

Les « Salons » d'André Gide : l'objet et l'œil ¹

par
Catharine Savage BROSMAN

Dès son adolescence, André Gide s'intéressa à la peinture et à la sculpture ; ses connaissances en matière d'art ne cessèrent d'augmenter, jusqu'à la dernière époque de sa vie ². Comme beaucoup de littérateurs, c'était un visuel.

La perception visuelle occupe, à partir de 1893, écrit *Peter Schryder*, une place de plus en plus importante. Gide manifeste une sensibilité aiguë pour les jeux de la lumière ; d'instinct, il s'attache aux couleurs vives, bien assorties, préfère les formes simples, expressives mais équilibrées...³

Grâce à ses rapports avec des artistes tels que son cousin Albert Démarrest, Maurice Denis, Paul-Albert Laurens, Jacques-Émile Blanche, Théo Van Rysselberghe, Simon Bussy, Zoum Walter, Duncan Grant, Jacques

1. Quoiqu'un seul texte à ma connaissance porte le titre « Salon » (« Promenade au Salon d'Automne »), j'emploie à dessein ce terme pour souligner le fait que Gide était grand amateur d'expositions et pour suggérer une parenté avec deux illustres prédécesseurs, Diderot et Baudelaire. Le « salon » en question a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n° 582, déc. 1905, puis a été republié dans André Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 1932-39), t. IV, pp. 423-31. (Toutes les références futures aux *Œuvres complètes* seront indiquées dans le texte par le sigle *ŒC*, suivi du volume et du numéro de la page.) Je tiens à remercier Mlle Sharon Bryant, dont les recherches et les observations judicieuses m'ont aidée dans la préparation de cet article.

2. On a accordé peu d'attention à Gide critique de la peinture ; à ma connaissance, un seul article a été consacré à ce sujet : Thomas P. Carter, « Gide as an Art Critic » (*Criticism*, XV, 1973, pp. 58-68). Cependant, le corpus de ses remarques sur les arts graphiques, encore que moins abondant que sa critique littéraire, est considérable. Depuis 1973, de nombreuses publications — inédits de Gide, lettres, études biographiques et historiques — ont élargi nos connaissances au sujet de ses goûts esthétiques.

3. Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique* (Paris : Intertextes, 1988), p. 31.

Raverat, et d'autres, il put connaître de près le métier de peintre, qui le passionnait¹. Très tôt dans son *Journal* il se révéla amateur de tableaux ; pendant de longues années il fréquenta à Paris les musées et les expositions, et à l'étranger — Bruxelles, Florence, Rome, Berlin, Le Caire — il ne manqua pas de visiter les galeries d'art ; de plus, ses lectures au sujet des beaux-arts étaient fréquentes². Il n'est donc pas étonnant donc qu'un homme ayant aussi « essentiellement le talent et le tempérament d'un critique » (Schnyder, p. 13) ait cultivé la critique des arts plastiques, ayant « réfléchi surabondamment à ce que peut être... la "critique d'art"³ ». Il a fait souvent dans son *Journal* et sa correspondance des remarques sur la peinture et la sculpture et a publié des préfaces à des catalogues d'exposition et des essais, dans lesquels il adoptait le point de vue tantôt d'un amateur averti fort exigeant, tantôt d'un spécialiste de l'esthétique en général, pour qui la réflexion sur la peinture représentait une interrogation sur son propre art⁴.

Ses commentaires dans le *Journal* sur les œuvres vues dans des musées se limitent parfois à une simple mention de l'artiste ou de l'œuvre, suivie ou d'une description très brève ou d'une indication sommaire de ses impressions. Une appréciation typique est la suivante :

Domenico Veneziano : Tête de femme, vue en parfait profil, sur fond de ciel bleu, repeint sans doute, en relief sur le ton délicat, un peu blafard du visage. Nuque très dégagée à la manière d'un Piero della Francesca ; robe de soie brochée, d'une somptuosité discrète.

Et encore :

Pollajuolo : Un petit David de très médiocre peinture ; mais d'assez bizarre impression. Les pans de son manteau, dont les coins sont passés dans la ceinture, relevés presque impudiquement, découvrent les jambes d'une ligne nerveuse et très élégante. (*Journal I*, 235-6).

