

VICTORIA REID

Gide, Rembrandt et *La Leçon d'anatomie*

AU DÉBUT DES *CAVES DU VATICAN* Gide met en scène un scientifique grotesque dans son laboratoire. La première image qui en est donnée vient de sa femme, qui « dédaignait de voir [...] l'énorme dos d'Anthime se voûter au-dessus d'on ne sait quelle malicieuse opération ¹ ». Sitôt qu'elle sort, le mari agacé pousse le loquet de la porte, car « par l'autre porte » entre le petit Beppo, procureur né. Celui-ci, contrairement à la femme d'Anthime, est invité à participer aux expériences. Le narrateur ironique explique :

[Beppo] savait qu'Armand-Dubois l'attendait, fût-ce les mains vides ; et, tandis que l'enfant silencieux aux cotés du savant se penchait vers quelque abominable expérience, je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu à sentir le regard étonné du petit se poser, tour à tour, plein d'épouvante sur l'animal, plein d'admiration sur lui-même ².

Ce « vaniteux plaisir de faux dieu » contient plusieurs éléments : le plaisir de partager et de choisir celui avec qui on partage ; le plaisir de surprendre, d'intriguer et d'être admiré ; le plaisir aussi du regard et de la

¹ *Les Caves du Vatican in Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1958, p. 682.

² *Ibid.*, p. 683.

complicité ; le plaisir du pouvoir acquis à travers les découvertes scientifiques faites de première main ; et le plaisir de l'autosatisfaction d'avoir su manipuler la scène pour faciliter tous ces bonheurs.

À travers ce masque, composé de l'ironie du narrateur et de la caricature du scientifique, on juge que Gide lui-même éprouvait un grand plaisir à s'adonner à ces activités : le partage³, la mise en scène et, surtout, les expériences. Cette dernière caractéristique nous est confirmée par des contemporains de Gide : selon Maria van Rysselberghe, il y a « chez Gide une sorte de démon qui le pousse aux expériences, une cruauté consciente ou inconsciente⁴ ». Jean Lambert nous décrit la table de nuit dans la chambre de Gide, rue Vaneau, comme « surchargée de fioles, de tubes, de boîtes de pilules, car il a toujours aimé expérimenter⁵ ». Sartre parle d'une expérimentation esthétique plutôt que chimique : « Chez Gide, le critique se doublait d'un expérimentateur : il mettait à l'essai des procédés nouveaux pour en constater les résultats⁶. »

Nous voudrions approfondir cet aspect-là de l'écrivain en examinant les rapports étroits entre la peinture de Jacques-Émile Blanche, *André Gide et ses amis au Café maure de l'exposition universelle de 1900*, qui se trouve au Musée des Beaux-Arts à Rouen, et la célèbre peinture de Rembrandt van Rijn, *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*, de 1632, qui se trouve au Mauritshuis à La Haye. Dans *Les Caves du Vatican*, Anthime, rappelons-le, ne « travaillait sur la chair vive » des animaux qu'en « attendant de s'attaquer à l'homme⁷ ». L'homme, bien entendu, est le sujet principal de l'écrivain et de l'anatomiste.

Gide et Rembrandt

L'esthétique d'André Gide (1869–1951) et celle de Rembrandt van Rijn (1606–1669) se ressemblent de multiples façons : l'utilisation du

³ Roger Martin du Gard écrit : « Gide a toujours envie de partager » (*Notes sur André Gide*, Gallimard, 1951, p. 53). Voir aussi ce commentaire du *Traité du Narcisse* : « on souffre d'admirer seul et [on] voudrait que d'autres admirent » (*Romans...*, p. 12).

⁴ Maria van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, Gallimard, 1973, p. 224.

⁵ Jean Lambert, *Gide familial*, Julliard, 1958, pp. 57-8.

⁶ Jean-Paul Sartre, « Vladimir Nabokov : *La Méprise* », *Situations I*, Gallimard, 1947, pp. 54-5.

⁷ *Les Caves du Vatican*, *Romans...*, pp. 682-3.

clair-obscur⁸, le souci de composition et de perspective⁹, la fascination de l'autoportrait¹⁰, le goût de l'expérience. Il est probable que les expériences et innovations esthétiques que pratiquent Gide et Rembrandt les amènent à représenter des personnages qui pratiquent des expériences à leur tour, parmi lesquels Anthime des *Caves*, le pasteur de *La Symphonie pastorale*, et les anatomistes de Rembrandt. Ceux-là deviennent dans une certaine mesure des symboles figuratifs pour leur créateurs : Gide avoue ainsi avoir prêté « beaucoup de moi¹¹ » à Édouard, écrivain dans *Les Faux-Monnayeurs* qui « expériment[e] sans cesse¹² ».

On connaît l'admiration que Gide portait à Rembrandt. Suite à une visite au Louvre en janvier 1911, il écrit dans son *Journal* :

N'ai eu de véritable émotion que devant les dessins de Rembrandt. Corps nu de jeune homme couché ; seigneur offrant une fleur (tout ce qui est ligne fuyante est supprimé – indication *absente* de l'épaule qui se présente de face, – admirable ; prescience ou préconscience de l'effet qui donne à chaque indication son éloquence). Après, je ne pouvais plus rien regarder¹³.

Rembrandt est le deuxième des cinq peintres qui figurent dans la liste des « personnalités dont s'est formée la mienne » dressée par Gide dans des *Feuillets* de 1884–85¹⁴. Il l'évoque également dans la troisième *Lettre à Angèle*, publiée dans *L'Ermitage* en 1898, en avril 1911 dans un article sur *Les Frères Karamazov*, de même que dans ses conférences sur Dostoïevski données au Vieux-Colombier en 1922. Ces exemples-là portent sur des considérations esthétiques qui sont biaisées puisque souvent Gide discute de Rembrandt par rapport à son propre œuvre.

Dans une lettre à Angèle, où Gide critique le livre de sa correspondante fictive car manquant d'« ombre » et de « tempérament stupé-

⁸ Voir Catharine Savage Brosman, « Gide clair-obscur », in *André Gide et l'écriture de soi*, éd. Pierre Masson et Jean Claude, Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 217-39.

⁹ Voir *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1927, pp. 34-5.

¹⁰ Gide commence des autoportraits à l'époque des *Cahiers d'André Walter* et continue jusqu'aux dernières pages du *Journal*. De Rembrandt, il existe à notre connaissance quatre-vingt-six autoportraits (voir *Rembrandt by Himself*, éd. Christopher White et Quentin Buvelot, Londres : National Gallery Publications, et La Haye : Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 1999, pp. 7 et 83).

¹¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 67.

¹² *Les Faux-Monnayeurs, Romans...*, p. 1108.

