

ISABELLE OU L'ADIEU AU PARADIS

par

Pierre MASSON

Chacun de nous garde de son enfance, à des degrés divers, l'image d'un paradis perdu. Gide, enfant, riche et choyé, n'échappe pas à cette règle. L'intéressant est d'observer que, au travers de son œuvre du moins, cette image est particulièrement forte, et apparaît avec régularité. Mais c'est aussi une image qui "bouge", à la fois complexe et changeante, et de ce fait révélatrice d'un conflit interne dont nous allons essayer de suivre les étapes.

En premier lieu, il est visible que ce souvenir s'inscrit, pour Gide, dans un domaine précis : il s'agit de La Roque, en Normandie, dont *Si le grain ne meurt* donne une description idyllique, et qu'une lettre de Gide à Jammes¹ évoque précisément pour définir "le paradis perdu de [son] enfance" :

C'était le temps où les bois tièdes de la Roque avaient des profondeurs, hélas ! perdues ; j'y promenais ma solitude, et cet unique amour qui parfume ma vie.

De fait, nous devinons la présence des toits bleus de La Roque et de ses eaux dormantes longtemps au travers des romans de Gide, des *Cahiers d'André Walter* jusqu'au *Retour de l'Enfant prodigue* et même, d'une manière que nous étudierons, à *Isabelle*, en passant naturellement par *L'Immoraliste*, auquel Gide renvoie le lecteur de *Si le grain ne meurt*, tout en donnant sur ce domaine d'ultimes précisions, telles que l'affaire (la nostalgie et son support) pourra alors être considérée comme liquidée. Chaque fois qu'il désire placer, dans le parcours de ses personnages, un moment où le passé reprend ses droits et invite à la régression, c'est la même image-clef qu'il propose, marquée seulement

de subtiles variations : vision d'une demeure contemplée de loin, dans le soleil couchant, la fumée d'une cheminée ou la brume des herbages humides montant dans le ciel pur et doré. Liée au thème du retour, c'est l'évocation d'un lieu idéal, clos mais profond, où tous les éléments s'harmonisent selon des correspondances baudelairiennes, les hommes et la nature, l'eau et le feu, la terre et le ciel. Plus tard, lorsque cette image se sera estompée, ses prodromes du moins s'offriront encore aux personnages gidiens, comme le signal d'un bonheur que l'auteur ne veut plus — ou n'ose plus — inscrire dans un espace défini : pour Anthime Armand-Dubois, l'enfance, c'est le souvenir, "*de certain soir tranquille et d'or, [...] où [...] s'élevait une fumée bleue, toute droite vers un ciel tout pur*" [p. 700]. Et pour le pasteur, la chaumière de Gertrude se révèle par "*un mince filet de fumée qui s'en échappait, bleuissant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel*" [p. 878].

L'étonnant vient déjà de ce que la parenté entre ces diverses scènes provient plus du décor environnant que de la demeure elle-même. Au bout de l'errance d'Augustin Meaulnes, il y a le château et la fête qui s'y déroule. Dans l'imaginaire gidien, La Roque et ses avatars apparaissent surtout comme une façade, et si l'on vient à y pénétrer, c'est pour constater que la maison est vide, hésitant entre le royaume et la prison. Déjà, dans *Les Cahiers d'André Walter*, le narrateur et Emmanuèle la contemplant de loin, comme un rêve inaccessible :

Le soleil inondait la plaine de rayons dorés, pacifiques. Dans un repli de rivière, un château couvert d'ardoises; autour, les toits plus bas des fermes blanches².

Pourtant, à cette époque (ce fragment est daté d'août 1888), La Roque est loin d'être un domaine abandonné; c'est là que Gide passe l'essentiel de ses vacances, et sa mère, régisseuse attentive d'un bien acquis par ses propres parents, veille à sa bonne marche. Si, déjà à cette époque, il tend à devenir un distant paradis, c'est pour une raison particulière, que les précisions fournies par *Si le Grain ne meurt* permettent d'identifier. Gide construit sa description en deux tableaux antithétiques; le premier pourrait s'intituler "*un univers dans une île*", car Gide s'applique à montrer combien ce lieu protecteur s'ouvrait sur le vaste monde, le second au contraire insiste sur l'épaisseur de la clôture, telle qu'elle constitue un univers à elle seule. Mais ce tableau n'est

esquissé que pour révéler sa destruction, liée à la mort du père et à l'action normalisatrice de la mère; traçant des allées, plantant des arbres, elle s'employa à imposer ordre et mesure à une nature jusque-là sauvage. Matériellement et psychologiquement, c'est elle qui, aux yeux de son fils, réduisit ce domaine enchanté à des dimensions perceptibles, donc décevantes :

