

GENÈSE ET ÉCRITURE DES CAVES DU VATICAN

par

ALAIN GOULET

AUGUSTE ANGLÈS

Souvent, au cours de ces entretiens, il a été fait allusion aux *Caves du Vatican*, qui, d'une certaine façon, accompagnent la préhistoire et l'histoire de *La NRF* depuis 1902. A plusieurs reprises, nous avons vu sortir, pour ainsi dire de derrière le décor, cette œuvre dont la publication par la revue n'est survenue que dans les premiers mois de 1914. Nous avons demandé à Alain Goulet d'en parler, parce qu'il est le seul à savoir comment elle s'est élaborée, modifiée, constituée au cours des années, puisqu'il est le seul à en avoir examiné les brouillons et qu'il en prépare l'édition enfin critique...

ALAIN GOULET

Il faut tout d'abord souligner qu'après avoir vu jusqu'ici l'histoire des hommes, des amitiés et d'un groupe, nous allons aborder maintenant celle d'un texte. Je le ferai en deux temps : le premier consistera à suivre l'élaboration de ce texte, telle qu'on peut la reconstituer par des documents extérieurs à lui ; le second proposera quelques points de vue sur le travail de son écriture, tel qu'on peut le percevoir à travers les divers brouillons et manuscrits.

★

I

Dans le *Journal* du 12 juillet 1914, c'est-à-dire juste après la publication des *Caves du Vatican* et à propos des premières critiques qu'elles ont suscitées, Gide écrit : « Je crois que mes livres auraient été jugés tout différemment si j'avais pu les publier d'un seul coup, ensemble, à la fois, comme ils ont grandi dans mon esprit » ; et c'est loin d'être là une déclaration isolée. En effet, pour essayer de trouver une origine des *Caves* — si tant est qu'on

puisse en trouver une ¹ —, il faut remonter jusqu'en 1893. C'est autour de cette date qu'ont été conçues des œuvres aussi diverses que *Paludes*, *Les Caves du Vatican*, *La Symphonie pastorale*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Les Nourritures terrestres*, dont la réalisation s'échelonna dans le temps, tandis que d'autres projets ne verront jamais le jour.

Dès 1893, André Gide parle des *Caves* avec Paul Laurens, à Biskra. Le projet est alors concentré autour d'un fait divers tout à fait caractéristique de l'époque. Il s'agissait d'une vaste escroquerie religieuse, montée pendant l'année 1892, et fondée sur la fiction d'un enlèvement du Pape. C'est ce qui deviendra le premier noyau des *Caves du Vatican*. Rappelons rapidement quelques faits, dont certains sont déjà bien connus et d'autres le sont moins.

A la suite de l'achèvement de l'unité italienne en 1870, les états du Pape sont supprimés. Le Pape et les intégristes considèrent que le souverain pontife est prisonnier au Vatican. Pendant ce temps, en France, la Troisième République parvient tant bien que mal à s'affirmer, mais jusqu'en 1890-91 — date à laquelle s'ouvre la période de ce qu'on a appelé le «Ralliement» —, beaucoup de catholiques ont cru qu'on pourrait restaurer la monarchie en France et se refusaient à reconnaître la République. C'est dans cette double conjoncture qu'est née l'histoire de notre escroquerie. En 1888 avait été fondée à Loigny, dans la Beauce, «l'Œuvre du Sacré-Cœur de Jésus-Pénitent», qui publiait une revue mensuelle : *Les Annales de Loigny*.² L'essentiel de cette publication consistait en prétendues révélations qu'une nonne défroquée, sous le nom de Marie-Geneviève du Sacré-Cœur, recevait en direct de la Vierge ou du Sacré-Cœur. Elles étaient transcrites en un style haletant, avec des exclamations et des adjurations propres à frapper les esprits crédules qui finançaient l'entreprise. Celle-ci était fort rentable, parce que les voix divines ne cessaient de mêler aux «révélations», qui caressaient la fibre patriotique et religieuse des lecteurs, des «instructions» faisant état de besoins d'argent, de charbon, etc... Voici qu'en 1889 le Pape apprend cette histoire, donne ordre

1. Il s'agirait d'examiner en particulier pourquoi le fait divers centré sur la fable de l'enlèvement du Pape a alors suscité un tel écho chez Gide, et donc de se demander à quelles préoccupations intimes et inconscientes il correspondait. Une telle recherche psycho-biographique, fort complexe, échappe au cadre de cet exposé. Qu'il nous suffise d'indiquer ici que la disparition du chef de l'Église catholique ouvre des perspectives sur le thème de la mort du Père et du rejet de la Loi.

2. On trouvera de plus amples détails sur *Les Annales de Loigny* dans une étude d'André Monglond : «Naissance d'un roman. Des *Annales de Loigny* aux *Caves du Vatican*» (*Hommage à Lucien Febvre*, Paris : A. Colin, 1953, t. I, pp. 429-52), et dans Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide. Étude méthodologique*, Paris : Larousse, 1972, coll. «Thèmes et textes», pp. 158-68.

de dissoudre la communauté, et qu'en 1890 le Saint-Office inscrit *Les Annales de Loigny* à l'Index. Aussitôt la résistance s'organise : si l'œuvre veut subsister, il faut que ce ne soit pas le Pape qui l'ait condamnée ; d'où naît l'idée d'un emprisonnement de celui-ci et de son remplacement par un imposteur travaillant à la ruine de l'Église. Dans le numéro de janvier 1893 des *Annales de Loigny*, on peut lire par exemple :

Le Sacré-Cœur de Jésus-Pénitent apparut, comme les autres fois. Notre Seigneur parla ainsi : «*Pax vobis...* [...] Je viens rappeler à tous... clergé et fidèles... les éléments les plus fondamentaux de la Doctrine Chrétienne... de la doctrine dont Léon XIII... le seul vrai Pape... est dépositaire... Malheur à celui qui parle à sa place... malheur... oui... malheur à la bande terrible... qui siège actuellement au Vatican... et trompe les peuples... en leur adressant des paroles... qui ne sont pas les paroles de Léon XIII... Oh !... que je me vengerai fort...»

Armé de ces révélations célestes, le directeur de la publication peut, en février 1893, préciser ses accusations :

Le Ciel nous apprend, par les révélations faites à Loigny, que Léon XIII est en ce moment prisonnier, doublement, triplement prisonnier, qu'il est captif de l'antipape et de sa bande, réduit à l'impuissance, qu'un autre gouverne à sa place, que cet emprisonnement de Léon XIII est le plus monstrueux des crimes, le plus exécrationnel des forfaits. [...] Nous avons appris, il y a plus de trois mois, par une lettre authentique d'un archevêque étranger à la France et à l'Italie, jouissant dans l'Église, dans son diocèse et les diocèses voisins, de la plus haute vénération, que notre Saint-Père Léon XIII était, à cette époque, déjà depuis un certain temps, incarcéré et enchaîné avec des fers dans la grande cave du Vatican, en compagnie d'une personne, d'un camérier, dont l'archevêque dit ne pas savoir le nom ; que maintenant l'on fait paraître à la place de Léon XIII et comme étant lui, dans les cérémonies et les audiences, un Calabrais ayant une très grande ressemblance avec Léon XIII par les traits du visage et même par la voix. L'évêque de Foligno, qui avait reconnu, cet été, la substitution qui était faite d'un faux Pape et avait manifesté, aussitôt après, son intention de révéler ce forfait abominable, a été assassiné dans un wagon de chemin de fer, comme cela a été dit dans les journaux ; son assassin avait été stipendié par des émissaires vaticanesques.

On reconnaît aisément dans ces lignes la trame de l'aventure dont sera victime Amédée Fleurissoire. Pour sa part, Gide fait expressément référence dans son livre au numéro de mai 1893, dans lequel se trouve un long «*Compte rendu de la Délivrance de Sa Sainteté Léon XIII emprisonné dans les cachots du Vatican de Pâques 1892 à Pâques 1893*». De façon curieuse, celui-ci est daté du «8 juin 1893, veille de la fête du Sacré-Cœur». Voici quelques fragments de ce récit de vingt-cinq pages :

A la fin de février 1893 [...] s'est présentée une pieuse et noble dame, madame la comtesse Caroline de Saint-Arnaud, via Nazionale, 5. [...] Nous lui racontons ce que nous avons appris [...] au sujet de l'emprisonnement physique, réel, de Léon XIII, dans une grande cave du Vatican, et au sujet de sa substitution par un misérable qui lui ressemblait d'une manière étrange. [...]

En apprenant une semblable nouvelle, cette dame, toute soucieuse, nous déclare de prime abord que ce que nous lui disons, au sujet de ces infamies, de la part de certains

cardinaux contre Léon XIII, ne l'étonne nullement ; elle sait que ces prélats schismatiques sont capables de tout ; mais, ajoute-t-elle, soyez en paix ; si cela est, nous saurons bien découvrir la prison du Saint-Père. Demain, je vous amènerai deux messieurs, dont l'un connaît tout le bas personnel du Vatican, tous les domestiques ; l'autre connaît tout le haut personnel, tous les employés supérieurs : avec leur concours et Dieu aidant, nous finirons par découvrir tout et délivrer Sa Sainteté.

On tient un « conseil de guerre », on entre en relation avec les serviteurs chargés du Pape, et l'on parvient près de lui.

Le Saint-Père a manifesté une vive contrariété de voir une femme dans une affaire aussi grave ; il s'est un peu rassuré quand on lui a dit que cette pieuse dame, toute dévouée aux œuvres de charité, était la petite-nièce de Grégoire XVI. [...]

On a traité ensuite la question d'évasion avec les trois serviteurs portant les vivres. « Vous seriez riches », nous ont-ils dit, « nous exigerions une forte somme, cent mille francs certainement ; mais vous n'êtes pas riches, nous le savons [...] ».

On conclut l'affaire avec ceux-ci ; et le pécule du brave et généreux M. Vincenzo, pécule cependant assez rond, ne suffisait plus. [...]

Hélas, tout n'était pas fini ; il fallait traiter encore avec le geôlier, qui paraissait bien dur et n'avait pas toujours eu envers Sa Sainteté le respect voulu ! « Je sonnerai le prince », nous dit Luigi ; car ce geôlier est un prince.

On entre en rapports avec ce prince-geôlier et il raconte son histoire, qu'on retrouvera démarquée dans les *Caves* :

« Je suis l'archiduc Jean Salvatore de Lorraine : j'étais à Vienne, avec ma mère Marie-Antoinette, grande duchesse de Toscane ; je fréquentais la cour, je voyais mon parent, l'empereur François-Joseph, il y a environ trois ans. J'aimais une jeune fille, Maria Wett-syera, nièce de la princesse romaine Graziolo. Mon cousin, l'archiduc Rodolphe, prince héritier d'Autriche-Hongrie, m'a volé cette jeune fille, que j'aimais éperdument. C'est sa femme qui en est cause : si la Stéphanie (femme de Rodolphe), cette âme damnée des Jésuites, avait rendu son mari plus heureux, ces malheurs ne seraient pas arrivés. Donc, furieux de me voir voler mon amante, un soir, j'ai empoisonné l'eau dont ils devaient se servir ; tous deux sont morts, comme tout le monde le sait. On a dit qu'ils s'étaient tués. Non, le revolver était là pour donner le change à l'opinion publique ; le coupable, c'est moi ; on le sait à la cour d'Autriche et ailleurs. Rodolphe m'a pardonné, j'en suis certain, car il était malheureux ; mais ses parents ne pardonnent pas. J'ai dû fuir loin de ma famille. Après avoir erré quelque temps dans le monde, pris de remords, je suis allé chez le roi de Belges, le père de Stéphanie, pour demander pardon. Il m'a pardonné ; mais il m'a fait observer l'énormité de mon crime et m'a dit de venir trouver le Pape, pour me confesser et obtenir mon pardon et une pénitence proportionnée : il m'a remis une lettre scellée et je suis venu ici l'apporter. Dans cette lettre, on demandait sans doute au Pape de m'enfermer, pour éviter la honte et le déshonneur de la famille. Je me suis confessé, le Pape m'a pardonné ; puis Monaco, sous prétexte de faire « les Exercices » comme pénitence pendant quelques jours, m'a fait enfermer ici, où je gémiss depuis environ trois ans. Quand Léon XIII a été mis en prison, Monaco m'a établi son geôlier, me promettant qu'après la mort du Pape je serai délivré.

Telle est, en quelques mots, ma triste histoire : et maintenant, oui, je fuirai, si Loigny m'en fournit les moyens ; mais je quitterai la prison le premier, avant Léon XIII ; puis vous ferez de votre Saint-Père tout ce que vous voudrez ; je fuirai bien loin, dans les In-

des ou l'Australie, dans un pays où il n'y a pas d'extradition ; mais pour cela, il me faudra une certaine somme.»

Le prince remet sa note, qui s'élève à vingt mille francs ! Pour toutes les sommes de cette époque, multipliez par cinq pour avoir l'équivalent en francs actuels, c'est-à-dire ici environ dix millions d'anciens francs. Mme de Saint-Arnaud engage ses bijoux, fait des emprunts. Le dupe numéro un, un Lyonnais nommé Jordan, avait déjà avancé des sommes folles, mais pour cette délivrance du Pape, il s'était fait longtemps tirer l'oreille.

Tout à coup, à onze heures un quart, arrive un message de Lyon. Quand la Sainte Vierge ne parle pas — nous disait M. Jordan — elle inspire : Voici les vingt mille francs ; puissent-ils arriver à temps !

Le jour même, l'évasion est organisée, et le Pape est libéré le jour de Pâques.

