Bulletin des Amis d'André Gide

N° 176

OCTOBRE 2012

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue trimestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,
dirigée par Claude Martin (1968-1985),
Daniel Moutote (1985-1988),
Daniel Durosay (1989-1991)
et
Pierre Masson (1992 ➝),

publiée avec l'aide du
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE (METZ)
(Centre « Écritures », EA 3943)

paraissant en janvier, avril, juillet et octobre,
est principalement diffusé par abonnement annuel
ou compris dans les publications servies aux membres de
l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
au titre de leur cotisation pour l'année en cours.

✿

Comité de lecture :

Jean CLAUDE, Alain GOULET,
Pierre MASSON, David STEEL, David H. WALKER

Les articles proposés à la Revue sont soumis à l'approbation du comité de lecture.

✿

Toute correspondance doit être adressée,

relative au *BAAG,* à
Pierre MASSON, directeur responsable de la Revue,
2 rue du Creux du Pont, 34680 Saint-Georges-d'Orques
(*Tél.* 04.67.79.32.89 — *Courriel* pige.masson@orange.fr)

relative à l'AAAG, à
Pierre LACHASSE, secrétaire général de l'Association,
374 rue de Vaugirard, bât. A, 75015 Paris
(*Tél.* 01.45.32.82.72 — *Courriel* pierre.lachasse@orange.fr)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

QUARANTE-CINQUIÈME ANNÉE
VOL. XL, N° 176 — OCTOBRE 2012

André BOURDIL : « André Gide et son peintre »:……..291

Maja Zorica VUKUSIC : Gide et Chopin. Le parfait écrivain devrait être musicien..... 309

Jef LAST : *Mon ami André Gide* (suite)..... 353

Dossier de Presse : *Isabelle* (Paul Souday)…… 401

Lectures : *Correspondance Gide - Paul Fort*, éditée par A. Yoshii [par Pierre Lachasse] – Frank Lestringant, *André Gide l'inquiéteur* t. I [par Henri Heinemann]. 409

Chronique bibliographique..... 417

Varia 423

Cotisations et abonnements 2012. 430

ANDRÉ BOURDIL

GIDE ET SON PEINTRE

C'était l'époque où il achevait de traduire *Hamlet*.

Nous nous « battions » aux échecs. Je pratiquais à dessein un jeu « ouvert », follement téméraire. Et cette manière de jouer le ravissait, car il finissait par l'emporter rapidement, comme par miracle, après avoir tremblé et frisé la défaite. Cela le changeait des parties longues, difficiles, où il faut en fin de compte adopter un jeu « d'épicier ». Et il aimait gagner une partie d'échecs à la fin d'une journée de travail. Au cours de la partie, ma femme m'appela « André ». Gide s'arrêta : « Tiens ! dit-il, en vous entendant prononcer ce nom, jamais je ne m'étais rendu compte à quel point il pouvait être beau. »

C'est en juillet 1942, en Tunisie, que j'ai vu pour la première fois l'auteur de *La Porte étroite*. J'arrivais de Madrid, de la Casa Velasquez. André Gide vivait alors dans une magnifique demeure à Sidi Bou Saïd.

Je ne me défais jamais de l'impression que me donne une personne que je vois pour la première fois. Avec Marguerite Taos, ma femme, nous fûmes reçus dans une belle et vaste pièce d'où l'on dominait la mer. Une porte s'entrouvrit, laissant voir un visage qui aussitôt disparut, et la porte se referma. C'était lui. Cette image d'un Gide ne se croyant pas observé, saisi en un instant insignifiant, regardant comme à travers un hublot, cet aspect d'un Gide clandestin, rapide et décisif, dont les yeux tout à coup, sombres, profonds, remplissaient toute la surface des lunettes, ne peut me quitter même aujourd'hui.

Peu après, le maître fit son entrée. Je lui montrai de la peinture. Puis, un peu replié sur lui-même, il écouta quelques chants berbères et espagnols choisis à dessein parmi les plus vénérables et les plus austères.
« Vous m'avez donné froid ! », dit-il à ma femme quand elle eut fini de chanter. Au cours du goûter, il était encore sous l'emprise de ces monodies religieuses et magiques, car il répéta que ces chants berbères lui avaient donné « froid ».

À l'automne, il vint habiter Tunis. Il m'arriva alors de le rencontrer plusieurs fois dans la ville, un livre à la main, lisant ou apprenant par cœur. Il marchait lentement, avec sûreté et négligence, la tête haute, savourant la liberté. Il aimait le ciel glorieux de ce pays et la simplicité de cette communauté aimable.

Le débarquement allié nous jeta tous dans une grande excitation à laquelle Gide n'échappa point. Il avait le sentiment de vivre de l'Histoire. Il faisait des projets. (À la libération de Tunis, il songea sérieusement à se rendre en Amérique). Il aimait le voisinage de la jeunesse comme celui du soleil. Combien il était sensible à la force et à la beauté réunies ! Le climat de volupté et d'euphorie où s'ébat « l'insouciante jeunesse » lui permettait d'être toujours comme de plain-pied avec la vie.

Un jour qu'il m'avait retenu à déjeuner (les restrictions lui faisaient apprécier une bonne table), je mis à profit ce moment pour lui parler peinture. J'étais seul avec lui. Il y avait bien « Victor » mais le gamin boudait, le nez dans son assiette. J'avais déjà remarqué que Gide, dans la conversation, économisait en quelque sorte ses paroles et peut-être même sa pensée. Parfois, il répondait par des propos déjà consignés dans son *Journal*. C'est ainsi que je l'entendis parler spontanément de Wilde, mais pour dire sensiblement ce qu'il avait écrit autrefois.

Au cours de cet entretien, Gide évita habilement d'avoir à se prononcer sur les peintres vivants de renom (il faut dire que, parfois, certains de ses silences et de ses gestes pouvaient en dire long). Malgré tout il fit une exception pour Braque. Et je devinai qu'il acceptait de suivre Braque jusque dans ses recherches les plus inattendues. J'eus l'impression que la peinture de Braque lui avait enseigné du nouveau. Je parlai des morts, de

ceux qu'il avait bien connus : Maurice Denis… je n'insistai pas. La conversation finit sur Apollinaire. Gide était très gai, émoustillé même, et il me servit de l'alcool malgré mon refus. Tout à coup un souvenir le peina et il se laissa aller à dire qu'il se reprochait encore de ne s'être point détourné un jour de son chemin pour rendre visite au poète, alors à l'hôpital.

Nous fîmes une partie d'échecs, évidemment, et puis nous sortîmes ensemble car il avait affaire en ville exceptionnellement (cette heure étant d'ordinaire consacrée à la sieste). Dans l'escalier, je lui dis : « Vous ne pensez pas que "Victor" aurait besoin d'une bonne fessée ? » Il me répondit, étrangement convaincu : « C'est un garçon extraordinaire ! je n'ai jamais vu ça ! Il n'aime personne ! Dans la vie, il réussira ! Il pourra faire de la politique… devenir industriel… faire n'importe quoi ! »

En sa compagnie je fis quelques pas. Je sais que c'est en traversant un passage clouté, à un moment où nous étions cernés par toutes sortes de véhicules, que je lui demandai de m'accorder une faveur : celle de poser pour moi. Il eut quelques réticences, mais rendez-vous fut pris. Et je crois que c'est le lendemain que je revins avec quelques peintures récentes, notamment un « coq mort » étendu dans toute sa gloire, d'une facture enthousiaste : « Peignez-moi comme le coq ! », dit-il.

Il me fit choisir la pièce où je voulais qu'il se tînt. Comme je voulais le plus de lumière possible, nous nous installâmes dans un salon attenant à sa chambre. Cette pièce était froide, sans caractère, hostile à la pensée.

« Je garde ma veste blanche ? » demanda-t-il. Il aimait ce vêtement qui lui donnait un air monacal. Entre ce blanc de laine et l'ivoire du visage, il y avait un accord qui s'imposait au regard le plus distrait. Mais ce n'était là que le signe, le reflet d'un accord encore plus subtil, plus profond et plus fondamental : celui de ce blanc de laine avec la part la plus pure et la plus ascétique de cet homme déconcertant.

« Surtout, mettez-vous bien à l'aise ! », insista-t-il. Et il prit la pose que je lui avais demandée. Il ne lisait pas. Je fis une esquisse du visage sur un carton de petite dimension.

« J'ai l'air d'un évêque ! » lança-t-il fort amusé en regardant mon travail à la fin de la séance.

– C'est mauvais, dis-je, et puis, ce n'est pas vous… Je recommencerai. Mais ailleurs si vous le voulez bien… dans cette pièce je suis mal. »

Gide me réconforta. Cet échec m'avait démoralisé et je craignais d'avoir subitement tout oublié de la peinture. Je revins deux jours après. Je pris une feuille de papier, un vulgaire papier à croquis, que je fixai à l'aide de deux pinces sur un grand carton à dessin, posé sur une chaise. Gide, à ma demande, s'était installé dans sa chambre, à sa table de travail. Il avait pris une pose qui lui était familière : la tête inclinée sur un livre, délicatement soutenue par sa main droite, le coude vigoureusement appuyé sur la table. Il lisait. On ne pouvait s'empêcher de songer à Zurbaran. Au premier plan, des livres, un paquet de tabac, une boîte d'allumettes. Dans une construction triangulaire, Gide s'inscrivait, en veste blanche, cette veste blanche aux larges revers, dont les mouvements de palmes suggéraient une arabesque, un faisceau de lignes de force qui devaient rythmer le tableau. La pièce baignait dans une demi-clarté. C'était un lieu intime. Le lit, les meubles, les valises et toutes sortes d'objets indéchiffrables prenaient des proportions secrètes. Il y avait des ombres profondes et des teintes grises qui enveloppaient avec précaution les rares déchirures de lumière.

Pourquoi avais-je choisi une feuille de papier ? Par peur. Pour ne pas me prendre au sérieux. Pour me tranquilliser. Pour me convaincre que je n'avais pas à être ému. Pour ne point perdre tous mes moyens et oublier ce que j'avais détruit la veille. Pour être dans l'état d'esprit de ces élèves d'une école de chant de Madrid auxquels leur professeur répétait : « Mais amusez-vous ! Amusez-vous ! Chantez comme si vous vous amusiez ! »

Gide lisait. Il pensait. La pensée, selon sa qualité, confère à l'homme sa vraie noblesse. J'aimais cet homme. Je subissais sa force de présence. Un moment, je me surpris à songer à *Corydon*… et mes yeux n'arrivèrent pas à retrouver dans cet homme, qui était devant moi captif de la pensée pure et de la méditation paisible, l'auteur de *Corydon*. J'assistais là à une

confrontation tragique. Je savais qu'il n'était pas question de faire un choix et qu'il fallait prendre l'être dans toute sa complexité.

Cependant, je ne pouvais en cet instant précis, mettre à sa place cette pièce du puzzle gidien : *Corydon*… qui restait inemployée dans ma main (j'ignorais qu'il considérait ce livre… « Comme le plus important et le plus "serviceable"… je veux dire : de plus grande utilité, de plus grand service pour le progrès de l'humanité »).

Dans ma tête, les idées se bousculaient et je perdais de vue ma main qui travaillait. Gide tint la pose d'une façon exemplaire pendant une bonne heure et sans aucun repos. Pourtant la position de la main, des doigts, devait être à la longue pénible à garder. À un moment donné, je sentis qu'il faisait effort bien que son expression fût la même. Je m'arrêtai. J'avais terminé le visage. La veste, la main étaient esquissées. Gide regarda son portrait avec grand intérêt.

« Je crois que c'est très bon… vous devez être content ? » me dit-il.

Deux ou trois jours après il reprit la pose. Tandis que je m'installais, je l'entendis discuter dans la pièce voisine avec un ami qui lui présentait quelques vigoureuses critiques au sujet d'un texte qu'il venait d'écrire. Gide paraissait apprécier les remarques qui lui étaient faites. C'est à cette occasion que je l'entendis déclarer que *Les Nourritures terrestres* étaient celui de ses livres qu'il trouvait encore aujourd'hui le mieux réussi.

À cette époque,on discutait beaucoup politique, et Gide, gagné par la fièvre des événements, ne paraissait plus observer sa discipline de travail. Les Américains et la fameuse VIII Armée anglaise étaient aux portes de Tunis. Chacun y allait de sa prédiction. Quoiqu'il tînt alors des propos surprenants, Gide était perplexe. La « politique » n'était pas son fort, mais elle était pour lui, à cette époque, prétexte à bavardage et à détente.

Gide posa une troisième fois, la dernière avant qu'il ne se cachât sur le conseil de ses amis (pour éviter une possible déportation). Au cours de cette séance, je lui posai quelques questions. Notamment :

« Dans votre *Journal*, j'ai remarqué que vous parlez peu de la guerre de 1914. N'étais-ce pas pourtant un événement considérable qui incitait aux prophéties ? On aurait pu croire que cette déclaration de guerre eût éveillé en vous un autre écho. »

Gide parut surpris. Il mit longtemps à répondre.

– À cette époque, tout ce que je notais était destiné à un livre auquel je songeais… et puis, ajouta-t-il, comme disait Valéry, les événements ne m'intéressent pas. »

C'était bien la troisième fois que je lui entendais citer ce propos… Ah ! comme il admirait Paul Valéry et que de fois j'ai senti qu'il aurait accepté d'être Valéry si le destin lui avait interdit d'être André Gide. Valéry et Goethe, deux destins qu'il eût aimé assumer. Je lui demandai encore :

« Quand vous souscriviez à l'idéal soviétique et que vous pensiez que la liberté de la culture ne pouvait être nulle part mieux sauvegardée qu'en régime soviétique, vous saviez pourtant qu'en Russie il y avait une dictature ? Un jour de 1938, Ilya Ehrenbourg nous a déclaré, au sanatorium des Étudiants, à la fin d'une âpre et pathétique discussion sur la liberté artistique en URSS : « Mais en Russie, il y a la dictature ! »

Gide leva les yeux en faisant un effort pour garder la pose. Embarrassé, ou peu intéressé, il répondit : « En politique, on apprend tous les jours. »

À la fin de cette séance, je lui montrai des reproductions photographiques de certaines de mes peintures, mais en tâchant d'attirer son attention sur une peinture d'esprit cubiste (ce qui me poussa à lui faire part de la profonde estime que j'avais pour André Lhote)… C'est alors que mettant sous mes yeux la reproduction d'une œuvre de mon adolescence, il dit : « Mais laissez-vous aller… même à la bêtise. » Il avait lâché ces derniers mots à voix basse, comme une vérité qu'il ne faut pas crier sur les toits.

Après la libération de Tunis, il me donna encore quelques heures de pose. Il avait hâte de partir, de retrouver Alger, de revoir Saint-Exupéry. À cette époque, je me souviens de l'avoir vu un matin, le torse nu, revenant de faire sa toilette. Il était musclé, droit, net, robuste… Il n'aimait pas la maladie. Un jour qu'il était

simplement enrhumé, pour ne pas penser à ce rhume qui se rappelait à lui à chaque respiration, il se força à faire une partie d'échecs mais le cœur n'y était pas.

Quand peu après je revis André Gide à Alger, sa perspicacité me troubla. Je ne lui avais jamais parlé de mes lectures (inexistantes d'ailleurs). Sans préparation, il me tendit un livre : « Lisez ça ! » me dit-il. C'était *Le Procès*. Je dévorai la plus grande partie de ce texte dans l'avion d'Alger à Tunis. Lorsque je rendis Gide, avec des exclamations enthousiastes, ce livre de Kafka, il répondit : « Je savais que ça vous plairait. »

J'espérais le peindre une deuxième fois. Mais à Alger, j'avais de lui une vision toute différente. Avec sa pèlerine et son grand béret, il ressemblait à Érasme. C'est à cette époque que je reçus de lui cette lettre datée du 6 décembre 1944, relative à son portrait :

« *Cher André Bourdil,*

« *Non, votre lettre n'apporte pas de malentendu entre nous, et je vous sais gré de me parler ainsi. J'aime et admire votre portrait – le meilleur qu'on ait fait de moi, de beaucoup. Mon âme même l'habite, avec la vôtre, et j'en suis heureux. La discrétion seule me retenait de l'accepter ; mais je supportais mal l'idée qu'il pût appartenir à quelqu'un d'autre que vous. Vous l'acheter ? Je n'étais pas à même de le payer le très haut prix qu'il vaut à mon estime, et craignais de vous froisser en vous proposant une somme qui m'aurait à moi-même paru dérisoirement insuffisante. Ce que je souhaitais, que je souhaite encore : le faire acheter par le Luxembourg ou la Bibliothèque Doucet – et je me proposais de m'occuper de cette proposition d'achat, dès mon retour à Paris. (Et… s'il m'avait appartenu, je l'aurais, testamentairement, légué à un musée de l'État). Le désir que vous m'exprimez de faire un second portrait de moi me ravit – et, pour ce, je me tiendrai à votre disposition, quand et aussi longtemps qu'il faudra. Heureux de savoir que le départ de Marie-Louise (à qui je souhaite de tout cœur un heureux voyage et une douce convalescence à Radès) va vous permettre de vous mettre enfin au travail. Mes meilleurs sourires à Laurence. Tout attentivement vôtre… »*

Je n'ai pas tenté alors ce deuxième portrait… et ce n'est pas là, hélas ! la seule chose que je regrette. Au cours d'une visite que

Gide fit à l'atelier d'un peintre d'Alger, il exprima une bien subtile pensée. Mais l'ingéniosité de l'idée ne permet pas, après huit ans, de retrouver les mots exacts qui composaient une phrase exceptionnelle de rigueur et de nuance. Sans doute, Gide ne goûtait-il pas la peinture qu'il voyait… En réponse à un propos de l'artiste, il déclara que si un choix s'imposait à lui, il était sûr de ne jamais prendre une chose médiocre pour une belle, ce qui ne voulait pas dire qu'il ne puisse pas lui arriver de laisser passer inaperçue une belle chose.

