GIDE & LA MUSIQUE

Cette étude sur Gide et la musique* a été conçue pour compléter le travail de G. Jean-Aubry *André Gide et la musique* (1945) et pour faire suite à l'édition critique de *Proserpine et Perséphone*, publiée à Lyon en 1977 : elle propose une interprétation de l'esthétique musicale gidienne qui donnera un relief important aux divers projets théâtraux de l'écrivain. La publication plus récente de plusieurs lettres nous permet pour la première fois une vue d'ensemble et nous invite à esquisser dès à présent un portrait musical de l'auteur.

Nous tenons à remercier vivement tous ceux qui nous ont aidé dans notre travail, et plus particulièrement Madame Catherine Gide, Monsieur François Chapon, Madame de Tinan, Madame D. Milhaud, Monsieur Morin, Monsieur J. Schmitt, et l'Université de Londres.

Patrick Pollard
Londres, juillet 1989

* Traduction remaniée de "André Gide : a musical chronicle; soixante-deux lettres; Appendix", *Adam*, n°468-480 (1986), p. 27-82 (article repris avec l'aimable autorisation de l'éditeur, Monsieur Miron Grindea).

SIT TITYRUS ORPHEUS¹ : GIDE ET LA MUSIQUE

par

Patrick POLLARD

Prélude

Gide écrit dans *Caractères*, publié en 1925 : “Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots [...] Tout artiste qui préfère son émotion personnelle et sacrifie la forme à cette prédilection, cède à la complaisance et travaille à la décadence de l’art”². C’est une opinion qu’il retiendra également dans son *Chopin*, mais c’est une idée qui paraît dès *Le Traité de Narcisse* et que souligne la plus grande part de l’oeuvre gidienne : “Se préférer — voilà la faute.” En effet, au cours de sa vie nous ne constaterons qu’une légère différence en ce qui concerne l’importance accordée par Gide à la musique. Ce qui est vrai pour André Walter le sera toujours plus tard : “L’harmonie plutôt — la musique ! La musique propage l’ondulation de l’âme jusqu’à l’autre âme”³. Pareille idée s’exprimait aussi dans le *Narcisse* (texte de 1892) : “Chaste Eden ! Jardin ! jardin des Idées. Où les formes, rythmiques et sûres, révélaient sans effort leur nombre; où chaque chose était ce qu’elle paraissait; car [éd. postérieures : où] prouver était inutile. Eden ! où les brises chanteuses [éd. postérieures : mélodieuses] ondulaient en courbes prévues [...] sur le jardin planait une uniforme [éd. postérieures : constante] symphonie.” Et plus loin : “Car c’est un esclavage enfin, si l’on n’ose risquer un seul geste, sans perturber [éd. postérieures : crever] toute l’harmonie” — voici que “l’accord toujours parfait” sera rompu, et que naîtra l’existence humaine, insatisfaite et incomplète. A la suite de ce désaccord viendra “l’homme épouvanté”; mais chaque chose

“détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être”, notion toute platonicienne transmise à Gide par l'intermédiaire de Schopenhauer.

Mais Gide ne restera pas toujours dans le même ordre d'idées. Si dans ses premiers écrits il réserve à la musique un rôle transcendant et affectif, il élaborera plus tard les aspects de son rôle social. C'est ainsi que dans les *Réflexions sur l'Allemagne*, Gide écrira en 1919 : “*Le grand instrument de la culture, c'est le dessin, non la musique. Celle-ci désapprend chacun de soi-même; elle l'épanouit vaguement. Le dessin, au contraire, exalte le particulier, il précise; par lui triomphe la critique. La critique est à la base de tout art*”⁴. Ce sentiment est sans doute provocateur, mais il laisse percer une vérité toute gidiennne. En bon symboliste, Gide prétend que nommer, qu'être précis, c'est rester fixé dans le monde contingent. Or, le monde matériel est de nécessité vulgaire. “*Je n'éprouve nul besoin, pour goûter la musique, de la faire passer à travers la littérature ou la peinture [Gide proteste contre une lecture de poèmes de Baudelaire accompagnée d'un Prélude de Chopin], et me préoccupe fort peu de la «signification» d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi, malgré les prestigieuses adéquations de Schubert, de Schumann ou de Fauré, me plaît par-dessus tout une musique sans paroles, où que, tout au plus, vient prétexter la mystique d'une liturgie. La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper*”⁵. Et si c'est un vice de rester enfermé dans le monde des contingences, c'en est un autre de vouloir chercher à expliquer l'intention du compositeur : “*L'intention, la signification psychologique, me gênent toujours, en musique. Elle perd, pour moi, sa véritable signification, à vouloir en prendre une trop précise*”⁶. Voici en effet la formulation d'un monde idéal où Gide entre librement en compagnie de Chopin, et il me semble que ce jugement reprend les valeurs gidiennes de la disponibilité à la fois esthétique et morale. Un autre souci viendra s'y joindre que l'on retrouvera dans le *Journal* du 3 novembre 1917. Lorsque Gide considérera la “*musicalité*” de sa phrase, il voudra y inclure non seulement “*l'ouverture d'esprit*” qu'il prise tant, mais aussi la sonorité et le rythme mêmes de son texte : “*Moins peintre que musicien, il est certain que c'est le mouvement, de préférence à la couleur, que je souhaitais à ma phrase*”.

Mais si l'on retient la critique dont Wagner fut l'objet, ne doit-on pas demander à Gide vers quel genre de musique va précisément sa préférence ? "*Le piano l'emporte sur l'orchestre autant que l'individu sur la masse*", écrit-il dans ses *Notes sur Chopin*⁷, et nous connaissons bien son amour pour cet instrument. Le *Journal* nous renseigne sur le nombre d'œuvres en réduction pour piano qu'il jouait, sans oublier les œuvres écrites expressément pour cet instrument. C'est ainsi qu'il nous dira son émotion moins vive à écouter le premier acte d'*Alceste* [de Gluck] à la Schola qu'à l'avoir joué à Cuverville au piano, "*l'admirable proportion des lignes n'est pas suffisamment sensible à l'orchestre; l'esprit en perd sans cesse la mesure; l'émotion devient successive...*"⁸. Ce jugement est sans doute curieux, mais il n'est pas sans nous laisser un aperçu important sur la façon dont Gide comprend la musique. Pour lui, l'émotion et la proportion ne sont que deux aspects essentiels de la musique qui bénéficient d'une exécution rendue plus simple. On relève encore la même préférence pour la musique "pure" dans *Si le grain ne meurt*. Cette fois elle est augmentée d'une fuite vers l'immatérialité : "*Je me rejetais d'autant plus passionnément vers ce que j'appelais la musique "pure", c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier; et par protestation contre la polyphonie wagnérienne, préférerais (je le préfère encore) le quatuor à l'orchestre, la sonate à la symphonie*"⁹.

La simplicité musicale est donc de la plus haute importance aux yeux de Gide, mais nous en avons un deuxième élément qui, lui aussi, aura son importance : l'harmonie. Nous y reviendrons. "*Dans les bons jours, ceux où je donne ma mesure, où je livre ma vérité, rien n'est plus harmonieux que mon paysage intérieur; c'est la musique des grandes fugues de Bach qui l'emplit le plus adéquatement*"¹⁰. Doit-on chercher partout chez Gide cette correspondance intime de l'âme et de la musique ?

Une influence capitale : Schopenhauer.

Nous savons que les *Cahiers d'André Walter* consistent en beaucoup d'endroits de textes intimes tirés des fragments du *Journal* inédit de Gide¹¹. Malgré l'importance qu'avait pour lui à cette époque la lecture de Schopenhauer, nous devons préciser quel était son apport

à la théorie musicale du jeune écrivain. Doit-on en trouver l'écho dans le "Cahier blanc" d'André Walter : "L'ÂME, c'est en nous LA VOLONTE AIMANTE"¹² et le rapporter à l'équivalence âme = harmonie que nous verrons plus loin ? Et c'est Gide lui-même qui attire notre attention précisément sur cette volonté : il annote la première partie et le deuxième livre du *Monde comme représentation et comme volonté*. Or, si nous poursuivons notre lecture, nous lirons dans le "Cahier Noir" à la date du 1^{er} août le texte suivant qui me paraît de la plus haute importance : "Schopenhauer. Perdre le sentiment de son rapport avec les choses, de sorte que la représentation se dégage toute pure [...]. Il faut que la musique intervienne [...]. La musique est évocatrice: c'est la souveraine enchanteresse; elle soutient l'essor du rêve". Ce ne sont pas là les termes précis de Schopenhauer, mais peu s'en faut. Gide avait sans doute accueilli au cours de sa lecture la proposition que l'harmonie est "l'image de la volonté satisfaite" tandis que la dissonance est "l'image qui contrarie notre volonté"¹³. Sans vouloir présenter ici une analyse approfondie du rôle du "désir" et du "bonheur" dans les oeuvres de Gide, nous apercevons sans difficulté le rapport entre cette idée et ce qui s'exprime dans le *Traité du Narcisse*. Et plus loin, la musique possède "un sens plus sérieux et plus profond, se rattachant à l'essence intime du monde et à la nôtre propre"¹⁴. C'est ainsi donc que l'expérience de notre âme se relie, par l'harmonie, à l'état paradisiaque. Car la musique n'est autre qu'une représentation de la volonté, de là son pouvoir de nous exalter¹⁵. Gide ne semble pas s'être avancé plus loin sur ce chemin théorique, mais Schopenhauer met en relief un problème auquel Gide est sensible. Ce sera la question du rôle que joue la musique relativement à celui des paroles de la poésie. La musique, est-elle élément indépendant — ou bien est-elle simplement auxiliaire ? A l'opposé de Gide, Schopenhauer ne nous dira ni que les paroles nuisent à la musique, ni qu'elles la limitent. Au contraire, l'art musical nous donnera, nous dit-il, sur un texte déjà écrit "l'interprétation la plus profonde, la plus parfaite et la plus cachée des sentiments exprimés par les paroles"¹⁶. Cette union est très agréable¹⁷. Il est vrai que la musique peut très bien se passer de paroles, mais rien ne nous empêche de lui demander une "collaboration" avec elles. Et dans cette "collaboration" nous rencontrons peut-être le germe d'une idée gidienne : par le moyen des

images d'Orphée, poète et musicien à la fois, et de Narcisse il voudrait manifester la vérité cachée des Formes et de l'Idéal. Il accueille donc ici la leçon de Schopenhauer, sans toutefois y rester toujours fidèle.

LES ŒUVRES D'IMAGINATION

Il est important de tenir séparés deux aspects de la conscience musicale de Gide. D'une part se trouvent les oeuvres d'imagination qui offrent à la musique tantôt un cadre, tantôt une philosophie, tantôt une série de personnages et de situations symboliques. D'autre part se placent dans la vie même de Gide les rapports qu'il a pu entretenir avec certains compositeurs, ainsi que les opinions diverses qu'il a souvent exprimées au sujet de la musique. Parcourons d'abord quelques oeuvres d'imagination.

Les Cahiers d'André Walter

La folie d'Allain le reprend lorsqu'il n'a pas encore terminé sa lecture du IV^e livre de Schopenhauer¹⁸, mais dans ce contexte nous ne devons établir aucune différence entre ce que nous apportent les "cahiers" blanc et noir. La *symbolique* qui se dessine déjà sous la date du 3 juin 1887¹⁹ consiste en une vision harmonieuse d'enfants de chœur. La pensée de "l'auteur" "*ondule incertaine, bercée sur les sonorités récentes d'un quatuor entendu*". Qui plus est, le jeune Allain annonce la dichotomie entre parole et musique qu'épousera Gide : "*J'écris parce que la poésie déborde de mon âme, — et les mots n'en sauraient rien dire : l'émotion plane sur la pensée; — l'harmonie seule... alors des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme de la musique*"²⁰. Poésie, émotion, harmonie, musique : les paroles ne voudront rien dire de bien précis. Mais cet état fait preuve d'une certaine *innocence* : "*très jeune, dans l'ignorance des choses pourtant entrevues. — «Plus tard, pensais-je, plus tard je n'aurai pas de maîtresses; mes amours tout entières iront vers l'harmonie.» Je rêvais des nuits d'amour devant l'orgue; la mélodie m'apparaissait, presque palpable fiction, comme une Béatrice nuageuse*"²¹. Nous nous approchons ici de l'Idéal, du monde où Allain

ne saura plus pénétrer et dont l'harmonie véritable et totale lui sera cachée. Seule, pourtant, l'harmonie permet la pénétration de l'âme, la connaissance de l'amour. C'est donc Schumann²² qui nous propose la solution. Lorsque nous parvenons au Cahier Noir et aux cauchemars musicaux du jeune héros²³ nous voyons encore le pouvoir exercé par la musique. C'est à travers l'harmonie rendue par le piano vibrant (*sic*) que les âmes se communiquent leur ferveur. En voudrait-on connaître la raison ? L'auteur s'explique : "*Pour les âmes, de même, il est des lois de résonance. Le frémissement d'une seule émeut aussitôt alentour toutes celles capables d'un parfait unisson. Les vibrations de subtils accords les agitent; elles sont dans un constant rapport harmonieux — peut-être bien mathématique; — chacune rend un son distinct, car chacune a ses harmoniques*"²⁴. Mais Allain ne se borne point à l'accord amoureux qui "*fait frissonner notre âme*" et qui aurait éveillé "*quelque allitération latente*". Il veut repousser ces bornes pour y inclure la poésie et l'écriture mêmes, car ici les âmes pourront donc se répondre : "*La forme lyrique, la strophe — mais sans mètres ni rimes — scandée, balancée seulement — musicale plutôt. Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées — car elles ont aussi leurs allitérations mystérieuses [...], je me suis fait une langue à mon gré. En Français ? non, je voudrais écrire en musique*"²⁵. Ce sentiment nous paraît tellement un lieu commun de l'esthétique symboliste qu'il est sans doute utile de nous rappeler que l'Idéal ainsi décrit est souvent à la base du rythme et de la formulation même de la phrase gidienne.

Le Traité du Narcisse et Le Fragment d'Orphée

Nous avons déjà remarqué l'importance de l'harmonie et de l'Idéal paradisiaque dans le *Traité*, et nous y voyons sans difficulté ce qui le relie aux *Cahiers d'André Walter*. Écrit vers la même époque *Le Fragment d'Orphée* nous offre un intérêt d'ordre différent. Ici transparait l'idée gidienne du désir et du vouloir déjoué, tout schopenhauriens — c'est une idée qui s'annonce dès le *Traité du Narcisse* et qui trouvera une expression plus précisément musicale dans le *Journal*²⁶ : "*[Orphée] n'a chanté que par «douleur»; dans la possession de la réalité de son amour, il se taisait*"²⁷. De là vient que ses

chants paraissent tristes; c'est qu'ils sont l'expression du désir et non de la possession [...]. Rappeler la crevaision des yeux des rossignols [...]. Yeux fermés pour le monde réel. Le rossignol aveugle chante mieux, non par regret, mais par enthousiasme". Nous verrons plus loin si Gertrude se conforme à ce principe. Certes, Gide ne fut pas le premier à se servir du mythe d'Orphée et d'Eurydice pour idéaliser le pouvoir de la musique. Mais si sa présentation du mythe révèle un intérêt particulier, c'est qu'elle démontre, au moins dans sa version primitive, le thème de l'amour dominé par le désir. La course d'Orphée pour retrouver son Eurydice perdue est une manière de réplique aux *Nourritures Terrestres*, et en particulier à ce récit de Ménalque qui "promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités"²⁸. Mais lorsque Gide vint à incorporer ces personnages dans le drame *Proserpine* il se montra irrésolu : ce n'est pas le chant du poète qui de façon symbolique rappelle à Proserpine la terre et le bonheur. Eurydice elle-même proposera le salut par son propre chant; et si elle attend Orphée c'est qu'elle verra un Orphée "trop humain". Il l'aura désirée, et devra donc tout recommencer, comme Adam — malgré sa musique. Gide note pourtant dans son manuscrit : "Orphée est le poète qui fixe les choses et les reprises éternelles des enfers [...], le rôle du poète est d'immobiliser chaque chose en une posture éternelle"²⁹. Qu'une telle pensée, proche parente de celle du *Narcisse* n'ait pu être maintenant développée nous montre que "l'harmonie des âmes" fait de plus en plus place pour Gide au symbole moral du héros³⁰.

