

## LEÇONS D'ÉCRITURE

## LES MANUSCRITS DES CAVES DU VATICAN

par ALAIN GOULET

« [...] l'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même... »

(FM ; III, 1083)

\* [...] je persuaderai difficilement [...] que j'aie pu porter si longtemps ce livre en tête avant de m'efforcer de l'accoucher. ]

(Projet de préface aux *Caves du Vatican*,  
BLJD, 8473-K-92)

« Quand une phrase succède à l'autre, naît de l'autre, j'éprouve à la sentir se gonfler, un ravissement presque physique. Je crois que ce jaillissement artésien est le résultat d'une longue préparation inconsciente. Il m'arrive par la suite d'apporter à ce premier jet quelques retouches, mais peu. Seul le travail de jointolement est parfois très pénible et exige une grande contention d'esprit.

Si mes brouillons sont parfois surchargés, c'est principalement de ratures. »

(Div., 30-1)

L'ÉNORME quantité de manuscrits, notes et brouillons divers accumulés par Gide au cours de la longue gestation des *Caves du Vatican*, qui a duré plus de quinze ans<sup>1</sup>, constitue un observatoire de premier choix pour tenter de suivre et de comprendre le travail de la main et de la pensée d'un écrivain dans la pleine possession de son art. Il n'est pas question ici de tracer la préhistoire de l'œuvre, ni d'évoquer les problèmes considérables posés par l'édition génétique que j'ai entreprise, mais je voudrais m'efforcer de saisir, au fil des ces matériaux et comme à l'état naissant, quelques caractéristiques de l'écriture de Gide.

Un mot cependant sur les matériaux que j'ai pu rassembler et recopier, qui totalisent environ 875 folios à ordonner et transcrire en vue de la constitution de « l'avant-texte ». Il s'agit de coupures de presse, notes, projets, plans et brouillons divers constituant huit ensembles conservés dans trois bibliothèques : la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), la Bibliothèque Nationale de Paris et la Fondation Martin Bodmer de Genève (FMB), et dans des archives privées, à quoi s'ajoutent les trois grands cahiers appartenant à Catherine Gide formant le manuscrit de mise au point du texte définitif, et des notes de scénario en vue d'un film. On pourrait encore suivre les avatars de la rédaction dans les épreuves corrigées de la prépublication de *La Nouvelle revue française*, que conserve Alain Rivière, et l'adaptation théâtrale de 1933 qu'on peut consulter dans les Archives Culturelles Romandes de Morges, en Suisse. Le tout forme un ensemble extrêmement hétérogène et discontinu, tant par la nature des documents génétiques que par son aspect matériel : cahiers d'écoliers, feuillets volants surtout, de papiers et de formats hétéroclites, d'encre et d'écritures très variées, souvent très travaillés, raturés, avec toutes sortes de corrections et d'ajouts qui témoignent de la longueur et de la complexité de l'élaboration.

Notons tout de suite que cet ensemble fragmentaire et mobile peut être ordonné en partie grâce à la nature des supports (filigranes par exemple), parfois daté lorsque Gide écrit par exemple au dos

d'un prospectus : c'est ainsi qu'un plan partiel est écrit au dos d'un prospectus proposant des « caisses de 5 kilos véritables Prunes d'Ente<sup>2</sup>, garanties récolte 1911 », avec les « prix-courant (saison 1911-1912) », et que le premier jet de la lettre de Juste-Agénor à Julius figure au dos d'un prospectus de la revue italienne *Prose*, dirigée par Guiseppe Vannicola, daté de « Firenze, Novembre 1911 » (attestant ainsi le caractère tardif de la conception de cet épisode).

Notons encore que ce recours au manuscrit peut permettre de rectifier certaines erreurs de transcription qui ont pu se perpétuer d'éditions en éditions en dépit des relectures de Gide qui ne sont pas toujours aussi soigneuses qu'on pourrait croire. Ce que je peux faire dès maintenant, c'est rectifier et compléter la lettre dédicatoire aux *Caves*, que Gide avait renoncé à éditer, qui a été publiée pour la première fois par Louis Martin-Chauffier dans les *Œuvres complètes d'André Gide* (*ŒC*, VII, 407-8) et reproduite par la « Pléiade », malheureusement de façon tronquée et dans un désordre dû à une inversion de feuillets :

\* [                    à Jacques Copeau

Cuverville 29 Août 13

Cher ami

J'ai plaisir à écrire votre nom sur le premier feuillet de ce livre. Il | *me sem* | a toujours été à vous ; | *oui vraiment* + du moins |, depuis le jour qu'il a commencé de prendre forme | *et où* +. Vous souvient-il de cette promenade où | je vous le racontai | *pour la première* + ; (date) | c'était à Cuverville ; il faisait grand vent et nous allions à Etretat voir la mer pleine. L'intérêt que vous avez bien voulu prendre à mon récit m'a beaucoup soutenu tout le temps que j'ai mis | *illis.* > | à l'écrire.

Le premier projet de ce livre est plus ancien encore. Vous m'avez rappelé que je vous en parlai déjà ce premier jour que vous êtes venu me voir au retour de votre voyage au Danemark. | *C'était en* | il y a combien d'années de cela ?...

Par ce temps de production hative [*sic*] et de gestations étranglées je persuaderai difficilement je le sais, que j'aie pu porter si longtemps ce livre en tête avant de m'efforcer de l'accoucher.

[8473-K-94 = suite de 92 : même feuille]

Je tiens que le défaut des œuvres d'aujourd'hui vient de ce qu'elles

naissent avant terme | ; *mais* | et que l'artiste ne se donne plus le temps de porter. Mais qu'Apollon me garde de faire le procès de | *mon* + l' | époque ! On grimace à être mécontent. Ce que j'en dis est simplement pour mettre en garde ceux qui prétendraient découvrir dans les *Caves* un retour, une palinodie, tracer la courbe de ma carrière, en dénoncer l'évolution... Vous savez que j'ai porté | *le sujet de* | la Porte Étroite plus longtemps encore ; l'Immoraliste à peine un peu moins ; que ces + | deux | sujets + | en particulier | ont cohabité dans ma tête et se sont développés + | parallèlement | en jumeaux ; que, même l'un n'aurait point vécu sans l'autre, et que si j'avais pu, c'est *ensemble* que je les aurais écrits. Le plus jeune est né le premier ; c'est que le second était moins mûr.

Quant aux *Caves*, j'attendais encore ; et d'abord j'écris *Isabelle* ; c'était pour me faire la main. La seule question de métier m'importe et je n'aspire qu'à être dit bon artisan.

[8473-K-93 (feuille volante, insérée entre 92 et 94, suite du texte de 94)]

Pourquoi j' | appelle + intitule | ce livre *Sotie* ? Pourquoi | je *donnai comme* | récite les trois précédents ? C'est | *parce que je me fais toute autre idée + pour bien indiquer* | pour manifester que | *je ne les donne pas pour* + ce ne sont pas à proprement parler des | romans.

| *Le roman est un genre qu'il est fort malaisé de définir* | Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'après on ne m'accuse pas de faillir aux règles du « genre » ; et de manquer par exemple de désordre et de confusion.

Récits, soties... | *il m'apparaît que jusqu'à présent je n'ai écrit que d'ironique — de critique, si vous préférez* | il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres *ironiques* — ou critiques, si vous le préférez — dont | *je* | sans doute voici le dernier.<sup>3</sup> ] (BLJD, 8473-K-92-94)

De façon logique, Gide insistait d'abord sur la longue genèse de l'œuvre, puis évoquait la façon dont elle a cohabité dans son esprit avec celles dont la publication l'a précédée, attendant sa maturation, et enfin abordait la question du genre de la « sotie », distinguée du « récit » comme du « roman », avant d'annoncer le tournant futur de l'œuvre qui se caractériserait par l'abandon de l'écriture ironique.

Cette préface est manifestement une pièce importante pour comprendre comment Gide écrit, laisse le sujet cheminer lentement en lui, attend sa cristallisation et le moment de sa gestation, tout en soulignant sa distance d'auteur avec le monde qu'il a produit. En témoignent plusieurs ébauches<sup>4</sup>, et surtout cette note inédite située en tête d'un cahier de brouillon des *Caves* contenant

les notes préparatoires pour le Livre I, c'est-à-dire rédigée probablement au moment où Gide est sur le point d'entamer la rédaction proprement dite. Il s'agit alors d'un véritable manifeste esthétique qui pourrait se résumer par la notion maîtresse de « naturel » : naturel du style, de la gestation, du génie personnel.

