

JEAN-MICHEL WITTMANN

La Porte étroite
et la question
de la « sainteté en art »

« LES QUESTIONS MORALES vous intéressent ?! — Comment donc ! L'étoffe dont nos livres sont faits ! — Mais qu'est-ce donc, selon vous, que la morale ? — Une dépendance de l'esthétique¹. » Voilà donc les lecteurs de Gide avertis, dès 1905. L'étoffe d'un récit comme *La Porte étroite* apparaît néanmoins trop ostensiblement tissé de questions morales, voire religieuses, l'œuvre renvoie aussi trop directement au drame conjugal de son auteur, pour que chaque lecteur consente à y distinguer le « point de vue esthétique », c'est-à-dire, avant tout, la manière dont la réflexion éthique engage la question de la moralité, sinon de la *sainteté*, de l'artiste.

La nécessité pour le lecteur d'établir un lien entre l'interrogation religieuse et cette question d'une morale propre à l'écrivain est suggérée par Alissa, capable, au moins occasionnellement, de « repli[er] [s]on adoration dans les livres » (862²). Elle s'affirme aussi, plus profondément, par le truchement du personnage

1. « Première visite de l'interviewer » (1905), in André Gide, *Essais critiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 132.

2. Les références de pages indiquées entre parenthèses après les citations de *La Porte étroite* renvoient, dans tout cet article, au volume *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 ; les italiques dans les citations reproduiront systématiquement celles du texte.

d'Abel, sorte de (faux) frère qui, au contraire de Jérôme, assume explicitement un statut d'apprenti écrivain. D'un côté, Abel vise à atteindre le bonheur par l'amour, en épousant Juliette, la jeune sœur d'Alissa ; de l'autre, il entame une carrière littéraire couronnée d'un succès rapide, et suspecte pour cette raison même. Épanouissement personnel et accomplissement d'une vocation littéraire sont les deux faces indissociables d'une même ambition, ou le terme d'un unique cheminement, même si Abel ne tarde pas à s'égarer. Au demeurant, ce dernier confie à Jérôme ne pas vouloir « brûler le plus charmant chapitre de l'histoire » (842) en déclarant trop vite sa flamme à Juliette, ce qui souligne le lien à établir entre la quête amoureuse et sa quête littéraire, au même titre que les lectures poétiques par le truchement desquelles il fait sa cour à la jeune fille.

La quête d'Abel est présentée et conçue dans le récit comme une répétition de celle de Jérôme lui-même, même si Abel, prompt à jouer les aînés et à conseiller Jérôme, apparaît finalement comme un contre-modèle et non comme un exemple. La lecture du *Triomphe du Temps*, de Swinburne, réunit ainsi deux couples préoccupés à la fois par la poésie et par l'amour : à la prédilection de Juliette pour Baudelaire – d'abord méconnue par Jérôme – répondra bientôt celle d'Alissa. Le parallélisme inversé qui régit la situation respective des deux personnages masculins – Abel et Jérôme se révéleront suivre des voies certes parallèles, mais dans des directions opposées – est suggéré par le jeu des initiales, le couple A(bel)/J(uliette) reproduisant le couple A(lissa)/J(érôme), mais dans une distribution symétriquement inverse. Dans les deux cas, la littérature constitue finalement une sorte d'échappatoire : Abel connaît le succès littéraire après avoir compris que Juliette aime en réalité Jérôme, et celui-ci est renvoyé à Pascal et à la (grande) littérature par Alissa qui, après avoir éliminé de sa bibliothèque les livres offerts par Jérôme ou lus en sa compagnie, au profit « d'insignifiants petits ouvrages de piété vulgaire » (880), lui déclare : « mais je serais désolé de te les voir lire. Je crois en effet que tu es né pour beaucoup mieux que cela. » (881-82) Sous couvert de célébrer un amour idéal – inhumain pour cette raison même –, *La Porte étroite* illustre et la nécessité de l'écriture pour Gide lui-même, et sa cruauté : l'alternative ainsi posée entre la réalisation de l'amour terrestre et l'accomplissement de l'artiste

suggère la nécessité d'effacer l'autre, la femme aimée, par l'écriture, comme l'auteur de *L'Immoraliste* l'avait fait, symboliquement, en faisant mourir Marceline.