Il voulut bien par deux fois venir, jusqu'à cette inaccessible villa d'Abd-El-Tif où j'étais alors pensionnaire (ancien palais maure, au patio dallé de marbre blanc, ou flotte encore dans d'obscurs passages le parfum des princes et des courtisanes qui furent heureux dans le secret… mais aussi, sombre demeure dont les ateliers, au milieu des jardins, avaient été bâtis sur d'anciennes tombes. Est-ce pour cela que le visiteur ne pouvait explorer sans une admiration mêlée d'effroi ce palais aux multiples coupoles, enfoui au cœur d'un bois ?) C'est au cours d'un déjeuner qui le réunissait au cher Albert Marquet et à sa femme, dans la plus belle rotonde dominant les jardins d'essai et la rade d'Alger, que Gide fut amené à dire qu'il venait de recevoir un appel de la mère de Robert Brasillach qu'il laisserait sans réponse. Une association d'idées me pousse à rapporter encore que je vis Gide au retour de la deuxième ou troisième audience du procès Pucheu. Il paraissait profondément troublé par les paroles du futur fusillé – mais le réquisitoire du colonel Weiss devait finalement beaucoup lui plaire.

L'auteur de *L'Immoraliste* a célébré Biskra, mais à une époque où il ne connaissait pas encore l'oasis de Nefta. C'est sur son conseil qu'en ce début 1945 je partis pour ce lieu du monde – l'un des plus paradisiaques, assurent les grands voyageurs – et que je découvris sur le livre d'or du fameux *Hôtel du Djerid*, gros cahier aux pages détachées et jaunies, cette phrase de Gide : « Si j'eusse connu Nefta, c'est à Nefta plutôt qu'à Biskra que j'aurais aimé tant de fois revenir. »

L'armistice était signé. Alger avait les yeux tournés vers Paris. Et une foule inépuisable se ruait sur chaque bateau et assiégeait

chaque avion. À Paris, je revis André Gide avec l'espoir que je pourrais faire un deuxième portrait… mais les vacances d'Afrique du Nord étaient bien finies. Il avait retrouvé un autre ordre. Et lors de ma première visite rue Vaneau, je n'osai parler de ce projet qui me tenait à cœur. Valéry était mort depuis peu, et Gide portait lourdement ce deuil. Cette fois-là, après qu'il m'eut montré des souvenirs de son voyage au Congo, il alla chercher tout à coup une grande enveloppe soigneusement rangée : « Ce sont des photographies de Valéry mort… la famille ne les montre pas », dit-il embarrassé. Alors il fixa mon attention sur une de ces images : « La mort semble l'avoir enfin délivré de son secret », laissa-t-il échapper.

Deux fois encore il me fut permis de le revoir, notamment pour lui montrer certaines peintures anciennes dont il avait aimé les reproductions… J'en profitai pour faire défiler devant ses yeux les paysages et les portraits que j'avais rapportés de Nefta (il était naturel que je lui montre cette moisson, car il m'en avait félicité un an avant par une lettre dont les premières phrases témoignent tout de suite de cette extrême gentillesse qui émerveillait tous ceux qui ont eu le privilège de l'approcher et de bénéficier de ses conseils : *« Je suis fort réjoui d'apprendre que votre séjour à Nefta a favorisé si bien votre travail. […] Quarante peintures ! Peste ! Voici qui vous réconcilie avec vous-même, avec le monde, avec la vie. Je vous sais gré d'avoir senti le besoin de me faire part de ce succès. Et ce billet n'est que pour vous en féliciter aussitôt… »*

Quelques jours après, je revins pour lui offrir un « intérieur » d'oasis. Il ne voulut pas accepter cette peinture mais je partis en le priant instamment de bien vouloir la garder. C'était la dernière fois que je devais le revoir.

En septembre 1947, après un long séjour à l'hôpital, encore aux prises avec un mal inexplicable, sans ressources et désemparé, je me tournai alors vers André Gide. Il me répondit par retour, joignant à sa lettre attentive l'important mandat que je lui avais demandé.

C'est pour être en paix avec moi-même que je suis revenu voir André Gide, ce 20 février. La mort avait « enfin délivré de son secret » ce visage enfoncé dans un songe de momie d'Égypte.

Mais quel ordre avait obligé ce nouveau voyageur à laisser sur le seuil son trouble ? Quel mystérieux filtrage n'avait pas permis à l'énigme du vivant de venir troubler l'énigme du mort ? Sur cette face enfin définitivement arrêtée, l'esprit seul était présent. La chair n'avait pas franchi le seuil.

Lui qui savait faire un choix exigeant parmi les images qui le représentaient, il ne savait pas comment la mort le traiterait et si elle lui ferait un visage serein. Est-ce à cause de cette incertitude qu'André Gide a poussé le souci jusqu'à refuser à la postérité le classique moulage et les photographies de son ultime visage terrestre, qui devait être aussi le premier de son éternité ?

Comme il y a huit ans, il portait la même veste blanche. Pendant trois heures (m'efforçant de briser la contrainte et l'émotion qui régnaient dans la pièce où affluaient les visiteurs) je l'ai dessiné d'une main ivre, sans trop me hasarder à regarder ma feuille qu'une trop pâle et indécise lumière éclairait. J'ai tenté de le dessiner comme peut-être il eût aimé être représenté une dernière fois : recueilli et, il faut bien le dire, noble.

Je n'ai pu faire qu'un seul dessin (il y avait au moins deux portraits révélateurs à tenter) : de face, son visage rejoignait certaines effigies de jeunesse. Peut-être qu'en ce premier jour de sa mort il ressemblait à ce premier jour de sa naissance alors qu'il était, comme tout nouveau-né, encore enténébré du mystère de la création. Le profil droit (je le fis dans l'espoir d'être sûr de réussir ensuite l'autre face, plus exceptionnelle peut-être), restituait la richesse classique de ce grand seigneur familier : la noble architecture de son visage était intacte, mais empreinte de mille traits invisibles qui semblaient autant de fils tissés sur le silence du mort, comme une protection soudaine interdisant à tout regard de juger.

Je ne peux pas terminer ce simple témoignage (qui n'est que celui d'un peintre de moins de quarante ans) sans substituer aux derniers mots que j'avais écrits, le seul vœu que la contemplation du dernier visage d'André Gide permettait, et c'est Julien Gracq qui l'a prononcé :

« Puissions-nous sortir de ce monde, nous aussi, avec un visage aussi pur de toute bassesse. »

*

Cet article d'André Bourdil fut publié dans la revue *ARTS BEAUX-ARTS* n°311 du 18 mai 1951 et n°313 du 1er juin 1951. André Bourdil (1911-1982) était à la fois peintre, poète et enseignant. C'est à la Casa Velasquez de Madrid qu'il avait fait la connaissance de Marie-Louise Taos Amrouche, où elle-même séjournait en 1940-41, ayant obtenu une bourse pour rechercher dans le folklore ibérique les survivances de la tradition orale berbère. Après leur mariage, ils rentrèrent en 1942 en Tunisie, s'installant à Radès, dans la maison familiale des Amrouche. C'est là qu'allait naître leur fille Laurence. Du même coup, André Bourdil devint le collègue, au lycée de Tunis, de son beau-frère Jean Amrouche ; il entra ainsi en relations avec André Gide qui, arrivé en Tunisie en mai 1942, d'abord à Sidi-Bou-Saïd, puis, à partir de septembre, à Tunis, avenue Roustan. C'est là qu'André Bourdil peignit le portrait de Gide, peu avant son départ de Tunis. Plus tard, l'ayant rejoint à Alger, séjournant à la villa Abd-El-Tif, il songea à réaliser un second portrait, écrivant alors, le 5 décembre 1944, cette lettre, à laquelle fait réponse la lettre de Gide reproduite dans son article de 1951 :

« *Cher Monsieur,*

Je voulais remettre à plus tard cette lettre que je me permets de vous écrire aujourd'hui. Je rêvais de vous la présenter accompagnée d'une peinture qui vous aurait rappelé ces fins de parties d'échecs, à Tunis, après lesquelles vous vous leviez heureux. Mais mon besoin de netteté me force à vous parler de votre portrait. Ce portrait que j'aime avec la même affection respectueuse que je vous porte n'a de valeur que parce qu'il vous représente, je le sais. Des gens de toutes sortes l'ont vu dans mon atelier et certains ont médité… tous m'ont fait comprendre que la pensée profonde confère à tout visage un caractère de sainteté, et c'est pour moi un bonheur que ce portrait trouble certains de vos contradicteurs. Cher Monsieur, je regrette amèrement qu'à Tunis vous ne m'ayez pas demandé directement de vous donner cette peinture. Un malentendu dont je souffre eut été ainsi évité… un jour je vous ai donné ce portrait, coupant prématurément le cordon ombilical, si j'ose dire ! – qui m'unissait encore à lui. Mais votre connaissance des caractères les plus complexes vous fera excuser mes contradictions ; en effet, j'ai un vice, celui de penser que ma peinture demeure toujours ma propriété personnelle, même si je l'ai vendue, même si je l'ai donnée, ce qui est pire. Ce portrait que j'ai peint de vous à Tunis, je serais très heureux que vous en jouissiez pendant toute votre vie, que vous l'ayez tout près de

vous. Mais je ne puis me faire à l'idée que ce portrait, à votre disparition, aille à un tiers : je me sentirais trop lésé et, si je n'étais plus, c'est Laurence qui serait frustrée. Ce portrait, il est dans mon intention de le léguer finalement au Musée du Luxembourg, de le vendre à ce musée – ou à un autre musée de Paris – si un jour j'avais – pour une raison grave – un besoin d'argent. Mais combien vous me combleriez en me donnant la possibilité de refaire un portrait de vous que je vous offrirai avec joie. Ma femme se prépare à regagner Radès avec Laurence. Elle n'est pas guérie, loin de là ! Je resterai seul ici pour y travailler. »

Ce projet d'un second portrait ne se réalisa pas. André Bourdil, début 1945, alla peindre dans le sud tunisien, comme nous l'apprend cette lettre de Gide à Jean Amrouche du 27 avril : « J'ai reçu une excellente lettre de Bourdil, qui revient de Nefta chargé de 40 (quarante !!) peintures, et me dit envisager enfin l'avenir avec confiance, "pour la première fois". » Il fut aussi question que Bourdil illustre une édition de la traduction de *Hamlet* que Gide avait réalisée à Tunis, mais le projet n'eut pas de suite.

Rentré à Paris en mai 1945, Gide ne perdit pas contact avec le peintre. Le 30 janvier 1947, il lui écrit de Genève pour lui confirmer qu'il l'a recommandé auprès de Jean Cassou, qui avait été nommé conservateur en chef du Musée national d'art moderne. Le 23 avril, Bourdil exprime à Gide son espoir de voir son tableau acheté par Cassou, mais là encore, sans résultat. En octobre 1947, l'éditeur Pierre Fanlac va réaliser une édition de *L'Immoraliste* pour laquelle Gide lui avait fait cette recommandation : « Pas d'illustrations. Mais j'aimerais en frontispice un portrait de moi qu'a fait André Bourdil, le beau-frère de Jean Amrouche. Sa femme a écrit de remarquables récits berbères. »

Ayant laissé ses tableaux à Manosque, André Bourdil, devenu professeur au lycée Jean-Baptiste Say, ne va pas pouvoir participer à l'exposition réalisée par la Bibliothèque Doucet pour les quatre-vingts ans de Gide ; le 21 novembre 1949, il s'en excuse auprès de lui :

« Permettez-moi de vous dire combien je suis navré de ne pouvoir exposer votre portrait à cette manifestation organisée par la Bibliothèque Jacques Doucet en l'honneur de votre quatre-vingtième anniversaire. Je suis extrêmement peiné de ne pouvoir mettre à profit cette occasion unique de montrer à une société choisie cette peinture que j'aime. C'était pour moi prendre part d'une manière active à un hommage combien émouvant, c'était révéler aussi une image de vous, image exceptionnelle puisque j'ai eu l'avantage de la fixer à une époque historique, dans cette Tunisie clémente qui a eu le privilège de vous voir achever cette traduction admirable d'Hamlet*, résultat de tant d'années de*

recueillements et d'efforts ; c'était enfin pour moi une façon de revenir à ce temps de danger et d'espoir où les êtres se sentaient proches les uns des autres et où j'ai eu la chance d'approcher un André Gide fastueux et familier… malheureusement, votre portrait avec une cinquantaine de mes toiles ont été expédiés de Forcalquier le mois passé et les deux grandes caisses qui les contenaient ne sont pas encore revenues (retard tout à fait anormal et qui m'inquiète).

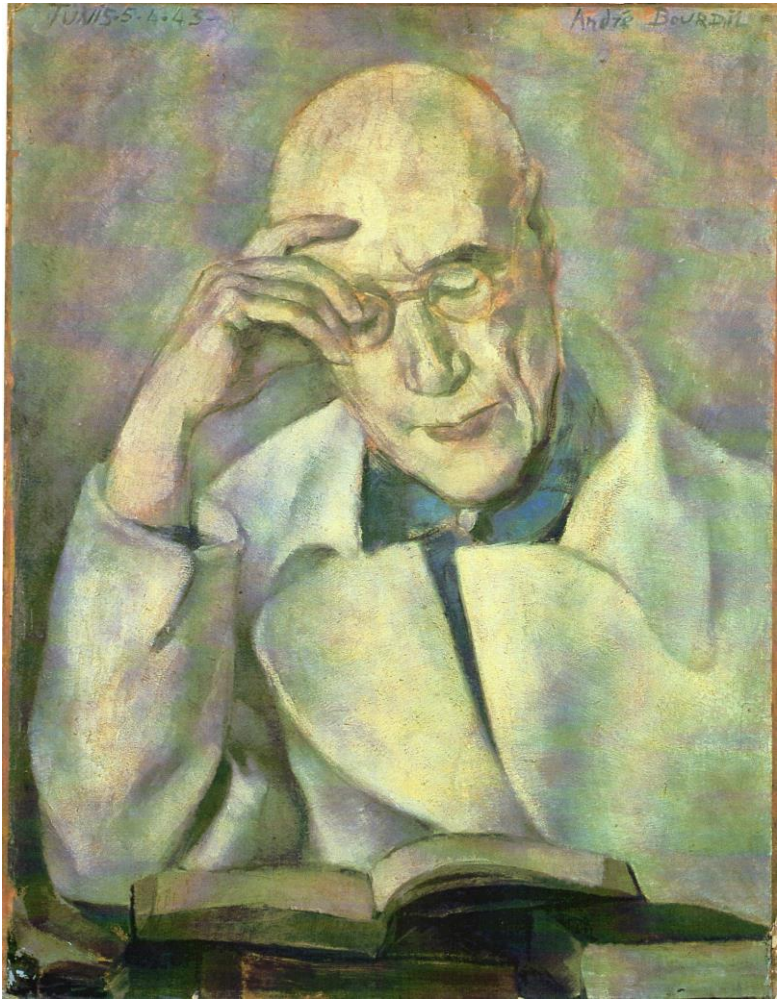
Cher Monsieur, je constate avec joie d'après certaines photographies que vous êtes toujours aussi alerte. Permettez à Marie-Louise, à Laurencette et à moi de vous offrir une gerbe de souhaits. »

Exposé en 1950 au 17e Salon des Surindépendants, à Paris, le portrait de Gide fut reproduit en 1951 dans la revue *Arts–Beaux-Arts* en complément de l'article de Bourdil, qui devait s'intituler « Deux portraits d'André Gide », mais que l'éditeur décida d'intituler « André Gide et son peintre », au regret de l'auteur : « Ce titre […] me déplaît, car trop prétentieux et faux par surcroît. […] Cet article que j'ai écrit par devoir m'a convaincu que je n'étais vraiment pas fait pour écrire : j'ai eu un mal terrible et Marie-Louise malgré tout m'a beaucoup aidé en discutant de mes idées. »

Après plusieurs tentatives infructueuses pour faire acquérir ce portrait par un musée, André Bourdil légua par testament le portrait de Gide à la commune d'Avignon, qui le mit en dépôt au musée Calvet.

P.M.

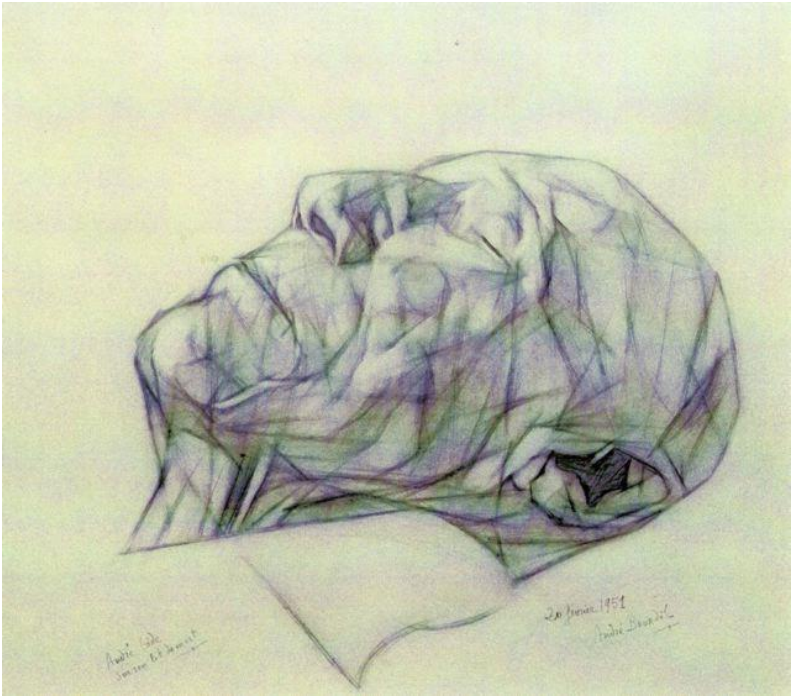
Cette notice a pu être rédigée grâce aux divers documents fournis aimablement par M. Jean-Louis Bourdil, neveu du peintre, que nous remercions chaleureusement.


TUNIS-5-4-43-
André BOURDIL

au verso :
Portrait d'André Gide.
Huile sur panneau 66,5 x 51,5.
Daté « Tunis 5-4-43 ».

ci-contre :
Portrait mortuaire d'André Gide.
Crayon sur papier 42 x 47.