Il n'y avait, du temps de mon père, que peu de sentiers tracés, et d'être si difficilement pénétrables, ces bois me paraissaient plus vastes. Je fus bien désolé le jour où maman, tout en me permettant de m'y aventurer, me montra sur une carte du cadastre leur limite [...]. De connaître leur dimension, leur limite, diminua pour moi leur attrait, car je me sentais à cet âge moins de goût pour la contemplation que pour l'aventure, et prétendais trouver partout de l'inconnu³.

L'expression "*du temps de mon père*" pourrait faire croire que La Roque appartenait en propre à Paul Gide, alors qu'en réalité c'est sa femme qui en avait hérité; mais justement, il est frappant de voir comme, dans ses mémoires, Gide met un écran de fumée sur cette origine, parle de ses grands-parents sans préciser lesquels, et, en leur lieu et place, il nous donne cette inscription latine qui orne la poterne et dont la seule fonction est, en rattachant cette propriété à un passé très lointain, de rendre comme secondaires ses origines récentes. On obtient ainsi un domaine-palimpseste, où, sous l'action civilisatrice et peureuse de la mère, se lisent les traces du père disparu et du rêve enfui. Et l'on peut se demander si le "*hélas*" adressé à Jammes n'incrimine pas l'activité maternelle, au moins autant que l'action du fils, comme si La Roque avait de toute façon été perdue le jour où son père était mort.

Plus que la maison elle-même, dont il ne peut faire la Maison du Père que sous forme de cénotaphe, ce sont les alentours que Gide va utiliser pour en faire les révélateurs de ce conflit qui n'habite que lui. On voit ainsi progressivement s'organiser l'opposition manichéenne entre un supposé "*côté du père*", prestigieux parce qu'impalpable, synonyme de mystère et de liberté, et un "*côté de la mère*" au contraire bien trop réel, qui fait naître le besoin d'évasion, concurremment avec la nostalgie des origines.

Cette rivalité s'observe par exemple dans la création de deux types de demeures au sein de l'univers fictionnel : l'absence du père provoque soit un trop-plein féminin, vite ressenti comme étouffant ou même vaguement dégoûtant, soit comme un vide irrémédiable et sacré :

Dans *Le Voyage d'Urien*, le royaume d'Haïatalnefus se définit principalement comme un lieu clos, parce que sans hommes, et plus spécialement sans roi, laissant les femmes y exercer leur pouvoir tentaculaire et louche :

Depuis la mort du Camaralzaman, ils avaient tous quitté la ville. Et toutes ces femmes délaissées, s'affolant au désir des mâles, parfois sortaient dans la campagne [p. 32].

Il est alors tentant de rapprocher, de ce fantasme de jeunesse, la scène mûrement composée qui sert d'ouverture à *La Porte étroite* : dans Fongueusemare, la mort de son père semble faire surgir autour de Jérôme une assemblée de femmes, où ce qui se manifeste de plus frappant est la sensualité :

Oui, c'est bien l'année de la mort de mon père; ce qui confirme ma mémoire, c'est une conversation de ma mère avec Miss Ashburton, sitôt après notre arrivée [p. 497].

Il s'agit bien sûr de la troublante tante Bucolin, que la superposition des souvenirs d'été permet de présenter comme un avatar d'Haïatalnefus, le récit de Jérôme juxtaposant tendancieusement la mort de son père et les caresses de sa tante.

Bien sûr, à Fongueusemare, nous sommes loin de La Roque. Mais justement, c'est l'occasion de remarquer que, dans *La Porte étroite*, Gide se livre à une récréation importante de ses éléments biographiques. Comme nous l'apprend Jean Delay,

Après la mort de son mari, Mme Paul Gide emmena son fils passer l'hiver à Rouen, chez les Henri Rondeaux, [...]. Puis, [...] Mme Gide (décida), sitôt la fin de l'hiver, de partir pour La Roque. [...] Dans le cours de l'été, les cousines arrivèrent à La Roque. [...] En octobre 1881, elle prit une grande décision : celle de s'installer à Montpellier auprès des Charles Gide⁴.