La voie étroite en littérature : le saint et le faux-monnayeur

Reste que la voie suivie par Abel pour devenir un écrivain est condamnée implicitement dans le récit, et explicitement dans une lettre adressée par Alissa à Jérôme : « *Je sais gré à Abel de ne pas m'avoir envoyé son livre. Je n'ai pu le feuilleter sans honte ; honte non tant à cause du livre même – où je vois, après tout, plus de sottise encore que d'indécence – mais honte à songer qu'Abel, Abel Vautier, ton ami, l'avait écrit.* » (863) L'insistance d'Alissa à nommer ainsi Abel a la valeur d'une mise en garde pour Jérôme, ainsi éclairé sur la voie à éviter s'il entendait s'engager dans une carrière littéraire. Qu'est-il reproché à Abel ? L'« incurable futilité de [son] esprit », alors même que son livre, loué par la critique, « *a beaucoup de succès* » (864). Gide, pour sa part, dira plus tard n'avoir jamais cherché qu'à gagner son « procès en appel ³ » ; constamment, dans sa critique, il affirmera sa défiance envers un succès trop facilement gagné, et sa conviction que la grande œuvre précisément ne peut trouver son public qu'au prix de multiples relectures ⁴. La figure d'Abel ne serait-elle pas seulement esquissée, conformément à l'esthétique inhérente au genre épuré du récit, on y reconnaîtrait clairement l'un des premiers faux-monnayeurs de l'œuvre gidienne, avant le Julius de Baraglioul des *Caves du Vatican* ou le Passavant des *Faux-Monnayeurs*. Circonstance aggravante : Abel se prépare à prolonger en l'ampli-

3. Voir *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 47 : « Le problème, pour moi, n'est pas : *Comment réussir ?* – mais bien : comment DURER ? Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. Je n'écris que pour être *relu*. » (Gide souligne.)

4. On observera que, rappelant cette idée, il n'hésitera pas, du même coup, à mettre en question la valeur même de *La Porte étroite* : « Je crois que ceux de mes livres qui ont le plus vite atteint le public (un public assez peu nombreux) sont ceux qui apportaient le moins de nouveauté. Je songe particulièrement à *La Symphonie pastorale* et *La Porte étroite*. J'ai exposé dans mes *Prétextes* la théorie de Carey, que je crois également juste métaphoriquement : Les terres les plus riches sont celles que l'on n'atteint qu'en dernier lieu, et qu'avec le plus grand effort. »

fiant ce premier succès, en faisant représenter un *Nouvel Abailard*, préparé, selon les termes d'Alissa, « pour je ne sais quel théâtre des Boulevards et dont il paraît que les journaux parlent déjà ! » (864) Or l'histoire d'Héloïse et Abailard n'est évidemment pas sans rapport avec celle de Jérôme et d'Alissa, non plus qu'avec la situation des chastes époux que sont Gide et Madeleine ; dans *Les Cahiers d'André Walter*, il était au demeurant déjà fait référence au couple mythique, modèle possible pour le couple que ne pourront former finalement le jeune André et sa cousine Emmanuèle. L'opportunisme d'Abel désigne donc aussi le danger d'une voie littéraire qui consiste, pour Gide, à réinventer, sinon à justifier sa vie et son amour – à la fois idéal et insatisfaisant – en écrivant.