Clichés Jean-Louis Bourdil.



MAJA ZORICA VUKUSIC *

Gide et Chopin

Le parfait écrivain devrait être musicien

Le journal personnel d'André Gide est imbibé de musique, elle y est présente comme un art et comme une pratique. Le piano s'avère être un dispositif qui promeut un vrai *mode de vie.* Dans ses *Notes sur Chopin,* publiées en 1931 dans *La Revue musicale* et rééditées en 1938, il essaie de montrer le « vrai » Chopin, en nous livrant le Chopin gidien, qui s'oppose au « Chopin des jeunes filles » et au « Chopin des virtuoses » – un *artiste* (et non pas un *poète*). En professant l'autonomie de la musique, Gide présente le piano comme l'instrument (*chronotope*) d'un contretemps gidien – touché (pas frappé), touchant strictement en intimité, en catimini, toujours attendant la présence de l'Autre. Gide devient une figure de l'attente barthésienne qui exige l'existence d'un témoin. Pour Gide, la musique demeure une passion, un refuge, mais encore plus, et déjà à l'époque d'André Walter, non seulement un espace de constitution d'un soi-musicien (interprète), mais surtout, ce qui n'est le cas ni de Barthes, ni de Sartre, ni de Nietzsche, autres pianistes amateurs, l'espace de la constitution d'un artiste polymorphe dont la vie exige des témoins. Le témoin provoque le dialogue, au moins en apparence, et cache le monologue solipsiste devant le miroir de l'Autre. Gide ne cesse de répéter son désir d'être l'exégète idéal de Chopin, et refuse dans un geste rhétorique, la virtuosité et l'effet. Or l'inauguration gidienne de l'anti-geste devient à son tour geste. En invoquant « le secret » de cette œuvre, ce qui fait surface, c'est la béance de l'essence tant convoitée par Chopin. Ainsi reste-t-elle chez lui la servante de l'amour et de la morale de l'interprétation, au nom de laquelle le Chopin de Gide est tiraillé sur le lit de Procruste, pour faire accéder Gide à cette identité impossible. Les gestes d'amour font ravages. Les *Notes sur Chopin* montrent qu'un certain idéal

* Professeur à la Faculté des Sciences humaines et sociales de l'Université de Zagreb (Croatie).

de l'écriture découle naturellement de son expérience musicale. Son Chopin est atticiste (Gustave René Hocké), qui s'oppose à l'asianisme d'un Wagner ou d'un Hugo. Une des caractéristiques essentielles de la compréhension de la musique chez Gide est son invocation du niveau sémantique de la musique, qui ne se transforme pas en mots ; il s'agit d'un idéal de l'« art pur ». La musique permet à Gide de postuler encore une fois sa propre poétique, en rapprochant les deux arts, la musique et la littérature – comme une allégorie de la vie, une allégorie de la lecture, et même plus, une allégorie de l'écoute – dans cet essai impossible d' « être » Chopin. Chopin, le génie de la « note bleue » (Delacroix et George Sand), promeut ici un art anti-rhétorique et anti-pathétique. Comme artiste (et non pas poète), il est, aux yeux de Gide, essentiellement et à la fois romantique et classique : « Celui qui m'a appris mon métier d'artiste, et celui à qui je dois le plus, c'est Chopin [1]. »

Prélude
Le programme à suivre

> « Oui, j'ai passé avec Chopin plus d'heures que je n'en ai passées avec personne d'autre, avec aucun auteur. Mais il est certain que ce n'est jamais en vue de l'exécution pour le public que j'ai étudié. » (André Gide [2])

Dès le début, Gide déploie son intention de présenter *son* Chopin et de rendre justice à sa musique. Le « jaillissement polonais » (rappelons-nous *Le Polonais* de Delacroix) et « la façon française » identifiés introduisent la thèse sur l'exagération des qualités « les plus anti-germaniques du génie slave ». D'où l'intention gidienne d'opposer l'énormité de Wagner, comme son trait le plus germanique, à l'absence de toute rhétorique et tout pathos chez Chopin (et non pas Bizet, comme Nietzsche se plaisait à faire).

Les *Notes sur Chopin* sont une « pièce courte » qui s'ouvre par

[1] Rapporté par Charles Du Bos dans son *Dialogue avec André Gide,* cité par Roman Wand-Lasowski, *Écriture et piano, Gide, Barthes, Chopin* (Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, n° 28, 1982), p. 168.

[2] La citation d'André Gide, datant de 1950, à l'occasion de la leçon de piano donnée à Annik Morice, dans le film de Marc Allégret (cité dans Michel Drouin, « André Gide et la tonalité », *BAAG* n° 149, janv. 2006, p. 7).

un auto-biographème – Gide les annonçait déjà en 1892 sous le titre : *Notes sur Schumann et Chopin.* L'« accolement » de ces deux noms lui fait sentir « un malaise comparable à celui que Nietzsche disait éprouver devant "Goethe et Schiller" ». Elles introduisent le projet de l'interprétation de Chopin, qui est, dès l'abord, annoncé dans la distinction proprement gidienne entre l'*artiste* et le *poète.* Le programme à suivre, assez impérieux et unilatéral, qu'impose sa stratégie de mettre en scène « la vérité gidienne sur Chopin », transforme Chopin en une machine à mythes, qui naît déjà au XIX^e^ siècle, et se retrouve aussi dans la figure du Chopin nietzschéen (semblable en cela au Schumann barthésien).

Le Chopin gidien et ses mythes

Dans son texte « Myth and Reality : A biographical Introduction » (*Le mythe et la réalité : une introduction biographique*), Jim Samson [3] dégage le triple mythe de Chopin : celui du « compositeur de salon », celui du « compositeur romantique » et celui du « compositeur slave », dont chacun définit sa propre interprétation, écoute et publication. Le Chopin gidien est, par contre, français, slave, classique (anti-pathétique) et non-occidental.

Gide n'avait pas inauguré le mythe du « compositeur de salon ». Même si Chopin reste pour lui un des compositeurs qui encouragent l'image de la musique comme contretemps, et qu'il succombe à la célébration de ce qui est nommé traditionnellement « l'effet presque magique de son jeu ». Gide n'a pas recours au culte du féminin (l'image du compositeur « pour les dames »), et, dans sa fascination pour Chopin, il s'insurge ouvertement contre la trivialisation de sa musique – l'image du compositeur sentimental au génie superficiel, maître des « petites formes » qui, au XIX^e^ siècle, sont lourdes de leur poids de connotations [4].

[3] Jim Samson, « Myth and Reality : A Biographical Introduction », dans *The Cambridge Companion to Chopin,* dir. Jim Samson, Cambridge University Press, 1992.

[4] Cette image-là du « compositeur de salon » se répand notamment en Allemagne et en Angleterre dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, en influençant la *Trivialmusik* et la musique pour le salon victorien, en réduisant l'art en kitsch, en gestes légers, même si Chopin y était considéré

Chopin était si bien confiné dans l'image d'un compositeur de salon que les « grandes » compositions de Chopin, les ballades, les scherzos et les fantaisies n'ont pas été appréciées à leur juste valeur. Chopin a été considéré comme un miniaturiste avec un sens non développé, même primitif, de la forme [5], et il faudra attendre les structuralistes pour réhabiliter ces grandes formes, cette fois au détriment du reste de son œuvre.

Le mythe du compositeur romantique à *l'expression* débridée (qui subvertit la structure) est le mythème le plus coriace que Gide veut détruire. Selon Samson, Chopin peut être compris comme un compositeur « romantique », au moins dans sa période mûre, car il a autorisé sa musique à devenir, selon le mot de Dahlhaus, « un fragment de l'autobiographie ». Or Samson rejoint l'interprétation gidienne de Chopin, en professant que Chopin avait, dans sa manière de penser et de composer, peut-être plus de points communs avec les maîtres classiques (Bach, Händel, Mozart, ses compositeurs de prédilection) qu'avec les auteurs contemporains. Il ne partageait pas l'enthousiasme romantique pour la force descriptive, dénotative de la musique, restant attaché à une musique absolue dans une époque dominée par les programmes et les titres descriptifs. Il affichait peu d'intérêt pour les grandes idées abstraites en vogue à l'époque ; il détestait la « littérarisation » de la musique.

C'est au moment où l'on se tourne de l'*intention* vers l'*accueil* que le terme « romantique » engloutit Chopin. Le XIX^e^ siècle engendre l'auditeur « romantique » et, étrangement, celui-ci baptise Chopin « compositeur romantique » archétypal, focalisé sur les biographèmes (son exil, ses « trois amours »). Selon Samson, c'est en France (et non pas en Angleterre, où la situation est assez différente) que verra le jour l'*aura* romantique de Chopin (« poète des profondeurs », pianiste de l'émotion, rêveur en mi-

originairement comme moderne (*modernist*). Or la démonstration intrigante de la perméabilité de Chopin, c'est qu'il a été une inspiration pour l'avant-garde allemande, tout en étant un incontournable de la maison bourgeoise.

[5] Jim Samson, « Extended forms : the ballades, scherzos and fantasies », dans *The Cambridge Companion to Chopin,* dir. Jim Samson, *op. cit.,* p. 123.

neur), renforcée par les tentatives des critiques de « littérariser » sa musique, de tisser des liens avec Lamartine, Jean-Paul, Charles Nodier et notamment Shakespeare. Eu égard à l'« histoire de sa vie » et l'épisode avec George Sand, cette littérarisation se présente d'autant plus « naturellement », mais Gide n'y succombe pas en affirmant le caractère décidément classique de Chopin.

En France, le mythe de Chopin affiche des nuances qui tentaient le jeune Gide des *Cahiers d'André Walter* (rappelées dans *Si le grain ne meurt*) ; comme compositeur « de chambre de malade », Chopin devient le détenteur d'un trait très particulier de l'idéologie romantique qui fait joindre la maladie à l'inspiration. Les deux se présentent comme des lieux où le sujet fuit le quotidien dans un geste schopenhauerien. La santé fragile depuis sa plus tendre enfance y est utilisée (par Gide aussi, dans sa première « Œuvre » et son autobiographie) pour créer l'image du « Chopin phtisique », chez qui la pâleur cadavérique devient presque un *modus vivendi*, et même une poétique – musique devient purge et art thérapie, ce que Liszt n'a que renforcé avec sa description des dernières heures de Chopin.

La question « polonaise », qui a indubitablement sincèrement préoccupé Chopin, encourage la naissance du mythe du compositeur slave (le fameux journal de Stuttgart). Dans ses *Notes,* Gide n'attaque pas de front cette image, il n'analyse aucune des compositions qui, même si elles ne s'y prêtent qu'à contrecœur, étaient censées représenter le « style national ». Tout comme chez Liszt, l'introduction des éléments polonais (les danses nationales, la polonaise et la mazurka) ne trahit pas chez Chopin un nationalisme polonais confiné (comme chez Moniuszko), car les deux fusionnent le nationalisme et le modernisme. Ce qui était considéré comme la « psyché polonaise » a été élaboré plus tard : les Polonais essayaient de l'intégrer dans leur « style national » car Chopin était devenu entre-temps le symbole du combat national [6]. Par contre, l'héritage du Chopin compositeur slave le plus productif naît non pas en Pologne, mais en Russie (chez Balakirev

[6] Chopin n'a pas influencé immédiatement les compositeurs polonais (pour cela, il faudra attendre Karol Szymanowski), tandis qu'en France, son pays adoptif et adopté, son impact est plus qu'évident (« maître » de Saint-Saëns, Bizet, Fauré, Debussy et Dukas).

et son cercle). Pour les Européens, par contre, sa nationalité est devenue le recours idéal pour l'explication de tout ce qui était exotique, non familier dans sa musique (ce qui trahit l'incompétence à reconnaître un code), et Gide ne s'en sert que pour mieux faire ressortir le caractère anti-germanique de sa poétique.

Dans ce domaine-là, Gide a un prédécesseur illustre – Nietzsche, qui, dans le cadre de son défi lancé au romantisme, a créé, tout comme Gide, un mythe personnel de Chopin jamais démenti. Dans *Le cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner* [7] Nietzsche s'acharne contre Wagner, mais dans le chapitre nommé « Intermezzo » il dit ce qu'il attend exactement de la musique. Après avoir établi qu'un Allemand ne peut pas savoir ce qu'est la musique, puisque les musiciens allemands sont des étrangers ou des Allemands de la « forte race » qui s'est éteinte entre-temps (Heinrich Schütz, Bach et Händel), il affirme : « Quant à moi, je suis encore assez Polonais pour cela, je donnerais pour Chopin tout le reste de la musique ». Dans *Humain, trop humain* [8], dans la deuxième partie du deuxième volume, nommée « Le voyageur et son ombre », Nietzsche introduit les fragments sur plusieurs compositeurs, dont un sur Chopin (« La liberté dans les chaînes, liberté princière »). Nietzsche y considère « le Polonais Chopin » comme « le dernier des musiciens modernes qui, tel Leopardi, ait vu et adoré la beauté », comme « l'inimitable (aucun de ceux qui l'ont précédé et suivi n'a droit à ce qualificatif) ». Nietzsche met en évidence l'« élégance princière de convention » de Chopin, qu'il compare à Raphaël et à son emploi des couleurs traditionnelles les plus simples. Selon lui, Chopin recevait les traditions mélodiques et rythmiques, « *pour être nées dans l'étiquette,* mais jouant et dansant dans ces chaînes comme l'esprit le plus libre et le plus gracieux – et ce, sans les tourner en dérision ».

Nietzsche oppose Chopin à Schumann, dont la musique rap-

[7] Voir Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes,* tome VIII (*Le cas Wagner, Crépuscule des Idoles, L'Antéchrist, Ecce homo, Nietzsche contre Wagner*), textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard, 1974.

[8] Voir Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain* I, II, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris : Gallimard, 1981.

pelle « l'éternelle "vieille fille" [9] », et à travers qui il décode le romantisme (*Manfred* [10]). Il anéantit Schumann comme l`idéal d`un jeune homme français et allemand du début du XIX[e] siècle et le modèle d`un romantique larmoyant, chétif et maladif. Il l`anéantit peut-être aussi comme une tentation (rappelons-nous ses larmes aux concerts). Nietzsche associe Schumann à la dépression et à la folie, en accentuant le caractère maladif du romantisme, alors qu`il nomme Chopin le représentant d`un romantisme dépourvu de toute mélancolie et de toute morbidité. L`idéal de la clarté aristocratique de Chopin s`oppose au sentimentalisme bourgeois de Schumann.

Dans la lutte nietzschéenne entre le Nord germanique et le Sud méditerranéen, le Chopin nietzschéen est italien. Nietzsche ne tergiverse pas, il radicalise sa passion, et transforme une mythologie personnelle en un choix philosophique. Le Chopin nietzschéen n`est pas seulement un enfant imaginaire de l`Italie, il a des racines polonaises (Nietzki). Cependant, même dans sa *Généalogie de la morale,* l`aristocratisme n`est pas fondé sur la race car la supériorité de l`*Übermensch* (*surhomme*) est un but et non pas une cause, de sorte que les racines polonaises de Chopin deviennent le fondement d'une « contre-généalogie » dont le seul but est le brouillage de l`identité germanique par l`identité slave. Gide s`en sert de la même façon. Cependant, cette identité slave célébrée par Nietzsche prend corps dans sa propre identité « polonaise », comme l`image d`une certaine idéalisation du moi. Elle devient le synonyme d`une autre nature, qui se construit comme une anti-nature productive [11]. Cependant, la différence fondamentale entre le Chopin gidien et le Chopin nietzschéen ne se réduit pas au fait que Gide ne réclame pas cette identité polonaise. Elle consiste dans le fait que Nietzsche, en récréant les morceaux de son compositeur bien-aimé dans un mélange étrange d`exécution,

[9] *Ibid.,* II, 161 (« Robert Schumann »), p. 246.

[10] Par contre, le *Manfred-Meditation* de Nietzsche est, selon l`avis des époux Wagner, un échec.

[11] Bien que Nietzsche affirmât que Chopin est inimitable, à 18 ans, il a écrit une mazurka, qui est presque le plagiat de la mazurka n° 1 op.7 de Chopin, qu`il ne cite pas comme source, et une czardas qu`il a dédiée à sa sœur.

d`improvisation et de composition, n`aspire pas à l`interprétation, comme Gide. Il ne joue pas Chopin, il joue *avec* Chopin.

Tout comme Nietzsche, Gide attribue à Chopin une identité *autre,* cette fois non–occidentale qui, en plus, ne peut se réduire simplement à un seul dénominateur commun. La musique de Chopin serait ainsi pour Gide à la fois arabe et gitane. Elle l'est pour Gide tout d'abord pour souligner son caractère *autre,* pour se dresser *contre* tout ce que le mythe de Chopin comprend. En suivant la stratégie nietzschéenne de constituer un musicien *contre* tous les autres, Gide assigne au nom de Chopin le pouvoir d'un « contre-nom », pluralisé d'une manière singulière, autant que masque homonymique [12].

Dans ses *Notes,* en parlant d'une interprétation idéale des *Préludes,* Gide rapproche cette musique de la clarinette arabe : en postulant « l'ininterruption de la phrase », « l'insensible, l'imperceptible glissement d'une proposition mélodique à une autre, qui laisse ou donne à nombre de ses compositions l'apparence fluide des rivières » comme la *differentia specifica* de la musique de Chopin, Gide rapproche celle-ci de « l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe qui ne laisse point sentir le moment où le musicien reprend souffle. Il n'y a plus là ni points, ni virgules [13] ». Selon Gide, la musique de Chopin serait semblable à la clarinette arabe par son « homogénéité parfaite » (et non pas une « fausse agitation [14] »), son flottement, son écoulement, sa régularité et son caractère impersonnel [15]. C'est l'un des points majeurs où l'interprétation de Gide et celle de Nietzsche s'opposent : Nietzsche (*Nietzsche contre Wagner*) déteste la « mélodie continue » et ses nombreuses variantes chez Wagner [16], tandis que Gide met en

[12] Jacques Derrida, *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre,* Paris : Galilée, 1984, p. 52.

