

## GIDE CRITIQUE DU ROMAN DES ANNEES 1900

par

Peter SCHNYDER

Les quelques comptes rendus que Gide a donnés, dans les années 1900, au modeste Ermitage d'Edouard Ducoté et à la déjà prestigieuse Revue Blanche des frères Natanson et de Félix Fénéon, comptent sans doute parmi ses meilleures pages de critique.(1) Ce qui frappe tout d'abord, c'est le choix très personnel que fait Gide des auteurs . Même s'il semble se laisser guider par l'actualité littéraire, une sélection apparaît, consciente ou inconsciente, dans ce choix. A moins d'être entraîné par une polémique, Gide écarte, en principe, ceux qui diffèrent trop de lui et préfère ceux qui lui ressemblent - pour mieux s'en démarquer par la suite.

Il évite de parler des grands maîtres du naturalisme - Zola, Maupassant, les frères Goncourt. Il délaisse de même les tenants de la réaction idéaliste, Barbey d'Aurevilly, Ernest Hello, Huysmans, à l'exception toutefois de Villiers de l'Isle-Adam, à qui il consacre son premier article dans La Revue Blanche. Ni les romans de mœurs, ni les romans d'analyse dans la ligne de Bourget, ne conviennent à l'auteur de Paludes. Aussi ne parle-t-il qu'incidemment d'Edouard Rod, d'Abel Hermant, ou encore d'Emile Baumann, et pas davantage de Pierre Loti et d'Anatole France - romanciers dont la primauté fut indiscutée pendant de longues années. On le voit, le choix de Gide précède de loin les anathèmes surréalistes.

Pourquoi délaisse-t-il ainsi les "grands" ? On trouve ici déjà la qualité de l'animateur de La Nouvelle Revue Française, son attention à la littérature vivante, en train de se faire, sa disponibilité (intéressée, certes, mais qui n'exclut pas l'échange et la générosité envers ses compagnons, ses pairs). Par une sorte de pudeur sage - cette autre vertu de la future N.R.F. - Gide parle peu , toutefois, des romans que composent alors ses intimes. Eugène Rouart n'est pas

le seul de ses amis qui, au cours de l'été 1898, s'essaie au roman. Sont à mentionner Henri Ghéon et Francis Jammes. Le premier commence la rédaction d'un livre sur lequel son aîné Gide compte beaucoup - malheureusement à tort - Le Consolateur. Le second, dont Gide admire déjà la poésie, prépare des essais narratifs très attendus de son ami. En 1899, le poète d'Orthez publie Clara d'Ellébeuse, et deux années plus tard Almaïde d'Etremont, précédant Pomme d'Anis ou le fameux Roman du Lièvre.(3)

Le roman de Rouart offre à Gide l'occasion de dénoncer toute assimilation de la morale de l'oeuvre d'art à un conformisme quelconque, en même temps qu'il l'incite à reprendre son Ménalque, le héros des Nourritures terrestres. Malgré le peu de naturel d'André Ruyters dans Les Jardins d'Armide, Gide se montre étonnamment indulgent pour ce "livre licencieux": c'est qu'il y retrouve "l'imagination d'une réalité différente".(4) De près ou de loin, Gide ne néglige donc pas le roman, autour de 1900, mais nous aurions tort d'oublier qu'il ne donne pas au roman la place qu'il lui accordera par la suite: ne rêve-t-il, depuis quelque temps déjà, de voir renaître la scène grâce aux efforts réunis de quelques artistes décidés à rompre avec la "vieille boîte aux conventions" ? Avant de connaître quelques cruels déboirs, c'est en effet le théâtre qu'il place au centre de ses préoccupations: Philoctète, Le Roi Candaule, Saül, un peu plus tard Bethsabé, naissent à cette époque.(5)

Quant à la "théorie" du roman, elle a de nouveau la faveur de Gide, semble-t-il, lorsque la conception "classique" de L'Immoraliste n'est plus en danger. Mais c'est son travail de critique qui révèle ce que ce classicisme a de défensif: alors qu'une certaine peur (peur de quoi ? de ses propres audaces ? de ses propres démons et de l'inconnu où ils pourraient l'entraîner ? ) arrête apparemment Gide lorsqu'il est à l'oeuvre, aux prises avec son travail romanesque, il retrouve face aux romans des autres, sa hardiesse de pensée. Un clivage se fait jour: le créateur ignore les intentions du critique, son aptitude à la

découverte. Les textes critiques constituent ainsi une sorte d'avant-garde par rapport à l'esthétique romanesque de Gide; avant-garde dans toute l'ambiguïté de cette notion: ils sont novateurs, en avance, mais en même temps ils gardent, c'est-à-dire préservent quelque chose (de l'ancien) ou empêchent d'autres naissances.