Le Voyage d'Urien

Tout en cherchant à donner à ce livre une résonance qui dépassait beaucoup la signification matérielle et physique, Gide y décrit "des états d'âme". Un tel paysage sera construit par le chant des sirènes, qui, aux yeux de l'auteur, sera parmi les épisodes les mieux réussis.

"Des sirènes habitent l'île et nous les avons vues"³¹. Cette image rappelle l'aventure homérique d'Ulysse, mais dans le texte de Gide viendront s'y ajouter la chaleur, les couleurs et la magie des *Mille et Une Nuits*. En effet il s'agit moins d'un nouvel apport à la valeur symbolique du chant des sirènes, que d'une exquise peinture exotique. Gide y décrit admirablement l'effet du chant des muezzins qui lancent

leurs appels “*comme des alouettes*”. Pour les hommes de l'équipage cette musique est si merveilleuse qu'ils demeurent “*immobiles, en extase*”. Ils sont “*insensiblement attirés par la beauté de la ville*”. Mais c'est un mirage, digne des enchantements d'Armide, et qui “*palpitait au gré d'un chant*”. “*Le chant se tut, l'enchantement finit...*” C'est à ce moment que les sirènes se révèlent. Morgain les regrette, et l'on comprend clairement que dans ce “*roman symbolique*”³² la musique fabuleuse représente à la fois le désir, la tentation et l'ineffable beauté de la sensualité. Dans ce contexte, ce n'est que de façon anecdotique que nous relevons des échos wagnériens : Eric le tueur de cygnes, et le gigantesque vaisseau, silencieux et mystérieux — tous les deux tirés du *Vaisseau Fantôme*³³.

Philoctète

Écrit vers la fin de 1894³⁴, *Philoctète* nous offre un exemple symbolique de la nature de la musique, sinon de son pouvoir. En effet, cette idée se rattache à celle de l'harmonie transcendante que nous avons déjà analysée. Au premier acte, Philoctète chante dans sa solitude : cette mélodie se transforme vite en cris lorsqu'il se voit en présence d'autres hommes. Gide nous invite donc à établir l'équivalence harmonie = solitude = idéal. Au cours du deuxième acte, nous apprenons d'ailleurs que Philoctète, loin de la société des Grecs, s'exprime mieux dans sa solitude. “*Je compris que les mots sont plus beaux dès qu'il ne servent plus aux demandes*”³⁵. Il atteint à une poésie de la plus haute beauté *parce qu'elle* exprime la détresse universelle; elle peut l'exprimer *parce qu'elle* est solitaire. Dans l'apothéose qui sera celle du cinquième acte, la voix de Philoctète deviendra “*extraordinairement belle et douce*”. Grâce donc à la solitude harmonieuse, il regagne son bonheur. C'est ainsi que la pièce reprend l'énoncé du *Narcisse* et présente l'image du héros-poète. Une des “*trois morales*” du sous-titre est de toute évidence la nécessité de l'harmonie poétique et solitaire.

Les Nourritures Terrestres

Cet ouvrage porte en guise de conclusion l'Hymne dédié à M.A.G., mais tout au long du livre l'auteur nous chante — pour la seule fois dans ses oeuvres — sa propre version de Hafiz, de Sa'di et des biens de la terre. Si l'auteur revient au monde d'André Walter, c'est pour y porter un défi : “*Non point la sympathie, Nathanaël, l'amour*”³⁶. Cette remarque semble annoncer un nouveau départ : l'harmonie ne sera plus la pierre de touche de l'amour. Mais écoutons plus loin, dans le quatrième livre : “[*Je*] *regrettai alors Hilaire [...] il était lui-même poète; il comprenait toutes les harmonies. Chaque effet naturel nous devenait comme un langage ouvert où l'on pouvait lire sa cause; nous apprenions à reconnaître [...] les oiseaux à leur chant [...]*”³⁷. Et comme nous verrons ensuite, “*chanter*” c'est s'extasier dans le sens le plus sensuel du mot. Dans ce même quatrième livre, la musique est compagne nécessaire de l'amour³⁸ : “*Maintenant, après des musiques, nous errions [...] J'allais de groupe en groupe, et n'entendais que des propos sans suite, encore que tous parlassent de l'amour*”. Le silence donc étouffe la musique qu'a voulu créer le narrateur³⁹. “*Chanter*” veut ici dire “*comprendre*”, mais dans un sens qui reste à définir. Ce qui frappe l'oreille du lecteur, c'est l'enchaînement de “*Rondes*” — tantôt chantées, tantôt seulement parlées, toutes entremêlées de danses et de chants, de concerts et de sons d'instruments musicaux. Il serait certes fastidieux d'en rappeler tous les exemples : retenons-en donc les moments les plus importants. Seule la “*Ronde de mes soifs étanchées*”⁴⁰ sera parlée, et dans ce même sixième livre le narrateur prendra soin précisément de ne pas nous *dire* deux rondes et une ballade⁴¹. Ce sera par contre au coeur du quatrième livre qu'il placera les rondes et les ballades qui exprimeront le mieux l'extase et l'enthousiasme amoureux des personnages. C'est ainsi que se succèdent la “*Ronde de la Grenade*” — qui nous rappelle Orphée, Eurydice et Perséphone (“*Le bonheur impossible des âmes [...] De nouveaux fruits pour nous donner d'autres désirs*”⁴²); la “*Ballade des plus célèbres amants*” (“*J'ai chanté pour vous, Sulamite, des chants tels qu'on croit presque religieux*”⁴³); la “*Ballade des biens immeubles*” (qui rappelle la doctrine du salut gidien par abnégation : “*Il y en eut qui n'emportèrent rien du tout*”⁴⁴); la “*Ronde des maladies*” (qui chante les délices du

voyage⁴⁵), la “*Ronde de tous mes désirs*” (“*A mon réveil tous mes désirs avaient soif*”⁴⁶). C’est ainsi que nous entrons au cœur même de l’œuvre par cette voie incantatoire et mélodique. Le premier livre ne contiendra, avec le “*Chant des Exilés*”, lu dans la traduction de Taine⁴⁷, que la “*Ronde pour adorer ce que j’ai brûlé*”⁴⁸, ronde propre à traduire l’extase naissante de l’auteur; le deuxième livre ne contiendra que la “*Ronde des belles preuves de l’existence de Dieu*”⁴⁹.

Nous sommes également témoins de chants et de danses diverses⁵⁰ qui se retrouvent placés tout le long du livre. Il ne s’agit pas uniquement de musique humaine : ce seront le rossignol, l’alouette et les oiseaux anonymes qui se joindront à cette symphonie⁵¹. Mais l’homme lui-même est bien capable d’imiter cet enthousiasme. La flûte et les clairons des casernes rappellent l’extase de l’Afrique⁵², mais ces sons n’ont rien de commun avec cette “*obstinée musique militaire*” qui gâche les plaisirs de l’Alcazar⁵³. Ce sera encore l’extase rendue plus brillante par la musique que Ménalque rapportera de Venise et de Côme⁵⁴. Remarquons que c’est également ce personnage hédoniste qui, refusant de revivre les plaisirs fânés du passé, cesse de se rappeler “*le rythme d’anciens airs*” — “*Plutôt de m’y attrister*”, nous dit-il⁵⁵. Mais la musique lui sera nécessaire, car sitôt rentré de sa vie nomade il se met à s’enrichir par l’étude de “*divers instruments*”⁵⁶.

Parmi tant d’appels à la sensualité il importe de noter que la musique joue dans ce livre un rôle bien moins important que celui de la lumière et de la soif. Mais les *Nourritures* présentent sur de multiples niveaux un monde musical qui diffère précisément de celui d’*André Walter* : certes la musique transcende toujours le monde des contingences, mais ce n’est pas ici l’unique harmonie des âmes qu’elle représente. Elle manifeste déjà quelque chose de plus déchaîné, de plus sauvage, de plus immoral.

La Porte Etroite

Nous nous étonnons peut-être de voir la métaphore musicale si peu en évidence dans certains Récits. En effet, les rapports entre Jérôme et Alissa ne sont pas sans nous rappeler ceux que nous avons lus dans *André Walter*; mais il semble que Gide a voulu diminuer le côté

symbolique et ésotérique de son nouveau livre en insistant moins sur le rôle de la musique. Si toutefois le piano de Jérôme a permis aux deux jeunes gens de créer une sympathie affective (Alissa renoncera en fin de compte à l'instrument), ce n'est qu'au cours de la méditation du pasteur sur l'Évangile ("*Car étroite est la voie qui conduit à la vie*") que Gide met en valeur la musique. Jérôme poursuit : "*Et par delà toute macération, toute tristesse, j'imaginai, je pressentais une autre joie, pure, mystique, séraphique et dont mon âme déjà s'assouffait. Je l'imaginai, cette joie, comme un chant de violon à la fois strident et tendre, comme une flamme aiguë où le cœur d'Alissa et le mien s'épuisaient*"⁵⁷. C'est ici que se trouve la seule image musicale importante du livre. Doit-on en conclure que seul ce moment d'extase puisse exister dans l'imagination du héros, car l'histoire de son amour est véritablement celle du refus de cette harmonie ? Si Gide renonce aux théories de Schopenhauer, ne veut-il pas au moins refléter ici l'austérité du culte et celle des personnages ?

La Symphonie Pastorale

Outre son titre symbolique, ce livre nous retient à cause de l'importance accordée à la musique dans la vie de l'aveugle Gertrude. Puisqu'il est faux de croire que "par compensation" tous les aveugles naissent musiciens, écartons tout d'abord l'aspect quasi scientifique de ce motif. Nous ne savons, d'ailleurs, si Gide lui-même y croyait. Dans le récit, Gertrude a "le bonheur d'entendre", et, par conséquent, voit son Idéal à travers le monde sonore⁵⁸. C'est un monde qui existe au-delà de la réalité sordide et contingente : "*Ces harmonies ineffables peignaient [...] le monde [...] tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché.*" Ce n'est plus pourtant le paradis harmonieux du *Narcisse* : il s'agit plutôt de la représentation d'un monde moral. Mais, physiquement, Gertrude ne peut pas choisir entre l'être et le paraître — et tout choix implique connaissance. Pour elle le monde réel existe moins impérieusement que l'imaginaire — de là naît sa tragédie. Ceci n'influe pourtant pas sur la nature de la musique. Le contraste s'établit donc entre le monde cruel du vice d'une part, et le paradis (musique) de l'autre. La Symphonie Pastorale permettra à Gertrude de "*rester encore silencieuse et noyée dans l'extase*". Gide

fera un deuxième appel à l'immatérialité de la musique pour que le pasteur puisse expliquer à l'aveugle les couleurs. Elles ressemblent aux "couleurs" instrumentales de l'orchestre. Ce détail nous paraît naître d'un souci réaliste de la part de l'auteur; il lui permet également de faire avancer son récit. Nous voyons donc que dans *La Symphonie Pastorale* Gide reste toujours fidèle à une interprétation métaphysique de la musique.

Les Faux-Monnayeurs

"Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro"⁵⁹. Le roman nous offre donc un mode à la fois sérieux et saugrenu. Mais pour nous le problème est également de savoir à quel point tel personnage représente dans le monde sérieux la pensée de l'auteur. Edouard n'est pas Gide, mais son opinion coïncide souvent avec celle de son auteur. Y a-t-il pareille coïncidence entre La Pérouse et la réalité biographique ? On sait que Gide s'est inspiré du personnage de son ancien professeur de musique, mais ce détail reste anecdotique. Ce qui nous importe ici c'est le rôle "littéraire" de La Pérouse; nous devons analyser la position morale qu'il occupe dans le monde contrefait du roman. C'est ainsi que nous pourrions établir une symbolique musicale.

"[La Pérouse] reprit sous un ton plus calme : «Avez-vous remarqué que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ?»" Nous rencontrons la même idée dans le *Journal* du 28 février 1928⁶⁰. Si nous l'avons d'abord compris comme la simple constatation par Gide du progrès actuel de la musique — progrès regrettable, certes, mais qui n'a qu'un très faible lien avec la moralité — nous verrons qu'ici encore Gide nous renvoie, par le moyen de son personnage inventé, à la philosophie schopenhaurienne. Le texte se poursuit : "— Précisément, ripostai-je; tout doit enfin se rendre et se réduire à l'harmonie. — A l'harmonie ! répéta-t-il en haussant les épaules. Je ne vois là qu'une accoutumance au mal, au péché. [...] — Vous ne prétendez pourtant pas restreindre la musique à la seule expression de la sincérité ? Dans ce cas, un seul accord

suffirait : un accord parfait continu. Il me prit les deux mains et, comme en extase [...] répéta plusieurs fois : — Un accord parfait continu; [...] Mais tout notre univers est en proie à la discordance, a-t-il ajouté tristement”⁶¹ Ici encore l'exemple se relie au thème principal du livre — le mal, le démon, le manque de vérité, la discordance morale du monde. Là où La Pérouse diffère d'André Walter et de Narcisse, c'est précisément dans la qualité réaliste de son désespoir. Dans ce roman un portrait authentique du vice se dessine, mais le musicien n'est pas le seul à vouloir parler du pouvoir affectif — et donc moral — de la musique. La musique y fonctionne comme une pierre de touche. Voudrait-on connaître la véritable qualité de l'âme de Sophroniska ? “[Elle] ripostait que la musique est un art mathématique, et qu'au surplus, à n'en considérer exceptionnellement plus que le chiffre, à en bannir ce pathos et l'humanité, Bach avait réussi le chef-d'oeuvre abstrait de l'ennui, une sorte de temple astronomique, où ne pouvaient pénétrer que de rares initiés. Edouard protestait aussitôt, qu'il trouvait ce temple admirable, qu'il y voyait l'aboutissement et le sommet de toute la carrière de Bach”⁶². A mesure que Sophroniska s'éloigne d'une véritable sympathie musicale, elle s'approche du monde des faux-monnayeurs. C'est Gide qui écrivait déjà dans son *Journal* à propos de l'Art de la fugue : “Cela n'a presque plus rien d'humain, et ce n'est plus le sentiment ou la passion qu'il éveille, mais l'adoration. Quel calme ! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur à l'homme ! Quel dédain de la chair ! Quelle paix ! Voici ce que Sophroniska méconnaît”⁶³.

LE STYLE

A la date du 28 juillet 1931, nous lisons dans le *Journal* : “La musique de la phrase... j'y attache aujourd'hui moins de prix qu'à sa netteté, son exactitude et cette force de persuasion compagne de son animation profonde”. Mais dans ses premières oeuvres Gide prêtait souvent à sa phrase un rythme, une sonorité, et même parfois une langueur qui ensemble devaient exprimer l'imprécision de la pensée. Telle phrase d'André Walter échappera à toute définition stricte et laissera rêver le lecteur; plus tard, dans les *Nourritures Terrestres*, elle exprimera les bercements du désir et de l'image exotique. Gide était

pleinement conscient du mouvement musical de la poésie, basée — comme il dit dans ses *Conversations* avec Jean Amrouche — sur la poésie allemande et anglaise. Sa lecture à haute voix nous le prouve suffisamment. Citons, pour terminer, un parallèle très important relevé par Mouret dans un article récent⁶⁴ : “Analyse que Gide aime à faire de son propre style : «Je repousse de plus en plus tout faire-valoir inutile, toute virtuosité, et tends à une expression toujours plus pure, plus simple et plus dénuée d’artifices de mes sentiments et de ma pensée»⁶⁵ — est celle-là même qu’il fera de Chopin : litote, rigueur, antipathétisme. Ce classicisme qui «tend tout entier vers la litote»⁶⁶ et que Gide découvre dans Chopin, bannit tous les effets propres à la virtuosité.” Voici ce qui s’applique précisément aux ouvrages où Gide cesse de promener ses “ferveurs éternelles”.

