

# L'Œuvre rétroagissante d'André Gide

par

HILARY HUTCHINSON

D'après Max Marchand <sup>1</sup>, Jean Hytier a peut-être trop tendance à croire André Gide sur parole, en prenant la phrase suivante pour argent comptant : « *Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.* » Hytier compte parmi un petit nombre de critiques qui optent pour la méthode esthétique lorsqu'ils abordent l'œuvre gidienne. Leland H. Chambers <sup>2</sup> note en effet la répugnance de la plupart des critiques de Gide à séparer son œuvre de fiction de sa vie elle-même. Ils ne désirent pas en général s'éloigner trop des aspects biographiques de son œuvre <sup>3</sup>. Cela ne veut pas dire que pour eux l'importance de l'esthétique de Gide soit subordonnée à celle des éléments biographiques ; mais ils reconnaissent plutôt que l'une s'est nourrie de l'autre d'une manière inséparable. Gide est d'abord considéré comme un écrivain égotiste <sup>4</sup> dont la personnalité imprègne son œuvre entière et, de plus, il est généralement accepté qu'il utilise ses écrits pour apprendre à

---

1. Max Marchand, *Le Complexe pédagogique et didactique d'André Gide* (Oran : L. Fouque, 1954), pp. 20-1.

2. Leland H. Chambers, « Gide's fictional journals », *Criticism*, vol. 10, 1968, p. 300.

3. Claude Martin va jusqu'à dire : « En vérité, il n'est probablement pas d'autre écrivain dont on puisse dire à ce point, que l'œuvre et l'existence constituent une indissociable totalité vivante. » (« Toujours vivant, toujours secret... », *Études littéraires*, t. II, déc. 1969, p. 291). Martin cite aussi dans *La Maturité d'André Gide* (Paris : Klincksieck, 1977, p. 13) le brouillon d'une lettre d'André Gide à Madeleine, septembre-octobre 1894, qui semble donner à la critique l'autorisation d'associer étroitement la vie et l'œuvre de Gide : « *la vie n'est pas séparable des œuvres ; répète-le-toi chaque soir et chaque matin.* »

4. Daniel Moutote, *Égotisme français moderne* (Paris : S.E.D.E.S., 1980).

se connaître et à se développer pour finalement « passer outre ». En effet, par le moyen d'un procédé lent et laborieux, il se transforme complètement. C'est-à-dire qu'au début il fait preuve d'une certaine inquiétude névrotique, mais il finit par éprouver une confiance sereine. Dans cet article, il est dans notre intention de souligner le rôle critique que joue l'influence par rétroaction dans ce processus et, ce faisant, d'essayer de mettre en lumière l'importance de cette influence pour notre auteur.

Il nous semble fort significatif que l'influence par rétroaction est mentionnée par Gide dès le début même de sa carrière littéraire. En 1893, il écrit dans son *Journal* :

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction. « Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles », dit George Eliot<sup>5</sup>.

L'influence par rétroaction indique donc une influence en deux sens : l'écrivain s'exprime en écrivant, mais il est en même temps en train d'être formé par ce qu'il écrit. Gide précise ce phénomène comme suit :

Nulla action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là<sup>6</sup>.

Il ne s'agit donc pas pour Gide de la simple imitation de la vie par l'art, mais plutôt d'une rétroaction de l'art sur la vie de l'écrivain. En d'autres termes, l'art imite la vie, ce qui mène à la situation où la vie est influencée par l'art. Et il insiste sur le fait que ce phénomène s'applique à n'importe quel écrivain, c'est-à-dire que tout écrivain est un « influencé » grâce à l'influence qu'il subit pendant ou après la création de n'importe quel ouvrage, lequel rétroagit sur lui<sup>7</sup>.

Or, bien que Gide cite *La Tentative amoureuse* pour indiquer l'influ-

5. André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1939), p. 40. (Par commodité, nous donnerons à ce tome le titre de *Journal I.*)

6. *Ibid.*, pp. 40-1.