C'est ainsi que Gide va mettre en lumière les limitations du classicisme, dénoncées dès 1900 chez les romanciers français et allemands particulièrement, tout en restant (et c'est bien là une contradiction qui lui est propre et un des traits les plus intéressants chez lui), fasciné, ou en tout cas indéfectiblement attaché aux qualités classiques, et quelque peu paralysé par cette détermination. Simultanément, il manifeste un grand attrait pour les romanciers anglais contemporains, qu'il comprend à merveille. Ils sont pour lui la bouffée d'oxygène, la preuve qu'autre chose existe - et que donc autre chose encore est possible. Peut-être cependant resteront-ils pour lui l'autre, l'étranger, celui qui ouvre des espaces mais qui ne fait pas véritablement école.

Car dans ses Prétextes, comme leur nom l'indique, Gide non seulement se met à l'école des autres, mais, ce qui est plus difficile, cherche à se mettre à sa propre école. Lecteur et élève actif, il fait ses classes: critique à l'égard des modèles érigés en convention, mais avide de définir et d'élaborer son propre modèle (en cela son classicisme).

Cette critique du jeu et de l'essai échappera à tout esprit de système: dans ses écrits "théoriques" comme dans son roman, Les Faux-Monnayeurs, Gide semble mettre en évidence que ce genre, nécessairement gouverné par une conception psychique du sujet (conception d'un sujet désormais éclaté, ambivalent), résiste à toute forme préconçue. L'idéal pourrait en être représenté par Dostoïevski: lui seul aura droit à tout un livre. (6)

\*

La rédaction de L'Immoraliste illustre bien cette sorte de décalage

chez Gide, entre la critique et la création (l'acte critique et l'acte de création): elle est très éloignée de ses réflexions sur le genre romanesque. Mais ce récit (qu'il achèvera le 25 novembre 1901) oriente le critique vers l'idéal classique, déjà élaboré en théorie. Gide préfère alors la netteté de la ligne à la traduction directe de la vie palpitante - contrairement à tout le vitalisme qui caractérisait la plupart de ses critiques à partir du printemps 1898. Cette victoire du classicisme semble acquise dès 1900, même si le critique n'est pas insensible à une puissante transposition de la vie qui l'incite parfois à négliger à son profit les qualités purement artistiques:

Dans les Mille Nuits et une Nuit, comme dans la Bible, un monde, un peuple entier s'expose et se révèle; le récit n'a plus rien de personnellement littéraire, et seules les parties lyriques sont pour nous dire qu'un homme était là, qui chantait. Le récit est de la voix même du peuple; c'est son livre/.../. Que m'importe dès lors que le conte ici parfois traîne, qu'une souplesse manque à ce contour, que parfois tel sanglot soit trop bref; que tel rire paraisse un peu rauque; il ne s'agit plus de la Grèce et de sa souriante eurythmie, de Rome et de sévérité latine/.../.(7)

Sans doute, car les contes arabes permettent de réhabiliter la sensualité qui est une part importante du programme vitaliste de Gide. Petit à petit, elle devra s'intégrer tout naturellement dans la vie et l'art - sans avoir une place prépondérante.(8) Gide salue ainsi la nouvelle traduction des contes arabes, qui, entreprise par le médecin cairote Joseph-Charles Mardrus (1868-1949) dans un souci de fidélité au texte original supérieur à celle d'Antoine Galland (1646-1715), connaît un éclatant succès. Plus littéraire, plus direct, plus cru, Mardrus répondait exactement à l'attente des partisans, alors nombreux, d'une morale moins puritaine... Cependant les auteurs français et les quelques écrivains étrangers que Gide fréquente à cette époque ne bénéficient pas de l'indulgence qu'il accorde aux conteurs arabes. A vrai dire aucun des romanciers français dont il

entretient les lecteurs de La Revue Blanche, ne satisfait pleinement Gide. A ses yeux, une véritable perfection artistique y fait le plus souvent défaut. S'ils parviennent par bonheur à de beaux résultats, comme Villiers, ou à un degré moindre Henri de Régnier, leurs oeuvres restent cependant trop superficielles et trop factices; le naturel est malheureusement absent ou se réduit à un agrément d'auteur.

Mais Gide éprouve de la joie quand un écrivain parvient à éviter les facilités de l'époque, qu'il agit en "classique", s'efforce de purger son style pour ne garder que les "qualités les plus pures, précision, lucidité, souplesse".(9) Tel est le cas des Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann de Léon Blum (publication en volume d'une série d'articles publiés antérieurement dans La Revue Blanche). Ainsi en est-il de Jules Renard dans ses contes publiés en 1901 (notamment Le Vigneron dans sa Vigne): Gide l'admire "comme s'il était mort", tant il se dit "étonné qu'on écrive si bien aujourd'hui"(10, ou encore Charles-Louis Philippe, dans Bubu de Montparnasse, publié en 1901; roman qui requiert immédiatement l'attention du critique:

Bubu n'est pas suffisamment égal pour qu'on puisse l'appeler chef-d'oeuvre; mais remarquable tel qu'il est et dont certaines pages et même des chapitres entiers sont déjà résistants et beaux, pondérés, et de parfaite littérature, malgré tout ce que l'ignoble sujet gardait, avant d'être labouré par Philippe, d'inculte et d'inharmonisé; terre où bien des socs de charrue, moins droitement et délibérément dirigés n'eussent tracé que sillons en démence.(11)

