

## LE PROJET LITTÉRAIRE

D'ANDRÉ GIDE

par

ALAIN GOULET

Voici le texte de la conférence prononcée le 1<sup>er</sup> juin dernier, dans la salle à manger du château de La Roque-Baignard où M. et M<sup>me</sup> de Witte accueillèrent les participants de la Journée André Gide en Pays d'Auge et les conviaient à écouter notre ami Alain Goulet (voir le dernier *BAAG*, pp. 41-2).

La Société des Écrivains Normands et la Société Historique de Lisieux, en la personne de leur président, m'ont fait l'honneur de me demander d'évoquer ici l'œuvre d'André Gide.

Plutôt que de reprendre — fût-ce à ma manière et selon ma lecture — les données que chacun peut trouver dans un manuel d'histoire littéraire, il me semble impossible de ne pas tenir compte du fait que nous sommes rassemblés aujourd'hui à La Roque-Baignard, c'est-à-dire de négliger le fait que la littérature s'ancre dans des lieux particuliers et dans des circonstances singulières.

Mais plutôt que de retracer de façon biographique les séjours que Gide put faire dans ce château — ce que M. Nobécourt et M. Pénault ont fait chacun de leur côté et avec une grande compétence —, c'est à l'œuvre elle-même que je voudrais m'adresser, car c'est bien grâce à son existence que les noms de La Roque, Formentin (plus connu sous le nom de la Quartfourche) et le Val-Richer (sous le nom de Blancmesnil) sont célèbres dans le monde entier.

C'est donc aux mémoires, à la jointure des souvenirs

vécus et de la création littéraire, que je me référerai pour tenter de saisir au plus profond les rapports de ces lieux avec une œuvre, c'est-à-dire, au delà de toutes les circonstances anecdotiques, le type de vision dont ils ont été l'occasion ou le témoin, et le projet littéraire que leurs mentions peuvent permettre de déceler (1). En quoi celles-ci portent-elles la trace des structures psychiques qui ont présidé à la nécessité de l'œuvre et à la singularité de son écriture ? Car l'imagination matérielle est en relation avec le rêve intérieur de l'écrivain, c'est-à-dire témoigne d'un inconscient qui s'est investi dans des œuvres diverses et successives, mais fortement unies par les structures profondes d'une personnalité en devenir.

Ce sont donc les trois premières mentions de La Roque dans *Si le grain ne meurt* que je vais tenter maintenant d'interroger pour esquisser quelques réseaux de relations entre les différentes œuvres de Gide, tout en les mettant en rapport avec sa personnalité. Peut-être que, de surcroît, cette façon inhabituelle d'appréhender son œuvre pourra amener certains d'entre vous à la relire et à considérer qu'elle est encore plus riche et plus importante qu'il n'est d'usage de le croire.



La première mention de La Roque, au cœur même du premier chapitre de *Si le grain ne meurt* — et nous verrons que ce n'est pas un hasard — nous met en présence d'un des éléments les plus profonds et les plus fondamentaux de la mythologie personnelle de Gide :

Mes parents avaient pris coutume de passer les vacances d'été dans le Calvados, à La Roque-Baignard, cette propriété qui revint à ma mère au décès de ma grand'mère Rondeaux. Les vacances du nouvel an, nous les passions à Rouen dans la famille de ma mère ; celles de Pâques à Uzès, auprès de ma grand'mère paternelle.