Vous voyez que, pour un écrivain qui allait se mettre en quête du roman d'aventures, ce récit pouvait constituer un bon tremplin. La lecture de ces *Annales* montrait comment, de fil en aiguille, sous la conduite d'une nécessité interne mais selon un développement imprévisible, on peut se mettre à inventer les choses les plus rocambolesques. Gide prend connaissance de cette brochure et lit les journaux qui parlent de cette affaire. Car il y eut procès — procès difficile parce que les dupes refusaient de reconnaître qu'elles avaient été dupes. Vous voyez aussi que l'intérêt de Gide pour les faits divers ne date pas des années vingt, puisque aussitôt il constitue un dossier de coupures de presse ; puis il part pour l'Algérie et il attend que le projet mûrisse.

Deuxième étape : après avoir fini *L'Immoraliste*, il songe à mettre en chantier un vrai roman. C'est le moment où le monde littéraire s'interroge sur une renaissance possible du genre. Dans un article de 1902, Francis de Miomandre signale que Gide rêve d'un ample projet. Mais il entre alors dans une longue période de marasme. En 1898, il avait écrit à Marcel Drouin :

Prière, toi qui lis les journaux, de me découper tout ce que tu trouveras d'intéressant sur l'état de [Léon] XIII et sur *Les Caves du Vatican*, qui avancent — ... admirables.

Après quoi, il n'en parle plus jusqu'en 1905, c'est-à-dire jusqu'au moment où il concevra *Lafcadio*. Sans doute l'interpellation de Ghéon en 1898 : «Et *Les Caves du Vatican* ?», à laquelle fait écho celle de Ruyters en 1902 : «Et *Les Caves du Vatican* ?», manifestent-elles que le projet continue à préoccuper Gide, qu'il en parle avec ses amis³, mais il ne nous semble pas possible actuellement de dire ce que Gide a pu jeter sur le papier à cette époque.

Il serait capital de savoir quand Gide a pu apprendre du professeur Hague-

3. Rappelons que Gide note, dans son épître dédicatoire à Jacques Copeau : «Vous m'avez rappelé que je vous en parlai déjà le premier jour que vous êtes venu me voir au retour de votre voyage en Danemark.» (*Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, 1958, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 679). Or c'était en 1903 qu'eut lieu la première rencontre des deux hommes à laquelle il semble faire allusion.

nin l'histoire de «la conversion d'un franc-maçon, cousin d'Émile Zola, qui fit quelque bruit dans le temps». ⁴ Lorsqu'en 1930 Thibaudet contestera le terme d'«abjuration», Gide lui répondra :

Il se trouve que, par hasard, parlant de «l'abjuration solennelle» de mon franc-maçon «en pleine église de Gesu», vous faites précisément allusion à un petit fait parfaitement historique (si j'ose dire), dont je me suis servi pour mes *Caves*. Mettons que ce mot «abjuration» ne soit pas exact ; il se peut ; mais ce franc-maçon (en l'espèce un cousin d'Émile Zola) dut faire... je ne sais comment vous appelez cela, ce que j'appelle une abjuration, qui donna prétexte à une manifestation cléricale, avec grand déploiement de pompe religieuse, en l'église susdite. ⁵

En fait, puisque Gide parle d'une histoire qui lui avait été «racontée» par Émile Haguenin, il faudrait situer cette conversation en 1907, au moment où Gide se rend à Berlin pour préparer la représentation du *Roi Candaule*. C'est donc probablement à cette époque qu'il compose le récit de cette abjuration d'Anthime, qui trouvera place à la fin du livre I. Mais l'histoire d'Anthime Armand-Dubois, de sa rencontre à Rome avec Julius, est déjà ébauchée antérieurement, peut-être au printemps de 1905, au moment où Gide consigne dans son *Journal* : «Je vois Anthime Armand-Dubois avec une énorme loupe sur le sourcil droit. Barailloul porte une perruque noire.»

Quoi qu'il en soit nous avons pu retrouver la trace de l'abjuration — le terme est bien employé par l'Église — d'un nommé Solutore Avventore Zola, grand-maître de l'Ordre maçonnique, qui n'est du reste sans doute pas apparenté à Émile Zola. Celle-ci eut lieu non pas en l'église du Gesù, ni solennellement, mais simplement devant le Commissaire du Saint-Office, le samedi 18 avril 1896. Voici la traduction du texte figurant dans la «Cronaca» de la revue *La Civiltà Cattolica* :

Le 18 avril, entre les mains de Monseigneur Sallua, Commissaire du Saint-Office, abjura celui qui avait été le Grand Maître de la secte maçonnique, l'ingénieur Solutore Zola. L'*Union anti-maçonnique* de Rome a communiqué le texte de cette abjuration aux journaux de la ville : car il est bon qu'elle soit conservée par l'histoire, en tant que document précieux de ce qu'est la Maçonnerie. Zola a été instruit et préparé à l'abjuration par le Père Girard, des Pères Mercédaires. Après la conversion de Lord Ripon, Grand Maître de la loge d'Angleterre, Zola est le second Grand Maître qui revient à l'Église. Il appartenait à la Maçonnerie égyptienne, au rite écossais ancien et occulte, et au rite de Melfi et Misraïm. Voici le texte de l'abjuration :

«Je soussigné, *Solutore Avventore Zola*, ex-Grand-maître, ex-Grand Hiérophante et ex-Souverain Grand Commandeur fondateur de l'Ordre maçonnique d'Égypte et de ses dépendances, déclare avoir appartenu pendant trente ans environ à la secte maçonnique, et que, durant les douze années où j'ai dirigé l'Ordre comme Souverain absolu, j'ai eu toute latitude d'étudier son origine et le but qu'il se fixe, dans ses lois et dans ses doctrines. Il se proclame une institution *purement* philanthropique, philosophique, progressiste, ayant pour objet la recherche de la vérité et l'étude de la morale universelle, des scien-

4. *Ibid.*, p. 1568.

5. *Ibid.*, p. 1569.

ces, des arts, et l'exercice de la bienfaisance ; il professe le respect de la foi religieuse de chacun de ses membres, affirme qu'il interdit formellement à ses assemblées toute discussion de nature religieuse ou politique, ou ayant pour objet une controverse sur les religions et sur la politique ; il déclare ne pas être une institution politique ni religieuse, mais le Temple de la justice, de l'humanité, de la charité, etc.. Hé bien moi j'affirme que tout ce que la Maçonnerie déclare être, elle ne l'est pas. Que le bien inséré dans ses lois et dans ses rituels n'est absolument pas vrai. Ce sont des mensonges, et ne sont que de honteux mensonges sa prétendue justice, son humanité, sa philanthropie et sa charité qui ne règnent ni dans le Temple de la Maçonnerie, ni dans le cœur des maçons, car, sauf de rares exceptions, ils ne connaissent ni ne pratiquent de telles vertus. La vérité n'habite pas dans la Maçonnerie, et les maçons ne la connaissent pas. Dans l'Ordre maçonnique règnent souverainement le mensonge, la tromperie et la perfidie, revêtus du manteau de la vérité, pour duper les gens de bonne foi. *En vérité je dis que la Maçonnerie est une institution religieuse qui a pour but de renverser et de détruire toutes les religions, à commencer par la religion catholique, pour ensuite les remplacer et faire revenir le genre humain aux temps primitifs, au paganisme.* Maintenant que je suis vraiment convaincu d'avoir erré pendant bien trente années en professant et en prêchant les doctrines de la Maçonnerie, en faisant professer ses doctrines par beaucoup de personnes, et ayant contribué pour une grande part à induire un grand nombre de gens à me suivre dans la voie de l'erreur, je m'en repens.

Illuminé par Dieu, j'ai reconnu le mal que j'avais commis et c'est pourquoi j'ai donné ma démission de la Maçonnerie et me suis pour toujours retiré d'elle, abjurant devant l'Église toutes les erreurs que j'ai commises. Je demande pardon à Dieu du scandale que j'ai fait durant tout le temps que j'ai appartenu à la secte, je demande pardon à l'auguste Pontife, notre Saint Père Léon XIII, et à quiconque devant qui j'ai pu être objet de scandale. Rome, le 18 avril 1896. Signé : S. A. Zola.»⁶

Mais revenons en 1905, plus précisément à cette date du 3 septembre où Gide note : «Je repense aux *Caves*», première mention explicite de l'œuvre sous sa plume. Jusqu'ici l'intrigue se concentre sur une double perspective : l'histoire de l'escroquerie, qui fournira dans la version définitive la matière des livres III et IV, et celle de la conversion d'Anthime, qui nourrira le livre I. Faute d'avoir su résoudre encore leur liaison, Gide a suspendu son récit au milieu du repas qui réunit les Barailloul et les Armand-Dubois. C'est alors que naît le personnage de Lafcadio. J'ai été particulièrement intéressé par une page du *Journal* de Copeau que Marie-Hélène Dasté nous a lue parce que, même s'il n'y était pas question des *Caves*, elle témoigne que le personnage de Lafcadio était alors au centre des préoccupations de Gide. Lors de son séjour à Cuverville en juillet 1905, Copeau consigne des réflexions de son hôte qui dessinent, sans le nommer, toute l'histoire de Lafcadio :

On se compromet par son premier acte moral, comme le criminel se compromet par son premier crime, l'ivrogne par son premier verre. C'est ainsi qu'on relève, non d'une unité psychologique, diverse et n'ayant pour centre que soi-même, mais d'une série de faits dont l'entraînement et l'origine obéissent à une fatalité première. L'homme ne pousse

6. «Cronaca», *La Civiltà Cattolica*, 1896, pp. 483-4.

ses branches que d'un seul côté. Il se donne une orientation, un entraînement, il en accepte sa direction. D'où la réaction, aussi naturelle, aussi fatale, procédant de la même volonté. Avec la marche de la vie, on se découvre des possibilités psychologiques négligées, presque abolies par l'intention même et l'intensité d'une culture donnée. Elles sont d'autant plus puissantes que comprimées, d'autant plus impatientes que négligées. Un petit fait, en apparence insignifiant, provoque chez nous une réaction inconnue, éveille une harmonie neuve. On veut alors cultiver ce terrain mystérieux, en pousser la floraison. Mais il arrive qu'à chaque instant on retrouve toutes fraîches, avec une indicible émotion, des traces de la culture primitive...⁷

A partir de métaphores empruntées à la culture dont nous aurons à reparler, Gide passe de l'observation à des implications psychologiques. On devine le lien qui apparaîtra dans le texte définitif : la conséquence de l'enlèvement du Pape, garant de la vérité, sera la dissolution de la personnalité, en même temps que se met en place un autre ordre de causalité, dû à l'engrenage de hasards. A partir de cette réflexion de portée générale, on devine l'évolution de Lafcadio, du Lafcadio contraint du livre II à celui qui explose dans le livre V et qui doit alors subir l'engrenage des conséquences de son acte.

D'où est venu Lafcadio ? Il faudrait pouvoir sonder le rôle déterminant des multiples aventures de Gide à cette époque pour répondre à cette question. En particulier, il est amoureux d'un adolescent (« M. » dans le *Journal*), et il suit l'intrigue compliquée de Gérard amoureux de l'actrice Ventura, à propos de qui il note : « Est-ce jamais le bonheur que nous cherchons ? Non ; mais le libre jeu de ce qui est le plus neuf en nous-mêmes. » Quant au nom de Lafcadio, il provient de celui de Lafcadio Hearn, personnage assez curieux qui résume tout le cosmopolitisme des oncles de Lafcadio. Anglo-irlandais par son père, gréco-maltaise par sa mère, il doit lui-même son nom à l'île de Leucade où il est né. Il fait ses études en Angleterre et en France, vit aux États-Unis, puis à la Guadeloupe, se fixe enfin au Japon où il se fait naturaliser sous le nom de Yakumo Koizumi, épouse une Japonaise, et enseigne la littérature anglaise. Jusqu'à sa mort, en 1904, on ne le connaissait pour ainsi dire pas en France, mais il était connu en Angleterre par de nombreux ouvrages. En 1904 précisément, paraît en France la première traduction d'un de ces livres : *Le Japon inconnu*. Gide, qui a des antennes partout, a dû être séduit par ce nom, en même temps que par la biographie de ce personnage hors du commun, même si, dans le détail, il n'en a rien retenu pour son héros. Lorsque, le 3 avril 1906, le nom de Lafcadio apparaît pour la première fois dans son *Jour-*

7. *Journal* de Copeau, inédit, Dimanche 2 juillet 1905. Nous remercions Mme Marie-Hélène Dasté de nous avoir permis d'utiliser ce fragment du *Journal* de son père. Le premier volume de ce *Journal* (1896-1909), dont l'édition a été confiée à Claude Sicard, est en instance de publication chez Gallimard. On y trouvera de nombreuses précisions sur Gide et la genèse de ses œuvres.

nal, c'est déjà une vieille connaissance, et c'est spontanément qu'il s'assimile à lui, qu'il s'attribue les *punte* par quoi Lafcadio se mortifie : « J'ai cédé à des impulsions de vanité, à ces mouvements de parade — pour le moindre desquels Lafcadio se serait enfoncé la lame de son canif dans la cuisse. »

Dès 1905 sont donc mis en place les trois éléments principaux de l'intrigue, mais il ne sait pas encore comment les mettre en œuvre. Il suspend l'exécution de son projet pour se consacrer à *La Porte étroite* car, comme il le déclarera, il avait besoin d'écrire ce récit pour pouvoir aborder les *Caves*. Aussitôt après *La Porte étroite*, il estime que son autre livre est enfin mûr, et le 2 mars 1909 il note : « Départ pour Rome au comble de l'exaltation. » C'est quasiment Amédée allant aux sources de la vérité, sinon religieuse, du moins littéraire. Seulement, là encore, il n'écrit pas. « J'allais à Rome pour travailler ; je n'ai su que m'y distraire », avoue-t-il à Ghéon. Sans doute n'a-t-il pas encore résolu le grand problème du roman, et en particulier du roman d'aventures, qui agitait le groupe de *La NRF*. Vous trouverez le détail de cette question dans l'étude de Kevin O'Neill sur *Le Roman d'aventure*.