QUELQUES OPINIONS

Chopin

“Celui que je veux opposer à Wagner, ce n’est point Bizet, comme Nietzsche se plaisait à faire et non sans malignité, mais Chopin”⁶⁷. Sans vouloir entrer ici dans le détail technique de l’interprétation musicale des oeuvres de Chopin, retenons simplement les raisons les plus importantes qui faisaient de Gide son admirateur — et amateur — fervent. Si pour certains à la fin du siècle dernier — y compris la mère de Gide — Chopin est un compositeur “malsain”, pour Gide il révèle “la plus pure des musiques”. Le Père Abbé sera également de cet avis. Il n’est pas notre propos de rappeler ici au lecteur les détails de la composition des *Notes sur Chopin*. Il suffit de lui dire que Gide les avait annoncées dès 1892 sous le titre *Notes sur Schumann et Chopin*, et qu’il y revint à plusieurs reprises⁶⁸. La rédaction n’en commencera qu’en 1929 lorsque Gide proteste contre l’interprétation des *Préludes* par Cortot. C’est en 1931 que le livre paraît; il sera de nouveau imprimé en 1948 avec des notes et des “feuillets” supplémentaires. Mais si Gide à chaque époque essaie de circonscrire une méthode d’exécution lorsqu’il voudrait expliquer l’essentiel de ces mélodies,

c'est sur la qualité diaphane qu'il insiste. Comment le rendre ? ce ne sera pas tant par la lenteur, mais par l'incertitude. La vérité qu'elle recèle ne se veut pas traduite "ouvertement"⁶⁹. "*Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade; il n'affirme presque jamais*"⁷⁰. Mais Chopin n'est-il pas aussi aux yeux de Gide un terrain de rencontre, un déraciné, le "résultat d'hybridation" comme tant de génies ? Et ainsi pourra se nouer le débat avec Barrès et la nationalisme⁷¹. Ceci permet à Chopin — tout comme à Gide — de ne rien résoudre. Et Chopin se montrera capable de réunir les deux versants opposés de sa nature : "*Je crois que la première erreur vient de ce qu'ils [les virtuoses] cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique*"⁷². Or, c'est justement le côté excessivement "romantique" de certains musiciens qui répugne à Gide. Gide revient souvent aux comparaisons entre Baudelaire et Chopin : il lui semble que le formalisme nécessaire du poète maîtrise souvent l'âme que l'on sent frémir. Et encore : "*Ce que j'aime et dont je le loue, c'est qu'à travers et par delà cette tristesse, il parvient pourtant à la joie [...] une félicité qui rejoint celle de Mozart, mais plus humaine, participant à la nature, et aussi incorporée dans le paysage que le peut être l'ineffable sourire de la scène au bord du ruisseau dans la Pastorale de Beethoven*"⁷³.

Aux yeux de Gide, les "*propositions musicales de Chopin sont simples*"⁷⁴. Ses précurseurs (à l'exclusion de Bach) partaient "*d'une émotion comme un poète qui cherche ensuite les mots pour l'exprimer*". Chopin "*en parfait artiste, part des notes [...], il laisse aussitôt une émotion toute humaine envahir cette très simple donnée, qu'il élargit jusqu'à la magnificence.*" "*Il se laisse conduire et conseiller par les notes*"⁷⁵. Tout comme Debussy, sa musique, pour Gide, est lumineuse. Nous voilà donc loin de la polyphonie wagnérienne et de la rhétorique orchestrale.

Wagner

Gide ne participe que pendant très peu de temps à l'enthousiasme de ses contemporains pour l'oeuvre de Wagner. Nous lisons déjà dans les *Cahiers d'André Walter* : "*Musique : Schumann et Bach*

seulement. — (*Wagner accable trop*)⁷⁶, et dans *Paludes* : “[*Angèle*] aidait Hubert à chanter le grand duo de Lohengrin, que j’étais heureux d’interrompre”. Ces deux phrases semblent montrer peu de sympathie de la part de l’auteur.

Gide se trouve entouré de bonne heure de wagnéromanes fervents. C’est ainsi que Valéry, Louÿs, Mockel — et plus tard Claudel et J.-É. Blanche — lui font part de leur enthousiasme. Gide assiste lui-même à *Tristan* le 11 mars 1892 (il y assistera de nouveau en mai), à *Tannhäuser* (dont il ne voit que les 1er et 2ème actes) le 22 mars, et au *Vaisseau Fantôme* en mai de la même année⁷⁷. Mais il décrit déjà à Mockel un problème — et révèle par là son véritable sentiment : “*Mon embêtement de trouver pourtant Wagner plus grand que Schumann*”⁷⁸. Et Schumann lui-même ne sera accueilli sans réserve que pendant la jeunesse de Gide. Encore en 1898, Gide écrit à Valéry qu’il a l’intention de s’arrêter à Munich pour y écouter du Wagner⁷⁹. L’année suivante, sa critique se précise : “*La musique de Wagner m’apparaît d’un art terriblement grossier. A vouloir préjuger la volupté, ses sens s’étaient désaffinés*”⁸⁰. Ce sentiment est à rapprocher de l’idée exprimée dans la préface au *Roi Candaule*. Celui qui révèle les mystères les profane, est-il dit dans le *Narcisse*. La volupté, tout comme nous prévient l’exemple de Louÿs, ne gagne pas à être montrée toute nue sur la scène. Si certains disent que l’on se retient par discrétion, Gide leur répondra qu’il y voit une nécessité esthétique.

En 1907, et encore en 1908, Gide revient à la charge. En parlant de Wagner et de Strauss : “*cet art-là, c’est vraiment l’ennemi*”⁸¹; quand l’enquête du *Berliner Tageblatt* reprend l’idée de la grandeur accablante de Wagner et la lie cette fois à celle du nationalisme musical, Gide écrit : “*J’ai la personne et l’œuvre de Wagner en horreur; mon aversion passionnée n’a fait que croître depuis mon enfance. Ce prodigieux génie n’exalte pas tant qu’il n’écrase [...]. L’Allemagne n’a peut-être jamais rien produit à la fois d’aussi grand ni d’aussi barbare*”⁸². Ce barbarisme n’est pas de la même qualité que le “*barbarisme*” des Ballets Russes : Gide ne voulait-il pas plutôt dire “*grossier*”? Ce sera de nouveau Strauss et Wagner que Gide réunira afin de les dénoncer dans une lettre à J.-É. Blanche, écrite le 19 mai 1916 : “*Cher ami, j’ai horreur de la musique allemande — y compris le colossal Wagner, que je suis bien forcé tout de même d’admirer —*

mais y compris surtout Brahms (dans le temps vous m'avez fait acheter l'oeuvre complète pour piano) que je tiens pour le pire rhéteur artistique des temps modernes — et Strauss, dont les partitions sans cesse ouvertes sur votre piano m'ont parfois gonflé d'indignation [...]. Je suis infiniment sensible à tout ce qui, dans la musique, rompt avec le germanisme; et même plus communément avec le pathos, l'amplification des sentiments". Gide semble donc rempli à la fois d'admiration et de dégoût, et s'il réagit contre Wagner c'est en partie par une sorte de puritanisme esthétique. Aussi n'est-il pas contre l'oeuvre de tout musicien allemand — Bach et Beethoven en sont témoins — mais contre cette emphase qu'il remarque chez certains. C'est ainsi que le *Journal* porte en septembre 1893 un jugement qui devrait nous intéresser. La joie de Mozart y est représentée comme durable, *"faite de sérénité [...] sa simplicité n'est que de la pureté"*, tandis que celle de Schumann est *"fébrile [...], entre deux sanglots."* Une comparaison de Schumann et de Wagner nous éclaire encore en 1928 où l'on retrouve dans le *Journal* l'ombre d'un jugement porté jadis par André Walter : *"Je revois les Nouvelles de Schumann [...]. Il est vrai, cette musique est d'une absence d'art presque totale [...] mais qui laisse paraître une inspiration vraiment jaillissante et une ferveur très authentique. La qualité de l'âme est un peu vulgaire, mais l'âme est malgré tout charmante, profondément ouverte à la sympathie et d'une sincérité parfaite. Wagner prend l'air de faiseur, près de lui"*⁸³. En effet, Wagner a beau être *"colossal"*, — l'important aux yeux de Gide, c'est la sincérité... et la ferveur.

Autre réquisitoire : *"Second point : après le génie allemand, c'est certainement le génie espagnol pour lequel je me sens le plus réfractaire. Une des grandes surprises de ma vie, c'est le goût extrêmement vif — que j'ai pu prendre pour Albeniz [1860-1909] — ou, précisons — pour les quatre cahiers d'Iberia, à quoi je crains bien que ne se réduise sa musique. Quant à celle de Granados⁸⁴, il ne suffit pas de dire qu'elle est inégale. Je n'en connais que très peu : Les premiers cahiers que j'avais vus de lui sont inexistant; mais soudain il y a dans le premier cahier des Goyescas 2 ou 3 pièces d'une expression si juste, si exquise et d'une si habile composition que je donnerais pour elles tous les oratorios de Strauss. Depuis que je vous ai vu, je me suis procuré le 2ème cahier des Goyescas, qui, je l'avoue, m'est à peu près*

insupportable [...]. Le salut doit venir de nous — je veux dire de la France. Mais tandis que dans Strauss je sens l'ennemi⁸⁵; dans Granados, c'est un allié (impuissant, hélas) ! que je vois⁸⁶.

Pour marquer le contraste avec Chopin, Gide mettra en relief le côté "germanique" de Wagner : "*C'est par l'énormité que l'œuvre de Wagner me paraît le plus germanique. Cette énormité, je la sens non seulement dans la longueur inhumaine de chaque œuvre, mais dans les excès de tous genres, dans l'insistance, dans le nombre des instruments, dans le surmenage des voix, dans le pathos*"⁸⁷. "Enormité", "excès de tous genres", "pathos" — voici le réquisitoire qui semble de nouveau prendre élan sur l'idée du contrôle classique et du $\mu\eta\delta\epsilon\nu$ $\alpha\rho\chi\alpha\nu$ si cher à l'esthétique gidienne⁸⁸. Même dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide n'épargnera pas le compositeur : il le cite en contre-exemple lorsqu'il déclare vouloir créer un ouvrage "pur". *Les Faux-Monnayeurs* n'incluront rien qui n'appartienne spécifiquement au roman. Chez Wagner justement, il voit une faillite, car voulant tout inclure, tout exprimer, le compositeur était tombé dans cet excès que Gide abhorre : "*On n'obtient rien de bon par le mélange. J'ai toujours eu horreur de ce que l'on a appelé "la synthèse des arts", qui devait, suivant Wagner, se réaliser sur le théâtre*"⁸⁹.

QUELQUES RAPPORTS

*"Et cela [le mélange des genres] m'a donné l'horreur du théâtre — et de Wagner [...]. Le seul théâtre que je puisse supporter est un théâtre qui se donne simplement pour ce qu'il est, et ne prétende être que du théâtre"*⁹⁰.

Raymond Bonheur (1851-1939)

L'on connaît l'amical portrait de Bonheur que Gide dessina en manière de préface à l'édition du *Retour* en 1946. Nous y sommes témoins de l'amitié qui lia les deux hommes dès juin 1896 et qui provoqua de la part de Bonheur, si nous en croyons Gide, l'idée d'écrire une oeuvre "*de collaboration*". Après avoir peiné sur un premier projet tiré de la *Duchesse de Langeais* de Balzac, le musicien fait part à Gide de son "*anxiété particulière*", d'une vie "*tout à coup*

sans objet”, résultat de la mort de son ami intime Albert Samain⁹¹. Ce fut Gide qui remplit cette lacune en lui reparlant d’un autre projet, *Le Retour*, dont Gide n’écrira finalement que le premier acte. “*Pourquoi cette collaboration ne fut-elle pas poussée plus avant ?*”, s’interroge-t-il dans sa préface; “*Je ne sais plus [...]. Je crois que Bonheur perdit vite tout espoir de représentation [...] et qu’il me fit savoir qu’il renonçait*”. Or, dans les lettres, on verra que Gide s’excuse avec un tel sentiment d’humilité qu’il était peut-être lui-même loin d’être innocent. Nous saisissons plus loin l’ombre d’un différend dans cette même préface lorsque Gide écrit : “*Est-il besoin de faire remarquer que la profession de foi artistique de Bonheur collait beaucoup plus avec l’esthétique de Jammes qu’avec la mienne ?*” Le premier quartier du *Retour* sera donc envoyé à Bonheur le 30 juillet 1899. Les deux amis se réuniront pour discuter le scénario; d’autres lettres reprendront critiques et commentaires (19 octobre 1899). Dès le 22 juillet, pourtant, Gide confie à son dossier *De me ipse*⁹² ses projets pour l’été : après avoir terminé *Le Roi Candaule*, acte Ier, “*le livret de Bonheur peut attendre, puisque lui-même n’a pas commencé*”. Gide relève un mot de Jammes, “*ce grand touche-à-tout*”, et en éprouve un peu d’amertume : “*Bonheur m’a dit qu’il n’y avait pas moyen de mettre [les vers de Gide] en musique*”. Ceci n’est pas sans rappeler l’opinion de Stravinski que nous verrons plus loin. Le 12 mars 1900, c’est Gide lui-même qui avoue qu’il est trop affairé pour qu’il puisse donner le temps nécessaire à son drame. Il s’expliquera — et s’en excusera plus longuement dans la lettre du 30 août 1901 où il avouera son abandon définitif. Il apparaît qu’un gouffre esthétique sépare maintenant les deux amis : en réponse à l’article de Gide sur “*Les limites de l’art*” publié dans *l’Ermitage* en août 1901, Bonheur répondra qu’il ne peut croire “*que l’œuvre d’art soit œuvre volontaire, qu’elle soit œuvre de raison*.” Le compositeur revient sur le projet de créer la *Duchesse* le 15 avril 1901, en même temps que Gide assiste aux répétitions du *Roi Candaule*. Il en sera de nouveau question le 6 février 1902, et Gide lui adressera ses remerciements lorsqu’il recevra la musique le 6 mars. Intervient alors un troisième projet : *Malva*, dont les deux amis ont déjà parlé⁹³ et que Gide promet d’étudier “*avant toute autre chose [...], mais après avoir mis au net mes épreuves*”⁹⁴. Il s’agit d’une nouvelle sur laquelle Gide donne son avis. Mais il ne

promet rien dans la lettre du 10 mai 1903. Bonheur y travaillera encore le 1er février 1905, mais sans la coopération de Gide. D'autres lettres parlent de la présentation du *Polyphème* de Samain, avec la musique de Bonheur, où Gide, sans doute pour plaire à son correspondant, se montre enthousiaste⁹⁵. Mais une distance se crée entre les correspondants : pour sa part, Bonheur se retire et se replie dans une solitude où l'amitié chrétienne de Jammes le soutient. Gide se dégage de ces rapports musicaux et émotionnels : s'il fréquente beaucoup Bonheur à l'époque de *Candaule*, ce sera bientôt l'heure où s'épanouira son amitié avec Ghéon... et le moment des Ballets Russes.