[13] André Gide, *Notes sur Chopin,* Paris : L'Arche, 1949, p. 38.

[14] Au sujet du XVII[e] prélude (5 novembre 1928, *Journal,* t. II, p. 95).

[15] André Gide, *Journal,* t. II, p. 120.

[16] Dans le chapitre « Wagner considéré comme un danger » (*Nietzsche contre Wagner*), Nietzsche définit la « mélodie continue », un terme répandu mais imprécis, comme une musique qui « *veut* justement briser cette régularité harmonieuse des temps et des intensités ». « Si l'on imitait un tel goût, s'il devenait dominant, il en résulterait pour la musique le danger de tous le plus grave : la totale dégénérescence du sens du

valeur l'univocité de la musique de Chopin qui l'apparente au son de la clarinette arabe.

Les *leitmotive* chez Wagner, considérés d'habitude comme des signaux fixes deviennent pour Nietzsche des motifs mobiles, ductiles, subtilement changeants, qui ne détiennent comme identité qu'une tonalité, et qui circulent sans frontières et sans entraves à travers l'orchestre et les voix. Ils rendent impossible toute distinction du propre et de l'impropre, se situant nettement du côté du dionysiaque qui déborde, faute d'apollinien, essentiel à toute œuvre d'art. La clarinette arabe évoque un monde différent par lequel Gide était obsédé : cette nature dont il veut être « pénétré », par laquelle il veut être « brutalisé, empli », pour « sentir plus immédiatement, plus corps à corps, plus physiquement la nature, comme en s'y baignant, comme on sent en se baignant le contact délicieux de la mer [17] ». « La musique parfois me prend comme une mer ! », disait déjà Baudelaire dans le début de *La Musique,* que Gide cite dans le journal le 27 avril 1889.

Dans *Le Renoncement au voyage 1903-1904* [18], l'esprit de Gide, « dépouillé de tout, trempe dans le désert glacé sa ferveur ». Il y vibre *avec* ce monde (similitude, « reconnaissance ») et *auprès de* lui (dépaysement, différence, et plus spécifiquement, « différence mineure » freudienne). À ce moment-là Gide parle de la « petite flûte à quatre trous, par quoi l'ennui du désert se raconte ». La simplicité de ce monde fait ressortir la « diversité subtile » de la monotonie. Cette fluidité « sans points, sans virgules » se raconte en débordement permanent de ce que la musique est censée envahir, capter. La perte dans une mélodie monotone, à l'encontre de la définition occidentale de la musique qui ne fait que passer, est séduisante. Cette musique-là simule par la monotonie, par la fluidité, une présence permanente, une non–perte, un temps où l'ennui est le non-vide.

rythme, le *chaos* à la place du rythme… » (*Nietzsche contre Wagner, op.cit.,* p. 353). La « mélodie continue » de Wagner supprime les « arias » des solistes et unit les voix des chanteurs aux voix de l'orchestre. Elle n'a rien à voir avec la fluidité propre au Chopin gidien.

[17] 13 janvier, « Feuilles de route 1895-1896 », *Journal*, t. I, p. 211.

[18] Fontaine Chaude, « Le Renoncement au voyage 1903-1904 », *Journal,* t. I, pp. 411-2.

Quant à la facette gitane de la musique de Chopin, Gide y fait référence à l'occasion de son voyage en Espagne en 1910, qui lui rappelle son premier voyage en Espagne avec sa mère aux vacances de Pâques de 1893. En racontant la scène de séduction d'une gitane dans laquelle il est pris à partie, au cours d'un spectacle de danses dans l'Albaycin, il compare le chant d'un garçon bohémien, accompagné d'un chœur d'hommes et de femmes, chantant à demi-voix, ce chant « haletant, excessif, douloureux », coupé par les pauses subites, « où l'on sentait son âme, à chaque défaut de souffle, expirer », à une première ébauche de la dernière ballade de Chopin. En confiant entre parenthèses que « rien depuis, non pas même les chants de l'Égypte, n'a su toucher endroit plus secret de mon cœur », Gide rapproche Chopin d'un chant « non pas espagnol, mais gitan, irréductiblement [19] »… Cette fois-ci, la scène où Gide place Chopin est faite d'un décor tout autre, elle est mise sous l'égide du désir – il est pris à partie dans la séduction d'une jeune gitane, mais c'est au garçon bohémien que Gide va assigner une parole de désir. Ce langage n'est plus un langage de l'ennui, quelque « plein » qu'il soit, il n'est pas un flux incessant ; il se décline sous formes de soupirs, de halètements, de sons saccadés qui, en racontant la détresse, racontent le désir. Chopin devient aussi un refuge pour le désir de Gide, à cette époque-là encore inavoué et inavouable. Ainsi, la musique de Chopin peut-elle à la fois garder son « secret », consoler et évoquer, en lui rappelant que son Chopin est surtout *autre.*

Le Chopin gidien et son ennemi redoutable, le virtuose

> « Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade ; il n'affirme presque jamais. » (*Notes sur Chopin*)

Le Chopin gidien est donc à la fois français, slave et « oriental », et, comme tout compositeur adoré, il se constitue en opposition. En mettant en évidence, d'emblée, l'allure de l'impro-

[19] Elche, mars–avril 1910, *Journal,* t. I, pp. 630-1.

visation [20] de la musique de Chopin, la recherche, l'invention, la découverte progressive de sa pensée, l'« hésitation charmante », la « fraîcheur », l'« incertitude » si ce n'est la « lenteur » de Chopin, et non pas « cette insupportable assurance » d'un « mouvement précipité », Gide introduit la figure de son ennemi – la figure du virtuose, incarnée par Cortot. En invoquant la poétique de *son* Chopin – le morceau « en formation successive », la genèse et les « tâtonnements », et non pas le « déjà parfait, précis, objectif [21] », Gide craint l'influence néfaste des virtuoses – la rhétorique, l'*effet*, l'admiration de l'auditoire pour le mondain (le profane). Tout plongé dans l'enveloppante et dangereuse *fascination* barthésienne, il s'impose le devoir de « lutter contre une fausse image », en rapprochant, par ce geste, ses *Notes* de son journal, le lieu de prédilection de la constitution d'une image de soi qui ne ferait pas défaut à cet « insaisissable Protée » (G. Brée).

Dans sa déclaration d'amour à Chopin, Gide a bel et bien identifié le rival détesté, le philistin, en la personne d'Alfred Cortot (1877-1962), pianiste et auteur d'*Aspects de Chopin,* d'ailleurs plein d'erreurs, mais qui, en suivant Francis Planté, établit son interprétation de Chopin, plus éclectique que franchement moderne, très stylisée et prévisible. Cortot a gardé le *rubato* idiomatique, propre au XIX^e^ siècle et plus adapté aux compositions « françaises » de Chopin (études, impromptus et valses) qu'aux compositions « polonaises » (mazurkas, polonaises).

Le 30 octobre 1929, Gide, outré, écoute l'enregistrement des *Préludes* par Cortot et, en comparant l'édition de Cortot de 1926, où se mêlent les conseils techniques et les réflexions esthétiques,

[20] Les différences entre les improvisations des compositeurs du XIX^e^ siècle, tel Chopin, et les improvisations des virtuoses qui comptaient sur l'« effet » n'étaient pas clairement délimitées. Une fois la musique publiée, l'auteur n'avait plus aucun contrôle sur les interprètes (y inclus Chopin lui-même), qui pouvaient changer les détails (James Methuen-Campbell, « Chopin in performance », dans *The Cambridge Companion to Chopin, op. cit.,* p. 193). Au XIX^e^ siècle, le texte imprimé était considéré comme un point de référence sur lequel on construisait une interprétation. Peut-être n'est-ce qu'à partir des années 1920 que le texte imprimé de la musique est devenu loi, et même alors, cela n'impliquait que certains compositeurs.

[21] *Notes sur Chopin, op. cit.,* pp. 17-9.

avec les *Notes,* force est de constater [22] que Gide a pris presque systématiquement le contre-pied des visions du virtuose, qu'il trouve défaillantes. En plus, dans cet état de désarroi physique (il était faible et affamé), il ne s'est pas abstenu d'exagérer « absurdement, vainement et incroyablement […] la prévalence de (s)on exécution sur celle de Cortot [23] » devant son ami Charlie Du Bos. En essayant de démêler les raisons d'une telle exagération, Gide conclut que ce n'était pas par vanité, mais à cause de son amour pour Chopin. L'amour l'entraîne, la trahison possible de Chopin l'emporte, Gide s'emporte. Sa critique exacerbée par une attaque imaginaire ne fait que créer l'image d'un orgueilleux – il est conscient de la suffisance d'une telle opinion [24]. Cet épisode-là va tellement influencer sa relation avec Du Bos que Gide ressent cette « mauvaise image » comme quelque chose qui l'aimante, l'attire et le force à la *vérifier* [25]. Ainsi Cortot devient-il celui qui entraîne Gide, l'empêche de « jamais plus être naturel » avec son ami. Dans l'univers du Chopin gidien, il existe une mauvaise exécution, tout comme il existe une mauvaise lecture – « Il lisait exactement comme on joue Chopin quand on le joue mal [26] », d'où s'ensuit qu'il en existe une qui est bonne, la sienne : « Première et troisième *Ballades* de Chopin que je commence à jouer *comme je veux* ; comme je crois qu'elles doivent être jouées [27]. »

Or cette figure détestée du virtuose, bien qu'elle soit marquée par cette haine que Gide ne démentira jamais, a le mérite de mettre en relief une évidence : la musique n'existe pas sans interprétation, elle est livrée, confiée, abandonnée à l'interprète, qui la sauve ou la perd, l'« exécute », au double sens du terme. Le virtuose gidien fausse les notes ; il ne produit pas les « fausses notes », mais les notes fausses, qui attirent abusivement l'attention sur ce que ce spécialiste, *Kenner* dirait Hegel, estime y être

[22] Voir Christian Doumet, « Gide, Barthes : musique », dans *André Gide et la tentation de la modernité,* Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001), Paris : Gallimard, 2002.
[23] 30 octobre 1929, *Journal,* t. II, p. 160.
[24] 16 novembre 1929, *Journal,* t. II, p. 165.
[25] 30 octobre 1929, *Journal,* t. II, p. 160.
[26] 28 avril 1922, *Journal*, t. I, p. 1175.
[27] 6 janvier 1911, *Journal,* t. I, p. 671.

l'essentiel. Or, « les instants de la mélodie ne sont là que pour mourir », disait encore Emmanuel Lévinas. Et Lévinas d'ajouter : « La fausse note est un son qui se refuse à la mort [28]. »

Le virtuose et la question du tempo

> « J'arrive à supprimer de mon jeu (au piano) les crescendos. Certes il en faut dans Beethoven ; il n'y en a pas dans le clavecin de Bach ; et Chopin s'en passe, avantageusement. Il y a des *forte* et des *piano,* ce n'est pas la même chose. Antipathétique. » (André Gide [29])

À la question du virtuose récrié, chez Gide s'ajoute la question de sa *maestria,* de son interprétation trop précipitée. La question du *tempo* reste pertinente car les deux sources de la période la plus proche de Chopin, les traces écrites de ceux qui l'ont écouté et les éditions critiques des interprètes (par ex. von Bülow), n'ont pas réussi à résoudre le problème. Même si le métronome de Maelzel existait à l'époque de Beethoven, Chopin n'a marqué, pour la plupart, que les œuvres écrites avant 1837, en n'écrivant, par ailleurs, que pour une certaine variété de pianos (« lighter-actioned pianos [30] »).

Or le tempo n'a rien à voir avec la montre. Il a plus à voir avec le corps. Le rythme lui-même serait au sens propre métaphysique [31], non qu'il procède d'un monde supérieur des idées ou des essences, mais au sens où il échappe, il n'est ni de l'ordre de l'« objet » ni de l'ordre du « concept ». Le propre de la musique, plus rythme que forme, plus ce qui est « mouvant, mobile, fluide [32] » que ce qui est cadencé et régulier, serait de toujours passer, inévitablement.

[28] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant,* Paris : Vrin, 1981, p. 46.
[29] 21 juin 1930, *Journal,* t. II, p. 205.
[30] Voir James Methuen-Campbell, « Chopin in performance », dans *The Cambridge Companion to Chopin, op. cit*.
[31] Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes », dans *Regard Parole Espace*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973, p. 158 : dans Marie-Louis Mallet, *La musique en respect,* Paris : Galilée, 2002, p. 10.
[32] Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale,* Paris : Gallimard, 1966, t. I, pp. 327-35.

Gide, en condamnant la précipitation, n'a fait qu'esquisser un problème qui existe encore aujourd'hui – il est souvent énoncé que les pianistes jouent Chopin plus vite qu'au début du siècle, mais cela n'a pas été confirmé par la discographie. Aujourd'hui, la plupart des pianistes privilégient l'articulation et la clarté de la texture (l'impression de la vitesse) au détriment de la liberté du rythme. Cette liberté, qui s'affichait chez Chopin dans la main droite, inaugurerait le *rubato,* qui, à l'époque, n'était pas vraiment un trait de l'idiolecte de l'artiste, mais un impératif de l'époque.

Pour emprunter les paroles d'un autre pianiste amateur, le philosophe Theodor W. Adorno [33], qui va introduire en quelque sorte l'étude de la corporéité propre à la pratique du piano, rythmée par les notes : « On pourrait presque dire que la vérité elle-même dépend du rythme, de la patience et de la ténacité que l'on met à séjourner auprès de l'individuel : aller au-delà de l'individuel sans s'y être d'abord perdu entièrement, parvenir à la formulation d'un jugement sans s'être d'abord rendu coupable des injustices de l'intuition, c'est finalement se perdre dans le vide. »

La « petite forme »
Les Préludes

> « […] *Préludes* proches de *Paludes* en ceci : qu'ils offrent à méditer les commencements d'une suite jamais advenue ».
> (Christian Doumet, *Gide, Barthes : musique.*)

En n'analysant que les compositions dites « françaises » de Chopin (préludes, nocturnes, ballades, scherzos, études, sonates), Gide avait essayé de déployer sa poétique de l'écoute de Chopin. « Préludes à quoi ? », se demande Gide en contestant la structure de cette « petite forme » dans ses *Notes.* La nouveauté de son approche se construit autour de l'interprétation des préludes que Gide imagine joués « l'un aussitôt après l'autre. Chacun d'eux prélude à une méditation, ce ne sont rien moins que des morceaux de concert ; nulle part Chopin ne s'est montré plus intime [34] ».

[33] Theodor Adorno, *Minima Moralia*, *Réflexions sur la vie mutilée,* 48, *Pour Anatole France,* 2003, p. 105.
[34] *Notes sur Chopin, op. cit.,* pp. 28-9.

Or la compréhension de l'intégrité des *cycles* a beaucoup changé depuis le XIXe siècle, quand on les considérait comme un « recueil » d'unités indépendantes, closes sur elles-mêmes. Comme les romanciers du XIXe siècle, les compositeurs ont souvent écrit des volumes de pièces brèves qui représentaient le *genre* en absence de la *structure* ; non pas qu'elles ne se « phrasaient » pas, ou qu'elles ne progressaient pas par harmoniques ou par cadences (la grammaire y est toujours présente), mais elles n'étaient pas détentrices de la structure dans le sens d'une « sérialité » d'événements successifs liés par transformation, antithèse ou développement. Elles n'avaient pas de structure en tant que temporalité. Les tentatives de découverte de l'unité substantielle de l'ensemble, repérable et atteinte dans le roman du XIXe siècle, ne constituent pas une unité de l'intégration parfaite du genre et de la structure. Cette unité est plutôt un certain détachement, la perte du contrôle du narrateur qui est visible aussi dans la musique, dans l'apparition « des moments subjectifs de l'expression libérés du continuum du temps [35] », en provoquant à la fois la destruction de la structure et l'altération contrôlée du genre et de la structure.

Le Malaise dans la structure

L'intuition gidienne de cette unité des préludes, cette compréhension cyclique de la structure dite organique, qui sous-entend l'interprétation intégrale des *Préludes,* pose la question du statut de ces préludes confronté à la tradition du genre. Les préludes fonctionnaient, comme leur nom l'indique, comme des introductions, brèves et souvent improvisées, à d'autres « grandes » compositions. Au niveau pratique, les préludes permettaient à l'interprète de tester le clavier avant de se lancer dans une œuvre plus grande, et donner à l'auditoire une occasion de plonger progressivement dans une expérience musicale [36]. Les *Préludes* de Chopin ont suscité un accueil mitigé dès leur apparition – les réactions de Schumann et de Liszt en témoignent [37].

[35] Theodor W. Adorno, *ibid.,* p. 56.

[36] Voir Jeffrey Kallberg, « Small "forms" : in defence of the prelude », dans *The Cambridge Companion to Chopin, op. cit.*

[37] Comme le note Kallberg (*ibid*., p. 133), Schumann était embarrassé

Chopin et ses contemporains comprenaient parfaitement le genre et la fonction traditionnelle du genre que, selon Liszt, Chopin a surpassée. Chopin est aussi largement tributaire de l'expansion fonctionnelle du genre, les préludes pouvant servir aussi de pièces de concert isolées. Dans la promotion de ces « préludes de concert », Chopin a fait ce qu'il a déjà fait avec ses *Études,* qui étaient à la fois des compositions didactiques et des compositions de concert. Chopin a lancé un défi à l'auditoire ; à l'encontre de l'approche conservatrice qui considérait les petites formes comme artistiquement suspectes ou négligeables, il inaugurait l'acceptation du genre transformé qui sous-entendait désormais que les préludes pourraient devenir des pièces de concert *per se.*

Du malaise dans la structure va naître chez Gide l'aise dans l'interprétation cyclique, qui inaugurerait « l'unité dans la diversité » de ces petites formes, en rappelant son introduction du fragment romantique dans l'écriture (*Les Cahiers d'André Walter*). Or succomber aujourd'hui à ce défi, cette fois gidien, à ce gage d'amour, signifierait perpétuer la recherche d'une grande unité sublime, aussi bien qu'affirmer la méfiance envers ce qui est « petit », qu'il faut accepter pour ce qu'il est.

