

JOURNAL DE LA NATURE ET NATURE DU JOURNAL
DANS LA SYMPHONIE PASTORALE

par

Doris KADISH

Comme mon titre le suggère, un rapport établi mais significatif lie deux éléments formels dans *La Symphonie pastorale* : la présentation narrative en forme de journal, et l'emploi de descriptions de la nature. Ces deux éléments, il est vrai, ont déjà souvent retenu l'attention des critiques gidiens. On a apporté plusieurs réponses aux nombreuses questions narratives, fort complexes, que soulève le récit du pasteur suisse, telles la raison de la différence de forme narrative entre les deux cahiers, la motivation du pasteur en tant que narrateur, et l'identité du destinataire de son récit (1). D'autre part, les critiques n'ont négligé ni la présence, ni la signification de la description de la nature dans *La Symphonie pastorale* (2). Pourtant il s'en faut de beaucoup pour que tout ait été dit, notamment à propos du rôle privilégié dont jouit Gertrude par rapport au paysage ; on verra bientôt comment sa présence et sa voix s'insèrent, pour ainsi dire, dans la narration faite par le pasteur. A ce propos, Renée Kingcaid remarque que l'histoire de Gertrude représente « a counter-récit in the text, untold by the Pastor but clearly distinguishable beneath the transparent journal narrative » (3). Dans cette communication, je propose de développer et d'appliquer au paysage cette remarque très juste de la manière suivante. La première partie mentionnera certains autres textes, de Gide lui-même et de ses précurseurs, textes qui révèlent le rapport privilégié du paysage et de la femme. La deuxième partie sera consacrée à l'étude du rôle privi-

légé de Gertrude dans cinq passages descriptifs. Et finalement, la troisième partie traitera de la signification du rôle de Gertrude pour une interprétation globale de *La Symphonie pastorale*.

Je débiterai avec les notions d'intertextualité et d'intra-textualité, qui nous permettront de voir le rôle que jouent la présence et la voix féminines dans le paysage narratif depuis la fin du dix-huitième siècle (4). Cette tradition, dans laquelle s'inscrit tout romancier qui fait usage du paysage — qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non — impose certaines conventions, citons surtout l'association de la sensualité de la femme avec l'eau, et l'emploi de la voix de la femme pour exprimer elle-même sa sensualité.

Un intertexte clé qu'on peut citer pour *La Symphonie pastorale* est *La Nouvelle Héloïse*. L'écho de Rousseau est évident à la fois dans le thème du bonheur naturel que le récit de Gide développe (5) et dans les nombreuses ressemblances de situation narrative avec *La Nouvelle Héloïse* : dans un lieu champêtre en Suisse, une jeune femme doit choisir d'une part entre un homme d'un certain âge qu'elle admire sans aimer, et d'autre part le jeune professeur (de littérature chez Rousseau, de musique et de braille chez Gide), qu'elle aime mais que son père (réel chez Rousseau, adoptif chez Gide) rejette ; bien qu'elle choisisse l'homme plus âgé, ce choix ne lui apporte ni bonheur ni paix, et elle trouve la mort (que certains appelleraient un suicide), mort dont l'une des causes principales est l'esprit borné ou aveugle du père. Il faut aussi constater que, en tant que roman épistolaire, *La Nouvelle Héloïse* donne une voix à la femme pour décrire la nature et l'amour surtout à la fin où, comme dans *La Symphonie pastorale*, elle révèle ses sentiments profonds sur son lit de mort. Cette mort introduit un autre élément important, qui est la valeur thématique de l'eau. En effet dans les deux textes, la femme rencontre la mort dans l'eau, élément naturel qui s'associe à la passion et à l'amour inassouvi. En fait, les thèmes de l'eau et du lac jouent un rôle si semblable dans les deux textes que l'on soupçonne Gide d'avoir pensé en écrivant *La Symphonie pastorale* autant aux « scènes du bord de Rousseau » qu'à celles « au bord du ruisseau » de Beethoven.