Florent Schmitt (1870-1958)

Nous ne savons pas ce qui suscite les premiers rapports de Gide et Schmitt. Pendant les premières années du siècle, Schmitt fait paraître son *Psaume XLVII* (op. 38, 1904), ses *Chansons à quatre voix* (op. 39, 1903-5), ainsi que ses *Danses des Devadasis* (op. 47, 1900-8). Gide avait-il pris connaissance d'un ballet, *La Tragédie de Salomé* (op. 50, 1907) ? ou bien connaissait-il les chansons de Schmitt, notamment la *Sémiramis* (op. 14) de 1900, ou la *Musique sur l'eau* écrite sur des paroles de Samain, ami de Bonheur, (op. 33) en 1898 ? Ce sera en 1909 que Gide prendra contact avec Schmitt et qu'il ira le voir à Argelès. Il en parle dans une lettre du 11 août 1909 à Jammes⁹⁶ : c'est le compositeur "avec qui je prépare une sorte d'opéra". Mais nous ne savons si ces conversations se développent sur un plan plus détaillé : Schmitt enverra enfin une lettre amicale, mais négative⁹⁷. La date de ce refus est difficile à circonscrire, mais il nous paraît vraisemblable de la placer en 1909. Un silence s'établit entre les deux hommes, et qui durera jusqu'au 7 mars 1913. A cette date Gide s'étonne de voir annoncé au théâtre Astruc un *Mystère de Proserpine* de Schmitt, et il lui écrit pour demander s'il y a des rapports entre cette oeuvre et le projet de *Proserpine* qu'il avait soumis jadis au compositeur. La réponse négative du 13 mars suffit pour mettre Gide à son aise et lui permet d'écrire à Sert : il poursuivra donc une proposition qu'il avait déjà faite à Diaghilev, et que nous verrons plus loin. Quant à Schmitt, il ne semble pas que ce contretemps ait nui à l'amitié avec Gide, et nous rencontrons de nouveau le compositeur lorsqu'il écrit la musique pour

l'adaptation d'*Antoine et Cléopâtre* à l'Opéra de Paris en juin 1920. Gide écrit à Gosse le 26 octobre 1917 qu'il poursuit "*la traduction d'Antoine et Cléopâtre que veut jouer Ida Rubinstein aussitôt après la fin de la guerre*", et l'ouvrage est terminé le 22 novembre 1917⁹⁸. Gide en fait lecture à Ida Rubinstein chez Bakst; après une lettre d'affaires⁹⁹, le contrat est enfin signé le 10 février 1918. Commencé dès 1915, *Antoine et Cléopâtre* est un "*livret d'opéra*" plutôt qu'une traduction fidèle du texte de Shakespeare¹⁰⁰. Gide s'en défend dans sa préface : "*les quelques modifications que j'ai dû apporter au texte de Shakespeare [...] en vue d'une simplification de la mise en scène et une réduction du nombre des décors, ne prétendirent jamais être une amélioration littéraire*". L'important pour Gide est de retenir la "*musicalité*" de la phrase shakespearienne. Il s'en explique dans une lettre à Arnold Bennett du 26 janvier 1921 : "*J'estime que l'on n'a rien fait, ou que fort peu, tant que, traducteur, l'on n'a donné que le sens d'un vers. C'est le rythme, la chaleur, la poésie même de Shakespeare que ma traduction s'efforce de rendre — et je crois qu'elle y parvient parfois*".

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici les endroits où Gide indiquera dans son texte imprimé une musique de scène :

Gide : III (i) Pompée [etc.] précédés de tambours et de trompettes

(= Shakespeare II (vi) *Flourish with drum and trumpet*);

Gide : III (ii) Symphonie qu'on entend derrière le rideau

(= Shakespeare II (vii) *Music plays*. Gide omet *A sennet sounded* [etc.];

Gide : III (ii) Un enfant chante ("Monarque du vin, etc., Choeur")

(= Shakespeare II (vii) *Music plays*, sans indication de chœur);

Gide : IV (ii) Symphonie nautique

(= Shakespeare III (vi et viii), avec de longues coupures. Il n'y a pas de musique);

Gide : V (ii) [scène de bataille :] Symphonie héroïque

(= Shakespeare IV (vii) sans musique);

Gide : V (ii) Musique triomphale

(= Shakespeare IV (viii) sans indication de musique, mais le texte l'exige).

Si nous faisons appel, pourtant, à la partition musicale¹⁰¹, nous n'y verrons que les six épisodes que Schmitt rappelle dans la lettre du 23 octobre 1922 :

- “1 *Antoine et Cléopâtre (le prologue)*
Lutte entre l'honneur militaire du guerrier et la sensualité qui naturellement triomphe.
- 2 *Le camp de Pompée.*
- 3 *Bataille d'Actium (au milieu Antoine songe encore à son désir — rêve désespéré car il sait qu'il sera vaincu et que tout est fini).*
- 4 *Nuit au palais de la Reine (derniers sursauts de l'amour).*
- 5 *Orgie et danse (finissant en une berceuse farouche).*
- 6 *Le tombeau de Cléopâtre”.*

En plus donc des différences entre le texte de Shakespeare et celui de Gide, il est difficile de concilier les indications musicales de Gide avec celles de son collaborateur. Malheureusement, nous ne sommes pas témoins des conversations au cours desquelles le projet s'élabore. A la première répétition, Gide est mécontent : “*Le monotone débit des acteurs égalise le texte et le ponce pour ainsi dire [...]. Au demeurant chacun d'eux est charmant, et manifestement fait de son mieux. Mais je me persuade une fois de plus de l'impossibilité de faire d'une pièce de théâtre une œuvre d'art*”¹⁰². Malgré cette déception, Gide s'obstinera plus tard auprès de Stravinski pour monter sa *Perséphone*. Le *Journal* de Roger Martin du Gard nous offre une description plus vive : “*Gala princier à l'Opéra [...]. Lamentable exhibition de music-hall. Le texte disparaissait sous un luxe oriental. Gide [...] riait comme un fou, gloussant, les deux mains sur son gilet : «Mais je ne reconnais plus la pièce ! Mais je ne reconnais pas un mot de tout ce qu'ils psalmodient là»*”¹⁰³. C'est donc à l'exécution qu'il en veut (et rappelons que c'est Ida Rubinstein qui en est responsable...). Ce qui enlève à toute production théâtrale sa qualité d'œuvre d'art, c'est sans doute la participation autonome de gens qui échappent au contrôle de Gide. S'il est satisfait de l'harmonie de son texte, il l'est également quand il s'agit de la musique de Schmitt. En effet, la lettre du 15 février 1920 félicite le compositeur “*de cette sorte d'éloquence musicale [...] qui semble*

les parties qui manquent encore". D'après la publication par Jean Claude des lettres de Schmitt¹⁰⁴, il semble que Gide ait poursuivi l'idée de créer une deuxième œuvre — *Antoine et Cléopâtre* en mimodrame. Ceci nous étonne pour trois raisons : Gide avait jusque-là voulu se montrer scrupuleux à l'égard du texte original; de son propre aveu, il n'aimait pas "*le mélange des genres*"; enfin, le public de 1920 n'avait pas accueilli la pièce avec enthousiasme — il était donc peu probable qu'une deuxième version connût un succès d'estime. Pourquoi s'y prêtait-il ? On doit y voir sans doute un désir de plaire à Ida Rubinstein. Les lettres échangées pendant 1922-24, si l'on accepte les dates qui leur ont été attribuées, suffisent à indiquer que cette nouvelle collaboration n'aboutit pas. Gide y voyait d'abord plusieurs difficultés; ensuite il s'est montré plus enthousiaste, mais il lui manquait la coopération de Rouché et d'Ida Rubinstein.

Paul Dukas (1865-1935)

Gide revient souvent à la musique pour piano de Dukas : "*Sans Franck, Bach, Mozart et Dukas*", écrit-il à Ghéon le 19 juillet 1901, son roman "*serait bientôt achevé*". Il en parle également dans le *Journal*. L'année 1912 marque pourtant un contact plus important : c'est à ce moment que les projets musicaux de Gide avec Schmitt et Dukas se chevauchent. Le 21 juin, J.-É. Blanche, tout wagnérien qu'il était, écrit à Gide sur un ton ironique : "*Et votre Dukas ? Cette Péri, rien à dire*". Et c'est pour parler d'une collaboration éventuelle que Gide et Dukas se fréquentent au cours de cette année¹⁰⁵. Il s'agit encore une fois d'écrire une musique pour Proserpine, mais le compositeur ne se laissera pas tenter¹⁰⁶. Comme nous l'avons suggéré dans notre édition du mélodrame, il y a des liens importants qui *a priori* rattachent *Proserpine* à l'*Ariane et Barbe-Bleu* de Maeterlinck et Dukas¹⁰⁷. Il est donc permis de croire que ce fut pour cette raison que Gide aborda le compositeur. Dukas s'y refuse. Gide fera de nouveau appel à lui, lorsqu'en 1918 il lui demandera de composer la musique de scène pour l'adaptation d'*Antoine et Cléopâtre*. Le 23 juillet 1918, nouveau refus de la part de Dukas, mais dans des termes les plus courtois.

Les SIX

Aux environs de 1919, nous savons que Gide a assisté à certaines manifestations organisées par Cocteau où figuraient les membres du Groupe des Six : Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre, Durey et Poulenc. Or, il n'y aucune trace de Durey dans les écrits de Gide; quant à Poulenc, nous ne connaissons que deux lettres envoyées en 1940¹⁰⁸ — les réponses de Gide n'ont pas été retrouvées. Ce ne sera que plus tard — en 1941 plus précisément — qu'il parlera à Valéry de Germaine Tailleferre. Elle vient en effet à Cabris, et lui joue sa musique pour le *Narcisse* de Valéry¹⁰⁹.

Darius Milhaud (1892-1974)

Ce fut Claudel qui semble avoir d'abord parlé à Gide au sujet de Milhaud. Le 9 octobre 1913 il lui écrit : *"Il y a un jeune juif d'Aix nommé Darius Milhaud qui désire vivement faire votre connaissance. Il fait des mélodies sur des poèmes de Jammes et de moi et il voudrait en faire sur les vôtres. C'est un garçon très doué, plein de force, de rythme et de virilité, ce qui est rare chez les musiciens d'aujourd'hui"*¹¹⁰. En effet, Milhaud collabora souvent avec Claudel : une douzaine de morceaux en témoignent¹¹¹. En novembre 1913, Claudel écrit à Gide au sujet de son *Protée* dont Milhaud avait déjà composé la musique¹¹², tandis que pendant la période 1910-15 Milhaud écrira, sur un livret de Francis Jammes, un opéra, *La Brebis Egarée*, qui ne sera produit qu'en 1923. Un lien d'amitié s'établit également entre Milhaud, Claudel et Cocteau qui se rencontrent dans le salon de Madame Alphonse Daudet¹¹³. Cocteau sera témoin au mariage de Milhaud. Quant à Gide, son amitié pour Milhaud s'établit plus fermement dans le cadre du Foyer Franco-Belge, et l'on relève dans le *Journal* d'autres indications que les deux hommes se fréquentaient¹¹⁴. Mais nous ne savons pas comment Gide réagissait à la "nouvelle" musique de Milhaud où le jazz se déclare un élément si important. S'il s'agit ici de textes de Gide avec une mise en musique, ce ne seront pas des collaborations véritables.

Milhaud s'inspirera de *La Porte Etroite* pour écrire en 1913 son *Alissa* : c'est après avoir écouté l'interprétation de Jane Bathori que

Gide remercie le compositeur d'avoir "fait sentir si belle ma prose". Comme l'a fait remarquer Milhaud : "*L'appréciation était pour la prose plutôt que pour la musique*"¹¹⁵. C'est au cours de l'été 1914 que Gide travaille à sa traduction d'*Amal et La Lettre du Roi* de Tagore¹¹⁶. La pièce ne sera montée que le 24 février 1937 au Théâtre des Mathurins, avec une mise en scène de Pitoëff et la musique de Milhaud¹¹⁷. Bien avant cette date, pourtant, il est évident que Milhaud a su profiter de l'appui de Claudel, car nous lisons dans le *Journal* de Gide à la date du 28 septembre 1915 : "*Darius Milhaud est venu hier, vers la fin du jour, jouer le poème symphonique qu'il vient de composer sur un des poèmes de Tagore que j'ai traduits*"¹¹⁸. Où je n'ai entendu que du bruit." Ce n'était pas l'exécution musicale qui faisait défaut, car Gide continue : "*Ensuite il nous a joué d'une manière exquise d'assez médiocres mélodies de Mendelssohn*". Gide n'est point enthousiaste : le fait qu'il reviendra plus tard à cette musique aventureuse doit nous frapper.

Au cours de 1916, Milhaud voudra faire une cantate basée sur *Le Retour de l'Enfant Prodigue*. Le *Journal* du 8 février 1916 nous rapporte un dîner au cours duquel il en parlera avec Gide. L'oeuvre terminée, elle sera divisée en cinq épisodes où, tour à tour, dialogueront avec l'Enfant Prodigue, Le Père (II), Le Frère Aîné (III), La Mère (IV), et le Frère Puîné (V). La Cantate (1917) sera composée à Rio pendant les deux années passées en Amérique du Sud comme secrétaire de Claudel. Nous ne savons pas ce qu'en pensait Gide. Rappelons enfin que *Saül* sera monté après la mort de l'écrivain avec une musique de Milhaud (op. 334, 1954).

Arthur Honegger (1892-1955)

Le 16 juin 1922 *Saül* est monté au Vieux Colombier par Jacques Copeau : c'est Honegger qui en compose la musique, mais on ne la jouera qu'en partie¹¹⁹. Malheureusement, les détails de cette collaboration nous échappent, mais nous connaissons assez les rapports artistiques d'Ida Rubinstein et de son cercle pour nous en faire une idée sommaire. La même année, Cocteau mène à terme sa collaboration avec Honegger pour l'*Antigone*¹²⁰, pièce qui provoque une critique sévère de la part de Gide¹²¹. Plus tard, ce sera Valéry qui écrira avec

le compositeur un *Amphion* qui sera monté à l'Opéra le 23 avril 1931, ainsi qu'un *Sémiramis* qui y sera porté le 11 mai 1934¹²². Devons-nous voir dans cette activité musicale chez les amis de Gide, des forces qui l'encouragent à reprendre ses projets théâtraux ?

Ce sera en novembre 1946 que la traduction de *Hamlet* sera donnée au Théâtre Marigny avec une mise en scène de J.-L. Barrault et la musique de Honegger. Il semble en effet que Barrault lui-même soit responsable de cette collaboration, car il a déjà travaillé avec le compositeur pour assurer la représentation du *Soulier de Satin* qui eut lieu le 27 novembre 1943 à la Comédie Française¹²³.

Georges Auric (1899-1983)

Ami de Satie, de Milhaud et de Honegger, Auric fait partie des Six; ami de Stravinski, il deviendra pendant les années 20 associé aux Ballets Russes et intime de Diaghilev et de Cocteau. Il écrira la musique pour plusieurs films de celui-ci¹²⁴, et pour le ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1920). Nous lui devons également la musique d'autres films, notamment du *Lac-aux-dames* (direction : Marc Allégret) en 1934, et de *La Symphonie Pastorale* (direction : Jean Delannoy) en 1946. C'est en effet Cocteau qui cette fois tisse les liens entre l'auteur et le compositeur. Au mois de juillet 1922 Cocteau en parle déjà à Gide, mais ce ne sera que dans le *Journal* du 3 janvier 1930 que nous en aurons un bref aperçu. Ce sera chez les Noailles que Gide ira rencontrer Auric, Cocteau — et Marc Allégret. Au mois de décembre 1932 cette situation d'amis, donc, amènera Gide dans la loge d'Auric le soir où il écouterait avec enthousiasme l'opéra pour enfants de Kurt Weill *Der Yasager*. "Il est certain [...] qu'hier en entendant ce petit opéra scolaire, j'ai pensé que j'aurais bien voulu avoir écrit ça; Auric aussi avait été très remué et m'a brusquement proposé de faire avec moi une chose du même ordre"¹²⁵. Gide ne se laisse pas entraîner par cet enthousiasme sentimental : la proposition d'Auric n'aura pas de suite.