Par delà cet écho apporté par le texte à la propre situation de l'auteur, dans une sorte de mise en abyme conjuratoire, la question posée, plus généralement, par l'attitude d'Abel, est bien celle « des qualités morales de l'œuvre d'art ou de l'artiste ⁵ », dont l'interviewer fictif de 1905 ne comprenait pas bien dans quelle perspective Gide pouvait la poser. Le péché d'Abel – car c'est sur ce plan, celui de la morale religieuse, qu'Alissa juge et condamne le jeune écrivain, en se désolant notamment que « le pauvre pasteur Vautier fini[sse] par se demander s'il n'y aurait pas là plutôt raison d'être fier ; chacun autour de lui travaill[ant] à le lui faire croire » (864) –, se résume au fond à avoir renoncé à passer par « la porte étroite » évoquée dans la méditation proposée naguère par ce même pasteur Vautier, véritable programme fixé aux personnages en vue de leur perfectionnement ou de leur accomplissement. La mesure de ce péché, si l'on peut dire, est explicitée un peu plus loin dans le récit. À la question de savoir ce que l'âme peut « préférer au bonheur », Alissa répond : « la sainteté » (875). Abel le pécheur est d'abord celui qui a renoncé à la sainteté ; et l'on n'oubliera pas, dans cette perspective, que la sainteté, « sous une de ses formes les plus rares », peut être celle de l'artiste, comme Gide le rappellera dans *Si le grain ne meurt* ⁶, au moment d'évoquer les figures de Mallarmé et de son professeur de piano, Marc

5. « Première visite de l'interviewer » (1905), *op. cit.*, p. 132.

6. Voir *Si le grain ne meurt*, in André Gide, *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 238.

de la Nux, ou encore dans l'une des « Interviews imaginaires », intitulée précisément : « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique » :

Tout artiste sans doute cherche à œuvrer du mieux qu'il peut. Mais quantité de préoccupations entrent en jeu, qui n'ont rien à voir avec l'art : d'argent, de succès, d'honneurs. Non : ceux qui ne tiennent aucun compte de cela, qui se comportèrent vis-à-vis de leur idéal (je ne trouve pas d'autre mot) à la manière du saint vis-à-vis du Maître qui leur disait : « Mon royaume n'est pas de ce monde », ces artistes-là sont très rares. Je songe très particulièrement à Flaubert et à Mallarmé⁷.

Qu'il ait ou non cherché réellement à œuvrer du mieux qu'il pouvait, Abel a bien été corrompu par ces considérations « d'argent, de succès, d'honneurs », auxquelles il n'a pas su rester insensible. Il a sacrifié à ce que Mallarmé, dans un article fameux, avait désigné comme une « Hérésie artistique : l'art pour tous ». Toujours est-il que l'histoire d'Abel, inscrite comme en abyme dans celle de Jérôme, en nuance et en enrichit tout à la fois le sens et la portée. Par delà l'idéal illustré par la figure d'Alissa, peut-être surhumain, sans doute janséniste, et comme tel mis en question dans le récit plutôt que célébré – c'est du moins dans ce sens que Gide souhaita après la publication orienter la lecture « morale » de son récit –, un autre idéal, propre à l'artiste exclusivement, tend à se construire symboliquement dans le texte comme un modèle positif.

Le poète, ou l'idéal de l'artiste

Encore ce modèle n'est-il esquissé que par la négative, par le biais d'une opposition qu'il revient à Alissa de formuler – ce qui confirme le rôle de guide joué par la jeune fille auprès de Jérôme, poussé à s'engager dans une voie qui pourrait le conduire à se découvrir ou se révéler artiste, et saint en art :

[...] je donnerais presque tout Shelley, tout Byron, pour les quatre odes de Keats que nous lisions l'été passé ; de même que je donnerais tout Hugo pour quelques sonnets de Baudelaire. Le mot : grand

7. « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique » (1942), *Interviews imaginaires, Essais critiques*, op. cit., p. 368.

poète, ne veut rien dire : c'est être un pur poète, qui importe... (862⁸)