De même, il faudrait mentionner en passant *Le Lys dans la vallée*, qui joue un rôle intertextuel considérable dans l'œuvre de Gide, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs (6). Ce que Gide a pu trouver dans le roman de Balzac, en dépit de

l'ambivalence de ses propres sentiments envers lui, c'est surtout l'emploi de la description de la nature comme expression cachée des sentiments amoureux, voire érotiques, des personnages. A propos du thème de l'eau, il importe de noter que les derniers mots de l'héroïne de Balzac, comme de Gertrude, sont « j'ai soif », où la soif est autant expression de frustration sexuelle que de besoin physique. Et comme dans *La Nouvelle Héloïse*, l'héroïne s'exprime ainsi sur son lit de mort.

Pour ce qui est de l'intratextualité, il n'est pas surprenant qu'en décrivant la nature dans *La Symphonie pastorale*, Gide ait recours — sous une forme légèrement différente, bien entendu — à des procédés narratifs utilisés dans ses autres œuvres, notamment *La Tentative amoureuse* et *La Porte étroite*. Dans *La Tentative amoureuse*, on peut citer d'abord l'utilisation d'images de l'amour jeune et sensuel : le parfum des fleurs, la fraîcheur des rivières, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil. A travers ces images se révèle une nature qui suggère le désir physique, mais un désir que l'on s'efforce de dépasser au nom d'un idéal spirituel. Dans *La Tentative amoureuse*, comme dans *La Symphonie pastorale*, cet emploi de la nature se limite à la première partie, où la nature correspond à la croissance, la floraison de l'amour, alors que plus tard, on tourne le dos à la nature dans les deux textes.

Il faut mentionner ensuite le procédé qui consiste à incorporer la voix de la femme dans le texte, notamment le journal d'Alissa dans *La Porte étroite*, dont Gide se disait particulièrement satisfait. Ce récit manifeste un glissement progressif vers la voix de la femme aimée, voix qui finit par éclipser pour ainsi dire celle du narrateur principal. Ce qu'exprime la voix de la femme, ce sont ses désirs, en dépit de ses sentiments religieux. Or, bien que Gertrude, elle, n'écrive pas de vrai journal, il est possible de dire que, comme Alissa, elle trouve sa voix à l'intérieur d'un récit narré par un homme. C'est ce qu'il s'agit de voir en considérant les cinq passages descriptifs que *La Symphonie pastorale* contient (7).

Ces cinq passages nous permettront de voir des différences significatives de voix narratives et descriptives dans *La Symphonie pastorale*. Considérons d'abord trois passages (I, II et III) où la voix du pasteur se fait entendre ; elle se caractérise par les éléments distinctifs suivants : (1) l'accent mis sur l'état mental du narrateur ; (2) une situation temporelle à un moment de transition ; (3) la victoire de la spiritualité et de la lumière

dans leur lutte symbolique contre la sensualité et l'eau ; et finalement (4) une présence féminine qui est nécessaire à l'activité descriptive.

(I) « Je reconnus à deux kilomètres de là, sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelquefois patiner... j'avais à ce point cessé d'y penser qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve.

La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait, coupant l'extrémité de la forêt, puis longeant une tourbière. Certainement je n'étais jamais venu là.

Le soleil se couchait et nous marchions depuis longtemps dans l'ombre, lorsque enfin ma jeune guide m'indiqua du doigt, à flanc de côteau, une chaumière qu'on eût pu croire inhabitée, sans un mince filet de fumée qui s'en échappait, bleuisant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel » (p. 877-878).

(II) « Tout à coup ses traits *s'animèrent* ; ce fut comme un éclaircissement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les Hautes-Alpes qui, précédant l'aurore, fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit ; on eût dit une coloration mystique ; et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment que l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante » (p. 889-890).