*Autres compositeurs français modernes**Claude Debussy (1862-1918)*

C'est Delage¹²⁶ qui nous aide à faire le point en ce qui concerne les rapports entre Debussy et Gide : il attire notre attention sur le lien entre Yvonne Lerolle, future épouse d'Eugène Rouart, ami de Gide, et le compositeur. C'est elle qui a reçu de Debussy la dédicace des *Images* pour piano et de la *Toccata*. Nous constatons des jugements divers sous la plume de Gide au sujet de la musique de Debussy. D'une part le *Journal* nous apprend à plusieurs reprises le plaisir qu'éprouvait Gide à jouer certains morceaux; dans ses *Notes sur Chopin* Gide le complimente d'avoir inventé une musique lumineuse : "*Avant Debussy et certains Russes, je ne pense pas que la musique ait encore jamais été aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmures d'eau, de vent, de feuillages*"¹²⁷. D'autre part il écrivait à Ghéon le 14 octobre 1900, après avoir joué à quatre mains avec Yvonne Lerolle les symphonies de Borodine et l'*Antar* de Rimsky-Korsakov, que cette même musique russe "*diminue étrangement Debussy*". Nous connaissons en effet l'enthousiasme de Gide lorsqu'il assiste aux représentations de la musique sauvage des Ballets Russes au Châtelet. Mais Gide avait été également parmi les premiers amateurs de *Pelléas*, dont la première représentation eut lieu à Paris le 30 avril 1902. Ce sera en octobre de la même année que Gide demandera à J.-É. Blanche s'il le reverra à une représentation¹²⁸; il avait déjà écrit à Bonheur le 8 mai 1902 : "*Certes ! je veux entendre et réentendre Méliande. J'ai besoin de sentir notre ciel artistique changer. Je ne vis plus sous celui qui nous pèse*"¹²⁹. L'on pourrait douter un peu de sa sincérité, car le 11 mai il écrit à Ghéon qu'il "*attend de le réentendre*" avec lui "*pour savoir si j'ose trouver cela admirable*". Plus tard¹³⁰, il lui écrira de nouveau pour lui dire qu'il n'est pas resté jusqu'à la fin : "*Je ne fais plus la part de l'admiration et celle de la critique, mais je sais qu'à présent Pelléas n'a plus rien à m'apprendre; et quant à y chercher simplement une émotion agréable...*"

A la première représentation de *Pelléas* le public était dans sa majorité hostile; l'histoire des rapports antérieurs entre Gide et Debussy ne laisse pas prévoir l'enthousiasme de l'écrivain. Debussy, protégé d'Ernest Chausson, avait fait en toute probabilité la connaissance de Pierre Louÿs au courant de l'année 1893. Un cercle d'amis s'établit, et Louÿs écrit à Debussy le 13 juillet 1894 au sujet d'un Gide qui revient de Biskra "*comme un fou*". Au courant de ce même mois Debussy dîne avec Gide et Valéry¹³¹, tandis que l'année suivante Louÿs tiendra Gide au courant des débuts de *Daphnis et Khloé*¹³². Une lettre du 23 juin 1901 marque pourtant par son ton ironique et peu amical une rencontre entre Gide et Debussy : celui-ci n'en a pas éprouvé un plaisir très vif...¹³³. Ce changement ne doit pas nous étonner, car Louÿs a définitivement rompu à cette date avec Gide. L'amitié entre Louÿs et Debussy reste très chaleureuse. La lettre du 24 novembre 1913 fera réponse à une proposition de Gide : Debussy est trop occupé pour qu'il puisse collaborer à la critique musicale de *La N.R.F.*

Ernest Chausson (1855-1899)

Il sera question de Chausson lorsqu'en février 1894 Gide lui demande de contribuer au sauvetage de Bailly¹³⁴. Plus tard, le 24 mars 1914, ce sera Jammes qui parlera à Gide d'un dîner chez Madame Veuve Chausson car il la fréquente toujours¹³⁵. Mouret relève les détails d'un concert où l'on jouait la musique de Chausson : Gide y fait allusion le 6 mars 1907¹³⁶, et Mouret note : "*[Gide] restera avare de commentaires sur l'ensemble de l'oeuvre musicale d'Ernest Chausson : comprenons qu'il la goûtait peu*"¹³⁷.

Vincent d'Indy (1851-1931)

Gide rend souvent visite à la Schola Cantorum, fondée par d'Indy en 1894. Là il découvre des chefs-d'oeuvre alors inconnus de Monteverdi, de Rameau et d'autres maîtres. Nous sommes témoins d'une amitié chaleureuse qui s'établit au courant de l'année 1915 et qui lie Ghéon et Gide au compositeur; la première rencontre eut lieu très probablement chez les Van Rysselberghe¹³⁸. Il existe à la Bibliothèque Doucet une lettre de d'Indy à Gide qui porte la date du 28 septembre 1909¹³⁹, mais qui n'est pas d'un très grand intérêt. Nous ne connaissons pas le jugement de Gide sur la musique de d'Indy.

Maurice Ravel (1875-1937)

Un silence s'établit autour du nom de Ravel. Gide l'a sans doute rencontré dans le salon de Sert. On peut penser également que Gide avait parfois l'occasion de jouer certains morceaux de sa musique. Mais Gide n'en fait mention ni dans son *Journal* ni dans les lettres qui ont été publiées.

Erik Satie (1866-1925)

Malgré l'amitié qui groupa autour de Sert les amateurs du modernisme et des Ballets Russes, Satie se montra trop fermement du côté de Cocteau pour que son esthétique pût plaire à Gide. Il ne connaissait pas non plus un très grand succès public avant cette époque, malgré l'amitié qu'il noua dès 1890 avec Debussy. C'est à la suite d'une présentation de *Trois Morceaux* avec Viñes en avril 1915 que Cocteau s'intéresse vivement à lui. Le 8 avril 1917, donc, Cocteau écrit à Gide qu'il travaille avec Picasso chez Diaghilev — et qu'il prépare *Parade* avec Massine et Satie. Gide réservera son commentaire pour le *Journal* : "Parade — dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : prétention ou pauvreté"¹⁴⁰. Ce jugement rappelle celui que porta Gide sur l'*Antigone* de Cocteau.

Henri Sauguet (1901-1989)

Aux environs de 1923 Milhaud encourage Sauguet (de son vrai nom Jean-Pierre Poupard) à venir s'installer à Paris. C'est ainsi qu'il fera la connaissance de Satie et de Cocteau lors du premier concert donné par l'École d'Arcueil. On retiendra également son second ballet : *La Chatte* (1927), avec une chorégraphie de Balanchine, qui fut un des succès marquants de Diaghilev. Peu de temps après il écrira son *David* à la demande d'Ida Rubinstein. Le compositeur est connu pour sa musique de théâtre, de cinéma et de télévision. Nous lui devons la musique de scène du *Retour de l'Enfant Prodigue*, lorsque la pièce fut représentée pour la première fois par le Rideau, sur la scène du Théâtre de l'Avenue le 23 février 1933, avec une mise en scène de Marcel Herrand.

César Franck et Gabriel Fauré

Si les noms de Franck et de Fauré reviennent sous la plume de Gide, ce sera pour en parler à Ghéon qui, de son propre aveu, avait révélé à Gide les œuvres de Franck. Gide marque son enthousiasme en gardant ses cahiers souvent ouverts sur son piano¹⁴¹. Quant à Fauré, nous savons que tout en étant plus sévère à son endroit, Gide joue certains de ses morceaux "avec délices"¹⁴². Nous ne lui connaissons pas de rapports directs avec ces compositeurs.

*

Igor Stravinski (1882-1971)

Pour décrire les rapports entre Gide et Stravinski, il nous est nécessaire de remonter d'abord aux premières représentations des Ballets Russes. *Le Journal* du 1er juillet 1910 nous apprend que Gide assiste aux répétitions des Ballets à l'Opéra, tandis que le 1er juillet de l'année précédente Gide a fait paraître dans *La N.R.F.* son article sur les représentations russes au Châtelet. Dans cet article, Gide reprend ses idées sur l'effet néfaste du réalisme au théâtre, et, tout en louant la musique ravissante du *Prince Igor*, décrit son ennui habituel lorsqu'il

se trouve spectateur à l'Opéra. Ce qui retient maintenant son attention, ce sont "*les six sveltes gaillards*" : nous le remarquerons dans sa correspondance avec Ghéon : "*Oui, Nijynski... Moi aussi j'ai été dans sa loge ! Avant de quitter Paris, je ne t'ai pas raconté ça... et j'ai pu entendre et voir Schéhérazade : à la dernière répétition quelques figurants du ballet étaient restés paresseusement en veston et pantalons longs, ce qui donnait un prodigieux caractère à la grande scène d'orgie !*"¹⁴³. Quelques jours plus tard il lui écrira de nouveau qu'il a de "*vrais remords de n'en avoir pas profité*"¹⁴⁴. Le cercle donc s'établit : le 13 mai 1912, Nijynski travaille avec Cocteau pour son ballet *Dieu Bleu*¹⁴⁵; le 21 juin 1913, Gide écrit à Ghéon : "*Si, je savais que Stravinski venait d'être gravement malade; la veille de mon départ j'avais été à l'hôtel Meurice où se trouvaient rassemblés autour de Missia [sic] : Kessler, Sert, Diaghilev et Nijynski. Sert m'a pris à part, pour me faire mille reproches de partir précisément au moment où Diaghilev, délivré de ses préoccupations, allait pouvoir prêter l'oreille à ma lecture [de Proserpine]. "Si Gide n'est plus là, Ghéon pourra peut-être lire à sa place, a dit Misia*"¹⁴⁶. Le 5 juin 1914, Gide parle à Ghéon de *Petrouchka* et de *Midas*, et raconte qu'il s'est trouvé dans la loge de Misia Sert avec Kessler, Cocteau, Stravinski, Hermant et Massine. C'est le 5 janvier 1912 que Cocteau pense à Nijynski pour interpréter son ballet *David* : après le *Sacre* du 29 mai 1913 il fera appel à Stravinski qui y ajoutera sa musique. En effet, pendant toute cette période la trame de ces vies s'enchevêtre et se noue dans le salon de Misia Sert¹⁴⁷.

Le 25 mai 1901 Ghéon parlait déjà à Gide d'un déjeuner avec Copet et le peintre espagnol "*Certe*"¹⁴⁸, tandis qu'en 1903 il le rencontre au cours d'une réunion d' "*amateurs*" dont il décrit les allures alléchantes...¹⁴⁹. J.-É. Blanche dessinera le portrait de Misia en 1911, et ce sera Blanche qui ajoutera en post-scriptum à sa lettre du 23 mai 1913 : "*Stravinski me disait : «c'est de la liturgie qu'il nous faut»*". Pendant toute la période 1916-1927, Gide fréquentera beaucoup la maison des Godebski, la famille de Misia. En effet Misia se marie d'abord avec Thadée Natanson, co-fondateur de la *Revue Blanche* (ce qui explique ses premiers liens avec Gide), puis avec Alfred Edwards, éditeur du *Matin*, pour épouser enfin le peintre José Maria Sert. Arnold Bennett est grand ami de Sert et des Godebski¹⁵⁰; Ravel

fréquente ce salon. Mais il y a également le salon de Henry Lerolle où Gide et Sert se rencontrent¹⁵¹.

Le 12 juin 1917 Léon Bakst, décorateur associé aux Ballets Russes, écrit à Stravinski pour le mettre au courant d'un "nouveau projet" d'Ida Rubinstein¹⁵² : il s'agit de la mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* dont il dessinera les costumes et le décor. Le 26 juin Charles Pequin, homme d'affaires d'Ida Rubinstein, écrit à Stravinski pour lui demander s'il veut accepter cette collaboration. Ida Rubinstein, après avoir demandé à Gide de fournir une traduction littérale du texte, s'adresse maintenant à Stravinski par l'intermédiaire de Bakst. Ce qu'elle lui propose, c'est surtout une introduction musicale et une musique de scène : il jouira d'une "liberté totale" — mais on lui recommande, si possible, de ne pas écrire pour des voix. Bref, les rapports entre le maestro et l'impresario seraient les mêmes qu'Ida Rubinstein avait maintenus avec Debussy lors de la réalisation de *Saint Sébastien*. La musique devra être prête en décembre 1917.

La réponse de Stravinski est brusque : un télégramme annonce qu'en principe, il y donne son accord, mais qu'il ne peut rien décider sans en avoir parlé avec Bakst. Il ne peut pas quitter Morges; Bakst doit rester à Paris. Voici un problème : Ida Rubinstein, selon Bakst, a l'habitude de tout faire par écrit. Ceci n'entre pourtant pas dans les habitudes de Stravinski. Un deuxième télégramme refuse catégoriquement toute discussion épistolaire (5 juillet 1917). A celui-ci répond un télégramme de Bakst qui annonce l'arrivée "dans trois semaines" de Gide chez Stravinski. Le 11 juillet Stravinski écrit à Bakst qui s'est chargé de toute l'affaire : "Votre premier télégramme me dit que la musique doit être terminée dans six mois. Or, Gide ne viendra me voir qu'en août". Il y fait preuve d'une certaine impatience, car il considère que son rôle doit être précisé : il faut absolument qu'il en parle sérieusement avec Bakst, dit-il, — ou bien avec Gide. S'ils veulent monter Shakespeare, dit-il, de la manière qu'il suppose — c'est-à-dire dans l'esprit léger et avec les décors somptueux de *Saint Sébastien* ou d'*Hélène de Sparte*¹⁵³ — il ne voit absolument aucun lien possible entre une telle présentation et la musique qu'il envisage. Il ne se sent pas capable de composer une musique comme celle de Debussy dont le seul objet est de créer une ambiance théâtrale : il a surtout besoin de bien comprendre le caractère général de la production.

Bakst lui répond par télégramme (30 juillet 1917) : ils disposent de huit mois; la mise en scène sera à la fois “réaliste et synthétique”. Mais Stravinski ne peut pas se faire une idée d’une telle production : c’est trop vague — notions du réalisme et synthétisme pour la mise en scène, dit-il, ne m’expliquent rien. Le mieux, c’est d’attendre les réponses que Gide pourra lui fournir lors de sa visite. Mais Bakst, tout en essayant de calmer les doutes du compositeur, se montre inquiet du modernisme de Stravinski : si le chef-d’oeuvre de Shakespeare est présenté d’une manière “progressiste”, il doit se refuser “l’honneur et le plaisir” de cette collaboration. En d’autres termes, si Stravinski aime le modernisme des *Contes Russes* de Seriozha, il trouvera que Bakst a une conception d’*Antoine et Cléopâtre* trop historique. Bakst croit qu’il faudra faire valoir l’idée de l’auteur, tout en respectant le contexte historique — “même si on agit ainsi à contre-cœur”. Dans la lettre importante du 25 octobre 1917, Bakst fait mention d’une rencontre avec Ida Rubinstein et Gide. Il en ressort qu’il leur a parlé longuement de la mise en scène de la pièce, et que Gide est pleinement d’accord avec lui. Quant à Stravinski, dit Bakst, s’ils ne peuvent pas se mettre d’accord par écrit (car Bakst est toujours retenu à Paris et ne pourra pas le rejoindre en Suisse), il faudra renoncer au projet. C’est vraiment dommage, ajoute-t-il, que Stravinski n’ait pas pu en parler plus longuement avec Gide. Il rappelle ainsi la conversation qui a eu lieu vers la fin de l’été 1917, au cours de laquelle Gide, avec l’aide de Stravinski et d’Edmond Gilliard, a dressé une liste d’une dizaine de morceaux musicaux. La liste comporte les éléments suivants :

1. L’ouverture
2. L’hymne aux Césars [*sic*]
3. Glorification de Cléopâtre
4. Chant des hautbois
5. 1^{er} entr’acte
6. Fanfares
7. Entrée triomphale de César
8. Marche dans le camp de César
9. 2^{ème} entr’acte
10. Musique pour la mort de Cléopâtre.

Voici donc le point précis sur lequel Stravinski se sépare de ses collaborateurs. Sa proposition d'en faire une interprétation moderne a été rejetée à l'unanimité. Bakst en précise les raisons : le conflit avec l'élément historique de la pièce qui en résulterait ne manquerait pas de provoquer le rire du public. Il renchérit : imaginer De Max habillé en général italien, Cléopâtre comme la femme d'un cheikh égyptien, le palais de la reine meublé dans le goût moderne ayant l'air d'un appartement de danseuse du ventre... Non : c'en est trop — et Gide y fera fortement objection (ce qu'il n'a pas manqué de faire dans son *Journal*, le 16 janvier 1923). Mais Bakst envisage déjà une solution : il se peut que Stravinski ne veuille pas en faire un succès de scandale moderniste... S'il se contente d'écrire une musique qui crée fidèlement les deux mondes de l'Égypte voluptueuse et de la Rome victorieuse, il ne trahira pas l'esprit de la production. Bakst ne prétend pas parler en archéologue : c'est l'esprit humain qu'il veut représenter dans sa mise en scène. Il termine sa lettre en faisant vigoureusement appel à la collaboration de Stravinski : qu'il lui communique sa décision, avec les détails de l'orchestre dont il voudra disposer. Le 31 octobre, Stravinski lui répond : puisqu'il jouit d'une liberté totale, il y donne son accord — et il ajoute des précisions sur le contrat éventuel.