Rien de plus différent que ces deux familles ; rien de plus différents que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmations puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. Je me trompe fort si les exemples ne me donnent raison. (2)

En apparence, La Roque n'intervient que comme élément d'une répartition à la fois géographique et temporelle qui a rythmé les années d'enfance du jeune Gide. En fait cette distribution des lieux est fortement reliée à une opposition qui apparaît à notre écrivain comme originelle et déterminante, entre la famille maternelle et la famille paternelle, opposition réaffirmée bien souvent entre deux côtés aussi antagonistes que celui de Méséglise et celui de Guermantes pour le jeune Proust (3) : opposition de deux provinces, deux climats, deux races, deux religions, deux familles. Peu importe que d'un point de vue objectif cette vision ait été excessive, voire peu pertinente ; ou plutôt ce fait est d'autant plus révélateur de la façon dont ce clivage a été vécu, et cela seul compte lorsqu'on veut essayer de comprendre un univers imaginaire. La fausse symétrie des religions, par exemple, qui a donné lieu plusieurs fois à des méprises, est particulièrement symptomatique du besoin non seulement d'accentuer les différences, mais encore de désigner l'altérité de la mère, sur laquelle nous allons revenir.

La Roque est donc d'abord et avant tout caractérisée comme héritage maternel, et déjà une disparité est sensible dans la disproportion des lieux de vacances. Le côté de la Mère, c'est La Roque, mais aussi Rouen, les vacances d'été et celles d'hiver, plus généralement ce sont les propriétés foncières, l'argent, et ce qu'on appellerait aujourd'hui la "surface sociale" qui sont le lot de cette grande bourgeoisie industrielle rouennaise. Cette disparité sera redoublée par le mariage avec Madeleine Rondeaux, la cousine germaine du côté maternel, qui viendra ajouter sa part d'héritage normand à celle d'André. L'assimilation de l'épouse à la mère s'était d'ailleurs opérée bien avant le mariage, dès *Les Cahiers d'André Walter*, comme l'a montré avec beaucoup de justesse le Docteur Jean Delay (4), et s'est avouée clairement au terme de la vie et de l'œuvre de Gide, dans le recueil posthume d'*Ainsi soit-il* :

Comme aussi, mais dans le rêve seulement, la figure de ma femme se substitue parfois, subtilement et comme mystiquement, à celle de ma mère, sans que j'en sois très étonné. Les contours des visages ne sont pas assez nets pour me retenir de passer de l'une à l'autre ; l'émotion reste vive, mais ce qui la cause reste flottant ; bien plus : le rôle que l'une ou l'autre joue dans l'action du rêve reste à peu près le même, c'est-à-dire un rôle d'inhibition, ce qui explique ou motive la substitution. (5)

La mère, la femme, c'est donc aussi la censure morale, l'inhibition, ce qu'en terme de psychanalyse on nomme le "Surmoi".

En face, Uzès, le côté du père, du nom, l'après midi, le protestantisme des "tutoyeurs de Dieu", la bonté bienveillante du "vir probus". Et si nous prêtons attention à la manière dont est habilement composé *Si le grain ne meurt* — en dépit des déclarations contraires (6) —, nous nous apercevons que le premier chapitre est subtilement construit sur l'opposition des deux côtés. Sous couvert d'une succession d'anecdotes, toutes celles qui précèdent le passage central que je viens de lire sont rattachées à la figure du Père et constituent en même temps les éléments-clés de la vocation littéraire : ces éléments originels, ce sont le goût du jeu, la solitude profonde de l'enfant que rompt la sollicitude du Père avec ses lectures à haute voix de Molière ou de *l'Odyssée*, mais aussi les promenades dans lesquelles il entraîne son "petit ami" qui sont à rattacher à son goût de l'errance, de l'aventure et de l'étrangeté. C'est encore la particularité de sa nature sexuelle, de l'onanisme avant qu'il ne soit question d'homosexualité. Et puis cette évocation du kaléidoscope dont le chatolement peut être considéré comme la première figuration de l'œuvre à venir.

L'autre versant du chapitre se déroule sous le signe de Rouen, de la Mère, et il est caractérisé par un jeu complexe de rigueur, de frustration, mais aussi du sens qu'avait Juliette pour l'insoumission.



A ce point du rappel de données connues, arrêtons-nous un instant pour lire un extrait de *La Révolte contre le Père*, de Gérard Mendel, le fondateur d'une discipline nouvelle : la socio-psychanalyse.

Si la conscience est toujours conscience de quelque chose, la pulsion est toujours élan vers l'autre.