Ce jugement fait évidemment écho aux opinions de Gide lui-même, comme le confirmeront un certain nombre d'articles ou d'études. Alors même que cette lettre d'Alissa précède de peu celle où elle rend compte avec sévérité du succès facile d'Abel auprès du public, le lecteur d'aujourd'hui se souviendra qu'en 1921 Gide incluait Baudelaire et Keats dans une liste d'écrivains – comprenant aussi Blake, Browning et Stendhal – « qui n'ont écrit que pour les générations à venir⁹ ». Mais à la date de parution de *La Porte étroite*, un certain nombre d'articles antérieurs de Gide éclairaient cette opinion d'Alissa, à commencer par le fameux mot, « Hugo, hélas !¹⁰ », sur lequel il s'expliquera ensuite : Hugo, « immense lyrique, le plus grand de notre Panthéon », est « un colosse », dont Gide dénonce cependant « le pathos, le sentant, partout ou sans cesse, factice, ne rimant à rien, ou plutôt ne faisant que rimer¹¹ ». Dans son article de 1942, au moment de revenir sur la formule « Hugo, hélas ! », à l'occasion de la parution de son anthologie, il reprend lui-même l'opposition entre Hugo et Baudelaire, à travers ce dialogue fictif :

– S'il revenait sur terre, Hugo serait sans doute fort étonné de voir aujourd'hui son œuvre immense balancée par le petit recueil de Baudelaire, et nombre de nos meilleurs esprits se ranger aux côtés de ce dernier, autant à l'étranger.

– Ainsi ferai-je moi-même ; mais seulement après lui avoir tiré, à lui Hugo l'immense, un immense coup de chapeau¹².

Comme il le dit en 1917, dans un article sur « Gautier et Baudelaire. À propos d'une nouvelle édition des *Fleurs du mal* », « le poète que l'Allemagne nous envie, ce n'est pas Gautier, ni Leconte de Lisle, ni Heredia, ni Banville, ce n'est même pas Victor Hugo, c'est Charles Baudelaire ». Hugo, sur lequel il ne peut s'empêcher de revenir dans cet article, est un « grand maître » ; à

8. Le syntagme « grand poète » est souligné dans le texte même.

9. « Billets à Angèle (mars 1921) », *Essais critiques*, op. cit., p. 281.

10. Gide répondait par cette formule provocatrice à l'enquête de *L'Ermitage* de février 1902, « Les poètes et leur poète ».

11. *Interviews imaginaires*, IV, « Outrelouanges, injustes critiques », *Essais critiques*, op. cit., pp. 332-3.

12. *Ibid.*, p. 333.

propos de Baudelaire, Gide note en revanche « qui dit poète, ici, entend : artiste ». Pour lui, Baudelaire est un « artiste incomparable¹³ ». C'était, du reste, l'opinion formulée dans un article polémique de 1910, « Baudelaire et M. Faguet » : « Il est tout de même permis de se demander [...], puisque il plaît décidément à MM. Faguet et Brunetière de n'appeler poésie qu'un certain développement oratoire versifié, s'il ne sied pas de saluer en Baudelaire autre chose et plus qu'un poète : le premier artiste en poésie¹⁴. »

Par « pur poète », dans les propos d'Alissa, c'est d'abord ce sens d'authentique artiste qu'il faut entendre, suivant une perspective qui, proposée à Jérôme, vaut également pour Gide lui-même, en ce sens héritier de « saint Mallarmé » – par delà ses réticences à l'égard du symbolisme voire de la poésie mallarméenne. Reste que si Jérôme est appelé à emprunter la voie étroite qui permet d'atteindre à un idéal représenté par Flaubert comme par Mallarmé, celui des artistes capables d'atteindre à la sainteté, le cheminement proposé par Alissa paraît d'abord paradoxal. Jérôme, désorienté, est en effet confronté par deux fois à la « dépoétisation » qui touche son amante. Au moment où la jeune fille, volontairement, s'enlaidit, il se déclare « presque épouvanté par la dépoétisation de ce visage » (879). L'épreuve alors subie par Jérôme apparaît nécessaire pour découvrir, au bout de la voie étroite, le véritable visage de l'amour ; mais par delà, bien sûr, pour atteindre, plus généralement, à la beauté et à la vérité, c'est-à-dire pour s'accomplir comme artiste. Dès lors, le paradoxe n'est qu'apparent, et il est bientôt levé. Après qu'Alissa l'a averti qu'il était « amoureux d'un fantôme », d'une « figure imaginaire » (883), Jérôme prend conscience de s'être « formé d'elle une idole, l'ornant de tout ce dont [il] étai[t] épris » ; il constate alors : « cette dépoétisation affreuse, devant quoi tout mon cœur se glaçait, n'était rien, après tout, que le retour au naturel » (884). En faisant l'expérience de la *dépoétisation*, Jérôme, en réalité, se donne la chance de comprendre ce qu'est la véritable poésie : non pas un voile d'illusion jeté sur la réalité transformée en idéal,