\* [Préférer le mot le moins rare.

toute recherche, toute délicatesse et même toute précision est inutile, qui ne fait valoir que l'écrivain.

Mieux vaut une peinture un peu sommaire.

Admirer la fruste manière des très grands. Molière, Cervantes, Fielding.

Les vraies œuvres d'art sont celles que l'artiste a su porter longtemps. Quels sont aujourd'hui les artistes capables de gestations prolongées ?

+ | ce n'est pas que l'œuvre naisse avant terme ; elle n'eût rien gagné à être portée plus longtemps. Grossesses piteuses, et qui ne déforment même pas le cerveau. |

La vraie force : savoir porter longtemps.

Les qualités les plus françaises sont celles qui se peuvent le moins acquérir ; l'artiste qui les possède, les possède de naissance et ne s'en soucie point. Tout ce qu'on apporte à l'œuvre d'art de mesure, de retenue, d'équilibre, ensuite et par mot d'ordre, ne sert qu'à glacer l'œuvre. ]

(Archives Catherine Gide)

Gide se programme en faisant allégeance à l'esthétique classique de la simplicité, de l'économie et de la rigueur, tournant ainsi le dos aux complaisances néo-romantiques des *Cahiers d'André Walter* aussi bien qu'aux préciosités lyriques des *Nourritures terrestres* par exemple<sup>5</sup>. En même temps, il affirme la conscience de sa valeur propre, en se démarquant de la production littéraire contemporaine, en affirmant le caractère inné de son génie, et en s'égalant implicitement aux « très grands ».

Ce que je voudrais maintenant, c'est tenter d'éclairer le processus de création d'une œuvre complexe et centrale dans la carrière de l'écrivain à partir du matériau génétique des *Caves*, pour contribuer à cerner la spécificité de la manière, de la dynamique, de la logique, et des procédés de l'écriture gidienne. Par commodité, j'avais pensé ordonner mes observations selon les trois moments fondamentaux des traités de rhétorique : l'invention, la disposition, et l'élocution, à quoi on pourrait encore

ajouter « l'action », si l'on entend par là la manière dont Gide testait ses idées et son texte, au fur et à mesure de l'élaboration et de la rédaction, sur ses familiers qui servaient de réactif, afin de pouvoir ajuster la formulation, corriger, reprendre, rectifier. Bien entendu, un tel plan n'aurait pas dû nous abuser : il n'y a pas eu réellement succession de ces trois stades génétiques ; tout au long des années, ceux-ci alternent et s'entremêlent, autant qu'ils se suivent et se superposent.

### *l'invention*

*« Ne jamais peindre d'après nature ;  
Faire d'après nature ses préparations ;  
Mais ne pas faire part au lecteur de ses  
préparations.*

*L'analyse doit toujours précéder la syn-  
thèse ; mais entre l'analyse et l'œuvre  
d'art, la différence est la même qu'entre  
une planche d'anatomie et un tableau. Tout  
le travail préparatoire doit être résorbé ; il  
doit devenir invisible, encore que toujours  
présent. »* (Div., 32-3)

Il est d'abord possible de suivre le travail de l'imaginaire de Gide aux différents moments de la genèse : conception du projet, manière dont celui-ci se complète, se façonne, prend forme ; conception des personnages, des scènes, des séquences, écoute des mots...

Ce stade de l'invention est pour ainsi dire permanent : quand Gide est habité par un projet, un sujet, une scène, un personnage, il est aux aguets des idées et des formulations qui se dessinent en lui ou qu'il surprend autour de lui, et les jettent sur le papier au fur et à mesure, tels qu'ils se présentent : *« Dès que mon cerveau est dispos, ma plume ou mon crayon ne va pas assez vite. Il m'arrive d'écrire en wagon, en métro, sur les bancs des quais ou des boulevards, au bord des routes. Je n'ai jamais eu de "cabinet de travail". »* (Div., 30).

De fait, combien de notes déchirées de pages de carnets,

accumulées, dont certaines ne serviront jamais. Pourtant, elles ne laissent pas d'être significatives. Ainsi celle-ci :

\* [ Caves  
| le mot |  
Nous avons vu toute la puissance néfaste des mots —  
des gens périr avec ceintures de natation parce que le mot ceinture leur  
faisait croire que  
etc.  
de sorte que tandis que le mot ceinture devenait vrai, le mot de sauve-  
tage devenait faux. ] (FMB, 115)

Une telle note manifeste une direction de pensée : la fable de la substitution au pape d'un sosie suscite toute une réflexion sur le fait que le vrai et le faux sont d'abord objets de croyance, et que le mot, loin d'être un instrument objectif et docile, est pétri de valeurs de façon si subjective qu'il peut déterminer un destin. On en trouve un exemple, dans les *Caves*, avec l'effet des mots de la comtesse de Saint-Prix sur Arnica :

Les mots *captivité*, *emprisonnement* levaient devant ses yeux des images ténébreuses et semi-romantiques ; le mot *croisade* l'exaltait infiniment, et lorsque, enfin ébranlé, Amédée parla de partir, elle le vit soudain en cuirasse et en heaume, à cheval... (CV, 767)

D'autres notes avortées présentent un sens et un rapport à l'œuvre moins évidents. Ainsi :

\* [ Caves  
De la discipline, grands dieux —, de la discipline —  
| Il y en a qui passent | J'en connais qui s'usent à désirer ce qu'ils n'ont  
pas et à gaspiller aussitôt ce qu'ils ont. Sui profusus, alieni appetens. Ça  
devient maladif à la fin —  
Il faut dominer tout cela. ] (FMB, 117)

À qui ou à quoi pouvait être rattachée cette réflexion sur la nature du désir et sur la nécessité de le discipliner ? La genèse garde ses mystères.

Pour l'essentiel on peut constater que, pour la première fois avec les *Caves*, Gide s'inspire de faits divers, à la manière des

romanciers réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, en dépit de son opposition à l'esthétique réaliste. En s'appropriant la fable de l'enlèvement du Pape qui défraye la chronique judiciaire à l'automne de 1893, au moment où il s'embarque pour l'Afrique du Nord, Gide s'aménage un poste d'observation satirique sur la société contemporaine comme en témoigne le « premier début des *Caves* »<sup>6</sup>, mais se contraint du même coup à des méthodes propres au roman réaliste, notamment en accumulant les fiches de relevés référentiels, des enquêtes sur les lieux, des recherches de dates, des chronologies, des croquis de personnages. Mais comme Flaubert, il tend à gommer après coup ses éléments d'enquête, et ses relevés d'après nature. C'est ainsi qu'il note, en tête du manuscrit définitif des *Caves* : \* [Le jubilé de Léon XIII : 19 février 1893], et répète cette date en tête du chapitre II qui amorce l'action avec l'attente de l'arrivée à Rome de Baraglioul pour le jubilé. Or non seulement cette date ne sera jamais mentionnée, mais lorsque Anthime désigne cette journée dans ce même chapitre, il s'écrie : \* [Ce quinze avril, jour où nous sommes], tandis qu'au début du Livre II, les Baraglioul rentreront à Paris \* [le 30 mars, à minuit]. Inconséquence calculée ? En tout cas, on voit que Gide est loin de s'astreindre à la discipline réaliste. Au reste, les référents historiques ne sont pas son fort. C'est ainsi que, dans le même manuscrit définitif, on lit que \* [Juste-Agénor [...] reçut de Charles X en 1857 la couronne de comte], texte qui sera effectivement publié dans *La Nouvelle revue française* de janvier 1914 avant que la bévue ne soit opportunément corrigée dans l'édition originale.

Pourtant cet apparent lapsus n'est pas fortuit. Il résulte de toute une fiche tentant de constituer avec minutie mais de façon brouillonne, avec de multiples reprises et inconséquences, le *curriculum vitae* de quatre générations de Baraglioul, le père comme le grand-père s'appelant alors Jules. L'ancêtre naît en 1896 tandis que le père de Julius naît en 1821. Celui-ci se marie en 1847, engendre Julius, son troisième enfant, en 1849, à 28 ans, reçoit le titre de comte à 35 ans, soit en 1857 — \* [meurt à 72 ans]. L'histoire des *Caves* se passe alors en 1894 : Lafcadio

a 22 ans, c'est-à-dire qu'il est né en 1872, puis 1873, Jules étant nommé ambassadeur à Bucarest en 1872. Julius a alors pour fille unique Julie, née en 1885 (ms 10-10, inédit, coll. particulière).