Que Philippe ait cru utile d'ajouter parfois "le geste à la voix, indiquer son émotion", Gide le déplore, mais l'en excuse - l'auteur est encore jeune, il s'en corrigera: "il parle bien; on l'entendra même lorsqu'il parle à voix basse".(12)

Gide vante également les qualités du livre de contes que le directeur de L'Ermitage, Edouard Ducoté, avait publié en 1900, Merveilles et Moralités. En ce temps de "réclame éhontée, de faux

lyrisme tapageur", où le style pur et la probité ne comptent plus guère, il est rassurant de rencontrer tel ou tel artiste "dont la phrase ne paraît pas vouloir dire plus qu'elle ne peut dire, à ce point que son éloquence tend à n'être qu'une élocution parfaite".(13)

A propos de l'ouvrage Merveilles et Moralités, Gide est plus explicite que jamais. Selon lui, la valeur d'une oeuvre classique se mesure d'abord à une parfaite adéquation:

Ce sont qualités de décence./.../ C'est l'appropriation, parfaite au point d'être dissimulée, du mot à l'émotion,, de l'émotion à l'idée, de l'idée partielle à l'idée centrale du livre, qui fit de la littérature latine et de la nôtre cette école de convenances admirable, à ce point que, d'abord, les plus belles pages des littératures contemporaines étrangères peuvent nous paraître inartistiques et désordonnées.

Il insiste également sur la vision de l'ensemble, le souci de l'économie qui surveillent et tempèrent chaque excès:

Dans ce livre des Merveilles et Moralités, une lumière égale circule; aucun sursaut d'accent, aucune obscurité ne profite à aucun éclair; aucune discordance ne ménage à aucune harmonie une suavité plus savante. Non, la lumière harmonieuse suit fidèlement les contours; le didactisme de la pensée s'accompagne de grâce, l'ironie de tendresse; une certaine élégance classique assouplit chaque excès et tempère, à la façon de celle du Fénelon de Télémaque et des Fables.(14)

Il est permis de se demander s'il est juste de comparer l'art contemporain à celui du grans siècle et d'admettre que l'artiste a tout fait s'il atteint à une "certaine élégance classique", proche de l'auteur des Dialogues sur l'éloquence...

Mais peut-être Gide a-t-il tellement insisté sur ce qualités classiques dans une simple page de critique, pour exprimer un nouvel état d'esprit. Peut-être a-t-il voulu s'écarter de ses Lettres à Angèle de 1898 et 1899, dans lesquelles une affirmation fervente de la vie

s'allie à la volonté de ne pas laisser le passé empiéter sur le présent. L'automne de 1900 annoncerait ainsi la victoire, avouée, d'Apollon sur Dionysos, de la décence sur la démente, de la supériorité du dessinateur sur le peintre. Gide à cette période de sa vie préfère les "échalas" aux "folles vignes", et les "lignes droites" aux "volubilis", par opposition au voeu formulé dix ans plus tôt dans ses Cahiers d'André Walter. C'est l'hégémonie de l'homo classicus qui émerge de sa critique même du roman; principe souple, bien entendu, il sous-tend à partir de ces années, toute l'esthétique gidienne.

Cet état de choses nous permet de mieux comprendre pourquoi Gide abandonne rapidement le "projet d'un livre d'action et d'intrigue", qui selon le témoignage de Francis de Miomandre, aurait dû suivre L'Immoraliste. L'anecdote des Caves du Vatican à laquelle Miomandre fait allusion, n'a cependant pas retenu l'intérêt de Gide au-delà de l'été 1898: dans la lettre qu'il écrit en août 1898 à Gide, Henri Ghéon se renseigne sur le sort des Caves; mais le destinataire, après avoir informé son ami de ce projet, devient très discret et évitera d'en parler pendant de longues années. En effet il n'y reviendra que dix ans plus tard.(15)

Finalement au terme de cette partie, c'est un Gide très classique qui apparaît. Se dessine une exigence puriste, en réaction contre la facilité et les excès de l'époque. Gide la défendra expressément, en 1905, lorsqu'il dira à Georges Le Cardonnell et Charles Vellay:

/.../ vous me demandez si je crois à une renaissance classique. Mais qu'entend-on par classicisme? Il ne s'agit pas tant de savoir ce qui est classique que ce qui est foncièrement français./.../

Le classicisme français n'est qu'une forme du cartésianisme. C'est une littérature déductive et aprioristique./.../

C'est ce côté raisonnable de l'oeuvre française qui m'apparaît comme une chose très particulièrement française. Si on cherchait à dire ce que doit être l'oeuvre classique, il faudrait dire qu'elle doit être humaine, raisonnable et belle. Il faut et il suffit qu'elle

ait ces trois qualités pour être classique.(16)