L'interprétation gidienne des Préludes

> « Les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons. »
>
> (Jean-Paul Sartre, *La Nausée)*

Les préludes seront l'espace où va se construire une poétique gidienne de l'écoute, de l'interprétation et de la compréhension de

par leur brièveté et leur désordre apparent (« esquisses, débuts d'Études » ou « ruines », « tout un désordre et une confusion sauvage ») et Liszt par la disparité entre la fonction suggérée par le titre et ce qu'il a identifié comme une visée plus exaltée. Il les nommait « préludes poétiques », en mentionnant un poète qu'il n'avait pas identifié. Peut-être s'agit-il des *Préludes* de Lamartine, publiés en 1823.

Chopin, qui se conjuguerait sous la forme de plusieurs exigences : la première exigence, celle d'un tempo respectant les notes – « c'est-à-dire *beaucoup plus lentement que l'on n'a coutume* ». La deuxième exigence, ne pas *phraser* Chopin, « ponctuer » la mélodie, mais accentuer « l'ininterruption de la phrase » qui est, selon Gide, la *differentia specifica* de Chopin qui, « dans l'insensible, l'imperceptible glissement » à « l'apparence fluide des rivières » lui rappelle « l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe ». La troisième exigence : « il le faut jouer sans aucune recherche d'*effet* », « mais avec une netteté implacable et parfaite ». Le Chopin « viril » et « sans trucages » d'Arthur Rubinstein, serait-il son modèle idéal ? La quatrième exigence : ne pas diminuer l'effet de la discordance, laisser triompher la fatalité. Dans les *Préludes,* Chopin n'est pas seulement « mélancolie », il est aussi désespoir pur et simple. Ne pas craindre la monotonie, ou la « laideur volontaire » (le *Prélude en ré mineur*, dernier du recueil) ; faire voir la façon de *perpetuum mobile* (dans le *Prélude en fa dièse mineur*), « une presque égale intensité de son à toutes les notes [38] ». La cinquième exigence – ne pas faire passer la musique à travers la littérature ou la peinture, respecter l'autonomie de cet art : « C'est l'erreur des Goncourt, de Gautier, d'avoir voulu jeter la langue dans le domaine de la peinture ; comme de la musique d'aujourd'hui de certains de prétendre écrire, ou évoquer. L'art parfait est celui qui d'abord prend conscience de ses limites ; celui-là seul est illimité [39]. »

Peu importe la « signification » d'un morceau qui le rétrécit et gêne Gide. Ce qu'il préfère, c'est « une musique sans paroles » – rappelons-nous les *Romances sans paroles* de Verlaine, l'un des importants intertextes des *Cahiers d'André Walter.* L'idéal gidien de musique sans paroles, de provenance littéraire, va assumer ses ambitions musicologiques. Il préfère « que, tout au plus, [la musique vienne] prétexter la mystique d'une liturgie. *La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper* [40] ». La conclusion de Gide va être mise en œuvre plus tard par Sartre, un autre pianiste chez qui le piano devient le lieu de prédilection

[38] *Notes sur Chopin, op. cit.*, pp. 33-50.
[39] *Ibid.,* p. 103.
[40] *Ibid.,* pp. 51-2.

d'un contretemps. Finalement, cet essai d'interprétation gidienne des préludes a le mérite de souligner que la musique se refuse d'être à la fois « comprise » et d'être « résumée ». Tout essai de vivre une musique comme sienne sous-entend une patience de l'écoute, qui, pour être véritable, doit toujours, pour une part, rester « désarmée ».

Le « secret » du Chopin gidien
La constitution d'un objet d'amour

> « Il y a un imaginaire de la musique, dont la fonction est de rassurer, de constituer le sujet qui l'entend. »
> (Roland Barthes, « Le Grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*)

Les *Nocturnes,* forme aux origines complexes, inaugurée par John Field [41], non abordée par nombre de compositeurs (tels Liszt, Mendelssohn ou Schumann) et ciselée à la perfection par Chopin lui-même, permettent à Gide d'introduire « le secret même d'une œuvre [42] », le « problème d'art qui préside à la composition et à la genèse même du morceau [43] », c'est-à-dire, de faire naître *son* Chopin à lui.

Ce qui fait irruption dans le discours, c'est l'*amour* barthésien, avec toutes ces phrases bien connues : « il est difficile de parler de ce qu'on aime » (« Le Chant romantique », *L'Obvie et l'obtus*), « on échoue toujours à parler de ce qu'on aime », le titre de son dernier texte, ou : « On dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : le vrai pianiste schumannien, c'est moi ». L'auditeur *fasciné* alors devient le frère

[41] John Field, pianiste et compositeur irlandais, né à Dublin en 1782 et mort à Moscou en 1837, a fait une brillante carrière de virtuose et de professeur de piano en Russie. Il est l'un des premiers compositeurs à utiliser la forme des nocturnes. Il a écrit dix-huit nocturnes qui ont influencé la musique romantique car ils n'avaient pas un schéma formel rigide (comme la sonate) et ils créaient une atmosphère sans programme et sans texte. Ils ouvraient la voie à Chopin, qui va les rendre célèbres. Liszt a publié une édition des nocturnes de Field, pour laquelle il a écrit une préface et dont les sources étaient des rares documents ramassés en Russie.

[42] *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 34.

[43] 8 janvier 1939, *Journal,* t. II, p. 638.

bien-aimé de l'*Amoureux* des *Fragments.* La réflexion sur la musique s'épuise alors à la fois dans la revendication d'un soi et dans la répétition d'une déclaration d'amour. Tout le contraire du proverbe des *gustibus non disputandis*, le sujet fait ressortir ce par quoi il *diffère,* car ce qu'il *aime* le distingue de tous les autres. En « constituant » les compositions que nous aimons par leur inclusion dans le champ de nos préférences, et en les présentant par ce qu'elles sont *pour nous,* en même temps, nous leur donnons l'opportunité de *parler de nous.* Ce discours-là est alors nécessairement empreint de moralisme. Il instaure une compétence, dans laquelle baigne Gide en maître, mais non pas en « maître ignorant » (Jacques Rancière). Gide essaie de créer en mots ce qu'un pianiste comme Ivo Pogorelich (et non pas un simple « exécutant », comme dirait Gide) a réussi à créer en musique dans son récital Chopin, une histoire d'amour, que nous pouvons ne pas approuver, mais que nous ne pouvons pas nier.

« Toute la rhétorique des *Notes sur Chopin* consiste en un syllogisme amoureux. Proposition majeure : personne n'aime Chopin comme il doit être aimé ; mineure : Gide seul aime Chopin de l'amour qui lui convient ; conclusion : Chopin existe grâce à Gide, ou plus exactement, le seul Chopin qui existe, c'est le Chopin que constitue Gide, celui dont il est le Protée, le miroir, ou même le double. » Gide, comme seul détenteur du « secret » de Chopin, essaie de convaincre le lecteur d'acquérir (par sa rhétorique) la compétence de cerner et d'identifier Chopin – « *constituer* non seulement la musique de Chopin, mais l'entité "Chopin", le monde-Chopin, l'être-Chopin en sujet exemplaire du musical [44] ».

Ainsi, encore une fois, chez Gide s'agit-il de morale, d'une morale de l'interprétation « authentique », fondée sur l'autonomie de la musique et de « l'immoralité » condamnée [45], d'un mythe de la réappropriation absolue, du désir fou d'un *savoir absolu* [46].

[44] Doumet, *ibid.,* p. 441.

[45] Barthes, par contre, délaissera cette rhétorique négative de l'immortalité, au profit de cette identification impossible avec son « frère » Schumann, pour plonger dans le « plaisir », cette fois non pas du texte, mais du corps chaleureux de l'Amateur.

[46] Jacques Derrida, *Glas,* Paris : Galilée, 1974, p. 247.

Mon *Chopin est double, romantique* et *classique*

> « Quelle erreur de croire que c'est en se laissant aller à soi qu'on est ou devient plus personnel ! Ce qui vous vient d'abord et naturellement à l'esprit, ce sont des lieux communs, des clichés […] la vulgarité tire à soi l'homme qui s'abandonne. » (André Gide [47])

Étonnante est le force du discours critique, contre lequel s'acharne Gide, qui a transformé un compositeur d'orientation décidément classique en un archétype de l'artiste romantique. « Je crois que la première erreur vient de ce qu'ils [les virtuoses] cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique [48]. » En rappelant la meilleure tradition française des moralistes du Grand Siècle, Gide professe la poétique du fragment, mais cette fois non pas d'un fragment romantique ou barthésien mais d'un fragment classique, aphoristique, presque à la Rochefoucauld : « Certaines des œuvres les plus courtes de Chopin ont cette beauté nécessaire et pure de la résolution d'un problème. En art, bien poser le problème, c'est le résoudre. » Gide veut *comprendre* la musique de Chopin.

Chopin ne succombe pas à la tentation romantique dont parlait Monelle, il ne détruit pas l'unité factice de la forme classique dans son essai de réconcilier la structure et le genre. Le peu des moyens disponibles impose des contraintes, une rigueur artistique, le ciselage de l'art, le *dénuement,* qui sont aussi les notions-clés de la poétique gidienne : « Ne jouez Chopin que sur un excellent piano. Précisément parce qu'il n'apporte jamais rien de trop, il a besoin de tout pour se suffire. Il ne devient lui-même que parfait [49]. »

L'identité du Chopin gidien établie, Gide se lance dans la défi-

[47] *Journal,* t. II, *op. cit.,* p. 100.
[48] 8 janvier 1939, *Journal,* t. II, p. 638.
[49] *Notes sur Chopin,* « Feuillets inédits et variantes », *op. cit.,* pp. 103-4.

nition de l'idéal artistique de Chopin, encore une fois « en négatif » : surtout pas de rhétorique. « Aucun développement rhétorique, aucun désir de gonfler l'idée musicale et d'en obtenir davantage, mais, au contraire, celui de simplifier son expression jusqu'à l'extrême, jusqu'à la perfection [50]. » C'est comme une initiation à l'esthétique du fragment barthésien (*Roland Barthes par Roland Barthes*). Cet idéal sous-entend « l'antipathétique » – pas de crescendo, juste des « forte » et des « piano [51] ». Pas de brio : « Il y faudrait du doute, de la surprise, du tremblement ; surtout pas d'esprit (« l'esprit me fait mal »), mais, non plus, pas de sottise ; c'est-à-dire : pas d'infatuation. C'est trop demander au virtuose. Le créateur peut bien être orgueilleux (encore que les plus grands soient modestes) ; le virtuose est fat [52]. » D'où l'idéal esthétique gidien de l'*atticisme* dans l'art (Gustave René Hocké), le contraire de l'*asianisme* wagnérien (hugolien aussi) et de leur « inartistisme foncier [53] ».

Doumet identifie chez le Chopin gidien « une complaisance régressive dans le goût musical » (ce qu'il retrouve chez Barthes dans l'art de Panzéra). Elle n'est pas « dénuée d'arrière-plans sociologiques qui participent de l'idéalisation du moi : clarté aristocratique opposée au sentimentalisme bourgeois [54] ». L'idéal artistique gidien sous-entend l'existence du musicien qui est *artiste,* non pas seulement compositeur et interprète, « exécutant » virtuose qui ne fait que « présenter le morceau » en produisant un pathos facile pour le grand public. Chopin, tout comme Valéry qui part du mot, du vers, part des notes, obsédé comme il l'était par le ton, mais « plus émotionnel, plus humain [55] ».

Gide constitue son Chopin « classique » en opposition (au

[50] *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 54.
[51] 21 juin 1930, *Journal,* t. II, p. 205.
[52] *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 84.
[53] *Notes sur Chopin,* « Fragments du Journal », 22 mai 1907, p. 58. Gide parle de cette « surabondance quasi asiatique, cette épaisseur, cette informité n'est pas précisément ce par quoi elle reste le moins dégagée du barbare, ce par où tout l'œuvre d'un Wagner hier, l'œuvre naissant d'un Strauss aujourd'hui, pouvait exaspérer le slave et francophile Nietzsche jusqu'à la folie » (*ibid.,* p. 101).
[54] Doumet, *op. cit*., pp. 447-8.
[55] *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 28.

mythe du Chopin lacrymal), comme tout amoureux, et sa véhémence n'a rien de l'amour d'un Sartre pour Chopin, qui reste muet, qui se constitue en silence et se situe consciemment hors discours, pour échapper à sa fameuse tentation de « tout dire » et de « tout comprendre ». Le Sartre pianiste amateur (*Les Mots*) se distingue nettement du Sartre écrivain-philosophe et aussi de l'impitoyable Roquentin. Le premier réussit à produire un autre *rythme,* une temporalité *autre.* Contrairement à Gide, chez Sartre c'est plus cette temporalité qui déroge à la mise en mots qui constitue la pratique du piano comme une activité à part, et moins son « secret » ou l'intimité qui lui est propre.

L'univers musical de Chopin est donc pour Sartre indicible. Par contre, Gide est un « bavard » en matière musicale. En musique, il est aussi un « sérieux » – chez Gide, il n'y a pas de place pour l'ironie, tout se joue entre l'amour et la haine, la sympathie et le mépris. Cependant, les deux, en jouant, jouent une certaine « comédie », en glissant dans le rôle du musicien romantique (notamment par la posture). Sartre s'engage dans ce jeu à plusieurs niveaux : tout en épousant cette imagerie romantique, il construit un rempart efficace, une distance – l'ironie et le sarcasme. Tout en s'amusant avec le paysage intérieur chopinien, Sartre ne rejette pas l'empathie à l'égard de telles affections. Or ce que François Noudelmann identifie comme « la véritable contamination » sartrienne a lieu « dans l'imaginaire de Sartre qui importe les rêveries maladives du romantisme. Le goût pour l'abjection, estampille de la littérature existentialiste, a recouvert cette veine romantique au profit d'un réalisme antibourgeois. Le titre de *La Nausée* a ainsi remplacé celui que Sartre avait souhaité initialement : *Melancholia.* […] Aussi la proximité de Sartre avec Chopin ne se limite-t-elle pas au piano romantique, elle rejoint le désenchantement de l'homme seul dans un monde déliquescent. Même joué, même moqué, ce romantisme est partagé [56] ».

Gide ne nie pas le romantisme de Chopin, il nie un certain romantisme de Chopin, le Chopin romantique des autres. Son Chopin, par contre, « le vrai et le seul », qu'il est le seul à connaître, est tout aussi classique que romantique. Cependant, le

[56] François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes : Sartre, Nietzsche, Barthes au piano,* Paris : Gallimard, 2008, p. 23.

seul problème que pose cette conclusion gidienne – le Chopin gidien serait ainsi romantique *et* classique – c'est qu'elle sous-entend une définition essentialiste et dualiste de ces termes. Encore pire, dans ses *Écrits critiques,* Gide assigne au « romantisme » et au « classicisme » une définition transhistorique (tout comme celles d'« atticisme » et d'« asianisme » de Gustave René Hocké) qui, paradoxalement, finit par travailler lentement sur sa propre perte. Enfin, dans ces essais, il leur attribue une valeur morale et même moraliste. Rien de surprenant, étant donné qu'il parle en amoureux qui essaie de concilier toutes les contradictions de son objet d'amour. Si, comme Gide le suggère dans ses *Essais critiques*, la lutte entre le classicisme et le romantisme est omniprésente, voire, « à l'intérieur de chaque esprit », cette lutte même doit engendrer l'œuvre. C'est l'œuvre d'art classique qui est censée raconter « le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur ». C'est la véhémence, la ferveur, la révolte de la « chose » finalement soumise qui dicte la beauté de l'œuvre. Ainsi l'art, l'œuvre, tout comme la figure de l'écrivain, sont-ils garantis par le refus de l'abandon, de l'impulsion et de la vulgarité d'une sollicitation immédiatement satisfaite. Or le fait que Gide traite ici les deux termes comme des catégories psychologiques, et non pas poétiques (il parle du « vrai classicisme »), ne change rien à son positionnement envers ces réalités : une contrainte extérieure, artificielle, se confine à des œuvres académiques. Il y faudrait ce que Nietzsche nomme la mesure (*Besonnenheit*), la pondération d'une dimension apollinienne perdue. C'est à Gide d'introduire une catégorie cruciale, morale : « Il me semble que les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation. La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. »

Aussi, bien que le romantisme soit condamnable moralement, le Chopin gidien ne dénie-t-il pas son caractère double, classique et romantique. À l'époque où le monde « décode » Chopin à

travers le prisme du mythe du génie romantique, la perspicacité de Gide se fait voir non seulement dans sa stratégie intelligente d'écriture inclusive, mais aussi dans ses efforts permanents d'inclure la morale dans toutes les facettes du quotidien, jusqu'à ses goûts musicaux. Ainsi le Chopin gidien devrait-il montrer qu'une identité se conquiert par « le renoncement à l'individualité » et « le sacrifice d'une complaisance » – bref, par le « romantisme dompté ». Sinon, l'homme n'apprend que le « particulier, [le] bizarre, [le] défectueux [57] ». C'est d'ailleurs pour cette raison que le Chopin gidien, un Chopin éminemment *personnel,* est « classique » moralement et « romantique » psychologiquement. Et même s'il porte en soi des miettes d'une intuition que l'histoire de l'écoute et la musicologie contemporaine vont confirmer, il ne va pas devenir un vieux beau. Il vieillira assez vite, inévitablement.

L'antipode « inattendu » du Chopin gidien Bach

> « Dans les bons jours, ceux où je donne ma mesure, où je livre ma vérité, rien n'est plus harmonieux que mon paysage intérieur ; c'est la musique des grandes fugues de Bach qui l'emplit le plus adéquatement. » (André Gide [58])

Le Chopin gidien a donc réussi à joindre le romantisme et le classicisme. Or « l'essence » de Chopin convoitée ne peut être mise en scène qu'en comparaison (ou en opposition) avec les autres. L'un de ces autres compositeurs de prédilection, que Gide côtoie quotidiennement, est non seulement Schumann, l'idéal de son jeune âge que Gide a « renié » dans ses *Notes,* mais Bach, qui se dresse souvent, à son tour, contre Beethoven – rappelons-nous le « vois comme je pantèle [59] ! ».

