

La réception critique des œuvres d'André Gide en Belgique francophone (1891-1911)

par

CLAUDE DE GRÈVE

Le 23 juillet 1911, dans la revue *L'Éventail*, à propos du court roman *Isabelle*, un fidèle de Gide, Louis Dumont-Wilden, peut ainsi faire le point sur la réception de l'auteur :

Cet admirable artiste ne fut longtemps aimé et compris que par une petite élite. Depuis *La Porte étroite*, il arrive au grand public : plus simple, plus aisé, plus direct, il n'a rien abandonné de son idéal littéraire très hautain. C'est encore la manière de conquérir le public¹.

Sans doute ce constat général d'un des plus fins analystes belges de Gide, comme on le verra, englobe-t-il à la fois la critique et le public français, d'une part, la critique et le public belge d'autre part. L'époque est propice en effet, depuis les années 1890 surtout, à ce que Michel Décaudin a appelé « un système d'échanges fondé sur une perméabilité réciproque² » et donc à la conquête graduelle d'un public belge francophone par de jeunes talents français. Ce public, composé essentiellement de lecteurs, — puisque durant cette période Gide ne produisit qu'une pièce, *Le Roi Candaule*, qui essuya un échec au théâtre de l'Œuvre à Paris, — comprenait en Belgique des Wallons, des Bruxellois, mais aussi des Flamands de l'aristocratie et de la bourgeoisie dont la pratique du français

1. N° du 23 juillet 1911, p. 36.

2. « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge ? », *Cahiers de l'A.J.E.F.*, n° 34, mai 1982, pp. 109-10.

les distinguait du peuple, néerlandophone, et dont les yeux se tournaient volontiers vers les écrivains français de l'« hexagone » plutôt que vers les leurs.

La réception de Gide s'élargit et se diversifia effectivement au fur et à mesure que son œuvre évolua, jusqu'à gagner un public cultivé plus vaste principalement par le biais des chroniques littéraires des journaux, même si, à cette époque, le rôle de la presse quotidienne dans la diffusion de Gide fut loin d'égaliser celui des revues — destinées à un public plus restreint, — et souffrit des clivages d'ordre confessionnel, plus encore que politique, propres à la Belgique de Léopold II. À partir de 1900, Gide gagna également des lecteurs grâce aux conférences qu'il fit à Bruxelles.

Toutefois, l'accueil de *La Porte étroite*, œuvre-pivot selon Dumont-Wilden, fut préparé par celui de *L'Immoraliste*, six ans auparavant (dès le début de 1903), déjà aussi reçu comme un roman : ce rattachement ne fut pas indifférent à la réception de cette œuvre, y compris aux polémiques qu'en suscita l'esprit.

Aussi bien, avant le tournant historique de la guerre de 1914-18, — et la publication des *Caves du Vatican*, qui ne produisit d'échos importants qu'après la guerre, — la réception de Gide par la critique belge francophone et, liée à celle-ci, par le public, paraît-elle avoir suivi deux grandes étapes. La première, après le lancement, même confidentiel, de Gide à travers *Les Cahiers d'André Walter* et ses poèmes symbolistes, va de l'accueil du *Voyage d'Urien* en 1894 à celui, encore on ne peut plus élitiste, du *Roi Candaule* en 1901. La seconde va des débats sur *L'Immoraliste*, à partir de 1903, à la promotion d'*Isabelle*, en 1911, comme livre à « emporter en villégiature ³ ».

On ne peut dissocier cette évolution vers la « gloire », ni de l'évolution de Gide lui-même, ni de l'horizon d'attente des lecteurs belges, lettrés ou simplement cultivés, ni de la vie des revues, de leur durée, de leur concurrence, ni des clivages politico-religieux de la presse et donc de son public.

Cette évolution multifactorielle dans la diffusion, l'accueil, et, allant de pair avec ce dernier, l'évaluation des premières œuvres de Gide n'a pu que s'accompagner d'une évolution dans l'interprétation de ces œuvres. Celles-ci ont été « comprises » comme elles ont été parfois évaluées selon des critères adaptés aux changements esthétiques, moraux et philosophiques qui, en cette vingtaine d'années, ont touché tant les auteurs, français, belges, voire européens que les critiques et le public belges. À travers cette évolution s'affirma cependant une image de l'écrivain qui, nous le

3. *L'Éventail*, sous-titre de l'article cité *supra*.

verrons, dépassa les clivages, celle qui lui tenait le plus à cœur : un « artiste ».

La diffusion et l'accueil

« Ne l'oublions pas, — rappelle Jean Warmoes en 1970, — la Belgique a fait un accueil immédiat à ses œuvres ⁴. » Et déjà aux toutes premières œuvres de Gide. Même si, comme on le sait, *Les Cahiers d'André Walter* n'obtinrent aucun succès public, ni en France ni en Belgique, ils furent au moins, en Belgique ⁵, l'objet d'un article de deux pages, non signées mais non moins attribuables à Verhaeren, l'un des trois membres du comité de rédaction de *L'Art Moderne* ⁶, revue fondée en juin 1881 par Edmond Picard, avocat et mécène, et Octave Maus, en faveur d'un art social, qui par la suite s'éleva contre l'« art pour l'art » privilégié par *La Jeune Belgique*. Or, Verhaeren, se félicitant du chemin parcouru depuis le réalisme et « depuis la gare de Médan », vers un art désormais préoccupé par le « milieu intellectuel », des personnages, écrit d'emblée au sujet des *Cahiers* : « Nous n'hésitons pas à le [= le livre] coter haut et puissant parmi les œuvres récentes » (p. 204). Les rapports qui s'établirent entre Gide et la revue liégeoise *La Wallonie*, toujours en 1891, de même qu'entre notre auteur et le fondateur de la revue, Albert Mockel, sont trop connus pour qu'on s'y attarde ici ⁷. *La Wallonie* lança Gide en publiant ses premières notes de voyage et ses premiers poèmes « symbolistes », suppléant à l'absence alors, en France, de revue qui accueillit ces nouvelles tendances. Au point, comme on le sait aussi, que Français et Belges y collaboraient à part égale. Rappelons aussi que, jusqu'à son dernier fascicule de 1892, « terme qu'elle s'était fixé » (p. 2), *La Wallonie* accorde à Gide une place de choix. Parmi la liste des « Dernières publications de [ses] auteurs », est cité *Le Traité du Narcisse*, aux côtés d'œuvres d'Elskamp, Lemonnier, Maeterlinck, Van Lerberghe, pour les Bel-

4. *Présence d'André Gide* (catalogue d'une exposition organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain par les Archives et le Musée de la Littérature, avec le concours de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet de Paris), avant-propos de Carlo Bronne, Bruxelles : Bibliothèque Albert Ier, 1970, p. IX. Pour les autres symbolistes, voir l'article de Jeannine Pâque dans le présent volume.

5. Voir, pour la France, *Album Gide*, Paris : Gallimard, 1985 (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 64.

6. N° 26, du 28 juin 1891, pp. 203-4.

7. Voir Jean Warmoes, *op. cit.*, et Gustave Vanwelkenhuyzen, éd. de la *Correspondance (1891-1938) André Gide—Albert Mockel*, Genève : Droz, 1975.

ges ; de Heredia, Pierre Louÿs, Mallarmé, pour les Français. La revue lui offre, dans le même numéro, dix-sept pages (pp. 275-92) pour la publication de ce qui deviendra la dernière partie du *Voyage d'Urien*, « Voyage sur une mer glaciale », troisième partie d'un *Voyage au Spitzberg*.

Mais c'est avec la publication en volume du *Voyage d'Urien*, — en 1894, édité à Paris mais imprimé à Bruxelles, à l'imprimerie Vve Monnom, puis de *Paludes en 1895*, — qu'on ait ou non « compris » ces textes⁸, — que la notoriété de Gide s'affirme, fût-ce toujours pour un public choisi mais se diversifiant, et ce jusqu'en Flandre, grâce notamment à l'activité inlassablement dévouée du grand critique littéraire et musical, romancier de la « vie intérieure » et adepte du symbolisme philosophique, l'enthousiaste Henri Maubel et à l'important mensuel de critique et d'art, fondé à Gand, également par Albert Mockel, sous les auspices du Cercle littéraire français, *Le Réveil*. Cette revue reprenait le flambeau symboliste de *La Wallonie*.

