

**Colloque de Cerisy  
(24-31 août 1996)**

## **L'ÉCRITURE D'ANDRÉ GIDE**

**sous la direction de  
Alain Goulet et Pierre Masson**

Le colloque international sur *l'écriture d'André Gide*, qui s'est déroulé à Cerisy-la-Salle du 24 au 31 août 1996, sous la direction d'Alain Goulet et de Pierre Masson, n'a pas seulement été un nouveau colloque témoignant de la vigueur des études gidiennes. Il a été, bien au-delà, un événement marquant l'engagement de la critique gidienne dans une nouvelle voie. Après une première phase généraliste de découverte et de caractérisation des œuvres de Gide, marquée par le poids même de la personne de l'auteur et l'idée qu'on se faisait de lui ; après une seconde phase de relectures textuelles et d'explorations structurelles et sémiologiques de la richesse et de la polysémie des œuvres ; ce colloque a permis d'aborder une troisième phase, celle de l'étude de l'écriture et des écritures spécifiques de Gide, de sa manière et de sa voix, à la fois d'un point de vue génétique et du point de vue de la diversité des genres, des thèmes, des styles et des discours.

Les vingt-deux conférenciers du colloque, représentant six nationalités différentes (Belgique, Canada, Espagne, États-Unis, France, Grande-Bretagne), se sont livrés, chacun avec ses armes et ses outils propres, à une prospection nouvelle des « caves » de l'écriture gidienne, interrogeant de façons diverses et complémentaires ses rapports au sujet de l'écriture. Sept communications ont abordé la dynamique de cette écriture d'un point de vue génétique, à partir de l'étude des brouillons et manuscrits constitués en « avant-textes », mettant en évidence la variation des projets et le mouvement même de la main, de la pensée et d'une écriture qui ne se fige pas, tandis que les autres communications s'efforçaient de cerner les spécificités et les modalités de l'écriture gidienne, soit du point de vue des genres (roman, théâtre, cinéma, récit court, essai et fiction), des thèmes (la guerre, la caricature, le discours criminologique, les représentations de

lecteurs et la pédagogie de la lecture inscrites dans les œuvres), et surtout du discours (étude linguistique de l'énonciation, stylistique de la description, importance des silences et des non-dits), l'ensemble trouvant son couronnement dans une remarquable table-ronde qui s'est proposée de prendre la mesure, de problématiser, de théoriser et de caractériser l'ironie gidienne, dans sa diversité et son ampleur, soulignant son rôle fondamental dans la création et son action de déstabilisation du sens, par quoi l'écrivain continue à interroger le monde, son rapport au monde, et à nous interroger nous-mêmes.

Il convient encore de souligner que ce colloque fut le rassemblement d'une équipe de véritables amis, qui se sont écoutés avec attention et respect, dont la parole rebondissait dans les débats et se fécondait de communication en communication, chacun prenant mieux la mesure qu'il n'était qu'un élément d'un vaste chantier en cours, et reconnaissant l'importance, la nouveauté et la complémentarité de chaque contribution. De plus ce colloque aura mis en évidence un renouvellement de l'équipe des chercheurs gidiens dont il faut se réjouir.

À tous les participants de ce colloque, venus parfois de fort loin (Japon, Corée, Brésil...), j'exprime ma gratitude et ma joie pour ce grand moment que nous avons vécu ensemble. À suivre donc...

A. G.

## *Bilan*

Les deux mots qui pourraient résumer l'allure générale de ce colloque sont diversité et unité.

Diversité, c'est-à-dire richesse, si l'on songe aux origines des intervenants (France, Belgique, Grande-Bretagne, Espagne, États-Unis, Canada), à l'importance du corpus gidien envisagé (c'est presque la totalité de l'œuvre gidien que les communications ont analysée), à la multiplicité des points de vue qui a permis à ces communications, même relatives à un même texte, de ne jamais se répéter.

Unité cependant, car après les approches biographiques, psychanalytiques ou structurales (pour ne citer que ces trois perspectives, qui ne sont pour autant nullement considérées comme obsolètes), le présent colloque s'était donné pour objectif d'envisager l'œuvre de Gide comme tension et intention, dans l'effort de l'écrivain pour organiser un message qu'il appar-

tient toujours au lecteur de reprendre et de prolonger.

Pour essayer de rassembler en quelques lignes une semaine d'exposés et de débats, on peut donc recourir à une image très andréwaltérienne, celle de Gide, plume à la main, écrivant face à un miroir. Un espace s'organise là, qui invite à la connaissance de soi sans pour autant créer la fascination paralysante de Narcisse, grâce au mouvement de l'écriture qui fait que, de moi à moi, une distance se maintient ; en liberté surveillée, cette écriture est l'activité à la fois suspecte et nécessaire, que Gide regarde se constituer, parole indécise qui le fait vivre sans le figer.

Cet effet-miroir peut servir de point de ralliement à un premier groupe de communications, le redoublement mimétique ayant tour à tour valeur de défense et d'attaque.

La mise à distance a d'abord une fonction de conjuration, quand l'écriture, adoptant l'allure ou le ton de l'événement menaçant, le rend dérisoire ou inoffensif. Martine Sagaert, étudiant les manuscrits d'*Ainsi soit-il*, a ainsi montré comment Gide, pour résister à une période d'abattement, plie en apparence, pratiquant une écriture à bride abattue qui permet à la fin de récupérer l'anorexie morale en effet stylistique et, ce faisant, de la dépasser. Pierre Masson constate que, dès *Le Voyage d'Urien*, on voit Gide faire l'expérience d'une écriture figée dans les glaces de l'idéalisme, et se libérer d'une situation absurde en la redoublant par l'invention du saugrenu. Jean Claude enfin, étudiant l'écriture théâtrale de Gide, montre comment *Saül* et *Candaule* sont à lire comme des mises en scène de la dépossession de soi, que Gide redoutait justement d'éprouver.

