

André Gide et la tonalité

J'APPUIERAI MON PROPOS sur trois citations, entre tant d'autres qui pourraient nourrir également mon argumentation.

La première est tirée des Entretiens avec Jean Amrouche, en 1949, où Gide parle du « *rôle énorme que la musique a pu jouer dans mon œuvre et dans ma vie* », déclaration capitale, unique, sans le moindre développement hélas, mais qui invoque l'œuvre avant même la vie. La deuxième a succédé à la première, en 1950, à l'occasion de la leçon de piano donnée à Annik Morice, dans le film de Marc Allégret : « *Oui, j'ai passé avec Chopin plus d'heures que je n'en ai passées avec personne d'autre, avec aucun auteur. Mais il est certain que ce n'est jamais en vue de l'exécution pour le public que j'ai étudié.* » Là encore, aucun développement, Gide ayant coupé court pour s'attacher à l'audition du *Scherzo* en si mineur. La troisième citation — fil conducteur de ma recherche — date de 1909, écrite à « *Cuverville — septembre et octobre* » nous dit le *Journal* de Gide. Gide, après avoir évoqué les critiques portées sur *La Porte étroite*, ajoute : « *On ne tracera pas aisément la trajectoire de mon esprit ; sa courbe ne se révélera que dans mon style et échappera à plus d'un.* »

Y aurait-il un secret du style de Gide, et tel que le rapport de Gide à la musique, et tout particulièrement à Chopin, pourrait nous aider à le

percer ? Je pense que oui, et qu'à défaut de percer tout le secret, la conception gidienne de la tonalité, élément pour ainsi dire moteur de la création littéraire, chez l'auteur d'ouvrages aussi différents les uns des autres, peut amener quelques découvertes, s'il n'est pas trop présomptueux, après tant de décennies d'exégèse, de le supposer ! Je note en passant que les études sur le style de Gide ne sont pas encore très nombreuses. Dans sa grande bibliographie gidienne 1973-1988, Catherine Brosman ne cite qu'une dizaine de titres sur un total de 1272 références. C'est très peu. Ne serait-ce pas la Petite Dame, au regard si aigu, qui en donnerait l'explication ? Dans sa *Galerie privée*, publiée en 1947, elle écrivait : « On peut penser que si jusqu'ici on a peu étudié le style d'André Gide, à qui on ne marchandait pas cependant le titre de grand écrivain, c'est que dans son œuvre l'importance du fond masque celle de la forme, la nouveauté de l'idée, celle du style. [...] Et pourtant, "la forme, c'est le secret de l'œuvre", nous a-t-il dit lui-même. Pénétrer ce secret, ce serait le moyen de le forcer dans sa dernière retraite. » Texte très éclairant, en ce qu'il pose un secret, et qu'il suggère un effet de masque, notion par ailleurs très connue en acoustique. Et comme de son côté Gide a insisté sur le « secret » de la musique de Chopin, voyons les choses de plus près.

Peut-on tirer des écrits de Gide sur Chopin — je prends Chopin comme l'artiste suprême dans le Panthéon esthétique de Gide avec Racine — des révélations susceptibles de correspondre à l'injonction de la Petite Dame ? Apparemment non. Et pourtant, il s'agit non seulement du musicien le plus aimé, mais du créateur le plus fréquenté — plus que Goethe, que Montaigne, que Dostoïevsky, plus que toute autre personne morte ou vivante. Relation étonnante, à vrai dire inouïe, et sur laquelle Gide a donné le change, très volontairement. Car il y a un écart énorme (un écart est une donnée musicale) entre le commerce continué avec Chopin et ce que Gide nous a laissé sur le sujet, fondamental dans son œuvre et dans sa vie.