Henri Maubel évoque d'abord Gide, en même temps que Camille Mauclair et Maurice Beaubourg, dans une longue conférence sur « l'idéoréalisme de quelques écrivains » qu'il prononce successivement au Jeune Barreau d'Anvers, le 16 mars 1894, et au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, le 19 mars, avant de la publier dans une importante tribune, *La Société Nouvelle*⁹, « revue internationale », avec comme sous-titre : « Sociologie, Arts, Sciences, Lettres », dont les bureaux étaient à Bruxelles et à Paris, et à laquelle participaient autant de Français que de Belges (Eekhoud, Elskamp, Hellens, Picard, Van de Velde, Verhaeren, pour ceux-ci ; Barbusse, Kahn, Jean Lorrain, Mauclair, Saint-Pol-Roux pour ceux-là), mais aussi des auteurs d'autres nationalités, des Bakounine et des Kropotkine par exemple. La revue, qui créa un trait d'union entre *La Jeune Belgique* et *L'Art Moderne*¹⁰, prônait en effet des opinions « démocratiques » tout en laissant la plus grande indépendance de vues à ses collaborateurs.

L'éloquent et imaginaire Maubel ne se prive pas d'exprimer son enthousiasme pour le Gide du *Voyage d'Urien* en un langage lyrique et symbolique qui semble épouser celui de son objet. Maubel s'adresse d'emblée aux « personnes qui voudraient bien comprendre dans le silence et le re-

8. Voir ci-après la deuxième partie.

9. N° de mars, pp. 761-74.

10. Voir Joseph Hanse, « *La Jeune Belgique et L'Art Moderne* », in Gustave Charlier et Joseph Hanse, éd., *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique* (Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1958), p. 346.

cueillement de leurs lectures » (p. 761). Il s'agit donc pour ses auditeurs et lecteurs de partager la nostalgie de la « *patrie d'origine* », de la « *patrie spirituelle* », qui serait celle des poètes, — et, ajoutons-le, qui fut un thème favori de Maubel lui-même. Avant même de se livrer à ce qu'il appelle une « *paraphrase* » du *Voyage d'Urien*, paraphrase poétique il est vrai, entrecoupée d'extraits, Maubel situe Gide dans le sillage de Barrès pour son refus de toutes doctrines et pour le partage d'une même devise : « *Toute licence, sauf contre l'amour* », et *Le Voyage d'Urien* dans le contexte d'une « *renaissance* » poétique. Cette renaissance inclut, selon le critique, plusieurs nouveautés : « *ce mouvement qui exalte l'homme dans l'harmonie de ses facultés* » (p. 766) et mène « *la réalité jusqu'au sommet du rêve* » (p. 767), comme déjà en Belgique l'illustrent Maeterlinck et Verhaeren, et surtout une nouvelle conception de la « *tristesse* », non plus chrétienne mais « *qui s'éclaire en nous et devient davantage une force qui suscite notre progrès* » (*ibid.*). Ce qui est déjà important : Maubel, dans sa conclusion, insiste sur le caractère *représentatif* de ce texte de Gide, celui « *d'une race de poètes* », les Idéoréalistes, interprétation sur laquelle je reviendrai.

La renaissance et la « *liberté* » créatrice que ce critique applaudit particulièrement chez Gide, plus que chez Maclair et Beaubourg, l'amènent à consacrer un article au seul *Voyage d'Urien* dans la grande revue déjà évoquée et qui avait déjà reconnu Gide à ses débuts, *L'Art Moderne*¹¹ : il s'agit à peu de choses près des mêmes commentaires, le peu de choses ayant, on le verra, sa signification. Rien d'étonnant non plus qu'en juin 1895, il propose, sur un ton aussi enthousiaste à l'égard d'un auteur qu'il « *aime* », des « *Notes en marge de Paludes* », dans une revue wallonne, *Le Coq rouge*, revue dissidente de *La Jeune Belgique*, lancée par Jean Eekhoud et Émile Verhaeren¹². Il fallait faire bonne mesure : Maubel se battit pour Gide dans tous les coins du pays.

Mais, dès octobre 1894, *Le Réveil* publiait le poème « *Paludes* » qui devait, remanié, constituer l'« *Envoi* » du futur *Paludes*. Et, dans le numéro de juillet-août 1895, un chroniqueur, Denis Lalieux en fit écho *en tête* d'une « *Chronique littéraire* » précisément, comprenant des notes sur *Rêves blancs* d'Adolphe Boschot et *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs¹³. Révélatrice est la première phrase de l'article quant à la place qu'occupe déjà notre auteur dans la culture du chroniqueur, voire des « *happy few* » que sont ses lecteurs : « *Je suis heureux de pouvoir com-*

11. N° 15, du 15 avril 1894, pp. 115-7.

12. Pp. 97-9.

13. Pp. 81-3.

mencer cette chronique en parlant de M. André Gide. » Après avoir rappelé trois œuvres antérieures, *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Traité du Narcisse* et *Le Voyage d'Urien*, le critique oriente sans réserves le jugement du lecteur : « cette fois encore, il le faut applaudir ». Il commente alors *Paludes* en corrélation avec *Le Voyage d'Urien*, tout en y montrant ce qui, selon lui, en fait l'originalité et donc en esquissant une interprétation.

Moins disert, *L'Art Wallon* ne fait que signaler la publication de *Paludes*, en novembre 1895 (n° 4), mais dans son « Mémento », c'est-à-dire parmi les livres recommandés.

On peut donc, comme Jean Warmoes, affirmer à propos de cette période : « Toute la Belgique littéraire connaissait André Gide » (p. IX). À telle enseigne que d'autres revues accueillirent des fragments et des poèmes de Gide écrits sous l'influence des symbolistes belges, telles *La Revue wallonne*, *L'Art jeune*, dirigé par celui qui allait devenir un ami et un disciple, André Ruyters, et *Floréal*¹⁴, et que Gide put faire imprimer en 1897 ses *Feuilles de route* à Bruxelles, à l'imprimerie N. Vandersypen.

On peut penser que la « Belgique littéraire », sinon un vaste public belge, était mûre pour recevoir *Les Nourritures terrestres*.

Certes, ce livre ne provoqua pas en Belgique le « beau scandale » que pouvait craindre Madeleine Gide, d'après une lettre d'André à Albert Mockel du 25 février 1896, sinon lui-même, car « depuis Pierre Louÿs il n'y a plus moyen de scandaliser à présent¹⁵ ». Mais peut-on dire que cette phrase de la préface de l'édition de 1927 s'applique à la critique belge : « À quel point ce livre heurtait le goût du jour, c'est ce que lassa voir son insuccès total. Aucun critique n'en parla¹⁶ » ? Outre la lettre personnelle de Mockel à Gide, du 3 septembre 1897, qui nous intéressera pour l'interprétation qu'il offre des *Nourritures*, cette nouvelle œuvre suscita au moins — dans l'immédiat — un article non signé, en premières pages de *L'Art Moderne* du 13 juin 1897¹⁷. Le critique, non identifié, prend soin d'avertir ses lecteurs, au début et à la fin : au début, qu'« un mystère léger entoure » l'écrivain dont on n'aborde pas de nouveau livre « sans un peu d'anxiété » tant ses œuvres « déconcertent », à la fin, pour

14. Pour ces textes de moindre importance, publiés dans ces revues entre 1894 et 1896, voir la liste de J. Warmoes, *op. cit.*

15. G. Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, p. 168.

16. Gide, *Romans, récits et soties...*, Paris : Gallimard, 1958 (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 249. Il ajoutait : « En dix ans, il s'en vendit tout juste cinq cents exemplaires. »

17. Pp. 185-7.

confirmer que « *ce livre inquiétera et contrariera* » tous ceux qui avaient une opinion arrêtée sur Gide — il ne précise pas laquelle, — mais apparaîtra aussi au « *lecteur attentif* » comme l'aboutissement de tout son itinéraire artistique (p.187).