¹³ *Journal*, t. I, éd. Éric Marty, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1996, p. 670.

¹⁴ *Journal*, t. I, p. 196.

fiant ¹⁵ », Gide insère subrepticement ses propres ambitions qui le relie à Rembrandt. Il souhaite « pouvoir considérer l'œuvre d'un artiste comme un microcosme complet, étrange tout entier, mais où toute la complexité de la vie se retrouve ». Sans provocation, il continue : « *Pour vouloir être Rembrandt*, que de Metsu charmants se déformèrent » (c'est moi qui souligne), et à la fin de ce paragraphe, il prône une esthétique qui contient « nulle affirmation gratuite, nulle parade » et, « ce que j'estime avant tout [,] un souci de composition très rare ».

Ce sont ces mêmes qualités qui animent son admiration pour Dostoïevski. Avant la représentation du drame *Les Frères Karamazov*, adapté pour le théâtre français en 1911, Gide présente des aspects de l'œuvre de Dostoïevski dans un article pour *Le Figaro*, dans lequel il remarque : « Aucun fléchissement dans cette fougueuse vieillesse, non plus que dans celle de Rembrandt ou de Beethoven à qui je me plais à le comparer : une sûre et violente aggravation de la pensée ¹⁶. » Si Gide se plaît à comparer Dostoïevski à Rembrandt ¹⁷, il se plaît aussi à se comparer à Dostoïevski, comme le montre la dernière de ses six conférences sur l'écrivain russe, données au Vieux-Colombier en février-mars 1922 :

Dostoïevski ne m'est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées. Je m'en excuserais davantage si je croyais, ce faisant, avoir faussé la pensée de Dostoïevski, mais non... Tout au plus ai-je, comme les abeilles dont parle Montaigne, cherché dans son œuvre de préférence ce qui convenait à mon miel. Si ressemblant que soit un portrait, il tient toujours du peintre, et presque autant que du modèle ¹⁸.

Aussi, à travers une chaîne de correspondances entre Rembrandt et Dostoïevski, Gide s'identifie à Rembrandt.

Dans la citation précédente Gide utilise la métaphore du peintre pour

¹⁵ « Lettres à Angèle, III » in *Essais Critiques*, éd. Pierre Masson, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1999, p. 19. Voir aussi sa critique de l'écriture de Roger Martin du Gard en 1927 : « il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 34).

¹⁶ « *Les Frères Karamazov* », *Essais critiques*, p. 493.

¹⁷ Dostoïevski « peint comme Rembrandt » (« Dostoïevski, III », *Essais critiques*, p. 559).

¹⁸ « Dostoïevski, VI », p. 637. Dans le *Journal*, Gide écrit en 1922 : « c'est besoin de sympathie qui [...] me fit [...] présenter ma propre éthique à l'abri de celle de Dostoïevski » (*Journal*, t. I, p. 1184). Voir aussi *Essais critiques*, p. 559 ; *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I., p. 264 ; Martin du Gard, *op. cit.*, p. 46.

le romancier. Avec le tableau d'*André Gide et ses amis au Café maure*, il concrétisera cette complicité entre écrivain et peintre. En soulignant l'affirmation : « Si ressemblant que soit un portrait, il tient toujours du peintre, et presque autant que du modèle ¹⁹ », nous voudrions nous arrêter sur l'idée de collaboration entre modèle et peintre, c'est-à-dire Gide et Blanche dans le contexte de cette représentation de l'Exposition universelle de 1900.

Gide et Blanche

Il existait une amitié privilégiée entre Jacques-Émile Blanche (1861–1942) et Gide. D'après Lucien Corpechot, « Gide a exercé une grande attraction sur l'intelligence de Blanche et plus qu'aucun autre piqué sa curiosité ²⁰ ». Le 2 juin 1900, Blanche demande à Gide de venir « seul » au studio : « la bouche, aussi, n'a pas votre expression et, si nous sommes nombreux dans l'atelier, vous rirez et tout sera perdu ²¹ ». Cette intimité se traduit dans le fait que seul le nom d'*André Gide* figure dans le titre, tandis que manquent les noms d'Henri Ghéon, d'Eugène Rouart, de Charles Chanvin, pourtant des personnalités bien connues à l'époque. Ce silence donne au tableau un aspect (auto)biographique de Gide ²². Il est aussi un antidote contre une expérience de Gide au début de son amitié avec Blanche en 1892, lorsque celui-ci projetait de peindre un portrait à trois personnages de Pierre Louÿs, Henri de Régnier et Gide ²³. Gide, empêché de venir aux premières séances d'atelier à cause d'un séjour munichois, fut finalement exclu du tableau : « Votre place

¹⁹ *Essais critiques*, p. 637. Gide avoua dans « Conversation avec un Allemand... » : « j'aime mieux faire agir que d'agir » (*Souvenirs et Voyages*, éd. Pierre Masson, Gallimard, Bibl. Pléiade, 2001, p. 76).

²⁰ Cité par Georges-Paul Collet in « Introduction » in Jacques-Émile Blanche, *Nouvelles Lettres à André Gide*, éd. Georges-Paul Collet, Genève : Droz, 1982, p. 12. Voir aussi pp. 11-2 et 24.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Cf. la marginalisation des amis dans l'autobiographie de Gide, publiée vingt ans après : « Je n'ai nul désir de parler, dans des Mémoires, d'amitiés qui pourtant tinrent une telle place dans ma vie » (*Si le grain ne meurt...*, *Souvenirs et Voyages*, p. 251).

²³ Voir Daniel Durosay, « Jacques-Émile Blanche et le modèle introuvable » in *L'Enfance de l'Art* : *Correspondances avec Élie Allégret 1886-1896*, éd. Daniel Durosay, Paris : Gallimard, 1998, pp. 453-7.

est vacante sur le canapé bleu de Jacques-Émile » lui écrit Régnier le 21 mai 1892²⁴. Daniel Durosay suggère qu'en compensation, Blanche a peint un portrait de Gide seul, exécuté en juin 1892. À cette époque, Gide écrit : « Lectures interrompues encore : il y a des séances chez Jacques Blanche. Les longues heures de pose, où l'attitude à garder vous empêche de "suivre" ses pensées²⁵. » Huit ans plus tard, le portrait *André Gide et ses amis au Café maure* permet à Gide non seulement de *suivre* les pensées de Blanche, mais aussi de les guider²⁶.