Ses relevés topographiques et ses descriptions sont plus scrupuleux. Ainsi cette fiche rédigée sur place, à Rome :

\* [ | *Gaston* + *Amédée* | Fleurissoire loue l'appartement au 3<sup>e</sup> Vicolo de' Vecchiarelli — en face du chateau S<sup>nt</sup> Ange.

— rue en contrebas, + | Via di Tordinona, [*ajout au crayon*] parallèle au Tibre, engoncée à présent par le nouveau quai surélevé qui circule à hauteur du 1<sup>er</sup> étage pour la construction duquel les maisons de cette rue ont été crevées

Toit de zinc au dessus de l'image pieuse — à ce toit pend une lanterne qui retombe exactement devant l'image ex voto tout auprès dans les cadres contre le mur. Petite porte de métal que l'on ouvre pour laisser tomber à soi la lanterne.

] (BLJD, 8473-L-97)

On remarquera : 1) qu'au moment de cette fiche, Amédée n'est pas encore destiné à atterrir dans un bordel ; 2) que le site du vicolo dei Vecchiarelli et de la via Tor di Nona correspond à un relevé exact et sera consigné dans l'œuvre (III, 780) ; 3) que la note concernant la situation de « l'image pieuse » sera utilisée pour le miracle d'Anthime.

Pour les déplacements de ses personnages, Gide veille à l'exactitude référentielle. C'est ainsi que, imaginant l'épisode de l'incendie où Lafcadio fera connaissance de Geneviève de Baraglioul, il laisse en blanc dans le manuscrit les noms des rues parcourues par Lafcadio pour arriver impasse Oudinot, de façon à pouvoir préciser l'itinéraire dans le texte imprimé (CV, 723). Ou encore il rectifie le site géographique des Karpathes où le jeune Lafcadio passe ses vacances : \* [sur le versant | *tyrolien* + hongrois | des Karpathes, près d'Eperjès].

Reste que tout référent doit se plier à une possibilité d'interprétation symbolique. C'est ainsi que l'hôtel où les Armand-Dubois sont d'abord descendus, \* [via dei due Macelli] (rue des deux abattoirs) sera transféré, dans le texte imprimé, « *via di*

*Bocca di Leone* » (CV, 682) (« de la gueule du lion »). Ces deux rues coexistent bien près de la place d'Espagne à Rome, mais on voit que le choix est déterminé en dernier ressort par les connotations symboliques.

Le souci d'assurer un arrière-plan rigoureusement documenté est constant, ce dont témoignent des coupures de presse variées : l'une, intitulée « Pour voir le Pape », conte l'arrestation au Vatican d'un jeune Hollandais voulant forcer un passage qu'on lui refusait<sup>7</sup>; une autre, « Cadavre d'enfant sur la voie », raconte la découverte sur une ligne de chemin de fer d'un corps d'enfant nu, « tué par un liquide corrosif »<sup>8</sup>, complétée par un entrefilet du lendemain précisant qu'un romanichel supposé coupable avait été disculpé<sup>9</sup>. Pour le Mille-Pattes, Gide s'est inspiré de « la Camorra » (\* [La Camorra ne remonte qu'à 1895] lit-on en tête du manuscrit du Livre IV); tandis qu'il veille soigneusement aux précisions concernant les nombreuses sommes d'argent de la sotie (le prix du billet de chemin de fer de Marseille à Rome est vérifiable, tout comme les comptes de Lafcadio).

Mais on voit que Gide n'est jamais prisonnier du document, que celui-ci n'est là que comme source d'inspiration, stimulation de son imagination, et qu'il y a constamment nécessité d'une appropriation. Au reste le meilleur garant de la réalité reste lui-même et ses propres expériences. Dans un cahier de brouillon des *Caves*, on lit à la fois les horaires des trains Marseille-Cannes, des comptes détaillés des dépenses effectuées jour après jour au cours d'un voyage de Marseille à Florence, avec arrêts à Toulon, Nice et Cannes<sup>10</sup>, et ce brouillon de lettre au crayon qui se termine par : \* [Un des plus inquiétants symptômes de ma maladie, c'est que je me réveille à Florence, m'étant embarqué pour Tunis]. Puis, après un trait on lit : \* [On dirait un curé costumé — (c'est de moi qu'il s'agit) —].

On voit donc à quel point les aventures de Fleurissoire peuvent être nourries de ses propres aventures (on se rappellera par exemple la manière dont Gide, dans la scène du barbier de Naples, parodie ses propres souvenirs consignés sur le mode lyrique dans *Les Nourritures terrestres*<sup>11</sup>), tout comme celle des

autres protagonistes du reste. Une note concernant Lafcadio présente ce bout de dialogue, qui laisse entendre que Gide l'avait d'abord conçu homosexuel :

\* [— Et maintenant il faut que je vous avoue un secret : c'est que je ne vous désire pas.

— Croyez-vous que si je ne le connaissais pas déjà votre secret, je serais venue à vous — pour courir une aventure banale. ]

(Archives Catherine Gide, 03.06-15)

Ou voici cet autre trait : sur le manuscrit on lit : \* [À quarante deux ans, Anthime Armand-Dubois ne pouvait plus songer à plaire], énoncé qui deviendra, dans la version imprimée : « À quarante-six ans, Anthime Armand-Dubois n'avait plus à songer à plaire. » (CV, 686). C'est qu'entre-temps, Gide a vieilli : il est passé lui-même de quarante-deux à quarante-quatre ans, et a certainement trouvé préférable de repousser l'âge où un homme n'a plus à songer à plaire !

On pourrait multiplier de tels traits d'investissement personnel, mais il est sans doute plus important de souligner que l'effort constant de Gide, dans les *Caves*, consiste à objectiver ses personnages, à les éloigner de lui, à faire d'eux, d'une part, des types, caractéristiques, des fonctions, d'autre part, des êtres spécifiques particuliers, dont il tient à dessiner le portrait selon la tradition du roman.

À un premier niveau, il songe à des types abstraits, dont bien peu prendront corps, mais qui dessinent un univers et un climat :

\* [Des types.

— Sherard<sup>12</sup> — celui qui voudrait que sa femme le trompe mais qui ne peut pas arriver à être cocu. Pour se créer des émotions.

— Celui qui voit du mystère partout — et qui en devient fou.

— Celui qui prend les signalements.

— Celui qui simplifie sa vie.

Le Mr (le douteur) qui trouve écrit sur une feuille de papier ce simple mot "Cave" (Est-ce en latin ?)

Quand j'étais enfant, amour des sentiers couverts, des cachettes, etc. —

Aujourd'hui, dans notre société, bien peu de couverts — nécessité de l'hypocrisie.

Le romancier réaliste, qui se fourre dedans, chaque fois qu'il veut copier la réalité.

La professionnelle avorteuse ] (Archives Catherine Gide, 10-10, 37-39)

À un second niveau, il sélectionne et structure, en fonction de sa problématique philosophico-morale. Par exemple, cette opposition entre Lafcadio et Julius est à la fois celle du mal et du bien, et de la discontinuité et de la continuité de l'être :

\* [Lafcadio — (au fond, c'était une honnête nature) horreur de ses propres limites. Après tout, pense-t-il, ce qui compromet dans une action, bonne ou mauvaise, c'est qu'on la sache. Le secret est la condition même de la liberté. Il pense s'engager dans le crime par jeu, provisoirement, et |faire + commettre|, en la laissant secrète, une action indépendante du reste de sa vie.

Engrenage.

Par contre Julius de Baraglioul s'est engagé dans le bien ; mais il peut dire constamment : "je ne suis pas sûr que ce soit ma vraie nature." Et il est porté à écrire ce que précisément il n'ose faire, il ne peut faire, parce qu'il ne peut s'autoriser d'aucun précédent. ] (FMB, 122-123)

Mais Gide tient à dessiner des personnages vivants. Yvonne Davet a reproduit, dans la « Notice » de l'édition de la « Pléiade », des fiches de croquis d'Anthime, Lafcadio, Julius et Julie (devenue Marguerite) (CV, 1573-4). Il y en a bien d'autres encore, notamment pour Lafcadio. Par exemple pour préparer l'« Aventure du wagon à couloir » où le jeune homme « rencontre son maître », qui deviendra le chapitre V du Livre V, le romancier renchérit sur ses dons linguistiques afin de mieux mettre en évidence la supériorité de Protos qui parviendra à prendre barre sur lui :

\* [De tout cela, par l'éducation, les manières, ont [sic] avait presque fait un Français.