Dans son passé recomposé, La Roque reste ainsi le temple inviolé du souvenir paternel, sur lequel la nostalgie peut se fixer et devenir culte. Dans *La Tentative amoureuse*, Luc et Rachel, comme avant eux

André Walter et Emmanuèle, tournent autour d'un grand parc aux grilles merveilleuses, sujet de leurs rêves; mais le jour où ils y pénètrent enfin, le parc est vide et la maison fermée, telle qu'apparaît, plus tard, la Quartfourche aux compagnons de Gérard Lacase, héros d'*Isabelle*.

Rien ne peindrait la splendeur des allées. L'automne jonchait les pelouses, et des branches étaient brisées; de l'herbe avait couvert les routes, [...]. Il y avait des bancs de pierre, des statues, puis une grande maison se dressa, aux volets clos et aux portes murées [p. 83].

Dans *Paludes*, le journal de Tityre s'ouvre sur une image similaire, qui dépeint un jardin situé, un peu à la façon de La Roque, entre une plaine et un étang, et marqué par une ambiance d'abandon. La seule différence tient au fait que Tityre revendique, pour s'en accuser, la responsabilité de ce laisser-aller :

Le jardin, naguère, était planté de passe-roses et d'ancolies, mais mon incurie a laissé les plantes croître à l'aventure; [...] Les sentiers ont disparu sous l'herbe; il ne reste plus, où je puisse marcher, que la grande allée qui mène de ma chambre à la plaine [p. 93].

Si l'on se reporte à la description de *Si le grain ne meurt*, on discerne alors l'opposition entre les sentiers, tracés au temps du père, et l'allée que Madame Gide conçut avec un méthodique effort. Mais que celle-ci seule subsiste indique aussi que le jeune André, occupé à se libérer de la tutelle maternelle, va dans un premier temps réserver ses descriptions — et ses attaques — à ce côté civilisé du domaine, avant de se mettre à la recherche des sentiers perdus de son enfance. Le lieu idéal, s'il vient à être évoqué, ne pourra pas alors apparaître en filigrane, les traits du domaine négatif sont encore trop lourdement soulignés, et au jardin-prison, domaine utérin, souvent plus proche de Cuverville que de La Roque, va s'opposer, au loin, ailleurs, un anti-jardin.

Cette clôture est ainsi mise en avant par le Prodigue lorsqu'il vient à évoquer la maison de son père, maison où en fait domine la présence maternelle (c'est à ses prières que le fils a fini par céder); dans son souvenir, cette maison se ramène principalement à un "*jardin abreuvé d'eau courante, mais clos et d'où toujours il désirait s'évader*" [p. 476].

C'est pourtant bien de La Roque qu'il s'agit, identifiable par cette eau et par ses toits bleus, mais féminisée, de telle sorte que deux influences contraires s'y exercent, provoquant le dédoublement du Prodiges en Puîné; dans *Si le grain ne meurt*, au contraire, La Roque rendue au souvenir du père est un lieu de liberté :

*Qui dira l'amusement, pour un enfant, d'habiter une île, une île toute petite, et dont il peut, du reste, s'échapper quand il veut ?*⁵.

La première caractéristique du Paradis, *Le Traité du Narcisse* nous l'apprend, c'est qu'il n'était "*pas grand*", dans lequel Adam est maintenu à un stade asexué, pareil en cela au chaste Jérôme, évoluant à Fongueusemare, auprès de sa mère et de sa cousine, dans un jardin "*pas très grand*". Et il est alors permis de remarquer que, chaque fois que Gide vient à décrire un espace clos et contraignant, il procède à un travail de reconstruction de ses souvenirs, orientés dans un sens négatif. La Roque, dans ses diverses apparitions, y compris dans *Isabelle* où elle est certainement aussi présente que le château voisin de Formentin, se trouve, si l'on peut dire, "*cuvervillisée*". L'image récurrente du banc peut en donner une idée :

ce banc, *La Porte étroite* le situe au bout du jardin de Cuverville, en lui conférant une charge considérable, car il sert presque à ouvrir et à fermer le récit de Jérôme, et à établir un lien entre sa mère et sa cousine :

Nous sortions par la petite porte secrète et gagnions un banc de l'avenue d'où l'on domine un peu la contrée; là, près du toit de chaume d'une marnière abandonnée, mon oncle, ma mère et Miss Ashburton s'assayaient; devant nous, la petite vallée s'emplissait de brume et le ciel se dorait au-dessus du bois plus lointain [p. 496].