Gide tisse des liens esthétiques entre Rembrandt et Blanche quand, pendant la composition d'*André Gide et ses amis*, il initie Blanche à l'écriture de Dostoïevski, dont Gide compare l'esthétique à celle de Rembrandt²⁷. « Lisez-vous bien Dostoïevski ?²⁸ » demande Gide à Blanche en août 1900, et celui-ci lui répond :

Non, mon cher, je ne lis pas *bien* Dostoïevski. Je ne lis d'ailleurs rien *bien*, en ce moment. [...] Mais Dostoïevski ! Je n'y suis pas encore. [...] Le développement [de *L'éternel mari*] m'en semble plus bizarre et étrange que vraiment beau... et puis, ces hommes sont si différents de moi, qu'il me semble que nous ne soyons pas de la même catégorie d'animaux. Leur psychologie m'échappe, ils m'ont l'air de fous. Quant à *l'Idiot*, ma femme vient seulement de me le rendre, je vais le lire, mais d'après ce qu'elle m'en a dit et lu, j'ai peur d'éprouver une grande difficulté à me l'assimiler²⁹.

Pourtant, deux mois après, Gide atteint son but. La lecture de *L'Idiot* de Dostoïevski n'a pas laissé Blanche insensible : « Je suis effrayé par ce livre. Je m'y retrouve trop souvent et crois m'entendre parler. Le dialogue, les longs monologues, sont surprenants de vie et souvent de profondeur³⁰ ».

Gide procure à Blanche plusieurs accessoires significatifs pour sa

²⁴ *Correspondance A. Gide—H. de Régnier*, éd. David J. Niederauer & Heather Franklyn, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 35.

²⁵ « Subjectif », *Cahiers André Gide 1*, Gallimard, 1969, p. 45.

²⁶ « Gide ! [...] vos yeux sont les mêmes : je me suis accoutumé à ce qu'ils me scrutent comme je persisterai à les interroger » (Jacques-Émile Blanche, *Mes Modèles*, Paris : Stock, 1928, p. 206).

²⁷ Plus tard Gide prônera l'esthétique de Dostoïevski et de Rembrandt auprès de Martin du Gard (Martin du Gard, *op. cit.*, p. 37).

²⁸ *Correspondance André Gide—Jacques-Émile Blanche 1892–1939*, éd. Georges-Paul Collet, Gallimard, 1979, p. 92.

²⁹ *Ibid.*, pp. 93-4.

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

peinture d'*André Gide et ses amis* qui visent à créer l'ambiance d'un café maure : le 3 juin 1900, par exemple, Blanche demande à Gide de lui fournir « de petites tasses et un plateau algérien » ainsi qu'un vêtement jaune pour Athman³¹. Certains de ces accessoires mettront *André Gide et ses amis* en dialogue avec *La Leçon d'anatomie*. Le 9 mai 1900, Blanche écrit à Gide de ne pas manquer de venir le lendemain « avec votre chapeau de penseur hollandais et votre pèlerine — indispensable pour le groupe des philosophes³² ». Gide, voulait-il assumer lui-même le rôle d'un penseur hollandais ? Cette hypothèse s'accorderait avec son commentaire de 1898 : « Pour vouloir être Rembrandt ». Ce jeu de rôles rappellerait aussi l'habitude qu'avait Rembrandt d'assumer le rôle d'autres personnages dans ses autoportraits (par exemple, *Autoportrait en apôtre Paul* [1661]).

Gide et Tulp

« Votre chapeau de penseur hollandais et votre pèlerine », voici des liens importants entre la représentation de Gide par Blanche, et celle du docteur Nicolaes Tulp par Rembrandt.



J.-Ém. Blanche, *André Gide et ses amis au Café maure de l'Exposition Universelle de 1900* (1901, Musée des Beaux-Arts, Rouen)

³¹ Blanche, *Nouvelles Lettres...*, p. 38.

³² *Ibid.*, p. 37.



Rembrandt van Rijn, *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*
(1632, Mauritshuis, La Haye)

Chez Rembrandt, l'anatomiste est distingué de tous en étant le seul à porter une pèlerine et à ne pas être nu-tête. Chez Blanche, Gide seul porte une pèlerine et son chapeau noir est mis en valeur par l'éclairage et sa couleur : le rayon de lumière qui entre d'en haut à droite et se dirige vers Athman touche le dessus du chapeau, le dégageant du fond, tandis que les chapeaux brun et taupe de Ghéon et Rouart se confondent dans l'obscurité de l'arrière-plan.

Au-delà des chapeaux, d'autres parallèles vestimentaires distinguent Gide et Tulp de leur entourage : de longues moustaches foncées (Blanche emprunte à Rembrandt cette technique pour différencier les moustaches et il l'applique également aux chapeaux, les bruns foncés ou noirs étant le propre du personnage principal) ; les cols blancs mis en lumière par les habits noirs ; les manchettes blanches que les personnages secondaires ne portent pas, qui soulignent sûrement le caractère démonstratif et expressif des mains qu'elles encadrent, et qui, chez Rembrandt, s'opposent à la main morte du cadavre³³ ; la main droite qui

³³ Dans *Die Ringe des Saturn* de W. G. Sebald, le narrateur fait une analyse de *La Leçon d'anatomie* où il souligne l'étrangeté de cette dissection. En commençant par la main du cadavre, le docteur Tulp va à l'encontre de la coutume de commencer par les entrailles qui risquent de pourrir. Comme le cadavre est celui

tient un objet long et pointu — les ciseaux de Tulp qui indique le cadavre et la cigarette de Gide qui indique Athman³⁴.

Gide, comme Tulp, se tient à la droite du tableau³⁵, sa tête à un niveau en dessous de trois autres personnages, et son visage bien éclairé en face. Cette disposition fait penser à la description de Léon Pierre-Quint du bureau de *La NRF* où « Gide se tenait dans un coin de la pièce, toujours un peu à l'écart. Mais c'était lui le véritable animateur. Il donnait l'exemple³⁶ ». Le rôle d'animateur et de pédagogue qu'implique ce positionnement ostensiblement marginal est aussi celui de l'anatomiste Tulp.

Pourquoi Gide serait-il attiré par le rôle d'un anatomiste ? Premièrement nous trouvons chez Gide une fascination profonde pour les limites de la vie et pour la mort. Lors de son voyage en l'URSS en 1936, Gide rendit visite à Nicolai Ostrovski, écrivain soviétique aveugle et paralysé par la polyarthrite, qui depuis des mois semblait « près de mourir³⁷ ». Claude Martin reproduit une photographie de cette rencontre dans *André Gide par lui-même* où l'on dirait une veillée funèbre³⁸. Gide, absorbé et fasciné, fixe son regard sur la tête du moribond :

d'un voleur qui vient d'être pendu, c'est donc la partie « coupable » du corps qu'on interroge (W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn : eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main : Eichborn, 2001, pp. 19-25). C'est aussi un moyen par lequel Rembrandt peut s'identifier au cadavre, la main disséquée suggérant la main créatrice de l'artiste. Nous discuterons après du lien entre la culpabilité et la création chez Gide, vis-à-vis d'Athman.