+ |Il aurait bien pu passer encore pour un Russe du sud, pour un Grec, ||pour|| un Espagnol, un Circasien peut-être ; à coup sur pas pour un allemand. Il parlait l'allemand sans gêne, le français volontiers, l'anglais de préférence, ||et|| presque indifféremment + ||le grec moderne,|| le russe, le polonais, l'italien ; le roumain était sa langue d'enfance ; il ne parlait pas,

mais comprenait le turc, ce qui peut quelquefois servir. De la plupart de ces langues il possédait également l'argot, mais l'argot encore plus que ces langues || *mais généralement toutes* || il || *préférerait feindre* || feignait de ne les point savoir, laissait parler, laissait parler. De son plus fin il tâchait d'être celui devant qui on ne se tait point. Lui se taisait. |

C'est ce jour là qu'il rencontre son maître.

] (FMB, 121)

Par ailleurs, ce goût du portrait ne va pas sans celui de la parodie. C'est ainsi que le portrait d'Anthime, penché « *vers son propre reflet* » (CV, 685), était d'abord complété par cette parodie des manies physiognomonistes de Balzac — le trait étant ici destiné à laisser prévoir la conversion, inscrite dans le corps :

\* [...] ses favoris, arrêtés haut et coupés court, avaient conservé le ton fauve de sa moustache bourrue. + | cette moustache || *couvrait* + dissimulait || une lèvre étrangement tombante, cette lèvre qu'un sagace physiognomoniste prétendait révélatrice et appelait la lèvre cléricale et qui, dans les figures dévotes des Veullot, des Hello, des Dupanloup, met entre le nez et la bouche une si onctueuse distance. (Baraglioul, qui connaissait son Lavater, disait, en manière de taquinerie :

— Avec une pareille lèvre, mon frère, vous devriez aller à la messe tous les matins.

Je n'ai pas à redire ici quelles absurdes plaisanteries Anthime trouvait alors à répondre.) |

] (Archives Catherine Gide, ms définitif, A-7)

Mais c'est sans doute cette facilité même qui l'amènera à supprimer ce passage, préférant l'incongruité de « la loupe » qui déjoue la science du romancier, c'est-à-dire qu'on saisit combien Gide peut d'abord s'abandonner à des modèles avant d'inventer sa manière propre, son ton, les modalités de son roman nouveau. Dans la même veine parodique, il commence par nommer le roman de Julius : « Les Fleurs du bien », puis « Une fleur de bien », « Sur les hauteurs », avant de s'arrêter à « L'Air des cimes » (*ibid.*, A-17 et B-2<sup>bis</sup>).

Gide n'a cessé, au fil des années de gestation, de consigner toutes sortes de mots, de bouts de dialogues saisis sur le vif, comme on verra le faire, dans *Les Faux-monnayeurs*, les deux romanciers Édouard et Passavant. Ces matériaux accumulés attendent l'innutrition, de pouvoir être assimilés, intégrés, faute



Gide s'avise de la présence de Marguerite que Julius réveille et auprès de qui il espère trouver un réconfort. Le ton de cette scène de vie conjugale est si juste qu'il semble bien que l'imagination soit nourrie de réminiscences personnelles.

Dans le chapitre suivant, Julius se rend chez Lafcadio pour y mener son enquête. Il rencontre une femme dans le corridor qui l'introduit dans la chambre, puis se retire, donnant ainsi le loisir au romancier de mener « sa perquisition malexperte ». À nouveau la scène s'ouvre, s'anime et s'enrichit d'une autre scène de comédie, d'abord avec Carola, puis avec l'irruption de Berthe Grand-Marnier qui gêne Carola et dont celle-ci prend honte. Carola, primitivement pur instrument narratif, acquiert ainsi vie et consistance. D'un point de vue strictement utilitaire, l'enquête de Julius n'en sera pas avancée, mais Gide a su exploiter une situation de vaudeville, celle du comte et de la cocotte, tout en dépassant d'emblée le pastiche de Labiche par la vérité humaine acquise d'emblée par Carola, sensible à la vulgarité de son amie.

On remarquera que, dans ces deux cas, l'enrichissement par bourgeonnement donne vie et relief à des figures de femmes, primitivement quasi inexistantes dans les *Caves*. Le cas le plus remarquable sera la création, tout en fin de parcours, de la figure de Geneviève de Baraglioul, d'abord tout à fait absente. Jusqu'à la fin de la rédaction, les *Caves* s'arrêtaient avec la conversation de Lafcadio et de Julius. Et j'ai déjà exposé ailleurs comment Gide conçoit alors, pour Lafcadio, la nécessité de l'amour d'une femme pour lui permettre de s'affranchir de son « cauchemar » et de se régénérer<sup>13</sup>. Le système d'ajout par collage pratiqué sur le dernier manuscrit, ainsi que le filigrane des feuilles insérées, permettent de constater que Gide a alors donné naissance à la figure de Geneviève, qu'il a composé tous les épisodes qui jalonnent son itinéraire : sa première mention dans la conversation de Rome (I,4), l'épisode de l'incendie (II,4), la seconde rencontre fortuite des jeunes gens lorsque Lafcadio se rend chez Julius (II,6), qui doivent préparer la scène finale, réparatrice, où l'ombrageux Lafcadio se rend à la femme amoureuse, scène

candide et perverse de la nuit d'amour de l'oncle avec sa nièce qui évite les mièvreries du *happy end*.

À côté des deux femmes amoureuses, Carola et Geneviève, Gide crée encore la figure grotesque de la comtesse de Saint-Prix, dont le rôle devait primitivement être tenu par Arnica Fleurissoire. Cette fois, Gide cède à nouveau à son goût pour la scène de comédie satirique.

Plus secrètement, c'est la présence d'une autre femme que révèlent encore les brouillons des *Caves* : Madeleine Gide, dont la main appliquée a calligraphié, d'une écriture à la fois carrée et anguleuse (dite « sacré-cœur »), sans rature, l'ultime entretien de Julius et d'Anthime, où celui-ci, apprenant que le Pape « n'est pas le vrai », apostasie sa foi catholique (CV, 863-4). Nul doute qu'elle n'ait agi en service commandé, Gide pensant sans doute de façon naïve et retorse éclairer son épouse selon la technique indirecte qu'utilisera Édouard avec Georges Molinier.

Gide, dont l'invention reste soucieuse d'exactitude référentielle, et tributaire d'une esthétique réaliste par souci de vérité, ne cesse en réalité de regimber contre ses contraintes, ce qu'il proclame par exemple lorsqu'il imagine l'épisode de l'incendie :

\* [Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne. N'attendez pas que je décrive l'agitation, l'angoisse informe d'une foule, que je rapporte les propos interrompus et cris... ]

(Archives Catherine Gide, ms définitif, B, 14<sup>bis</sup>)

Ce qui compte pour Gide, c'est la vérité et non la réalité, sa vérité, celle qu'il porte en lui et dont il est le garant en dernier ressort : « [...] *c'est de lui [l'auteur] que tout émane. Il est le seul garant de la vérité qu'il révèle, le seul juge. L'enfer et le ciel de ses personnages sont en lui.* » (Div., 62).

Sa grande préoccupation, c'est de comprendre, faire voir, « *de bien peindre et d'éclairer bien [sa] peinture* » (IM, 368). En bon classique, il veut instruire et plaire. Il ne se départit jamais de ses préoccupations de moraliste, au sens le plus large du terme, c'est-à-dire qu'il s'efforce toujours d'éclairer la nature, la condition et les mœurs des hommes. Dans un sens plus étroit, on

peut constater que beaucoup de notes préparatoires et quelques additions tendent à la formulation d'une loi, comme chez Proust. C'est ainsi qu'il ajoute dans la bouche de Julius, avant de mettre fin à son entretien avec Lafcadio par l'annonce de la mort du comte, cette leçon qui relativise par avance la notion d'« acte gratuit » : « *Persuadez-vous d'abord qu'il n'y a pas d'inconséquence, non plus en psychologie qu'en physique [...]. Vous êtes un être en formation.* » (CV, 744).

On remarquera la propension, dans les *Caves*, des dialogues visant à tirer des leçons, le moraliste principal n'étant pas tant Julius que l'autre alter ego du romancier, Protos, le véritable héritier de Ménalque.