En dénombrant les « personnalités dont s'est formée la mienne », dans la colonne des compositeurs, Gide ne cite que trois noms : « Bach / Schumann / Chopin » qui sont ceux qu'il fréquente le plus et ceux qu'il pleura dans sa vieillesse – faute de mémoire, Gide sera contraint d'abandonner le piano, tout comme

[57] André Gide, *Essais critiques, op. cit.*, pp. 279-81.
[58] 11 novembre 1924, *Journal,* t. I, p. 1261.
[59] 15 mai 1942, *Journal,* t. II, pp. 816-7.

Sartre à cause de sa cécité. Bach est même le seul compositeur qu'il propose à Marcel Drouin, en lui dressant une liste des « moyens d'entraînement et d'excitation au travail [60] » – après les moyens intellectuels, viennent les moyens matériels, « (tous douteux) », comme il dit, et continue : « Ne jamais chercher à s'entraîner au moment même par la lecture ni par la musique ; ou bien choisir un auteur ancien et ne lire (mais pieusement) que quelques lignes. Ceux que je prends dans ce cas sont toujours les mêmes : Virgile, Molière et Bach (lu sans le secours du piano) ; le *Candide* de Voltaire ; ou, pour de tout autres raisons, les premiers volumes de la correspondance de Flaubert, ou les *Lettres à sa sœur* de Balzac. »

Chez Gide, Bach a évidemment un statut tout autre que Chopin – il ne l'incite pas à créer un texte, il n'est abordé que dans le journal, « de biais ». Il représente non seulement un matériel à jouer ; son rapport à Bach est tout autre. Il se réduit à une admiration « de loin » : au sujet du *Clavecin bien tempéré,* « La littérature ne sut rien donner d'aussi parfait [61] ». Ce n'est pas un amour, une passion, proche et vécue jusqu`au point de son paroxysme. Cette admiration est le fruit d'un effort conscient (surpasser ce qui nous « rebute »), d'une *contrainte* (« se faire violence ») qu'impose l'art qui, par conséquent, nous *instruit* le plus, nous *dépayse* : « Sans doute fus-je bien avisé de me forcer longtemps à l'admiration de ce que l'on me donnait comme admirable. Mon penchant naturel me portait vers Chateaubriand ; je décidai de lui préférer Stendhal, qui m'instruisit bien davantage. Il n'y a pas grand profit à se laisser aller trop vite à ses goûts. La véritable instruction est celle qui vous dépayse [62]. » Et il continue : « Mais un âge vient où il importe plus de s'affirmer que de s'instruire. »

C`est pourquoi à l'« instruction » de Bach (et ses préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré,* dont il pouvait jouer « d`enfilée » et par cœur une bonne vingtaine), et au « certain équilibre heureux », au « consentement quasi séraphique, comparable à cette sérénité que le chrétien cherche, et trouve, dans la prière ; mais [où] je m'y *réfugiais* trop volontiers » qui s`ensuivit, succède

[60] « Feuillets, 1894 », *Journal,* t. I, pp. 193-6.
[61] 17 avril 1943, *Journal,* t. II, p. 941.
[62] Jeudi 12 juillet 1934, *Journal,* t. II, p. 462.

Chopin. À la perfection « où les mathématiques pures se mettent à palpiter, à sourire : incarnation de la nécessité » qui lui *suffisait* trop (c`est Gide qui souligne), qui finissait par lui déconseiller l'effort, Gide préfère l`exigeant Chopin, chez qui il faut comprendre la particularité d`un musicien *artiste,* « cette sorte de nécessité, de nécessitation logique, qu'il fallait désormais chercher ailleurs que dans le contrepoint, et qui, du coup, devenait psychologique [63]… »

Or il lèvera sa voix contre la falsification de l`admirable *Toccata* de Bach par l`orchestration – si bonne fût-elle, elle « tend à lui enlever (ou à cacher) ce caractère de nécessité quasi mathématique où elle tend. C'est l'humaniser à l'excès […] et c'est un peu le trahir que de dégager et souligner des possibilités harmoniques ou mélodiques latentes (comme fit Gounod pour le premier prélude du *Clavecin bien tempéré*). Je voudrais, après cette humanisation pathétique, réentendre dans son abstraction d'épure ce céleste édifice, qu'il semble qu'on ne puisse rapprocher de l'homme qu'en l'écartant de Dieu [64] ». Gide met en valeur le *sublime* propre à la musique de Bach – son *Kunst der Fugue* est tout d`abord vénéré pour sa nature « inhumaine », éthérée, spirituelle, sereine, pour être détrôné, dévalorisé une semaine plus tard comme cérébral, pénible, rigide et inflexible [65]. Somme toute, le Bach de Gide reste lointain comme un Dieu, son univers est mathématique, ordonné et limpide, l'expression de l`harmonie même, céleste et parfaite, tandis que son Chopin reste toujours humain, si humain.

L`intuition de Gide, sa compréhension des petites formes chez Chopin, s'est avérée exacte, mais aussi, et ce qui est encore plus important, son intuition de la nécessité d`une nouvelle compréhension de la musique en général et de la création d'un nouveau langage non rhétorique dans les arts [66]. D`où aussi cette nécessité d`accueillir son Chopin, qui devient un maître de *joie.*

[63] 8 février 1934, *Journal,* t. II, p. 451.
[64] 15 mai 1942, *Journal,* t. II, pp. 816-7.
[65] 1er décembre 1921, *Journal,* t. I, p. 1142 ; 7 décembre 1921, *ibid.,* pp. 1143-4.
[66] Voir 25 septembre 1915, *Journal,* t. I, pp. 889-90.

Les figures de la joie chez Chopin
L'« exécution » comme « explication »

> « CHOPIN.
> « Pour Beethoven, assurément la *quantité* de son importe ; pour Chopin seulement la *qualité* (pianissimo dans la *Barcarolle*).
> « Pas de diamant plus limpide.
> « Pas de perle de plus belle eau. » (André Gide [67])

> « Un laps de temps : ce ne fut qu'un intervalle, presque rien, la diminution infinie d'un intervalle musical […]. Le verdict. Comme si tout à coup le mal, rien de mal n'arrivait plus. Comme si rien de mal n'arriverait plus que la mort – ou seulement plus tard, trop tard, tellement plus tard. »
> (Jacques Derrida [68])

> « *La musique du meilleur avenir.* — Le premier musicien serait selon moi celui qui ne connaîtrait que la tristesse de la plus profonde félicité, et nulle autre tristesse : pareil musicien, il n'y en a jamais eu jusqu'alors. »
> (Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 183)

En identifiant « le Chopin des virtuoses » et « le Chopin des jeunes filles », « trop sentimental », tout en mineur, Gide fait ressortir le Chopin qu'il aime : « c'est qu'à travers et par delà cette tristesse, il parvient pourtant à la joie ; c'est que la joie en lui domine (Nietzsche l'avait fort bien senti.[69]). »

Gide introduit Nietzsche comme le modèle d`une écoute convoitée de Chopin, celle qui met en valeur la *joie* comme principe de constitution de l`imagerie de ce compositeur idéal : « Il faut bien que j'avoue mon peu de goût pour certaines grandes compositions de Chopin des plus célèbres – l'*Allegro de Concert,* la *Polonaise-Fantaisie* (op. 61) et même la grande *Fantaisie* en fa mineur tant prônée. Ce sont là des morceaux d'apparat pour

[67] « Feuillets, 1913 », *Journal,* t. I, p. 759.
[68] Jacques Derrida, « Un ver à soie », dans Hélène Cixous, Jacques Derrida, *Voiles,* Paris : Galilée, 1998, p. 85.
[69] *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 26.

grand public, déclamatoires et quelque peu redondants, d'où pathétique facile, à effets, et où je ne retrouve plus qu'à peine l'incomparable artiste des *Préludes* et des *Études*. […] En revanche la *Barcarolle* et la *Berceuse* […] sont deux des compositions de Chopin que je préfère et même peu s'en faut que je ne mette, ainsi que faisait Nietzsche, la *Barcarolle* au sommet de toute son œuvre. […] Mais, incidemment, je voudrais remarquer que ces deux œuvres baignent dans une extraordinaire joie ; la *Berceuse* dans une joie tendre et toute féminine ; la *Barcarolle* dans une sorte de lyrisme radieux, gracieux et robuste qui explique la prédilection de Nietzsche… et la mienne [70]. »

Nietzsche préfère la *Barcarolle* [71] ; Gide aussi, ou presque. Proche des *Nocturnes* par la nostalgie qui ne tombe pas dans le sentimental, car dépourvue d`effet dramatique, la *Barcarolle* est la Venise rêvée de Chopin, créée dans la chambre au premier étage de la résidence de George Sand à Nohant, dans la compagnie des « élus » – Franz Liszt et Marie d`Agoult, Balzac, Delacroix, Dumas, Gautier, Flaubert et Tourgueniev. Nietzsche, bien que francophile, n`aime pas George Sand qu`il nomme l'« intarissable vache laitière des lettres » au style de « tapisserie bariolée », en condamnant son populisme (« l'aspiration plébéienne ») et, encore plus, sa coquetterie avec des « allures masculines », avec des « manières de garçon mal élevé », bref, avec la virilité. Selon Nietzsche, elle, « froide », « insupportable "artiste" », qui « se remontait comme une pendule » et s'étalait avec une grande complaisance, avait, tout comme son maître, Rousseau, « quelque chose d`allemand, au mauvais sens du terme, et qu'en tout cas seul le déclin du goût français a rendu possible ». Les premières *Lettres d'un voyageur* que Nietzsche avait lues sont, selon lui,

[70] *Ibid.,* pp. 110-2.

[71] « Presque toutes les situations et manières de vivre ont leur moment de *bonheur.* C'est lui que les bons artistes savent prendre au filet. Même l'existence au bord de la mer a le sien, elle si ennuyeuse, si sale, si malsaine à vivre, et côtoyant la canaille la plus bruyante et la plus cupide ; – ce moment de bonheur, Chopin l'a si bien fait chanter, dans la barcarolle, qu'à l'écouter l'envie pourrait prendre même les dieux de passer de longues soirées d'été allongés dans une barque. » (Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », 160, *op. cit.,* p. 246).

« comme tout ce qui vient de Rousseau, faux, fabriqué, vide et boursouflé, excessif [72]… ».

Nietzsche la situe symboliquement, elle et ses amis de Nohant, Balzac, Hugo et Liszt, de l`autre côté de son Chopin aimé et de son romantique préféré, Stendhal, comme une antithèse pure au monde germanique. Aussi la *Barcarolle* devient-elle pour Nietzsche un socle théorique, car dans le cadre de sa mythologie personnelle, Nietzsche rachète Chopin, comme tout Amoureux. La *Barcarolle* est une exception qui transforme Chopin en *dissident* qui, à l`intérieur de son fantasme généalogique, devient le représentant idéal de la culture méditerranéenne qui se rapproche du Chopin non-occidental de Gide[73]. Par ailleurs, l'idéal nietzschéen d'une musique « gaie et profonde [74] » naît *contre* Wagner, *contre* la mélancolie, *contre* la nuit. Cette musique était censée être une musique de lumière, méditerranéenne, légère, cadencée, mesurée, achevée et apollinienne, qui lui assurerait le repos.

Cependant, pour définir la musique de Chopin, « défaillante d'excès de joie [75] », Gide reprend métaphoriquement les observations de Montesquieu sur l'histoire naturelle pour « expliquer la manière dont prennent naissance certaines phrases musicales de Chopin. Montesquieu parle d'un lent épaississement de la sève, qui progressivement se coagule, devient opaque, et tout naturellement se fait tige, d'où surgit une nouvelle frondaison [76] ». Il ne s'agissait pas pour Gide de « succomber » tout simplement à l'idéal nietzschéen d'une joie « victorieuse », « triomphante [77] ».

[72] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des Idoles* (*Divagations d'un « inactuel »,* 6, « George Sand ») dans *Œuvres philosophiques complètes,* t. VIII, *op. cit.,* p. 111.

[73] Nietzsche n'était pas le seul philosophe allemand qui appréciait les Italiens : Hegel admire Rossini pendant qu'il passe sous silence son contemporain, Beethoven.

[74] Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner,* « Intermezzo », *Œuvres philosophiques complètes,* t. VIII, p. 351.

[75] 7 janvier 1939, *Journal,* t. II, p. 637.

[76] 12 février 1929, *Journal,* t. II, p. 120.

[77] Nietzsche adore Chopin, il s`identifie même avec lui comme compositeur, mais, tout comme Sartre, il ne l`analyse point. Bien que rarement mentionné (dans *Le Voyageur et son ombre*), Chopin est chez

Selon Gide, la joie la plus tendre, la plus confiante et la plus pure chez Chopin se découvre dans le XVII[e] prélude (dans les deux modulations en ton dièse) – elle est « toute proche des larmes. "Ô cœur navré de joie", disait le Lorenzaccio de Musset ». Il cède. Cette joie doit être non seulement ravissante, étonnante, surprenante, elle doit être exprimée au début dans une voix presque indistincte, qui « reste profondément engagée et comme flottante dans cet écoulement régulier des six croches, où bat un cœur impersonnel. Il advient plus souvent que l'exécutant, pour mieux marquer sa propre émotion, croie devoir donner la fièvre à ce pouls tranquille et que j'aime parfaitement régulier au contraire [78] ».

La joie de Chopin est censée donc être la joie d'un cœur impersonnel, qui ferait éclore la mélodie « naturellement », ferait surgir le chant, se dégager doucement de l'accompagnement, et se fondre de nouveau vers la fin dans l'atmosphère de cette « homogénéité parfaite [79] ».

« *Et la voix qui chantait*
S'éteint comme un oiseau se pose. Tout se tait [80]. »

Bien que, comme tout amoureux, Gide ne puisse pas se libérer de la tentation de la connaissance (du « Vouloir-Saisir » barthésien), il augure une poétique de l'écoute de Chopin tout *autre.* Il se rapproche de la catégorie barthésienne du neutre, du « Non-Vouloir-Saisir », de la dépossession, du désir de la « bonne nuit » et de la connaissance de l'inconnaissance : « Il y a certain enveloppement par la phrase musicale, certaine prise de possession de l'auditeur, certain « laisse-toi conduire » que je n'ai vu réaliser, ni chercher même, par aucun pianiste. Ils se contentent de présenter le morceau ; leur jeu ne l'explique ni ne le développe, ne le laisse pas découvrir [81]. » Aussi Gide s`approche-t-il d`un autre

Nietzsche aussi la figure du compositeur idéal, détenteur d`une simplicité et d`une élégance tout anti-wagnérienne, et d`un sens aigu de la forme fondé sur une structure élémentaire.

[78] 12 février 1929, *Journal,* t. II*,* pp.120-1.

[79] 5 novembre 1928, *Journal,* t. II, p. 95.

[80] 12 février 1929, *Journal,* t. II, p. 121. Gide se plaît à citer ces vers de Victor Hugo (*La Légende des siècles,* « Eviradnus », vv. 709-10). Voir *Notes sur Chopin, op. cit.*, pp. 29 et 74.

[81] 18 novembre 1929, *Journal,* t. II, p. 165.

concept de Nietzsche que celui-ci introduit dans son mythe personnel sur Chopin ; ce concept-là découle implicitement du concept du tragique de sa *Naissance de la tragédie* : *amor fati* : déjà Nietzsche affirme que Chopin n`anéantit pas les conventions, il les sublime, il joue avec eux comme un prince. Aussi la musique comme un art de la perte, du deuil du présent, de ce qui passe, comme mélancolie, nostalgie, nous tend-elle une main consolatrice et nous apprend à dire « oui » à la fugacité, au tragique, un « oui » heureux et joyeux, qui connaît la fragilité de l'existence et cette nostalgie, cette mélancolie qui n'est jamais loin. Cette joie comme « tristesse de la plus profonde félicité » le confirme.

Gide, par contre, en invoquant le besoin de laisser une certaine liberté à l'auditoire, de ne pas l'assourdir par le rubato, plaide pour la liberté de l'interprétation, et non pas pour l'interprète. Alors ce besoin-là rejoint l'insistance sur le ton, « l'anti-effet », « l'anti-étonnement », la joie, la sérénité, l'émotion, mais surtout la *compréhension,* qui est encore une facette du désir de l'amoureux qui cherche toujours à comprendre.

Par ailleurs la musique peut-elle vraiment se comprendre, peut-on la « décoder » ? Ne s'agit-il pas là d'un « désir fou » de l'amoureux toujours condamné à manquer sa dimension proprement esthétique, irréductible au concept, voire aux mots ? La musique ne serait-elle pas un objet, un art rebelle à la prise dite philosophique, à la conceptualisation, enfin, une menace [82] à la philosophie – « la nuit du philosophe » qu'il est condamné de « tenir en respect [83] » ? En accentuant la joie chez Chopin, peut-être, encore une fois, à l'encontre de Cortot, Gide introduit le dernier terme qui achève son interprétation – si la Barcarolle exprime surtout « la langueur dans l'excessive joie [84] », c'est « l'exécution » qui doit faire ressortir cette joie déployée dans les propositions

[82] Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner),* Paris : Christian Bourgois, 1991, pp. 165-6.

[83] Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Paris : Galilée, 2002, p. 11. Ce respect, qui dit l'échec de la théorie, ne réduit pas ces problèmes aux discours sur l'« ineffable », mais inaugure une approche de la musique, et de l'art en général « non pas *contre* ou *hors* du théorique, mais *au plus près de ses échecs,* en essayant de les penser plutôt que de croire pouvoir les résoudre » (*ibid.,* p. 113).