Sans « *heurter le goût du jour* », ce livre, dont le critique de *L'Art Moderne* signale l'absence de toute « *affabulation* » (fiction ou histoire, dirions-nous en 1992) manifesterait donc un écart esthétique, à la fois par rapport aux habitudes de la plupart des lecteurs, les Belges comme les Français, à une époque où le roman reste le genre le plus goûté (chaque journal ne propose-t-il pas son feuilleton romanesque ?) et par rapport aux habitudes intellectuelles de lecteurs férus d'un Gide qu'ils pouvaient classer dans des mouvements connus, en tant que symboliste, idéaliste ou ironiste. « *Vaines classifications !* » : le commentateur offre alors une exégèse des *Nourritures* auxquelles il finit par accorder l'épithète d'« *admirable* ». Jugement que la plupart de ses successeurs belges ratifieront et déjà, le 1^{er} avril 1900, le romancier et critique Georges Eekhoud, ouvert à la modernité, cette fois dans un quotidien, *La Réforme*, journal bruxellois de la « démocratie libérale ». Rendant compte de la conférence sur « *L'Influence en littérature* » que Gide avait donnée au salon de « La Libre Esthétique » à Bruxelles, le 29 mars, il fait l'éloge de la « *profonde causerie de Gide* » et de « *ce bel artiste, personnel s'il en fût [qui] a eu le courage de faire l'apologie de l'influence en non seulement l'apologie de l'influenceur, mais celle de l'influencé* » : il parle ainsi plus particulièrement de « *l'auteur des Nourritures terrestres* ». Quant au public de la conférence, il aurait écouté Gide « *avec autant de sympathie que d'attention* ».

En revanche, la même année et le même mois, la même conférence fournit l'occasion à Arnold Goffin, esthète et surtout critique de peinture et de sculpture, d'abord proche de *La Jeune Belgique*, de se distinguer des « *passionnés admirateurs* » de Gide, au cours d'une longue rubrique intitulée « *Septième exposition de la Libre Esthétique* ¹⁸ », dans *Duwendal*, « revue catholique d'art et de littérature », — continuation moins sectaire du *Drapeau* de l'abbé Moeller, — dont le mot d'ordre était : « *catholiques et modernes* ». Goffin place bien son article sous l'égide de la morale catholique d'alors en se félicitant que la peinture ait abandonné « *l'étalage de nudités grossières* » de l'époque précédente pour des paysages et des tableaux de genre ! Quant à la conférence de Gide, il en déplore le manque de simplicité, « *avouant* », dans le même élan, à propos des livres de Gide, « *ne pas ressentir un pareil enthousiasme* » que les admirateurs de

18. 7^e série, pp. 275-81 ; sur Gide, pp. 280-1.

l'écrivain. L'œuvre ne lui inspire que « *quelque froideur et une certaine méfiance* », ce qu'il justifie par l'impression que lui a causée *Le Voyage d'Urien*, — alors qu'il reste silencieux sur *Les Nourritures terrestres*. Et de comparer les admirateurs de Gide à ceux d'Odilon Redon, lassés des « *œuvres décisives et impérieuses* » du passé, celles par exemple de Vinci, de Beethoven ou de Poe.

La critique des revues catholiques se manifeste donc enfin, même si, durant toute cette période, un quotidien catholique important, *Le Journal de Bruxelles*, n'a pas consacré une seule ligne à Gide, lui préférant, parmi les écrivains français, un Pierre Loti et un René Bazin.

Mais, d'une part, avec *La Réforme*, le nom de Gide entrait dans la presse quotidienne, d'autre part, Gide a acquis une notoriété que ne peuvent plus ignorer les grandes revues, quelles que soient leurs orientations philosophiques ou morales, quel que soit leur parti pris dans la querelle qui divisait les cléricaux et les anticléricaux. Cela préluait à un tournant dans la réception de Gide : celui que marqua, après la publication peu remarquée du *Roi Candaule* en 1901¹⁹, l'accueil de *L'Immoraliste*.

Le journal de la bourgeoisie francophone de Gand, *La Flandre libérale*, bien que sa rubrique littéraire n'occupe qu'un bas de page, évoque *L'Immoraliste* dès janvier 1903, tout comme le font les grandes revues littéraires de bords opposés déjà citées, auxquelles s'ajoute *Antée*, rien moins que l'ancêtre belge de la *Nouvelle Revue Française*, qui en prit le relais en 1907.

Déjà, avec *L'Immoraliste*, ce qu'allait confirmer la publication de *La Porte étroite* en 1909 et celle d'*Isabelle* en 1911, Gide prenait place parmi ces romanciers qu'il méprisait peu ou prou jusqu'alors : en dépit de lui-même, ces œuvres furent appelées « romans ». Cela n'empêcha pas, on le verra, la prédilection de tel ou tel critique pour des textes comme *Amyntas* ou *El Hadj* avant la grande synthèse d'une œuvre à la fois multiple et cohérente que l'essayiste belge Louis Dumont-Wilden consacra à André Gide dans le très français *Mercur de France*.

Récit structuré, bâti sur une histoire à triple ressort, l'évolution interne d'un homme, le récit de ses voyages et le drame psychologique d'un couple, *L'Immoraliste* rapprochait Gide d'un public à la fois las des romans naturalistes, y compris, en Belgique, de ceux de Camille Lemonnier, dont la portée et l'audience étaient « *restreintes*²⁰ ». Ce public était désireux

19. Voir Henri Vandeputte, « Le Chroniqueur en pantoufles », dans *L'Idée libre*, t. II (mai-juin-juillet 1901). Vandeputte rappelle la pièce de Meilhac et Halévy avant de louer l'ionie de ce « petit drame platonicien ».

20. Voir Raymond Trousson, « Le Roman », in Robert Frickx et Jean

d'un retour à l'analyse des phénomènes psychiques: depuis 1886, date du célèbre *Roman russe* d'Eugène-Melchior de Vogüé, le satisfaisaient les romans de Dostoïevski et de Tolstoï, mais peu de romans français ou belges.

« Œuvre ouverte » déjà, sans conclusion de l'auteur, *L'Immoraliste* suscita en même temps l'intérêt de lecteurs belges qui, connaisseurs de la pensée allemande, pouvaient y déceler une inspiration, suivie ou discutée par Gide : la philosophie de Nietzsche. L'œuvre répondait donc à un double horizon d'attente.

Certes, à la fin de la rubrique « Livres » de *La Flandre libérale*, le journaliste et romancier régionaliste (de la Semois) Paul André ne s'attarde pas sur les détails du livre, mais le situe bien dans la carrière de Gide : « M. André Gide s'est acquis l'admiration légitime des lettrés [...]. La publication de *L'Immoraliste* confirme et couronne ce jugement », avant d'appeler ses lecteurs à « lire et relire ce petit livre ». Il n'en rejoint pas moins l'enjeu du débat qui confronta les critiques de revues, lorsqu'il écrit : « L'auteur nous laisse le soin de conclure. »

Dans une même revue, *L'Art Moderne*, Georges Rency, futur fondateur — en 1908 — de *Vie intellectuelle*, défenseur de l'esprit belge et plutôt hostile aux innovations, mais qui avait fait la connaissance de Gide chez André Ruyters, et A.-M. de Saint-Hubert s'accordent pour apprécier *L'Immoraliste* comme « le point culminant de son œuvre spirituelle ²¹ » et pour appréhender le récit par rapport à l'influence de Nietzsche et en particulier à sa conception du « surhomme ²² ». Toutefois, on s'y attachera plus loin, les deux critiques divergent sur l'interprétation de cette influence, selon qu'ils attribuent le « nietzschéisme » au point de vue de l'auteur ou exclusivement à celui de son héros, Michel. Cela renvoie bien aux virtualités du genre romanesque. En septembre 1904, dans *Durendal*, Arnold Goffin, proche de Rency, joint dans une même contribution désapprobatrice ²³ ses commentaires sur *L'Immoraliste* et sur une conférence à propos de « *L'Évolution du théâtre* » faite par Gide le 25 mars 1904 à « La Libre Esthétique ». Goffin en arrive même à opposer comme préfé-

Muno, éd., *Littérature française de Belgique*, Québec : Naaman, 1979.

21. Georges Rency, « Chronique littéraire : *L'Immoraliste*, par André Gide (2e éd.) », n° 1, janvier 1903, pp. 2-3.

22. Voir, donc, aussi A. M. de Saint-Hubert, « Immoraliste et surhomme », n° 5, 1^{er} février 1903, pp. 33-4.

23. « Des caractères, de l'immoralisme et de M. André Gide », 11^e année, n° 9, pp. 555-9.

rable à l'influence de Nietzsche la référence à Schopenhauer des écrivains de l'époque précédente : au moins celui-ci éclairait d'une « lueur » de pitié sa « philosophie d'anéantissement » (p. 558).