En effet, l'ensemble des pages sur Chopin est très mince : soixante pages à peine, sous l'intitulé *Notes sur Chopin*, à l'exception, dans l'ouvrage publié en 1948 sous ce titre, des pages reprises du *Journal*. Et si l'on ajoute les allusions à Chopin tirées du *Journal*, non retenues en 1948, cela ne fournirait au total qu'un ouvrage très réduit, en typographie de la Pléiade par exemple — alors que Gide songeait à ce livre, *Notes sur Chopin*, depuis 1892, en le hissant toujours au niveau le plus élevé de ses projets littéraires, en compagnie de *Corydon* et des *Faux-Monnayeurs*.

Et d'avoir attendu si longtemps, soit cinquante-six ans, pour en livrer une œuvre à part (à l'exception de la publication dans les *Œuvres complètes* et dans *La Revue Musicale*), n'est pas sans susciter quelque étonnement.

Autre paradoxe : dans l'œuvre du compositeur, très peu abondante si on la compare à Bach, à Mozart, à Liszt, à Schumann, Gide a opéré rapidement une sélection, écartant les pièces concertantes, les morceaux brillants, trop « virtuoses », et aussi les *Valses*, les *Polonaises*, les *Mazurkas*, trop marquées sans doute par les réminiscences du pays natal, pour se concentrer essentiellement sur les *Études*, les *Préludes*, les *Nocturnes*, — parfois, mais plus rarement, les *Impromptus*, les *Ballades*, les *Scherzos*, la *Barcarolle*, la *Berceuse*. D'ailleurs, qu'a-t-on retenu en général des pages sur Chopin ? Des analyses ? Fort peu. En revanche, on a surtout mis en avant les critiques acerbes sur l'interprétation de tel ou tel morceau par les virtuoses du temps, Cortot ou Rubinstein (Arthur, évidemment). Et le désaccord persiste encore aujourd'hui.

Allons plus loin : comment se fait-il que Gide ait à ce point transformé tout le Chopin choisi en une continue « étude », une sorte de « cahier d'exercices » à la Karl Czerny, où l'acharnement, « l'âpreté de mon étude » dit Gide, semble l'emporter, de loin, sur le plaisir, le délassement, l'agrément ? Gide ne dit presque jamais dans son *Journal* qu'il a « joué » du piano, au sens de ravissement. Il note : « *étude du piano* » ou « *étude de piano* ». Jacques Copeau, dans un texte magnifique, avait très bien saisi en quoi Chopin — même Chopin — était l'objet certes adoré, mais d'abord instructif, offrant une instruction, un enseignement, une leçon profitable (à l'instar des « leçons » reçues de Mallarmé, de Poussin) :

« *Gide au piano... Ce qu'il y a de persuasif dans ses attitudes, d'insinuant dans ses propos, de strict et de palpitant dans son intelligence, d'enivré dans sa vision, de dessiné dans son art, — la modulation impeccable, la pureté, la nuance, une force nue, l'amour de la perfection technique mais si pertinente au contenu, si liée au sujet, si servante de l'esprit que jamais elle ne dégénère en virtuosité, — tout cela, Gide au piano l'explique à qui peut l'entendre... Mais si la voix parfaite de Mozart ou de Chopin vient me tirer de ma chambre, me fait descendre à pas étouffés et pousser doucement la porte du salon, avant que j'aie pu m'y glisser la voix se tait, le couvercle du piano claque. Gide s'excuse. Cet art, dans lequel il pourrait exceller sur bien des maîtres, n'est pour lui que sujet d'étude, occasion de se maîtriser. Cette confrontation avec soi-même exige la solitude.*

« *J'entendrai tout à l'heure la même phrase, dix fois, vingt fois reprise, et l'âme du musicien de plus en plus l'habiter.*

« *Gide cherche partout des résistances*¹. »

Tout est donc conçu sous l'angle d'une « étude », au point que Gide, dans le *Journal*, va jusqu'à confondre le *Prélude* en ré mineur n° 24, l'un de ses préférés pourtant, avec une *Étude* dans ce ton qui n'existe pas ! Signalons en passant une autre erreur, p. 117 dans l'Arche : Gide glose sur un *Prélude* en sol bémol majeur. Il n'y a pas de *Prélude* dans cette tonalité ; Gide a sans doute confondu avec le *Prélude* en si bémol majeur n° 21.