### *la disposition*

L'invention par bourgeonnement ne va pas sans sa corrélation inverse qui concerne cette fois la disposition : la biffure, née d'une exigence d'intégration et d'efficacité des éléments, c'est-à-dire de leur congruence avec la situation, les personnages, et la visée interprétative, car Gide ne perd pas de vue la priorité de la portée morale et humaine. Hormis quelques passages jugés mal venus, la suppression s'opère souvent en fonction d'une économie d'ensemble et d'une intégration jugée faible ou défectueuse, et il n'est pas rare que des éléments d'un fragment biffé resurgissent ailleurs, dans un autre contexte.

Selon la règle rappelée en introduction, Gide refuse toute complaisance à soi, tout ce « qui ne fait valoir que l'écrivain », qui ne sert pas l'œuvre. Ou il recherche l'efficacité par l'économie, le raccourci, l'ombre, le mystère qui favorisent l'imagination du lecteur, comme le souligne *a contrario* Lafcadio à propos du livre de Julius, « *sans détour ni mystère* » (CV, 722), impropre donc « *à lui permettre de s'échapper* ».

Dans le bordel de Rome, Gide explicitait d'abord la scène de séduction de Carola, reprenant en contrepoint les mésaventures nocturnes précédentes d'Amédée, avant de présenter en gouaillant ses chants de sirène :

\* [...] la tête de Carola reparut dans la porte entre-bâillée, derrière le lit, tout près du lit, souriante | : *et, à demi-voix* :

— *Tu n'as besoin de rien, mon chéri ?...*

*Devant cette || familiarité + cordialité || excessive, il crut décent de rester muet, la face tournée vers le mur.*

— *Tu n'as pas des puces ?... Pas de réponse.*

— *Tu n'as pas de moustiques ?...*

— *Tu n'as pas de punaises ?...*

*Elle referma la porte en riant.*

*Puis au bout d'un instant la rouvrit. Amédée était à présent dans le noir.*

— *Oh ! quoi encore ? fit-il excédé.*

— *Je venais voir si tu dormais... Tu n'veux pas que j'te berce, au moins ? Eh ! tu ne dois pas avoir honte (Amédée sentit de la chair dévêtue). Pose-toi la tête dans mon épaule, que tu t'endormiras sans le savoir.*

*Puis, déclamant avec passion :*

— *Ah ! ne t'éveille pas encore !*

*Tu aimes la grande musique, dis chéri ? Et reprenant sur l'air de Viens Poupoule :*

— *Pas encore ! Pas encore !... et, sans transition apparente :*

— *Dou, dou risou lapinette*

*Dou risou lapinou*

*Piou !*

*Ce chant devait-il persuader Fleurissoire au sommeil ? Du moins endormit-il sa vertu. |*

*+ | Une heure plus tard, | quand il se ressaisit, Carola gisait contre lui, couchée entre ses bras, toute nue. ]*

(Archives Catherine Gide, ms définitif, C, 11-12)

Gide a biffé le tout, jugeant sans doute la scène trop farcesque, et aussi pour ménager la vie de ses personnages pour qui cette aventure va se révéler déterminante, plus grave que l'auteur l'avait pensé d'abord.

On peut regretter davantage la suppression de cette brève note de la vie conjugale, sensible et pudique. Anthime remercie Véronique d'avoir réparé la cravate qu'il vient d'acheter :

\* [— *Merci, dit-il, comme Véronique | en s'en allant accrochait au bouton de la porte la cravate réparée et faisait mine de partir. Elle fit deux pas vers lui, en frais de tendresse, mais ne put trouver à dire que :*

— *Tu aurais bien besoin de te raser. |* ]

(Archives Catherine Gide, ms définitif, A, 8)

Parfois, ce sont même des pans entiers de l'œuvre qui sont sacrifiés au moment de la rédaction définitive. Le plus considérable est l'entretien que Julius avait avec son père Juste-Agénor, qui faisait suite à celui de Lafcadio avec ce même père, et formait donc initialement le chapitre VI du Livre II, chapitre qui a été publié dans le numéro du centenaire de l'*Australian Journal of French Studies*<sup>14</sup>. Autre grande séquence supprimée : la scène où Fleurissoire veut retirer son courrier à la poste restante et où il est confronté avec un nouvel avatar de Protos, qui se présente à lui sous les traits d'un relieur italien (H'-V-15, 8473, ff. 47-50). Dans les deux cas, Gide a jugé non sans raison que ces scènes alourdisaient son propos, l'une étant trop explicative, l'autre faisant diversion et s'enfermant dans des circonstances inutilement complexes, et a préféré l'efficacité du raccourci.

Mais revenons au problème central de la « disposition » : l'organisation de la logique de l'histoire, et l'élaboration du plan, ou plutôt des plans successifs, car la conception et le montage de l'ensemble ont été longs et difficiles.

Le projet primitif ne prend forme que lorsque l'histoire originelle de « la Croisade pour la délivrance du pape » est raccordée à un autre fait divers : la conversion à Rome d'un grand-maître franc-maçon, Solutore Zola, que Gide pense à tort être un cousin d'Émile Zola<sup>15</sup>. L'histoire se centre alors sur la lutte de deux camps : celui de l'Église catholique, qui représente la société officielle, et une contre-société de l'ombre qui, au départ est celle de la franc-maçonnerie, mais qui vire en celle du mal, du chantage et du crime, et dont la puissance tient aux dons de doublure et d'imitation des personnages de la société officielle.

Voici le plan le plus ancien, semble-t-il :

\* [1<sup>ère</sup> partie

Histoire du cousin de Zola —  
franc maçonnerie (grand maître) — perpétuels francs maçons —  
histoire du miracle — conversion éclatante — dont profitent certains — Il y  
perd sa fortune.

V. ailleurs —

Mme Haguenin s'entremet — visite au pape impossible d'arriver à lui.

2<sup>me</sup> partie Délivrance du pape — pèlerinage brusquement arrêté —

3<sup>me</sup> partie — Le frère de Léon XIII

Histoire d'Ancone — franc maçonnerie —

continue à se venger — mais —

lutte dernière entre les francs maçons et les autres.

Zola est de nouveau malade.

] (FMB, 118)

On constate la prépondérance de l'«histoire du cousin de Zola», dont la spoliation justifie le recours au pape, et qui forme le cadre de la lutte souterraine. On constate aussi que les personnages n'existent pas encore, notre franc-maçon gardant son nom de Zola, et M<sup>me</sup> Haguenin n'étant autre que l'épouse d'Émile Haguenin qui a rapporté l'histoire à Gide. Les précisions consignées au verso de ce folio montrent que l'imagination de Gide se concentre alors sur des dons d'imitation en cascade qui parviennent à brouiller complètement les notions d'original et d'imitation, de vrai et de faux. Gide pénètre dans les vertiges baroques de l'imitation et du théâtre du monde, comme en témoignent plusieurs notes : la société entière ne serait-elle qu'une vaste comédie ?

\* [ Voici la scène de l'hôtel — Deux tables —

1<sup>ère</sup> un | *vieillard* | — être énigmatique — (qui peut passer pour un assassin)

2<sup>me</sup> une société où un imitateur qui une fois le vieillard parti s'amuse à l'imiter — il fait rire tout le monde et amuse la salle —

— une troisième table est occupée par le véritable imitateur — qui hausse les épaules aux imitations de l'autre et va se servir de cette imitation pour faire croire que c'est l'autre qui a imité — ]

De cette confusion doit naître la possibilité d'exploitation par chantage, la puissance du malfaiteur tenant à sa substitution à un autre personnage :

\* [ Entreprise de chantage maladroitement tentée, avertit l'un de son double. [sic]

Il s'agit pour disposer (le double) de quelques heures de la vie d'un autre, l'immobiliser pendant ces heures sur une occupation inavouable — C'est là dessus que le chantage va se greffer. ] (FMB, 118 v°)

Un autre plan voit cette fois l'embryon d'une conception de personnages romanesques, désignés uniquement par des lettres et qui ne sont encore que de pures fonctions actantielles. Mais le fait remarquable est qu'on est passé à une autre logique romanesque, avec la juxtaposition de trois histoires successives : l'histoire de A, le franc-maçon, se trouve circonscrite à la première partie ; la deuxième aborde l'histoire du faux pape par un jeu de ressemblances et de mimes qui devient prépondérant ; la troisième est centrée cette fois sur le crime gratuit commis par un nouveau venu, AR, et les chantages exercés par la société clandestine du Mille-Pattes.

\* [ Voyage à Rome de la famille B + |de Barailloul| (du romancier, sa femme et sa petite fille) cousins au second degré de A + |Anthime Armand-Dubois| (le franc-maçon, et sa femme)

prière de la petite fille — miracle.

La famille B retourne |à Ferrare| en France.