Sur cette lancée, à partir de 1906, outre le fidèle *Art Moderne*, des revues comme *Antée*, destinée à remplacer *Le Coq rouge*, en 1905, et *L'Éventail* ouvrirent largement leurs colonnes à la critique des œuvres de Gide comme à celle d'un des « meilleurs écrivains » contemporains. Des critiques et intermédiaires actifs, comme Christian Beck, Louis Dumont-Wilden et, plus épisodiquement, Henri Vandeputte y mirent leur plume au service de Gide.

Dans *Antée*, fondée notamment par le bouillant Henri Vandeputte, revue soucieuse de réconcilier l'art et la vie, ouverte aux Français comme aux Belges et très tôt d'un rang international ²⁴, Gide avait déjà publié le 1^{er} juillet 1905 des « Feuilletts » datés de Cuverville ²⁵ qu'il reprit plus tard dans son *Journal*. Mieux encore, le 1^{er} avril 1906, année faste où la revue connaît un bon tirage ²⁶, Christian Beck, un des fondateurs, qui tenait régulièrement dans la revue une « Chronique de la Moralité » sous le nom de Joseph Bossi, illustre la vocation d'*Antée*, l'éclectisme, le refus de tout exclusivisme, exprimé par la devise : « *Enrichissez chaque expérience de l'expérience du contraire* » par l'étude de deux livres « *des deux meilleurs écrivains contemporains* », *Amyntas* de Gide et *Le Voyage de Sparte* de Barrès ²⁷. Le Christian Beck sensuel et grand voyageur loue ce « poème du désert » (p. 534) qu'est *Amyntas* bien qu'il ne soit qu'« *un simple épisode dans cette œuvre déjà nombreuse et complexe* ». Et, à la faveur de son commentaire, dont nous apprécierons plus loin les nuances et la nouveauté dans la perception de notre auteur comme conscience, Beck rappelle aussi que Gide est « *l'auteur d'El Hadj [...] si souvent à l'arrière-plan de ses récits* » (*ibid*). Et, plutôt que de Nietzsche, c'est d'un modèle allemand plus ancien de Gide, Goethe, que Beck le rapproche, ainsi que de la tradition française. La conférence sur l'influence avait porté ses fruits...

24. Y furent appelés à collaborer : Hellens, Mockel, Picard, mais aussi Claudel, Gourmont, Jammes, Régnier et Gide lui-même. Outre Vandeputte, la revue avait pour fondateurs et animateurs Christian Beck, Isi Collin et André Ruyters.

25. N° 2, pp. 66-8.

26. Entre 1300 et 1700 exemplaires, avant de faire faillite en 1907 et que *La NRF* ne reprît l'esprit (voir Robert Van Nuffel, « L'essai, la critique et l'histoire » in G. Charlier et J. Hanse, *op. cit.*, p. 552.

27. 1^{er} avril 1906, pp. 531-41.

Témoignages, fussent-ils plus brefs, de l'autorité conquise par Gide en Belgique : dans le même numéro d'*Antée*, au cours d'une causerie sur « Les arts et la vie », Henri Vandeputte nomme Gide parmi les grands de la littérature « livresque » de l'époque, Nietzsche et D'Annunzio ; dans le « Journal des revues », un certain « Fabrice » rappelle avec approbation les idées que Gide vient d'émettre dans la revue française *L'Ermitage* sur la pornographie : en nettoyer les affiches, par exemple, mais ne pas oublier que l'art véritable s'adresse aux sens.

Un an plus tard, le 1^{er} mars 1907, pour Louis Dumont-Wilden, dans la même revue ²⁸, *L'Immoraliste*, de même que *Le Tentateur* d'André Ruyters et *Ars et Vita* de René Gillouin, sert d'illustration à des « Réflexions sur l'immoralisme » qu'il sous-titre « Notes pour servir à l'histoire morale de ce temps ».

Certes, *L'Immoraliste* vient à point, « à l'heure où les plus angoissants problèmes se posent, à l'heure où les bases mêmes de notre activité, de notre sensibilité, de notre moralité sont remises en question » (p. 1023). *L'Immoraliste* s'inscrit, certes, dans une période dont Dumont-Wilden analyse longuement le malaise, qu'il fait remonter aux années 1880-1890, celles d'une « génération avide entre toutes de changement et de révolution » (p. 1031), malaise qui n'a abouti qu'à un individualisme forcené, conduisant, soit à l'anarchisme politique soit à l'« immoralisme ²⁹ ». Définissant cet immoralisme comme une propension chez tout homme à aller à l'encontre de la loi sociale et, en matière de mœurs, à donner libre cours à ce qui dans le cœur humain est « passion singulière pour l'interdit, le dangereux, l'amoral » (p. 1024), il démontre à quel point Barrès et Nietzsche ont pu répondre à la fois aux attentes d'une génération et à une propension humaine. Deux dates lui paraissent décisives « pour beau-coup » (d'auteurs mais aussi de lecteurs) : 1892, date où *La Société Nouvelle* (revue belgo-française que nous avons évoquée) publia des fragments du *Zarathoustra*, et 1908, date de la traduction française d'Henri Albert. Nietzsche aurait comblé un vide, l'envoi des « logiciens à tous les diables » et répondu à une quête : « Ce que nous cherchions, c'était un aliment à nos fièvres, à nos ardeurs, à nos rêves, c'était un motif d'agir et de sentir, c'était un suffisant héroïsme » (p.1033).

Dans ce contexte, *L'Immoraliste* et les deux autres œuvres citées se-

28. 2^e année, n° 10, 1^{er} mars 1907, pp. 1023-42.

29. Avec pour conséquence opposée, — met-il en garde à la fin de son article, — des réactions étroites comme celles de Maurras, d'où l'appel de Dumont-Wilden à un compromis « entre l'individualisme et l'intérêt social » (p. 1042). (Je rappelle que Maurras avait fondé *L'Action Française* en 1899.)

raient à lire comme des « expériences » qui « montrent » les résultats de l'individualisme. D'une admiration sans réserve pour le roman de Gide (« *Il est peu de livres plus fiers et séduisants* », p.1035), Dumont-Wilden en offre une interprétation proche de celle de Saint-Hubert.

En 1909, la publication de *La Porte étroite* donne lieu à deux contributions importantes de la critique belge, l'une dans *L'Art Moderne*, signée L. St-H. (non identifié), « À propos de *La Porte étroite* ³⁰ », l'autre, simplement mais significativement intitulée « André Gide », dans le *Mercur de France*, par Dumont-Wilden ³¹.

Je rappellerai plus bas la lecture que proposa le premier critique pour *La Porte étroite*, mais l'accueil du livre qu'il prête à certains des lecteurs en dit long sur les réticences morales et religieuses dont Gide a pu être l'objet. En effet, suppose le critique, ce deuxième roman, au premier abord, « a dû rassurer certains lecteurs peu soucieux d'aventures » et même leur faire croire à une « conversion ».

Dans son long et substantiel article de synthèse, Dumont-Wilden passe les œuvres de Gide en revue, tout en essayant à partir d'elles de reconstituer une « *biographie intérieure* » de son ami. L'article, d'une grande richesse analytique que je tenterai de montrer plus loin, notamment sur *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*, les deux chefs-d'œuvre de Gide d'après le critique, nous permet d'abord de situer notre auteur par rapport au public de 1909 et même au grand public : « *Le grand public connaît ce nom mais ignore ces œuvres* [que Dumont-Wilden vient d'énumérer] *et cependant les subit, parce que tous ceux qui lui parlent commencent d'en être influencés par reflet* » (pp. 578-9).

C'est là le constat d'un rayonnement qui s'est étendu progressivement, loin des succès faciles, grâce à des relais de plus en plus vastes : « *Le cénacle d'André Gide est devenu une société ouverte et de plus en plus fréquentée* » (p. 579). Ce que le critique n'hésite pas à désigner par le mot « gloire ».

Déjà en Belgique, le portrait d'André Gide à Jersey, que son ami peintre Théo Van Rysselberghe avait exposé à la « Libre Esthétique » de Bruxelles en 1909, témoignait de cette « gloire ».