Qu'a donc cherché Gide en se livrant, sans jamais renâcler, à une étude qui l'occupait des heures et des heures — trois, quatre, cinq, six heures, à Paris ou à Cuverville ? Pourquoi cette attirance pour ce qu'il appelle dans *Si le grain ne meurt* de « *rechignants exercices* » ? Copeau nous a mis sur la voie : « *Gide cherche partout des résistances* », et c'est parce que Chopin a résisté à tous les efforts de Gide pour percer les secrets de son art que l'écrivain en a fait son modèle, doué d'une « *valeur* » et d'une « *vertu* » inépuisables, à la différence de Schumann, sévèrement jugé et délaissé. « *Avec quelle facilité je me détache de ce qui a cessé de m'instruire* », nous dit Gide dans les années trente.

Abordons la nature de l'« instruction » tirée de Chopin. Gide s'est approprié Chopin selon plusieurs niveaux de captation. D'abord un idéal esthétique de par le « non débordement du cadre », de par la « précision des contours », de par la complète opposition à tout ce que Gide déteste : l'illimité, la masse orchestrale, l'opéra, Wagner, voire le théâtre, par moments, la synthèse des arts, et même le chant, entendu comme facilité mélodique, trop romantique, trop mélancolique. Gide, au cœur de ses *Notes sur Chopin*, va jusqu'à écrire que « *le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique* » !

Ensuite Gide, dans l'idée que « *l'art parfait est d'abord celui qui prend conscience de ses limites* », a bâti grâce à Chopin tout un système sémiotique personnel, difficile à déchiffrer, mais qui l'a protégé de tous les poncifs habituels sur le style musical, la transposition musicale, au sens des Goncourt, de Gautier et même de Barrès. Certes Gide use par moments d'images, parle de « *paysage* », de notes comme des « *gouttes de pluie* » ou de « *cristal* », mais finalement de façon volontairement très sobre.

¹ Dans *André Gide*, Éd. du Capitole, 1928.

Pourquoi cette élaboration d'un système de signes ? Parce que Gide s'est heurté à d'immenses difficultés esthétiques nées de la cohabitation très précoce de ses différents livres dans son esprit, livres impossibles à écrire simultanément, et donc à garder comme des fers au feu, et à différencier tant par le style que par le sujet. Dès lors, comment pouvoir résoudre les « *problèmes d'art* » posés par des « *livres jumeaux* » occupant l'esprit « *concurrentement* », chacun devant être « *l'antidote du suivant* » (*Nourritures terrestres* ↔ *Saül*), « *la contrepartie* », « *le contre-pied* » ? C'est à quoi Gide s'est attelé toute sa vie, par le biais de sa pratique si particulière du piano, loin de toute exécution en public ou même parmi les amis, et vraie « *confrontation avec soi-même* » dans la « *solitude* », comme le disait Copeau.

Gide, par le piano, par le recours à Chopin, a mis au point une table de valeurs nécessaires à son œuvre, à son style. Son esprit « *ordonnateur* » et classificateur (son goût pour les sciences naturelles) l'a poussé à « *aplanir l'aire* », la surface, pour poser — comme dans un laboratoire — tous les « *outils* » nécessaires, et, plus littérairement, et musicalement, toutes les valeurs formelles, et pour ainsi dire spirituelles, utiles à la résolution des « *problèmes d'art* ». Immense labeur, afin de dégager chaque valeur — comme dans un système de versification, mais en mélangeant subtilement emprunts à la rhétorique et emprunts à la musique, certaines valeurs étant identiques dans l'esprit de l'écrivain, je cite un peu en vrac : Modes, phrase, accent, accentuation, altérations, intervalles, écarts, raccourcis, durée, intensité, modulation, consonance, dissonance, accord, désaccord, mesure, nombre, profil, ligne, motif, thème, hauteur, ordre, décence, *tonalité*, intonation, surprise, figure, galbe, goût — et j'en passe.