7. T. S. Eliot, du moins, semble corroborer ce point de vue, en constatant qu'il ne faut pas « find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past ». Voir « Tradition and the individual talent (1919) », *Selected Essays* (Londres : Faber & Faber, 1951), p. 15.

ence d'un livre sur celui qui l'écrit, il est clair que l'influence par rétroaction ne se borne pas à cet ouvrage, étant donné qu'en 1922 il réaffirme ses idées à ce propos<sup>8</sup>, mais qu'elle s'exerce pendant ou après la composition de son œuvre entière. Pour Gide, la création littéraire n'est donc pas un divertissement, éprouvé en marge de l'existence. Au contraire. Elle fait partie de sa vie intime. L'œuvre et la vie sont, d'ailleurs, si étroitement entremêlées que tout ce qui touche à l'une affecte forcément l'autre, grâce à leur influence réciproque. Chaque création littéraire est donc une expérience révélatrice de lui-même, qui peut transformer ses idées ou influencer sa vie future<sup>9</sup>.

James C. McLaren<sup>10</sup> affirme, à juste titre, que « art provides an outlet for extreme elements in the inner psychological drama » de Gide, car c'est en délivrant ses diverses possibilités dans ses livres et en projetant hors de lui ses personnages contradictoires qui l'habitent qu'il réussit en partie à ne plus être inquiet<sup>11</sup>. Cela indique, bien entendu, principalement un mouvement à sens unique, depuis l'écrivain jusqu'à la création artistique, une sorte d'expulsion de la part de Gide pour se débarrasser de ses problèmes, comme de ses pensées effrayantes<sup>12</sup>. Mais il ne faut pas oublier que le procédé ne se limite pas à cela. Après l'achèvement d'un ouvrage, il existe aussi un mouvement contraire, par le moyen d'une influence par rétroaction, qui est probablement encore plus important que le premier mouvement, puisqu'il renseigne l'écrivain sur lui-même d'une façon ou d'une autre, lui permettant après de s'avancer dans un certain do-

8. Gide, *Journal I*, 22 juillet 1922, p. 737.

9. Il n'est donc guère surprenant que la critique ait quelquefois souligné, comme le fait George Strauss, « l'étrange tendance de son œuvre à devenir une préfiguration de sa vie » (*La Part du Diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Lettres Modernes, 1985, coll. « Archives André Gide », p. 149), mais cette tendance ne reste pas « étrange », si on tient compte de ses idées sur l'influence par rétroaction.

10. James C. McLaren, « Art and Moral Synthesis : Gide's Central Focus », *L'Esprit Créateur*, I, printemps 1961, p. 6.

11. Gide, « Feuilletts », 1928, *Journal I*, p. 901 : « Ils m'ont longtemps reproché ce qu'ils appelaient mon inquiétude ; [...] cette inquiétude n'était point la mienne, mais celle des êtres que je peignais et [...] je ne les pouvais peindre inquiets qu'en cessant d'être inquiet moi-même. »

12. *Ibid.*, p. 900 : « Mais on eût dit que ma propre pensée me faisait peur et de là vint ce besoin que j'eus de la prêter aux héros de mes livres pour la mieux écarter de moi. Certains, qui refusent de voir en moi un romancier, ont peut-être raison, car c'est plutôt là ce qui me conseille le roman, que de raconter des histoires. »

maine. Parfois, ces avances ne sont que des petits pas timides et incertains ; mais parfois aussi elles sont énormes. L'important, cependant, c'est qu'il s'agit toujours d'une progression, c'est-à-dire que cette influence par rétroaction a des conséquences dynamiques et actives. En ce qui concerne la transformation progressive d'André Gide par le biais de ses créations littéraires, il paraîtrait donc que l'influence par rétroaction joue un rôle significatif. Examinons de plus près certains aspects de la créativité artistique de Gide pour essayer de préciser ce rôle.