³⁴ Les ciseaux, ainsi que les cigarettes dont nous discuterons plus tard, peuvent symboliser la sexualité, comme en témoigne le jeu de ciseaux mené par Michel, Moktir et Ménélaque dans *L'Immoraliste*.

³⁵ Ceci contraste avec le positionnement gauche destiné pour Gide dans le projet de la toile de Louÿs, Régnier et Gide de 1892, dont Gide fut exclu (Daniel Durosay, « Jacques-Émile Blanche et le modèle introuvable », p. 455).

³⁶ Léon Pierre-Quint, *André Gide, l'Homme, sa vie, son œuvre*, Stock, 1952, p. 42.

³⁷ *Retour de l'U.R.S.S.*, « Appendice », *Souvenirs et voyages*, p. 797.

³⁸ La photographie est de la collection de Catherine Gide (Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Seuil, 1963, p. 170). Malgré les apparences, Ostrovski n'est pas encore mort : Gide lui rend visite pendant l'été ; Ostrovski meurt au mois de décembre 1936 (Rudolf Maurer, *André Gide et l'URSS*, Berne : Tillier, 1983, p. 115).



Gide participait volontiers aux veillées funéraires de parents et amis. Pierre Masson explique : « Tant que la mort a un visage, elle est ainsi contenue dans les limites du vivant, et peut être utilisée à son profit³⁹. » Cette idée de tirer profit d'un moment normalement réservé au deuil rapproche l'action de Gide à celle de l'anatomiste, qui, sans lien aucun avec le défunt, exploite la contemplation du corps pour en tirer profit scientifique ; pour Gide, le profit est artistique.

Deuxièmement, Gide semble avoir voulu rivaliser avec un anatomiste pour montrer subrepticement sa capacité de voir l'être humain comme objet d'expérience. En 1895, Gide voulait emmener Athman à Paris. La mère de Gide s'en inquiétait, craignant que son fils pratique des expériences sur l'Algérien. Juliette Gide écrit :

Quand on voit un enfant fort maltraiter un petit, l'on s'indigne de le voir abuser de sa force. Eh bien ! il me semble que tu fais un peu la même chose vis-à-vis d'Athman [...]. Oh ! non, non, pas de cette fantaisie aux dépens d'un de nos semblables [...]. Pas de pittoresque, pas de littérature avec une créature humaine⁴⁰.

Outragé, le fils lui répond : « Tu me parles de "*cruauté*", d'"expériences littéraires"... » Puis il cherche à se justifier⁴¹. Dans *Si le grain ne*

³⁹ Pierre Masson, « Gide et la mort surmontée », *BAAG* n° 134, avril 2002, pp. 163-77 et 166.

⁴⁰ *Correspondance avec sa mère 1880-1895*, éd. Claude Martin, Gallimard, 1988, [JG à AG], pp. 616-7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 622.

meurt... (1920, 1926), pourtant, Gide déforme les objections de sa mère : s'alliant avec des amis et des parents d'André, Juliette l'avertit qu'« en ramenant Athman à Paris, je me couvrirais de ridicule ⁴² ». André cède enfin suite au refus de la bonne de travailler avec un « nègre ».

Mais, en dépit de ce portrait d'une mère soucieuse de la réputation de sa famille et tolérante du racisme de sa bonne, le narrateur de l'autobiographie se trahit : en rappelant le terrain à Biskra qu'André venait d'acheter à ce moment-là et où il pensait à faire construire, le narrateur se souvient : « Je rêvais d'aménager le rez-de-chaussée de ma maison en café maure, que je faisais gérer par Athman ; j'y invitais déjà tous mes amis ⁴³... » Ce rêve, Gide l'a réalisé non pas en Algérie comme indiqué par l'autobiographie, mais cinq ans plus tard, en 1900 dans le cadre théâtral de l'Exposition universelle à travers le tableau de Blanche ⁴⁴. La mère de Gide avait raison de voir dans le projet de son fils un désir fantaisiste, imaginaire qui visait le pittoresque et la littérature. Cela pourrait expliquer en partie pourquoi Gide a attendu sa mort avant d'emmener Athman à Paris.

Gide a dû reconnaître sa propre cruauté dans une certaine mesure lors de l'écriture des *Faux-Monnayeurs* (1925), où le voyageur-narrateur à la fin de la partie « Saas-Fée » juge Édouard, l'écrivain, voire expérimentateur : « Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse. [...] La générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle ⁴⁵. » Cela semble être une mise en scène de la « cruauté consciente ou inconsciente » chez Gide, que Maria van Rysselberghe a observé en 1925. L'adoption des accessoires et des gestes de l'anatomiste de Rembrandt, n'est-elle pas une sorte de confession sournoise de la part de Gide ?

Rôle d'Athman

Dans *André Gide et ses amis au Café maure*, quel est le statut d'Athman, le jeune Arabe dont Gide avait fait la connaissance lors de son pre-

⁴² *Si le grain ne meurt*, p. 318.

⁴³ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁴ Bien entendu, Gide aurait pu inventer ce rêve pour son protagoniste rétrospectivement lors de la composition de l'autobiographie. Dans son imaginaire, pourtant, le transfert de la scène de Biskra en 1895 à l'Exposition universelle de 1900 est significatif.

⁴⁵ *Les Faux-Monnayeurs, Romans...*, p. 1108.

mier voyage en Algérie en 1893, et qui sera la base et l'élément « authentique » du tableau ? Est-il un « ami » de Gide, fait-il partie du décor du « Café maure », ou a-t-il un rôle indéterminé entre les deux ? Que sa personne rajoute au décor est suggéré par son teint noir et ses vêtements exotiques qui l'apparentent à la petite fille située à gauche du tableau que le titre ignore. Dans une lettre de Blanche à Gide du 9 mai, rappelons que Blanche évoque « le groupe des philosophes », et non pas « le groupe des amis ». Tandis que le mot « amis » pourrait inclure Athman, la conception originale de l'artiste, « philosophes », l'exclut. La même conclusion ressort à la lumière de la définition de l'amitié donnée par Gide dans *Si le grain ne meurt* où il préconise un regard actif :

Mes amis faisaient office de prospecteurs. [...] il me semblait que je les comprenais tous à la fois, et que, du carrefour où je me tenais, mon regard plongeait à travers eux, circulairement, vers les perspectives diverses que me découvraient leurs propos ⁴⁶.