Mais la difficulté la plus extrême a résidé dans la coordination complète de ces éléments en vue de l'œuvre d'art à produire, en un tout « *homogène* », l'unité n'étant obtenue que par la résolution des oppositions, des contrastes, des conflits. Gide est donc très proche, sinon de la « *Gestalttheorie* » selon laquelle la forme est autre chose que la somme de ses parties, du moins de Saussure pour qui « *la langue est une forme et non pas une substance* ». Pour aboutir à l'œuvre d'art, Gide, obsédé par la forme, la pureté de la ligne, et hanté aussi par tout ce qu'il appelle « *incohésion* » ou « *Ficus* » ou « *Banian* », a fait de la tonalité l'élément fondamental de son style. Étrangement, Gide, le plus conscient des artistes, tout en prenant conscience des limites de son génie créateur — par comparaison avec Balzac, Tolstoï, Dostoïevsky ou Proust, tous grands romanciers — a découvert que la musique tonale, le système tonal, la

simple gamme chromatique allant par tons, demi-tons et même « *mystérieux entre-tons* », autorisait à l'intérieur de limites précises, comme chez Chopin, d'immenses possibilités, en particulier des hauteurs successives capables de déterminer, d'un ton à un autre, des climats différents. C'est après une « *bonne étude de piano* » — dont la « *Barcarolle* » et « le *Nocturne* (en sol) en tierces et en sixtes » — que Gide note dans son *Journal* que le « *ton* » [adopté pour *Isabelle*] « *ne diffère pas assez selon mon goût de celui de La Porte étroite ; me voilà devoir nuancer encore, écrire doucement. Je rêve aux Caves, que j'imagine écrites d'un style tout gaillard, très différent*². » Comme il le soulignera à Jean Amrouche en 1949, Gide était beaucoup plus soucieux des différences que des ressemblances entre ses œuvres, encore que toutes issues d'un même « *pedigree* » — curieuse formule !

Mais pour tirer profit du système tonal, il fallait, à l'évidence, des connaissances musicales beaucoup plus étendues qu'on ne le dit généralement à propos de Gide, tenu souvent pour un amateur très doué, mais un amateur, aux yeux de pianistes spécialistes de Chopin. Or Gide a d'excellentes bases, forgées dès l'enfance et perfectionnées par Marc de la Nux et par la pratique du piano à quatre mains, ou par les leçons données à la fille d'Albert Démarest, à sa nièce Françoise Dorny, ou à mon père à Cuverville (*Journal*, 1914), ou à moi-même au Vaneau³. On sait que Gide aurait voulu être professeur de piano. Gide a une ouïe très exercée, une oreille absolue ; sinon absolue, du moins très réceptive et exigeante. Jamais cette ressource n'a été aussi présente qu'à l'occasion de la mise en forme des *Faux-Monnayeurs*, où Gide passe si souvent du piano à l'écriture : « *Il en est de mes Faux-Monnayeurs comme de l'étude du piano* ». Le ton juste, celui qui convient à l'œuvre, Gide le recherche par l'œil certes, en lisant telle page d'un auteur classique : « *ce n'est point tant un enseignement qu'il y faut chercher que le ton, et cette sorte de dépaysement*⁴ », mais l'oreille prime, comme Gide le prouve en confiant qu'il « *perdrait moins, perdant la vue, que perdant l'ouïe* ».

² *Journal*, 24 avril 1910.

³ Je me souviens que mon grand-oncle donnait instantanément la tonalité du morceau rien qu'en regardant l'armature. Il ne donnait pas le numéro de l'opus ou le numéro du morceau rattaché à l'opus, mais la clé. Or le ton d'ut dièze majeur comporte sept dièzes, celui de mi bémol mineur, six bémols. Il trouvait que je ne lisais pas assez vite les clés.

⁴ *Journal*, 5 janvier 1922.