D'après Vioni Rossi<sup>13</sup> et Pierre Herbart<sup>14</sup>, la créativité gidienne provient d'un sentiment de l'absence de la notion du réel, qui l'incite à faire des expériences personnelles dans son œuvre, dans le but de s'approcher plus facilement de la réalité : « Je ne colle pas, je n'ai jamais pu parfaitement *coller* avec la réalité », proclame-t-il vers la fin de sa vie<sup>15</sup>. Comme Freud ne le savait que trop bien, « l'art sert de salut pour ceux qui se trouvent plus à l'aise dans le monde de l'imagination que dans celui de la réalité<sup>16</sup> ». Gide, pour sa part, en vient à reconnaître que ce qui mène à sa créativité littéraire<sup>17</sup>, c'est le malaise ou le déséquilibre intérieur qu'éprouve tout créateur dont l'œuvre « n'est qu'un essai de réorganisation selon sa raison, sa logique, du désordre qu'il sent en lui<sup>18</sup> ». Il met donc dans son œuvre des problèmes à résoudre, d'ordre psychologique, moral, religieux et sexuel<sup>19</sup>. Il s'agit aussi d'une distillation : « L'œuvre d'art est

13. Vinio Rossi, *André Gide : The Evolution of an Aesthetic* (New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1967), pp. 4-14.

14. Avant-propos et commentaires par Pierre Herbart, in Claude Mahias, *La Vie d'André Gide* (Paris : Gallimard, 1955, coll. « Les Albums photographiques »), p. 9.

15. André Gide, *Ainsi soit-il (Journal 1939-1949 — Souvenirs*, Paris : Gallimard, 1954, « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1226. (Par commodité, nous donnerons à ce tome le titre de *Journal II*.)

16. Sigmund Freud, « Formulations regarding the Two Principles in Mental Functioning », *Collected Papers*, IV (Londres : Hogarth, 1948), p. 19.

17. Voir son étude sur *Dostoïevsky, Œuvres complètes* (éd. établie par Louis Martin-Chauffier, Paris : Éd. de la NRF, t. IX), où il cite à l'appui de sa croyance les noms de Rousseau, Nietzsche et Dostoïevsky, pp. 234 et 292-4. (Par commodité, nous donnerons à ces 15 tomes le titre de *EC*, I-XV.)

18. Gide, « Feuillet », *Journal I*, p. 665.

19. On sait que, pendant longtemps, Gide fait la critique dans ses œuvres de ses tendances extrêmes dans le but de résoudre les problèmes qu'elles posent : « À la seule exception de mes *Nourritures*, tous mes livres sont des livres *ironiques* ; ce sont des livres de critique. *La Porte étroite* est la critique d'une certaine tendance mystique ; *Isabelle*, la critique d'une certaine forme de l'imagination romantique ; *La Symphonie pastorale*, d'une forme de mensonge à soi-même ;

une œuvre de distillation. L'artiste est un bouilleur de cru. Pour une goutte de ce fin alcool, il faut une somme énorme de vie qui s'y concentre<sup>20</sup>, avant d'arriver à la résolution du problème particulier : « Chacun de mes livres a été, jusqu'à présent, écrit-il en 1932, la mise en valeur d'une incertitude<sup>21</sup> ». Gide souscrit à la théorie aristotélicienne de la catharsis, théorie selon laquelle les tragédies mènent à la purgation de la passion en question. Avec ses propres compositions, Gide réalise une espèce de catharsis, qu'il éprouve par le moyen d'une influence par rétroaction. Ses œuvres illuminent pour lui ses pensées incertaines ou perplexes, au cours d'une rétroaction sur lui ; et ce faisant, elles le libèrent du problème qui le préoccupe et lui donnent une certaine tranquillité. Le *Journal* de Gide abonde en références à une telle conséquence des influences par rétroaction, et il importe de constater que, sans cette influence, sans ce mouvement depuis l'ouvrage jusqu'à l'écrivain, il aurait trouvé impossible d'atteindre cet état de calme. Immédiatement après la rédaction de *L'Immoraliste*, par exemple, il écrit :

Je prévoyais qu'il me serait *indispensable* de sortir. Je ne suis pas sorti [...] même j'ai passé une nuit assez bonne. Il m'eût fallu, voici deux ans, ne rentrer qu'à trois heures du matin, après avoir rôdé depuis 10 heures sur les boulevards. J'ai l'air plus sage<sup>22</sup>.