1. Maurice Denis avait illustré *Le Voyage d'Urien*. On connaît les rapports de Gide avec d'autres artistes mentionnés. Un autre peintre qui l'intéressait était Witold Wojtkiewicz, dont il avait vu les œuvres à Berlin. V. *ÆC*, V, 283-7, et Cl. Martin, « Pour un centenaire : André Gide et le peintre polonais Witold Wojtkiewicz (1879-1909) », *BAAG*, n° 43, juillet 1979, pp. 89-94.

2. V. dans l'article de Carter, p. 58, une liste partielle de ses lectures au sujet des arts plastiques.

3. André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1948), p. 181. (Toutes les références futures au *Journal* seront indiquées par *Journal I*, suivi du numéro de la page.)

4. Sa « Promenade au Salon d'Automne » lui donna, dit-il, beaucoup de mal : « c'est-à-dire qu'il m'a fait beaucoup de bien » (*Journal I*, 181).

Parfois la description est plus poussée. Ailleurs, il se sert simplement d'un adjectif pour indiquer l'impression que l'œuvre lui a faite : « Les Van der Weyden me paraissent plus admirables que jamais » (*Journal I*, 937).

Dans les préfaces, par contre, plus développées et comprenant souvent l'histoire des rapports de Gide avec l'artiste (si celui-ci vit encore), il s'appuie davantage sur le style général de celui-ci, sa situation dans les courants artistiques actuels, et les sujets qui l'attirent. Gide se permet de parler parfois du caractère de l'artiste, par exemple, la tristesse et l'amertume de son ami Jean Vanden Eeckhoudt, lesquelles se voient clairement dans son autoportrait et ses portraits d'enfants ¹.

Il s'agira dans cet article d'abord d'identifier les principes selon lesquels Gide apprécie et juge les beaux-arts, ensuite d'analyser la démarche critique par laquelle il arrive à une appréciation — au sens propre du mot — de ceux-ci ². Ses goûts semblent souvent « classiques », ce qui n'étonne pas — il aimait, par exemple, Van der Weyden, Chardin, Poussin, Maillol, Bonnard. Ce classicisme posait des limites à son appréciation : par exemple, il se trouvait dans l'ensemble éloigné, à ses propres dires, de l'art espagnol et de l'art égyptien. À propos du « Portrait d'une jeune fille » de Goya, le jeune Gide écrivit : « Je n'y comprends rien » ; et dans la Chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, il constata que « tout y est curieux, rien n'y est admirable » (*Journal I*, 24, 60). Plus tard il dit qu'il se sentait éloigné de l'art espagnol par « ses côtés cruels, son absence de sympathie, de participation émue à la chose peinte ³ ».

Ce qu'il cherche, c'est le *beau*. Il loue une statue de Maillol : « Elle est belle; elle ne signifie rien... » (*ŒC*, IV, 425). Mais l'idéal gidien de la beauté est riche et complexe, malgré son classicisme ; c'est « son beau »

1. « Ce tourment, cette volonté toujours tendue, ce mépris du succès, cette vertu, quelque peu froncée, cette sensualité austère se lisaient aussi bien dans les traits de son beau visage que dans ses meilleures toiles. » V. son « Jean Vanden Eeckhoudt », publié en 1948 aux Éditions de la Connaissance et repris dans Claude Martin, « Un autre peintre ami de Gide : Jean Vanden Eeckhoudt », *BAAG*, n° 43, juil. 1979, pp. 95-7. Eeckhoudt a fini par se suicider.

2. Carter (v. *supra*) a déjà fait la recension de la critique gidienne de la peinture ; je ne propose pas de passer en revue tous ses textes, mais simplement d'en souligner quelques traits caractéristiques. Je m'intéresse surtout au processus de la critique gidienne et à ses rapports avec son esthétique.

3. *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris : Gallimard, 4 vol., 1973-77), t. II, p. 454. (Toutes les références futures seront indiquées dans le texte par le sigle *CPD*, suivi des numéros du tome et de la page.)