Cet autre se situe pour le psychanalyste, on le sait, à la rencontre du désir fantasmatique et de la réalité objective. L'imgo, c'est très précisément cet autre — l'Objet du désir — intériorisé et devenu inconscient, devenu alors le représentant psychique de la pulsion.

Nous faisons jouer également un rôle essentiel au Narcissisme dans ses formes les plus évoluées, correspondant à l'Idéal du Moi post-œdipien, héritier du narcissisme primaire. Cet Idéal du Moi ce serait, selon nous, l'élément agissant dans le sens d'une progression, s'opposant ainsi au jeu d'une autre tendance poussant, elle, à la régression. L'une tend à obtenir toujours davantage de liberté et d'autonomie — à l'image d'un père vécu, tout au moins dans une certaine mesure, comme libre, juste, fort, bienveillant, et intériorisé sous forme d'Idéal du Moi ; l'autre tend à rechercher une illusoire

sécurité psycho-affective par une soumission infantile à un personnage parental (Surmoi). Comme le Moi individuel, les civilisations sont soumises à une problématique dont les deux termes sont l'Idéal du Moi (ou ses formes plus précoces) et le Surmoi (ou ses formes plus archaïques où le personnage parental répressif n'est plus seulement l'image paternelle, mais aussi la mère). (7)

Si nous appliquons ces remarques générales au cas de Gide, nous serons en mesure d'approcher de la motivation qui fonctionne comme l'origine intime de l'œuvre : dans et par son œuvre, Gide a lutté contre les imagos maternelles qui incarnaient à ses yeux son Surmoi et risquaient de l'entraîner à un comportement régressif, pour faire triompher les imagos paternelles, intériorisées en un Idéal du Moi, ce qui explique le caractère narcissique de l'œuvre et rend compte de la fameuse règle inscrite dans *Les Fauv-Monnayeurs* : "Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant." C'est de cela qu'est fait ce que j'aimerais appeler "l'androgynie" de Gide, qui est ce dialogue constant, ou pour mieux dire la confrontation en lui et à travers son œuvre, des deux sexes parentaux et ce qu'ils représentent pour lui.

C'est pourquoi, dès la première œuvre publiée, *Les Cahiers d'André Walter*, Gide commence par faire mourir la Mère dans sa fiction. Mais ce meurtre magique ne le délivre pas pour autant de sa présence. Au contraire, la Loi intériorisée n'en est que plus contraignante et conduit André Walter à la folie et à la mort. Suit alors toute une succession de révoltes qui fracturent la recherche mystique de l'absolu, celle de Narcisse dans *Le Traité du Narcisse*, qui casse un rameau de l'arbre Ygdrasil ; celle d'Éric dans *Le Voyage d'Urien*, qui fait près du pôle un carnage de guillemots. Ceci conduit notre jeune écrivain jusqu'à la mort effective de sa mère, en 1895. Mais ce besoin d'opposition à la Mère est si nécessaire que celle-ci est aussitôt remplacée par la femme, femme que les œuvres successives s'emploieront à sacrifier, sous les traits de Marceline dans *L'Immoraliste*, ou de l'âme-sœur Alissa dans *La Porte étroite*, sous les traits encore de l'épouse revêche et perspicace du pasteur de *La Symphonie pastorale* comme ceux de l'Évelyne de *L'École des Femmes*.

Pendant ce temps, le côté du Père, c'est la recherche inquiète de soi, le démon de l'aventure, et le midi d'Uzès s'est écarté davantage des herbages de la Normandie pour s'identifier aux paysages de l'Afrique du Nord, à l'exotisme, et à tous les thèmes qui leur sont associés.