(III) « Chaque fois que je la retrouvais, c'était avec une nouvelle surprise et je me sentais séparé d'elle par une moindre épaisseur de nuit. C'est tout de même ainsi, me disais-je, que la tiédeur de l'air et l'insistance du printemps triomphent peu à peu de l'hiver. Que de fois n'ai-je pas admiré la manière dont fond la neige : on dirait que le manteau s'use par en dessous, et son aspect reste le même. A chaque hiver Amélie y est prise et me déclare : La neige n'a toujours pas changé ; on la croit épaisse encore, quand déjà la voici qui cède et tout à coup, de place en place, laisse reparaitre la vie » (p. 890).

Par contre, le récit contient deux passages (IV et V) où la voix de Gertrude s'introduit ; elle se caractérise par : (1) l'accent mis sur l'état physique de celui qui décrit ; (2) une situation temporelle ancrée dans le présent ; (3) une sensualité simple et naturelle liée aux images de l'eau ; et (4) une présence animale, en harmonie avec celle des êtres humains.

(IV) « Son univers obscur était borné par les murs mêmes de cette unique pièce qu'elle n'avait jamais quittée ; à peine se hasarda-t-elle, les jours d'été, au bord du seuil, quand la porte restait ouverte sur le grand univers lumineux. Elle me

raconta plus tard, qu'entendant le chant des oiseaux elle l'imaginait alors un pur effet de la lumière, ainsi que cette chaleur même qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains, et que, sans du reste y réfléchir précisément, il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mit à chanter, de même que l'eau se met à bouillir près du feu. Le vrai c'est qu'elle ne s'en était point inquiétée, qu'elle ne faisait attention à rien et vivait dans un engourdissement profond, jusqu'au jour où je commençai de m'occuper d'elle » (p. 891).

(V) « Le soleil déclinait déjà sur notre gauche quand nous parvinmes à l'endroit où nous avions coutume de nous asseoir. Une prairie à l'herbe à la fois rase et drue dévalait à nos pieds ; plus loin pâturaient quelques vaches ; chacune d'elles, dans ces troupeaux de montagne porte une cloche au cou.

« Elles dessinent le paysage », disait Gertrude en écoutant leur tintement...

— Je voudrais que vous me disiez s'il y a des lys dans la grande prairie devant nous ?

— Non, Gertrude ; les lys ne croissent pas sur ces hauteurs...

— Je vous assure que je les vois. Je vais vous les décrire, voulez-vous ? — On dirait des cloches de flamme, de grandes cloches d'azur emplies du parfum de l'amour et que balance le vent du soir... Tenez ! voulez-vous que je vous décrive le paysage ?... Il y a derrière nous, au-dessus et autour de nous, les grands sapins, au goût de résine, au tronc grenat, aux longues sombres blanches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent. A nos pieds, comme un livre ouvert... la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont les mots distincts sont des fleurs... que les vaches viennent épeler avec leurs cloches... Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère » (p. 908-910).

Ce qu'il nous importera de voir maintenant, en examinant ces passages en détail, c'est que, dans le récit, Gertrude jouit d'un rapport privilégié avec la nature pour deux raisons : d'une part parce qu'elle possède les qualités nécessaires pour comprendre et capter le caractère de la nature, et d'autre part parce que le pasteur voit plutôt la femme que la nature, tandis que Gertrude a un contact réel et autonome avec la nature elle-même.

Si nous examinons en détail les trois premiers passages, nous remarquons que la voix dans le premier passage met l'accent, dès le début, sur les activités mentales du souvenir, de

l'oubli, et du rêve (« Je reconnus », « j'avais... cessé d'y penser », « vu... en rêve »). A ces activités mentales s'en ajoute une autre, qui se remarque dans le deuxième et le troisième passages, c'est-à-dire, l'analogie (« ce fut comme... », « pareil à », « on eût dit », « je songeai... à », « C'est... ainsi », « on dirait que ») (8). qu'elle soit basée sur l'expérience vécue, la lecture de la Bible, ou le raisonnement abstrait. Liée à cette prédominance de l'activité conceptuelle, qui éloigne le pasteur d'un contact immédiat et sensuel avec la nature, se remarque un refus du moment présent dans tous ces passages où l'action se passe à un moment temporel de transition : transition entre le jour et la nuit dans le premier, entre la nuit et l'aube dans le deuxième, et entre l'hiver et le printemps dans le troisième. Au lieu de pouvoir s'ancrer et vivre dans un présent sensuel, le pasteur, comme Gide, se projette sans cesse vers un avenir qui lui promet la possibilité de « passer outre ».