Conversion de A. retentissement — promesses de l'église — non tenues — ruine franc-maçonnique. On l'exile à Milan, où bientôt la famille B va le rejoindre.

C'est là que |je + M| le voit. |Je me + M se| charge d'une commission pour le pape — |c'est ainsi que je suis mêlé à toute l'histoire| fin de non recevoir.

M commence à s'agiter.

|AR + BR| demi-frère de |A + B| le romancier — une de ses journées — la soirée — (ses théories — son voyage)

K le grand mime — le présenter incidemment après midi au restaurant où sont présents M et famille A qui ne se connaissent pas encore.

K prend la place du vieillard — (à étudier.) — dire qu'il a un frère bien plus habile et qu'on ne sait ce qu'il est devenu.

— Histoire de la Croisade pour la délivrance du pape.

Crime commis par AR — gratuit, donc impossible à retrouver par les policiers ordinaires — griserie — nouveaux crimes.

— Dialogue entre les deux frères: |lecture + récit| du roman qui pousse AR au crime

Dialogue entre AR et K. qui l'a dépisté et le force à faire partie du Mille Pattes.

Le Mille Pattes a pour but de s'emparer de tous ceux qui sortent de la Société. C'est une seconde société, clandestine, sous la société établie. Elle vit de surveillances réciproques, un peu de vols, et beaucoup de chantages.

Deux êtres vont devenir redoutables pour les Mille Pattes : le romancier B par déductions à priori. et M par besoin de croyant de s'assurer de l'existence réelle du pape : les recherches qu'il fait pour cela le mettent sur d'autres pistes. ] (FMB, 132)

On peut ainsi suivre la manière dont le projet a évolué et s'est transformé. Le dispositif a basculé d'une étude de mœurs centrée sur l'Église et les croyances, en une sorte d'exploitation de l'envers de l'histoire contemporaine représenté par les activités d'une société clandestine et secrète. À la charnière, d'une part, des talents de mimes qui sèment le doute et la confusion entre les deux faces de la société (le rôle central de K. sera rempli par Protos), d'autre part, le romancier que sa vocation rend apte à comprendre la société du mal, ainsi que le misérable croyant qui s'y fourvoie par erreur. La logique sera, pour le Mille-Pattes, de récupérer par chantage le jeune homme \* [d'excellente famille] (comme le précise un autre scénario) (FMB, 124), qui s'est fourvoyé par « ennui » dans la pratique du crime gratuit, de manière à démontrer que l'individu ne peut jamais échapper à l'emprise de la société. Le propos implicite qui se dégage de l'ensemble est donc devenu : quels sont les statuts et les ressources possibles des individus devant les contraintes idéologiques et sociales ? À quoi s'ajoute la problématique « mœbienne » de l'inversion et du renversement du vrai et du faux, des valeurs et des croyances.

Ce qui est aussi remarquable, pour la première partie de ce scénario, c'est que Gide avait pensé pouvoir s'introduire dans l'histoire sous forme d'un Je narrateur qui se chargeait d'aller voir le pape. On voit la difficulté du romancier à se détacher d'un point de vue intra- et homodiégétique. D'autre part, renonçant à s'insérer dans l'histoire comme personnage, il délègue sa fonction d'intercession auprès du pape à M., qui deviendra Fleurissoire.

Notons que ces trois histoires ne parviennent guère à présenter une unité, chacune d'elles restant suspendue, sans solution.

Puis, nouveau plan laconique, où les personnages principaux ont acquis leur nom définitif, et qui résume toute l'action en sept scènes successives :

\* [ Le Miracle  
La Croisade  
Amédée Fleurissoire à Rome  
Lafcadio  
Lafcadio II- Le Crime  
Le Sleeping-Car  
Julius de Baraglioul et Lafcadio ] (FMB, 80)

On constate que, maintenant, le personnage de Lafcadio a déséquilibré l'ensemble à son profit, occupant les quatre dernières scènes, c'est-à-dire que la problématique de l'acte gratuit semble alors l'emporter sur celle de la croyance.

Un autre plan, détaillé cette fois sur sept folios (FMB, 90-6), revient aux trois parties intitulées : « Le Miracle », « La Croisade », « Lafcadio ». C'est le plan qui va être maintenu jusqu'à ce que Gide entreprenne la rédaction définitive, celle-ci entraînant alors des mutations capitales du dispositif.

Sans entrer dans les détails, notons que les grandes lignes du Livre I sont à présent mises en place, mais qu'elles s'en tiennent au schéma actantiel, de sorte que manque toute la substance vivante : Beppo et les expériences du savant, la loupe et la cravate, l'escarille dans les yeux, l'attentat contre la statuette, etc.. D'autre part, l'histoire du miracle se prolongeait dans cette partie jusqu'à l'audience de Julius avec le pape, qui provoque un « grand chancellement de la foi de Julius ».

Notons tout de suite une mutation qui me paraît fondamentale et caractéristique de la manière de Gide : en faisant raconter par Julius, dans le chapitre VII du Livre IV, l'audience avec le pape, le romancier évite le récit direct prévu d'abord et lui préfère la vision réfléchie à laquelle il recourait dans ses récits et par quoi il renouvelle en profondeur l'art du roman.

Il en va de même pour le Livre II présentant l'histoire de la croisade d'Amédée, c'est-à-dire les grandes lignes des actuels Livres III et IV. Le mystérieux « prêtre basque » se rend alors chez Amédée Fleurissoire, où il est reçu par M<sup>me</sup> Fleurissoire. En inventant par la suite la visite chez la comtesse, Gide instaurera à nouveau un système complexe de ricochets, le récit historique étant transformé en celui de Protos, qui raconte à la comtesse, qui raconte à Arnica, qui raconte à Amédée, qui raconte à Blafaphas...

Ce scénario précise que le pape Léon XIII a été remplacé par \* [une créature d'Humbert], c'est-à-dire du propre roi d'Italie<sup>16</sup>, donnant ainsi un prolongement à la fable du pape se considérant prisonnier dans le Vatican depuis que l'unification de l'Italie avait confisqué au profit du royaume les États de l'Église. Par ailleurs Amédée descendait bien \* [sans s'en rendre compte dans une maison de passe de la rue des Vecchiarelli], mais le personnage de Carola ne semble pas avoir encore été inventé, pas plus que le complice Bardolotti à Naples.

Quant aux données du Livre III, elles se bornaient alors à l'histoire des origines et de la jeunesse de Lafcadio, qui fera la matière des chapitres VI et VII du Livre II, où Gide à nouveau préférera le récit par le protagoniste, à l'exposé banal et plat du narrateur primitivement prévu. Le plan se terminait avec l'héritage de Lafcadio et précisait : \* [Ses moyens sans emploi vont s'exercer gratuitement], c'est-à-dire que tout le dispositif aboutissait alors à l'acte gratuit sans qu'on puisse en déterminer la nature et les conséquences.

Le dernier plan dont je dispose est celui que j'ai présenté ici même voici vingt-trois ans déjà<sup>17</sup>, consigné au verso du prospectus des « Prunes d'Ente (saison 1911-1912) ». Il est intéressant à plusieurs titres. D'abord, c'est le seul qui soit resté inséré dans le manuscrit définitif dont il livre pour ainsi dire la clé. Il a sans doute été rédigé au moment où Gide termine la rédaction du Livre I et prévoit la suite, toujours selon son plan en trois Livres. Ce qui est sans doute le Livre II déroule les sept chapitres suivants :

- \* [ 1 Le Chanoine et la C<sup>esse</sup>  
 2 Blafaphas, Fleurissoire et L.  
 3 Le départ d'Amédée  
 4 — et les 3 premières nuits  
 5 nuit au b-  
 6 Naples et retour  
 7 dialogue avec Julius — ]

Existent maintenant la comtesse de Saint-Prix ainsi que la maison F.B.L.. Le Livre III, lui, présente l'histoire de Lafcadio selon les cinq chapitres suivants. On remarquera en particulier la liaison de l'héritage et du crime, et le fait que l'histoire s'arrêtait alors avec la conversation avec Protos (actuellement V, chap. v) qui devait tirer la morale sociale de l'aventure :

- \* [ Livre III  
 1° Wanda jeunesse de Laf.  
 2° L. | *dialogue avec Baragl.* |  
 à Paris — dialogue avec Protos —  
 — éducation auto-  
 appelé auprès de Julius —  
 3° hérite — entraînement au crime.  
 4° L'assassinat de Fleurissoire  
 5° le maquillage —  
 conversation avec Protos — ]

Gide est donc resté fixé très longtemps à la succession des trois blocs narratifs monolithiques. Il ne parviendra à assurer leur interpénétration et leur agencement qu'au cours de la rédaction définitive, et souvent même après elle. C'est ainsi que le Livre II ne devient le Livre III qu'après sa rédaction, au moment où Gide se rend compte qu'il est préférable d'introduire d'abord le personnage de Lafcadio, tandis que le chapitre VII du Livre I, qui relatait d'abord la forfaiture de l'Église, sera transféré en III, IV.