Cette description exclut Athman du statut d'ami puisque dans le tableau, il regarde dans le vide. Chanvin, pourtant, « fait office de prospecteur », dévisageant Athman à la place de Gide. Si en Algérie Athman est un ami indispensable — « Sans Athman, je n'y comprendrais rien. Athman c'est mon unique clef, mon "Sésame ouvre-toi" ⁴⁷ » —, à Paris, par contre, Athman n'est pas observateur et n'apporte pas de renseignements à Gide. Sa fonction est plutôt de lier Gide à la culture maure pour l'Exposition universelle.

Ce positionnement passif d'Athman est renforcé par son état de « petite figure », manipulée par son entourage. Gide remarque qu'un des atouts de Dostoïevski est qu'il laisse « les grandes figures du premier plan [...] se peindre elles-mêmes ⁴⁸ ». Gide, très conscient de l'impression qu'il donne, est une grande figure ; en revanche Athman, malgré sa position centrale, ne l'est pas puisqu'il se laisse peindre : il porte des habits qu'on lui donne, et il joue un rôle conçu pour lui, symbolisant l'imaginaire oriental. Gide contrôle la représentation d'Athman. Claude

⁴⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 251.

⁴⁷ Lettre de mars 1899, in Henri Ghéon—André Gide, *Correspondance*, éd. Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Gallimard, 1976, t. I, p. 189. Cf. la formule incantatoire qu'accompagnait la masturbation du petit Boris et son camarade de classe dans *Les Faux-Monnayeurs* : « le "Sésame ouvre-toi" du paradis honteux où la volupté les plongeait » (*Romans...*, p. 1098).

⁴⁸ « Dostoïevski », *Essais critiques*, p. 559.

Martin, dans sa description d'Athman dans le tableau de Blanche — « au centre, turban et somptueuse djellaba de couleur violette, Athman, très droit, la moue dédaigneuse, le sourcil haut ⁴⁹ » —, passe par l'intermédiaire de Gide. Il s'inspire manifestement du portrait d'Ali dans *Si le grain*, le jeune Arabe qui accompagnait Alfred Douglas, et dont « la courbe de sourcils [était] trop parfaite [,] la moue [des lèvres] dédaigneuse ⁵⁰ ». Un rapprochement entre Athman et Ali existe aussi dans une variante de *Si le grain*, où nous retrouvons encore un indice indiquant qu'Athman ne se peint pas lui-même : « J'eus l'occasion plus tard d'admirer quel air de prince Athman également savait prendre, quand je l'amenai, après l'avoir paré de vêtements somptueux, certain soir dans le salon des Ducoté ⁵¹ » (*c'est moi qui souligne*). Retournant au texte définitif, le narrateur de l'autobiographie remarque : « Tout Arabe, et si pauvre soit-il, contient un Aladdin près d'éclorre et qu'il suffit que le sort touche : le voici roi ⁵². » Athman fait partie de l'imaginaire oriental de Gide, qui s' imagine magicien. Blanche, par contre, plus cynique, voit davantage Gide en « Monsieur Loyal » : se souvenant en 1924 de l'été 1900, Blanche décrira Athman comme « un chien coiffé auquel on fait exécuter les tours. Il inspirait de la pitié ⁵³ ».

Le rôle théâtral d'Athman est souligné par l'aspect « spectacle » du tableau, un aspect que l'on trouve aussi dans le tableau de Rembrandt puisque parmi les huit modèles, deux seulement sont de vrais médecins. Les autres sont des bourgeois aisés qui voulaient s'exposer au grand public pour montrer qu'ils étaient à la une du savoir le plus osé et d'un des plus rares événements de l'époque. Chez Blanche, l'impression théâtrale

⁴⁹ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Klincksieck, 1977, p. 459.

⁵⁰ *Si le grain ne meurt*, p. 313.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1185, variante *ah*.

⁵² *Ibid.*, p. 313. Athman savait plaire aux fantaisies de Gide : dans un extrait d'*Amyntas* de Biskra en février 1896, Gide note qu'Athman « sait par cœur l'histoire d'Aladdin et signe à présent ses lettres : "Athmann ou la lampe merveilleuse" » (Gide, *Amyntas*, Gallimard, 1925, p. 38).

⁵³ Jacques-Émile Blanche, note inédite du manuscrit de 1924 de *Mes modèles : Pour les Cahiers verts / Offranville, Inv. 980.2.1*, citée par François Bergot dans *Jacques-Émile Blanche, peintre (1861-1942)*, éd. Claude Pétry et al, Rouen : Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 175. Se souvenant d'une rencontre avec un garçon de dix ans qui habitait à Cuverville, Martin du Gard note : « Gide est allé droit jusqu'au près du gosse ; il lui flatte la tête, comme à un jeune chien » (*Notes sur André Gide*, p. 75).

vient surtout du contraste entre le décor du « Café maure » et la vue de Paris à travers la grande fenêtre ouverte. Les tenues des personnages contribuent à cet effet : Athman et la petite fille portent des vêtements traditionnels, comme s'ils étaient les seuls « sur scène », tandis que les Français sont vêtus d'habits urbains comme s'ils faisaient partie des spectateurs⁵⁴. Le regard complice jeté par Ghéon, Rouart et Gide, vers nous, les vrais spectateurs (voire même, Blanche, le peintre) augmente cette impression et démontre de nouveau que, alors que les Européens sont à la fois sujet et objet du regard, Athman, tel le cadavre de Rembrandt, est objet, mais jamais sujet, du regard⁵⁵. Ses yeux regardent ailleurs, ce qui contraste avec les regards plutôt malins des hommes de lettres parisiens. De même, chez Rembrandt, les yeux fermés du cadavre sont dans l'ombre alors que les regards des docteurs hollandais sont actifs et interrogateurs.

Esthétiquement aussi, Athman a un rôle important à jouer. Gide identifie et approuve chez Dostoïevski

un singulier besoin de grouper, de concentrer, de centraliser, de créer entre tous les éléments du roman le plus de relations et de réciprocités possibles. Les événements, chez lui, [...] il y a toujours un moment où ils se mêlent et se nouent dans une sorte de vortex ; ce sont des tourbillons où tous les éléments du récit — moraux, psychologiques et extérieurs — se perdent et se retrouvent⁵⁶.

Le corps noir d'Athman tisse des liens esthétiques entre différentes parties du tableau en y apportant « une sorte de vortex », de foyer noir. Le rayon de lumière venant du haut du tableau débouche sur lui ; le regard langoureux de Chanvin le vise, tout comme les regards sous-entendus du peintre, Blanche, et de nous, spectateurs. Le « vortex » est évoqué aussi par la main droite et l'angle du chapeau de Gide qui

⁵⁴ Cf. le contraste entre la chair claire de la femme et les vestes noires des hommes dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Édouard Manet.