Édouard progresse surtout en écoutant les personnages plus qu'en les regardant agir car « *le langage renseigne plus que le geste* ». « *Je distingue la plus subtile intonation de leur voix* », dit Édouard, et Gide d'ajouter : « *C'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont.* » La lenteur des *Faux-Monnayeurs* n'a pas consisté dans une question d'écriture, car Gide est capable d'écrire facilement et vite, du moins quand il a trouvé le ton. « *Je crois qu'il y a matière à deux livres et je commence ce Carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalité trop différente.* » N'oublions pas non plus le retentissement de l'adage d'Oscar Wilde : « *Un artiste ne recommence jamais deux fois la même chose.* »

On sait que dans l'étymologie du vocable *ton*, il y a certes le son, l'intervalle, mais aussi l'idée de tension — comme aussi dans la tonique (*tonikos*, qui se tend). Cette tension, chez un écrivain doué d'un appareil sensitif aussi développé, a provoqué à maintes reprises de véritables crises auditives au milieu de la gestation d'une œuvre. Par exemple, à l'occasion des *Cahiers d'André Walter* :

« *Bientôt c'est une obsession insupportable ; je me lève, et, pour la taire, je plaque très fort sur le piano des accords au hasard ; — et, la mélodie agaçante chante si fort, qu'elle fait heurtant l'accord plaqué, une dissonance RÉELLE.*

« *Ou bien une marche chromatique, qui s'élève implacablement, malgré moi, durant des gammes entières.*

« *Chaque nuit, c'est une obsession nouvelle*⁵. »

« *Ma fatigue se reconnaît à ces obsessions musicales qui, certains jours, ne me quittent pas, durant des heures, et circulent à travers toutes les pensées que je puis avoir. En dépit de ma résistance, il me faut reconnaître, et nommer toutes les notes ; malgré moi, je poursuis le motif de ton en ton, jusqu'à l'exaspération plus que parfaite*⁶. » Mais l'obsession la plus curieuse à cet égard, Gide la relate dans le *Journal*, le 10 avril 1938, peu de temps avant la mort de sa femme :

« *Ce matin-là j'étais en mi majeur. Toutes mes pensées comportaient quatre dièzes ; plus tous les accidents à survenir en cours de modulation. Je transposais en mi toutes les rengaines qui me tympanisaient avec une obstination obsédante. Toutes n'étaient du reste pas vulgaires et parfois certaines phrases de la Symphonie pastorale ou d'un Largo de*

⁵ *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Poésie/Gallimard, 1986, p. 142.

⁶ *Journal*, 17 août 1924.

Bach l'emportait sur Les Gars de la Marine ou sur la vieille Chanson de la Boiteuse de feu Paulus. Tout ce que je pouvais obtenir, c'était de remplacer l'une par l'autre ; jamais d'arrêter le courant, d'imposer silence. Une fois l'air amorcé, il continuait son flux intarissable durant des heures, persistant à travers les conversations, les événements, les paysages, et sans doute même à travers mon sommeil, pour autant que j'en pusse juger par la reprise, dès mon réveil, de l'obsession sur laquelle, avec laquelle, je m'étais endormi la veille. Parfois excédé, je tentais de l'interrompre en me récitant mentalement une suite de vers ; mais alors, au-dessous de ma récitation, elle se prolongeait en une infiltration souterraine et elle ressurgissait ensuite, comme on voit, après la perte du Rhône, reparaitre plus loin l'eau du fleuve. Certaines de ces obsessions comportaient un assez grand nombre de mesures et invitaient à la modulation qui permît leur reprise dans un autre ton⁷. »

Gide rend admirablement l'intensité des variations tonales qui circulent dans son cerveau et ses tympanes. Il était donc « *ce matin-là en mi majeur* », tout comme le vieux Père Dorval, presque aveugle, disait pour s'excuser de tapoter la table du repas avec ses doigts : « *Pardon ! J'étais en mi bémol*⁸. »