Lorsque Gide a déclaré n'avoir écrit ses ouvrages que pour Madeleine, c'était en fait par volonté de se justifier à ses yeux, mais contre elle, ce qui aboutit à la

double revendication de sa différence dans *Corydon* et *Si le grain ne meurt*, qui constituent chacun à sa façon, l'un d'un point de vue normatif et général, l'autre d'un point de vue historique et particulier, l'apologie de l'homosexualité, c'est-à-dire de sa Nature assumée contre tous, et d'abord contre les femmes qui l'ont élevé, et sa femme qui les résume toutes (8). C'est là, vous le voyez, une manière de nécessiter, pour rendre possible la publication longuement différée de ces deux œuvres, l'épisode qui autrement n'apparaît qu'accidentel : la liaison de Gide avec Marc Allégret, qui a conduit Madeleine à brûler les lettres que Gide lui avait adressées depuis l'enfance, et le silence dramatique qui s'est établi entre eux depuis lors.

Notons que cette rupture personnelle accompagne la rupture historique de la première Guerre mondiale, c'est-à-dire le naufrage de tout un ordre ancien et périmé, et qu'à partir de là l'auteur des *Caves du Vatican* est mis en demeure de s'affirmer, de devenir à son tour un Père — au sens psychanalytique du mot (9). C'est pourquoi si, dans le premier livre des *Faux-Monnayeurs*, les adolescents jouent, chacun pour son compte, la mort du Père, ils sont aussi conduits à rechercher par la suite un nouveau Père. Seuls ceux qui y parviennent sont sauvés : Olivier qui rejoint Édouard, et Bernard M. Profitendieu ; Georges, nouveau fils prodige, qui retourne à sa mère. Les autres s'en vont à la dérive ou à la mort : Boris, Gontran, Vincent, Sarah...

C'est à ce nouveau sens de la responsabilité paternelle qu'on peut aussi attribuer le projet de prendre en charge, après la guerre, la direction de *La N.R.F.*. A la suite de quoi, être un père signifiera pour Gide être celui que Rouveyre saluait du nom de "contemporain capital", celui qui sut élever sa voix pour prôner la justice ou combattre pour une société nouvelle, celui qui n'hésita pas à dénoncer le colonialisme et à espérer la victoire du communisme. C'est pendant la période "communiste" qu'on peut percevoir la tentative de concilier la discipline de parti — héritage maternel — et la volonté de préserver l'originalité de sa pensée individuelle — à relier à l'"Idéal du Moi", paternel. Tension insoutenable à long terme, qui explique son échec.



Il me reste peu de temps pour revenir aux mentions suivantes de La Roque dans *Si le grain ne meurt*. Je note cependant qu'à la fin du premier chapitre, La Roque est associée à l'activité d'herborisation menée en compagnie

d'Anna Shackleton. C'est une nouvelle indication fondamentale pour comprendre la mission que s'est donnée l'écrivain. Gide, à l'instar de son maître Goethe, s'est toujours voulu aussi naturaliste, c'est-à-dire qu'il s'est toujours efforcé de mettre à jour les données et les droits de la Nature contre tous les travestissements que lui surimprime sans cesse la société. C'est le côté positiviste de l'expérimentation par la fiction, qu'est venu renforcer l'amitié avec Roger Martin du Gard.

Enfin, on pourrait poursuivre cette investigation en remarquant que le balancement fondamental se prolonge : le second chapitre est centré sur Uzès, le côté du Père, et de façon symptomatique la Mère y intervient constamment comme puissance de censure et source de conflits ; tandis que le chapitre III est centré sur La Roque, la Mère, le problème des convenances et les difficultés des relations sociales qui s'opposent sans cesse au besoin d'amour, et qui sont source de tous les déguisements, les refoulements, les déceptions.

Naturellement, ceci n'épuise pas tout, et je voudrais lire encore une page qui révèle peut-être l'élément imaginaire le plus intimement lié au paysage de La Roque :

Des douves entouraient l'ensemble, suffisamment larges et profondes, qu'alimentait et avivait l'eau détournée de la rivière ; un ruisseau fleuri de myosotis amenait celle-ci et la déversait en cascade. Comme sa chambre en était voisine, Anna l'appelait "ma cascade" ; toute chose appartient à qui sait en jouir.