Après ce bilan, Dumont-Wilden, toujours admirateur de Gide, salua tour à tour dans sa « Petite Chronique des Arts et des Lettres » de *L'Éventail les Nouveaux Prétextes*, comme émanation de « *la personnalité d'An-*

30. N° 42, 17 octobre 1909, pp. 327-8.

31. 20^e année, 16 décembre 1909, pp. 578-93. Dumont-Wilden avait rencontré Gide à Paris au Salon d'Automne, le 20 octobre 1907, après son article sur l'immoralisme.

*dré Gide lui-même*³² » et *Isabelle* comme roman à la fois divertissant et qui prête à penser³³. Il fallait bien cette double condition, car force est à Dumont-Wilden de constater un changement dans ce que nous appelons aujourd'hui l'horizon d'attente du public belge, y compris des femmes, les seules qui, selon lui, lisent pendant les vacances tandis que les hommes « *baguenaudent* » !

Il n'est plus guère de mise aujourd'hui, quand on veut passer pour une femme cultivée, de lire des romans trop frivoles. Il est même assez bien porté de ne plus aimer les romans, de préférer les mémoires.

On allait jusqu'à remonter à ceux du Cardinal de Retz... D'autant que, même la veine folklorique et régionaliste qui caractérise le roman belge se tarit. Et le roman français se cherche, attendant son Proust et... les nouveaux grands romans de Gide.

De poète pour les poètes et pour un « *cénacle* » de lettrés, Gide a accédé peu à peu, dans toute la Belgique francophone au rang d'écrivain reconnu, même si les revues et les quotidiens libéraux lui ont plus volontiers ouvert leurs colonnes que la presse catholique. À la veille de la guerre de 1914, grâce à ses premiers grands romans, — dût-il alors ne pas les admettre pour tels, — il a déjà atteint la gloire dans un public plus vaste. Son nom le précède au point qu'en 1911 un court récit comme *Isabelle* est recommandé comme capable de rivaliser avec le nouveau genre à la mode.

L'interprétation

Comme on peut bien le penser, au cours de ces vingt années de réception, du vivant de Gide, vingt années allant des toutes premières œuvres à déjà celles de la maturité, l'image de l'écrivain n'a pu qu'évoluer au fur et à mesure de ses publications et des interprétations successives, partielles ou plus globalisantes, qu'elles ont suscitées. L'image de l'écrivain, au sens plein du terme, en tant que penseur et artiste, les préoccupations des critiques belges du tournant du siècle (et d'autres pays européens) pour l'« âme », la « vie intérieure » et pour le travail sur les formes et le langage supplantant la curiosité pour l'homme privé et le réalisme, pourrait-on dire, de sa vie anecdotique.

32. « Les Livres de la saison », 26 mars, p. 35.

33. « Lectures de vacances. Ce qu'il faut emporter en villégiature. Quelques livres », 23 juillet, p. 36. Les éditions de la NRF ont fait imprimer ce livre à Bruges, à la Ste Catherine Press, puis à Bruxelles.

On trouvera dans la critique belge francophone de l'époque peu d'opinions sur la biographie de Gide, sauf sur ses origines familiales et sur son éducation religieuse. Et si des épithètes vinrent s'accoler à son nom, elles cristallisèrent avant tout des attitudes intellectuelles, littéraires, philosophiques et morales... Symboliste ? « idéoréaliste » ? immoraliste ou moraliste ? ironiste ? impressionniste puis classique ? Gide fut tour à tour ou à la fois tel aux yeux de la critique belge, cependant qu'une image canonique de lui s'imposait : celle d'un maître de la langue française.

Nous ne nous attarderons pas ici sur l'image peu discutable qu'a pu offrir aux critiques belges et à travers eux à quelques lecteurs, surtout des adolescents, — selon Dumont-Wilden, dans son article de 1909, — le jeune Gide des *Cahiers d'André Walter* : « confession d'une âme jeune, très haute » que son milieu et les débâcles françaises « ont faite mélancolique et savante », selon Verhaeren, d'une tristesse déjà « religieuse » selon Maubel, de « souvenir ou d'attente » selon Dumont-Wilden, elle témoigne pour tous les critiques belges qui se sont penchés sur elle de l' Alliance de vigueur et de subtilité qui annonce le grand écrivain.

Mais, comme pour leur diffusion, l'interprétation des œuvres de Gide et la constitution progressive d'une image de ce dernier se trouvèrent des voies plus précises et diverses à la fois à partir de la publication de *L'Immoraliste*.

Avant cela, *Le Voyage d'Urien*, *Paludes*, puis *Les Nourritures terrestres* séduisent ou déconcertent les critiques belges par une « âme » que « le mystère occupe », pour reprendre l'expression de Maubel, ou en tout cas qu'un léger mystère entoure, voire qui se perd dans les contradictions, aux yeux d'un Arnold Goffin.

À propos de « l'admirable poète du Voyage d'Urien », Maubel nuance l'image du symboliste produite par les premiers poèmes par celle de « l'idéoréaliste³⁴ ». *Le Voyage d'Urien* commencerait à résoudre la crise qui inspirait les *Cahiers*..., commencerait seulement, « car un poète de la puissance de M. Gide ira au-delà » (p. 770). Mais, précise Maubel, éclairant bien ici ce qu'il entend par « idéoréalisme » : « Mais déjà on assiste à une ascension lente et pacifiante du cœur et le sensible et l'intellectuel se réharmonisent dans ce livre au point d'en faire une transfiguration de la vie » (*ibid.*).

Loin de voir, comme parfois la critique moderne française et belge, une parodie des quêtes du Graal dans celle des voyageurs de Gide, Maubel rapproche certaines séquences d'escale des « moralités légendaires de

34. *La Société Nouvelle*, art. cité.

Lohengrin et du Vaisseau fantôme, symbolisant l'attachement de la pensée à la terre » (p. 771). Et, s'il attribue une signification à la figure d'Ellis, c'est celle, très sérieuse, de la promesse d'un « monde absolu », et à la découverte du cadavre pris dans la glace, non celle d'un échec, mais celle du danger que fait courir à l'homme l'emprisonnement de la pensée. Dans son article de *L'Art Moderne*, Maubel, toujours aussi enthousiaste mais plus prudent, interprète ainsi la quête des voyageurs (à l'époque, où, rappelons-le, la critique à la suite des recherches psychiatriques sur le « subconscient ³⁵ », envisage celui-ci comme un réservoir de richesses à exploiter pour l'artiste) :

C'est à la recherche de tout ce que nous ignorons de nos âmes et de ce bonheur qui dort sans doute au fond de nous que vont les voyageurs dans ce voyage d'une tristesse énigmatique ³⁶ et solennelle. (p. 115)

Déjà ici Maubel reconnaît et révère en Gide « un homme qui ne se cloître dans aucune doctrine » (p. 117). La lecture de *Paludes* n'a en rien modifié son interprétation. Malgré « les ironies » perceptibles dans ce texte, il continue de voir et d'aimer en Gide une « âme grave, et haute, et éclairée, si pure, naturellement religieuse » (p. 97), appelant l'homme « à s'exalter » (p. 99).

Peu de temps après, c'est à la lueur de *Paludes* que Denis Lalieux, dans *Le Réveil*, et Arnold Goffin dans *Durendal*, fût-ce implicitement pour le second, perçoivent *Le Voyage d'Urien*. Certes, pour Lalieux, le *Voyage*, « c'était l'envol vers des régions de rêve, vers de chimériques latitudes où souriait la flore merveilleuse des plus subtiles psychologies » (p. 81), mais aussi un passage « à côté de la vie » de peur de ressembler aux autres, et donc voué à l'échec. *Paludes* apparaît alors comme une « expérience » qui complète celle du *Voyage* : « Ce sont en quelque sorte les deux parties d'un même diptyque » (p. 82). Aussi le critique fait-il ressortir un nouveau trait de Gide : l'ironie. *Paludes* véhiculerait l'ironie de Gide contre « la Masse » et ses occupations prosaïques et une raillerie contre les auteurs de « philosophies prétentieuses et [d']opinions qui sonnent trop haut » (*ibid.*). Ce critique d'une revue symboliste pouvait plus difficilement percevoir l'ironie contre... les symbolistes, ainsi que la modernité d'une structure bâtie sur une série de jeux spéculaires.

Mais il avait employé un mot-clef, « ironie », que Goffin, en 1900, —

35. La notion de « subconscient » avait été définie en France, en 1889, par le psychiatre Pierre Janet, dans *L'Automatisme psychologique*, mais comme produit inférieur de l'activité psychique.