Agité par cette question du roman, il est possible que ce soit seulement à cette époque — et non beaucoup plus tôt comme je l'avais d'abord pensé — que Gide rédige ce qu'il a appelé son « premier début des *Caves* ». Mais cette rédaction, d'une écriture très posée, presque sans rature, est manifestement la mise au point de brouillons antérieurs, certainement de plusieurs années. Gide fait alors précéder le récit de la rencontre de « frère Anthime » et des « Barailloul » (la graphie « Baraglioul », à l'italienne, n'interviendra qu'en 1912) par un long prologue dans lequel il s'explique sur son esthétique du roman. Il en restera une trace dans le chapitre I du livre III, au moment où le narrateur précise : « Il y a le roman et il y a l'histoire »..., et où il ancre le roman dans l'histoire. Voici de quelle manière s'ouvraient les *Caves* dans la rédaction primitive. On constatera aisément que ce qui comptait avant tout pour Gide, c'était de renouveler le genre romanesque :

Ce que j'admire surtout, dans la vie, c'est son encombrement formidable. Elle est pareille aux forêts tropicales où l'abondance inextricable du branchage s'oppose à la clarté du jour. L'on heurte à chaque pas faune ou flore. On ne saurait poser les yeux que sur [du] / des / drames ; on ne saurait marcher qu'en en créant. Nul homme qui, s'il ne les a vécus lui-même, n'ait coudoyé du moins les plus affreux ; à qui si malgré tout la vie humaine paraît terne, c'est qu'il n'ose point vivre et qu'il ne sait pas regarder.

Pour moi qui, depuis quelques ans, las des livres, fais profession de regarder, ce qui n'est pas toujours la moins intense façon de vivre, j'ai vu naître sous mon regard, je le dis, des suites d'événements si étranges, si neufs, si retors, si branchus, que, maintenant que le devoir m'incombe d'en exposer une partie, je tremble qu'ils ne se forment mal au récit que je voudrais en faire. Le nombre seul des événements qu'il faudra relater, m'effare ; chacun ferait matière d'un volume, si seulement je le rapportais avec ce commentaire moral que les romanciers d'aujourd'hui ont, je crois, accoutumé d'y joindre. [...] Il faut ra-

conter tout ou rien. Mais raconter dès lors sans commentaires. [...] Mais si peut-être, pour plus de clarté du récit, j'allais fausser cette Vérité même ? [...] ⁸

Si je pense aujourd'hui que ce prologue a été rédigé en 1909, c'est à cause d'une certaine similitude de la thématique avec la troisième partie de l'article «Nationalisme et Littérature», parue dans *La NRF* du 1^{er} novembre 1909, et qui sera reproduite dans les *Morceaux choisis* sous le titre : «La Théorie de Carey». Déjà à la date du 5 janvier 1907, on rencontre dans le *Journal* une réflexion qui met en parallèle le regard nouveau porté sur les êtres, je regarde moins la nature.» Cette fois, nous assistons à une assimilation des deux termes. Voici quelques fragments de cette «Théorie de Carey» qui éclairent cette communauté des deux textes :

«Qu'est-ce qu'une terre fertile ? C'est une terre qui, à l'état de nature, est envahie par une végétation exubérante qu'il faut défricher, ou qui, terre d'alluvions, doit être conquise sur les eaux.» Forêts luxuriantes et ténébreuses, où l'enchevêtrement des ramures fatigue la marche du pionnier ; terres peuplées d'animaux sournois et féroces ; terres marécageuses, mouvantes, aux exhalaisons délétères... ces terres inespérément fécondes sont les dernières exploitées. ⁹

De là, Gide passe à des extrapolations concernant la tâche de l'écrivain qui fera des découvertes psychologiques d'autant plus riches et neuves qu'il explorera «l'alluvion barbare». La littérature des Julius de Baraglioul n'a longtemps mis en scène que des «hautes pensées, hauts sentiments, passions nobles» : il est temps de comprendre les ressources des «régions profondes et broussailleuses, aux latentes fécondités».

Gide quitte donc à présent les terrains trop bien balisés des récits et se lance dans l'exploration des «forêts tropicales». S'il n'a pas conservé ses considérations initiales, c'est d'une part qu'il tenait à démarrer *in medias res*, d'autre part parce que leur propos était trop sérieux, trop technique, pour le ton ironique que l'auteur voulait imprimer à son récit. Il passe successivement en revue les problèmes de l'objet du roman, de la place et du rôle du narrateur, de la technique de l'exposition et du point de vue, du rapport entre roman et histoire. Avant tout, ce nouveau roman s'oppose aux récits précédents parce qu'il s'ouvre aux forêts de la vie, dans toute leur complexité, alors que le récit coupait les branches, taillait, restreignait son champ. La correction de «du drame» en «des drames» me semble significative puisqu'elle marque le passage de la singularité plus ou moins abstraite à l'abondance complexe et concrète

8. Manuscrit partiellement inédit (un fragment en a été cité dans mon ouvrage : *Les Caves du Vatican d'André Gide*, p. 57), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 893, ff. 26-27. Nous remercions Mme Catherine Gide de nous avoir aimablement permis cette citation et celles qui suivent. Nous préparons une édition critique des *Caves du Vatican*, qui établira l'avant-texte de l'œuvre à partir de tous les brouillons et manuscrits.

9. «La Théorie de Carey», *Morceaux choisis*, Paris : Éd. de la NRF, 1921, pp. 40-1.

des événements de la vie. Le narrateur souligne la métamorphose qui a été la sienne : il est sorti du monde des livres pour «regarder» la vie. Le roman n'est pas une fabrication, il n'est pas non plus un objet que le narrateur s'approprié pour y imprimer son propre discours, en doublant le récit d'un «commentaire moral». Le romancier doit être le témoin oculaire de l'histoire ; il doit s'efforcer de s'effacer devant les faits, et s'il lui arrive de créer des drames, du moins doit-il renoncer à confondre le narrateur et le personnage comme c'était le cas dans le récit. Il s'expliquera par la suite plus longuement sur ce problème du point de vue : si la seule objectivité possible du romancier est celle que permet la subjectivité de sa perception de narrateur, s'il refuse la place du narrateur omniscient, du moins doit-il effacer sa personne, qui se limitera à «un regard zélé» et à «une oreille attentive».

Le problème central de cette nouvelle conception du roman consiste donc en l'imbrication des multiples événements qui interfèrent dans le récit, et ce sera d'ailleurs la cause de l'ajournement de la rédaction des *Caves*, car Gide avait beaucoup de mal à imbriquer les différentes intrigues les unes dans les autres.

Le roman ainsi conçu va enfin à l'encontre de celui qui se pratiquait à l'époque : c'est un document historique, et le romancier est un chroniqueur qui se consacre au vrai. A deux reprises, les mots «Vrai» et «Vérité» sont écrits avec des majuscules. Ce sont des entités, des essences auxquelles l'auteur doit se dévouer. Mais le vrai n'est plus un absolu inscrit dans le ciel des idées, il est descendu sur la terre, est inscrit dans l'histoire. Car *Les Caves du Vatican*, c'est précisément le roman qui abolit toute possibilité de vérité en soi. D'où le retour par la suite au problème de la relativité du point de vue, à l'esthétique du roman construit sur des fragments partiels, sans souci d'explications ni de jointoiements artificiels, à ce que la critique moderne appellerait l'esthétique de la faille ou du texte éclaté.

Notons encore qu'après *La Porte étroite*, pour mettre en œuvre ce programme, Gide se nourrit abondamment de romans. Il s'était déjà imprégné de Dostoïevski, et se jette alors plus particulièrement sur le roman anglais, persuadé que de là seul pouvait surgir le renouveau attendu du genre : il lit Defoe, Stevenson, et en 1911, Larbaud lui conseille de lire *Tom Jones* de Fielding. Ce n'est pas par hasard que, sur les quatre œuvres mentionnées dans les *Caves* et rattachées à Lafcadio, figurent *Moll Flanders* et *Robinson Crusoë*. Ce n'est pas par hasard que l'épigraphe du livre V, consacré à Lafcadio, est empruntée au *Lord Jim* de Conrad.

AUGUSTE ANGLÈS

L'engouement de son groupe et de lui-même pour Daniel Defoe et pour Stevenson remonte beaucoup plus loin. Mais il est exact qu'en 1911 il décide

de se mettre sérieusement à l'étude de l'anglais et il prend un «teacher». C'est en 1911 aussi que l'étoile de Joseph Conrad commence à éclipser celle de Stevenson. L'incitation de Larbaud pour *Tom Jones* sera plus tardive.

ALAIN GOULET

A ce propos, je voudrais corriger l'erreur de perspective que me paraît refléter la brillante formule d'Auguste Anglès : Gide, ayant rêvé à une combinaison des *Frères Karamazov* et de *Tom Jones*, n'aurait abouti qu'à celle de *L'Orme du Mail* et du *Chapeau de paille d'Italie*. Je ne suis pas sûr qu'elle soit pertinente, parce qu'elle revient à surestimer le climat qui entourait la création des *Caves* et dont témoignent les correspondances, les discussions, etc.. Ce sont les amis de Gide qui étaient persuadés qu'il voulait refaire *Les Frères Karamazov*, c'est Copeau qui voulait que ce soit un mélange des *Frères Karamazov* et de *Tom Jones*. Mais si l'on s'en tient à ce que Gide a écrit — et vous savez qu'il conservait les moindres papiers, les moindres brouillons —, aucune de ses lignes ne laisse prévoir qu'il ait jamais eu un tel dessein. C'est Alain-Fournier, c'est Copeau qui ont répandu le bruit que Gide allait réaliser le grand roman d'aventures qu'ils attendaient, ce n'est pas Gide lui-même. Au contraire, dès la fin de 1912, il écrit à Copeau que ce sera une sottise. Cela dit, il est vrai qu'il y a un côté Labiche dans les *Caves*, mais ce n'est sans doute pas l'essentiel. En fait, lorsque Gide déclare dans son *Journal*, en janvier 1902, qu'il voudrait écrire le roman des «relations entre une douzaine de personnages», il définit son ambition par opposition à ses œuvres précédentes. Pour lui, le problème du roman est un problème de «relations». Au lieu de mettre l'accent sur le développement interne d'un personnage, de prendre celui-ci comme unique point de référence et de ne considérer les autres que par rapport à lui, il s'attachera plutôt aux rapports qui déterminent l'existence des personnages et leurs actions. Le personnage n'existe plus de l'intérieur, comme entité, il n'existe que par ses relations, que par ses influences. C'est cela que Gide cherche dans les romans. Et puis, il y a aussi la conception très gidienne de l'influence, à savoir que lorsqu'il lit Fielding, Stevenson, Defoe et les autres, ce n'est pas pour les imiter, mais pour chercher en eux des points de départ, de quoi renouveler sa technique, de quoi se les incorporer — Du Bellay disait : les convertir «en sang et nourriture». Quand on étudie ses brouillons, on s'aperçoit que d'emblée Gide s'inscrit dans une perspective de sottise, maniant l'ironie, le burlesque, le saugrenu, jouant avec ses marionnettes. Jamais il n'imité le ton et la manière des romanciers dont il s'est nourri. Lorsqu'il relit son «premier début des *Caves*», il note en marge du manuscrit : «A reprendre. L'ironie n'est pas assez apparente. J'ai l'air de parler sérieusement, malgré la pompe et la grandiloquence. C'est ainsi qu'écrivent tant de niais, des plus lus, des plus applaudis.»¹⁰ Il est bien évident que c'est autant

pour nous que pour lui qu'il écrit cette note, pour mettre en garde la critique et se justifier devant la postérité.

Certes Gide a donné des bâtons pour se faire battre puisque, jusque fin 1912, il parle toujours des *Caves* comme d'un roman. Mais cela s'était déjà produit pour *L'Immoraliste*, pour *Isabelle*, et même pour *Le Prométhée mal enchaîné*. Ce n'est qu'en 1913 qu'il appelle son œuvre *sotie*. Sans doute aussi a-t-il été affecté par la série d'articles de Jacques Rivière sur «Le Roman d'aventure». Gide avait promis, à l'instigation de Copeau, un grand article sur le roman pour *La NRF*. Or l'article de Rivière est né aussi à l'instigation de Copeau. C'est lui qui avait parlé à Rivière du roman d'aventure, c'est lui qui a exercé, par sa conversation, une influence extraordinaire.

AUGUSTE ANGLÈS

Tout le groupe était en ébullition et en conversation générale autour de cette question du roman d'aventure, et les formules de Copeau précèdent les formules de Rivière.

ALAIN GOULET

Il est de fait qu'après avoir lu cet article de Rivière, Gide a été découragé : «il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire dans mon article, et beaucoup mieux que je ne saurais parvenir.» Ce n'était pas étonnant, puisque la source était commune.