Des caractéristiques nettement opposées marquent le quatrième passage où, dans la deuxième phrase (« Elle me raconta plus tard... »), c'est la voix de Gertrude qui s'entend. Tout dans cette phrase concerne les sens, notamment l'ouïe (« le chant des oiseaux ») et le toucher (« cette chaleur qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains »), à l'opposé de l'activité mentale typique du pasteur, qu'elle rejette (« sans du reste y réfléchir précisément »). Quant à la temporalité, elle la vit dans un présent immédiat et concret qui favorise une perception aiguë de la nature. Donc, il n'est pas surprenant de trouver que ce soit la voix du pasteur, et non pas la sienne à elle, qui introduit le passage du temps ici : « les jours d'été » dans la première phrase, « jusqu'au jour où... » dans la dernière. Les mêmes caractéristiques de la voix de Gertrude se retrouvent dans le cinquième passage où l'on remarque l'importance accordée à l'ouïe (les cloches), l'odorat (le parfum), et le goût (« le goût de résine »).

En revenant aux passages I, II et III, on remarque un troisième élément qui caractérise la voix du pasteur, c'est-à-dire la victoire de la spiritualité et de la lumière dans leur lutte symbolique contre la sensualité et l'eau. Le premier passage suggère une révélation spirituelle qui se traduit en termes de lumière et de phénomènes éphémères atmosphériques : « l'enchantement rose et doré du soir » et « un mince filet de fumée... bleuisant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel. » Dans cette révélation les besoins spirituels du pasteur triomphent des désirs qu'il s'efforcera, tout le long de l'histoire, de

supprimer en les niant. La mention de l'eau dans ce premier passage (« La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait ») traduit déjà ces désirs, comme le remarque Pierre Masson : « Toute son aventure est contenue dans cette scène initiale où la nostalgie d'une pureté quasi-enfantine doit peu à peu céder la place aux exigences de la sensualité. » (9). Etant donné l'importance thématique primordiale que la lumière et l'eau revêtent ici, il n'est pas étonnant que ces deux motifs se retrouvent dans les passages II et III, où ils servent à exprimer la même tension entre la spiritualité et la sensualité. Bien que ce soit la spiritualité d'« un éclaircissement subit », de « cette lueur purpurine », et d'« une moindre épaisseur de nuit » qui remportent la victoire, la sensualité continue à trouver son expression métaphorique quand il s'agit de « réveiller l'eau dormante » et de « la manière dont fond la neige ».

Pour Gertrude, par contre, ni l'eau ni la sensualité qu'elle implique ne posent de problèmes au départ. Comme nous l'apprenons dans le quatrième passage, « il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mit à chanter, de même que l'eau se met à bouillir ». Aussi peut-elle avoir recours, comme c'est le cas à la fin du cinquième passage, à des images fluviales d'un érotisme naturel à peine voilé : « je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense. » Ajoutant à cette phrase d'autres indications textuelles qui concernent le rapport de Gertrude avec l'eau, Pierre Masson conclut : « statue de glace, Gertrude fond progressivement sous l'amour du pasteur : après l'écoute de la symphonie de Beethoven, nous la voyons « noyée dans l'extase »... Gertrude, séparée de Jacques qui a intériorisé ses glaciers en se convertissant au catholicisme, retourne à l'eau d'où elle provient, se noyant dans le fleuve qu'elle a rêvé » (10).