Au chant de la cascade se mêlaient les chuchotis de la rivière et le murmure continu d'une petite source captée qui jaillissait hors de l'île, en face de la poterne ; on y allait cueillir pour les repas une eau qui paraissait glacée et, l'été, couvrait de sueur les carafes.

Un peuple d'hirondelles sans cesse tournoyait autour de la maison ; leurs nids d'argile s'abritaient sous le rebord des toits, dans l'embrasure des fenêtres, d'où on pouvait surveiller les couvées. Quand je pense à La Roque, c'est d'abord leurs cris que j'entends ; on eût dit que l'azur se déchirait à leur passage. J'ai souvent revu ailleurs des hirondelles, mais jamais nulle part ailleurs je ne les ai entendues crier comme ici ; je crois qu'elles criaient ainsi en repassant à chaque tour devant leurs nids. Parfois elles volaient si haut que l'œil s'éblouissait à les suivre, car c'était dans les plus beaux jours ; et quand le temps changeait, leur vol s'abaissait barométriquement. Anna m'expliquait que, suivant la pesanteur de l'air, volent plus ou moins haut les menus insectes que leur course poursuit. Il arrivait qu'elles passassent si près de l'eau qu'un coup d'aile hardi parfois en tranchait la surface :

— Il va faire de l'orage, disaient alors ma mère et Anna.

Et soudain le bruit de la pluie s'ajoutait à ces bruits mouillés du ruisseau, de la source, de la cascade ; elle faisait sur l'eau de la douve un clapotis argentin. Accoudé à l'une des fenêtres qui s'ouvraient au-dessus de l'eau, je contemplais interminablement les petits cercles par milliers se former, s'élargir, s'interseccionner, se détruire, avec parfois une grosse bulle éclatant au milieu. (10)

Vous aurez été sensibles, je pense, à la présence multiforme de l'eau qui parcourt ces lignes, eau dormante des douves, eaux claires et vives du ruisseau et de la cascade, eau fraîche qui s'offre aux soifs terrestres, eaux reliées doublement au ciel par le vol de l'hirondelle et par la pluie qu'elle annonce. Exploiter ces données ferait l'objet d'une autre conférence, mais vous pourriez vous reporter, si la question vous intéresse, à l'essai magistral de Bachelard au titre révélateur, *L'Eau et Les Rêves*, pour vous apercevoir que cette imagination liée à l'eau caractérise de façon essentielle l'œuvre de Gide. Son tempérament aussi, que nous qualifierions volontiers de "pituiteux" en recourant à la doctrine ancienne des quatre tempéraments organiques (11), dont nous verrions la preuve dans l'infinité de rhumes et de gripes dont s'est plaint sans cesse notre auteur.

Celui à qui Paulhan rendait hommage sous le nom de "Gide le marin", qui ne voulait pas être un côtoyeur, a conçu son œuvre comme une navigation solitaire, et l'eau est sans cesse présente qui rend compte de son Narcissisme et de son esthétique dans le *Narcisse* ; qui explique son sens profond de la métamorphose et de la mobilité ; qui l'a conduit à sa philosophie de la disponibilité des *Nourritures terrestres*. L'eau nous permettrait aussi de parler de ce que Bachelard appelle joliment le "complexe du cygne", c'est-à-dire l'attrait de la pureté, de la blancheur, de l'Idéal, associés à l'eau et à la neige dans *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale*, *Les Faux-Monnayeurs* ; il faudrait encore évoquer son "complexe d'Ophélie", son rêve de se fondre dans l'eau et de s'anéantir en elle, qu'on rencontre du *Fragment de la Nouvelle Éducation sentimentale* (qui ouvre les *Œuvres complètes*) à *La Symphonie pastorale*, en passant par *Urien* ; sans oublier, bien sûr, les eaux croupissantes de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné*, d'où naissent le saugrenu et la notion de sottie. Cette eau de La Roque, ces eaux de l'œuvre, c'est bien aussi une part fondamentale de l'héritage normand, par opposition au côté du feu qui serait celui du Père, au démon de l'aventure et de l'acte gratuit qui triomphe dans *Les Caves du Vatican*.