(comme Rimbaud parlait de « *mon Beau*¹ »). On se rappelle qu'il observa que le refrain de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire contenait tous les éléments de l'art : ordre et beauté, luxe, calme et volupté (*Journal I*, 664) ; or, cette volupté, ce luxe font partie du beau pour Gide au même titre que le calme et l'ordre. Parmi les mots qui arrivent le plus souvent sous sa plume (avec des observations sur les couleurs) dans ses appréciations artistiques sont les suivants : sensualité, harmonie, gravité, subtilité, spiritualité, raison. Ce qu'il estime par-dessus tout, c'est une unité esthétique qui s'impose au spectateur de telle façon qu'elle semble absolue. La peinture qu'il préfère, dit-il, c'est celle « devant laquelle l'on ne songe à rien d'autre ; c'est le propre d'un chef-d'œuvre : être exclusif ; faire croire inférieure toute autre forme de beauté » (*Journal I*, 59).

Malgré son intérêt pour les arts graphiques, il resta toujours écrivain, celui pour qui la réalisation artistique était avant tout un acte *linguistique*, une question de style verbal. « C'est en littérateur que je parle, non en peintre ; je le sais, le sens, et n'ai pas à m'en excuser », écrit-il dans sa « Préface à l'Exposition Maurice Denis² ». Étant donné la spécificité de moyens qui caractérisent respectivement les arts plastiques et l'art littéraire, il insistait sur les limites moins de ses connaissances que de sa perspective.

Ce que l'on a nommé "Critique d'Art" est, de tous les genres d'écrits, le plus risqué, et restent des plus rares les gens de lettres qui purent y réussir, s'aventurant sur un terrain qui n'est pas proprement le leur... les qualités de métier restent d'importance primordiale et le littérateur n'y connaît rien³.

Il écrit ailleurs : « Que de contradictions, que d'incertitudes, dans tout ce que je viens d'énoncer⁴ ». « Si j'étais peintre, les compliments des littérateurs me seraient insupportables » (*Journal I*, 143). C'est peut-être ce qui explique la phrase suivante : « Je voudrais étudier Chardin en exégète et non pas en critique » (*Journal I*, 35).

Cependant, malgré la spécificité des arts, il reconnaissait aux arts plastiques et à la littérature des buts et des moyens communs⁵. Se sou-

1. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954), p. 184.

2. Paris : Galerie E. Druet, 1904 ; reproduite sous le titre « Maurice Denis » dans *ŒC*, IV, 417-20.

3. *Poussin*, texte d'André Gide (Paris : Au Divan [1945]), sans pagination.

4. « Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques », *Verve*, I (déc. 1937), p. 10.

5. Il compare souvent l'artiste et le poète : v. *Journal I*, 30, 716, 984.

venant sans doute de l'étymologie du mot, il va jusqu'à appeler le peintre Poète (*Journal I*, 984). Dans les deux cas, il s'agit de métier et de quelque chose qui dépasse le métier, comme le montre la déclaration suivante :

De même que Mallarmé... pouvait dire, ce n'est pas avec des pensées que l'on fait des vers, Poussin nous enseigne : non plus avec les pensées ne fait-on les tableaux, mais avec des traits et des couleurs. N'empêche que la pensée vient habiter ses toiles, y subordonne couleurs et traits, les coordonne et mène tout à l'harmonie. (*Poussin*).

Gide observe à propos de Vuillard dans le Salon d'Automne que l'artiste « se raconte intimement » dans ses tableaux (*EC*, IV, 428). S'il reproche aux œuvres contemporaines (et il écrivait ceci vers 1945) de « dépouiller la peinture de toute vertu spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités de métier », il reconnaît que les mérites intellectuels d'une toile ne suffisent jamais : « Dans le grand naufrage du temps, c'est par la peau que les chefs-d'œuvre flottent. Et de même en littérature ¹ » (*Poussin*). Dans les deux cas, la « pensée triomphante » doit « assujettir la matière tout en glorifiant celle-ci » ; la pensée se fait image ; ou, plus précisément, intention, émotion, forme, métier, tout converge (le mot est de Gide), ou se fond en une synthèse (*Poussin*). Autrement dit, une œuvre d'art « n'a d'importance qu'autant qu'elle est le reflet d'une volonté réfléchie », écrit-il, citant Maurice Denis (*EC*, IV, 419). « L'œuvre d'art », dit-il ailleurs, « est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison » (*EC*, III, 407).