36. C'est moi qui souligne.

sans mot dire de *Paludes* mais par un parallélisme avec la conférence de Gide sur l'influence, — projette sur *Le Voyage d'Urien* lui-même. Chez un homme qu'il appelle une « *âme d'artiste passionnée et inconstante* », trop originale (pour faire une telle apologie de l'influence), il déplore, lui, que l'ironie « *coupe brusquement le fil dérivé du songe* » (p. 281).

On peut dès lors comprendre qu'au seuil de son article sur *Les Nourritures terrestres*, le critique de *L'Art Moderne* se refuse à de « *vaines classifications* » et envisage Gide comme « *cette individualité effilée, fuyante, oblique presque* » (p. 184) qu'il se propose d'« *éclairer* ». Mais, comme chez les critiques précédents, l'éclairage reste exclusivement littéraire et philosophique. Le chroniqueur donne l'impression de se trouver en terrain plus ferme, faisant sans aucun doute allusion à l'aquatique *Voyage d'Urien* lorsqu'il présente cette première approche des *Nourritures* : « *mais les Nourritures étant d'une portée exclusivement sensuelle se prêtent mieux à l'exégèse que tel volume où la fluidité des allégories s'alourdissait d'une profane explication* » (p. 185).

La visée du critique est donc avant tout herméneutique. Renonçant d'ailleurs à analyser la structure des huit chapitres du livre, il en fait, dans un premier temps, l'exaltation d'un « *panthéistique hédonisme* » (p. 186), avant de « *s'attacher* » à « *la morale* » de l'œuvre et de subordonner celle-ci, dans un second temps, à une philosophie plus précise. La morale ? « *Ce livre est nettement a-moral*, — affirme le critique, — *l'idée du bien et du mal est abolie* », son auteur ne « *croit plus au péché* ». Mais pour ce même critique, cela ne signifie pas que Gide soit à ranger dans la catégorie des adeptes de la « *Canonique d'Épicure* ». D'où cette interprétation ultime : « *Par la seule formule qu'il [le système de Ménalque] s'autorise : "Assumer le plus possible d'humanité", il se rattache au spinozisme* », — lui aussi en quête de Dieu partout (p. 186). Face à des lecteurs potentiels pudibonds, le critique peut alors affirmer que l'ardent « *prosélytisme* » qui inspire le livre « *purifie et rachète ce que l'on y pourrait trouver de trop brutalement sensuel* » (*ibid.*).

On ménage donc encore les lecteurs belges tout en les incitant à lire un « *admirable* » couronnement de l'œuvre précédente, Albert Mockel ne s'étant exprimé que par lettre sur le « *symbolisme* » de l'œuvre, « *vrai* » mais dilué dans le menu détail³⁷. Il faudra attendre l'article de Dumont-Wilden, en 1911, pour que les *Nourritures*, lues à distance, apparaissent aux Belges et aux Français, lecteurs du *Mercur de France* à la fois comme un « *livre étrange et profond, livre intime, véritable confession d'une âme qui se cherche dans ses propres méandres [...]* [d'une âme

37. Voir G. Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, pp. 206-7.

tendre de surcroît] *et comme une transposition littéraire de l'impressionnisme*³⁸ ». Il est vrai aussi que Gide pouvait alors intervenir quant à l'interprétation de ses œuvres auprès du « *très sympathique Dumont-Wilden*³⁹ ».

Mais c'est *L'Immoraliste* qui provoqua les débats les plus intéressants dans la critique belge, en situant les interprétations sur des plans non seulement littéraire et philosophique mais encore moral, religieux, psychologique et du point de vue de l'esthétique proprement narrative.

Tous les critiques de revues et de journaux consultés ici s'entendent sur le caractère philosophique de l'œuvre, Georges Rency la définissant même comme un « *roman philosophique*⁴⁰ », ainsi que sur l'influence de Nietzsche, si brillamment commentée par Gide dans ses *Prétextes*.

Mais, dès 1903, cette influence est perçue différemment quant à sa profondeur. Ainsi, dans la même revue, *L'Art Moderne*, si Rency interprète sans hésiter *L'Immoraliste* comme « *une mise en action des idées de Nietzsche* » et désapprouve le « *fond* » d'une œuvre qui a suscité chez lui à la fois « *colère et admiration* », son confrère Saint-Hubert tient, quant à lui, à « *préciser le point de vue auquel l'auteur semble s'être placé*⁴¹ », celui de Michel, personnage qui s'est « *imposé* » à son auteur. Ce dernier critique n'en accable pas pour autant un Michel qui « *agonise* » en même temps que sa femme, supprimant ainsi, selon lui, « *une partie de lui-même* » (p. 33). D'où cette justification pour le moins phalocratique (du moins pour tout lecteur évolué de 1992) de Michel comme « *surhomme* » : « *C'est l'exaltation de l'individu en tant que fin, opposé à l'Espèce considérée comme moyen. De là l'incompatibilité du surhomme avec le génie de la femme, représentatrice par excellence de l'Espèce* » (p. 34). Saint-Hubert avoue reprendre à sa façon le sentiment de Rency lorsqu'il « *plaint* » la femme d'un surhomme !...

Mais, d'ores et déjà, on l'a évoqué, ces deux critiques, de même que Paul André, dans *La Flandre libérale*, ont souligné une propriété essentielle du roman ; celle d'œuvre ouverte. Saint-Hubert en réfère au principe même de toute création digne de ce nom : « *Comme toute créature, qu'elle appartienne à la réalité ou au domaine supérieur des œuvres d'art, L'Immoraliste garde des contours fluides et reste rebelle aux formules, il se plie par conséquent aux interprétations les plus divergentes* »

38. Art. cité, pp. 387-8.

39. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, 1951 (« Bibliothèque de la Pléiade »), 20 octobre 1907, p. 253.

40. *L'Art Moderne*, janvier 1903, art. cité.

41. *Id.*, février 1903, p. 33.

(p. 33).

La préface que Gide joignit à la deuxième édition de son livre en 1902 ne peut démentir cette attitude ⁴².

Où Georges Rency se distingue des deux autres critiques, et même de ceux qui lui succédèrent durant cette période, c'est par une allusion à propos du dénouement : « [Michel] vit avec un enfant arabe qu'il paraît aimer d'un singulier amour sur lequel, à dessein, je n'insiste pas ». Est-ce pudibonderie ou raccollage discret de la part du commentateur ?

En tout cas, l'allusion demeura sans suite alors, même dans la revue catholique *Durendal* où Arnold Goffin donne au débat une tournure confessionnelle, alimentée par ses réflexions à propos de la conférence de Gide sur les caractères au théâtre. Goffin, lui, définit Gide sans appel : d'abord « Monsieur Gide est un ironiste — on pourrait même dire que c'est l'ironiste » (p. 555). Pourquoi ? Goffin l'explique immédiatement : « Il met une grande conviction à ne rien croire ». De plus : « M. Gide est immoraliste, par exemple à la suite de Nietzsche, mais non point à sa large et audacieuse façon — à la façon du boulevard [sic !] et dans les choses du plaisir » (p. 556). Mais le reproche essentiel qu'il formule contre Gide et qui sous-tend tout l'article est d'avoir refusé au christianisme l'aptitude à produire des « caractères ».

Le grand article de Christian Beck sur *Amyntas*, en 1906, dans *Antée*, ne paraît pas en rapport direct avec le débat philosophique et moral qui a été amorcé sur Gide. Mais il s'y inscrit implicitement et, eu égard à la personnalité du critique et à l'audience de la revue cette année-là, il n'a pas manqué, on le verra, de l'enrichir et de l'infléchir. En effet, c'est le titre de « moraliste » que Beck, conformément à ses idéaux maçonniques ⁴³ confère à André Gide, et c'est au « gæthisme » qu'il le rattache, comme volonté d'embrasser « la diversité des formes universelles » (p. 532).