Il paraîtrait que l'achèvement de cet ouvrage le calme<sup>23</sup>, car l'influence par rétroaction lui apprend à faire des progrès dans la compréhension et l'accommodement de certains problèmes personnels, en particulier l'homosexualité et l'impuissance. Cependant, c'est la composition de *Corydon* qui mène à la délivrance plus complète de son angoisse en ce qui concerne la question sexuelle :

*L'Immoraliste*, d'une forme de l'individualisme. » (« Feuillettes », *ŒC*, XIII, p. 439.)

20. Gide, *ŒC*, III, p. 197.

21. Gide, *Journal I*, 19 juillet 1932, p. 1139. D. H. Lawrence s'est servi d'une méthode pareille dans ses œuvres à lui : « One sheds one's seckness in books, repeats and presents again one's emotions, to be master of them. » (*Letters 1913-1916*, éd. George Zytank et James Boulton, Cambridge, 1981, p. 90).

22. Gide, *Journal I*, 8 janvier 1902, p. 111.

23. Voir aussi la lettre d'André Gide à Francis Jammes, mai 1902 (*Correspondance 1893-1938*, Paris : Gallimard, 1948, p. 189) : « Qu'est-ce que tu vas penser de mon livre ? Je l'ai vécu pendant 4 ans, et je l'écris pour passer outre. Je fais des livres comme on fait des maladies. Je n'estime plus que les livres dont l'auteur a failli claquer. »

Elle a cessé de m'importuner du jour où j'ai pris le parti de la considérer bien en face, de m'en occuper vraiment. *Corydon*, loin d'être le témoignage d'une obsession [...] est le gage d'une délivrance <sup>24</sup>.

De nouveau, il faut insister sur le rôle que joue l'influence par rétroaction dans le procédé qui vise la clarification non seulement de ses instincts homosexuels, mais aussi de toutes ses inquiétudes ou incertitudes. C'est François Porché <sup>25</sup> qui précise l'évolution de Gide dans le domaine homosexuel, depuis la prudence dans *L'Immoraliste* et *Amyntas*, en passant par l'audace dans *Corydon*, jusqu'à la témérité dans *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-Monnayeurs*. En effet, Porché nous donne un excellent exemple de l'influence par rétroaction en tant que procédé à retardement <sup>26</sup>, en affirmant :

Quand il croyait agir librement, en littérature [dans *L'Immoraliste*], il préfigurait déjà l'instant où lui-même, jetant le masque, parlerait, non plus à 3 auditeurs de songe, à l'heure du crépuscule, mais à ses contemporains, et cette fois en pleine lumière <sup>27</sup>.

En 1902, Gide était loin de pouvoir proclamer hautement les particularités de son instinct, mais la rédaction de *L'Immoraliste* lui a permis, grâce en partie à l'influence par rétroaction, de progresser lentement, non pas

24. Gide, *Journal I*, 27 décembre 1932, p. 1149.

25. François Porché, *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (Paris : Grasset, 1927).

26. Dans le cas de Gide, il est important de noter que l'influence par rétroaction peut aussi impliquer un procédé à retardement. C'est-à-dire que les répercussions de cette influence ne sont pas nécessairement immédiates, qu'elles ne se font forcément sentir ni pendant la composition d'un ouvrage, ni directement après sa rédaction. Henri Freyburger souligne cet aspect du phénomène, en indiquant les rapports rétroactifs entre le Ménalque des *Nourritures terrestres* et Gide : « Par une coïncidence bizarre, ce n'est plus ici le personnage qui ressemble à son auteur, mais le romancier qui, trente ans plus tard, identifiera sa conduite à celle qu'il avait imaginée pour son héros. » (Henri Freyburger, *L'Évolution de la disponibilité gidiennne*, Paris : Nizet, 1970, p. 58. Freyburger se rapporte à l'occasion où Gide cède à la passion du « dénuement » en vendant sa bibliothèque, sa maison d'Auteuil et son domaine de La Roque avant de partir pour l'Afrique noire avec Marc Allégret.) Mais ce n'est pas « une coïncidence bizarre » lorsqu'on tient compte de la théorie gidiennne au sujet de l'influence par rétroaction. On sait aussi que le ménage à Cuverville devait imiter de plus en plus celui de *La Porte étroite*, et que la mort même de Madeleine rappelle à s'y méprendre celle d'Alissa. Dans les deux cas, il existe d'abord un mouvement depuis la vie jusqu'à l'œuvre en question, puis un mouvement inverse, et finalement les conséquences de cette influence « par rétroaction » bien des années plus tard.