[84] « Fragments du journal », 3 juin 1921, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 63.

musicales « simples » et « pures » de Chopin. C'est « l'exécution » qui doit se faire « explication » : « Il semble qu'il y ait trop de son, trop de notes aussitôt que l'on ne comprend plus la parfaite signification de chacune. Toute bonne exécution doit être une explication du morceau. Mais le pianiste cherche l'effet, comme l'acteur ; et l'effet n'est obtenu d'ordinaire qu'aux dépens du texte. L'exécutant sait fort bien que je serai d'autant plus étonné que je comprendrai moins. Mais précisément ce que je souhaite, c'est de comprendre. L'étonnement, en art, ne vaut que s'il cède aussitôt à l'émotion ; et le plus souvent il l'empêche [85]. »

Le non-dit dans les Notes sur Chopin *Que devient Gide ?*

> « J'ai de nouveau rêvé cette nuit, que, devant un piano, je retrouvais mon agilité des meilleurs jours. Je jouais la première étude de Chopin d'une manière étourdissante. Un peu comme un aveugle rêverait qu'il a soudain recouvré la vue. »
>
> (André Gide [86])

Tout amoureux ne fait que dire une seule chose, *je t'aime.* Il ne fait que la répéter et ne semble jamais l'épuiser. Chopin reste présent dans son journal ; Gide lui assigne toujours une place privilégiée. Ses *Notes* ne sont jamais déniées ; elles ne sont que nuancées dans une note datant de novembre 1949 [87] sur le I^er^ scherzo (en si mineur) de Chopin, lorsque Gide renonce à présider à un *Hommage à Chopin.* Les pages « manquantes » nuanceraient la figure de l'interprète idéal, tout le contraire du virtuose, qui est sûr de lui-même, imperturbable, agressif avec une « quasi surhumaine réussite de [son] "tour de force" ». « Rubinstein (le premier, le grand), lorsqu'il *présentait* un morceau (sonate de Beethoven, par exemple) l'offrait au public de telle manière qu'il semblait le découvrir, phrase après phrase, ou, pour mieux dire : le créer au fur et à mesure. Les auditeurs épousaient sa surprise, son ravissement. […] Je serais virtuose moi-même, je veux dire : entièrement maître du clavier, il me semble que mon souci majeur

[85] *Notes sur Chopin, op. cit.,* pp. 62-3.
[86] 5 janvier 1942, *Journal,* t. II, p. 798.
[87] *Journal,* t. II, p. 1086.

serait de faire penser à l'auditeur. » Le non-dit serait ici la simplicité des vrais maîtres qui « invitent […] l'auditeur à participer à la composition du morceau ». Ils invitent à le comprendre. Cette façon de faire advenir la musique de Chopin situe Gide dans le contexte barthésien non pas de la maîtrise mais du désistement. L'écoute de Chopin devrait être l'abandon même à la seule émotion du compositeur, et, en cela, proche de la catégorie du *Neutre.*

L'amoureux se désiste et revient périodiquement, mais tout amour finit un jour. Celui de Gide pour Chopin s'est éteint naturellement ; Gide renonce à la pratique du piano et à Chopin, non sans regret. Chez Gide, l'abandon du piano a toujours été vécu comme un sacrifice, essentiellement féminin. Alissa, avec sa nouvelle coiffure désolante, vidée de sa féminité, élimine le piano. Juliette et Éveline, qui le font à cause et au nom de leurs époux respectifs, les non-initiés, et Sara, consternée par le même sacrifice de la sœur d'un de ses amis, toutes rappellent le geste de Madeleine qui remplace à son tour sa bibliothèque classique par une collection d'ouvrages « simples ». Quelles que soient les raisons de ce choix, le désistement est vécu comme un déchirement : « Quand je songe à cet adieu que j'ai dit à la musique,

À peu que le cœur ne me fend

et il ne me paraît pas que la mort puisse m'enlever rien, à présent, à quoi j'aurai tenu davantage [88]. » La coupure n'est ni nette ni mythique. L'espoir de pouvoir recommencer luit comme une braise. Ce que trace son *Journal*, vers la fin, c'est cette triste histoire du journal d'un vieux, qui note consciemment le manque douloureux de la musique, ses espoirs et la chute progressive de ses facultés : « À quel point me manque un piano, *mon* piano !… Certains jours ce besoin, ce regret de musique devient une sorte de douleur presque physique [89]. » Ou encore : « Ayant ouvert le piano des Reymond, par désœuvrement (car l'électricité est coupée et, passé 5 heures du soir, la lecture devient impossible), je constate avec désolation que je ne puis me souvenir complètement d'aucune fugue de Bach, d'aucun prélude, et ne retrouve plus en tête que des bribes de Chopin ou de Schumann [90]… » N'oublions pas

[88] 7 janvier 1939, *Journal,* t. II, p. 637.
[89] 11 septembre 1941, *Journal,* t. II, p. 783.
[90] 22 décembre 1942, *Journal*, t. II, p. 858.

que Gide l'a *compris* bien précocement : « […] je comprenais. C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit. […] Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot [91]. »

Le piano comme un lieu de contretemps

> « […] pour tromper une attente il faut bien d'abord ménager celle-ci, faire attendre ». (André Gide [92])

Chez Gide, le piano est le lieu où *se crée* la musique. Il est l'instrument-seuil, à travers lequel le sujet passe de l'autre côté du miroir. Il est « l'outil rêvé de la *subjectivation musicale* » (Doumet), qui rend possible à la fois l'intériorisation des signes du texte, de la partition, et la projection dans son espace collectif. Ce qui pourrait être nommé la socialité musicale est par son essence double, intérieure et extérieure, et paradoxale en son essence car conditionnée par la temporalité musicale et celle du Monde. En adhérant, c'est-à-dire en s'y incluant et s'en retranchant à la fois, l'amateur se crée une fissure dans le temps, il produit *sa* propre temporalité musicale. Gide, en rejoignant *son* Chopin, laisse derrière lui ses contemporains, mais ce geste-là n'a rien du geste barthésien. Ainsi, chez Gide, le discours public suit-il le plaisir intime. Il n'y a pas de décalage entre l'écoute et la pratique. Pour Gide, même la musique est condamnée à suivre la pente du mûrissement de son projet de devenir écrivain, voire artiste. Déjà à l'époque d'André Walter, la musique est l'art qui peut établir et perpétuer le mythe romantique du génie, qui peut assurer le partage universel d'un art universel, absolu – les *Romances sans paroles* de Verlaine en témoignent. Cet art qui ne peut pas être gâché par la parole ou le discours au moment de l'exécution, qui n'a absolument pas besoin de la parole pour être, devrait être capable de transmettre, d'une manière mystérieuse, le « je » du compositeur et le « je » de l'interprète. La musique devrait être capable de faire voir la subjectivité même. Naturellement, tout comme le roman rêvé ne devient pas un « roman-théorème » et n'existe que sous forme de plans, la musique n'assure pas une

[91] *Si le grain ne meurt,* pp. 515-6, dans Michel Drouin, *op. cit.*, p. 18.
[92] 18 novembre 1929, *Journal,* t. II, pp. 165-6.

image totale du « je » car elle ne le peut pas. C'est le journal qui deviendra l'espace où se racontent cet échec et l'histoire des illusions qu'il perd avec le temps.

L'idée de la pratique du piano chez Gide, aussi bien que celle de Nietzsche, reste encore assez simple par rapport à celle de Barthes. Chez Gide, tout tourne autour d'Autrui qui est, encore une fois, l'un des témoins de son existence. Dans cet espace de la pratique du piano, le « moi » exerce encore une fois son pouvoir créateur – par cette expression de soi, Gide crée l'amour. « Le piano de Gide s'établit constitutivement sur cette idée : que l'expression du moi, portée à son paroxysme, appelle, invite, séduit, ou soumet d'autres "moi" dans une sphère qui ne peut être, bien sûr, que celle de l'amour [93]. » Cependant, c'est *par* et *dans* cet amour, qu'il assujettit cet Autre, l'effaçant encore une fois, sans considérer ce que l'impétuosité et la ferveur de son amour, malgré ses meilleures intentions ou sa grandeur d'âme, peuvent lui apporter.

Le piano devient chez Gide, tout comme chez Sartre, le lieu d'un *contretemps* (une *arythmie* ?) qui instaure une temporalité *autre,* qui ne surgit pas, mais existe, comme une négociation entre le temps de l'actualité et ceux de l'imaginaire, de l'écriture, de l'affection. Le temps de cette fissure temporelle, Sartre est Chopin, Gide est l'interprète idéal de Chopin. La temporalité barthésienne, mais aussi alors gidienne et sartrienne, de la pratique du piano est tout d'abord discrète. Bien qu'elle échappe au discours de la maîtrise, ou parce qu'elle y échappe, on la *respecte.* Cette temporalité inaugure le discontinu, le fluide, le souterrain, le diffracté et le passif. Elle éloigne du contemporain et suppose « un art de l'articulation, une propension à se démultiplier, une disponibilité affective exceptionnelle plus qu'une sagesse de philosophe pratiquant le retrait [94] ». Le piano comme contretemps fait naître une *idiorythmie* (Barthes) – l`anachronisme, l`in-actualité, la discontinuité, la passivité. La claustration est chez Gide encore « sérieuse », tout comme son amour. Faute d`ironie, l`amour oblige. Le mythe de Chopin inaugure la naissance du mythe de l`écrivain–musicien, amateur mais non pas déchiffreur, baignant dans un univers

[93] Doumet*, op. cit*., p. 433.
[94] François Noudelmann, *op. cit.,* pp. 45-6.

féminin de témoins. Le piano est pour Gide le lieu où la parole se tait, pour faire place aux *notes* qui, elles aussi, créent une *polyphonie* et, tout comme le journal et les fragments, elles *passent outre.* C'est pourquoi la musique, chez Gide, doit aussi être commentée [95].

Musique et écriture, une voie qui ne mène pas uniquement à la Pléiade

> « Le *bien écrire* que j'admire, c'est celui qui, sans se faire remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameubli… »
>
> (André Gide [96])

> « L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie. […] la musique […] sauve le nom en tant que son pur – mais au prix de sa séparation des choses […]. » (Theodor W. Adorno [97])

Les pianistes amateurs se reconnaissent, les écrivains–musiciens encore plus. Or en dépit du lien intime, consubstantiel et incontestable, entre l'écriture et la musique chez Gide (et Barthes), il ne faudrait pas mettre en valeur, comme Doumet [98], la nature unilatérale de la dynamique de ce lien, allant toujours dans un seul sens, du piano à l'écriture, de l'amateur au professionnel. C'est vrai, au début du *Journal*, la musique n'est pour Gide qu'un dispositif qui *accompagne* la lecture, un « décor ». Imprégné de ses idéaux, de son élan de croyant, de sa soif d'un dieu qu'il trouve partout (le *Noli me tangere*), un jeune homme rêve de lire « Euripide aux sons de la musique de Chopin ». Chopin est un décor,

[95] Chez Nietzsche, par contre, vers la fin de sa vie (depuis 1889, les onze dernières années de sa vie), considérée d`habitude comme une période de silence, d`aphasie ou d`incohérence, les notes ont remplacé les mots. Il serait devenu l'un de ces passionnés qui ont capitulé devant le charme de la musique – il a joué régulièrement deux heures par jour sur un piano dans le restaurant de l'hôpital psychiatrique de Iéna, où il a été interné.

[96] *Journal (1889-1939*), 1939, p. 760.

[97] Theodor W. Adorno, *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée,* 143, dans *Nuce, op. cit.*, pp. 298-9.

[98] Doumet, *op. cit.,* p. 436.

tout comme « les rochers des falaises » pour Sappho [99]. « Praticant » fervent, Gide le devient assez vite, en jouant Schumann et Chopin à Pierre Louis. Avec le temps, la musique et l'écriture vont aller de pair (à La Brévine, en écrivant *Paludes,* Gide apprend par cœur tout Chopin).

Pour Gide amateur, le clavier du piano peut bien être un parangon de l'écriture, pour Barthes aussi dans une certaine mesure, mais elle ne peut pas être considérée comme une clef de sa compréhension. La musique et la littérature se constituent mutuellement à l'intérieur d'un même sujet, tout en le constituant lui-même, dans sa pensée et dans sa corporéité. Chez Gide, les deux participent au même projet de « devenir artiste » et finalement, le paraître aussi, dans une certaine mesure. Entre les deux, il n'y a pas d'espace de confrontation, comme celui qui existe chez Sartre, au moins au premier abord. Gide finit par répéter les mots de Søren Kierkegaard, qu'il prononce au sujet de Mozart – qu'il lui « doit tout [100] » : « Celui qui m'a appris mon métier d'artiste, et à ce qui je dois le plus, se plaisait à dire Gide, c'est Chopin. »

Pour Gide, la musique, finalement, reste une passion, un refuge, mais encore plus, et déjà au temps d'André Walter, non seulement l'espace de la constitution d'une facette supplémentaire de son soi, le soi-musicien, espace d'entente et de résonance, mais surtout – et ce qui n'est pas vrai ni pour Barthes, ni pour Sartre, ni pour Nietzsche – l'espace de la constitution d'un soi « artiste » polymorphe sur l'existence duquel il y aurait à témoigner, un espace partageable. Sans témoin, le corps « manifeste » en paix, la musique « explique », mais le musicien ne peut pas atteindre les sommets de son art sans cette mise en scène du dialogue, cachant un monologue solipsiste avec et devant le miroir de l'Autre. Le corps bouge dans la solitude, mais surtout regardé, et la musique « explique », il se crée un transfert idéal de l'art. Or même

[99] 18 février 1888, *Journal,* t. I, p. 7.

[100] Søren Kierkegaard, *L'Alternative I,* dans *Œuvres complètes,* t. III, Editions de l'Orante, « Les stades immédiats de l'Éros ou l'Éros et la musique » (« Introduction superflue »), dans Marie-Louise Mallet, *op. cit.*, p. 12. Les amours sont différents, celui de Gide ne s'apparente pas à celui de Kierkegaard, qui dit qu'il doit à Mozart « la perte de [sa] raison, le saisissement de [son] âme, l'épouvante au plus profond de [son] être », la grâce de « ne pas être mort sans avoir aimé » (*ibid.*).

sans témoin, sans l'ancienne *doxa* du génie romantique (Bénichou), sans l'idéalisation du soi écrivain, dans l'intimité, la musique est une polyphonie. Les *Notes sur Chopin* montrent qu'un certain idéal d'écriture découlait naturellement de l'expérience du piano chez Gide, qui est aussi un instrument *pour* la solitude. Il peut protéger une intimité, réclamée par l`écriture. Cette intimité est un lieu de dialogue « de soi à soi » qui inaugure la « recherche d'une perfection formelle », la contrainte, « l'ascèse » et l'élaboration d'une identité**.**

La musique dans les Notes

Sept jours avant la mort de Madeleine, le 10 avril 1938, Gide note dans son *Journal* [101] : « Ce matin-là j'étais en *mi* majeur. Toutes mes pensées comportaient quatre dièses ; plus tous les accidents à survenir en cours de modulation. Je transposais en *mi* toutes les rengaines qui me tympanisaient avec une obstination obsédante. […] Tout ce que je pouvais obtenir, c'était de remplacer l'une par l'autre ; jamais d'arrêter le courant, d'imposer silence. […] dans quelque tonalité que ce fût, je me sentais captif et déroulais en dépit de moi la mélodie à la manière dont l'écureuil fait tourner sa cage. / Je rêve à de silencieux paradis. » Les deux lignes de points qui s'ensuivent marquent symboliquement l'interruption du journal, le silence [102].

Pour André Walter, jeune mystique, la musique était liée aux larmes de la conversion, de l'amour ; elle était liturgie, louange, hymne, tout comme pour saint Augustin. La musique devait disposer l'âme à l'écoute, c'est-à-dire à la prière, qui devait servir sa longue déclaration d'amour. Le jeune André Gide va abandonner le mysticisme de son premier double, mais va retenir de cette première expérience l'un des traits majeurs de sa « compréhension » de la musique – son invocation du niveau sémantique de la musique qui ne se « traduit » pas en mots.

[101] 10 avril 1938, *Journal,* t. II, pp. 609-10.

[102] Il reprendra son journal le 21 août 1938. Et il commence un petit « carnet gris », qui servira à l'élaboration de ce qui deviendra *Et nunc manet in te,* titre tiré du *Culex (Appendix vergiliana)*, évoquant la tragédie d'Orphée et d'Eurydice. (Note de bas de page, « Notes et variantes », *Journal,* t. II, p. 1368.)

Historiquement parlant, il est question du rêve d'un « art pur [103] » (tout comme le rêve d'un « amour pur »), dans lequel la perfection ne doit pas paraître « faite » ou « produite » (rappelons-nous l'idée de *Menschliches, Allzumenschliches* de Nietzsche). Après la déconstruction de la musique, l'auditeur a compris la fragilité de la subjectivité romantique. Le pathétique détruit progressivement la conviction (essentiellement sentimentale) de l'auditeur que le compositeur s'identifie avec la subjectivité présente dans la musique (« As It Were », disait déjà Cone [104]). Or la découverte de l'ironie, cruciale pour la poétique gidienne, n'a pas laissé de trace dans sa compréhension de la musique. Elle s'arrête avec la condamnation du virtuose et de l'interprétation strictement romantique de Chopin. L'interprétation gidienne n'est pas élusive, elle essaie de mettre en évidence non seulement la voix de l'auteur comme présence mais sa « vraie » voix, avec tout l'apanage des adjectifs qui invoquent l'authenticité de cette interprétation. Ce qui rend son interprétation plus « inadmissible » que désuète, ce n'est pas seulement le vocabulaire amoureux et le mythe personnel de Chopin, mais aussi le langage mythique, la mort du chef-d'œuvre musical (qui reliait le compositeur, l'interprète et l'auditeur), la mort du compositeur et, finalement, la nature auto-destructive de la musique elle-même.

L'un des curieux phénomènes de la *fin de siècle* était cette fas-

[103] « Dans l'inspiration flaubertienne du "livre sur rien", les modernes ont promu cette potentialité d'une œuvre à s'émanciper de tout ce qui n'est pas elle, et la musique apporte aux écrivains le parangon d'une forme ou d'un matériau délivrés de la signification tenace des mots. Pur style, pur art, pure forme… de tels principes ont fondé la revendication à la fois moderne et avant-gardiste d'une autonomie de l'art. » (François Noudelmann, *op. cit.*, p. 52.)