Évidemment, il reconnaît des exceptions à ce principe selon lequel il faut une volonté individuelle, une pensée puissante pour animer l'œuvre — car il reconnaît qu'il y a un art impersonnel, fortement stylisé, où règne la forme seule. Mais justement, ce n'est pas cet art-là qu'il aime. J'ai mentionné l'art égyptien. Après une visite au Musée du Caire, il conclut : « Je ne puis pas dire que j'ai été déçu ; j'ai évidemment vu des choses fort belles, mais je me suis nettement rendu compte que je n'aime pas ça... cet art nettement opposé à l'individualisme sans beaucoup d'émotion » (*CPD*, III, 133). En Italie il fit observer à François-Paul Alibert, devant des mosaïques du XII^e siècle, qu'il trouvait extraordinaire que « la peinture du XIII^e siècle, tout le mouvement si libre, si spontané,

1. On songe au mot de Valéry, repris dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau » (*Romans...*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 1142). (Les références futures à cet ouvrage seront indiquées par *Romans* et le numéro de la page.)

inauguré par Giotto et ses disciples... ait pu sortir d'un art si roide et si traditionnel¹ ».

Tout cela revient à dire que, pour Gide, l'artiste — peintre, sculpteur, écrivain — soumet la nature (au sens de *la matière*) à lui. « Dieu propose et l'homme dispose : c'est l'œuvre d'art », écrit-il dans « Les Limites de l'art » (*ŒC* III, 408). Ce principe semble exclure la mimésis. Or, notons-le, les arts plastiques ont un biais mimétique. Flaubert affirme : « Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout... tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes² ». Gide distingue-t-il donc entre les arts plastiques et la littérature dans leur rapport avec la réalité ? Dans une déclaration faite à Jacques-Émile Blanche, il condamne à la fois la confusion (non la parenté) entre les arts et le principe de l'imitation de la réalité dans la littérature, lequel est un principe fondamental de la tradition littéraire classique que les romantiques et les réalistes ont poussé plus loin par leur art descriptif. « Je tiens la littérature picturale (le "Ut pictura poesis") pour une aussi déplorable aberration que la peinture littéraire³ ». Il semblerait donc que ce qu'il veut condamner soit moins la *peinture* représentative qu'une certaine *littérature* descriptive qui se cramponne à la réalité, à la manière de Balzac (songeons aux critiques portées par Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* au principe balzacien d'imitation de l'état-civil [*Romans*, 1080]).

Mais même la peinture mimétique constitue une vision personnelle. En faisant observer que « la nature semble "imiter" l'œuvre d'art » (*ŒC*, XI, 231), Gide montre comment celle-ci *refait* la matière : nous reconnaissons dans la nature ce que l'art nous a appris à y remarquer, grâce à la vision personnelle des peintres. « Tout grand peintre apporte une façon nouvelle de voir... Tout grand peintre impose pour un temps cette façon de voir nouvelle, l'impose difficilement » (*ŒC*, IV, 424-5)⁴. Il va jusqu'à

1. François-Paul Alibert, *En Italie avec André Gide. Impressions d'Italie (1913)*, éd. Daniel Moutote (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983), p. 42.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance* (Paris : L. Conard, 9 vol., 1926-33), t. V, p. 26.

3. André Gide — Jacques-Émile Blanche, *Correspondance*, éd. Georges-Paul Collet (Paris : Gallimard, 1979), pp. 159-60. La même idée est reprise dans « Les Limites de l'Art », *ŒC*, III, 399.

4. Cf. *ŒC*, XI, 230 : « Dès qu'un peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect de la nature qu'il nous propose nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux. Puis, bientôt, nous nous accoutumons à regarder la nature comme en faveur de cette nouvelle œuvre d'art... » On remarquera la parenté de cette vue avec les observations de Proust à propos de Bergotte, Elstir, etc.

souhaiter que la photographie délivre la peinture, « par une sorte de catharsis » (*Correspondance Gide-Blanche*, p. 183).

Je résume donc : sujet et métier, fond et forme, nature et intention : la peinture, plus mimétique que la littérature, est quand même la synthèse du monde et d'une subjectivité. « Pour une peinture profonde », dit-il, « c'est en soi que le poète expérimente ce qui fera l'objet de son tableau » (*Journal I*, 984). « Forme sans esprit demeure[] forme morte... lignes et couleurs ne val[ent] que comme moyens d'expression... Toute forme de- v[] vaine dont l'émotion se retir[e] » (*ŒC*, IV, 425). Il en conclut :

Que l'idée et le sentiment aient été bannis délibérément des arts plastiques, que la peinture ait résigné l'immense domaine de l'expression, qui pourtant était le sien propre, et ne pouvait être que *le sien*, c'est ce qui ne laissera pas d'étonner plus tard. (*Poussin*).