27. Fr. Porché, *op. cit.*, p. 177.

dans la connaissance de son penchant, mais dans l'idée de l'avouer plus tard à ses lecteurs.

Nous commençons à comprendre, alors, pourquoi Gide voit dans ces vers de Baudelaire

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté

la parfaite définition de l'œuvre d'art<sup>28</sup>. Il prendrait volontiers, écrit-il, pour titres des chapitres successifs d'un traité d'esthétique, chacun de ces mots, comme suit :

- 1° Ordre (Logique, disposition raisonnable des parties)
- 2° Beauté (Ligne, élan, profil de l'œuvre)
- 3° Luxe (Abondance disciplinée)
- 4° Calme (Tranquillisation du tumulte)
- 5° Volupté (Sensualité, charme adorable de la matière, attrait)

Il est donc évident qu'il envisage l'œuvre d'art comme une espèce de classicisme personnel qui mène, en fin de compte, au calme. Et le calme de l'écrivain, la « tranquillisation du tumulte » sont atteints, nous semble-t-il, grâce à l'influence par rétroaction. Se débarrasser de certaines inquiétudes n'est que le commencement du calme final. Ce qui est plus important, c'est de pouvoir extraire d'une œuvre, qui est logiquement construite et parfaitement exprimée, la résolution d'un problème par le moyen de l'influence par rétroaction. Ce faisant, l'écrivain éprouve du soulagement, soit petit et temporaire, soit énorme et durable, qui lui donne du calme.

Il est clair que l'influence par rétroaction n'est qu'un élément du procédé complexe qui permet à Gide d'atteindre la compréhension personnelle par le moyen de ses œuvres. La critique reconnaît l'importance de ce procédé entier<sup>29</sup>, et surtout de ses conséquences<sup>30</sup>, mais nous voulons signaler l'aspect critique de l'influence par rétroaction en particulier, au milieu de cette complexité. Après l'achèvement de chaque ouvrage, Gide dresse un bilan personnel, pour s'informer de sa nouvelle position, par le moyen de l'influence par rétroaction. C'est-à-dire qu'il crée l'ouvrage, mais l'ouvrage, à son tour, le crée, l'autorisant à faire un pas en avant. C'est une influence des plus dynamiques qui finit par illuminer sa vraie

28. Gide, « Feuilletts », *Journal I*, p. 664.

29. L'importance de ce but chez Gide est bien reconnue. Voir Germaine Brée, « Form and Content in Gide », *French Review*, vol. 30, 1957, p. 424 : « Essentially, each of Gide's tales, whatever its form, is an adventure in psychological awareness and to this adventure, Gide subordinates all other elements. »

30. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II (Paris : Gallimard, 1956), pp. 641-8.

situation. De plus, l'influence par rétroaction peut le transformer d'une manière tellement significative qu'il finit même par croire que « chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration <sup>31</sup> ». Évidemment cette sorte d'influence est profonde et durable, employée consciemment et stratégiquement par Gide dans la poursuite de la connaissance de soi.

Il est évident que Gide s'intéresse beaucoup à la question de l'influence par rétroaction car, en plus de ses idées théoriques à ce sujet, formulées en 1893, il examine plus tard l'apparent paradoxe wildien que « la nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose <sup>32</sup> ». Son examen est d'abord limité au domaine de la peinture :

Dès qu'un peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect nouveau 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, et nous y reconnaissons ce que le peintre nous montrait. C'est ainsi que, pour l'œil nouvellement et différemment averti, la nature semble « imiter » l'œuvre d'art <sup>33</sup>.