De telles explications, bien que fines et aiguës, ne doivent pas nous faire oublier que Gide se montre ici quelque peu prisonnier de son propre concept du classicisme, et notamment de l'aspect cartésien qui lui est constitutif. En adhérant à une conception rationaliste de la psychologie humaine (conséquence implicite du principe cartésien), Gide restait en-deçà des intuitions et reconnaissances qu'il devait aux "soties" (Paludes, Le Prométhée mal enchaîné), ou à ses drames, et risquait de ralentir l'épanouissement de son travail romanesque. Critique parfait de lui-même, il ne tarda bien entendu pas de s'en apercevoir. Après les nombreuses "crises" des années 1904, 1905, 1906 (confiées volontiers au Journal) et face aux innombrables efforts que lui demandait la rédaction de La Porte étroite, il jugeait délibérément que ce livre restait "en anachronisme avec ce que nous pensons, sentons et voulons aujourd'hui".(17)

Ce n'est en effet que dans les années 1910 que sa conception du roman français s'écarte définitivement de l'ancienne réduction à un concept psychologique unitaire - sans pour autant rompre avec l'idéal classique. Il était temps ! Malgré quelques tentatives de dépassement au XVIIIème siècle (avec Diderot, Voltaire, Laclos, Sade), l'idée rationaliste de la cohérence et de l'unité de l'âme connaît, au lendemain de l'âge romantique, un grand regain de faveur. Stendhal excepté, la plupart des romanciers s'attachent à la peinture de personnages homogènes et conséquents. La complexité naturelle de l'être humain était donc abusivement mésestimée. Petit à petit, cette simplification affectait la forme littéraire qui subissait cette volonté d'unification, pour devenir finalement un principe vide de sens.

Pour se libérer définitivement de tels sentiers battus du roman, il fallait à Gide une rencontre décisive. Ce fut celle de Dostoïevski, dont l'importance réelle était trop longtemps négligée en France au profit de son compatriote Talstoï. C'est peut-être Fédor Rosenberg qui a aidé Gide à saisir le caractère innovateur de l'oeuvre

dostoïévskienne. Toutefois ce n'est qu'en 1908 que Gide publie le premier volet d'une série d'études sur le grand auteur russe. (18) En quelque sorte c'est le romancier qui parle alors, l'écrivain qui relate sa rencontre d'un autre écrivain (combien différent de lui !). Le critique, lui, avait parlé avant, dans les années 1900. Mais tandis que la découverte de Dostoïévski était profonde et durable, celle de quelques romanciers étrangers (notamment de langue anglaise) n'eut sur le moment aucune influence apparente sur la quête romanesque de Gide. C'est là un fait curieux, qui nous permet de réaffirmer que la critique de ces dernières années peut être considérée comme une avant-garde (plus ou moins consciente) de l'artiste, un avant-texte, un pré-texte.

\*

C'est sans doute grâce au fin lettré Marcel Schwob que Gide découvre Meredith et Stevenson. Après avoir donné en 1895, 173 ans après sa parution, la première traduction française de Moll Flanders, le célèbre roman de Daniel Defoe, Schwob publie une année plus tard son Spicilège, volume d'articles très originaux, parmi lesquels figurent les esquisses sur Robert Louis Stevenson (1850-1894) et George Meredith (1828-1909). Que Gide n'ait pas éprouvé d'attrance pour l'oeuvre de ce dernier, cela se conçoit, car Schwob dit de son langage:

/Il/ est d'une extrême difficulté, par suite de la complexité des idées qui se pressent dans ses phrases. Toutes les nuances de sentiment, toutes les antinomies d'esprit, toutes les constructions d'imagination sont exprimées avec une richesse de métaphores qu'on ne retrouverait que dans les oeuvres de l'époque d'Elisabeth (19).

Ce qui paraîtra donc insuffisant chez Meredith, aux yeux de Gide, c'est une certaine épure: il le trouvera, lorsqu'il sera à même de le lire en anglais, trop baroque et trop inégal. Sur le moment, c'est par exemple en parlant d'Oscar Wilde que Gide montre ses réserves à l'égard d'une esthétique de type élisabéthain. Il s'en prend alors au

baroquisme de l'auteur irlandais auquel il ne pardonne pas d'avoir consenti à mettre tout son génie dans sa vie: quel dommage que cet incomparable causeur ait accepté de bâtir son oeuvre sur son seul talent ! Il en résulte - hélas ! - une préciosité de mauvais aloi, que les Anglais appellent euphuisme.(20)

Fort heureusement Stevenson semble loin d'un tel euphuisme. Aux dires de Schwob, c'est un conteur admirablement doué, sensible au pittoresque comme au fantastique; toujours soucieux de la pureté de la langue et à l'élocution très alerte. Dans son essai, Marcel Schwob s'arrête surtout autour du charmeur, de celui qui sait faire naître des rêves. Brièvement il passe ensuite sur "l'irréalité du réalisme" de Stevenson: celui-ci n'a jamais "regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination", ce qui explique sa "vivacité spéciale"; puis il insiste sur quelques éléments de la technique romanesque, apparents dans L'Ile au Trésor:

Prenez maintenant le livre de Robert Louis Stevenson. Qu'est-ce? Une île, un trésor, des pirates. Qui raconte? Un enfant à qui arrive l'aventure. Odysseus, Robinson Crusoé, Arthur Gordon Pym ne s'en serait pas tiré d'autre manière. Mais ici il y a deux narrateurs - Jim Hawkins et le docteur Livesey. Robert Browning avait déjà imaginé quelque chose de semblable dans The Ring and the Book. Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents. Puis l'obscurité est faite à l'arrière-plan, pour nous donner l'incertitude du mystère.(21)

Gide n'a approfondi sa connaissance de la langue anglaise que vers 1911. Ce n'est donc qu'à partir de cette date qu'il peut lire les auteurs anglais et américains dans le texte original. Auparavant il devait recourir à des traductions, rares dans l'ensemble jusqu'aux années 1900, et trop souvent dispersées dans des revues ou des quotidiens. Sérieux handicap: le roman anglais du XVIIIème siècle -

berceau du roman moderne - restait ainsi pratiquement hors de portée des lecteurs français. Gide néanmoins a déniché les assez nombreuses traductions de Stevenson. C'est en juin 1899 qu'il parle pour la première fois de l'auteur écossais. Son jugement est subtil; il accorde la première place au petit conte Will du Moulin ("Là presque plus d'action, mais une émotion extraordinairement prolongée. Si dans l'oeuvre de Stevenson on doit trouver beaucoup de pages de cette valeur, je ne dis plus rien et j'admire.")(22), reconnaît qu'y abondent des "inventions merveilleuses" dans les Nouvelles Mille et une Nuits, et ne cache pas la satisfaction que lui procurent "L'île au Trésor ou même Le Club du suicide":

L'absence de pensée est là volontaire et charmante; à l'excellence du récit, l'intelligence fine et vive de Stevenson est uniquement employée; et quel choix de détails ! quel tact ! quelle aristocratie de moyens !

Mais ces qualités ne lui paraissent pas tout à fait suffisantes pour faire de "cet excellent conteur" un grand écrivain:

Lui reste correct et discret; toujours conteur, acteur jamais; la vie le grise, mais comme un très léger champagne; rien de dionysiaque en cette ivresse, rien de divin; son ivresse est toujours lucide et n'excite que son cerveau; ivresse de salon, de causeur; - vous savez que ce n'est pas la mienne/.../(23)

Finalement c'est Rudyard Kipling qui fera la plus vive impression sur Gide. Le critique l'oppose à Stevenson en ces termes: véritable "pirate de cabinet", Stevenson est resté extérieur aux choses qu'il raconte trop souvent sans chaleur, alors que Kipling, malgré son jeune âge, "nous a montré de la sauvagerie plus réelle".(24)

Pourtant dès l'automne 1900, le nietzschéisme de Gide, ici encore visible, avait perdu sa ferveur initiale, et cette "sauvagerie" être de mauvais aloi, tout comme une ivresse trop authentiquement dionysiaque. C'est ce que nous montre la brève critique d'un autre représentant de la nouvelle génération, Herbert George Wells. Gide

salue le supplément de vie qu'il trouve dans la traduction française de The Light that failed de Kipling, et de The War of the Worlds de Wells. Ces auteurs, détachés heureusement de la vision aristocratique du monde de Stevenson, apportent "une façon de voir la vie, ou plutôt de la vivre - extraordinairement différente - quelque chose d'affirmatif, de forcené/.../". Par contre il déplore qu'il n'ait pas su transformer en pures oeuvres d'art leur ivresse de vivre: Kipling gâche ses nombreux dons en écrivant trop vite, et, en lisant les romans de Wells, Gide se demande parfois si c'est "de la littérature".(25)

Las ! Ce que ces oeuvres gagnent en puissance vitale, elles le perdent en qualités purement littéraires. Il semble que Gide ne trouve pas son idéal: l'écrivain est soit trop peu vivant, soit trop peu artiste. On reconnaîtra là le conflit intérieur de Gide lui-même, projeté sur ses auteurs.

L'analyse qu'il fait des procédés narratifs de Wells reste très positive et même laudative. Il apprécie, avec pertinence, l'équilibre intelligent entre le mot et l'émotion, entre l'imagination et le concret. Cette harmonie entre l'émotion et l'exécution s'accomplit chez Wells sans effort. Grâce à cet équilibre tout naturel, celui-ci parvient à créer un récit objectif à souhait qui convainc prestement le lecteur et lui procure l'illusion d'une représentation continue. Or c'est là une qualité dont Gide a regretté l'absence chez Régnier et chez tant d'autres romanciers français.(26)

Dans l'oeuvre de Wells, il apprécie également certaines parties du "roman d'aventure". Il observe avec un esprit d'analyse admirable que dans La Guerre des Mondes

la figure du héros principal, de celui qui raconte l'histoire, est volontairement effacée, comme il sied dans un tel roman d'aventures( de sorte que les événements demeurent plus intéressants que les réactions qu'ils provoquent/.../).(27)

Il est curieux de constater qu'une observation aussi fine, relative

aux modalités du récit, a somméillé plus de dix ans, avant de servir le romancier, qui s'en souviendra pour ses Caves du Vatican: chez Gide, il y a parfois loin du critique au romancier !