Mais l'histoire de ce tressage et de la mise en place progressive du texte, ainsi que le troisième point primitivement prévu concernant « l'élocution », le travail de rédaction, nécessiteraient

un autre article. Vous pourrez prendre connaissance de l'ensemble, je l'espère, dans l'édition de l'avant-texte des *Caves* que je prépare.

Deux points pour conclure.

Le premier, que j'indique brièvement, c'est que j'ai vraiment le sentiment qu'avec les *Caves* Gide passe d'une esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle à une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle, d'où sans doute son invention de l'étiquette « sotie » pour qualifier ce monstre dont il ne trouve alors de précédent qu'en *Paludes*<sup>18</sup>. Il n'est pas nécessaire de consulter les manuscrits pour s'en apercevoir, mais une étude précise de la genèse permet de voir à quel point Gide s'émancipe au fur et à mesure des modèles et des réminiscences de ses prédécesseurs pour trouver son ton et sa manière propres, comment il met à profit ses difficultés à agencer et à lier pour mettre au point une esthétique de la rupture, de la faille, comment il affine une esthétique des points de vue qui lui est propre, aiguise les modalités complexes de son ironie, sans parler de toutes ses réflexions neuves sur les ressources et la complexité humaines, — ce que *Les Faux-monnayeurs* viendront bientôt confirmer.

Ensuite, Gide a souvent évoqué son plaisir de l'écriture, sa joie, son ravissement même à la « *suasion* [sic] *de la pensée* » (*Div.*, 53) et au « *gonflement de la phrase* ». Et certes, bien des notes et des premiers jets rendent sensible « *ce jaillissement artésien [qui] est le résultat d'une longue préparation inconsciente* » (30). Mais de là à l'œuvre achevée, il y a un très grand pas. Gide a souvent évoqué la difficulté du « *travail de jointoiment [qui] exige une grande contention d'esprit* » (31), ce qu'attestent amplement les manuscrits avec le foisonnement de leurs ratures, leurs corrections, et le travail constant, à tous les niveaux, du « *couper/coller* ».

S'y ajoutent aussi toutes les exigences cumulées nées aussi bien de son ambition d'aboutir à une œuvre qui « *brasse profondément* » (*Div.*, 44) la vie et la conduite des hommes, de sa recherche de densité du texte, de justesse de la phrase et du

trait, de sa volonté de bannir toute facilité, complaisance, et d'intéresser son lecteur, de le prendre à partie, l'inquiéter, l'instruire, faire de lui un partenaire respecté et complice, exigeant comme lui-même. C'est l'énormité de ce travail et de ces exigences que manifestent ses brouillons surchargés, raturés, sans cesse repris et réajustés.

Gide admirait l'aisance d'un Stendhal, d'un Fielding, et il a eu des mots sévères pour Flaubert qui « *peine* » (*Div.*, 69) et qu'« *on sent, de phrase en phrase, ahaner laborieusement son effort* ». En réalité, il faut bien convenir que l'écriture de Gide est plus du côté de celle de Flaubert que de Stendhal — en dépit de toutes les réminiscences stendhaliennes qu'on peut percevoir dans les *Caves* et qui attestent l'effort de Gide pour s'approprier sa manière. Comme Flaubert, il se défie de la formulation spontanée, recherche toujours celle qui lui paraît la mieux conforme à l'objet et à lui-même. On constate, chez lui comme chez Flaubert, une véritable ascèse de l'écriture, l'écoute de la phrase, le culte de la formulation neuve et juste.

L'écriture de Gide est aux antipodes d'une écriture hémorragique ou poétique qui s'épanche et s'écoule à la manière de celle de Sylvie Germain ou de Christian Bobin pour prendre des exemples contemporains : c'est une écriture contenue, dense, où l'on sent toujours le désir de maîtrise, de justesse et d'efficacité du trait. Comme il le voulait dès 1892, on sent toujours que « *l'artiste* » (I, 30) doit supplanter « *le poète* », et que « *de la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art* ». L'art de Gide, c'est un art d'économie des moyens, un art vraiment classique, inimitable en dépit des pastiches qui ont pu en être faits, parce que son style, c'est vraiment lui, ce qu'il est, sans cesse à l'écoute de ce qu'il a de plus particulier à dire, pour mieux atteindre l'universel et la durée. Il voulait écrire pour qu'on le « *relise* ». Nous ne cessons de prouver qu'il a gagné son pari.

1. Gide a déclaré à plusieurs reprises que la première idée des *Caves* remonte à 1893, à son voyage en Afrique du Nord, et que ce livre est gémellé dans son esprit à *Paludes* (voir I, 392 ; et : Gide à Du Bos, *Dialogue avec André Gide* [Paris, Au Sans Pareil, 1929], p.163). Mais il semble que la cristallisation et les premières notes de rédaction n'aient vraiment commencé qu'après *Les Nourritures terrestres*, à partir de 1898, ce dont témoigne cette lettre à Marcel Drouin : « Prière, toi qui lis les journaux, de me découper tout ce que tu trouves d'intéressant sur l'état de L[éon] XIII et sur Les Caves du Vatican, qui avancent — ... admirables » (s.d. [9 ou 10 juil. 1898], citée par Claude MARTIN, *La Maturité d'André Gide* [Paris, Klincksieck, 1977], p.299). De fait, dans un brouillon en vue d'une préface aux *Caves*, Gide écrit : « je ne cessai guère, ces quinze années durant d'y penser et d'en parler à mes amis les plus proches » (inédit). Et dans sa lettre à André Beaunier, publiée dans le *Journal* à la date du 12 juillet 1914, on peut lire : « J'y apprenais au lecteur que les Caves du Vatican habitaient depuis plus de quinze ans dans ma tête » (I, 437).

2. C'est-à-dire de pruneaux.

3. Cet ordre est du reste confirmé par la lettre de Gide à Beaunier, transcrite dans le *Journal* : « Et j'achevais ainsi ma préface : Soties, récits, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques — ou : critiques, si vous préférez — dont sans doute voici le dernier. » (I, 437).

4. Voir ce brouillon de la préface aux *Caves du Vatican* (feuille volante insérée en tête du ms des *Caves*, cahier B, coll. Catherine Gide) :

\* [À l'exception de la Porte étroite, il n'est pas de sujet que j'aie porté plus longtemps en tête. en ce temps de production précipitée, il paraîtra peut-être paradoxal et ridicule que la première idée de ce livre remonte à

— Et que l'on ne croie pas que ce soit un sujet abandonné puis repris ; à vrai dire je ne cessai guère, ces quinze années durant d'y penser et d'en parler à mes amis les plus proches qui peu à peu se familiarisèrent avec mes héros dont enfin ils me demandaient couramment des nouvelles. Mais |le livre| le livre n'était pas mûr

À dire vrai |je n'écrivis Isabelle que + c'est| pour me faire la main que j'écrivis Isabelle. ]

5. Voir par exemple cette condamnation du style artiste de Goncourt :

Gardez-vous de confondre art et manière. La manière des Goncourt, par quoi ils paraissaient si « artistes » de leur temps, est cause aujourd'hui de leur ruine. Ils avaient des sens délicats ; mais une intelligence insuffisante les fit s'extasier sur la délicatesse de leurs sensations et mettre en avant ce qui doit être subordonné. On ne lit point une page d'eux où n'éclate entre les lignes cette bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes ; ils cèdent infailliblement à cette complaisance qui les fait penser : Ah ! que nous sommes donc artistes ! ah ! que les autres écrivains sont épais ! — La manière est toujours l'indice d'une complaisance, et vite elle en devient la rançon. L'art le plus subtil, le plus fort et le plus profond, l'art suprême est celui qui ne se laisse pas d'abord reconnaître. L'art véritable se

moque de la manière, qui n'en est que la singerie. Et, comme « *la vraie éloquence se moque de l'éloquence...* » etc.. (Div., 74-5)

6.