Mais encore une fois, ce serait une autre méditation,

et j'arrête ici celle d'aujourd'hui, trop heureux si j'ai pu vous intéresser et si vous n'avez pas jugé mes réflexions trop audacieuses ou trop inconvenantes.

(1) Il faut entendre "projet" au sens sartrien du terme, repris du concept d'*Entwurf* chez Heidegger. "L'homme est un projet qui décide de lui-même" (Sartre).

(2) *Pléiade*, p. 358.

(3) D'une certaine manière, tout l'itinéraire d'*A la recherche du Temps perdu* tend à résoudre l'opposition initiale de ces deux côtés. Non sans analogie, il en va de même pour le développement de l'œuvre gidien.

(4) *La Jeunesse d'André Gide*, t. I, pp. 512-3.

(5) *Pléiade*, p. 1213.

(6) Notamment : "J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, sans chercher à les ordonner", et : "Je ne compose pas ; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent" (*Si le grain ne meurt*, *Pléiade*, pp. 360 et 384).

(7) Gérard MENDEL, *La Révolte contre le Père* (

(8) La publication de *Corydon* et de *Si le grain ne meurt* s'impose à Gide, en dépit des tourments qu'il appréhende, comme une fatalité qu'il assume au prix du malheur même de Madeleine. Nul document ne peut mieux en témoigner que cet extrait d'une lettre, inédite, adressée à Dorothy Bussy le 21 mai 1920 : "Ce m'est une torture suffisante de devoir me redire à tout instant que j'ai fait le malheur de l'être que j'aime le plus au monde, de celle pour le bonheur de qui j'ai si longtemps cru que j'étais né. (...) Au demeurant une sorte de fatalité me mène et je n'ai pas *choisi* ma voie. Mais ayant à délivrer un message (et tout mon mysticisme se réfugie sur ce point) il me paraît que ce serait une trahison, une faillite, que de me dérober et de préférer mon repos. Je vais me répétant : 'Si tu ne fais point cela, qui le fera ?' Ma vie a commencé du jour où je me suis cru désigné." (B.N., N.a.fr. 15627). Cette lettre tout entière pourrait servir d'épigraphe à notre conférence.

(9) C'est déjà dans *Les Caves* que bascule l'opposition systématique primitive. En même temps que s'y joue la mort généralisée du Père, du "Surmoi" sous toutes ses formes, Gide y fait naître, par l'intermédiaire du vieux comte Juste-Agénor de Baraglioul (v. l'art. de George STRAUSS dans *Australian Journal of French Studies*, vol. VII n° 1-2, janv.-août 1970, pp. 9-15), un fils chéri, naturel, qui porte les promesses d'un renouveau.

(10) *Pléiade*, p. 393-4.

(11) "Ainsi un vieil auteur, Lessius, écrit dans l'*Art de vivre*

*Longtemps* (p. 54) : 'Les songes des bilieux sont de feux, d'incendie, de guerres, de meurtres ; ceux des mélancoliques, d'enterrements, de sépulcres, de fuites, de fosses, de toutes choses tristes ; ceux des pituiteux, de lacs, de fleuves, d'inondations, de naufrages ; ceux des sanguins, de vols d'oiseaux, de courses, de festins, de concerts, de choses même que l'on n'ose nommer.' Par conséquent, les bilieux, les mélancoliques, les pituiteux et les sanguins seront respectivement caractérisés par le feu, la terre, l'eau et l'air." (BACHELARD, *L'Eau et Les Rêves*, Corti, 1942, pp. 5-6).

L'abondance des matières nous contraint à reporter au prochain numéro la suite des DOSSIERS DE PRESSE des FAUX-MONNAYEURS et de THÉSÉE.