⁵⁵ Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard préfère regarder Olivier « lorsqu'il ne me voit pas » ; trois fois, les yeux d'Olivier sont fermés quand Édouard le scrute (*Romans...*, pp. 1180, 1009, 1017 et 1031). Par contre, quand Édouard observe Georges, il est gêné parce que « la pesée de mon regard fausse un peu sa direction » (p. 1000). Georges, à l'opposition d'Olivier, s'évade du contrôle d'Édouard, qui se veut observateur objectif.

⁵⁶ « Dostoïevski, III », *Essais critiques*, p. 599. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* également, Gide conseille que « les lignes [des événements] se mêlent » (p. 34).

pointent vers Athman ; de même que par l'angle des corps de Ghéon, Rouart et Chanvin qui font face à lui, le mettant au centre d'un triangle.

En outre, « les lignes [des événements] » se concentrent sur Athman sur le plan sexuel. La cigarette avec laquelle Gide indique Athman, vue dans le contexte de l'œuvre gidienne, est riche en allusions sexuelles. Dans *Si le grain ne meurt*, les policiers devant l'hôtel à Alger apprécient beaucoup les cigarettes de Wilde. Les amis parisiens de Michel dans *L'Immoraliste* se réunissent chez lui où, dans le fumoir, Mathias brûle une table en bois de rose avec son cigare. Dans *La Porte étroite*, Lucile Bucolin tend « au jeune homme une cigarette qu'il allume et dont elle tire quelques bouffées⁵⁷ ». Athman lui-même nous évoque la vie sexuelle de Gide et de ses amis dans la mesure où il représente l'Algérie, pays où Gide a eu sa première expérience homosexuelle et qu'il visite à plusieurs reprises après. Dans *Si le grain ne meurt*, Athman est l'interprète de Douglas quand il fait la cour à Ali⁵⁸ ; André a une liaison avec Sadek, le frère d'Athman⁵⁹. Plusieurs fois, Gide, personnage historique, a mis ses amis, dont Paul-Albert Laurens, Henri Ghéon, Édouard Ducoté, Fédor Rosenberg, Eugène Rouart et Francis Jammes, en contact avec Athman, lors de leurs voyages en Algérie, pour qu'il leur serve d'interprète, et éventuellement, d'entremetteur⁶⁰. Dans *Si le grain ne meurt*, André rêve de faire gérer un café maure par Athman à Biskra. Dans la toile de Blanche, Athman semble tenir le rôle du « gérant » du Café. On pourrait considérer ce rôle comme une métaphore pour la « gestion » de la vie sexuelle de Gide et de ses amis en Algérie.

Bien qu'Athman ne soit pas un mort, il assume le rôle du cadavre lorsqu'il subit les « expériences littéraires » de Gide et lorsque son corps, symbole de la pédérastie que pratiquaient Gide et ses amis en Afrique du Nord, est exposé sans qu'il le sache. Sa tenue maure traditionnelle, bricolée par Gide, au lieu de le protéger des regards comme on pourrait l'imaginer, augmente de fait le côté « exposition », car à travers ses habits, sa culture arabe est exposée, ainsi que les *fantaisies* et fantasmes de

⁵⁷ *Romans...*, p. 503.

⁵⁸ *Si le grain ne meurt*, p. 315.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 318.

⁶⁰ Voir « Sur quelques lettres d'Athman », éd. Pierre Masson, *BAAAG* n° 102, avril 1994, pp. 269-86 et 272. En juin 1897, Athman écrit à Gide : « Les cœurs des amoureux ont yeux » (p. 275). Le 12 octobre 1898, Athman écrit à Ghéon « afin d'augmenter tes désirs » (Ghéon—Gide, *Correspondance*, p. 170).

Gide, ce qui l'oppose au cadavre de Rembrandt, qui, nu, est culturellement anonyme.

L'Exposition universelle de 1900

« Mais si vous voulez passer voir comme vous faites bien, exposé...⁶¹ », c'est ainsi que Blanche invite Gide à la première *exposition d'André Gide et ses amis au Café maure de l'Exposition de 1900* en avril 1901. Cette mise en abyme des expositions est un aspect majeur du tableau de Blanche, ainsi que de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Chez Rembrandt, on expose le cadavre nu et l'intérieur du corps humain. Le grand livre ouvert, en bas à gauche, expose des connaissances scientifiques que le docteur Tulp applique et transmet dans le contexte de sa propre exposition⁶². Cela se traduit dans l'expressivité de ses mains, qu'il expose avec une gestuelle visant à l'enseignement. À Amsterdam, il était permis d'opérer la dissection du corps humain une seule fois par an, devant un groupe de privilégiés. *La Leçon d'anatomie* sortait cet événement rarissime de l'obscurité et l'exposait au regard d'un plus grand nombre de spectateurs. De même, en 1900, Blanche immortalisait un événement très rare puisque l'arrivée d'Athman à Paris était l'aboutissement d'un projet de Gide, conçu cinq ans auparavant, et coïncidait avec l'Exposition universelle. Les trois drapeaux tricolores qu'on aperçoit à gauche du tableau de Blanche nous rappellent que l'Exposition ambitionnait d'exposer la grandeur de la France et de son empire colonial. Devant ce fond, et à travers l'exposition d'Athman, Gide et ses amis exposent leur connaissance avant-gardiste de l'exotisme. Ceux-là sont des intimes de ce monde maure, que la plupart des autres spectateurs de l'Exposition universelle ne connaissent que par l'intermédiaire des images, ou par la mise en scène de l'Exposition universelle. Les seuls personnages dont on voit les jambes dans les deux tableaux sont Gide et le cadavre ; en se positionnant ainsi, Gide, jambes écartées, semble signaler

⁶¹ C'est moi qui souligne : Blanche, *Nouvelles Lettres...*, p. 45.

⁶² Blanche note dans *Mes Modèles* que Gide est constamment accompagné par un livre (p. 199) et c'est avec un livre que Gide pose devant Blanche pour ses portraits de 1892 et de 1912. Pourtant, dans *André Gide et ses amis* de 1900, le livre manque. C'est en contemplant les affinités entre ce tableau de Blanche et celui de Rembrandt qu'on le retrouve, sous la forme d'un clin d'œil au livre d'anatomie. Aussi, Blanche montre le côté scientifique de Gide.

qu'il s'expose⁶³.