13. Voir « Gautier et Baudelaire. À propos d'une nouvelle édition des *Fleurs du mal* », *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 528-35.

14. « Baudelaire et M. Faguet », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 254.

mais bien, au contraire, la vérité essentielle découverte par delà l'apparence. Jusqu'alors, il a été la dupe des apparences, lui qui devait constater, confronté au changement d'attitude d'Alissa : « si je ne trouve aujourd'hui nul pardon en moi pour moi-même de n'avoir su sentir, sous le revêtement de la plus factice apparence, palpiter encore l'amour, je ne pus voir que cette apparence d'abord et, ne retrouvant point plus mon amie, l'accusai... » (877) Traverser les apparences, tel est le privilège du poète, ou, si l'on préfère, de l'artiste : engagé par Alissa, à son corps défendant, sur une voie étroite, Jérôme perd sans doute l'amour terrestre, mais gagne le royaume des *Lettres*, comme l'écrivait Mallarmé.

Aussi bien, dans cette quête de l'amour où elle engage Jérôme – et d'un amour par nécessité platonique, comme celui de Gide – Alissa fait-elle explicitement référence au mythe d'Orphée (892), avant d'écrire : « Ô Seigneur ! Gardez-moi d'un bonheur que je pourrais trop vite atteindre ! Enseignez-moi à différer, à reculer jusqu'à Vous mon bonheur. » (894) Ce programme est valable sur un plan moral autant qu'esthétique ou plus exactement, la règle morale ainsi formulée vaut pour l'artiste lui-même autant que pour l'homme : le bonheur trop vite atteint serait strictement comparable au succès littéraire trop vite gagné par Abel. À quelque temps de là, au détour d'un article sur Gourmont, Gide écrira de manière significative : « [...] je consens un instant que toutes les vérités s'équivalent, et qu'aucune ne nous importe ; [...] que rien ne chaut que le plaisir, et je dis : le plus immédiat... Que m'importe dès lors, à moi, que cette théorie soit vraie – si elle est laide, et ruineuse, et nocive pour l'œuvre d'art ¹⁵ ! » Comme il l'écrivait au début de *La Tentative amoureuse*, quinze ans plus tôt : « Et chaque livre n'est plus qu'une tentation différée ¹⁶. » Atteindre au bonheur, à travers Dieu, c'est aussi, dans le cas de Jérôme, s'éprouver et se reconnaître poète : conformément au programme tracé par Alissa, c'est encore comprendre la vanité du désir – cette même *Tentative amoureuse* portait le sous-titre de *Traité du vain désir* – et prendre pleinement conscience de ce que René Char rappellera plus tard : « le poème est l'amour réalisé du désir

15. « *L'Amateur* de M. Remy de Gourmont », *Essais critiques*, op. cit., p. 235 (Gide souligne).

16. *La Tentative amoureuse*, *Romans. Récit et Soties*, op. cit., p. 71.

demeuré désir¹⁷ ».