Il faut aussi considérer un autre point qui concerne l'alternative roman / sotie : c'est ce que j'ai appelé la «déconstruction» du roman d'aventure. Les *Caves*, ce n'est pas seulement l'histoire burlesque d'un monde qui se défait. Il y a aussi énormément de souvenirs littéraires qu'on s'est plu à souligner, à grossir, à surestimer parfois. Il y a des références à Dostoïevski, à Balzac, aux romans anglais, aux romans feuilletons, à l'œuvre gidienne antérieure, mais tout cela est repris dans une même perspective de déconstruction, c'est-à-dire que Gide s'y réfère pour s'y opposer, pour les vider de leur substance, pour les gauchir et, en quelque sorte, pour les enterrer. Véritablement il faut considérer tous ces emprunts dans la perspective qui est celle de Lafcadio : «On lit de moins en moins... [...] on fouta l'imprimé par-dessus bord», etc.. Toute la culture présente dans l'ouvrage est là pour qu'on s'en libère. D'une certaine manière, on pourrait opposer dans cette perspective l'œuvre de Proust et celle de Gide : tandis que Proust représente l'accomplissement d'une culture, *Les Caves du Vatican* représentent la révolte contre toutes les traditions culturelles. Je vous renvoie à cette réflexion de Lafcadio qui, en face de Julius, oppose les exigences et la vérité de la vie à la culture étraïquée, déformante et

10. Bibl. litt. J. Doucet, γ 893, f. 26 (déjà cité par Yvonne Davet dans la «Notice» de l'éd. de la Pléiade, p. 1571).

desséchante de l'écrivain.

Pour en revenir à la genèse des *Caves*, nous avons vu Gide surseoir une nouvelle fois à leur rédaction après *La Porte étroite*, pour se consacrer à deux exercices préparatoires : *Isabelle*, et *Le Récit de Michel* qui n'a jamais été achevé. Ce sont ses gammes d'une écriture romanesque. Dans les deux cas il s'agit de récits qui lui sont étrangers et qui consistent en la découverte d'une réalité qui échappe. Mais il faut considérer comme tout aussi importantes, pour la préparation des *Caves*, la première rédaction de *Corydon* et la nécessité pour Gide de parler ouvertement de l'homosexualité. Ce n'est pas un hasard si Claudel se mettra à fulminer à la lecture de la sotie, s'il rompra avec le coupable devant son obstination, si Henri Massis et *L'Action française* prendront celui-ci violemment à partie : c'est que, me semble-t-il, la notion de transgression est fondamentale ici. Dans la production de Gide, une œuvre capitale est toujours une œuvre-bascule. Or, dans et par l'écriture des *Caves*, il ose ce qu'il n'avait pas osé jusque-là : il jette toutes ses vieilles défroques aux orties en en affublant les Amédée, les Julius, les Anthime, et il rejette avec eux tout un monde bourgeois soumis à ses normes, à ses croyances, à ses prudences. L'écriture des *Caves* va lui permettre d'oser enfin être soi, de s'affirmer — fût-ce contre Madeleine qu'il n'avait pas réussi à préparer — et d'oser écrire et publier *Corydon* et *Si le grain ne meurt*. Je sais bien qu'il y aura beaucoup de prudences, de retours en arrière. Mais j'ai tendance à lire *Les Caves du Vatican* comme un jeu grave, la comédie d'un monde qui se meurt. Il est significatif qu'en 1914, peu après leur publication, éclate la première guerre mondiale. Cette guerre, qui va abattre tout ce monde bourgeois, naît précisément dans les Balkans, autour de la Roumanie et des Carpathes où est né Lafcadio, où il a passé son enfance. On a parlé de la dimension prophétique des œuvres d'art, et je crois qu'on peut la trouver dans celle-ci, à mettre au compte du flair extraordinaire de Gide.

Avant d'en terminer avec cette présentation de l'histoire externe, il faut ajouter quelques mots sur les rapports qu'elle peut avoir avec les hommes de *La NRF*, en particulier avec Jacques Copeau. Ce n'est pas un hasard si le livre lui est dédié. Gide avait écrit en guise de préface une épître dédicatoire à lui adressée, qui sera déléaturée sur épreuves, et qui commence ainsi :

J'ai plaisir à écrire votre nom sur le premier feuillet de ce livre. Il a toujours été à vous ; du moins, depuis le jour qu'il a commencé de prendre forme.

De fait, il l'avait élaboré de concert avec son ami, se montrait très ouvert à ses suggestions, et dès qu'il avait écrit quelques pages, il voulait aller le trouver pour les lui lire, les lui soumettre, écouter ses critiques. De même que *Les Faux-Monnayeurs* sont dédiés à Roger Martin du Gard parce qu'ils ont été écrits en relation constante avec lui, de même les *Caves* ont été pensées, sinon

écrites, en collaboration avec Copeau, et j'ai été très surpris qu'il n'en soit pas question dans les pages qui nous ont été lues du *Journal* de ce dernier.

AUGUSTE ANGLÈS

Il en est abondamment question dans leur correspondance.

ALAIN GOULET

C'est donc cette lacune que vous comblerez. En attendant, voici quelques repères chronologiques. Dès la première rencontre des deux futurs amis, en 1903, il est question de ce projet. Lorsque Copeau séjourne à Cuverville, ils en reparlent sur les falaises d'Étretat ; il stimule Gide, qui note par exemple dans son *Journal*, en juillet 1905 : « Il m'a plutôt excité au travail que dérangé. » Il peut paraître significatif qu'au printemps 1905, deux jours avoir mentionné pour la première fois le nom de Copeau dans son *Journal* (à propos de sa réflexion : « Savez-vous ce qui me manque ? Un milieu. »), Gide observe qu'il éprouve à nouveau le plaisir d'écrire, puis consigne la première indication qu'on ait sur l'écriture des *Caves* : « Je vois Anthime Armand-Dubois avec une énorme loupe sur le sourcil droit. Barailloul porte une perruque noire. » Plus tard, en février 1912, alors que depuis trois mois il essaie de se remettre au travail — sans résultat — et qu'il gémit dans son *Journal* sur son marasme, la présence de son ami est la seule qui parvienne à le stimuler. Un jour il écrit : « La lettre de Copeau m'a restauré » ; puis, après une visite de celui-ci : « Quel bien me fait le sentiment de sa valeur ! » ; plus loin : « L'assurance et l'exaltation calmes de Copeau m'ont tonifié ». Enfin l'œuvre démarre au printemps 1912, en Italie, et l'auteur à son retour relate dans son *Journal* : « J'ai commencé de remettre au net les pages des *Caves* qui me restaient à revoir. Impatient de les remettre à Copeau. » Plus d'un an après, le 24 juin 1913 : « Achevé hier les *Caves*. Sans doute, il me restera beaucoup à reprendre encore après que je l'aurai donné à lire à Copeau et sur les épreuves. » Et une quinzaine de jours plus tard : « Mes heures les meilleures je les emploie à mettre au point les passages des *Caves* dont Copeau ne s'est pas montré satisfait. » C'est vraiment un leitmotiv.

Un autre ami a joué un rôle dans cette genèse : Valery Larbaud. Les deux hommes, riches héritiers l'un et l'autre, ont le goût du voyage. Ils se connaissent par correspondance depuis 1905, mais ils ne se rencontrent qu'à l'enterrement de Charles-Louis Philippe, fin 1909. En 1911, Larbaud sert de guide à Gide en Angleterre, et c'est lui qui l'incitera à lire *Tom Jones* au bon moment. Surtout, ils se fréquentent en avril 1912 à Florence, au moment de la reprise des *Caves*, et Justin O'Brien a étudié les rapports entre Lafcadio et Barnabooth. Selon lui, c'est à Larbaud que Lafcadio devrait son nom de Wluiki, et plus généralement son cosmopolitisme, son aspect « barnabooth-

ien». Ses talents de linguiste seraient à l'origine des noms des « oncles » de Lafcadio et de la transformation de Barailloul en Baraglioul. Sous son influence aurait été rédigé le chapitre I du livre V, avec les détails sur l'élégance vestimentaire de Lafcadio et surtout son monologue intérieur, si proche de ceux de Barnabooth.

Il faut aussi parler d'Henri Ghéon. En avril 1912, après que Gide a travaillé un mois à Florence, Ghéon vient l'y rejoindre et ils partiront tous deux pendant quinze jours...

AUGUSTE ANGLÈS

Mais antérieurement — si je puis me permettre — il y eut un épisode de leurs rapports qui intéresse votre propos. En février 1908, Gide va voir à Bray-sur-Seine Ghéon, qui lui offre un déjeuner arrosé d'un capiteux chambertin et lui lit des passages de *L'Adolescent*, un roman qu'il a en train mais qu'il n'achèvera pas. Dans le train du retour Gide, stimulé par ce chambertin et par cette lecture, se prend à reconstituer le roman de son ami, tel que lui l'aurait imaginé, et à esquisser d'un jet le portrait de Lafcadio. Son roman aurait-il été contaminé à ce stade par celui de Ghéon ? Quant à certains détails du portrait physique de Lafcadio — par exemple celui de la touffe implantée au bas du dos —, ils viennent d'un des nombreux garçons rencontrés par les deux camarades aux piscines ou bains de vapeur et qui est décrit dans le *Journal* sous le nom d'Émile. Il pourrait donc bien y avoir un ingrédient Ghéon dans *Les Caves du Vatican*, d'autant plus que la correspondance entre les deux « camarades » est elle aussi un témoignage d'émulation créatrice : elle abonde en histoires de mystérieuses « bandes », se complaît aux atmosphères clandestines et paraît souvent un entraînement au roman picaresque.

ALAIN GOULET

N'oublions pas non plus que Gide lit à Ghéon son travail à mesure, comme Ghéon lui lit le sien. Ainsi Ghéon lui écrit, le 20 juin 1913 :

J'ai pensé aussi que le travail te retenait et que tu étais en train de monter ton dernier chapitre à la hauteur des précédents. Ta lecture m'a tant stimulé et versé tant de confiance en toi et, solidairement, en moi !

Et puis, bien que ceci n'ait pas un rapport direct avec mon propos, on peut constater qu'en 1911, c'est le moment où Ruyters et Drouin commencent à s'éloigner de *La NRF*, alors que Gide se met à écrire les *Caves*. Je me demande si ce n'est pas significatif : alors que ces deux amis cherchent un point fixe, un équilibre, voire un certain dogme, c'est le moment où Gide lutte violemment contre tout dogme, contre les hommes d'églises. Il y a ici en germe une incompatibilité entre la recherche d'un équilibre et le déséquilibre soigneusement cultivé, une perspective de relativité généralisée très gidienne. Bref, Gide s'oppose à toutes les scléroses, à tous les « crustacés ».

Je mentionnerai enfin pour mémoire les rapports des *Caves du Vatican* avec Gide, avec sa propre personnalité et avec son œuvre. Il est évident que la plupart des personnages de la sotie sont issus d'une longue lignée, que Protos a pour antécédent Ménalque, comme Amédée a pour antécédents Urien ou Alissa. Mais à chaque fois que Gide reprend un type précédent, il lui donne de nouvelles caractéristiques et il l'aborde dans une perspective de déconstruction. Ce travail de déconstruction s'applique à soi-même comme à son œuvre. Ainsi, il était *a priori* tout à fait inattendu que la séquence d'Amédée Fleurissoire chez le coiffeur de Naples soit une reprise burlesque et ironique d'un fragment des *Nourritures terrestres*, que voici :

Quais de chaleur ; stores qu'on soulève pour entrer. On s'abandonne [...]. Et lui qui raffine après qu'il a rasé, rase encore avec un rasoir plus habile [...]. Il lave la brûlure laissée ! puis, avec un onguent, calme encore.

A ces trois phrases correspondent trois moments des *Caves du Vatican* :

La porte, à cause de l'excessive chaleur restait ouverte ; un rideau de grosse étamine retenait les mouches et laissait passer l'air ; on le soulevait pour entrer ; [...]. Amédée [...] à demi-couché dans le fauteuil de cuir, s'abandonnait. [...] A présent le barbier, pour mener à perfection son ouvrage, étalait à nouveau sur le visage déjà rasé une mousse onctueuse et, du clair d'un second rasoir qu'il affilait au creux de sa main droite, raffina. [...] Le barbier [...] prit au fond d'un tiroir une pincée d'ouate jaunie qu'il trempa dans l'*Antiseptic* et appliqua sur le bobo.

Tous les éléments sont repris, mais le mode lyrique est inversé en burlesque. Cet exemple est caractéristique de l'esprit dans lequel Gide écrit les *Caves*, c'est-à-dire d'abord contre soi, contre celui qu'il a été et qu'il veut enterrer. Plus encore que les rapports des *Caves du Vatican* avec ses œuvres antérieures, ce qui m'a le plus intéressé, c'est tout ce qu'il a mis de lui-même dans son livre. Plus un personnage y est burlesque, pitoyable, et plus il comporte de traits communs, d'un point de vue anecdotique, avec l'auteur. De tous, celui qui partage le plus de traits communs avec lui, c'est Amédée Fleurissoire, et celui qui lui ressemble le moins, dans ses aventures, dans sa vie, c'est Lafcadio. Pour Amédée, il faudrait parler des rhumes, des cache-nez, des foulards de Gide, de sa manière de vivre comme dans un rêve, du problème que représentait pour lui le choix d'une place dans un compartiment de train, de son mariage blanc, etc.. En écrivant les *Caves*, c'est son côté Fleurissoire qu'il tente de piétiner, dont il tente de se défaire, comme Flaubert se moquait de son côté homaisien en attribuant à Homais quelques-unes de ses propres pensées. Au contraire Lafcadio, c'est l'être potentiel, c'est l'être expérimental ouvert sur l'avenir. Amédée, c'est le personnage mort-vivant, celui dont le père était entrepreneur funéraire et qui est marqué dès l'enfance par la mort, par la sclérose de ses croyances. Finalement, ce n'est pas un hasard si Lafcadio tue Amédée ; c'est inscrit précisément dans leurs rôles : tuant Amédée, il ne fait

que le rendre à la mort qui est son destin. Il y a là une ouverture sur la conception gidienne du bonheur. Lorsque Julius demande, dans le dernier chapitre : « Qu'aviez-vous contre Fleurissoire, ce digne homme si plein de vertus ? » — Lafcadio lui répond : « Je ne sais pas... Il n'avait pas l'air heureux... » Les *Caves*, c'est l'opposition au monde des contraintes, un appel à la liberté d'esprit, à un monde où on devrait être heureux, où on tuerait ceux qui ne savent pas l'être. Elles appellent un nouveau monde, celui des *Nouvelles Nourritures* dans une certaine mesure.