Et, nouveauté, si le critique regrette que les personnages d'*Amyntas* n'aient été l'objet que d'esquisses dans ce livre qui « n'est fait que de sensations » (p. 533), il n'en invite pas moins le lecteur à y déceler une conscience sociale et politique. « [Gide] est le seul riche, dans la littérature française, pour qui cet autre versant du monde, la pauvreté, existe » (p. 534), fait remarquer le critique, rappelant la sympathie de Gide pour les amis pauvres qu'il a retrouvés en Algérie. Mais Beck s'attache surtout à

42. Gide, *Romans...*, op. cit., pp. 367-8.

43. Voir Paul Delsemme, « Écrivains belges francs-maçons de jadis et de naguère : du prince Charles-Joseph de Ligne à Johan Daisne et Fernand Dumont », in *Visages de la franc-maçonnerie belge du XVIII^e au XX^e siècle*, Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1983.

ce qu'il croit être le but, « sans qu'il le sût », de la recherche de Gide dans le désert, conçu par le critique comme un arrière-plan qui « *illimite sa pensée* » (p. 531), — la paix. Beck était cette interprétation par la « *lettre à M...* » du texte, et résume ainsi l'originalité d'*Amyntas* : « *C'est l'idée de cette paix dont s'enrichit la sensualité d'Amyntas ou c'est la sensualité d'Amyntas de quoi il enrichit cette paix* » (p. 536).

Pour Louis Dumont-Wilden, dès son article de mars 1907, publié lui aussi dans *Antée*, *L'Immoraliste*, est d'abord une grande œuvre d'analyse psychologique et, aussi, morale : « *Même parmi l'œuvre des grands psychologues de l'école classique, on ne trouverait guère d'analyse morale plus nette et plus souple* » (p. 1035). Lui non plus n'attribue pas le nietzschéisme du héros à son créateur, au contraire. Il tire du livre, de surcroît, la portée générale que Gide attendait de ses lecteurs et de ses critiques, d'après sa préface :

Je sais bien que ce livre n'est pas un traité d'éthique. Il ne conseille pas, il constate ; il ne juge pas, il dépeint. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il nous présente une expérience, une expérience d'individualisme libéré, d'immoralisme. Or, l'immoraliste qu'il produit à nos regards, quelle que soit la noblesse ou la profondeur de ses motifs, n'en agit pas moins comme le commun des hommes, qui condamnent l'égoïsme tout en le pratiquant, et qui tiennent d'autant plus à leur « moi » qu'ils ont moins conscience de ses puissances et de ses limites. (p. 1037)

Un « *surhomme* », Michel ? Un homme tout simplement. Dans son article de 1909, où il peut envisager *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* comme « *les deux volets d'un diptyque* » (pp. 388-9), Dumont-Wilden ne se dédit pas sur l'absence de tout parti pris de Gide pour son « *dangereux héros* », pas plus qu'il ne discerne dans *La Porte étroite* d'apologie ou d'accusation de la « *vertu protestante* » (p. 589). Reprenant littéralement les termes de la préface de Gide quant à « *quelques idées très pressantes et d'intérêt général* », il énumère toutes celles auxquelles la morale protestante prédisposait notre auteur et que Nietzsche n'aurait fait que stimuler, « *l'horreur du repos, du confort* », la transposition sur « *le plan intellectuel* » du besoin de voyager et « *cette vérité que chacun possède sa loi et son Dieu, la loi commune n'étant qu'une question de police* » (*ibid.*).

Mais, à la lumière de sa lecture du *Retour de l'Enfant prodigue* et de *La Porte étroite*, Dumont-Wilden se demande si, à travers *L'Immoraliste*, Gide n'a pas posé, à propos de l'héroïsme, cette question fondamentale : « *À l'exemple de Pascal, n'est-ce pas dans l'obéissance à la loi qu'il faut le chercher ?* » (p. 591). D'où, selon le critique, « *un curieux retour [de la pensée de Gide] sur elle-même et sur son passé* » (*ibid.*). D'où, après

un détour par le catholicisme dans « *la merveilleuse parabole de l'Enfant prodigue* », la découverte de la réponse au problème (sinon de sa solution) avec *La Porte étroite* : « *S'il cherche le surhumain dans la vertu selon la loi, c'est à la vertu protestante qu'il le demandera : La Porte étroite est un roman huguenot* » (*ibid.*).

Mais si Dumont-Wilden admire en Alissa une « *âme exceptionnellement élevée* », il reconnaît, avec son confrère et compatriote « L. S.-H. », qui avait analysé *La Porte étroite* dans *L'Art Moderne*, le 17 octobre, que « *l'effort d'Alissa n'est pas plus sain que celui de Michel* » (son confrère écrivait : « *À la considérer par le dehors, cette douce Alissa n'est guère moins inhumaine que Michel* », p. 328). Dumont-Wilden souscrit, avant de les citer longuement, aux lignes de son prédécesseur sur l'étouffement par Alissa de « *ce qu'il y a de plus féminin dans sa nature* » et sur le dévoiement de son héroïsme qui n'aboutit à créer autour d'elle qu'« *une morale du tiers ordre* »⁴⁴. Dumont-Wilden renvoie le lecteur avec raison à l'article de *L'Art Moderne*, nuancé dans l'analyse de la « *sublime absurdité* » de la noble et passionnée Alissa, malgré des idées reçues sur le « *terrain passif et patient* » que serait la femme ou qu'elle devrait être ! Les deux critiques s'accordent sur l'interprétation de *L'Immoraliste* et de *La porte étroite* comme tragiques démonstrations des risques que fait courir à n'importe quel être humain « *le désir de l'illimité* » (L. S.-H.) dans l'héroïsme, que celui-ci soit « *de l'obéissance* » ou « *de la liberté* » (Dumont-Wilden, p. 593). Chez Dumont-Wilden, les dernières lignes de son article de synthèse sont exemplaires de son respect pour la liberté d'interprétation et pour celle d'un écrivain encore en vie et en pleine possession de ses moyens :

En nous parlant d'Alissa, André Gide ne peut oublier Michel, et si des esprits dogmatiques lui reprochent de ne pas s'être prononcé entre eux, qui ne leur répondrait : à qui ne veut le bonheur que risqué, il est possible de s'imposer la contrainte de ne pas choisir. Notre temps n'a pas encore su choisir : est-ce sa faiblesse, est-ce sa noblesse ?...

Et puis, André Gide n'a pas vécu sa dernière aventure... (p. 593)

Sur l'ensemble de l'œuvre de Gide, l'article paraît constituer le dernier mot belge de l'époque, la publication en 1911 des *Nouveaux Prétexes et d'Isabelle*, « *un roman dont l'intérêt psychologique se mêle à l'intérêt du récit* »⁴⁵, n'ayant pas modifié son opinion. Dumont-Wilden ne dissimule pas que la difficulté de l'œuvre en circonscrite la portée : « *André Gide*

44. *L'Art Moderne*, art. cité, p. 328 ; cité par Dumont-Wilden, *Mercure de France*, art. cité, pp. 592-3.

45. *L'Éventail*, deuxième art. cité, p. 36.

est un auteur difficile : il ne s'offre pas au lecteur » (p. 579), et ce, même dans « *ses livres d'humour, Paludes et Prométhée mal enchaîné* ». Mais, par son sérieux, « *l'œuvre apparaît comme un des rares efforts durables qui, dans le temps présent, aient tenté de refléter le temps présent, comme une des rares beautés importantes qui, dans les lettres contemporaines, aient été produites, et quelque chose en avertit le lecteur le plus superficiel* » (*ibid.*).

Cependant, loin de Dumont-Wilden l'idée de vouloir « *définir* » une œuvre « *si abondante et complexe* » dont chaque livre est un « *jalon [...], le compte rendu d'un drame de conscience* » (p. 580). Seule concession du critique au besoin de définition des lecteurs, la mise en relief d'un trait : « *La sincérité ! C'est peut-être le trait caractéristique de la physiologie littéraire de M. Gide* » (pp. 580-1), la sincérité contre « *l'homme à principes* ».

Aussi bien Dumont-Wilden ne peut-il séparer l'œuvre de l'homme : « *Mais puisque chacun de ses ouvrages est une confession enveloppée sous la parure des symboles et des aventures imaginaires, leur histoire, c'est l'histoire de sa vie intérieure* » (p. 582). Ce concept-clé reste en vigueur en 1909. Cela amène le critique à une reconstitution de l'itinéraire intellectuel de Gide qui va du protestantisme au nietzschéisme puis au dépassement de celui-ci, et que Dumont-Wilden jalonne par les lectures et les voyages, se bornant à faire état chez l'homme du « *désir d'un bonheur toujours risqué* » (p. 585), de renoncements à une « *orthodoxie réfrénée* » et d'une volonté de « *vivre, sentir, aimer* » (p. 586).