L'œuvre d'art et le soleil

La figure idéale de l'artiste, dont il est proposé à Jérôme d'épouser les traits, est marquée à la fois par l'idéalisme et par cette conviction que la poésie a partie liée avec le désir. D'un côté, le saint est celui qui ne galvaude pas l'idéal de la littérature pratiquée comme l'un des beaux-arts : plus lucide que le vulgaire, il sait s'élever au dessus des contingences et atteindre à la vérité essentielle. De l'autre côté, le poète, loin d'ignorer la vie, sa saveur et sa diversité, en fait l'expérience à travers sa chair, voire dans sa chair même, grâce à sa *disponibilité*¹⁸. L'artiste selon Gide – et tel qu'il se redéfinit dans *La Porte étroite* – est donc le fils de Mallarmé, le frère du Proust qui écrivait, « la vraie vie, c'est la littérature », mais il est aussi le fils prodigue, qui sait rompre avec cette famille artistique, sans pour autant la haïr, en refusant la dissociation entre l'art et la vie prononcée à tort par les tenants du symbolisme. Il n'est que de relire les études consacrées à Mallarmé après sa mort pour s'en convaincre : jusqu'à la fin de sa vie, Gide considérera Mallarmé comme un artiste exemplaire, à rebours du repoussoir Barrès, celui qui a corrompu son art en consentant à le lester d'une valeur sociale, voire politique, résignant le devoir de l'artiste, attaché à révéler une vérité supérieure¹⁹. Avec la même constance, il n'en cessera pas moins de dénoncer l'aveuglement d'un poète qui, allant jusqu'à couper l'art de la vie, a entraîné celui-là sur une pente fatale, au moins pour les « suiveurs ».

Au moment d'analyser le « subjectivisme quasi religieux » d'un Villiers de l'Isle-Adam, en 1900, Gide, de même, ne manque pas de lui reprocher sa « religieuse rancune contre la vie » : pour un Villiers comme pour Baudelaire, Barbey, ou Huysmans – tous cités par Gide dans son étude – « le rôle de l'artiste est, n'y croyant pas [à la vie], de jeter sur son néant un prestige, – ou

17. « Partage formel », *Fureur et mystère*, Gallimard, coll. « Poésie », 1962, p. 73.

18. Voir *Les Nourritures terrestres* (1897).

19. Voir par exemple la conférence prononcée à Beyrouth en avril 1946 (puis à Bruxelles en juin), « Souvenirs littéraires et problèmes actuels », *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 911-24.

mieux, d'avouer à ce néant opposé une autre vie, un autre monde, monde créé par le factice, qu'il prétendra révélateur de l'idée pure que bientôt il appellera le vrai monde – l'œuvre d'art²⁰ ». Pour Gide, au moins depuis la révélation de son séjour algérien au milieu des années 1890, la « religion » de l'œuvre d'art, au contraire, doit être une religion « de la Vie, de la Joie²¹ ».

Ce lien entre la poésie et la joie est indiqué dès le début de *La Porte étroite* : le narrateur signale que Lucile Bucolin, la mère pécheresse, a toujours entre les mains un livre de vers, ce qui contribue au demeurant à faire d'elle un double inversé d'Alissa plutôt que son exact repoussoir, comme le suggérera le rapprochement établi plus tard par Jérôme entre la mère et la fille. Car Alissa n'est en rien fermée au désir : « *si pourtant [Jérôme] savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire, et que ce geste parfois je l'attends...* » (896) Le désir est constamment présent dans le texte, qu'il irradie ou, au contraire, qu'il soit enfoui et dissimulé. Dans une antithèse démonstrative, Gide a soin d'opposer la pluvieuse terre normande et l'éclatante terre du midi, en choisissant des noms dont la valeur symbolique est évidente : Fongueusemare, monde des désirs réprimés et condamnés, image d'une eau stagnante qui rappelle l'« Alternative » de *Paludes*²² et évoque un onirisme trouble, s'oppose à Aigues-vives, petite ville du midi, où Juliette s'est installée en compagnie de son mari, viticulteur. L'eau vive, le vin, autant d'éléments qui rappellent le baptême et la communion, mais dont la valeur symbolique est subvertie ; car bien sûr, à Aigues-Vives, Alissa qui se transforme, observe : « *mon sentiment de la nature, si profondément chrétien à Fongueusemare, malgré moi devien[t] un peu mythologique* » (892). Cette conversion est, littéralement, exemplaire : Alissa est révélée ici *telle qu'en elle-même enfin l'éternité la change*, au terme de ce récit où elle s'affirme comme un modèle pour Jérôme, appelé lui-

20. « Villiers de l'Isle-Adam : *Histoires souveraines* », *Essais critiques*, op. cit., pp. 75-6.

