *anima* et créer un protagoniste qui dépend moins d'une Écho mourante que d'une nymphe fertilisante. C'est à l'image de la bonne mère que Pauline lègue son fils à Édouard en lui disant : « C'est Olivier qui vous fera meilleur. Que n'obtient-on pas de soi, par amour ? » (1187). Cet amour est plutôt une amitié virile qu'une attraction charnelle et suit l'exemple de Socrate en insistant sur un dialogue des âmes.

Cela ne veut pas dire que Gide détruit le côté dionysiaque de sa personne avec un accent apollinien. À vrai dire, il restera toujours l'enfant qui cherche une plénitude de vie jusqu'à la mort. C'est peut-être à cause de cela que Dorothy Bussy lui écrit, après avoir lu *Si le grain ne meurt* : « Le dieu Dyonisos [*sic*] qui vous habite — c'est sa puissance que je sens dans vos livres, dans votre présence » (204).

Je voudrais terminer avec une dernière vision de l'Arcadie gidienne reflétant Poussin dans « *Et in Arcadia Ego* » / *Les Bergers d'Arcadie* (deuxième version, Paris, Louvre), où nous voyons un monde clos de verdure, digne des bois de la Normandie, chers à Poussin et à Gide grâce à leurs origines normandes. D'après Lévi-Strauss la figure féminine qui remplace le crâne affreux de la première version du tableau (à Chatsworth) montre l'importance croissante prise par la femme dans l'économie de la composition du peintre (20-1). Si c'est la Mort qui parle en Arcadie, c'est par la voix d'une jeune femme qui essaie d'expliquer l'inscription sur la tombe aux trois bergers qui l'entourent : « Même en Arcadie, j'existe » (c'est-à-dire, la Mort). De la même façon le côté féminin évoluera tout au long de l'œuvre de Gide, introduisant un élément qu'il qualifie de « part de Dieu » (*Romans*, 89), élément presque inexplicable de l'œuvre d'art provenant de l'inconscient. La voix de la femme, d'Écho pour ainsi dire, se transforme en une voix plus légitime, en ce que John Hollander appelle une *bat Kol*, « fille d'une voix » en hébreu moderne (16-7), avec une connotation divine qui la lie à la voix d'Emmanuèle, nom spirituel de Madeleine Gide à qui toute l'œuvre de son mari est dédiée. Quittant son rôle traditionnel, l'héroïne gidienne entre dans un paysage mythique par le moyen d'un voyage initiatique du rêve. Elle mène le narrateur/Narcisse à un paradis perdu dont elle détient la clé comme la femme vêtue à l'antique dans le tableau arcadien de Poussin. C'est elle qui nous indique l'alternance entre la vie et la mort, une affirmation et une négation qui caractérisent le monde mythique. Cela donne cette puissance esthétique à l'œuvre de Gide et lui permet de planter avec ses protagonistes des graines qui meurent mais qui renaissent dans une incessante métamorphose de l'œuvre d'art.

OUVRAGES CITÉS

- ANZIEU (Didier), *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995.
- BALLESTRA-PUECH (Sylvie), « Le Mythe des Parques, un exemple de dialogue entre le texte et l'image », *Mythes et littérature, textes réunis par Pierre Brunel*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 69-86.
- BESSIS (Henriette), « La Bacchanale et sa représentation dans les arts plastiques », *Le Mythe et le mythique*, Paris : Albin Michel, 1987, pp. 125-43.
- BLUNT (Anthony), *Nicolas Poussin*, New York : Bollingen Foundation, 1967.
- BROSMAN (Catharine S.), « Les "Salons" d'André Gide : l'objet et l'œil », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 93, janv. 1992, pp. 51-60.
- DAMISCH (Hubert), « D'un Narcisse l'autre », *Narcisses, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13 (1976), pp. 109-46.
- GANDON (Odile), *Dictionnaire de la mythologie*, Paris : Hachette, 1992.
- GIDE (André), *Amyntas* [1906], Paris : Gallimard, « Folio », 1994.
- , « Considérations sur la mythologie grecque » [1919], *Œuvres complètes*, éd. Louis Martin-Chauffier, t. IX, Paris : Gallimard, 1935, pp. 147-54.
- , *Correspondance* [avec] *Dorothy Bussy*, t. I (*juin 1918-décembre 1924*), éd. établie et présentée par Jean Lambert, notes de Richard Tedeschi, Paris : Gallimard, *Cahiers André Gide* 9, 1979.
- , « L'Enseignement de Poussin », *Feuillets d'automne, précédés de quelques récents écrits* [1949], Paris : Mercure de France, « Folio », 1980, pp. 151-66.
- , *Les Faux-Monnayeurs* [1925], *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, « Bibl. Pléiade », 1958, pp. 931-1248.
- , *L'Immoraliste* [1902], *Romans, récits...*, pp. 365-472.
- , *Journal 1889-1939* [1939], Paris : Gallimard, « Bibl. Pléiade », 1951.
- , « Les Limites de l'Art », *Prétextes, réflexions sur quelques points de littérature et de morale* [1903], Paris : Mercure de France, 1947, pp. 31-41.
- , « La Normandie et le Bas-Languedoc », *Prétextes...*, pp. 61-6.
- GOULET (Alain), *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Minard, « Bibl. des Lettres Modernes », 1985.
- , « Narcisse au travail dans l'œuvre d'André Gide », *Le Plaisir de l'intertexte : Formes et fonctions de l'intertextualité*, éd. Raimund Theis et Hans T. Siepe, Frankfurt-am-Main : Peter Lang, 1986, pp. 185-208.
- HOLLANDER (John), *The Figure of Echo : a Mode of Allusion in Milton and after*, Berkeley : University of California Press, 1981.
- JUNG (Carl-Gustav) et KERÉNYI (Charles), *Introduction à l'essence de la mythologie*, trad. H. E. Del Medico, Paris : Payot & Rivages, 1993.
- LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- LACHASSE (Pierre), « Le Point de vue esthétique », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 78-79, avril-juillet 1988, pp. 87-106.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Regarder, écouter, lire*, Paris : Plon, 1993.
- MARTIN (Claude), *Gide*, Paris : Seuil, « Écrivains de toujours », 1963.
- MARTY (Éric), *André Gide, qui êtes-vous ? Avec les entretiens André Gide-*

Jean Amrouche, Lyon : La Manufacture, 1987.

MOUTOTE (Daniel), *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris : Honoré Champion, 1993.

—, « L'Artiste et le chercheur ou le sens de nos études », *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, études rass. et prés. par J.-Y. Debreuille et P. Masson, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994, pp. 23-39.

OLIVER (Andrew), « Son, sonorité, musique dans *L'Immoraliste* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 109, janv. 1996, pp. 29-39.

POLLARD (Patrick), « L'Idéal de *Corydon* », *André Gide 9 : Regards intertextuels*, textes réunis par Cl. Martin, Paris : Lettres Modernes Minard, 1991, pp. 61-80.