Retrouvant Alissa pour la dernière fois, Jérôme déclare :

J'allais [...] me reposer quelques instants sur ce banc de la marnière où je pensais que tu venais encore t'asseoir... [p. 576].

Or la même disposition se lit dans *L'Immoraliste*, faisant de la Morinière le lieu où se succèdent auprès de Michel sa mère et sa femme, faisant de cette propriété un piège dangereux où il sent le passé "*se refermer*" sur lui :

“Nous allions nous asseoir près du bois, sur le banc où jadis j’allais m’asseoir avec ma mère” [p. 410]. Nous allions nous asseoir sur un banc, d’où l’on dominait le vallon que le soir emplissait de lumière” [p. 420].

Et l’on peut la deviner dans *Isabelle*, reprise ironiquement, mais avec la même connotation négative :

Il y avait quelques colchiques dans les pelouses du jardin; un peu plus bas, dans le vallon, une prairie en était rose, que l’on apercevait de la carrière où [...] j’allais m’asseoir — sur cette même pierre où je m’étais assis le premier jour avec Casimir; où, rêveuse, Mlle de Saint-Auréal s’était assise naguère, peut-être... [p. 637].

La demeure maternelle, paradoxalement, développe ainsi en elle les lieux de son dépassement; déjà les compagnons d’Urien, enfermés dans les jardins d’Haïatalnefus, allaient s’asseoir sur un trône élevé pour contempler la mer, et le Puñé “est souvent juché sur le plus haut point du jardin, d’où l’on peut voir le pays [...] par dessus les murs” [p. 485]. Mais cette élévation est encore un piège, qui fait croire au prisonnier qu’il peut s’évader “par le haut”, à la manière d’Icare, rêvant passivement sur le lointain que son regard lui donne l’illusion de posséder.

L’anti-jardin, le paradis retrouvé par un effort de l’imagination se caractérise donc par un refus des limites, non pas supprimées, mais transgressées, brisées pour rendre sensible l’élan vital. Au jardin abandonné de Tityre s’opposent globalement, conçus en même temps, les multiples jardins des *Nourritures terrestres*, en particulier Blidah et Biskra, villes-jardins aux frontières indécises, prolongées, d’oasis en oasis, jusqu’au désert. Mais ce dualisme est dangereux, dans la mesure où il risque d’enfermer l’individu dans un système de va et vient toujours décevant; c’est l’histoire de Michel qui, au banc de la Morinière, oppose celui d’un autre jardin, dont il fait un nouveau point fixe dont il ne peut se satisfaire :

Biskra. C’est donc là que je veux en venir.. Oui; voici le jardin public; le banc...; je reconnais le banc où je m’assis aux premiers jours de ma convalescence [p. 465].

Si Michel finit tout de même par s'arrêter, c'est en un lieu synthétique, qui, au lieu d'inspirer le désir de fuite, réussit à matérialiser la notion de passage : il y a une maison, mais sans fenêtres; un jardin, mais au mur si bas qu'on l'escalade sans façons; l'ensemble est entre ciel et terre, entre village et désert, et paraît hésiter entre nature et culture : "*pauvre et bizarre*", la maison est néanmoins richement décorée, mariant les cultures orientales et occidentales; et le jardin, entre vie et mort, laisse s'épanouir, à l'abandon, "*trois grenadiers déjetés*". On est presque au royaume de Proserpine, d'où il n'est pas possible de s'arracher, ainsi que le dit Michel, puis ses amis venus le chercher. Mais justement, il s'agit là d'un lieu anonyme, situé à l'écart des routes reconnues...

Gide cependant y revient, lorsque, en pleine rédaction de *La Porte étroite*, il compose *Le Retour de l'Enfant prodigue*, dépassant le binôme attraction-répulsion constitué par la maison des parents, en esquissant le jardin découvert par le Prodiges, et vers où s'enfuit le Puiné : là aussi poussent des grenadiers sauvages, à mi-chemin entre jour et nuit, refuge et liberté :

*C'est un petit verger abandonné, où l'on arrive avant le soir.
Aucun mur ne le sépare plus du désert. Là coulait un ruisseau;
quelques fruits demi-mûrs pendaient aux branches [p. 490].*

Mais cette méthode a ses limites; du jardin clos, on passe au jardin ouvert, toujours plus lointain, sans pour autant supprimer l'impression d'étouffement initial, qui oblige l'homme à renoncer de lui-même au paradis, se privant du souvenir idéal qui l'aiderait à attendre son salut. La vraie guérison ne va pouvoir venir que d'une évolution intérieure, telle que nous l'avons laissé pressentir au début de cette étude : qu'au lieu de fuir l'enveloppement maternel, Gide écarte cette obsession et redécouvre l'image paternelle malencontreusement oubliée, et le domaine de l'enfance pourra retrouver sa fonction de talisman pour l'imaginaire de l'adulte.