21. Voir « Lettre à Angèle. XI », *Essais critiques*, op. cit., p. 69.

22. Voir *Paludes, Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, op. cit., p. 316 : cette alternative évoque « ce lieu que je connais, où, dans une eau morte et brunie, trempent et s'amollissent encore les feuilles des ans passés, les feuilles des printemps adorables ».

même à connaître une palingénésie qui coïncide avec l'épiphanie de l'artiste.

Mais ce lien entre l'art et la vie, entre la poésie et la joie, est souligné surtout par les préférences littéraires affichées par les personnages, en tout premier lieu par Alissa. À travers elle, Gide joue Baudelaire contre Hugo, comme on l'a vu ; mais aussitôt, il corrige ou plutôt complète cette opposition en jouant Keats contre Shelley et Byron – « *je donnerais presque tout Shelley, tout Byron, pour les quatre odes de Keats que nous lisions l'été passé* » (862) –, ce qui revient surtout à opposer Keats à un Baudelaire qui, pour être un modèle, n'en est pas moins l'un des écrivains catholiques animés d'une « religieuse rancune contre la vie ». Or dès 1900, Gide – qui vouait alors un véritable culte au poète anglais²³ – notait ce détail dont la signification et l'importance sont éclairés par l'opposition entre Fongueusemare et Aigues-vives : « Keats ne pouvait travailler bien qu'en été, Shelley qu'en automne²⁴. » Il célébrait aussi l'*Ode au rossignol* en citant précisément ces vers : « Oh ! qui me donnera une gorgée d'un vin – longtemps refroidi dans la terre profonde, – d'un vin qui sente Flora et la campagne verte, la danse et les chansons provençales, et la joie que brûle le soleil ? — Oh ! qui me donnera une coupe pleine de chaud midi²⁵ ? » Gide aurait pu encore citer un autre poète anglais, Oscar Wilde, modèle sans doute trop proche de lui pour n'être pas encombrant ; Wilde, ennemi du réalisme, préoccupé de concilier paganisme et christianisme²⁶, conjuguant désir et morale, fût-elle « immoraliste » – Gide répéta souvent ce mot qu'il « allait au plaisir comme on marche au devoir » – marchant résolument vers le soleil en dépit de la crainte d'y brûler l'œuvre d'art²⁷. Entre Bau-

23. Voir Pierre Masson, in *Essais critiques*, op. cit., p. 1106.

24. « De l'influence en littérature », *Essais critiques*, op. cit., p. 405.

25. *Ibid.*, p. 407.

26. Gide note dans son hommage de 1902, « Oscar Wilde », *Essais critiques*, op. cit., p. 841 : « L'Évangile inquiétait et tourmentait le païen Wilde. Il ne lui pardonnait pas ses miracles. Le miracle païen, c'est l'œuvre d'art : le christianisme empiétait. Tout irréalisme robuste exige un réalisme robuste devant la vie. »

27. *Ibid.*, p. 845 : « Adorer le soleil, ah ! c'était adorer la vie. L'adoration lyrique de Wilde devenait farouche et terrible. Une fatalité le menait ; il ne pouvait pas et ne voulait pas s'y soustraire. Il semblait mettre tout son

de laire et Keats dont les exemples doivent être au moins aussi édifiants que le sermon du pasteur Vautier, laissant derrière lui, sur une voie trop large et trop fréquentée, mais à la mesure de leur écrasante stature, et Hugo, et Byron, Jérôme s'affirme clairement comme le double du *poète* que Gide s'efforce de devenir ou de rester, dans un récit qui définit et justifie une morale propre à l'artiste.

soin, sa vertu, à s'exagérer son destin et à s'exaspérer lui-même. Il allait au plaisir comme on marche au devoir. »