Gide, qui adore les modulations chez Chopin et qui se plaît à moduler lui-même, nous a laissé à cet égard de curieux textes, l'un bien connu dans son *Journal*, intitulé « *Modulations* », l'autre, fort amusant, donné comme « *Fragment du Journal* » daté du 14 janvier 1912 dans le volume de L'Arche, mais qui ne figure ni dans l'édition de la Pléiade de 1939, ni dans la nouvelle édition Pléiade du *Journal* (ni texte, ni note) — laquelle nouvelle édition ne signale pas non plus que le texte intitulé « *Modulations* », placé dans les « *Feuillets* » entre 1925 et 1926 dans les deux éditions Pléiade, est pourtant daté du 30 octobre 1927 dans L'Arche (p. 71).

Voici le texte donné dans L'Arche :

« *Quand le mi bémol fit son entrée dans le salon, le do et le sol le considérèrent comme une tierce personne.*

« *“C'est une dominante”, pensait le la bémol, tandis que le mi naturel s'écriait :*

« *“Je la reconnais : c'est ma sensible.”* »

⁷ *Journal*, 10 avril 1938.

⁸ Voir *Si le grain ne meurt*, dans *Journal 1939-1949 — Souvenirs*, Gallimard, La Pléiade, 1955, p. 399.

À l'écoute des modulations de Chopin, « *vrai secret d'émerveillement* », véritable miracle artistique (« *Schumann est un poète, Chopin est un artiste* »), Gide a créé pour ainsi dire son propre secret, de manière tout aussi imperceptible que chez le compositeur, au point qu'on ne sait plus, parfois, si c'est Chopin qui parle ou si c'est Gide. Ainsi dans cette phrase : « *Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade, il n'affirme presque jamais* » ; ou encore : « *Chopin charge d'émotion chaque note, et j'allais dire : de responsabilité.* »

Par un usage merveilleux de l'échelle des sons, Gide a opéré, dans ses livres, des transpositions si subtiles qu'elles sont presque invisibles, masquées. Il faudrait décrypter la structure tonale de chaque œuvre de l'écrivain pour répondre au vœu de la Petite Dame. De manière très significative, c'est dans l'année (1931) où il publie pour la première fois, dans *La Revue Musicale*, des extraits de ses *Notes sur Chopin* que Gide, dans son *Journal*, écrit : « *J'ai voulu faire de ma phrase un instrument si sensible que le seul déplacement d'une virgule suffise à en détériorer l'harmonie*⁹. » Déjà en 1923, il écrivait : « *L'exigence de mon oreille, jusqu'à ces dernières années, était telle que j'aurais plié la signification d'une phrase à son nombre*¹⁰. ». Encore la tonalité ! Et c'est en parallèle des *Notes* dictées sur Chopin, dans les années trente, que Gide nous livre des pages fondamentales sur son esthétique, sur le primat de la forme : « *Ne t'inquiète que de la forme ; l'émotion vient tout naturellement l'habiter. Une demeure parfaite trouve toujours un locataire. L'affaire de l'artiste, c'est de construire la demeure [...]. Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots. L'artiste qui se plaint que la langue est rétive, n'est pas un véritable artiste [...]. Ce n'est jamais par l'émotion qu'il sied de se laisser conduire mais par la ligne [...]. Tout artiste qui préfère son émotion personnelle et sacrifie la forme à cette prédilection, cède à la complaisance et travaille à la décadence de l'art*¹¹. »

À propos de l'*Étude* en mi bémol mineur de l'Opus 10 n° 6, Gide écrit : « *Mais ici même, je prétend que ce n'est point tant le sentiment, qui lui dicte la modulation et l'accord, mais bien le sens exact d'une convenance musicale et que le sentiment vient habiter tout naturellement (comme il vient habiter un vers de Valéry).* » Tout concorde, de Chopin

⁹ *Journal*, 5 novembre 1931.

¹⁰ *Journal*, 25 février 1923.

¹¹ Voir *Caractères* (1925), dans *Divers*, Gallimard, 1931, p. 17.