Rappelons que ce fut chez Bakst que Gide lut à Ida Rubinstein le 22 novembre 1917 sa traduction d'*Antoine et Cléopâtre*¹⁵⁴. Le 3 décembre Stravinski envoie à Bakst un télégramme pour lui dire qu'il attend toujours la réponse d'Ida. A quelques mois de distance, le 2 mars 1918, Valéry écrit amicalement à Gide : "*Je parle du tien [id est Antoine et Cléopâtre*¹⁵⁵. *J.-É. [Blanche] déclare impossible maintenant à cause des Russes, une pièce avec Bakst, Ida [Rubinstein], Stravinski, etc.*"

Nous apercevons encore un autre projet avorté : Ida Rubinstein et Stravinski n'ont pu se mettre d'accord sur des questions d'argent (7 avril 1918). Selon Gide, Stravinski aurait dit qu'il collaborerait volontiers à *Antoine et Cléopâtre*, mais seulement si l'on donnait à Antoine l'uniforme d'un bersagliere italien¹⁵⁶. Mais cette hostilité se dissipera vite lorsqu'il sera question de porter à la scène une nouvelle oeuvre, *Perséphone*. Stravinski lui-même raconte (mais il se trompe)¹⁵⁷ que plusieurs mois après le *Sacre* Gide lui parla d'une collaboration musicale et lui demanda de faire la musique d'*Antoine et Cléopâtre*.

Stravinski lui aurait répondu que le style musical dépendrait du style de la mise en scène mais Gide n'avait pas compris ce qu'il avait voulu dire. La suggestion que la pièce soit montée en habit moderne choqua Gide, mais Stravinski nous rappelle que la distance entre Shakespeare et le monde antique d'*Antoine et Cléopâtre* est néanmoins plus grande que la distance entre une production "*shakespearienne*" et une mise en scène moderne. La musique pour une pièce de Shakespeare doit être résolument "*de l'époque*" selon Stravinski : la seule exception pourra se faire lorsqu'il s'agira d'une version "*moderne*" (Stravinski parle ici du style musical, non pas des effets sonores).

Mais les problèmes de finance et d'esthétique se renouvellent. Quand Stravinski écrit à Pequin le 6 décembre 1917, il se montre toujours soucieux de continuer ce projet; le 16 décembre il propose quelques modifications à la répartition des frais. Ida Rubinstein n'acceptera pas ces nouvelles propositions. Gide ne sera pas mis au courant : il écrira encore le 8 mars 1918 pour éclaircir quelques problèmes soulevés par la bataille d'Actium¹⁵⁸, et recevra finalement le refus de Stravinski (le 7 avril 1918)¹⁵⁹.

Copeau, responsable de la représentation de *Perséphone* en 1934, avait déjà écouté en 1912 les fragments de la version primitive de ce drame¹⁶⁰. Nous savons également que René Piot, envoyé par Dukas, vint en 1922 parler à Gide au sujet d'un ballet sur le thème de *Proserpine*¹⁶¹. La Petite Dame nous apprend, pourtant, que ce ne fut qu'en 1932 qu'Ida Rubinstein prit connaissance du texte que Gide lui avait soumis. Elle voulait y associer Stravinski et Sert :

*"Vous ai-je dit que j'avais ces jours-ci revu Ida Rubinstein ? [...] Je ne sais plus comment j'ai été amené à lui dire que j'avais un petit ballet qui dormait depuis trente ans, Proserpine; elle a demandé à le voir, et la voilà qui s'emballe ! Elle voudrait décider Stravinski à faire la musique, Sert les décors, et donner ça pour son chant du cygne. Moi, ça m'est égal, je crois de moins en moins au théâtre, je n'y attache aucune importance, mais la tentative m'amuserait, ça me donnerait un mois de travail pour mettre la chose au point; peu de texte, du reste, des prétextes à gestes et à danses"*¹⁶². Quand on suggère donc à Stravinski d'écrire la musique de *Perséphone*, il accueille la proposition avec "enthousiasme" — ce qui nous fait goûter une ironie rapportée par la Petite Dame : «Je m'entends tout à fait avec vous

[dit-il], mais jamais je ne collaborerais avec Valéry, c'est un athée !!!» *Bypeed très amusé du malentendu, pense que la collaboration pourrait bien ne pas durer !*¹⁶³. L'écrivain et le compositeur se rencontrent en janvier 1933 à Wiesbaden où Stravinski prendra connaissance du texte de *Proserpine* pour la première fois¹⁶⁴. A la suite de cette discussion Gide va revoir son livret : le poème sera divisé en trois parties afin de mieux faire ressortir la qualité liturgique du texte, car Stravinski le considère "comme la célébration d'un mystère". Mais Pluton, selon le compositeur, ne devait pas chanter — la danse, et non pas la parole, est le propre des habitants des Enfers. Or, Gide avait justement proposé le contraire¹⁶⁵. Stravinski écrit donc sur sa copie au moment de l'entrée en scène de ce personnage "Silence". De même il avait d'abord proposé de donner les paroles de Pluton au chœur, avant de les donner au prêtre Eumolpe. En effet, les rôles muets seront éventuellement ceux de Mercure (*Perséphone*, v. 154) et de Pluton (Gide avait envisagé le Roi des Enfers "comme une grande ombre [...], soudain on entend sa voix très grave" v. 139). Le rôle parlé sera d'abord celui d'Eumolpe, avant d'être celui de Perséphone : ce sera le grand prêtre d'Eleusis qui indiquera par son chant les étapes de la renaissance mystique de la "déesse" Perséphone. D'autres discussions entameront la question du chœur des nymphes dont Stravinski veut donner le chant dans le dernier tableau au chœur des hommes. Gide se rendra chez Ida Rubinstein à Saint-Louis des Invalides pour écouter une chorale d'enfants, mais leur choix tombera enfin sur le chœur Zanglust d'Amsterdam pour la présentation parisienne¹⁶⁶. Gide se montre en général très enthousiaste, mais regrette un peu qu'il soit nécessaire de supprimer entièrement le rôle d'Eurydice (le 24 février 1933).

Au courant de cette collaboration Stravinski propose bien des changements — Gide ne lui avait-il pas donné son autorisation ? "Je ne considère le texte comme définitif, que dans la mesure où il vous convient"¹⁶⁷. C'est ainsi qu'Eumolpe ne chantera pas son *introït* avant le lever du rideau et pendant le changement de scène des tableaux 2 et 3 (comme l'avait prévu Gide), mais après la symphonie qui marque chaque fois la transition qui s'effectue entre le monde des vivants et celui des morts. De même, le 28 mars 1933 Gide envoie deux morceaux qui se placeront à la fin du premier tableau : "Nymphes,

mes soeurs..." (v. 82-88, paroles de Perséphone), et "*Perséphone, un peuple t'attend...*" (v. 71-81, vers d'Eumolpe). Il y ajoute une note pour indiquer que la musique d'Eumolpe pourra précéder celle de Perséphone : le compositeur agrée à cette suggestion mais n'accepte pas la suite — Gide avait voulu que *Perséphone* déclamât son rôle au cours de ce que Stravinski envisage comme une marche funèbre. Il y aura au cours des discussions d'autres transpositions, changements, suppressions... Le "*geste inachevé de la vie*" des Danaïdes (v. 128 ce qui cadre bien avec la logique du texte de Gide), deviendra "*insensé*" sous la plume de Stravinski. Quant au Retour de Perséphone dans le troisième tableau, le compositeur note en marge de sa copie qu'à mesure que Perséphone s'avance vers Triptolème une "*musique pure*" doit terminer la danse.

De toute évidence — et malgré l'apport du librettiste — c'est à Stravinski que revient le mérite d'avoir fait vivre le texte de Gide par l'emploi varié des temps et des coloris orchestraux. Il voulait un texte fortement rythmé : Gide le lui donne, mais pour éviter les malentendus précise parfois le nombre exact de syllabes — "*s'épanouir*" 4, "*fiance*" 2 (Stravinski écrit "merci" en marge de sa copie). Gide se plaint auprès de la Petite Dame : "*C'est tout de même gênant de donner des vers à mettre en musique à un musicien russe [...], il prend les vers à rimes féminines pour des vers à treize pieds et a une tendance à mettre l'accent sur la muette. Ça c'est du reste fait souvent, et tant pis.*"¹⁶⁸ Gide insiste auprès de Stravinski sur le fait que le public doit pouvoir *comprendre* les (ses) paroles.

Musique, ou parole ? certes, l'importance relative de ces deux éléments reste toujours difficile à déterminer. Stravinski note dans sa copie au début du deuxième tableau que le mélodrame se définit par sa forme musicale, et qu'il faut en conséquence éviter que la musique soit l'esclave du dialogue. Mais Gide était en somme disposé à toutes les concessions afin de plaire à Stravinski. Celui-ci trouvait que Gide manquait d'entrain. En effet, l'accentuation musicale de la pièce surprend Gide et lui déplaît. Selon Stravinski, Gide ne comprenait point son langage musical. Il est donc piquant de remarquer que lorsque le compositeur lui parle en mars 1933 de sa musique "*monument [...], organisme musical indépendant*"¹⁶⁹, c'est plutôt le malaise d'Ida Rubinstein qu'il prévoit — non pas celui de Gide. Si

Gide n'apprécie pas la musique de Stravinski, le compositeur n'épargnera pas le livret : le rythme des vers lui déplaisent (des vers à mastiquer, rythmes de chemin de fer, dira-t-il); et il relève l'idée fâcheuse d'une déesse "*ivre de nuit*" et "*encore mal réveillée*". Il semble que Gide n'a assisté ni aux répétitions, ni aux représentations de *Perséphone*, s'étant décidé le 30 avril d'assister à une réunion communiste¹⁷⁰... L'amitié de Gide et de Stravinski s'éteint.

Si l'on confronte les indications musicales de Gide et celles de la partition, nous remarquerons d'abord les endroits où celles-ci répondent à l'intention de l'écrivain :

v. 65 : Perséphone se penche sur le narcisse : "*une inquiétude nouvelle s'est glissée dans l'orchestre*" [Partition de Stravinski : *allargando* (mais dans sa copie Stravinski ajoute des points d'exclamation et d'interrogation pour marquer sa surprise en face de cette phrase)].

v. 70 : Perséphone cueille la fleur : "*une grande plainte envahit l'orchestre*" [Partition : *alle breve* [blanche]= 50 — *glissando*].

v. 139 : Dialogue entre Perséphone et le chœur : "*Silence dans l'orchestre*" [Partition : *pizzicato* suivi de *diminuendo con sordini*. Le manuscrit porte à la suite : "*Perséphone... compatissante... La musique peu à peu se fait plus tendre, moins plaintive, et comme doucement rassérée*" — c'est une suggestion de la part de Gide].

Ceci ne doit pas nous étonner, car nous sommes témoins de l'entente des deux collaborateurs. Mais une différence très nette s'établira dans trois endroits où Stravinski cherchera de son côté des effets dramatiques :

v. 179 : "*Rythme accéléré* [Partition : *lungo colla parte pp. diminuendo*] *de la musique, ironique et stridente au moment où Mercure... bondit pour s'emparer de la grenade*".

v. 220 : A la suite de la vision de Perséphone : "*C'est à partir d'ici que la musique commence le long crescendo* [La partition ne montre pas de *crescendo*], *ou éclaircissement, enfin la montée qui doit se poursuivre jusqu'à la fin de ce tableau...*"

v. 320/322 : Les chœurs interrogent Perséphone : "*Silence dans l'orchestre*" [à deux reprises. Dans la partition le silence n'est pas absolu].

Dans l'ensemble du texte imprimé nous constatons en effet que les indications de Gide sont beaucoup moins fréquentes qu'elles ne l'étaient pour *Proserpine*. Certaines suggestions de la version primitive ont survécu dans cette nouvelle version (p. ex. v. 179), et semblent parfois ne pas répondre aux souhaits de Stravinski. C'est à croire que Gide les retient *malgré* son collaborateur, et qu'il les offre au *lecteur* de son œuvre. Qui plus est, Gide fait encore preuve d'une volonté de donner à son texte une coloration à la fois émotionnelle et intellectuelle, d'où l'usage de termes affectifs ("*ironique*", etc.) Ce souci est beaucoup plus en évidence dans *Proserpine*, où Gide crée des images sans doute pour rendre son projet plus vivant aux yeux d'un collaborateur éventuel. Dans la version B nous lisons, par exemple :

v. 12 : "*La musique, jusqu'alors idyllique, se pénètre d'une inquiétude inconnue*". [L'inquiétude revient souvent].

v. 135 : "*La vision de Proserpine... c'est avant tout affaire à la musique de l'exprimer; tout ce qui est des Enfers relevant d'un mode spécial, et réservant le pathétique humain et "de plein air" à ce qui appartient à la terre...*"

v. 171 : le chant pathétique d'Orphée.

v. 189 : reprise de motifs divers, avec une musique purifiée, solennelle, etc.

Dans la version A il s'agissait encore de souligner certains effets qui, à leur tour, venaient s'ajouter à l'élément philosophique du texte. C'est ainsi que dans la version A, il y aura en plus des danses et des rondes l'indication de l'orchestre qui "*rit malignement*" avec Mercure (A v.143), du déchaînement pathétique de l'orchestre (A v.159), du "*pianissimo*" au moment où le narcisse est cueilli (A v.31), du "*crescendo*" quand Proserpine s'avance vers les Enfers, du "*grand éclat sombre*" qui "*atteste la prise de possession de Pluton*" (A v.51). Mais, comme nous l'avons fait remarquer, certaines de ces indications sont reprises dans *Perséphone*. Nous verrons, donc, qu'elles se proposent sur deux niveaux : d'une part il s'agit de mouvements chorégraphiques, d'autre part la musique révèle l'émotion des personnages. Nous retrouvons la même volonté de permettre au simple lecteur d'"*écouter*" la musique de scène que nous présente le texte d'*Antoine et Cléopâtre*.

CONCLUSION

Pendant toute sa vie Gide préfère la musique de piano, et celle de Chopin en particulier. Si l'on peut parler d'une "première période" dans son expérience musicale, ce sera celle de la "métaphysique" de la musique : là se rencontrent sous sa plume la notion de suprématie de l'Idée et celle de l'Harmonie universelle exprimées par — et à travers — la musique. La "deuxième période" sera marquée par les Ballets Russes. Ce sera l'époque où Gide se liera d'amitié avec les membres de ce cercle d'artistes; c'est alors qu'il fréquentera assidûment le salon de Misia Sert. Ainsi sera-t-il tenté, nous semble-t-il, de faire figure dans le monde des auteurs de mélodrames et d'œuvres musicales présentées sur la scène, notamment sous le patronage d'Ida Rubinstein. Ce sera donc après les tentatives entreprises avec Bonheur qu'on le verra en quête de collaborations nouvelles. *Proserpine* fera l'objet de démarches auprès de Florent Schmitt en 1909, de Dukas en 1912, de Diaghilev (et de Stravinski qui à l'époque ne prend pas connaissance du texte) en 1913. *Perséphone* renaîtra en 1933 grâce à l'entremise d'Ida Rubinstein, avec une nouvelle musique de Stravinski. Quant à la première version (abrégée et modifiée, avec danses, d'après Shakespeare) d'*Antoine et Cléopâtre*, ce sera d'abord à Stravinski qu'il fera appel en 1917, puis, en 1918, à Dukas. La pièce sera montée en 1920, avec la musique de Florent Schmitt, ce qui donnera vraisemblablement lieu au désir d'en créer un "mimodrame" sur la même musique en 1922-24. D'autres compositeurs viendront illustrer l'œuvre théâtrale de Gide.