Mais il conclut que « ce que je dis ici pour la peinture est également vrai pour le roman ». D'après Gide, chaque œuvre d'art rétroagit, soit sur son créateur, soit sur ses observateurs détachés, et les avertit de ce qu'ils n'avaient pas reconnu avant d'aborder cette création artistique. L'œuvre d'art peut donc « ouvrir les yeux sur certains phénomènes, qui peut-être ne sont même plus rares — mais que simplement nous n'avions pas su remarquer <sup>34</sup> ». C'est précisément ce que font ses propres œuvres pour lui, grâce aux influences par rétroaction. Au moment de la rédaction, Gide est confus, mais ses œuvres dispersent la perplexité, en rebondissant sur lui et en le renseignant sur sa véritable situation personnelle. Les personnages gidien sont, en effet, des sortes de boucs émissaires <sup>35</sup> qui lui parlent au fur et à mesure que l'influence par rétroaction s'opère, que ce soit au cours ou à la fin de la rédaction d'une œuvre, voire longtemps après sa composition :

31. Gide, « Dostoïevsky », *ŒC*, XI, pp. 230-1.

32. Gide, *Journal I*, 10 février 1929, p. 913 : « Et je crois, avec Wilde, que les plus importants artistes ne copient tant la nature qu'ils ne la précèdent, de sorte que c'est eux au contraire que la nature semble imiter. »

33. Gide, « Dostoïevsky », *ŒC*, XI, pp. 230-1.

34. *Ibid.*

35. Léon Pierre-Quint, *André Gide* (Paris : Stock, 1952), p. 348.



Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont <sup>36</sup>.

En effet, l'influence par rétroaction transforme Gide en autodidacte. Grâce à cette influence, il apprend le message de ses personnages, ou la position prise par eux :

Ce n'est point que, sur bien des points, je n'aie pris position, ou mieux, que cette position, on ne m'ait forcé de la prendre. Mais, dès que m'habite un personnage [...], je me dois à lui et ne suis plus d'aucun parti. Je suis avec lui. Je suis lui. Je me laisse entraîner par lui là où je n'aurais pas été de moi-même <sup>37</sup>.

Et ce afin de se débarrasser de son moi précédent, qui le gêne, car il choisit ce qui le gêne le plus à un moment donné quand il aborde une nouvelle création <sup>38</sup>.

Or, il serait impossible de cataloguer ici tous les exemples de l'influence par rétroaction émanant de l'œuvre d'André Gide, mais essayons de mettre en lumière quelques-uns d'entre eux pour renforcer notre argument qu'elle occupe le premier plan de sa créativité artistique. Dès sa première composition, il est possible de voir s'exercer l'influence par rétroaction. La perte d'André Walter, par exemple, avertit son créateur et, en se renseignant ainsi sur certains dangers, il éprouve, en conséquence, le sentiment d'une délivrance :

... bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il sombrait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis

---

36. André Gide, *Journal des Faux-Mondayeurs* (*ŒC*, XIII), 27 mai 1924, p. 54.

37. Gide, *Journal I*, 30 mai 1930, pp. 984-5.

38. L'on comprend mieux maintenant pourquoi il utilise le procédé suivant dans la création de ses héros littéraires : « Que de bourgeons nous portons en nous, qui n'écloront jamais que dans nos livres ! Ce sont des "œils dormants" comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! Comme aussitôt il s'empare de la sève ! Pour créer un héros, ma recette est bien simple : Prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot — tout seul — on arrive à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence (s'il est bien vrai qu'on puisse choisir) le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelait Aristote la purgation des passions. » (Lettre à Robert Schefffer, juillet 1902, *ŒC*, IV, pp. 616-7.) Gide peut ainsi faire des expériences, systématiquement, l'une après l'autre, avec ses problèmes personnels, pour en arriver à la connaissance de soi, par le moyen des influences par rétroaction.

trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses<sup>39</sup>. Le comportement d'Alissa dans *La Porte étroite* permet à Gide de renoncer pour le moment au mysticisme de sa jeunesse et de se tourner avec plus de confiance vers le paganisme ; *Isabelle* le renseigne sur la nécessité de pousser les choses jusqu'au bout pour arriver à la vérité d'une situation, comme le fait exactement le personnage de Gérard Lacase, et comme le fera de plus en plus à partir de cette époque son créateur<sup>40</sup>. Dans *La Symphonie pastorale*, W. G. Moore<sup>41</sup> et Charles Parnell<sup>42</sup> montrent la manière dont Gide illumine sa position vis-à-vis du débat entre le catholicisme et le protestantisme, et Antoine Adam et Alain Goulet y ajoutent la perspective sentimentale : la demi-rupture avec Amélie éclaircit la situation de Gide à cette époque-là<sup>43</sup>. *Œdipe* lui apprend à être insoumis pour réaffirmer sa croyance en l'homme car, à la différence du héros du mythe ancien, le héros gidien n'est pas vaincu par le destin mais reconnaît sa situation dans le monde, d'où il pourra agir dans le sens d'une promotion de la liberté. Chose significative, c'est exactement la position future de Gide qui devait écrire plus tard :

Mais l'homme ne peut-il pas apprendre à exiger de soi, par vertu, ce qu'il croit exigé de Dieu ? Il faudra bien pourtant qu'il y parvienne ; que quelques-uns de nous, d'abord ; faute de quoi, la partie sera perdue. Elle ne sera gagnée, cette étrange partie, que voici que nous jouons sur terre... que si c'est à la vertu que l'idée de Dieu, en se retirant, cède la place ; que si c'est la vertu de l'homme, sa dignité, qui remplace et supplante Dieu<sup>44</sup>.

39. Gide, *Si le grain ne meurt* (*Journal II*), p. 522. Voir aussi, p. 529 : « L'inquiétude que j'y peignais, pour l'avoir peinte, il semblait que j'en fusse quitte. »

40. Gérard est le premier personnage gidien à faire preuve de ce trait de caractère particulier. Dans *L'Immoraliste*, Michel, bien que lui aussi pousse les choses jusqu'au bout, n'arrive cependant pas à voir clair. Dans *La Porte étroite*, Jérôme, pour sa part, arrive à voir clair mais seulement par hasard, grâce à sa découverte du journal d'Alissa. Il ne contrôle pas son propre destin. Et l'Enfant prodigue voit clair, lui aussi, mais renonce à ses projets par faiblesse. Il est incapable de pousser les choses jusqu'au bout, bien qu'il révèle nettement qu'il ne croit pas qu'il ait eu tort d'essayer de le faire.

41. W. G. Moore, « André Gide's *Symphonie pastorale* », *French Studies*, vol. IV, janv. 1950, pp. 16-26.

42. Charles Parnell, « André Gide and his *Symphonie pastorale* », *Yale French Studies*, n° 7, 1951, pp. 60-71.

43. Antoine Adam, « Quelques années dans la vie d'André Gide », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 17, 1952, pp. 267-70 ; Alain Goulet, « L'ironie pastorale en jeu », *BAAG*, n° 78-79, avril-juillet 1988, pp. 41-57.

44. Gide, *Feuillets d'automne* (Paris : Mercure de France, 1949), pp. 271-2.

L'influence par rétroaction est utilisée aussi quand Gide fait de la politique dans les années trente. Il apprend à travers ses écrits son incapacité à s'engager dans le communisme, et il est significatif de noter que ses actions même dans le domaine de la politique rétroagissent sur lui, comme le reconnaît Jean Guéhenno, éditeur de l'hebdomadaire *Vendredi*, qui affirme : « Tout donne à penser, cher André Gide, que vous avez fait de la politique comme on fait de la littérature. Pour la découverte de vous-même <sup>45</sup> ». Et Roland Barthes de souligner les rapports entre l'œuvre de fiction gidienne et son *Journal*, celle-là rétroagissant sur celui-ci :

Si l'on admet que l'œuvre est une expression du vouloir de Gide (vie de Lafcadio, de Michel, d'Édouard) le *Journal* est vraiment l'inverse de l'œuvre, son complément opposé. L'œuvre : Gide tel qu'il devrait (voudrait) être. Le *Journal* : Gide tel qu'il est, ou plus exactement : tel que l'ont fait Édouard, Michel et Lafcadio <sup>46</sup>.