à Gide, ou de Gide à Chopin, mais attention : rien de ces minutieuses opérations formelles ne doit transparaître car « *l'œuvre d'art n'est pleinement réalisée que si cette genèse [mot capital, bien sûr] ne s'y laisse plus reconnaître* ». Bon courage aux généticiens ! Toujours à la même époque, Gide qui étudie le piano comme un « *opium* » écrit : « *Je bannis enfin de mon style l'emphase et la vaticination, tout ce qui nuit au mouvement de la pensée, tout ornement, toute surcharge*¹². » En 1931 il note dans son *Journal* : « *La musique de la phrase... j'y attache aujourd'hui moins de prix qu'à sa netteté, son exactitude et cette force de persuasion compagne de son animation profonde*¹³. »

« *C'est l'harmonie qui nous guide* », disait Rameau. Gide a retenu la leçon, tout comme celle de Boileau dans son *Art poétique* : « *Prenez mieux votre ton ; soyez simple avec art* ». Gide n'a cessé de veiller, tel un bon accordeur, au réglage de son style, par le moyen des tonalités : travail harassant, obsédant, pour un résultat très secret. Un rien d'erreur dans l'intonation qu'il veut créer, et voilà notre écrivain au supplice ! On connaît, grâce à la nouvelle édition du *Journal*, sa fureur contre Jacques Copeau, lecteur pourtant réputé, lors de la lecture de *Saül* le 28 avril 1922 : « *Je ne me souviens pas d'avoir, de ma vie, souffert davantage. Copeau a lu toute la pièce abominablement. Rien plus n'était à sa place, à sa valeur. Il lisait exactement comme on joue Chopin quand on le joue mal. Je pensais ne pouvoir supporter cela jusqu'au bout. [...] S'il doit la jouer sur ce ton, mieux vaudrait retirer ma pièce !...* »

Gide musicien, Gide mécanicien, horloger, obsédé de réglages, Gide joaillier, mais surtout Gide tapissier ou brodeur : je m'explique. Dans *Incidences* on trouve ces lignes très caractéristiques, du moins pour mon propos : « *“On n'écrit pas les livres qu'on veut” [...]. Ce livre [La Symphonie pastorale] était ma dernière dette envers le passé ; [...] je l'avais écrit pour m'exonérer ; [...] pour l'écrire et le mener à bien j'avais dû terriblement me contrefaire, ou du moins rentrer dans des plis effacés ; [...] durant tout le temps que je l'écrivais, je pestais contre ce travail au petit point qu'exigeait la donnée du problème, contre ces demi-tons, ces nuances*¹⁴ »...

Étonnante image : « *travail au petit point* », comme pour une broderie, une tapisserie, à l'instar des travaux d'aiguille minutieux que Gide

¹² Voir *Un Esprit non prévenu* (1929), dans *Divers*, p. 53.

¹³ *Journal*, 28 juillet 1931.

¹⁴ Voir *Billets à Angèle*, V, dans *Incidences*, Gallimard, 1924, p. 53.

avait pu voir entre les mains de toutes les femmes de sa famille, sa mère, ses cousines, toutes les dames de la bonne société du temps de sa jeunesse. Plus étonnante encore, l'image du travail de la dentelle confondu avec celui de la couturière dans le passage des Entretiens avec Amrouche où Gide évoque *Paludes*, ce miracle, d'un bout à l'autre, de justesse tonale ; Gide, citant les deux phrases qui ont servi d'amorce au livre, déclare : « *Elles m'ont donné le la* » et « *C'est autour de cela que, comme une dentellière qui fixe les épingles [...] se tressèrent les fils du livre* ». Souvenons-nous qu'en s'enfermant à La Brévine, dans la montagne, pour écrire *Paludes*, Gide avait fait venir piano et partitions à grands frais ! Souvenons-nous aussi de son attention à Chardin.