Mais si Gide s'expose, il se dissimule également. Son corps se détourne d'Athman, alors que sa main droite éclairée désigne l'Arabe. Conforme aux personnages principaux chez Dostoïevski qui demeurent, selon Gide, « toujours mal dégagés de l'ombre⁶⁴ », Gide, habillé en noir, est le personnage le plus sombre du tableau et il cache sa main gauche sous sa pèlerine⁶⁵. Gide note en 1924 au sujet de la littérature : « la première question à se poser est : que cache-t-on de l'homme ? (La question : que montre-t-on ? a relativement moins d'importance)⁶⁶ ». Que cache-t-on de l'homme, alors, dans le tableau de Blanche, apparemment si ouvert, clair et exposé ? Les rapports sous-entendus que Gide et Blanche ont établis entre leur tableau gai et la morbide leçon d'anatomie de Rembrandt pourraient y répondre en partie : un côté obscur chez l'artiste qui possède « une cruauté consciente ou inconsciente », qui aime expérimenter, manipuler, disséquer. Cela aurait pu motiver Blanche à écrire à Gide : « à mesure que s'avance la peinture, je m'en inquiète chaque jour davantage⁶⁷ ».

Le clair-obscur racial et Olympia de Manet

D'un point de vue esthétique, l'exposition et la dissimulation se manifestent dans la technique du clair-obscur, caractéristique majeure de l'œuvre de Rembrandt et de Dostoïevski que Gide va admirer et imiter⁶⁸ :

⁶³ Les angles des pages ouvertes du livre de Rembrandt se répètent dans ceux des jambes de Gide, que Pierre Masson a désigné comme « un homme-livre » (Pierre Masson, « Le Livre et la bibliothèque », in *Lectures d'André Gide*, éd. J.-Y. Debrouille et P. Masson, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 41).

⁶⁴ « Dostoïevski », *Essais critiques*, p. 559.

⁶⁵ Dans *Le Reniement de saint Pierre* (1660) de Rembrandt, Pierre l'Évangéliste cache sa main droite pendant que sa main gauche indique Jésus dans le fond ; la main cachée symbolise sa trahison de Jésus. Si Gide cache sa main gauche, c'est pour évoquer son côté sinistre.

⁶⁶ *Journal*, t. I, p. 1244.

⁶⁷ Blanche, *Nouvelles Lettres...*, [3 juin 1900], p. 13.

⁶⁸ Alain Goulet, au sujet de l'écriture autobiographique de Gide, note que « l'habileté rhétorique de l'auteur joue avec les éclairages, la connivence, les possibilités de valorisation ou de dévalorisation des scènes et des êtres » (« La nouvelle autobiographie selon Gide », *Studi Francesi*, n° 137, mai-août 2002,

Dostoïevski compose *un tableau* où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... Dans un roman de Stendhal, de Tolstoï, la lumière est constante, égale, diffuse [...]. Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre⁶⁹.

Je reprocherais à Martin du Gard l'allure discursive de son récit ; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan ; jamais leur lignes ne se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective. C'est déjà ce qui me gêne dans Tolstoï. Ils peignent des panoramas ; l'art est de faire un tableau. Étudier *d'abord* le point d'où doit affluer la lumière ; toutes les ombres en dépendent. Chaque figure repose et s'appuie sur son ombre⁷⁰.

Gide et Blanche ajoutent au sens traditionnel du clair-obscur, lumière et ombre, le concept de la race⁷¹. Blanche introduit un contraste fort entre la couleur de peau du jeune Arabe et celle des Européens, ce qui constitue une surenchère dramatique sur le contraste des couleurs de peau dans la toile de Rembrandt, où le cadavre au teint de terre se distingue subtilement des roses et oranges des visages des médecins.

Ce procédé a déjà été employé par Manet dans son tableau d'*Olympia* de 1865. Quand Zola l'a vu pour la première fois, il fut frappé par le contraste violent des teintes entre la femme blanche, nue et allongée, et la servante noire figurant dans le fond :

Olympia, couchée sur des linges blanches, fait une grande tache pâle sur le fond noir ; dans ce fond noir se trouve la tête de la négresse qui apporte un bouquet [...]. Au premier regard, on ne distingue ainsi que deux teintes dans le tableau, deux teintes violentes, s'enlevant l'une sur l'autre⁷².

La chair blanche de la prostituée étendue dans *Olympia* la rapproche d'un cadavre, comme l'ont remarqué plusieurs critiques contemporains de

p. 335).

⁶⁹ « Dostoïevski, III », *Essais critiques*, pp. 598-9.

⁷⁰ *Journal des Faux-Monnayeurs*, pp. 34-5. Voir aussi Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, p. 37.

⁷¹ Cf. l'emploi du clair-obscur dans un livre d'Édouard Glissant : « Contre Rochambeau, les Mulâtres nous rejoindront. Ce général est tout en nuance, il déteste le clair-obscur plus encore que la nuit noire » (Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint*, version scénique, Seuil, [1961] 1986, p. 144).

⁷² Émile Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique » (1867) in *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991, p. 160.

Manet⁷³. Pour T. J. Clark écrivant en 1999, c'est l'horreur de la femme fatale qui a suscité ces commentaires morbides de 1865. Mais notre explication de l'analogie entre la prostituée et le cadavre est autre. Pour nous, elle est liée au rapprochement entre la composition d'*Olympia* et celle de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt que Manet connaissait intimement, en ayant fait une copie en 1856. Le positionnement du corps de la prostituée égale celui du cadavre chez Rembrandt, et la servante, debout derrière les jambes étendues d'*Olympia*, occupe la même position que le docteur Tulp.

En 1892, dans un tableau qui peut être vu comme une sorte de précurseur inabouti du tableau de l'Exposition universelle, Blanche était censé peindre un portrait de Pierre Louÿs, Henri de Régnier et Gide, mais ce dernier s'absentait. Le 17 mai 1892 Louÿs écrit à Gide : « Le tableau de Blanche avance beaucoup. [...] Moi, je suis vauté sur un divan comme une femme : la fleur japonaise est commencée⁷⁴. » Ici Louÿs (et Blanche) semble faire un clin d'œil à *Olympia*, ou au moins à la tradition des nus qu'elle représente et déforme. Cette thèse est renforcée par la constatation de Martine Benjamin que Manet fut « l'inspirateur capital » de Blanche⁷⁵.

Si chez Rembrandt le docteur Tulp, habillé en noir, s'oppose à l'objet très clair de son expérience, figurant ainsi la distance très nette entre scientifique et objet à disséquer, il y a par contre une complicité des couleurs chez Manet entre les habits blancs et roses de la servante noire et la chair blanche d'*Olympia*, et chez Blanche entre les habits noirs de Gide et le teint noir de l'Arabe. Nous suggérons que cette complicité est liée au thème de la sexualité (distance scientifique vs contact sexuel), explicite dans *Olympia*, et, comme on l'a vu, implicite dans *André Gide et ses*

⁷³ Pour Jankovitz, « le corps d'une couleur faisandée rappelle l'horreur de la Morgue » (Victor de Jankovitz, *Étude sur le Salon de 1865*, Besançon, 1865, pp. 67-8) ; selon Ego, « son corps a la teinte livide d'un cadavre exposé à la Morgue » (Ego, « Courrier de Paris », *Le Monde Illustré*, 13 mai 1865, p. 291) ; Géronte note qu'*Olympia* est exposée « comme un cadavre sur les dalles de la Morgue » (Géronte, « Les Excentriques et les grotesques », *La Gazette de France*, 30 juin 1865). Ces exemples ont été recueillis par T. J. Clark dans *The Painting of Modern Life*, London : Thames and Hudson, 1999, pp. 288-9.