Je dis aussi cela pour indiquer ce qu'est le travail d'écriture chez Gide. On s'est trop plu à rapprocher la vie de son œuvre. Or on pourra accumuler tant qu'on voudra les rapprochements de détail, ça ne voudra jamais rien dire si on ne s'aperçoit pas que ce n'est pas du tout la même chose, que la vie et l'œuvre ne sont pas de même nature. Lorsque Gide reprend dans *La Porte étroite* des lettres de Madeleine, elles n'ont plus la même signification à cause de leur contexte, elles prennent une tout autre valeur. Il y a le fonctionnement propre à l'œuvre, et tout le phénomène de *catarsis* de l'écriture littéraire, les transferts qui jouent à plein en ce cas.

Je signale encore rapidement que plusieurs traits des *Caves* ont certainement été empruntés à des amis. On vient de nous apprendre par exemple que Lafcadio doit peut-être à la lecture de *L'Adolescent* de Ghéon. De même il n'est pas impossible que le départ de Ruyters pour l'Abyssinie et la construction du chemin de fer d'Addis-Abéba à Djibouti aient des rapports avec la question des terrains d'Anthime en Égypte et la spéculation que provoque le tracé d'une voie ferrée.

AUGUSTE ANGLÈS

Ce sont des histoires du genre de celles dans lesquelles Gide était entraîné par Eugène Rouart, l'un des plus importants de ses amis de jeunesse.

ALAIN GOULET

Quoi qu'il en soit, cette histoire n'est probablement pas inventée, dans son aspect matériel. Il n'est pas non plus impossible que la création du petit «comptoir d'édition» en 1911, les tractations de cette époque, comme les anciens démêlés avec les Natanson à *La Revue Blanche*, aient quelque chose à voir avec le personnage de Lévilchon et la fondation de la maison F.B.L. (Fleurissoire — Blafaphas — Lévilchon). Je n'en sais rien, mais c'est possible.

AUGUSTE ANGLÈS

Je reste persuadé qu'à un moment assez ancien de son parcours Gide a nourri pour les *Caves* l'ambition — fouettée ensuite par Copeau, je l'accorde — d'une dimension métaphysique (c'est le côté *Karamazov*) alliée à la vitalité (côté *Tom Jones*). J'en veux pour preuve cet article que vous avez mentionné

seulement au passage, sans lui accorder d'importance, et qui remonte au lendemain de la publication de *L'Immoraliste*, en 1902. Signé par Francis de Miomandre, mais prenant l'allure d'une interview, il a peut-être été rédigé, au moins revu, par Gide, dont il transcrit fidèlement en tout cas les intentions à cette date : reportez-vous-y et vous verrez qu'elles sont ambitieuses. Et c'est parce que Gide a eu conscience de n'y avoir pas répondu avec les *Caves* qu'il en a ajourné la réalisation jusqu'aux *Faux-Monnayeurs*.

Beaucoup plus tard et rétrospectivement, j'y consens, il est revenu (vous trouverez son observation dans les notes de la «Bibliothèque de la Pléiade») sur cette dimension métaphysique, en s'avisant qu'après tout le Pape incarcéré pourrait figurer Dieu incarcéré. C'était une de ses convictions fondamentales en matière religieuse : l'institution ecclésiastique a procédé à une incarcération de la parole du Christ. Voilà une dimension qui, dans les *Caves* telles qu'elles sont en fait devenues, reste si latente et implicite qu'elle nous est presque invisible, mais qui aurait pu, selon leur visée originelle, se développer. La violente indignation de Claudel à leur lecture a certes été déclenchée par leurs passages corydoniens, mais aussi par leur accent voltairien, à la *Candide*. Et de façon beaucoup plus personnelle et précise, il s'est senti bafoué par l'emprunt d'une épigraphe à *L'Annonce faite à Marie*. Allons plus loin que lui, et même si nous outrepassons le domaine des témoignages explicites. Ce pape prisonnier, n'était-ce pas aussi le thème qui avait été celui de *L'Otage* ? Les *Caves* comme *Otage* caricaturé sur le mode burlesque, comme *Otage* travesti...

Voici longtemps que la lecture des correspondances m'a montré que Copeau a fouetté Gide dans le sens d'une grande ambition romanesque. Que celui-ci ne l'ait pas transcrite dans les manuscrits tels que vous les avez auscultés, c'est possible, mais en quoi votre constatation infirme-t-elle l'existence d'un rêve, d'une visée, trahis par la mise en œuvre ? Dans une lettre de fin 1912, début 1913, Gide écrit en substance à Copeau : je me persuade que l'ambition que vous vous êtes tant employé à attiser en moi, je n'ai pas encore les moyens de la réaliser... Or c'est le moment — vous l'avez dit — où il se rabat sur le mot «sotie». L'apparition de ce terme dénote ce que Barrès aurait appelé un repli sur ses bases, le moment où il se résout avec clairvoyance, mais aussi dépit, à ajourner son rendez-vous avec le grand roman rêvé et à carguer les voiles. Voilà ce qui m'a incité à lancer une formule, naturellement un peu arbitraire, mais qui me paraît illustrer un moment réel d'un long processus.

Pourquoi ai-je songé au *Chapeau de paille d'Italie* ? D'abord parce que j'ai toujours été frappé par la présence et la persistance chez Gide d'une veine à la Labiche : nous en avons découvert un nouvel échantillon grâce à Claude Martin, qui a publié à la fin de sa thèse la «Journée avec une Comtesse» à Biarritz, qui comporte un dialogue digne de Labiche. Gide a d'ailleurs senti que

Les Caves du Vatican ne demandaient qu'à devenir comédie et j'irais jusqu'à les pousser vers l'opérette : elles ont une vocation de vaudeville. Pourquoi ai-je songé à *L'Orme du Mail* ? A cause de toute la partie béarnaise de ces scènes de la vie de province traitées sur le mode d'une raillerie mineure. Il faut penser ici à Francis Jammes, qui formait alors avec Claudel un indissoluble tandem. C'est tout le «petit monde d'autrefois» de Jammes, Orthez, les curés de village, les hobereaux, les comtesses dames-patronesses, tout ce petit folklore des ravissants contes de Jammes, qui est moqué selon une veine ironique et plus proche d'Anatole France que de Voltaire.

Mais je ne tiens pas particulièrement à ma formule, qui n'est qu'une boutade.

ALAIN GOULET

Je dirai simplement ceci. Gide a déclaré à plusieurs reprises, et notamment dans ses entretiens avec Amrouche, qu'il avait écrit les *Caves* avec une sorte de jubilation, avec un amusement qu'il n'a éprouvé que pour deux de ses œuvres, *Paludes* et celle-ci. Quand on étudie les brouillons, on s'aperçoit en effet qu'il suit une première veine, esquisse un premier jet, qui a quelque chose de Labiche, où il se laisse entraîner par la verve, par les mots. Mais il n'en reste pas là, et ensuite il sabre, il supprime en particulier tout ce qui ne prend pas une autre dimension. C'est-à-dire que tout ce qu'il garde et qui a l'apparence de Labiche, il le conserve parce que c'est autre chose que du Labiche et qui entre en résonance avec toute une thématique de l'œuvre. C'est pourquoi votre formule concernant Labiche est à la fois vraie et fausse.

AUGUSTE ANGLÈS

Comme toutes les formules. Une formule a pour but de mettre l'accent sur un aspect.

J'en viens à Ruyters et à Drouin, que vous avez travestis en «hommes d'églises» ! Pour le coup, la formule est fausse. Gide a eu le sentiment, plus à tort qu'à raison, que Ruyters et Drouin s'étaient encroûtés. Ce n'était pas si vrai puisque Ruyters était parti assez loin, mais il avait pris des tics de pensée et de style. Drouin, lui, est resté beaucoup plus sédentaire, mais s'il a déçu les espoirs de Gide, il n'en a pas moins publié des articles fort remarquables. L'un et l'autre surtout se détachaient de la littérature, réprouvaient les embardées de leur ami, ne suivaient plus le mouvement : c'était assez pour entrer dans la catégorie des «crustacés».

J'ajoute que pourtant l'un et l'autre sont restés les consciences grammaticales de Gide, en particulier pour *Les Caves du Vatican*, qui furent l'occasion d'un différend. Gide, de nouveau en Italie en 1913, avait laissé un manuscrit ou une dactylographie de sa sortie à Drouin en le chargeant de procéder à ce

travail d'épouillage grammatical et en lui faisant jurer de ne montrer ce texte à personne d'autre. Mais Drouin le montra à Ruyters, puisque celui-ci servait lui aussi habituellement d'«étamine» grammairienne. Cette minime infraction prit dans l'esprit de Gide des dimensions extravagantes, elle lui apparut comme une sorte de trahison, et l'incident ne contribua pas à améliorer leur compréhension réciproque.

DANIEL MOUTOTE

A ce propos, sait-on que Madeleine Gide a relu le texte des *Caves* ?

ALAIN GOULET

J'allais le dire : l'extraordinaire est que toute une partie du manuscrit est recopiée de sa main, en particulier — et ce n'est pas un hasard, je crois, si son mari lui a fait recopier cette partie-là — la «déconversion» d'Anthime au cours de sa conversation avec Julius, la révélation de l'histoire du faux Pape, et les considérations sur le sacrifice inutile. Le chapitre VII du livre V est entièrement recopié par Madeleine.

AUGUSTE ANGLÈS

Quand Robert Mallet a édité la correspondance Claudel-Gide, il a trouvé moins de lettres du second que du premier, parce que celui-ci, tout simplement, en jetait au panier et en perdait. Mais ses propres lettres que Gide jugeait les plus importantes, ou bien il en gardait les brouillons, ou bien il les faisait copier par Madeleine Gide, dont on reconnaît l'écriture de jeune fille bien élevée d'autrefois. La lecture par elle, ou à elle (il aimait lire à haute voix), de toutes les œuvres de son mari jusqu'en 1914 m'a toujours paru l'un des nombreux exemples de ce que j'appelle le «somnambulisme de Gide», son incapacité à prévoir et à percevoir le retentissement en autrui de ses actes ou de ses œuvres. Dans son esprit, ces lectures avaient sans doute une intention éducative et entraînent au nombre de ses tentatives pour faire peu à peu comprendre enfin quelque chose de lui à sa femme.

J'en viens à l'origine du prénom de Lafcadio. Oui, bien sûr, celle qui vient tout de suite à l'esprit, surtout pour moi qui ai vécu au Japon, c'est Lafcadio Hearn. L'Angleterre le connaissait, l'Amérique aussi, et si les traductions de ses œuvres par Marc Logé l'ont enfin introduit en France (des comptes rendus en paraîtront encore dans *La NRF*), c'est à cause du retentissement de la guerre russo-japonaise. Les correspondances de Gide avec Drouin, Valéry et d'autres confirment à quel point cette guerre a passionné l'opinion intellectuelle : pour la première fois un pays occidental était battu par un pays asiatique. Dès le début de mes rencontres avec Jean Schlumberger, j'ai donc fait état de Lafcadio Hearn ; mais à ma déconvenue il m'a répondu : «C'est en effet la première idée qui vient à l'esprit, mais en réalité Gide n'y a pas pensé

pour baptiser Lafcadio.» Peut-être se trompait-il ? Il a cherché longuement dans sa mémoire pour tâcher de retrouver, sans y parvenir, la véritable origine de ce prénom. Quant à moi, je l'ai toujours trouvé en consonance avec ceux des héros des comédies de Musset.

Le Jordan lyonnais serait-il un descendant de Camille Jordan, qui fut le représentant des catholiques de sa ville au début du XIX^e siècle ? En tout cas, il est amusant qu'il ait été un Lyonnais, à cause d'une longue tradition de piété, parfois insuffisamment éclairée.

PETER FAWCETT

Vous avez tiré toute une esthétique du «premier début» des *Caves*, mais ne vous semble-t-il pas qu'il ne faut pas confondre l'auteur et le narrateur, même à ce stade ? D'un certain point de vue les *Caves* sont en effet la satire de cette façon d'écrire que l'on pourrait dire «objective».

ALAIN GOULET

C'est vrai, encore que ce prologue initial ne prône pas l'objectivité à la manière du réalisme. Ce que refuse le narrateur, c'est le «commentaire moral», c'est-à-dire la thèse des Maurice Barrès, des Paul Bourget, ou des Julius. Les événements, les faits, doivent parler seuls ; mais ils restent relatifs à la vision que peut en avoir le narrateur-témoin. D'autre part, il me paraît important qu'au moment où Gide se met à écrire les *Caves*, le problème esthétique semble primer pour lui l'histoire proprement dite. Ce n'est pas tant pour le plaisir de raconter une histoire curieuse qu'il écrit, que pour mettre au point une forme nouvelle. C'est pourquoi la moitié de ce «premier début» est consacrée à ce prologue d'ordre esthétique. Et si le récit s'arrête bientôt, c'est que Gide n'a pas encore trouvé les solutions qui lui permettent de mettre en œuvre son nouveau programme. Que ce prologue se veuille grandiloquent et burlesque est sans doute une manière de faire passer quelque chose qui tient à cœur à Gide ; la meilleure preuve en est que, dans l'état définitif, il y reviendra : «Il y a le roman et il y a l'histoire. Tant pis pour ceux qui veulent du romanesque. Pour moi, le roman, c'est l'histoire...» A la limite, j'en tirerais des conséquences quasiment inverses des vôtres, à savoir qu'il s'agit là d'une préoccupation d'autant plus profonde, d'autant plus tenace, qu'elle s'exprime par l'intermédiaire du narrateur et non pas comme une esthétique émanant directement de l'auteur.