Pour clore ce propos, provisoirement, je voudrais esquisser seulement, faute de temps, la question de l'« éthos », c'est-à-dire des préférences de Gide pour certaines tonalités de la gamme possédant des caractères particuliers. Pas plus que Beethoven, si féru de cette question, Gide n'a échappé, avec tant d'autres, à la tendance d'accorder à chaque ton des appréciations affectives, forcément subjectives mais qui ont toujours excité la réflexion des musiciens. On sait que Gide avait correspondu avec Saint-John Perse sur des points de doctrine musicale et sur Vincent d'Indy. Les détails manquent, mais d'Indy, dans ses *Traité*s, avait abordé la question des « éthos », les tons bémolisés signifiant « *assombrissement* », les tons diésés, « *éclaircissement* » ; le ton de fa dièse majeur étant, selon d'Indy, d'une « *scintillante clarté* » ; or c'est celui de la *Barcarolle* jugée radieuse par Nietzsche et par Gide. Excellent exécutant, Gide maîtrisait toutes les difficultés techniques des *Préludes* et des *Études* de Chopin, où toutes les tonalités ou presque sont représentées. Il a cependant manifesté des préférences marquées pour certains *Préludes*, certaines *Études*, certains *Nocturnes*. L'*Étude* en mi bémol mineur (op. 10 n° 6) est « *d'un sentiment désolé* ». La *Berceuse* en ré bémol majeur exprime « *une joie tendre et toute féminine* ». Gide est l'un des rares à parler de « *joie* » chez Chopin, jugé si mélancolique habituellement. Il conviendrait d'étudier de près ces préférences.

Sur les choix de Gide, on pourrait gloser longtemps, tout comme il serait amusant d'établir une liste de ses œuvres en fonction de la tonalité : on lirait par exemple : *Le Traité du Narcisse* en si majeur, *Les Nourritures terrestres* en ré majeur, *L'Immoraliste* en do dièse mineur, *La Porte étroite* en mi bémol mineur, ou *Thésée* en do majeur — plus rien à la clé — « *le plus limpide des tons* », le départ et l'aboutissement de la gamme, la fin de la « *trajectoire* », de la « *courbe* » : la sérénité, conquise.

A-t-on suffisamment souligné que l'abandon du piano a coïncidé avec le tarissement de l'élan créateur, alors que Gide aurait pu jouer encore des années, comme il en avait reçu l'exemple de Francis Planté, alors âgé de 75 ans, à Mont-de-Marsan en 1914, et qui jouait encore magnifiquement Chopin ? Abandon vécu comme un déchirement : « *Il ne me paraît pas que la mort puisse m'enlever rien, à présent, à quoi j'aurai tenu davantage* ¹⁵. » Car le piano, sa maîtrise n'a pas été vécue seulement comme une ascèse, mais comme une sorte de révélation divine, ouvrant sur la vocation littéraire. On ne saurait trop méditer sur le passage de *Si le grain ne meurt* où Gide, confié à Marc de la Nux, s'écrie : « *je comprenais. C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit. [...] Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot* ¹⁶. » Quel élève du Conservatoire a jamais parlé ainsi, ou quel autre écrivain pianiste !

Une telle corrélation si précoce entre les notes et les mots autorise, me semble-t-il, une approche fondée du style de Gide et de son secret.

C'est grâce au piano et surtout à Chopin que l'on peut dire de Gide, en paraphrasant Barbey d'Aurevilly parlant de Baudelaire, que l'artiste en lui n'a pas été « *trop vaincu* ». « *L'œuvre d'art est toujours le résultat d'une persévérance inquiète* », écrivait Gide dans son *Journal* en février 1916, après une « *étude de piano* ¹⁷ ». Admirable formulation, car l'artiste, la persévérance, l'inquiétude, n'est-ce pas toute la grandeur de Gide ?

¹⁵ *Journal*, 7 janvier 1939.

¹⁶ *Si le grain ne meurt*, op. cit., pp. 515-6.

¹⁷ *Journal*, « Samedi » février 1916.