⁷⁴ Lettre de Louÿs à Gide, 17 mai 1892, citée par H. P. Clive dans son *Pierre Louÿs (1870-1925). A Biography*, Oxford : Clarendon Press, 1978, pp. 78-9.

⁷⁵ Martine Benjamin, « Jacques-Émile Blanche et ses modèles : Proust et Gide », *BAAG* n° 151, juillet 2006, p. 397. Voir aussi pp. 397-8 et 403-4.

amis. Dans *Olympia* la servante hottentote aurait pu, selon Charles Bernheimer, faire surgir dans l'esprit des spectateurs le fantasme d'une sexualité noire, menaçante, et étrange. On insistait à l'époque sur le fait que les larges fesses des femmes hottentotes, que l'on voyait aux expositions diverses, indiquaient une sexualité pathologique et primitive⁷⁶. La présence de la servante noire augmenterait donc par transfert l'aura sexuelle d'*Olympia*.

Nous suggérons que le teint noir d'Athman joue un rôle identique. Le contraste des teintes entre l'Arabe et les Européens rappelle *Olympia*, tableau très sexualisé. Athman représente les pays arabes, espace de liberté sexuelle pour des Européens à l'époque. Dans le tableau, la pose « très droit⁷⁷ » d'Athman pourrait être conçue comme phallique. L'aspect sexuel du tableau est renforcé par les vêtements noirs de Gide qui évoquent ce que Catharine Savage Brosman dans une analyse de *Si le grain ne meurt* désigne comme « une débauche troublante⁷⁸ ». Selon Brosman, les tons dominants de la représentation de l'homosexualité sont « le brun, le doré » mais « lorsqu'il s'agit d'une débauche troublante, [Gide] reprend une palette de tons noirs, tel ce passage où "Daniel B." (Eugène Rouart), "mal éclairé" par la lueur faible d'une unique bougie, vêtu d'un énorme manteau, le visage caché par ses longs cheveux noirs, fait figure de vampire ». La tenue noire de Gide dans le tableau de 1900 le rapproche de ce Daniel B. de l'autobiographie. Ainsi, ce clair-obscur racial soulève le côté d'une sexualité menaçante d'*André Gide et ses amis*, absente de *La Leçon d'anatomie*.

Conclusion

Nous trouvons cet extrait du *Journal* de novembre 1949 évocateur :

J'imagine ce que serait la peinture si l'on devait, pour entrer en communion avec un tableau, recourir à un intermédiaire. J'imagine ce que ferait l'exécutant de... mettons, par exemple *La Joconde* ou *Olympia* ; si au lieu de s'effacer lui-même, il forçait à penser : Ce n'est que grâce à une virtuosité prestigieuse que

⁷⁶ Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute : Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham : Duke University Press, 1997, p. 123.

⁷⁷ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, p. 368.

⁷⁸ Savage Brosman, « Gide clair-obscur », p. 235. Pour Martine Benjamin, la pèlerine de Gide elle-même est riche en allusions à l'homosexualité (voir son art. cité, pp. 405-6).

vous pouvez communier avec Rembrandt, Manet ou Vinci ⁷⁹...

Ces exemples ne sont pas tirés du hasard : *La Joconde*, autoportrait déguisé de Vinci ; *Olympia*, tableau sexualisé qui emploie un clair-obscur racial et dont les personnages sont disposés selon le positionnement du cadavre et du docteur Tulp de Rembrandt ; Rembrandt, peintre inspirateur que Gide nomme ici sans indiquer de tableau spécifique. Cette absence est une technique que Gide semble avoir apprise de Rembrandt ⁸⁰. Nous comblerons cette lacune en désignant *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*. Il nous semble que cette peinture que Gide prétend imaginer, qui requerrait des intermédiaires pour qu'on entre « en communion » avec elle, existe en réalité, exemplifiée par le tableau *André Gide et ses amis au Café maure*.

Le tableau de Blanche est à première vue clair dans tous les sens : lumineux, transparent, pur, explicite, sans équivoque et manifeste. Son titre évoque l'amitié, l'exotisme et l'exposition. L'image montre une fenêtre ouverte, encadrant une vue lumineuse des fêtes patriotiques, et trois têtes franches qui nous regardent en face. Mais une comparaison avec *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt soulève ses aspects ombrageux.

Rembrandt présente un anatomiste, des confrères, un cadavre nu, et une exposition scientifique qui se passe à Amsterdam en 1632. Blanche présente un écrivain en costume d'anatomiste de Rembrandt (chapeau, pèlerine, moustaches, col, manchettes), des confrères littéraires, un corps arabe « paré de vêtements somptueux », et une exposition sexuelle et culturelle sous les auspices de l'Exposition universelle qui se passe à Paris en 1900.

En 1895 quand Gide projette d'emmener Athman à Paris, sa mère l'accuse d'abus de force, de cruauté, d'une volonté de faire des expériences littéraires sur un être humain. Malgré la réaction défensive de Gide à l'époque, il semble avoir assimilé ces critiques en 1900. Les références iconographiques liant *André Gide et ses amis* à *La Leçon d'anatomie* pourraient être une confession de l'affinité entre l'anatomiste et l'écrivain ⁸¹, affinité que Gide évoque en 1918 quand il affirme que

⁷⁹ *Journal*, t. II, éd. Martine Sagaert, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1997, p. 1086.

⁸⁰ Devant les dessins de Rembrandt en 1911, Gide note « tout ce qui est ligne fuyante est supprimé — indication *absente* de l'épaule qui se présente de face, — admirable » (*Journal*, t. I, p. 670).

⁸¹ En dépit de « sa cruauté consciente ou inconsciente », Gide possède, selon Maria van Rysselberghe, « une bonne foi entière dans la façon de reconnaître ses

l'écrivain, poussé par la « curiosité psychologique », recherche un « contact sous-cutané » avec l'être humain ⁸².

torts » (*Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 224). Martin du Gard note en 1922 que Gide subit la « contagion de la confession publique » de Dostoïevski (*Notes sur André Gide*, p. 46).

⁸² *Les Cahiers de la petite dame*, t. I, p. 11.