PETER FAWCETT

De mon point de vue, ce narrateur s'en tient toujours aux faits, il ne s'occupe jamais des questions morales, alors que celles-ci surtout ont intéressé Gide. Pour en venir à la seconde observation que je voudrais soumettre, lorsque vous avez parlé de ce passage chez le coiffeur, il ne me semble pas du tout

qu'il s'agit d'enterrer *Les Nourritures terrestres*. C'est plutôt qu'Amédée Fleurissoire monte vers la vie. En revanche, on peut dire que lorsque Lafcadio le tue, Amédée rejoint le destin qui l'attendait. Je crois qu'Amédée est le personnage le plus sympathique...

ALAIN GOULET

Bien sûr, si vous voulez, c'est une interprétation possible. Mais je ne me place pas du tout du point de vue de la sympathie ou de la non-sympathie. Je prends les éléments qui se trouvent dans les *Caves*, et je regarde comment ils fonctionnent. Et je dis que, dans cette perspective-ci (sinon, moi aussi, je suis pétri de tendresse pour cet Amédée), Fleurissoire est l'être qui est marqué depuis sa naissance par le sceau de la mort, qui est sclérosé. N'empêche qu'il y a un plaidoyer magnifique du narrateur — et non pas de l'auteur — pour lui, lorsqu'il décide de s'évader de sa vie et de se consacrer à la libération du Pape. C'est son côté gidien ; mais il reste complètement en marge de la vie, il vit dans un rêve, ne s'y reconnaît pas, et finalement il mourra pour le contraire de la cause qu'il croyait servir.

PETER FAWCETT

Mais c'est justement au moment où il commençait à en sortir...

ALAIN GOULET

Il ne commence pas du tout à en sortir, parce que précisément au moment où il veut vivre vraiment, il s'embarque dans une histoire qui n'a absolument aucun rapport avec la «réalité»...

AUGUSTE ANGLÈS

Je crois qu'on peut vous mettre tous deux d'accord en disant qu'il s'agit toujours de la fameuse ambiguïté des personnages de Gide — que je préférerais d'ailleurs appeler ambivalence. Il y a chez Fleurissoire, en effet, tout un côté encroûté, mais aussi une sorte de mue, de métamorphose. On ne peut porter, ni sur un personnage, ni sur un ouvrage de Gide, un jugement à un seul tranchant. C'est ce qui a déconcerté la critique de son temps, qui ne pouvait concevoir des personnages sur lesquels elle ne savait pas quel jugement portait l'auteur, et dont elle ne savait que penser elle-même. Je crois que vous avez tous les deux raisons, et Alain Goulet pourrait peut-être passer à sa seconde partie.

ALAIN GOULET

Je voudrais, très rapidement, compléter d'abord cette première partie, en faisant saisir à travers quelques images, quelques traits pittoresques, comment Gide écrivait les *Caves*. Au printemps 1912, alors qu'il s'imaginait fuir les marécages parisiens pour l'Afrique du Nord, il atterrit en fait à Florence et se

met à l'écriture des *Caves*. Voici ce qu'il en dit, dans une lettre à Larbaud :
J'ai loué un piano, déballé mes livres, et devant du papier de Fabriano frais acheté, j'attends l'inspiration. ¹¹

Cette phrase m'a intéressé parce que, lorsqu'on se trouve devant la liasse des quelque cinq cents feuilles des brouillons qui sont d'une cinquantaine de formats différents, on constate que deux d'entre elles portent en filigrane un grand « Fabriano », ce qui permet de dater cette partie de la rédaction.

Autre précision intéressante. Dans une lettre du 28 novembre 1912 à Edmund Gosse qui, comme tout le monde, attend de lui un roman d'aventures, Gide le met en garde :

Le livre sur lequel je peine, dont je vous ai parlé — est si absurde, si baroque, si en dehors des données admises... J'ai traversé des semaines entières où ma confiance m'échappait presque complètement. Tout va bien de nouveau ; déjà j'approche de la fin.

AUGUSTE ANGLÈS

Vos deux citations se retrouvent dans je ne sais combien de lettres qu'il a envoyées à des correspondants différents. Je ne vois pas en quoi la seconde s'inscrirait en faux contre l'attente d'un roman d'aventures.

ALAIN GOULET

Cela dit, ces *Caves* donnent lieu à quelques traits ironiques. Le 29 juin 1913, c'est-à-dire aussitôt après avoir bouclé son manuscrit, il écrit à Gosse :

Mon livre est achevé — enfin ! et je vais partir dans quelques jours, le cœur léger, vers Constantinople et Brousse, tandis que Cuverville va s'emplier de cousins et de neveux.

On songe à Lafcadio partant pour Bornéo pour fuir les cousins et les neveux. Mais il ajoute dans le paragraphe suivant :

Comment ne pas penser que l'Académie Française a du bon, puisqu'elle sait remarquer un livre comme *Father and Son* ! Je m'en suis beaucoup réjoui.

Se réjouir d'un geste de l'Académie française en finissant d'écrire les *Caves* est évidemment assez cocasse !

II

Je passe à ma seconde partie, consacrée au travail de l'écriture du texte. Et d'abord, reprenons la chronologie. En premier lieu, l'entame, qui narre l'arrivée de Julius à Rome, est importante entre autres parce qu'elle permet de poser le problème des noms et des prénoms, car rares sont les personnages qui n'en ont pas changé en vue d'une structuration générale de l'onomastique. En 1905, Gide songe à nouveau à la scène de la rencontre entre Julius et Anthime, puisqu'il dessine une esquisse sommaire des deux hommes dans son *Journal*. Il imagine aussi Lafcadio, ses *punte*, et trace son portrait en 1908.

11. Lettre à V. Larbaud, écrite à Florence le 11 mars 1912, citée par G. Jean-Aubry, *Valéry Larbaud. Sa vie, son œuvre* (Monaco : Ed. du Rocher, 1949), p. 195.

A ce propos on remarquera que, dans les deux cas, les personnages sont appelés d'abord par leurs actions, et que leur portrait ne vient qu'ensuite, après une longue familiarité de l'auteur avec eux. En 1909 Gide part pour Rome « au comble de l'exaltation », et c'est alors que probablement, dans les rues, il sort son carnet et commence à prendre des notes pour situer l'action. Ainsi l'une d'elles précise la localisation topographique de l'image pieuse destinée à devenir la madone contre laquelle Anthime jettera sa béquille ; une autre esquisse la situation du logement d'Amédée Fleurissoire, via dei Vecchierelli. C'est aussi à cette époque qu'il dessine la rencontre de Protos et de Lafcadio après le crime, qui va donner dans la version définitive le chapitre V du livre V : je m'appuie ici sur un passage du *Journal*, du 3 décembre 1909, qui constitue le noyau de cette scène. Une lecture de Mérimée le ramène, comme d'habitude, à ses propres préoccupations, et c'est alors qu'il écrit qu'il « n'y a pas de différence *essentielle* entre l'honnête homme et le gredin. [...] Dans la voie du "péché" il n'y a que le premier pas qui coûte. [...] C'est l'histoire de Lafcadio. » Surtout figurent dans le manuscrit de *La Porte étroite* deux passages concernant *Les Caves du Vatican* : le premier, intitulé : « Scène dans le wagon-restaurant », esquisse la rencontre de Lafcadio et de Protos ; le second, intitulé « Lafcadio », trace une variation sur le thème du manque de sens de la réalité. Nul doute que ces lignes auront été composées lors du voyage à Rome de mars 1909. Durant toutes ces années il jette ainsi, au fil de l'inspiration, des notes, des esquisses, des brouillons, sans trop savoir comment il va les organiser. Ce n'est vraisemblablement qu'en 1911, après *Isabelle*, qu'il met au net les deux premiers chapitres du livre I, c'est-à-dire la triple détermination d'Anthime Arland-Dubois par sa maladie, son appartenance franc-maçonne et sa pieuse famille. Lorsqu'il reprend son texte en février 1912, il en est à la visite de Julius à Lafcadio, c'est-à-dire aux chapitres II et III du livre II.

Il faut dire tout de suite quelques mots sur sa façon d'écrire. Quand lui venait l'inspiration, il griffonnait en hâte, souvent, si j'en juge par l'écriture, dans le train. Il aimait beaucoup voyager par chemin de fer — endroit propice à l'ébranlement de l'imagination, au gré des trépidations : certaines feuilles de carnet sont quelquefois difficilement lisibles. Il s'y trouve alors de tout. Voici par exemple une esquisse de ce qui deviendra le périple de Fleurissoire vers Rome, dans le livre IV :

Les [trois] / quatre / nuits de Fleurissoire

1. puces
2. punaises
3. moustiques
4. filles

Il dit aux hommes «grazio», «grazia» aux femmes, par politesse.

La patronne (réflexions philanthropiques)

Tu n'as besoin de rien mon chéri ? Tu n'as pas de puces ? Tu n'as pas de punaises ?
Tu n'as pas de moustiques ?

la valise pleine de bouchons et de ferrailles (il y avait ses rasoirs)

à Toulon — rue chevalier Paul

Chambres au mois et à la nuit

Water closet — cabines à l'anglaise, cabines à la turque. 12

Cette dernière note, au crayon, date probablement de son passage par Toulon, en mars 1912, au moment où il part pour l'Italie. Un peu plus loin, toujours griffonné sur le même carnet, on trouve le premier jet du désespoir de Fleurissoire, après sa «faute», et des consolations de Carola. C'est alors de la grande farce. Voici un échantillon de ce que disait Carola :

Tu ne veux pas que je te berce, [mon poulet] / au moins ? /

Eh ! Tu ne dois pas avoir honte. Là : pose toi ta tête dans mon épaule, que tu vas t'endormir sans le savoir.

/ et déclamant avec passion : Ah ! ne t'éveille pas encore !

Tu aimes la grande musique, dis chéri ? — puis reprenant sur l'air de «Viens Pou-poule». Pas encore... pas encore... et sans transition apparente /

Dou dou risou la pinette

Dou rirou lapinou.

Piou ! 13

Tels sont ces échantillons des notes que Gide prenait au cours de ses voyages : on peut constater qu'elles sont assez éloignées de la version définitive. Mais Gide se rapprochera un peu de cette verve de vaudeville dans sa première adaptation théâtrale des *Caves*, celle qu'il a faite pour la Suisse en 1933.¹⁴

AUGUSTE ANGLÈS

Vous en venez donc vous aussi à mon *Chapeau de paille d'Italie* !

ALAIN GOULET

Autre constatation importante. Je m'attendais à trouver dans cette masse de notes et de brouillons des esquisses de plans, la mention de leurs modifications. Pendant longtemps je n'ai rien trouvé de semblable, et c'est récemment que j'ai pu mettre la main sur deux ébauches de plans. Le premier renseignement qu'on peut en tirer est que, lorsque Gide a commencé à rédiger, il a suivi ses histoires dans un ordre linéaire. Il a d'abord rédigé celle d'Anthime et, lorsque l'inspiration faisait défaut, il reprenait ses brouillons, transformait et

12. Bibl. litt. J. Doucet, γ 893 — J, f. 42, recto-verso.

13. Brouillon inédit, *ibid.*, γ 893 — J, f. 43.

14. Cette adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* a été publiée dans le t. V du *Théâtre complet* (Neuchâtel et Paris : Ides et Calendes, 1948). On trouvera quelques indications rapides à son sujet dans *Les Caves du Vatican d'André Gide*, *op. cit.*, pp. 285-8.

mettait au net au fur et à mesure, chapitre après chapitre. Il a dû écrire sans transformation notable le livre I avant d'imaginer le raccord avec la suite. Il y a donc, au moment de la rédaction, cette esthétique de l'attente du roman d'aventures et cette longue gestation selon trois thèmes qui se succèdent alors de façon linéaire : le miracle d'Anthime, la croisade d'Amédée, le crime de Lafcadio. Par exemple, le livre I ne se terminait pas comme aujourd'hui sur les promesses faites par l'Église à Anthime, mais sur la visite de Julius à Milan, reportée par la suite à la fin du livre III.

L'une de ces ébauches est doublement intéressante. D'abord on peut la dater, parce qu'écrite au verso de la partie inférieure d'un prospectus proposant des caisses de «véritables Prunes d'Ente, garanties récolte 1911», et indiquant les prix pour la «saison 1911-1912» : elle fait donc le point sur l'organisation des *Caves* pendant l'hiver 1911-1912, au moment où Gide se met à la rédaction définitive. Elle se présente sur deux colonnes : sur celle de gauche, le plan du «Livre III» qui présente toute l'histoire de Lafcadio, en cinq étapes, et qui devait donc être le dernier livre des *Caves* :

1. Wanda jeunesse de Laf.
2. L. à Paris — dialogue avec Protos.
— éducation *auto*.
3. appelé auprès de Julius
3. hérite — entraînement au crime
4. L'assassinat de Fleurissoire
5. le maquillage —
conversation avec Protos. 15

Vous voyez que, comme l'histoire d'Anthime, celle de Lafcadio suit une progression linéaire, depuis son origine, sa naissance (Wanda est le nom de sa mère), jusqu'à sa conversation ultime avec Protos, son père spirituel, qui devait tirer les conséquences de son crime et en démystifier la gratuité. Ce plan permet de repérer les temps forts et les liaisons essentielles, par exemple le fait que l'acte gratuit est lié à l'héritage, que la «gratuité» doit bien être comprise comme un produit des situations économiques — ce qui nous amène à prêter une grande attention à toutes les questions d'argent fort nombreuses dans les *Caves*.