Parlons enfin d'un quatrième élément, la présence féminine, qui joue un rôle privilégié par rapport à la voix du pasteur, et la présence animale, qui joue un rôle analogue par rapport à la voix de Gertrude. Le premier passage met en scène une jeune guide dont la fonction est de faire voir au pasteur, dans ce cas de faire voir la présence cachée de Gertrude, mettant ainsi l'accent sur son inaptitude en tant qu'observateur de la scène. Dans le deuxième passage un rôle analogue à celui de la jeune guide est joué par l'ange de sexe ambigu qui revêt un aspect féminin par association avec des forces naturelles féminines qui sont actives telles que la lueur, l'aurore, la coloration, et l'eau. Encore une fois, cette présence

supplée au manque de compétence du pasteur : c'est la lueur qui « fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit » et l'ange qui « vient réveiller l'eau ». Dans le troisième passage, finalement, c'est Amélie qui aide le pasteur, en abordant le sujet de la renaissance de la vie après l'hiver. C'est bien elle qui prononce les mots « La neige n'a toujours pas changé », bien que l'identité de la voix qui parle ensuite ne soit pas claire.

Donc tandis que le pasteur semble avoir besoin de la femme, à l'intérieur même du paysage, pour suppléer à ses pouvoirs descriptifs, Gertrude s'intègre à la nature, comme on peut l'observer dans son rapport privilégié avec les animaux. Que ce soit les oiseaux dans le quatrième passage ou les vaches dans le cinquième, Gertrude est en harmonie avec eux et, tel un Dr. Doolittle féminin, sait même parler leur langage. Dans le passage IV, elle imagine la scène « en entendant les oiseaux », et dans le passage V elle comprend qu'elles « dessinent le paysage » ou qu'elles « viennent épeler avec leurs cloches ». De même, elle semble entendre le langage des plantes (« les grands sapins... aux longues sombres branches horizontales qui se plaignent lorsque veut les courber le vent » ; « la grande prairie... dont les mots distincts sont des fleurs »). Et c'est de la même façon qu'elle arrive à exprimer sa propre sensualité en évoquant « de grandes cloches emplies du parfum de l'amour ». C'est toujours le même langage, naturel et sensuel, qu'elle partage avec les animaux et les plantes, langage qui la sépare pourtant, d'une manière si nette et tragique, du langage mental, appauvri, et tourmenté du pasteur.

Ayant vu la présence de la voix de Gertrude dans les descriptions de la nature dans *La Symphonie pastorale*, il est temps de considérer deux implications critiques divergentes de cette présence pour une interprétation globale du récit. Une première implication serait qu'elle sert à affaiblir le contrôle déjà problématique qu'a le pasteur sur son texte ; aussi Kingcaid remarque-t-elle à cet égard, « This counter-récit undermines the one consciously recorded by the Pastor and contributes to his annihilation as producer of the word and reliable narrator » (11). Autrement dit, Gide aurait voulu la voix de Gertrude dans le texte pour renforcer sa présentation ironique du pasteur.

Toutefois Naomi Segal présente la possibilité d'une autre interprétation dans un article récent intitulé : « Parfois j'ai peur que ce que j'ai supprimé ne se venge - Gide and women ». Quand

elle se penche sur le « non-dit » du texte gidien, c'est-à-dire, ce qu'il n'arrive pas à exprimer ou refuse de dire, elle découvre trois éléments dont le premier est l'homosexualité ; ensuite, « the figure of the woman who, in each case, has to die so that the male narrator can tell « his » tale ; thirdly and most seriously, the desire to absorb what is the woman's especially her voice, to destroy it in her and reproduce it as Gide's own authorship. » (12). Comme exemple, Segal cite la fin des *Nourritures terrestres*, où dans l'« Hymne en guise de Conclusion », dédié à Madeleine, le narrateur donne la parole à une « elle » sans nom et parvient ainsi à clore un ouvrage difficile à conclure. Elle cite aussi *Et nunc manet in te* comme exemple d'un texte dans lequel Gide s'est approprié la voix de sa femme : « Madeleine, who in Gide's rewriting becomes the figure of saintly authenticity, is swallowed up in his confession ; the implied reader/confessor absolves him » (13).