Dans la reconstitution de l'itinéraire artistique de Gide, Dumont-Wilden ne dissocie pas Gide des mouvements littéraires de son temps, Gide qui, on l'a vu, aurait évolué de l'impressionnisme à une « *discipline classique* », mais sans renier sa première manière, d'où l'originalité de ses deux grands premiers romans : « *André Gide, en suivant son chemin de Damas, n'a rien voulu jeter de son bagage, et son retour au classicisme, ce n'est que la mise en ordre des richesses sentimentales qu'il a rapportées de ses plus romantiques voyages* » (p. 588).

Où cet article de Dumont-Wilden joue aussi un rôle de couronnement, c'est dans l'affirmation d'une qualité de Gide très tôt reconnue par les critiques belges, quelles que fussent leurs divergences quant à sa pensée : un art exigeant.

« *Ce bel artiste* », ainsi Georges Eekhoud définissait le jeune écrivain dans *La Réforme* en 1900. Et toutes les lettres d'un autre écrivain, Albert Mockel, allèrent dans ce sens jusqu'à celle du 18 juillet 1903 où, à l'occasion de la publication de *Prétextes* et de l'essai sur Wilde, l'auteur belge n'hésita pas à qualifier son confrère français d'« *écrivain admirable* », à

quoi il ajouta avec autant de hardiesse que de sagacité : « *Vraiment, j'ai beau chercher, je n'en trouve pas plus de trois ou quatre qui suggèrent comme vous le délice d'écrire. Votre prose est certes longuement travaillée ; mais c'est justement de cela qu'elle tient cette aisance divine* ⁴⁶. »

Dans la critique des revues, même le peu enthousiaste Arnold Goffin consacre, dans son article de 1900, dans *Durendal*, déjà évoqué, ces quelques lignes élogieuses aux livres de Gide : « *j'en ai aimé surtout la langue aisée et souple, se pliant à toutes les modulations du rêve et de l'ironie* » (p. 280).

Chaque œuvre de Gide a séduit par ses recherches formelles et son travail sur le langage avant que la critique belge, plus sensible à cet aspect que la critique hexagonale, ne révère en notre auteur un fleuron de la tradition française.

Un Henri Maubel, amoureux des mots (« *Mais les mots ne sont-ils pas des êtres délicats, très nerveux, très sensitifs ?* », écrit-il dans son article de *La Société Nouvelle* en 1894, p. 761), ne pouvait que s'exclamer sur le lyrisme du *Voyage d'Urien* qu'il définit avec exaltation comme « *le cantique des cantiques de la pensée* » (p. 773). Comment, dans ces conditions, ce critique eût-il pu être sensible aux touches ironiques et burlesques de ce poème en prose ? Dans son article de *L'Art Moderne*, répétant son éloge de l'art chez Gide de traduire les « *silences* » et les appels de ses contemporains, Maubel ajoute ce bouquet de qualificatifs : « *en un livre d'une aussi harmonieuse composition, par un langage tellement souple et merveilleux, portant comme un musical langage de songe* » (p. 117).

Même *Paludes* est « *vanté* » par, d'abord, l'inconditionnel Henri Maubel, dans *Le Coq rouge*, pour son « *style sobre, harmonieux qui revêt pleinement [la pensée] et n'est pas le style* », puis par Denis Lalieux, du *Réveil*, pour sa structure et pour son style : « *Si gracieuse en est l'écriture, si originale l'ordonnance* » (p. 83).

Certes, à en croire certains critiques belges, comme le commentateur anonyme de *L'Art Moderne* en 1897 : avant *Les Nourritures terrestres*, chez Gide, « *l'activité de la pensée aussi bien que la subtile ramification de la forme déconcertent* » (p. 185). Aussi bien, même s'il juge le style de cette nouvelle œuvre comme « *second* », le critique en module-t-il la riche palette qui va de l'exclamation au discours « *philosophique* » ou à l'« *élévation* ». Il en finit ainsi : « *Il est des moments où la phrase semble se gonfler d'un inexprimable sanglot d'extase ; ailleurs, elle se démembre, éclate et les mots y brûlent comme étincelles, des comparaisons trou-*

46. Voir G. Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, pp. 242-3.

blent comme un toucher » (p. 187) (telle celle des lèvres des enfants arabes et « *des petits oiseaux couvés* »).

Fût-ce au passage, Christian Beck, dans son étude sur *Amyntas*, ne pouvait éluder les *Nourritures* : « *dans Les Nourritures terrestres, il s'élève à un lyrisme pareil à l'enseignement de la ferveur* » (p. 534). Dumont-Wilden, à travers la variété des composants du livre — paysages, maximes, symboles, portraits, — et des tons, voit même dans les *Nourritures* l'œuvre où l'écrivain s'est « *trouvé lui-même* », en particulier comme artiste : « *un art plus mûr, plus complet et surtout plus simple, s'y annonce* » (p. 586).

C'est pour Dumont-Wilden l'art du romancier de *L'Immoraliste* et de *La Porte étroite*. D'abord de *L'Immoraliste* dont, dès son article d'Antée de 1906, il loue « *l'écriture classique* ». Sur la forme de ce premier roman, seul Goffin, dans son article de 1904, dans *Durendal*, émet une légère réserve, subordonnée à ses lourdes réserves sur la pensée de Gide : ne parle-t-il pas de « *la subtilité oblique de son langage* » ou de « *l'artifice du laisser aller de celui-ci* » ? Il n'en admet pas moins que « *cette manière n'est ni sans charme ni sans grâce* » (p. 555). Mais Rency, comme son confrère de *L'Art Moderne*, Saint-Hubert, admire quant à lui sans réserve la forme d'une œuvre dont il désapprouve le fond : « *La langue est d'une souplesse harmonieuse qui évoque de lentes mélopées orientales, des danses mélancoliques et voluptueuses* » (p. 3).

Avec le mot « *harmonie* », un mot s'impose de plus en plus pour désigner l'art de Gide, celui de « *mesure* ». Dans *L'Art Moderne*, en 1909, le commentateur de *La Porte étroite*, L. S.-H. clôt son article sur la « *parfaite mesure* » de « *ce livre de passion, violent et subtil comme il n'y en eut point depuis longtemps* » (p. 328).

Cette alliance du chaud et du froid, si l'on peut dire, a été exprimée dès 1906 par Christian Beck, à propos d'*El Hadj* et d'*Amyntas* et, phénomène remarquable, mise au crédit de la tradition française « *toute de mesure et de style* » (p. 535).

S'adressant aux lecteurs du *Mercure de France*, Dumont-Wilden renchérit sur cette appartenance d'un « *incomparable écrivain* » qu'il compare néanmoins à Pascal pour ses « *violents raccourcis* » et à Fénelon pour ses « *grâces sinueuses* », mais à la pensée de qui s'adapte « *le style le plus limpide, le plus pur, le plus sûrement français* » (p. 580). Pourquoi Gide a-t-il alors déconcerté le public français ? Par sa formation au sein d'une minorité française, la « *tradition protestante* », si l'on en croit le critique belge qui, en tant que Belge, ami du français et des Français, s'exprime en ces mots :

Rien de plus purement, de plus traditionnellement français, en effet, que le style, l'art, l'esprit d'André Gide. Française, surtout cette ferveur, du moins cette application de la ferveur aux choses de l'intelligence ; française, cette liberté d'esprit ; française, cette rigueur impitoyable dans l'analyse ; français, ce besoin d'accorder le rythme de la vie au rythme de la pensée. (p. 582)

Il ne s'ensuit aucunement que la critique belge ait enfermé Gide dans la tradition française, et moins encore dans une « *âme française* » mythique. Dumont-Wilden lui-même ne hausse-t-il pas *La Porte étroite* au sommet des œuvres universelles : « *André Gide n'a pas écrit d'œuvre plus parfaite que La Porte étroite : son style, son art y atteignent à la simplicité sublime des grandes œuvres* » (p. 591).

De grandes œuvres, des œuvres ouvertes également : passionnée ou réservée, la critique belge francophone n'a pas manifesté moins d'intuition voire de perspicacité dans ses interprétations que dans sa rapide reconnaissance d'un écrivain moderne, encore en route vers d'autres aventures...