Il va jusqu'à condamner une peinture « décérébrée », qui consisterait uniquement, pour ainsi dire, en un métier.

Ce qui ne me plaît pas, c'est d'entendre déclarer péremptoirement : ceci est de la *vraie peinture*, en raison de l'absence même du sujet ; c'est de voir dépouiller la peinture de toute vertu spirituelle, pour ne plus attacher de prix qu'aux seules qualités de métier ; c'est de voir nos plus grands peintres d'aujourd'hui prendre soin de ne s'adresser plus qu'à nos sens, n'être plus qu'œil et pinceau.

Et de conclure : « C'est à leur *insignifiance* que les œuvres peintes à notre époque se reconnaîtront » (*Poussin*). Ce rôle essentiel de la subjectivité d'artiste, de la *vision*, pour employer le terme de Proust, explique que l'idée de progrès est absurde dans la peinture comme dans la littérature. Chaque génération pose pour son compte le problème de la beauté et invente du nouveau à partir de là — et les artistes les plus novateurs sont, bien sûr, parmi ceux que Gide admire le plus — mais l'idée de progrès « perd tout sens » : chaque artiste est anarchiste (*ŒC*, III, 402 ; V, 428).

Cela ne veut évidemment pas dire que l'art consiste en un simple laisser-aller de la subjectivité de l'artiste, un épanchement romantique. J'ai parlé des goûts classiques de Gide ; on se rappelle sa définition du classicisme : un romantisme dompté¹. On connaît également la distinction qu'il fit, encore jeune, entre le poète et l'artiste. Le premier est le point de départ, le dernier le point d'arrivée. « Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œu-

1. André Gide, *Morceaux choisis* (Paris : NRF, 1921), p. 93.

vre d'art » (*Journal I*, 30). C'est ce qui explique sa déclaration à propos de Simon Bussy : « Ma plus haute estime et ma prédilection vont vers ceux-là qui naviguent à contre-cœur ¹ ». Le point de départ n'est pas même forcément une émotion séparée de la matière. Citant les exemples de Rodin et de Maillol, il observe que « l'œuvre d'art n'est pas toujours le résultat d'une émotion qui s'extériorise... la matière même... couleurs, sonorités... peut suffire à plonger l'artiste dans le délire créateur » (*ŒC*, IV, 426). C'est une création à partir du moyen artistique lui-même. Ce délire ne s'oppose qu'à première vue à la tranquillité d'un Phidias, d'un Raphaël, émus par leur art seul, ne cherchant que la beauté, et chez qui l'émotion « vient... habiter cette forme belle » (*ŒC*, IV, 426).

Comment apprécier l'œuvre selon ces principes ? Voici où la critique littéraire et la critique des arts plastiques se rencontrent. La critique périmée que rejette Gide est fondée sur l'identification par le lecteur ou le spectateur d'un objet connu (paysage décrit, motif réaliste ou littéraire sur une toile) et parfois sur une identification affective avec l'émotion dépeinte — admiration, peur, joie, etc. Ce que Gide propose à la place c'est une notion de l'art comme expérience — une expérience d'un ordre différent du réel. Cette expérience est à l'origine celle de l'artiste en tant que créateur, qui, à partir de sa situation, de sa vision, crée des formes nouvelles et irréelles, qui sont, pour employer le mot de Sartre, l'analogon, et non pas la reproduction, de la réalité matérielle ². L'expérience est aussi celle du spectateur, qui, à partir de cet analogon, refait l'expérience. « Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée », lit-on dans *Les Nourritures terrestres (Romans, 155)* ³. Que la subjectivité occupe une place privilégiée ne signifie pas que l'appréciation et la composition soient le résultat d'une névrose, mais que le moi ne saurait être absent ni de la production littéraire ni de sa réception.

Cette notion critique centrée sur la réceptivité, qui révèle Gide psychologue et fait de lui un prédécesseur d'un des courants principaux de la critique actuelle, pose le problème du processus par lequel l'œuvre révèle chez le spectateur ce qui avait été caché en lui ⁴. La découverte du sens

1. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance*, éd. Jean Delay (Paris : Gallimard, 2 vol., 1968), t. II, p. 557.

2. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (Paris : Gallimard, 1940), pp. 240-1.

3. Pierre Lachasse commente ainsi cette déclaration : « Cette prééminence du regard sur le jugement, de la sensibilité sur l'objet qui l'inspire, est à la base de la création gidienne. » V. son article « Le Point de vue esthétique », *BAAG*, n° 78-79, avril-juil. 1988, p. 104.

4. Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore : Johns Hopkins University

d'une œuvre n'est jamais l'effet d'une action simple. L'émotion est médiatisée au lieu d'être immédiate. Il faut, dit Gide, que quelque chose dans le tableau lui parle, mais aussi qu'il en tire quelque chose de nouveau pour lui-même (*Journal I*, 23). « J'aime que l'œuvre se défende, qu'elle exige du lecteur ou du spectateur cet effort par lequel il obtiendra la joie parfaite¹ ».

Étant donné cet élément « expérientiel » (non seulement l'artiste « expérimente ce qui fera l'objet de son tableau », mais le spectateur, on l'a vu, y met du sien), on peut dire que le travail gidien d'exégèse consiste typiquement à établir une sorte de dialogue avec l'œuvre et avec l'artiste. Ce dialogue peut comprendre les étapes suivantes :

1) Identifier sommairement et apprécier (au sens exact du mot) les éléments d'une œuvre, à la fois sujet et métier, quoiqu'on ait pu observer que Gide était « à l'affût des secrets (techniques) que renferme l'œuvre d'art » (Schnyder, p. 36).

2) Approfondir l'intention du peintre, son impulsion créatrice, ses idées esthétiques, et, au sens le plus large, sa personnalité — ce que Sartre appellerait son projet originel — qui luit dans l'œuvre. Il faut préciser cependant que chercher l'intention, ce n'est pas encourager l'« erreur générique² ». Car l'intention et l'objet sont synthétiques, celui-ci naissant avec l'intention, de même que la forme n'est pas appliquée par la suite à une « idée » préalable, mais naît avec elle.

3) Commenter et approfondir le processus synthétique de communication, identifier le rôle que joue le spectateur dans cette transmission, et essayer de le reproduire verbalement pour ses lecteurs, c'est-à-dire faire naître les chefs-d'œuvre pour ses contemporains³.

4) Relever des idées esthétiques plus générales, sans pour autant tendre toujours vers une totalisation de l'œuvre.

Ne craignons pas de le dire : ces opérations sont toutes impressionnistes, ou, pour employer le mot d'Anatole France, « des aventures d'[une] âme au milieu des chefs-d'œuvre⁴ ». Cela ne veut pas dire que Gide ne

Press, 1978), p. 157. Cette théorie de la réceptivité chez Gide a aussi quelques points de contact avec la phénoménologie de Merleau-Ponty.

1. André Gide, *Nouveaux Prétexes* (Paris : Mercure de France, 1963), p. 226.

2. V. William K. Wimsatt, Jr., et Monroe Beardsley, *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington : University of Kentucky Press, 1954).

3. Louis-Gabriel Clayeux, « La Peinture : les images de la caverne », *Le Monde français*, n° 2, mars 1946, p. 487.

4. Cité par Marie-Claire Bancquart, *Anatole France : un sceptique passionné* (Paris : Calmann-Lévy, 1984), p. 173.

parle que de lui-même. L'appréciation et l'exégèse sont pour lui une activité de compréhension, par laquelle on prend avec et pour soi quelque chose du tableau ; ou, pour employer un mot plus gidien, une activité de *sympathie*. Devant « L'Homme au gant » du Titien, il fut tellement ému par « l'intensité de vie » qu'il en pleura (*Journal I*, 40). Cependant, *sympathie* ne signifie pas identification totale. Il reste toujours une certaine distance entre le spectateur et l'objet esthétique perçu. Si l'émotion lui permet de devenir *autre*, cela ne veut pas dire qu'il devienne *un autre* ; c'est lui-même qui permet, qui recherche cette expérience nouvelle, c'est lui-même qui y consent tout en maintenant la distance entre lui et l'objet, à plus forte raison entre lui et l'artiste, pour qui l'objet est l'analogon. L'œuvre d'art devient ainsi prétexte et pré-texte, le point de départ d'une réécriture subjective du monde et du moi.