À l'origine, une telle action libératrice est ressentie comme sacrilège : c'est parce qu'il a osé briser le rameau d'Ygdrasil qu'Adam conquiert une liberté qui n'est qu'une malédiction. Rompre l'enchantement du domaine, c'est redonner ses droits à la vie terrestre, sortir d'une éternité figée pour progresser dans le temps et l'espace. Et il

faut donc que cette entreprise de destruction, qui représente symboliquement le rejet de la tutelle maternelle, soit progressivement présentée comme un acte dépourvu de conséquences culpabilisantes. Ce qui était pour Adam une faute inexpiable devient, dès la mort de Madame Gide, une audace féconde :

c'est en effet quelques mois après cette mort, dans le "*Récit de Ménéalque*", qu'apparaît véritablement le thème de l'abattage des arbres : Ménéalque raconte, comme se vantant :

Trois poètes ont chanté l'accueil que je leur fis en ma demeure; ils parlaient aussi [...] des avenues de peupliers, [...] de la belle ordonnance du parc. Lorsque l'automne vint, je fis abattre les plus grands arbres, et me plus à dévaster ma demeure. [...] L'automne s'éployant sur les arbres couchés fut splendide [p. 191].

Que, derrière ces lignes, Formentin transparaisse, c'est évident; mais lorsque Gide visita ce domaine, seul puis en compagnie de quelques amis, il était déjà à l'abandon depuis plusieurs années. La mise en scène du "*massacre*", et plus encore de l'ordre initial qu'il vient rompre, procède donc bien de l'invention gidienne : la ruine du parc consacre ainsi la mort de la mère qui l'a organisé, mort dont le fils assume la responsabilité, et permet au domaine de retrouver une vie sauvage, plus proche du temps du père; Ménéalque cesse ainsi d'être enfant, un lien se rétablit qui le rattache à un passé précis : "*Je reconnus là ma vieillesse.*"

Cette opération, en se répétant, s'oriente dans deux directions : celle de la non-culpabilité, et celle de la plénitude heureuse. Dans *L'Immoraliste*, l'abattage des arbres, accompli en deux temps (coupe en hiver, enlèvement en été) accentue l'impression de renouveau, de mort dominée et récupérée au profit de la vie, et détourne la responsabilité de l'entreprise sur un tiers :

Je ne me dissimulais pas le tort que Heurtevent me faisait; mais ces bois ainsi dévastés étaient beaux, et je m'y promenais avec plaisir [p. 444].

C'est bien sûr dans *Isabelle* que cette scène prend son extension maximale, au point qu'on peut dire que tout le récit semble avoir été organisé autour d'elle, et pour elle. C'est là en effet, assise sur le tronc d'un arbre abattu, qu'Isabelle de Saint-Auréal apparaît enfin à Gérard,

consacrant la fin d'un univers féminin et étouffant, mais aussi des rêves d'amour mystique qu'il avait produits. Récit "*de biais*", *Isabelle* fait porter sur l'héroïne tout le poids d'un massacre qui peut alors être commodément dénoncé comme sacrilège et suicidaire, le narrateur n'étant que le spectateur — et le bénéficiaire moral — de cette auto-destruction d'un mythe.

Le saccage des bûcherons paraissait plus atroce encore à ce moment de l'année où tout s'apprêtait à revivre.[...] J'avancais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage. [...] J'admirais par quel excès de vie cet accent de sauvagerie que la déprédation apportait à la beauté du paysage en aiguïssait pour moi la jouissance [p. 666].

Mais au-delà de ce plaisir du saccage, c'est une profondeur retrouvée qui s'offre au narrateur. Michel, à l'occasion de l'enlèvement des arbres, découvre les dessous humains et topographiques de sa propriété, des passages dans les haies, des chemins où vivre à l'aventure :

J'admirais l'herbe plus mouvante et plus haute, les arbres épais. La nuit creusait tout, éloignait, faisant le sol distant et toute surface profonde [p. 449].