La colonne de droite ne porte pas de mention de livre, mais à mon avis ce ne peut être que le plan de ce qui était alors conçu comme le livre II. C'est l'histoire de l'escroquerie de Protos et de la «croisade» d'Amédée, présentée en sept chapitres qui recouvrent à peu près l'ensemble des livres III et IV actuels. Il ne peut s'agir alors que du livre II, puisque ces événements constituent un préalable à la rencontre dramatique de Fleurissoire et de Lafcadio.

Jusqu'à une époque assez tardive, les *Caves* se présentent donc comme la

succession de trois intrigues parallèles et que Gide n'a pas encore réussi à mêler l'une à l'autre : de l'histoire d'Anthime on passe à celle d'Amédée, et de là à celle de Lafcadio. Leur unité ne vient pas des personnages, mais du lien idéologique établi entre un miracle, une croisade religieuse, et un crime supposé « gratuit » : ce sont trois modes d'exploration des déterminations inconscientes des individus. Le projet est donc bien celui d'un moraliste, comme le disait tout à l'heure Peter Fawcett, mais d'un moraliste qui traque la psychologie des êtres dans ses diverses manifestations qui échappent aux lois traditionnelles, explicables par la raison.

A partir de là, comment Gide a-t-il travaillé ? On peut s'en faire une idée assez précise grâce aux trois grands cahiers manuscrits — des registres achetés en Angleterre — où il a mis au net ses brouillons. Au fur et à mesure qu'il recopiait, il déplaçait des fragments, découpait des pages, en rajoutait, recollait d'autres feuilles, — ce qui me permet d'effectuer tout un patient travail de reconstitution du processus, tout un travail de puzzle. Par exemple, telle page découpée dans un des registres du manuscrit a été reléguée dans le fourre-tout des brouillons qui se trouvent actuellement à la Bibliothèque Doucet. Une ligne qui commençait en marge du manuscrit se poursuit sur un feuillet situé dans un ensemble de brouillons ; il faut compter les lignes, considérer les formats, etc.. J'en donnerai le détail dans mon édition des *Caves*.

Pour en revenir à mon propos, après avoir écrit le livre I, Gide rédige le livre III, c'est-à-dire la conversation de Protos et de la Comtesse, l'escroquerie, et il s'arrête au départ de Fleurissoire. C'est alors qu'il se met à écrire l'histoire de Lafcadio et, premier déplacement, il en constitue le livre II actuel, bien que celui-ci ait été assez profondément modifié par la suite. Cette histoire a dû être écrite, ou du moins reprise, en Italie, en avril 1912, puisque, d'après un témoignage de Larbaud, c'est sur les bords de l'Arno que Lafcadio a été baptisé Wluiki.

Je saute les détails pour noter que, si le 24 juin 1913 Gide écrit qu'il a achevé les *Caves*, il consacre en fait tout l'été à mettre au point son texte avec Copeau, jusqu'au 29 août 1913 où il écrit sa lettre dédicatoire à celui-ci. Passé cette date, il n'a pas dû y travailler beaucoup, sauf sur les épreuves de la prépublication par *La NRF*, sur lesquelles figurent des corrections intéressantes.

A propos des trois grands registres du manuscrit définitif, je voudrais corriger une erreur de Germaine Brée qui, ayant eu l'occasion d'examiner celui qui contient le deuxième chapitre, déclare à la fin de son livre sur Gide qu'à cette époque celui-ci a la plume facile et qu'il écrit à peu près tout du premier jet. Elle s'est évidemment trompée, car elle n'avait pas vu les brouillons, elle ne connaissait pas tout le long travail préalable dont je vous ai entretenu. En réa-

lité l'accouchement a été extrêmement douloureux, laborieux, pénible. Gide écrit facilement un premier jet, mais ensuite il le reprend à plusieurs reprises, réécrit à peu près tout, élimine, établit des relations avec d'autres passages : il lui a fallu à peu près trois ans pour rédiger le tout à partir de quelques ébauches antérieures. Bien sûr, il ne fait pas que cela. Par exemple, en mai 1912, il a siégé comme juré aux Assises de Rouen, et il consacre le mois de juin à mettre au net ses *Souvenirs de la Cour d'Assises*. Mais il rédige petit à petit, en suivant d'abord les différentes aventures de façon linéaire, reprenant chaque scène, la travaillant, la recopiant lorsqu'il l'estime au point, pour pouvoir la lire à son entourage et prendre appui sur elle pour aller de l'avant.

Cela dit, je corrige maintenant cette notion de linéarité, car ce n'est pas si simple. Comment Gide écrit-il ? Pour reprendre une image qu'il avait employée à propos de *La Porte étroite*, celle du nougat, il y a dans son texte des parties d'«amandes», et puis il y a le «mastic».¹⁶ Les «amandes» — je parle plutôt des noyaux primitifs —, ce sont des scènes, des faits, des points de fixation et des temps forts de la narration. Par exemple, il démarre sur l'idée de la conversion d'Anthime. Mais pour que ce fait, quasiment abstrait, devienne romanesque, il faut qu'il soit mis en perspective par une ou plusieurs conversations qui mettent en jeu le personnage. Les noyaux sont presque toujours des conversations, des entrevues, une scène vue, et surtout entendue, car Gide — il l'a déclaré maintes fois — commence par entendre ses personnages avant de les connaître. Il note très souvent d'abord des bribes de dialogues, autour desquels le reste va se mettre à proliférer. L'histoire de la conversion d'Anthime doit donc s'enraciner dans le repas de famille qui rassemble les Baraglioul et les Armand-Dubois, c'est-à-dire dans les dialogues, les débats, les frictions qui les opposent. Gide écrit très vite la scène qu'il voit, des bouts de dialogue, quelques phrases d'un portrait, quelquefois il esquisse les étapes d'un développement, qui feront la matière d'un paragraphe ou d'un chapitre. A partir de là commence un premier travail de mise au point qui est très pénible, un travail de «jointoiement». Il relie ses fragments, ses copeaux, il les modifie, et ainsi il constitue de proche en proche un tissu narratif : c'est tout le problème du «mastic». Son texte progresse ensuite par une espèce de gonflement interne, car un noyau engendre l'idée d'un nouvel épisode : le chapitre initial du repas à Rome proliférera pour donner tout un livre. A force de rêver sur cette rencontre familiale, il en vient à expliciter les activités scientifiques d'Anthime, il ajoute le personnage de Beppo, la confrontation avec la petite

16. Cf. *Journal 1889-1939*, «Bibl. Pléiade», p. 276 : «Le livre à présent m'apparaît comme un nougat dont les amandes sont bonnes (*id est* : *Lettres et Journal d'Alissa*) mais dont le mastic est pâteux, médiocrement écrit.»

Julie et ses médailles, — chaque nouvel élément donnant lieu à une nouvelle scène. Comment cela progresse-t-il ? C'est qu'à partir d'un fait qui s'impose à lui, d'une scène qu'il voit, Gide se pose toujours les mêmes questions : d'où cela vient-il ? comment se fait-il qu'Untel dise ceci ? qu'il fasse ceci ? Il déploie une curiosité qui travaille par récurrence : c'est son aspect voyeur, explorateur, de celui qui essaie de voir le dessous, ce qui est caché, ce qui est derrière.

Il peut arriver que cette curiosité et ce souci d'explication donnent naissance à des épisodes un peu lourds ; mais s'il juge plus tard que telle scène est inutile ou mal venue, il n'hésite pas à la supprimer complètement. C'est le cas notamment de l'entrevue de Julius de Baraglioul avec son père Juste-Agénor, dont le texte a été donné par George Strauss dans le numéro du centenaire de *l'Australian Journal of French Studies*.¹⁷ C'est le cas aussi d'une autre scène plus longue, intéressante par un certain côté Labiche...

AUGUSTE ANGLÈS

Encore et toujours mon *Chapeau de paille d'Italie* !

ALAIN GOULET

... dans laquelle Amédée se trouve aux prises avec une nouvelle incarnation de Protos. Celui-ci vient d'apprendre par Carola l'existence d'un «pélerin», dont il voudrait bien connaître l'identité et quelles sont les intentions. Mais comment faire ? Gide invente alors une histoire tout à fait rocambolesque, qui est celle de la poste. Amédée, dans sa hâte de partir, ne s'est pas muni d'un passeport. Or, pour retirer son courrier à la poste restante, il lui en faut un, ou à défaut il devra produire deux personnes qui attestent son identité. Baptistin se propose et se charge de trouver un second compère, un ami relieur établi comme par hasard en face de la poste, un certain Tomasso Mulieri. Ce Mulieri n'est autre que Protos, bien entendu. Il ne connaît pas un mot de français, de même qu'Amédée ne connaît pas un mot d'italien, sinon le fameux «grazio». Alors va s'engager une conversation cocasse, d'abord à la poste, puis dans un café, au cours de laquelle Protos parvient à subtiliser la lettre qu'Amédée vient de retirer et qu'il n'a pas encore eu le temps de lire. C'est ainsi qu'il apprenait qu'Amédée venait de Pau et avait l'intention d'aller à Naples rencontrer le Cardinal. Cela donnait lieu à quatre pages qui ont été supprimées, lorsque Gide s'est aperçu qu'il était évidemment plus simple que Protos, qui a des complices partout, prenne directement connaissance de la lettre en la décachetant lui-même. Il y a donc eu tout un jeu d'ajouts et de retraits motivés par un double souci d'économie et d'explication.

17. André Gide, «Fragment inédit des *Caves du Vatican*», *Australian Journal of French Studies*, vol. VII, Nrs 1-2, 1970, pp. 5-7.

Au niveau de ce que j'appellerai la micro-rédaction, je voudrais souligner combien Gide se laisse facilement guider par les mots. Il l'a lui-même déclaré à plusieurs reprises, mais je ne crois pas que, sur ce point, il ait été pris au sérieux. Je pense qu'il est temps de le faire. Il a par exemple raconté que *Paludes* est né tout entier de deux expressions qui s'imposèrent soudain à lui : «chemin bordé d'aristoloches» et «pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ? — C'est un en-tout-cas, me dit-elle !»¹⁸ Pourquoi ne pas croire que *Paludes* est né de cela ? C'est très moderne. Gide a dit aussi que *Paludes* et les *Caves* sont nés «par gémelement».¹⁹ Pourquoi ne pas croire que celles-ci ont été écrites de la même façon ? L'étude des brouillons nous montre que l'auteur se laisse emporter par la rencontre heureuse des mots, que certaines ratures sont dues à une espèce d'écoute des mots, et qu'alors il remanie aussitôt sa phrase pour tirer parti de la rencontre des termes. Le texte progresse à la fois par des ajouts progressifs, linéaires, par alignement d'un texte qui s'engendre lui-même, et, d'un point de vue paradigmatique, s'opère sans cesse un travail de substitution pour trouver la formule la plus percutante, la tournure la plus piquante, le raccourci.

A ce propos j'aimerais souligner ce que j'appelle la composition par récurrence. Dans le fameux article que Gide a écrit sur *La Double Maîtresse* d'Henri de Régnier, il note au passage : «L'effet lui importait plus que la cause.» Manifestement chez Gide, c'est l'inverse qui se passe : pour lui, la cause importe plus que l'effet, mais il ne faut pas entendre «cause» au sens de causalité, au sens mécaniste du terme, car évidemment l'histoire des *Caves*, c'est d'une certaine manière tout le contraire. Gide, au lieu d'être séduit par la diversité des apparences, par le chatoiement du réel, se pose sans cesse la question : comment ? pourquoi ? Lui qui, dans ses premiers écrits, se pose la question : qu'est-ce que l'homme et qui est «moi» ? — aura à mon avis de plus en plus tendance à la remplacer par l'autre question (sans toutefois parvenir à se débarrasser de la première) : que peut l'homme ? que fait-il et pourquoi ? C'est ainsi que se développe la rédaction des *Caves*. A partir de noyaux, de faits bruts, Gide explore par l'écriture les tenants et aboutissants. On a souvent parlé de son itinéraire, de son cheminement, avec ses allers et retours. J'aurais personnellement tendance à remplacer l'image du chemin par celle des voies d'eau, parce qu'un chemin terrestre reste trop linéaire et continu, tandis que la voie d'eau se prête à toutes sortes de métamorphoses : tantôt ce sont des nappes dormantes, tantôt des infiltrations souterraines, avec

18. Cf. *Si le grain ne meurt* (in *Journal 1939-1949, Souvenirs*, «Bibl. Pléiade»), p. 576.

19. V. Charles Du Bos, *Le Dialogue avec André Gide*, Paris : Corrêa, 1947, p. 163.

des sources, des résurgences, des parties canalisées... Cette image des voies d'eau, avec leurs cheminements plus mystérieux et plus secrets, me paraît rendre compte dans les *Caves* du parcours de l'écriture, de la juxtaposition des différentes intrigues, des faits et comportements, de la volonté de ne pas donner d'explication, de cette esthétique de ce que j'ai appelé l'esthétique de la faille. Peut-être cette conception permettrait-elle de poser de façon correcte une problématique de cet acte gratuit, qui a incité Gide à mettre en place tout un faisceau de préparations, sans que rien soit décisif, sans que jamais on puisse le réduire à une explication simple. « Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le criminel », disait Julius. L'acte gratuit est précisément celui qui nécessite tout un faisceau de préalables convergents, mais qu'en même temps cette convergence reste incapable de motiver, parce qu'il est d'un autre ordre. Il y a un saut qui empêche d'insérer cet acte dans une relation d'échange, de la concevoir comme paiement, pour recourir à cette image d'ordre économique.