Nous remarquons plusieurs constantes : la préférence pour Chopin *contra* Wagner; le sentiment que la meilleure musique est celle qui reste discrète, classique mais pleine d'émotion; l'horreur du pathos; l'antipathie à l'égard du théâtre musical; la pensée que la musique se suffit, et qu'elle ne fait qu'un mariage peu commode avec les paroles. Chose donc curieuse : nous verrons que Gide avec ses propres projets cherche à dépasser ces limites qu'il a établies — et, tout en critiquant allégrement certaines tendances dans la musique moderne, il fera lui-même appel à quelques-uns de ces compositeurs "barbares". Sa position reste avant tout contradictoire à bien des égards...

NOTES

1. Virgile, *Eglogue VIII* 55.
2. *Œuvres complètes*, XII p.9.
3. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. C. Martin. Paris : Gallimard, 1986, p. 75. De même (p.78) : "De la musique, — de la musique : en les plaintes de l'harmonie, ton âme étonnée reconnaîtra les siennes et les sanglots jailliront, si longtemps contenus. Mais, quand je commence à jouer, aussitôt tu t'enfuis, craintive."
4. *Œuvres complètes*, IX, p. 108 (texte écrit quelques années avant 1919).
5. *Notes sur Chopin* (1948), p. 53-4. On relève pourtant une combinaison curieuse dans le *Journal* : "lire [...] Euripide aux sons de la musique de Chopin" (? 1888, inédit)..
6. *Journal* 28 septembre 1915.
7. *Notes sur Chopin* (1948), p. 109.
8. *Journal* 17 janvier 1902; voir également le *Journal* 1916 p. 543, éd. Pléiade : Romain Rolland "créé en Jean-Christophe, abstraitement, un être non plus allemand que français, un musicien", un être vague, à qui il prête toutes les sensations, les émotions qu'il veut. *«Comme un musicien qu'il était.» (Platon)" [La note* ne se trouve que dans les *Œuvres complètes*, VIII p. 223.]. Gide, qui ne goûte pas l'opéra en général, fait parfois preuve d'une curiosité à son égard : par exemple, le 24 février 1918, en écrivant à J.-É. Blanche "J'aimerais bien aller entendre avec vous Castor et Pollux" de Rameau.
9. *Œuvres complètes*, X, p. 316.
10. *Œuvres complètes*, XII p. 565 (Journal - lettres). Voir la liste de morceaux appris par coeur dans laquelle figurent notamment Bach, Schumann, Chopin (*Cahier bleu : notes de lecture 1889-1902*, inédit). De même l'on retrouve dans le *Journal* inédit ces trois noms parmi "les personnalités dont s'est formée la mienne".
11. *Conversations radiophoniques avec J. Amrouche; Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (voir le commentaire de Claude Martin, 1986).
12. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 62. Gide fait allusion à Schopenhauer à la page 96.
13. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français pour la première fois par J.A. Cantacuzène. Leipzig : F.A. Brockhaus; Paris : Didier, Perrin et Cie., 1886, II, p. 682. Voir plus loin l'opinion de la Pérouse.
14. *Le monde comme volonté...*, p. 410.
15. *Le monde comme volonté...*, p. 677.
16. *Le monde comme volonté...*, II p. 678.
17. *Le monde comme volonté...*, II p. 679.
18. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 151.
19. *ibid.* p. 51.
20. *ibid.* p. 51.
21. *ibid.* p. 56.
22. *ibid.* p. 73.
23. p. ex. *ibid.* pp. 142, 149-150; et encore : "Il réfléchit sous quelle FORME IMMATERIELLE (mélodie) elle peut être PERCEPTIBLE INTUITIVEMENT à son âme. (Berlioz). --- ! --- ! Je t'aurai bien aimée ! (Ritardando). Il faudrait trois syllabes — le sentiment est alors d'une tristesse infinie." (p. 152).
24. *ibid.* p. 129.
25. *ibid.*, p. 93 (Le Cahier Noir); cf. dans *Proserpine* "Non, Koré, tu sais bien qu'Eurydice est la strophe même de la lyre, et qu'Orphée... etc..." (version B v. 64). Gide disait plus tard à Amrouche qu'il croyait avoir écrit André Walter en belge... (*Conversations radiophoniques*, 1949).
26. Feuillet c. 1896. Méditation II p. 98, éd. Pléiade.
27. Comme plus loin, Philoctète.
28. P. 184-6, éd. Pléiade.
29. *Perséphone*, éd. Pollard, p. 36 (où se trouve une analyse plus approfondie).
30. Nous avons réservé pour plus loin la question de la présentation du personnage de Perséphone. Dans le mélodrame on notera avec intérêt qu'elle sera la seule personne à avoir un rôle parlé.
31. P. 21, éd. Pléiade.

32. Gide se proposait d'écrire le roman qui manquait à l'école symboliste (*Conversations radiophoniques*, 1949).
33. P. 53-54, éd. Pléiade.
34. Lettre à Drouin citée dans Delay, *La Jeunesse d'A. Gide*, II, p. 364. *Proserpine* date vraisemblablement de la même époque.
35. *Théâtre*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1947, I p. 161.
36. Livre I : p. 156, éd. Pléiade.
37. Livre IV : p. 187, éd. Pléiade.
38. P. 199-200, éd. Pléiade.
39. Livre VI : p. 221, éd. Pléiade.
40. Livre VI : p. 217, éd. Pléiade.
41. P. 226, éd. Pléiade.
42. P. 193-196, éd. Pléiade.
43. P. 197-8, éd. Pléiade. Ce sentiment religieux n'est pas sans faire penser à l'appel lancé dans *La Tentative Amoureuse* : "Eté! Eté! Il faudrait chanter cela comme un cantique." (p. 77, éd. Pléiade).
44. P. 198, éd. Pléiade.
45. P. 199, éd. Pléiade : cf. Ménélaque.
46. P. 201-2, éd. Pléiade.
47. P. 160, éd. Pléiade.
48. P. 163, éd. Pléiade.
49. P. 169, éd. Pléiade.
50. P. 166, 174, 176, 197 (chants religieux), 199, 200, 207, 210 (le fermier), 222 (les marins), 245 (le roseau), éd. Pléiade.
51. P. 167, 178; 86; 200-1, 204, éd. Pléiade.
52. P. 225, 230, 231, éd. Pléiade. Amateur de musique nègre et de musique arabe (*Journal* [1896] p. 82 et suiv.; *Retour du Tchad* (dans *Œuvres complètes*, XIV p. 44), Gide semble néanmoins plus réceptif à la musique occidentale qui, "de sa façon sinieuse, répand sur notre âme sa caressante langue".
53. P. 178, éd. Pléiade.
54. A Venise les altos et les flûtes s'associent à l'amour (p. 188); même chose à Côme (p. 190).
55. P. 188, éd. Pléiade.
56. P. 189, éd. Pléiade.
57. P. 505-6, éd. Pléiade.
58. P. 895, éd. Pléiade : cf. *Journal* 29 juillet 1929 où s'exprime une idée pareille.
59. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII p. 5-6. Relevons une autre comparaison (réapparition dans la deuxième partie de certaines idées exprimées dans le journal d'Edouard) : "Il serait dès lors d'autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps — comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach" (*Journal*, 3 octobre 1924). On retient également le style fugué des premiers chapitres des *Faux-Monnayeurs* — présentation et enchevêtrement des "voix".
60. P. 1064, éd. Pléiade. *Journal* : "Ne prétendant plus à la consonance et à l'harmonie, vers quoi s'achemine la musique ? Vers une sorte de barbarie..."
61. P. 1064, éd. Pléiade.
62. P. 1084, éd. Pléiade.
63. *Journal*, 1er décembre 1921. Par contre, nous lisons dans le *Journal*, 7 décembre 1921 : "Kunster Fugue. Rien de ce que j'en ai dit l'autre jour ne me paraît plus bien exact. Non, l'on ne sent plus là, souvent, ni sérénité ni beauté; mais tourment d'esprit [etc.]"
64. F. Mouret, *Six lettres inédites d'A. Gide à G. Jean-Aubry* dans *Interférence* n°3, janv.-juin 1981, p. 108 n.5.
65. Lettre de Gide à Dabit, le 4 septembre 1929 dans *E. Dabit et A. Gide*, [éd.] par M. Dubourg, Paris : Permette, 1953.
66. *Incidences*, Paris, 1924, p. 40.
67. *Notes sur Chopin* (1948) p. v.
68. Notamment dans le *Journal* 15 juin 1914 (p. 420, éd. Pléiade), et 5 mars 1916 (p. 546). Gide y revient en 1919, 1923, 1927 (voir *Les Cahiers de la Petite Dame*).

69. P. 21, éd. 1948.
 70. P. 24, éd. 1948.
 71. P. 105, éd. 1948.
 72. *Journal*, 8 janvier 1939.
 73. P. 30, éd. 1948.
 74. P. 31, éd. 1948.
 75. P. 31, éd. 1948.
 76. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* (1986), p. 141.
 77. A. Gide et A. Mockel. *Correspondance*, éd. G. Vanwelkenhuyzen. Genève : Droz, 1975, p. 71 (note); ms Doucet y 1552 (Gide assiste à une représentation du *Manfred* de Schumann le 25 mars 1892).
 78. Lettre de Gide à Mockel du 9 mars 1892 : "*Tristan et Isolde. J'ai failli m'y embêter — mais c'était si sublime, que je n'ai pas osé.*"
 79. Lettre de Gide à Valéry, 1898 (éd. Mallet p. 317).
 80. Lettre à Valéry du 19 octobre 1899. Voir également la réponse de Valéry du 25 octobre 1899.
 81. *Journal*, 22 mai 1907.
 82. *Journal*, 25 janvier 1908.
 83. *Journal*, 25 septembre 1928. Voir également la lettre à Mockel du 9 mars 1892.
 84. Cf. également, "*bonne étude de piano*" : *Granados [1867-1916] précisément, dont la mort dans la catastrophe du Sussex est si désolante* (*Correspondance Gide-Copeau*, II, éd. J. Claude, p. 123, le 29 mars 1916).
 85. Gide n'a "*pas le coeur*" d'assister à une représentation de *La légende de Joseph* (texte par Hoffmannsthal et Kessler, musique de R. Strauss) malgré les instances du comte Kessler (juin 1914 : voir C. Foucart, *D'un monde à l'autre. La Correspondance André Gide-Harry Kessler*. Lyon : Centre d'études gidienne, 1985, p. 74). Le 22 mai 1907 il note dans son *Journal* : "*Salomé de Strauss [...] Exécration musicale romantique, d'une rhétorique orchestrale à vous faire aimer Bellini. Seules les parties de pittoresque comique (les mages) ou morbide, réticences de Salomé quand Hérode veut la faire danser — le rôle de Hérode presque entier, attestent un remarquable «savoir faire» [etc].*"
 86. Lettre de Gide à Blanche du 19 mai 1916 (*Correspondance*, éd. G.P. Collet).
 87. *Notes sur Chopin* (1948) p. vi. Voir la suite de la citation du *Journal* 22 mai 1907 : "*[Pierre] Lasserre remarque de même l'excellence de la truculence comique chez Hugo; — de même les Maîtres-Chanteurs — mêmes causes. Et mêmes causes des défauts : indiscrétion des moyens et monotonie des effets, fastidieuses insistances, insincérité flagrante; mobilisation indiscontinue de toutes les ressources [...]. Amplification systématique, etc... [...] Mieux vaut condamner l'œuvre en bloc.*"
 88. Le 23 janvier 1936, Gide écrivit à Alibert au sujet de son livre *Dissonances* : "*Parfait, tout ce que tu dis de la musique de Wagner, et de Weber, et de Schumann...*"
 89. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII, p. 40.
 90. *Journal des Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes*, XIII, p. 40.
 91. La mort de Samain est survenue le 24 août 1900.
 92. C. Martin, *La Maturité d'A. Gide*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 388 (texte inédit).
 93. Lettre du 3 mars 1903.
 94. Lettre du 3/4 mai 1903.
 95. Lettres du 12 et 20 janvier 1905 et du 10 octobre 1906.
 96. Voir également la lettre à Ghéon du 12 août 1909.
 97. [Août 1909] : Schmitt reste indécis devant le projet de collaborer avec Gide — d'une part il doute de pouvoir "*pénétrer dignement*" sa pensée; d'autre part, il aurait souhaité un sujet "*plus vivant, plus humain*" (in BAAG n°54 (1982) lettre VII).
 98. *Journal*, 30 novembre 1917. Gide s'en explique à Copeau le 30 avril 1917 (*Correspondance*, II, éd. J. Claude, p. 173). Ida Rubinstein (1885-1960) : voir également plus loin, les rapports avec Stravinski.
 99. *Journal*, 21 septembre 1917.
 100. Les lacunes en sont remplies et les erreurs se sont purgées à partir du 9 septembre 1937 en vue d'une traduction complète (voir P. Pollard, "*Antoine et Cléopâtre : une belle infidèle*", in A. Gide et l'Angleterre, London : Birkbeck College, 1986, p. 47-59).
 101. *Antoine et Cléopâtre. Six épisodes symphoniques en deux suites d'après le drame de Shakespeare par Florent Schmitt*. Paris : A. Durand et fils, [1921-2]. Op. 69.

102. *Journal* 1920 (p. 681, éd. Pléiade). Voir la lettre à Alibert du 13 juillet 1920 : "spectacle [...] fastueux [...]. Au demeurant, il ne restait plus grand-chose de la pièce elle-même, et le peu qui restait, on ne l'entendait pas".
103. Cité dans *Correspondance Gide-Martin du Gard*, I, p. 655-6.
104. *BAAG* n°54, 55 (1982).
105. Plusieurs références dans le *Journal*.
106. Voir *Les Cahiers de la Petite Dame*, I, p. 118 (14 avril 1922). C'est également Piot qui invite Gide à une représentation des *Troyens* à l'Opéra (*Journal*, 2 juin 1921). Dukas et Piot se rendirent ensemble chez Gide en 1912; c'est pour *La Péri* de Dukas que René Piot dessine les costumes.
107. Représentée à Paris pour la première fois le 10 mai 1907, la pièce a été publiée en 1901. Ghéon se montre très enthousiaste, mais Gide dut s'absenter de Paris sans avoir assisté à la représentation.
108. L'une le 5 août 1940 (The Humanities Research Center, Austin, Texas); l'autre, sans date, vraisemblablement de la même époque (Bibliothèque Doucet y 1369.1) — inédites.
109. Lettre à Valéry du 5 août 1941. Rappelons également le *Journal*, 11 septembre 1941 — visite chez Tailleferré.
110. Lettre de Claudel à Gide du 9 octobre 1913.
111. Voir la *Correspondance Claudel-Gide*, éd. Mallet, note p. 360 : Milhaud commence dès 1913 à mettre en musique la traduction d'Eschyle de Claudel, *L'Orestie*, dont *Les Euménides* dateront des années 1917-22.
112. Lettre de Claudel à Gide du 26 novembre 1913 : il y en aura trois versions dans la période 1913-1919.
113. *Correspondance Gide-Cocteau*, éd. J.-J. Kihm, note p. 52. Ce sera Cocteau qui écrira le livret du *Pauvre Matelot* de Milhaud (16 décembre 1927).
114. *Journal*, 23 janvier 1917, 14 mai 1921.
115. Anecdote rapportée par R. Delage dans *BAAG* n°39 (1978) p. 23. Il y en aura une nouvelle version en 1931.
116. Publiée en 1922. Il s'agit du *Post Office*. Voir le *Journal*, 27 juin 1914, 6 et 8 juillet 1914.
117. *Correspondance Gide-Bussy*, I, p. 452, note 2. Retenons un deuxième essai musical d'*Amal* par Louis Martin au Théâtre des Mathurins en juin 1949.
118. *Le Poème du Gitanjali*.
119. *Correspondance Gide-Copeau*, II, p. 234 (15 juillet 1922), et *Journal*, I, p. 732. Nous lui devons également *Le Dit des jeux du monde* (masque), donné au Vieux Colombier en décembre 1918.
120. Lettre de Cocteau à Gide, du 28 octobre 1922.
121. *Journal*, 16 janvier 1923.
122. *Amphion* : voir *Correspondance de Gide à Valéry*, le 15 septembre 1932. *Sémiramis* : Blanche fait part à Gide de sa critique sévère le 24 mai 1934 — Gide est du même avis, ajoutant qu'Ida Rubinstein "s'était fait nettement «emboîter» à la première" (lettre à Blanche du 25 mai 1934).
123. Rappelons que le premier acte de *Hamlet* fut publié dans *Echanges* en décembre 1929 : la traduction en sera complétée le 31 août 1942, suivant les conseils de Dorothy Bussy. Voir le *Journal*, 1er septembre 1942, et la *Correspondance Gide-Bussy*, III.
124. *Le sang d'un poète* (1930), *L'Eternel retour* (1943), *La Belle et la Bête* (1946).
125. Le livret, par Brecht, est d'après le japonais. Voir *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 269-270 (11 décembre 1932). Nous y relevons l'hostilité de la Petite Dame à l'égard de certains morceaux de *Mahagonny* — mais nous ne savons si elle reflète l'attitude de Gide. Gide s'enthousiasmera pour *l'Opéra de quat'sous* qu'il découvrira au cinéma, à Barcelone (*Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 285, 23 février 1933).
126. *A. Gide et la musique* dans *BAAG* n°39 (1978), p. 13-28.
127. *Notes sur Chopin* (1948) p. 30.
128. Lettre à Blanche oct.-nov. 1902, éd. G.-P. Collet (*Cahiers A. Gide* VIII) p. 134.
129. Gide à Bonheur (8 mai 1902), dans *Le Retour*, p. 69. Rappelons que Bonheur est l'ami intime de Debussy à partir de 1880, mais qu'un différend les sépare vers 1900. Bonheur fréquentera également la famille d'Ernest Chausson, notamment le beau-frère de celui-ci, le peintre Henri Lerolle.
130. Gide à Ghéon 10 janvier [1903] dans *Correspondance*, I, p. 492. Voir également les notes à la p. 416 du même tome.
131. Lettre de Debussy à Louÿs, 27 juillet 1894 dans *Correspondance C. Debussy-P. Louÿs* (1893-1904), éd. H. Borgeaud, introd. de G. Jean-Aubry. Paris : J. Corti, 1945.

132. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici quelques collaborations de Debussy et Louÿs qui datent de ces années : *Amphion* (c. 1894) de Debussy; *Daphnis et Khloé* (ballet, 1895-8), *Aphrodite* (ballet, 1896-7), *Les Chansons de Bilitis* (chansons, 1897-8); *Le Voyage de Pausole* (suite symphonique, 1901).
133. Lettre de Debussy à Louÿs, 23 juin 1901 (*Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*, 1893-1904, recueillie... par H. Bourgeaud, Paris, 1945).
134. Voir la *Correspondance Régnier-Gide*, éd. D.-J. Niederauer. Genève : Droz, 1972, p. 65.
135. Voir la *Correspondance Claudel-Gide*, éd. Mallet, p. 226; *Correspondance Gide-Cocteau*, II, p. 16 (13 avril 1913) et p. 48 (22 décembre 1913).
136. F. Mouret, *Six lettres inédites d'A. Gide à G. Jean-Aubry* dans *Interférences* n°13, janv.-juin 1981, p. 88, n.28.
137. Voir A. Gide à E. Chausson. *Lettres autographes [inédites] 1895-8*. Vitrine XI n°7. E. Chausson. Exposition commémorant le 50^{ème} anniversaire de sa mort. Musée de l'Opéra, 28 juin-16 juillet 1949. Paris : Bibliothèque Nationale, Dépt. de la Musique, 1949, p. 6 (cité par F. Mouret). Pour les rapports de Henri Lerolle (1848-1929), de Chausson, de la famille Rouart, et de "tout un cercle d'amis et de famille où Gide avait sa place" on consultera également Mouret, p. 93 n.35. Ajoutons le témoignage de J.-É. Blanche avec lequel Gide sympathisait peut-être : "[écouter]" *Slavité dans d'odieuses compositions de Chausson*," (lettre à Gide du 5 août 1902).
138. Voir lettre de Gide à Ghéon, 28 février 1918; *Journal*, 13 septembre 1934.
139. Fonds Gide gamma 1227.1 Mouret (*op. cit.* p. 115, n.74) apporte des précisions sur les programmes de la Schola. Le disciple de Vincent d'Indy, Déodat de Séverac (1873-1921) fréquente peu Gide mais se lie d'amitié avec F.P. Alibert, ami intime de Gide dès 1907 (voir *Correspondance Gide-Alibert*, 19 décembre 1907, avec la note de C. Martin *ad loc.*).
140. *Journal*, 1^{er} janvier 1921.
141. Voir *Journal*, 1902, 1915, 1927...
142. Voir *Correspondance Gide-Mockel*, éd. G. Vanwelkenhuyzen, (1^{ère} année 1899).
143. 15 juin 1910.
144. 5 juillet 1910.
145. *Correspondance Gide-Cocteau*, éd. J.-J. Kihm, introduction p. 18.
146. Lettre de Gide à Ghéon 21 juin 1913 (rappelons qu'un fragment du texte de *Proserpine* est écrit de la main de Ghéon [feuille y 892.21]). Il est évident que *Proserpine* sera destiné à Diaghilev et Sert (lettre de Ghéon à Gide du 26 juin 1913). Voir les lettres de Gide à Sert (18 mars 1913) et de Sert à Gide (22 septembre 1913) in *BAAG* n°54 (1982), lettres XII, XIII. En janvier 1914, Stravinski doit jouer *Le Rossignol* chez Misia Sert; en février de la même année il fréquente Cocteau, Rivière, Cocteau, Gallimard.... (*Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 109-110).
147. *Le Sacre du Printemps* : "oeuvre musicale la plus forte, la plus neuve, la plus drue qu'on ait donnée depuis longtemps". Dans le cadre des rapports entre Gide et les Ballets Russes, retenons également *Le Jardin Public*, ballet tiré des *Faux-Monnayeurs*, avec la musique de Vladimir Dukelsky. Ce spectacle fut réalisé par les Ballets Russes de Monte Carlo sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées en mai-juin 1934, avec la chorégraphie de L. Massine et D. Lichine. Citons également un événement lors du séjour anglais de Gide : "Je dinais à Hamstead avant-hier après avoir assisté à la première du Coq d'Or", lettre de Gide à J.-É. Blanche du 26 juillet 1918 (J.-É. Blanche : *Nouvelles lettres à A. Gide...* éd. G.P. Collet. Genève : Droz, 1982) — il s'agit de l'opéra de Rimsky-Korsakov (1844-1908), chorégraphie de Fokine. [La véritable première à Londres avait eu lieu le 15 juin 1914.] D'autres échos de la musique russe : Blanche écrit à Gide le 25 janvier 1905 : "Pourquoi n'étiez-vous au dernier Cortot ? Moussorgski [1839-1881] ravissant" et encore au même le 23 mai 1913 : "Je comptais vous rencontrer à Boris, hier" (Gide ne donne aucun avis dans ses réponses).
148. Lettre de Ghéon à Gide 25 mai 1901.
149. Lettre de Ghéon à Gide 1903, (*Correspondance*, I, p. 506). Voir le *Journal*, 20 octobre 1907 — Gide retrouve quatre fois Sert au Salon d'Automne.
150. Voir *Correspondance Gide-Bennett*, éd. L.F. Brugmans, 18 mars 1914.
151. C. Martin, *Maturité d'A. Gide*, Paris : Klincksieck, 1977, p. 221 (16 juin 1897). Retenons également une lettre de Cocteau à Stravinski du 11 août 1916 (Stravinski, *Selected Correspondance*, I, New York : Knopf, 1982) : Gide emmène Cocteau écouter les 3 *Pieces for String Quartet*. (C'est le moment où Cocteau travaille avec Satie pour Diaghilev : *Parade* sera terminé au mois d'octobre.)
152. I. Stravinsky, *Selected Correspondance*, II, edited and with commentaries by R. Craft. London : Faber 1984.

153. *Le Martyre de Saint Sébastien*, musique de Debussy, texte de d'Annunzio, 1911; *Hélène de Sparte*, tragédie lyrique de Verhaeren représentée au Théâtre du Châtelet le 4 mai 1912, décors et costumes de Bakst, mise en scène d'Alexandre Savine, Ida Rubinstein dans le rôle d'Hélène (la critique juge l'atmosphère de la pièce plus slave que grecque). Au cours de la première saison des Ballets Russes au Châtelet en 1909 Ida Rubinstein joue dans *Cléopâtre* (le remaniement de *La Nuit d'Égypte* de Fokine par Diaghlev).
154. *Journal* 30 novembre 1917.
155. Ne confondons pas l'oeuvre de Gide avec une autre production : *Antoine et Cléopâtre*, ballet d'après Pouchkine, décor de Bakst, chorégraphie de Fokine (juin 1909). Valéry parle de l'*Antoine et Cléopâtre* (traduction de Népoty) qui venait d'être monté au Théâtre Antoine par Firmin Gémier.
156. *Journal*, 16 janvier 1923.
157. *Stravinsky in Conversation with R. Craft*. Hammondsworth : Penguin, 1962, p. 268.
158. Il propose à Stravinski de lui en envoyer une copie où il aura noté les endroits qui nécessiteront une musique — notamment la bataille d'Actium (en coulisse, mais sans que le rideau soit baissé). Plus loin, la seconde bataille doit être accompagnée d'une symphonie militaire.
159. En mai 1924, Stravinski refusera une invitation de la part de Rivière qui lui propose une collaboration à *La N.R.F.*
160. Fragments publiés dans *Vers et Prose* n°28, janvier-mars 1912. Voir *Journal* 1912 p. 373, éd. Pléiade. Pour la collaboration de Copeau, voir *Correspondance Gide-Copeau*, II, p. 401-433. Outre les jeux de scène (le "mystère" sera envisagé par Copeau, catholique, comme la célébration de la Messe — d'où le commentaire désobligeant de Gide), Copeau suggère des changements de texte qui ne seront pas retenus ("Non, décidément, le vers que vous incriminez n'est pas mauvais. Son rythme me plaît et prête à la musique", lettre de Gide à Copeau du 6 décembre 1933). Il envoie également à Gide une copie de *Perséphone* "relevée sur mon exemplaire où je sais que beaucoup d'inexactitudes ou de repentirs se trouvent" ainsi que quelques précisions sur les décors et la mise en scène (lettre de Copeau du 19 février 1934).
161. *Les Cahiers de la Petite Dame*, I, p. 118 (14 avril 1922). Voir *Perséphone*, éd. Pollard, p. 28.
162. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 283 (19 janvier 1933).
163. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, p. 285 (février 1933).
164. Lettre de Gide à R. Martin du Gard du 4 février 1933; *Journal*, 8 février 1933.
165. I. Stravinski, *Selected Correspondence*, III (Appendix B, p. 475. Pour les variantes et les notes de Stravinski, voir les reproductions et le commentaire de R. Craft *ibid.*)
166. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, 31 mai 1933; *Journal*, 2 juin 1933. Dorothy Bussy apprend de Gide qu'au cours du mois de mars il a une série de rencontres avec Ida Rubinstein (qui s'y rend en avion pour des visites-éclair) et Stravinski. (Voir les *Cahiers de la Petite Dame*, 13-21 mars, 12 juin 1933. Le 5 novembre 1933 Ida Rubinstein mène de nouveau Gide chez Stravinski — *ibid.*)
167. 24 février 1933 (texte publié d'après le manuscrit original dans Stravinski et Craft, *Souvenirs et Commentaires*, trad. par F. Ledoux, p. 188-9).
168. *Les Cahiers de la Petite Dame*, LII, 3-12 août 1933, p. 322.
169. Lettre du 5 mars 1933 publiée en traduction anglaise dans I. Stravinski, *Selected Correspondence*, III, p. 189.
170. *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, 10 mai 1934. Gide s'en explique à Copeau d'une façon différente : "L'idée d'assister à la lère de Perséphone, de devoir faire face aux compliments [etc.] me terrifie" (lettre du 3 avril 1934). Malgré ses expressions de bonne volonté — et pour des raisons diverses — Gide n'assistera à aucune des trois représentations (voir *Correspondance Gide-Copeau*, II, éd. J. Claude, p. 437-8 avec notes *ad loc.*). On retrouvera des documents iconographiques relatifs à la première représentation de *Perséphone* dans A. Schouvaloff et V. Borovsky, *Stravinsky on Stage*. Londres : Stainer and Bell, 1982, p. 149-155.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

CAHIERS JEAN COCTEAU VII, "Avec les musiciens". Paris : Gallimard, 1978.

CLAUDE J., "Proserpine 1909" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°54 (1982), p. 251-268.

CLAUDE J., "Quand Gide consent à trahir Shakespeare" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°55 (1982), p. 323-334.

DELAGE R., "André Gide et la musique" in *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°39 (1978), p. 13-28.

FRANCESCHETTI G., "A. Gide esegeta di Chopin" in *Aevum*, janvier-avril 1963, p. 170-186.

GIDE A., "Notes sur Chopin" in *La Revue Musicale*, décembre 1931, p. 5-22 (*Oeuvres Complètes*, XV, p. 93-118).

GIDE A., *Notes sur Chopin*. Paris : l'Arche, 1948.

GIDE A., *Proserpine et Perséphone, textes éd. et présentés par P. Pollard*. Lyon, 1977.

GIDE A., *Le Retour*. Neuchatel : Ides et Calendes, 1946.

GIDE A. & BLANCHE J.-É., *Correspondance 1892-1939*, édition établie présentée et annotée par G.P. Collet. Paris : Gallimard, 1979.

GIDE A. & BLANCHE J.-E., *Nouvelles lettres à A. Gide (1891-1925) (avec une lettre inédite de Gide à Blanche)*. Textes recueillis, établis et présentés par G.P. Collet. Genève : Droz, 1982.

GIDE A & COPEAU J., *Correspondance*, édition établie et annotée par Jean Claude. Vol. II. Paris : Gallimard, 1988.

JEAN-AUBRY G., *André Gide et la Musique*. Paris : Ed. de la Revue Musicale, 1945.

[MARTIN C.], "Pour les quatre-vingts ans de Darius Milhaud" dans *Bulletin des Amis d'A. Gide* n°16 (1972), p. 12-14.

MEYLAN P., "A. Gide pianiste" dans *Les Ecrivains et la Musique. II : Les Modernes Français*. Etudes de musique et de littérature comparées. Lausanne : Ed. du Cervin, 1952, p. 62-78.

MILHAUD D. [& GIDE A.], *Alissa d'André Gide pour chant et piano* [Paroles extraites de *La Porte Etroite*.] Paris : Au Ménestrel, [1947].

MOURET F., "Six lettres inédites d'A. Gide à Jean-Aubry sur la musique" dans *Interférences* "Littérature et musique" n°13, janvier-juin 1981, p. 73-142. (Publ. de l'Univ. de Haute Bretagne, Rennes II.)

O'BRIEN J., [compte rendu de G. Jean-Aubry : *Gide et la Musique*] in *Journal of the American Musicological Society*, printemps 1950, p. 50-52.

PALA BERDEJO D., "La experiencia musical de A. Gide" in *Revista de ideas estéticas*, avril-juin 1951, p. 121-145.

PALA BERDEJO D., "La musica a través de una prisma estetico (A. Gide)" in *Revista de ideas estéticas*, oct.-déc. 1951, p. 349-366.

PALA BERDEJO D., "Perfil musical de A. Gide" in *Revista de ideas estéticas*, avril-juin 1953, p. 117-135.

POLLARD P., "André Gide : a musical chronicle; soixante-deux lettres; Appendix" in *Adam*, 468-480 (1986), p. 27-82.

SAVAGE-BROSMAN C., "Gide and Mozart" in *Australian Journal of French Studies*, janvier-avril 1977, p. 72-87.

STRAVINSKI I., *Selected Correspondance*, edited and with commentaries by Robert Craft. Vol. III. London : Faber and Faber, 1985.

STRAVINSKI I. & CRAFT R., *Souvenirs et Commentaires*. Traduit de l'anglais par F. Ledoux. Paris : Gallimard, 1963.

STRAVINSKI V. & CRAFT R., *Stravinsky in Pictures and Documents*. London : Hutchinson, 1979.