\* [Ce que j'admire surtout, dans la vie, c'est son encombrement formidable. Elle est pareille aux forêts tropicales où l'abondance inextricable du branchage s'oppose à la clarté du jour. L'on heurte à chaque pas faune ou flore. On ne saurait poser les yeux que sur | *du + des* | drames ; on ne saurait marcher qu'en en créant. Nul homme qui, s'il ne les a vécus lui-même, n'ait coudoyé du moins les plus affreux ; à qui si malgré tout la vie humaine paraît terne, c'est qu'il n'ose point vivre et qu'il ne sait pas regarder.

Pour moi qui, depuis quelques ans, las des livres, fais profession de regarder, ce qui n'est pas toujours la moins intense façon de vivre, j'ai vu naître sous mon regard, je le dis, des suites d'événements si étranges, si neufs, si retors, si branchus, que, maintenant que le devoir m'incombe d'en exposer une partie, je tremble qu'ils ne se forment mal au récit que je voudrais en faire. Le nombre seul des événements qu'il faudra relater, m'effare ; chacun ferait matière d'un volume, si seulement je le rapportais avec ce commentaire moral que les romanciers d'aujourd'hui ont, je crois, accoutumé d'y joindre. [...] Il faut raconter tout ou rien. Mais raconter dès lors sans commentaire. [...] Mais si peut-être, pour plus de clarté du récit, j'allais fausser cette Vérité même ? ] (BLJD, 893, ff. 26-27)

Nous avons déjà publié ce passage du manuscrit dans *Les Caves du Vatican d'André Gide* (Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1972), p. 57, et dans le BAAG d'octobre 1984, n° 64, pp. 513-4.

7.

#### **Pour voir le Pape**

Rome, 10 décembre

Vers midi, un jeune étranger s'est présenté au Vatican, et a demandé au brigadier de service à être admis en présence du majordome.

Le brigadier ayant répondu que le majordome était occupé, l'étranger, sans vouloir donner son nom, a essayé de passer, et a frappé du poing et du pied le brigadier qui s'opposait à son passage.

Arrêté puis mené par les gendarmes et les agents de la police italienne au commissariat, il a tenté de se sauver en route.

Il a refusé de donner son nom et d'expliquer son action. Une carte de visite trouvée sur lui porte le nom de J.-M.-R. Hen.

On croit que c'est un Hollandais qui étant très religieux a voulu voir le Pape. Sa croyance aurait dégénéré en neurasthénie.

(Havas)

(article de journal découpé, avec mention au crayon de la main de Gide : \* [Petit Temps 11 Déc 08] ; Archives Catherine Gide, IX-776-42)

8.

**Cadavre d'enfant sur la voie.** — Le mécanicien d'un train de marchandises a découvert hier, sur la ligne du chemin de fer de Paris à Lyon, à cinq cents mètres environ de la gare de Mâcon, le cadavre d'un enfant paraissant âgé de sept à huit ans. Le corps entièrement nu était étendu sur une couverture.

L'enquête du parquet de Mâcon et les constatations du médecin légiste ont établi que l'enfant avait été tué par un liquide corrosif qu'il avait dû avaler par

contrainte : les yeux, le nez, une oreille et la bouche sont en partie brûlés par un acide qui, en coulant sur le corps, tandis que la victime devait se défendre, a brûlé également la poitrine et le dos. L'enfant semble avoir été, avant sa mort, l'objet de soins de propreté exceptionnels.

Voici le signalement qui a été communiqué par le parquet de Mâcon :

*Âge 7 ans environ, taille 1 m. 05, cheveux blond-roux, récemment coupés par une main inhabile ; manquent les incisives supérieures et inférieures ; yeux gris-bleu, teint clair, frais ; enfant paraissant bien constitué, très proprement tenu, ongles des pieds et des mains parfaitement propres ; n'a certainement souffert ni de la misère ni de la faim ; des traces de brûlures couvrent la plus grande partie du visage ; on remarque des traces de brûlures sur le ventre et le dos. Il est vraisemblable que c'est l'ingestion forcée du liquide corrosif qui détermina la mort.*

La mort semble être survenue dans la soirée du 15. On ignore encore si l'enfant a été apporté où il a été découvert, ou si — ce qui est vraisemblable — il a été jeté d'un train allant vers Paris.

(Temps, 18 oct. 1912)

9.

\* [Mâcon, 19 octobre.

L'acrobate romanichel Muller, qui était, ainsi que nous l'avons dit, recherché par la police comme l'assassin probable de l'enfant trouvé nu sur la voie ferrée, est rentré tranquillement ce matin à Saint-Laurent-lès-Mâcon avec sa petite troupe de deux enfants acrobates. Ainsi se dissipent les soupçons que l'on avait fait peser sur lui. Le petit romanichel amené au bureau de police ressemble étrangement à l'enfant assassiné, et l'on comprend sans peine que certaines personnes aient été si affirmatives hier dans leurs accusations.

] (FMB, 102)

10.

* [Marseille -	Cannes	1,48	6,36
Toulon	3,39		
Cannes 8	8,50		10,20

[Feuille de comptes]

billets —	192
bagages Marseille	17
voiture gare	5
divers	1
w.[agon] restaurant	7
Marseille — thé	— 50
déjeuner avec M <sup>me</sup> M.	15
dîner	3,50
divers, cinémas	2,50
pharmacie (seesick	
eau de cologne, menthe)	10,50
pince nez	8
enveloppe, porte mine	1

bain	1,50
dépêche et lettres	2,-
gants	3,50
Note Terminus	8,

Toulon	
chocolats	75
dîner	4,25

voyage à Nice	6,f
goûter	4,50
Cannes	
note d'hôtel	37
billet Florence	80
bagages	20
dîner W.R.	8,50 !

Florence	
port des bagage	2f
stylog	6
fournitures propres	2 <sup>f</sup>
déjeuner (petit)	1 <sup>f</sup>
dîner	

(Archives Catherine Gide)

11. GOULET, *Les Caves du Vatican d'André Gide* (op. cit.<sup>6</sup>), p.72.
12. Robert Harborough Sherard (1861-1943), auteur de biographies de Zola, Daudet et Maupassant, était surtout un ami d'Oscar Wilde, sur qui il a écrit quatre ouvrages (voir Peter Hoy, « Robert Harborough Sherard, Lord Alfred Douglas and André Gide's *Si le grain ne meurt...* », *Adam*, nos. 337-339, 1970, p.56).
13. GOULET, *BAAG*, oct. 1984, n° 64, p.537.
14. « Fragment inédit des *Caves du Vatican* », *Australian Journal of French Studies*, vol. VII, nos.1-2, 1970, pp.5-8. Le commentaire de George Strauss suit, pp.9-15, tandis que le mien se trouve dans *Les Caves du Vatican d'André Gide* (op. cit.<sup>6</sup>), pp.186-8.
15. Voir A. GOULET, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BAAG*, oct. 1984, n° 64, pp. 510-1.
16. Humbert 1<sup>er</sup> le Bon (1844-1900), a été roi d'Italie de 1878 à 1900, et a été tué par l'anarchiste Bresci.
17. Voir GOULET, loc. cit.<sup>13</sup>, pp.531-2, qui reproduit un entretien de Cerisy d'août 1993.
18. Rappelons que l'édition originale des *Caves* ne comportait pas de nom d'auteur, mais portait en page de titre : « LES CAVES DU VATICAN Sotie par l'auteur de *PALUDES* ».

## DISCUSSION

*M. Sagaert* : Comment sait-on quand Gide a trouvé le début des *Caves du Vatican* ?

*A. Goulet* : C'est une vraie question, que je ne considère pas comme résolue, et c'est pourquoi je me suis gardé ici de toute chronologie externe. [...] Quelques indices : Gide a dit à plusieurs reprises qu'il avait conçu l'idée de ce livre en 1893, au moment où l'affaire de l'enlèvement du pape défraie la chronique. De plus, l'idée du roman prend corps quand on lui raconte l'histoire de la conversion, en 1896, du grand-maître franc-maçon Zola. Mais quand Haguenin lui a-t-il raconté cette histoire ? Sans doute en 1898, d'après certaines lettres à ses amis. De plus, quand il écrit son dernier plan, j'ai tout lieu de penser que c'est en hiver 1911-1912. Les notes préparatoires concernant Lafcadio sont précoces, Lafcadio est conçu vers 1905, mais la rédaction définitive ne commence qu'en 1911. Pour l'essentiel, il faut faire appel à des témoignages externes. Mais ce qui me paraît plus passionnant à suivre, c'est de voir de l'intérieur comment le projet se transforme et change complètement de sens.