Selon la première interprétation donc, c'est la femme qui finit par éclipser l'homme ; selon l'autre, c'est lui qui réussit, non seulement à éclipser la femme, mais à lui voler sa voix et sa vie, pour assurer la force des siennes. Si, pour ma part, je choisis sans hésiter la deuxième interprétation, ce n'est pas, comme on aurait pu l'imaginer, parce que la voix de la femme ne joue aucun rôle significatif dans *La Symphonie pastorale*. Bien loin de là, comme j'espère l'avoir montré ici, la voix de Gertrude se fait entendre dans les paysages de ce récit avec toute la sensualité et la sensibilité envers la nature que possédait Gide lui-même. En fait, Gide a davantage fait entendre sa voix dans celle de la jeune femme que dans celle du pasteur. Comme celui-ci auprès de la jeune guide, d'Amélie, et de Gertrude, l'auteur avait un besoin urgent des femmes, comme le constate Segal : besoin de leur voix pour exprimer ses désirs, de leur présence pour écrire, de leur approbation pour absoudre. Mais malgré ce besoin, d'ailleurs évident autant dans ses récits autobiographiques que dans ses ouvrages narratifs, le contrôle et la dominance de l'homme — de Gide et du pasteur — ne cède que peu devant la femme. Aussi peut-on conclure ici en observant que si le journal de la nature dans *La Symphonie pastorale* est en grande partie chose féminine, en fin de compte la nature du journal gidien reste d'ordre masculin.

NOTES

1. Voir notamment : Arthur Babcock, « *La Symphonie pastorale* a Self-Conscious Fiction », *French Forum*, 3 (1978), p. 65-71 ; Alain Goulet, « La Figuration du procès littéraire dans l'écriture de *La Symphonie pastorale* ». *Revue des Lettres Modernes*, n° 331-335 (1972), p. 27-55 ; Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1976).
2. Voir notamment : Pierre Masson *André Gide : Voyages et écriture* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983) et Daniel Moutote, *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide* (Paris : Presses Universitaires de France, 1970).
3. « Un contre-récit dans le texte, que le Pasteur ne raconte pas mais qui se discerne nettement sous la narration transparente du journal ». Renée A. Kingcaid, « Retreat from Discovery: Symbol and Sign in *La Symphonie pastorale*. *Perspectives on Contemporary Literature*, 8 (1982), p. 39.
4. Doris Y. Kadish, *Literature of Images* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1986).
5. Claude Martin, éd. *La Symphonie pastorale* (Paris : Minard, 1970), p. LXIII-LXVII.
6. Doris Y. Kadish, « Alissa dans la vallée ; Intertextual Echoes of Balzac in Two Novels by Gide. » *French Forum*, 10, 1 (1985), p. 67-83.
7. Les citations de ces passages renvoient à André Gide, *Romans* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958).
8. Charles O'Keefe. *Verbal-Erotic Anarchy*, *French Review*, 60, 1 (1986), p. 25.
9. Masson, *op cit.*, p. 323.
10. *Ibid.*
11. « Ce contre-récit sape celui que le Pasteur a consciemment relaté et contribue à son anéantissement en tant que producteur de la parole et narrateur digne de confiance » Kingcaid, p. 39.
12. « La présence de la femme dont à chaque fois la mort est nécessaire pour permettre au narrateur masculin de raconter sa propre histoire ; enfin, et c'est le plus important, le désir d'absorber l'essentiel de la femme, et donc surtout sa voix, pour la détruire en elle et la reproduire comme étant celle de Gide lui-même » *Paragraph*, 8 (1986), p. 62.
13. « Madeleine, qui dans la réécriture de Gide devient l'image d'une sainte authenticité, est engloutie par la confession de celui-ci ; en effet le lecteur/confesseur implicite absout le pasteur » Segal, *Ibidem*, p. 72-73.