\*

Il reste à parler de la facture de ces comptes rendus. Construits avec soin, la langue est pleine et riche, le style renferme deux aspects contrastés: la nuance et l'exagération. La schématisation sert de méthode, même si la phrase peut être jugée quelque peu précautionneuse et laisse une impression de timidité qui s'oppose à l'esprit souple et clair de l'auteur. Aussi chaque article a-t-il une couleur critique dissimulée par les moyens stylistiques mis en oeuvre. Gide n'hésite pas à exagérer certains aspects; et quand il exprime avec insistance ce qui est, selon lui, positif ou négatif, c'est afin de clarifier sa propre conception esthétique. L'intention de voir clair, de saisir les dessous d'une oeuvre et de la confronter avec sa vision personnelle, illustre une fonction importante de sa démarche critique: la fonction expérimentale.

Il importe de ne pas surévaluer les incertitudes qui abondent dans les textes critiques de Gide: elles émanent de son goût du dialogue; elles naissent de son plaisir à former une appréciation. Il est remarquable qu'il n'a pas été suffisamment tenu compte de cette spécificité gidiennne. Un analyste aussi subtil que Jacques Rivière semble s'être laissé prendre au jeu, qui y voit un exemple d'impartialité naturelle.(28) Or le sous-titre même du recueil publié par Gide en 1903, "Réflexions sur quelques points de littérature et de morale", confirme bien qu'il s'agit de prétextes lui permettant de formuler une pensée toujours personnelle.

Sans être rigide, un schème de base apparaît à peu près identique à lui-même dans tous ses articles. Avec une assurance surprenante, Gide situe tout d'abord l'auteur dans le mouvement des idées de son temps. Puis il s'arrête brièvement sur telle ou telle particularité littéraire de l'oeuvre étudiée. Il la confronte aussitôt avec les autres

oeuvres dont il veut donner un jugement d'ensemble.

Ces trois moments de l'analyse gidienne ne se suivent pas forcément. Ils peuvent être enchevêtrés tout en restant autonomes dans leurs contenus. Dans l'étude qu'il a consacrée à La Revue Blanche, A.B.Jackson a souligné que "Gide termine son analyse par une note d'incertitude".(29) Or il nous semble que celle-ci ne provient que de ces subits et presque invisibles changements de points de vue et qu'elle ne fait que nuancer l'expression du jugement intime.

A côté de ce "polymorphisme", de ces facultés de réceptivité et de malléabilité, une autre constante de ces comptes rendus appartient à la vision du monde de Gide: le critique refuse de juger l'oeuvre en fonction de la biographie de l'auteur, bien que cette méthode ait eu la faveur de nombreux critiques durant tout le XIXème siècle. En vain chercherions-nous ici les détails piquants qui ont fait le bonheur de Sainte-Beuve, de Paul Bourget, ou encore d'Anatole France. A l'exception de l'article sur Wilde, où il se livre à quelques confidences sur l'homme afin de souligner la déchéance de celui qui avait été appelé "King of Life", Gide ne s'intéresse qu'à l'itinéraire spirituel d'un artiste. C'est là indéniablement un aspect moderne de sa critique: il juge l'homme d'après l'oeuvre, prétendant que celle-ci révèle la valeur de son créateur: "C'est à ses fruits qu'on juge l'arbre".(30)

\*

Il paraît aujourd'hui surprenant que Gide ne soit parvenu qu'avec une relative lenteur à se défaire de la linéarité classique du récit. Cela surprend d'autant plus que les techniques mises en oeuvre dans les "soties" étaient suffisamment originales pour admettre un prolongement dans l'esthétique du roman. Bien avant la découverte, chez Dostoïevski, de ces "tourbillons où les éléments du récit - moraux, psychologiques et extérieurs - se perdent et se retrouvent"(31), plus d'un romancier étranger avait offert à Gide la possibilité de connaître des techniques encore inconnues en France.

Mais s'intéressait-il alors à un emploi systématique de procédés qu'il avait, en partie déjà, connus et expérimentés: les problèmes de la perspective narrative et du point de vue, les jeux de lumière ou l'omission volontaire de certains épisodes, le rapport entre le créateur et ses personnages, entre le créateur et son lecteur ?

Il semble qu'il y ait chez Gide un refus de la nouveauté pour la nouveauté. Il sent le danger d'une ingéniosité qui ne serait que gratuite, d'un fétichisme de la forme: pour lui la forme sans doute doit être guidée par une nécessité. Et cette nécessité est d'ordre psychique: il s'agit de donner voix à un sujet autre, qui n'a pas encore eu droit de cité dans toutes les oeuvres du classicisme.