Reprenons l'histoire de Lafcadio. Gide commence par imaginer celui-ci comme auteur de l'acte gratuit : c'est le noyau. Par récurrence, cet acte gratuit entraîne la motivation du criminel, c'est-à-dire les circonstances de sa naissance, son éducation, ses dialogues avec Julius de Baraglioul, sa confession qui est déjà une entorse à toute son éthique de ce moment, enfin son héritage qui va permettre la gratuité ultérieure. Cela, c'est la remontée vers l'amont. Puis, une fois l'acte commis, Gide se demande s'il était bien gratuit et où il peut mener. Cet autre versant sera donc axé sur la conversation de Lafcadio et de Protos, c'est-à-dire sur le problème de savoir si cet acte peut être récupéré ou non : « Ce qui m'étonne, » dit Protos, « c'est que [...] vous ayez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre »..., etc., d'où s'ensuit toute la tentative de chantage. Dans le wagon, Protos est en quelque sorte le délégué du narrateur, le meneur de jeu. Or c'est en imaginant cette scène — une note l'établit précisément —, au moment où Gide se met à l'écriture, qu'il se dit : mais Lafcadio a bien dû rencontrer Protos avant cet épisode du roman. Car primitivement Protos n'était que le chef du Mille-Pattes, et il n'avait rien à voir avec le jeune Lafcadio. C'est à partir de ce moment que Gide insère, comme pendant de cette scène, le personnage de Protos dans la jeunesse de Lafcadio et rajoute tout ce qui, dans le livre II, a trait à Protos, à l'influence décisive qu'il a eue sur l'éducation de Lafcadio. Cet exemple permet de montrer la manière dont les épisodes des *Caves* se sont engendrés les uns les autres, et comment, dans ce cas particulier, s'est mise en place une dialectique du maître et de l'élève.

Si nous revenons maintenant au plan de 1911-1912, nous avons constaté qu'il s'arrêtait précisément sur cette conversation de Protos et de Lafcadio.

Comment terminer les *Caves* ? L'esthétique de Gide — et cela n'est pas nouveau — lui interdit de les «fermer». Il lui faut les ouvrir, mais comment passer de cette mainmise de Protos sur Lafcadio à une ouverture ? Si on veut que le héros reste disponible, il est impossible qu'il cède au chantage, ou qu'il soit arrêté, ou qu'il se livre. Or si Gide refuse tout réalisme, il veut néanmoins éviter l'arbitraire. Il faut donc, d'une part que Protos soit arrêté et mis hors d'état de nuire, et d'autre part que Lafcadio sorte de ses jeux d'enfant attardé et soit confronté à la réalité de la vie, c'est-à-dire que cela nécessite la transformation interne qui le fait passer de sa vie de rêves à ce triomphe de «la couleur, la chaleur et la vie», sur lequel se terminent les *Caves*. Pour résoudre ce double problème, Gide est conduit à une double modification. Il remanie le personnage de Carola qui, jusque-là, n'avait été qu'une prostituée vulgaire, bonne fille, pour la rendre amoureuse d'Amédée. Ainsi se monte le ressort romanesque qui provoquera la révolte de Carola et sa dénonciation de Protos à la police. Il y a donc eu enrichissement d'un caractère. La deuxième nécessité aboutit à l'invention du personnage de Geneviève de Baraglioul, inexistante jusqu'à cette scène finale. Geneviève est le dernier personnage des *Caves* qui ait été inventé, et l'on comprend mieux que, dans la première adaptation théâtrale, elle ait pu être facilement supprimée. Elle apparaît uniquement à partir de la scène finale, parce qu'il faut qu'il y ait quelqu'un qui s'oppose à Julius, comme Carola s'opposait à Protos, qui réhabilite Lafcadio abattu après sa confrontation avec Julius. Geneviève permet la transformation de Lafcadio, en le faisant passer par cette espèce d'écluse de l'amour, en le régénérant tout en le laissant s'évader. De là, Gide remonte le cours de son livre en imaginant l'épisode de l'incendie, qu'il insère après coup dans le chapitre IV du livre II, et la seconde rencontre de Lafcadio et de Geneviève au moment où le jeune homme se rend chez Julius. Ces trois scènes ont été écrites de la même encre, au même moment. Ainsi cette double intervention de l'amour, chez Geneviève et chez Carola, permet de faire basculer l'histoire et de dégager un nouveau Lafcadio, prêt pour de nouvelles aventures.

Je terminerai ce rapide aperçu de la mise en place de l'œuvre en soulignant une nouvelle fois ce qui me paraît le plus important. Gide écrit en se laissant guider à la fois par son imagination et par les mots, et par un souci d'exploration des possibilités de l'homme en relation avec son entourage. Mais il élimine en dernier ressort tout ce qui se limite au littéral et à l'anecdotique, c'est-à-dire que, pour lire les *Caves* et toute autre œuvre de Gide, il faut véritablement se débarrasser d'une lecture «réaliste». Les mots, les phrases, les aventures ne deviennent significatifs que lorsqu'ils disent autre chose que leur dénotation, lorsqu'ils acquièrent une valeur par le contexte. Toute phrase des *Caves* est susceptible d'entrer en corrélation avec d'autres, et c'est ce réseau

très complexes de significations qui fait qu'on ne peut épuiser l'œuvre. Ce sont ces phénomènes d'échos, de croisements, de symbolisations qui nous convient à une étude structurale qui, seule, permettra de donner à cette œuvre sa véritable dimension.

AUGUSTE ANGLÈS

Je voudrais formuler deux observations de détail avant qu'il ne soit trop tard. La première est que la date de votre prospectus pour les prunes ne permet pas d'assurer que l'ébauche de plan qu'y a jetée Gide soit de la même période : nous avons tous utilisé ainsi pour nos brouillons de vieux papiers retrouvés dans nos tiroirs. La seconde est que pendant l'été 1913 Copeau a été accaparé par l'entraînement de sa troupe du Vieux-Colombier : il n'a donc pu aider Gide qu'épisodiquement pour la mise au point du texte des *Caves*.

Une question beaucoup plus générale et à laquelle je n'ai pas trouvé la moindre réponse est celle que me pose la disproportion qui me frappe — et d'autres autant et plus que moi — entre le peu de poids que pèsent pour moi *Les Caves du Vatican*, que je considère comme une œuvre manquée (bien sûr, manquée par un grand artiste) — comme a paru le penser Gide lui-même, du moins si l'on se fie à certaines de ses déclarations —, et ce foisonnement d'intentions, de combinaisons, de transmutations, que nous a révélé — au sens du photographique — Alain Goulet. C'est un débat d'ordre plus général que celui qui nous occupe, car toute la critique depuis le XIX^e siècle s'y trouve impliquée. A partir du moment où celle-ci déploie toutes sortes de significations — qu'elles soient biographiques ou qu'elles viennent, comme aujourd'hui, de modes d'interprétations très divers —, comment éviter de se demander — mais on ne peut jamais se justifier de ce réflexe — si elle ne substituerait pas à ce qu'on a lu, à l'effet, à l'impression que le lecteur naïf en a reçus, une richesse qui était si latente dans une œuvre perçue d'abord comme un peu mince ou aplatie, qu'on hésite à croire que l'œuvre la recélait ? C'est insoluble. Notre ami M. Nordling ne trouve pas les *Caves* intéressantes ; et moi, je ne les trouve intéressantes que dans la mesure où elles sont prises dans l'ensemble du réseau de la personnalité et de l'œuvre de Gide, — ce réseau que vient d'accroître, d'enrichir, de multiplier, de faire proliférer Alain Goulet.

ALAIN GOULET

On pourrait quand même vous répondre ceci : pourquoi croyez-vous que Gide a déclaré qu'au fond on n'avait rien compris à son œuvre et que peut-être dans cinquante ou cent ans on saurait la lire ? Or il faut le prendre là aussi au sérieux : lire une œuvre, ce n'est pas simplement la parcourir et se souvenir en lisant. Si vous ouvrez *Le Grand Recueil* de Francis Ponge et si vous lisez *L'Hirondelle* ou *L'Araignée* en vous en tenant à la dénotation, vous

vous demanderez quelle espèce d'intérêt on peut y trouver. Or, Francis Ponge l'a dit lui-même, tout ce qu'il écrit se développe sur un triple, un quadruple plan : toutes les significations d'un terme, consignées par exemple dans le Littré, se trouvent virtuellement dans l'œuvre. En un mois, Gide aurait pu bâcler un bouquin qui, aux yeux de tout le monde, aurait été réussi. S'il a pris trois ans pour écrire un livre que les autres ont dit raté, c'est parce que, précisément, les autres ne savaient pas le lire.

AUGUSTE ANGLÈS

Là, vous escamotez ! Vous n'avez pas résolu ce problème de l'actualisation dans l'œuvre de ses intentions, de la mobilisation de moyens tels qu'ils soient efficaces auprès des lecteurs. Il y a chez ceux-ci une résistance qu'on ne peut pas éliminer comme cela. Tout ce que vous nous avez dit m'a passionné ; et pourtant, même après vous avoir entendu, je m'obstine : les *Caves*, je trouve cela insuffisant !

DANIEL MOUTOTE

Il y a effectivement dans ce que vous dites un des grands problèmes d'une critique qui confine à la falsification. C'est pour défendre Goulet que je le dis : sa démarche aboutit à montrer l'authenticité de la rencontre gidiennne, alors que trop souvent on investit des idéologies extérieures dans des œuvres qui ne les comportent pas : ça, c'est de la falsification. Mais ce qu'a fait notre ami Goulet, c'est essayer de descendre dans les profondeurs. Gide a mis dans son œuvre un message très difficile à définir, puisque lui-même avait besoin de son œuvre pour le trouver. C'est par l'étude de son travail — travail critique par rapport au réel, travail sur les mots, travail de poète, travail d'écrivain et d'artiste — que Goulet a restitué l'authenticité de l'expérience de créateur.

JEAN-PIERRE CAP

Puisque certains pensent que *Les Caves du Vatican* sont, sinon une œuvre médiocre, tout au moins un échec, quelles seraient les raisons internes à cette œuvre par lesquelles on justifierait qu'elle est un échec ?

AUGUSTE ANGLÈS

L'individu qui est en face d'une œuvre en reçoit une impression qu'il ne peut pas justifier, mais qui est à la racine de beaucoup de développements subséquents : une impression de plus ou moins grande densité. Je ne peux que vous le répéter : les *Caves* me paraissent d'une densité insuffisante. Tout ce qu'a dit Goulet m'a passionné, mais n'a pas modifié d'un cheveu cette impression. Je ne voudrais pas qu'on négligeât ces réactions immédiates ou, comme on aurait dit jadis, naïves.

JEAN-PIERRE COLLE

J'ai trouvé tout à fait juste la remarque d'Alain Goulet selon laquelle pour Gide la cause importait plus que l'effet. Je crois même que ce sera chez lui une préoccupation constante, à preuve la collection qu'il fondera à la NRF en 1930 : *Ne jugez pas*, avec la reconstitution des dossiers de *La Séquestrée de Poitiers* et, surtout, *L'Affaire Redureau* — histoire d'un jeune ouvrier agricole meurtrier de son patron et de la famille de celui-ci. Dans la présentation de cette affaire il expose les faits — effets pour interroger le lecteur sur la cause, sans que toutefois celle-ci se trouve explicitée dans le texte. C'est un appel à la conscience et à l'intelligence qu'il lance en se limitant à réunir les pièces maîtresses d'un dossier. Ne peut-on pas faire un rapprochement entre le crime du jeune Marcel Redureau, qui est du 30 septembre 1913, et celui de Lafcadio ?

ALAIN GOULET

Sans doute, encore qu'il n'y ait pas, bien sûr, d'influence. L'intérêt de Gide pour les faits divers date précisément de sa recherche du roman, et c'est ce que manifeste, entre autres choses, son prologue initial. Dans les deux premières soties, le problème de l'acte gratuit restait un problème théorique. Avec les *Caves*, il devient un problème réel, pratique, inséré dans l'existence quotidienne. De façon plus générale, Gide est alors fasciné par l'énigme que représente la motivation des actes commis par des criminels. C'est pour cela qu'il se met à hanter les tribunaux, et qu'il cherche à faire partie du jury de la Cour d'Assises en 1912, au moment même où il est aux prises avec son personnage de Lafcadio.

AUGUSTE ANGLÈS

Il «hantait les tribunaux» depuis très longtemps. Il faut toujours tenir compte du décalage entre les curiosités et les intérêts qui avaient toujours stimulé sa vie, et leur émergence, parfois tardive, dans ses écrits publiés.

ALAIN GOULET

Dans ses *Souvenirs de la Cour d'Assises*, il arrive un moment où il se pose la question de la motivation d'un incendiaire, et où il pressent que la seule réponse possible se trouve — comme pour Lafcadio — dans des pulsions d'ordre sexuel. Le problème est à peine esquissé parce que Gide veut être objectif et refuse l'imagination romanesque. Mais c'est le même problème qui lui fait constituer, l'année suivante, tout un dossier sur *L'Affaire Redureau*. Cela participe, dans les trois cas, d'une même recherche : tout n'est pas dit sur l'homme, et les logiques institutionnelles se trompent sur le véritable «intérêt» de certaines conduites. D'où l'«étiquette provisoire» de l'acte gratuit. On pourrait ajouter que c'est en cela que Gide, qui ne connaissait pas alors Freud, se montre le contemporain des recherches de celui-ci.