Barthes comprend bien l'importance de l'influence par rétroaction : « bien que le trait de Gide soit toujours d'une grande acuité, il n'a de valeur que par sa force de réflexion, de retour de Gide sur lui-même <sup>47</sup> ». Qu'il s'agisse donc de ses œuvres de fiction, de ses autobiographies <sup>48</sup>, et même de sa correspondance <sup>49</sup>, l'importance de l'influence par rétroaction reste primordiale. C'est seulement dans *Ainsi soit-il* qu'elle ne s'opère plus car, pour la première fois dans toute son œuvre, il n'y ajoute aucun trait nouveau <sup>50</sup>. Gide n'a rien de nouveau à apprendre sur lui-même ; il a déjà tout découvert et il en est satisfait. Il n'est donc plus nécessaire

45. Jean Guéhenno, « Lettre ouverte à André Gide », in Gide, *Littérature engagée* (Textes réunis et présentés par Yvonne Davet, Paris : Gallimard, 1950), pp. 204 sqq.

46. Roland Barthes, « André Gide et son *Journal* », *BAAG*, n° 67, juillet 1985, p. 87.

47. *Ibid.* Voir aussi Jacques Vier, *Gide* (Paris : Desclée de Brouwer, 1970), p. 93, qui décrit cette influence d'une manière plus approximative : « L'artiste retouchant son œuvre, mais aussi retouché par elle, voilà l'important car, se sachant vulnérable, et justement pour cela, il s'expose et ce sont les fluctuations de la vulnérabilité qui deviennent l'objet de la curiosité passionnée de l'écrivain. »

48. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris : Éd. du Seuil, 1975), p. 182.

49. *Ibid.*, p. 170. « On retrouve au niveau des grandes correspondances de Gide le même système qu'au niveau de ses récits : un "essai" au cours duquel on exprime et on développe un côté de son être, quitte à le dépasser ensuite. » À nous d'ajouter : « par le moyen d'une influence par rétroaction ».

50. Maurice Nadeau, « André Gide et ses témoins », *Les Temps modernes*, vol. 7, 1951-52, p. 1886.

d'interroger le futur et de le créer, en créant son œuvre.

Il est clair que l'influence par rétroaction est indispensable pour Gide dans la poursuite de la connaissance de soi, poursuite qui est désespérée au début mais, petit à petit, méthodique et assidue. Ses œuvres abondent en exemples de cette influence instructive, qui révèle la vérité gidienne au moment de l'écriture même, immédiatement après l'achèvement d'un ouvrage ou longtemps après<sup>51</sup>. Gide croyait que ce phénomène s'appliquait à tout écrivain<sup>52</sup>, comme nous l'avons déjà dit, mais nous insistons sur le fait que, pour lui, c'était particulièrement instructif, puisqu'il en était conscient dès le début même de sa carrière littéraire, qu'il s'en servait constamment avec tout ce qu'il avait jamais écrit (à l'exception d'*Ainsi soit-il*), et qu'il en avait besoin probablement plus que tout autre pour se découvrir authentiquement. Cette réflexion gidienne sur la création artistique tranche la question, nous paraît-il : « Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre. » Tel est le rôle, justement, de l'influence par rétroaction.

---

51. Burleigh Taylor Wilkins cite l'exemple d'une telle influence à retardement lorsqu'il compare Gide, l'incroyant après la première guerre mondiale, avec Michel, l'incroyant dans *L'Immoraliste*, la vie de Gide imitant ainsi celle d'un de ses personnages longtemps après la création de ce personnage. (B. T. Wilkins, « *L'Immoraliste revisited* », *Romanic Review*, vol. 53, avril 1962, p. 126.)

52. Surtout aux grands artistes. Voir *Journal I*, 10 février 1922, p. 730 : « Il faut d'abord chercher à se connaître », lis-je dans l'interview de Henri Bordeaux (*Annales*). Curieux conseil ! Se connaître ; c'est bien la dernière chose à laquelle l'artiste doit prétendre ; et il n'y peut arriver que par ses œuvres, qu'en les produisant. C'est du moins le cas de tous les grands artistes. Et ceci explique la froideur de certaines œuvres : lorsque l'artiste "se connaissait". »