Le roman ne se définit, pas plus qu'il ne peut se renouveler, par sa seule forme, mais par son aptitude à accueillir un sujet "post-classique", éclaté, et à le faire vivre. Tant que Gide ne réussit pas à se libérer de sa conception de l'unité du caractère, il se coupe de toute possibilité de renouvellement réel. C'est ce que révèle également la critique dramatique: son rêve de rajeunir l'espace scénique se brise, peu à peu, et pour les mêmes raisons. Serait-ce donc un hasard si Gide esquivait les questions que lui avait adressées Jean de Gourmont et Pierre de Querlon (sous son vrai nom Pierre des Gachons), en 1904, dans leur enquête sur le roman contemporain:

/.../ je crois qu'on ne peut garder des idées nettes sur ce difficile sujet qu'à condition d'y penser un peu moins que je ne fais depuis six ans.

Même je suis plus près, je crois, d'écrire à ce sujet vingt livres que vingt lignes - plus près encore de n'en écrire rien du tout. (32)

Au cours de l'année suivante, en 1905, les nouvelles tendances se précisent cependant. Dans l'importante interview qu'il a accordée à Le Cardonnell et Vellay, Gide parle en effet avec une netteté surprenante du roman à venir. Tout en critiquant certaines composantes de son concept classique, exposé dans cette interview, il

considère l'ère du roman psychologique à la manière de Bourget comme une époque révolue. Henri Massis avait raison: Gide n'assimilait pas "l'art classique" à "l'homme classique". La notion de caractère sert toujours de clef de voûte à sa propre définition du roman considéré comme "une espèce littéraire indécise, multiforme et omnivore". Mais Gide insiste tant sur les aspects nouveaux, inconnus, inexploités des caractères qu'il est difficile de ne pas penser qu'il a alors franchi le pas. Seule la connaissance des personnages complexes et même contradictoire de Dostoïevski aura, pour un certain temps, de l'importance pour lui. Ainsi par toute une évolution dont nous avons essayé de préciser quelques étapes, et par un travail assidu, Gide est parvenu petit à petit à enrichir véritablement le roman français.

#### NOTES

1. Ces recensions sont plus proches de la chronique et même de la causerie que de l'étude au sens strict. Leur désinvolture n'est toutefois qu'apparente et ne le cède en rien au sérieux des vues exposées. Gide a remanié à plusieurs reprises ces textes critiques dont la plus grande partie sera recueillie dans Prétextes. Réflexions critiques sur quelques points de littérature et de morale (Société du Mercure de France, 1903, 305 p.). - Faute d'édition critique, on se référera à l'éd. combinée de 1963 (Prétextes - Nouveaux Prétextes, Mercure de France, 1963, 303 p.). Nous y renvoyons dans tous les cas où c'est possible (sous la mention "Prét."), mais reproduisons le texte de la revue respective (tout en corrigeant quelques coquilles). - Rappelons encore que l'éditeur genevois M.-E. Slatkine a donné, fort à propos, une réimpression en fac-similé de L'Ermitage (1969), 35 vol.) et de La Revue Blanche (1969, 30 vol., auxquels s'ajoutent 3 vol. de la "série belge"/1889-1891/).
2. Le regroupement méthodiques des jugements de Gide sur les romanciers qu'il lit ne serait peut-être pas un travail si vain: il montrerait, outre l'évolution intérieure de l'esthétique gidienne, sa souplesse et son originalité. Malheureusement la thèse /inéd./ de M.M. Sullivan sur André Gide, critique littéraire (Univ. de Paris, 1954, 261 p.) compile un nombre insuffisant de jugements critiques (par ailleurs commentés trop souvent à la légère); cf. en revanche et mutatis mutandis l'ouvrage très suggestif qu'Ernest Grumach a consacré en 1949 à Goethe und die Antike. Eine Sammlung (Berlin, De Gruyter, 2 vol.).
3. C'est sans doute La Villa sans Maître d'Eugène Rouart qui est le roman le plus intéressant parmi ceux que rédigeant les amis de Gide au cours de ces années qui précèdent la fin du siècle. L'éd. de 1898 (Mercure de France) est épuisée depuis de longues années, mais on annonce une réédition avec commentaires. Il en va de même pour celui qui à partir de 1903 signe Ruyters: son récit, publié en 1899 (chez Paul Ollendorff), doit figurer dans les Oeuvres complètes d'André Ruyters (que prépare Victor Martin-Schmets). - Clara d'Ellébeuse paraît en 1899 (Mercure de France), Almaïde d'Etremont deux ans plus tard (chez le même éd.). Quant au Consolateur, il paraîtra seulement en 1903 (chez Fasquelle, "Bibl. Charpentier"). 4. L'Ermitage de nov. 1898 (texte non repris).
5. Nous avons l'intention de revenir, ailleurs, sur "Gide critique dramatique des années 1900".
6. Au titre très gidien: Dostoïevski. Articles et causeries (Plon, 1923).
7. La Revue Blanche, 15 mars 1900 (Prét., p. 100).
8. Sur ce point, voir entre autres l'ouvrage de W.W. Holdheim: Theorie et Practice of the Novel. A Study on André Gide (Genève, Droz, 1968) et l'étude de M. Ninomiya: "Du