Gérard, pour sa part, ne tire pas immédiatement tout le profit de son aventure. *Isabelle*, nous l'avons dit, sert d'abord à liquider le prestige de la demeure féminine, et l'on peut remarquer qu'en fusionnant certaines données de la Morinière et de Fongueusemare, il en présente de façon parodique les aspects les plus significatifs. L'humidité ambiante devient pluie battante, l'automne est pourrissant comme chez Apollinaire, l'abattage des arbres est une opération mercantile; dans la galerie de personnages féminins, il est probable que Gide se livre à un jeu de massacre de son milieu familial, et plus spécialement du côté maternel; comme à Michel, Ali, il ne reste à Gérard, à la fin de son histoire, que Casimir... Surtout, certains épisodes-clés sont repris de manière caricaturale : le départ nocturne d'*Isabelle* rappelle celui du Puîné, la tendre fraternité du Prodiges étant remplacée par la sollicitude maladroite et incomprise de Mlle Verdure; le retour de Gérard à La Quarfourche fait songer à celui de Jérôme à Fongueusemare, *Isabelle*

succédant à Alissa pour cette ultime rencontre; mais par la petite barrière du potager, c'est Gratien qui sort brusquement...

À La Quartfourche, nous assistons ainsi à la mort d'un paradis, celui que les convenances et les pieux sentiments ont tenté d'imposer à la vraie vie. Ou plutôt, il s'agit d'un renoncement à la croyance au paradis, dans lequel on ne craint plus d'être enfermé, et auquel il n'est plus nécessaire de chercher, en quelque lieu du globe ou de son imagination, un contre-paradis compensateur. Ici, tous les dieux meurent, dans la dérisoire incarnation d'Olympe (Verdure) et de la famille Saint-Auréol. *Le Traité de Narcisse* se développait autour de trois figures complémentaires, celle de Narcisse immobile, rêvant au paradis, celle d'Adam, chassé du paradis, celle du poète enfin, qui sait déjà que "*le Paradis est partout*". Que nous raconte *Isabelle*, sinon la décrépitude et la mort du maître apparent de La Quartfourche, Narcisse de Saint-Auréol, remarquable surtout par sa pomme d'Adam ? Mais un autre domaine subsiste, celui auquel Gérard et ses amis rendent visite, et qui possède un charme et une consistance indéniables, provenant du simple retour de la nature à la liberté; comme Michel redécouvrant de nuit sa propriété, Gérard entre en rumeur émerveillé dans La Quartfourche où il sait pourtant qu'il n'y a nul mystère. La mort d'un mythe n'entraîne pas la fin de l'histoire, mais fait qu'il nous appartient de chercher en nous-mêmes, en passant par le soupirail des souvenirs obscurcis, l'esprit d'enfance; sur celui-ci veille une tutelle paternelle aussi légère que celle de Monsieur Floche, véritable maître de La Quartfourche, et à l'appel duquel Gérard a répondu.

La parole est donc au poète; mais à l'éparpillement élaboré par *Les Nourritures terrestres*, il va pouvoir désormais substituer la certitude d'un jardin intérieur, d'un paradis intime et transportable. Le domaine du père n'est plus à redécouvrir au prix d'un conflit avec l'autorité maternelle, il est enfin librement au jour, et Gide peut sereinement écrire ses mémoires pour lui redonner sa place essentielle et en célébrer la vertu retrouvée. Il n'a plus alors besoin de jardin dans ses livres; on n'y trouve plus que celui du Luxembourg, que *Si le grain ne meurt* décrit précisément comme le témoin de ses promenades avec son père. Au lieu d'être le jardin qui cerne la maison, la vérité qu'on cherche dans les

marges, il est l'espace au cœur de la cité, le jardin intérieur où tout prend source et signification : c'est là que Lafcadio a la révélation de l'existence — et de la mort prochaine — de son père; c'est là que commence et s'achève l'aventure de Bernard, qui le conduit à intégrer dans son schéma mental la figure paternelle.

Le paradis n'est plus alors à perdre, car il n'y a plus de péché, ni à retrouver, car il git au fond de nous; il suffit, pour le rendre présent, de l'évoquer pour autrui, car, ainsi que l'enseigne Dédale à Thésée, le seul jardin qui vaille est la compagnie des hommes.

NOTES

1. *Correspondance Gide-Jammes*, Gallimard 1948, p. 210.
2. *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard 1952, p. 72.
3. *Si le grain ne meurt*, Pléiade 1954, p. 395.
4. J. Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard 1956, t. I, p. 180-1.
5. *Si le grain ne meurt*, *op. cit.* p. 394.