Il importe dès lors à Gide d'ériger cette défense en principe de vie, et de s'employer à fissurer tout ce qui pourrait faire croire à l'unité de l'homme et du monde ainsi qu'à la coïncidence entre ceux-ci et le reflet que l'art leur présente. C'est cette écriture de la rupture et de la faille qu'illustre Alain Goulet en présentant le vertigineux assemblage de fragments et de notations qui constituent le manuscrit des *Caves du Vatican*, où s'affirme le libre-arbitre de l'auteur. Ce principe de non-coïncidence trouve encore son illustration dans le brouillage des niveaux énonciatifs, comme le montre Maria-Dolores Vivero Garcia à propos de *Paludes* ; Raymond Mahieu, pour sa part, l'observe dans l'invention du pseudo-roman de Julius à l'intérieur des *Caves du Vatican*, tandis que Michael Tilby, étudiant dans la même œuvre les notations relatives au corps, aux noms, à la parole, constate l'illisibilité organisée des réseaux de signes conventionnels.

*A contrario*, c'est lorsque cette faille s'avère impossible à créer, que l'écriture de Gide se fige ou s'interrompt. Étudiant *Geneviève*, Andrew Oliver lie l'échec de cette entreprise à la nécessité pour Gide d'inscrire

une idéologie déjà constituée dans un personnage aux contours déjà dessinés. Et Catharine Savage-Brosman fait un constat voisin à propos du discours de la guerre, que Gide ne peut concevoir comme distancié, et qui ne peut donc servir de point de départ à sa création littéraire.

La mise à distance mimétique, en second lieu, a donc pour effet de créer un espace de communication, entre l'auteur et lui-même, entre l'auteur et le lecteur, espace de liberté mais aussi d'ambiguïté.

On voit cet espace se structurer symboliquement dans les récits où Pierre Lachasse observe la présence d'un auditoire qui, face au narrateur, organise une tension. Et Patrick Pollard et Jean Claude, tour à tour, insistent sur la dimension visuelle, tournée vers la représentation, du théâtre de Gide.

Les signes proposés au sein de cet espace n'ont plus de valeur fixe, et attendent du regard du lecteur qu'ils s'emparent d'eux, comme le montre Pascal Dethurens en étudiant les vols que requiert la communication dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout comme, dans le domaine visuel, ils exigent attention et déduction de la part du spectateur, ainsi que le prouvent Cameron Tolton en étudiant le scénario de *L'Oroscope*, ou Jean Claude qui, dans le théâtre gidien, observe comment les objets ont une fonction double, métaphorique et métonymique.

Volée ou complétée, l'écriture exige donc toujours l'accompagnement du lecteur. Martine Sagaert avait montré déjà comment Gide se donnait la possibilité de rapprocher du regard, dans ses carnets, diverses notations qui prenaient un sens nouveau. Christine Ligier montre comment, par exemple au sein de *Si le grain ne meurt*, l'ironie gidienne est constituée par un véritable dialogue qui s'établit, au sein du texte, entre divers éléments qui se complètent et se critiquent mutuellement. Et Sophie Savage, étudiant comment, dans les *Caves* et *Les Faux-Monnayeurs* en particulier, le roman se donne comme le roman du lecteur de romans, pose le principe général de la complicité que Gide exige de la part de son lecteur.

L'écriture gidienne se donne ainsi comme un matériau aux contours modifiables, comme le montre Elaine Cancalon avec les caricatures qui peuvent ressurgir en filigrane derrière les personnages les plus sérieux, ou Raymond Mahieu à propos du final des *Caves du Vatican*, dont il souligne l'ambiguïté, ou encore Daniel Durosay, qui révèle comment les paysages du *Voyage au Congo* servent de tremplin à la rêverie et à l'indicible. À la fin, tout, dans cet univers, est susceptible de faire signe, y compris les silences et les non-dits, dont David Steel souligne l'importance, ou les arrière-plans secrets, comme le montre David Walker en utilisant la perspective criminologique pour éclairer le passage à l'acte de

certaines personnages.

Au bout du compte, cette écriture — et c'est sans doute le but recherché — s'avère indéfinissable. Céline Dhérin et Claude Martin avaient proposé que l'écriture faussement archaïsante de *Thésée*, dont ils avaient montré l'élaboration mûrement réfléchie, soit appelée baroque ; Pascal Dethurens, observant l'hésitation des *Faux-Monnayeurs* entre essai et roman, avait posé le problème de la pureté — ou de l'impureté — du roman gidien. Pierre Schoentjes, rappelant la dimension éthique de l'ironie, résume peut-être l'ensemble de ces impressions en incitant à considérer l'œuvre gidien dans sa totalité comme marqué par cette double caractéristique.

Qu'il s'agisse des études spécifiquement génétiques ou des communications remplaçant le discours gidien en face de son horizon d'attente, c'est bien une œuvre non figée, encore vivante, qu'on s'est, durant cette semaine, proposé d'accompagner, conformément à ce que Gide lui-même en disait un jour : « Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes récits, importait moins que le mouvement de ma pensée. » (*Journal 1889-1939*, p. 644).

Gide en mouvement dans son geste scripturaire, qu'il soit saisi dans l'avant-texte comme dans son au-delà, c'est tel qu'il nous apparaît encore aujourd'hui, et il faut lui savoir gré d'avoir fait de son œuvre un acte de communication inachevé, sans cesse à reprendre par un nouveau lecteur qui découvre à son tour que ces livres, qu'il croyait anciens, pourraient être continués.

P. M.