- Subjectif aux Prétextes. La formation de Gide: critique", in: Gide et la fonction de la littérature (Lettres Modernes Minard, "André Gide 3", 1972, p.9-26).
9. L'Ermitage de déc. 1901 (recueilli dans les Oeuvres complètes, t.III, p.467).
  10. Ibid. (op.cit., III, p.466).
  11. Ibid. (op.cit., p.468). - Bubu de Montparnasse a été publié aux éd.de La Revue Blanche.
  12. Ibid. (ibid.)
  13. La Revue Blanche du 1er mai 1900 (texte non repris, mais reproduit dans le B.A.A.G., n° 31 (juillet 1976), p.14).
  14. Ibid. (B.A.A.G., 31, p.15).
  15. Sur certains aspects de la genèse des Caves du Vatican, v., p. ex. K.O'Neill: André Gide and the "Roman d'Aventure": The History of a Literary Idea in France (Sydney, Sydney University Press, vol.15, 1969).
  16. "Réponse à l'enquête sur La Littérature contemporaine", publiée par G. Le Caradonnel et Ch. Vellay (Mercure de France, 1905, p.87 et 88). Ce texte n'a jamais été reproduit intégralement à notre connaissance.
  17. Journal 1889-1939, 19 nov. 1907, p.255.
  18. "Dostoïevsky d'après sa Correspondance", publié dans La Grande Revue du 25 mai 1908, p.289-315 (avant d'être versé dans le volume, v.supra noté 6).
  19. "George Meredith", in: Spicilège (Mercure de France), cité d'après le texte de la série "Fins de siècle" (Union d'Éditions, coll. "10/18", 1979, p.193).
  20. Voilà pourquoi Gide, en parlant de l'écrivain, se montre aussi sévère que vis-à-vis de Saint-Georges de Bouhélier (qu'il accuse d'ignorer la langue française): dans le fameux in memoriam, il précise que l'idée selon laquelle Wilde serait un grand écrivain repose sur un malentendu. (cf. L'Ermitage de juin 1902 et Prét., p.125-42). Et dans son étude sur "Le De Profundis d'Oscar Wilde" (L'Ermitage d'août 1905, reprise au tom IV des Oeuvres complètes, p.455-67), le critique tend à voir dans Wilde un artiste marqué d'autant plus tragique qu'il a manifestement cherché à dissimuler son impuissance créatrice dans l'humilité des dernières années.
  21. Spicilège (éd.citée), p.184-5.
  22. L'Ermitage de juin 1899 (passage non repris). - Will o' the Mill a été traduit par Marcel Schwob et publié dans La Vogue de mars ("Nouvelle Série"), sans mention de traducteur. 23. Ibid. (Prét., p.59).
  24. Ibid. (ibid.);
  25. La Revue Blanche du 1er Mai 1900 (B.A.A.G., 31, p.13). - Le titre du compte rendu est: "Teodor de Wyzewa: Le Roman contemporain à l'étranger, 3ème série des Ecrivains étrangers, 3ème série des Ecrivains étrangers (Perrin). - Rudyard Kipling: La Lumière qui s'éteint, traduction de Mme Ch. Laurent (Ollendorff). - Wells, La Guerre des Mondes, traduction de Henry D. Davray (Mercure de France).
  26. Selon Gide, Henri de Régnier est "admirablement doué pour écrire", mais ne parvient pas (et ne veut même pas parvenir) à refondre ses récits en une masse homogène dominée par une esthétique générale. Cf. La Revue Blanche du 1er mars 1900 (Prét. p.96-100) au sujet de La Double Maîtresse (qui paraît la même année au Mercure de France). - Sur les rapports de moins en moins amicaux des deux écrivains, voir Cl. Martin: La Maturité d'André Gide de "Paludes" à "L'Immoraliste" (1895 - 1902), Klincksieck, 1917, passim.
  27. La Revue Blanche du 1er mai 1900 (B.A.A.G., 31, p.14).
  28. Voir l'analyse de Rivière sur "André Gide" (1911), insérée dans ses Études (Gallimard, 1924, p.173-258).
  29. A.B. Jackson: La Revue Blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie (Minard, 1960, p.89).
  30. L'Ermitage de janvier 1905 (recueilli dans l'éd.collective de 1963, Prétextes-Nouveaux Prétextes, p.167).
  31. Dostoïevski, (éd. Gallimard de 1964, coll. "Idées", p.142).
  32. "Notre Enquête: Le Roman contemporain", in: The Weckly Critical Review, Friday, Jan. 29th, 1904, p.54 (non repris).