[104] « Ne t'inquiète que de la forme ; l'émotion vient tout naturellement l'habiter. Une demeure parfaite trouve toujours un locataire. L'affaire de l'artiste, c'est de construire la demeure […]. Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots. L'artiste qui se plaint que la langue est rétive, n'est pas un véritable artiste […]. Ce n'est jamais par l'émotion qu'il sied de se laisser conduire mais par la ligne […]. Tout artiste qui préfère son émotion personnelle et sacrifie la forme à cette prédilection, cède à la complaisance et travaille à la décadence de l'art. » (André Gide, « Caractères (1925) », dans *Divers,* Paris : Gallimard, 1931, p. 17.)

cination mutuelle de la musicalité de la littérature et de la narrativité de la musique, qui appartiennent au même ordre de visibilité et d'audibilité, dont était conscient déjà Adorno, qui appliquait les catégories romanesques au matériel symphonique. La littérature romantique du XIX[e] siècle questionnait l'ordre représentatif des *Belles Lettres* en termes de genre, de convention et d'actualité [105]. Elle déployait un nouveau régime de l'adéquation entre la signification des mots et la visibilité des choses. De la transformation de la littérature en une machine extraordinaire d'auto-interprétation et de re-poétisation de la vie, capable de transformer tout ce qui est vie ordinaire en corps poétiques et signes de l'histoire [106], naît la possibilité d'entrevoir le possible, celui qu'identifie aussi Barthes dans son Roman « impossible », *Vita Nova.* C'est dans ce sens que Gide comprend la musique – il ne transpose pas la littérature en musique, il ne cherche pas à *représenter.* Il essaie d'*exprimer* la musique, tout comme l'écriture proustienne essayait de déployer une musicalité et une picturalité. Créant non pas un « écho » littéraire, mais un déploiement des choses (ex-hibition), *wie ein Naturlaut,* Gide invoque la musique comme correspondance, ou comme une « pénétration des extrêmes [107] » qui affirme le possible et maintient une possibilité de vie en réparant la fracture entre la banalité et le goût. C'est pourquoi la musique est « *die Schrift von Wahrheit* », comme disait Adorno. Pour le maître de Francfort, la musique reste avant tout une activité propice à la théorie et à la création. La musique est pour Gide plus « disponible » que la peinture [108] et, par sa pratique, elle procure le plaisir le plus immédiat [109]. Elle est le lieu de ce contretemps créé, d`un côté par le piano, et de l`autre par le journal. Ce contretemps est chez Gide méta-textuel et méta-musical. Comme un temps *autre,* il inaugure le déploiement des gestes d'amour qui sont toujours

[105] Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature,* Paris : Hachette, 1998, pp. 20-5.
[106] Jacques Rancière, *Politique de la littérature,* Paris : Galilée, 2007, pp. 24 et 39.
[107] Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, traduit par Anne G. Mitchell et Wesley V. Blomster, New York : Continuum, 1994 (1948), p. 603.
[108] 9 septembre 1924, *Journal,* t. I, p. 1257.
[109] 10 novembre 1927, *Journal,* t. II, p. 58.

fragiles, menacés par l'*effet,* par la gesticulation caricaturale.

Coda

Dire que le piano gidien est « touchant–touché » ne rappelle, au premier abord, qu'une technique pianistique usuelle. Et pourtant, il l'est car Gide lui a assigné un rôle particulier, celui de lui donner le pouvoir de toucher l'autre, d'être touché soi-même et, finalement, de paraître touché devant ce témoin. Les commentaires de Gide sur la musique, dont les *Notes sur Chopin,* tracent les contours d'un désir fou, celui de « comprendre » la musique, de la conceptualiser, et finalement, de la « voir », de l' « entendre » au lieu de l' « écouter ». Écouter l'autre sous-entend aussi écouter ce qu'il ne dit pas. Dans ses lignes dédiées à son amour pour Chopin, Gide montre que la musique ne se laisse ni « rassembler », ni répéter, ni redire, ni traduire dans un discours. Elle ne se laisse pas retenir. Elle ne représente rien. Elle ne donne pas à voir. Si elle parle, elle ne parle que de sa perte inévitable, de son apparition en disparition.

Le piano de Gide était censé être touchant et touché à la fois. Il était censé dire sa propre écoute qui devrait dire, à son tour, l'impossibilité fondamentale de ne pas pouvoir garder, maintenir, retenir ou y revenir : « écouter c'est être "touché" sans jamais pouvoir toucher ce qui nous touche, sans pouvoir le saisir, le retenir [110]. » L'écoute implique la mémoire et l'oubli, et un contretemps inévitable. Avant la disparition même de la musique, celui qui écoute sait que la musique ne fait que passer, inévitablement. Ainsi le piano devient-il touché et touchant chez Gide comme une mise en abyme de l'écoute, comme un défi à cette perte, comme un essai naïf de reconstruire l'œuvre de Chopin dans sa globalité, qui ne fait que souligner l'irréalité de cette tentative de nommer ce qui ne peut être nommé que dans l'imaginaire, virtuellement et après-coup [111]. Le piano de Gide devient touchant et touché car il

[110] Marie-Louise Mallet, *op. cit.,* p. 49.

[111] « La reconstitution de l'œuvre dans sa globalité est une reconstitution imaginaire. On n'a jamais de vue réelle d'une œuvre musicale, dont la perception est toujours partielle. La synthèse ne peut se faire qu'après, virtuellement. » (Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, texte préparé et présenté par Paule Thévenin, Paris : Gallimard, 1989.)

le montre perdu et éperdu, voué au témoignage d'une perte qu'il veut effacer par ses mots. Ses mots, tout comme sa pratique du piano devant autrui, ont un rôle particulier – non seulement dire et mettre en scène un amour, au nom duquel il lutte contre tout le monde, mais aussi faire naître un éblouissement chez cet Autre, susciter, finalement, un regard ébloui. Enfin, la musique a eu le dessus car « la musique est femme [112] », disait encore Nietzsche en reprenant les mots de Wagner (*Opéra et drame*). Elle est une femme, belle et coquette pour une seule saison. Et c'est à Nietzsche d'ajouter : « […] parfois même, la musique est comme la langue d'une ère engloutie sonnant au cœur d'un monde neuf et étonné, elle vient trop tard [113]. »

L'amour du piano chez Gide, touché et touchant à la fois, véhicule l'amour de la musique et la polyphonie des voix des sosies et des doubles de l'auteur, non pas en crescendo, mais en alternation et, à la dérobée, en rubato. Gide qui, dans ses *Notes sur Chopin,* ne fait que dire et redire son désir d'être le pianiste (interprète) et l'exégète (auditeur et critique) idéal de Chopin, « renonce » en mots, dans un geste rhétorique, à la virtuosité et à l'*effet* qui affadit l'art et transforme « la vertu » en un « paraître » fallacieux. Ni dans l'amour, ni dans le mythe, il n'y a de place pour l'ironie. L'inauguration de l'anti-geste devient geste ou figure creuse du geste. En invoquant « le secret » de cette œuvre, ce qui fait surface, c'est la béance de l'essence tant convoitée de Chopin. Ainsi, même si Gide invoque l'autonomie de la musique, elle reste chez lui la servante de l'amour et de la morale de l'interprétation, au nom de laquelle le Chopin gidien est tiraillé sur le lit de Procruste, pour faire accéder Gide à cette identité impossible, l'envers du mythe de l`artiste polymorphe – Protée.

Tout en invoquant l`autonomie des arts, l`interprétation *textuelle* de la musique de Chopin, qui se déroule en intimité, la plume à la main, met en valeur les efforts de Gide de lier inextricablement deux pratiques, la musique et l`écriture, en joignant ce que

[112] Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner,* « Une musique sans avenir », *Œuvres complètes,* t. VIII, pp. 355-6.

[113] Friedrich Nietzsche, « La musique, tard-venue de chaque civilisation », dans *Humain, trop humain II,* « Opinions et sentences mêlées », § 171, *Œuvres complètes,* t. III-2, pp. 88-90.

Sartre disjoint. Aussi la musique est-elle pour Gide à la fois une *berceuse* (Barthes avec son amour, et la figure de la mère consolatrice), un champ de bataille et le salut (Nietzsche), et un contretemps polymorphe devant l`autre (Sartre) qui lui offre l`opportunité de promouvoir encore une fois sa poétique et de donner corps au mythe de l`écrivain à travers la figure de son Chopin. Le piano est un dispositif métonymique polyphonique, fétiche et journal, sujet à des écoutes multiples et superposées. Il promeut un vrai mode de vie et instaure une sensibilité propre, un *idiorythme.* Chez Gide, la musique est mise en mots, et sa compatibilité avec Chopin, qui peut être résumée dans le terme barthésien « *mainomai* : je suis égaré, je suis amoureux », est une *épochè.* Ce besoin de l`isolement et de l`imaginaire épouse chez Gide l`impératif de la présence de l`autre, qui assurerait l`établissement du mythe de l`*artiste* Gide.

En souhaitant inaugurer une théorie de la musique qui ne serait pas justement une morphologie, une décontextualisation, une *monade,* ni une histoire idéaliste, il faudrait essayer de trouver dans la littérature et dans la musique – comme allégorie de la vie, allégorie de la lecture et allégorie de l`écoute – au moins un brin de la musique de Chopin comme « chant sans mots ». *Some of these days,* peut-être se demandait Gide avant Sartre [114]… Même si chez Gide l'écoute de la musique ne devient pas le modèle de toute écoute, le modèle même de la pensée, comme chez Nietzsche qui dit que « le penseur ne devrait plus penser selon des fins […], mais écouter, comme on écoute un morceau de musique [115] », le *Journal* de Gide et ses *Notes sur Chopin* disent et confirment que « sans la musique, la vie serait une erreur [116] ».

[114] La possibilité d`une « musique pure » dans *La Nausée,* qui transformerait le corps en instrument et la vie en musique, traduite par les quatre petites notes au saxophone de la chanson *jazz Some of these days,* est parodiée car reproduite sur un disque, un dispositif – « écran », barrière.

[115] Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes 1879-1881, Œuvres philosophiques complètes,* t. IV, p. 393.

[116] Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles,* « Maximes et traits », § 33, *Œuvres complètes,* t. VIII, p. 66. Dans sa lettre à Peter Gast du 15 janvier 1888, Nietzsche dit : « La vie sans musique n'est qu'une erreur, une besogne éreintante, un exil ». (*Lettres à Peter Gast,* Monaco :

La dissolution de la « signification » de la musique est la preuve suprême de sa beauté. Le musicien s'ouvre à une universalité de la métonymie, à une *semiosis* qui ne veut rien à voir ni avec la métaphysique ni avec la « vérité » : « […] le parfait musicien est celui qui possède une langue articulée dans un corps. Ou, pour dire la chose plus directement, le parfait musicien sera écrivain », disait encore Barthes dans *Le Grain de la voix*. La musique aide Gide à faire voir que le parfait écrivain devrait être musicien.

Éditions du Rocher, 1957, dans Marie-Louise Mallet, *op. cit.,* p. 158.)

JEF LAST

Mon ami André Gide

(suite)

Traduit du néerlandais
et annoté par
BASIL D. KINGSTONE

I V

Avec Gide en Russie

SCHIFFRIN [1] était Russe de naissance et était allé au lycée de Saint-Pétersbourg du temps des tsars. Il pouvait donc comparer l'état actuel des choses avec celui d'autrefois. Herbart était membre du Parti et avait longtemps travaillé à la rédaction française de la *Littérature internationale* [2] à Moscou. *Le Sang noir* de Guilloux, selon Gide, était tout à fait dans l'esprit de Dostoïevski. Dabit était un gamin de Paris. À cette équipe se joignit plus tard l'ingénieur Huismans, de Bruxelles, qui voulait se faire une opinion sur les usines et les installations techniques du pays.

Nous avions eu l'intention de nous réunir en groupe de temps en temps et d'élaborer par la discussion systématique une sorte de jugement commun, mais cela ne s'est jamais produit. Nous étions tous trop incorrigiblement individualistes pour cela ; d'ailleurs, nous n'aurions pas pu le faire sans y admettre notre guide russe Bola.

La remarque de Gide citée par Guilloux, « la vie comique en tant que spectacle, tragique en tant que réalité », aurait pu en effet figurer en épi-

[1] Jacques Schiffrin (1892-1950) fonda les Éditions de la Pléiade où, à partir de 1932, il donna la Bibliothèque de la Pléiade qui fut reprise par Gallimard. Émigré à New York pendant la guerre de 1940, il y fonda la maison d'édition Pantheon Books. Louis Guilloux (1899-1980) prit la défense fervente des petites gens victimes de la société, notamment dans *Le Sang noir* (1935). Eugène Dabit (1898-1936) écrivit des ouvrages réalistes, populistes, poétiques, dont le mieux connu est *Hôtel du Nord* (1929).

[2] Pour citer un site sur cette revue, « À l'époque soviétique, c'était une sorte de fenêtre ouverte sur le monde libre par laquelle arrivaient, de temps à autre, des échos de la littérature occidentale ». Pierre Herbart, quand il était le rédacteur de la version française, nota dans son livre *En U.R.S.S.* (Paris : Gallimard, 1937, pp. 43-4) l'« impossibilité de faire de *Littérature internationale* une revue [de qualité] acceptable. » Il est intéressant de faire une lecture parallèle du livre de Herbart (réédité en 2008 chez Gallimard, coll. « Le Cabinet des lettrés »), de ceux de Gide (*Retour de l'U.R.S.S.* et *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.*) et du présent récit de Last.

graphe à ce voyage. Mais ce serait la seule citation que je ferais de l'article « D'un voyage en U.R.S.S. » de Guilloux. [3] Pour le reste, les faits qu'il relate me semblent sans la moindre importance et, chose pire, ce qu'il tente d'insinuer est trompeur. C'est ainsi qu'il écrit :

Il nous dit que « tout se passait à Moscou ». Je ne sais quoi me fit dès cet instant soupçonner qu'il y avait quelque part un mystère, je ne vis lequel que plus tard.

Dommage qu'il ne nous dise pas quel est ce mystère qu'il découvrit là-bas !

Est-ce des choses de ce genre que vous voulez que je vous raconte ? Des choses du genre chapeau jeté en l'air et visage plein de savon ? Je pourrais vous en dire beaucoup, mais, après tout, vous n'avez peut-être envie que de vingt lignes. *(Alors pourquoi avoir écrit huit pages ?)* Tout ce que j'aurais d'autre à vous dire, je ne peux pas le dire ici. *(Alors pourquoi cette phrase ?)*

Mais il y a une phrase, dans cette contribution de Guilloux, que j'aurais tout simplement prise pour un mensonge si je ne l'avais pas trouvée confirmée par Gide lui-même. Guilloux écrit :

Dans la conversation, comme dans ses œuvres, Gide ne faisait pas mystère de ses goûts ; il n'en faisait pas étalage non plus, cela va sans dire. En U.R.S.S., il s'abandonna ouvertement, je devrais même dire passionnément. Il était sans frein, et d'une étonnante verdeur, bien qu'il eût alors déjà soixante-cinq ans, je crois. (p. 247)

Ces affirmations reposent probablement sur ce que Gide lui-même écrit dans *Ainsi soit-il* (*Journal 1889-1939* p. 1212) :

L'on a même été jusqu'à dire que je m'étais trouvé fort contrarié, fort gêné par les lois nouvelles contre l'homosexualité qui sévissaient, paraît-il, sous le nouveau régime. Ce que je puis dire, c'est que je ne m'en aperçus guère et que, dans aucun autre pays, je n'avais trouvé pareille complaisance et connivence à cet égard. Certes, le diable n'y perdait rien. Au reste bénéficiais-je, sans trop m'en douter, d'une immunité particulière.

Je dois avouer que je me trouve ici devant une énigme totale. Je me flatte d'avoir été, pendant tout ce voyage, dans son intimité plus que les autres. Tout ce que je sais, c'est que Gide était toujours impatient de me raconter tout de suite toutes ses aventures avec des garçons, dans des espèces de communiqués de conquêtes, et je n'aurais aucune raison de

[3] *NRF,* novembre 1951 pp. 244-51; Last cite la p. 245. Les souvenirs de Guilloux, en effet, semblent décousus mais insinuent que Gide aurait joui dans l'URSS d'une grande liberté sexuelle.

les taire ici. Mais je me rappelle seulement que Gide nous enviait toujours, Herbart et moi, parce que nous étions relativement libres tandis que lui, justement, n'arrivait jamais à « échapper à la surveillance des inspecteurs de la Guépéou [4] chargés de veiller sur lui », pour reprendre l'expression de Guilloux. À deux exceptions possibles près, si je me rappelle bien, il n'a eu aucune aventure pendant tout le voyage.

« Les nouvelles lois contre l'homosexualité qui sévissaient, paraît-il, sous le nouveau régime » ? J'ai presque envie de m'écrier, avec les mots mêmes de Gide : « Ah, par exemple ! »

Comme on le sait, Gide nous avait devancés, prenant l'avion pour arriver à temps pour les obsèques de Gorki [5]. Tous les journaux parlaient du fait que lors de la cérémonie il avait paru ému jusqu'aux larmes. Le soir du jour où il vint nous accueillir à Leningrad à la descente du vaisseau *Cooperatzia,* je lui en parlai à l'hôtel *Bristol*. Je lui rappelai que c'était Gorki qui, avec son slogan « Éliminez les homosexuels et le fascisme est détruit », avait dans une certaine mesure amené les nouvelles lois russes, et les horribles persécutions en Allemagne qui avaient suivi la purge de Röhm [6]. J'avais été trop près de cette histoire pour pouvoir l'oublier.

En effet, peu après l'incendie du Reichstag et après m'être retiré de la politique pour travailler en paix à mon *Zuiderzee,* j'avais été convoqué au bureau du Parti. Schalker [7] et Struik me demandèrent s'il était vrai que

[4] C'est, nous l'avons vu, la police secrète.

[5] Cet auteur était mort le 18 juin 1936 ; Gide prononça son discours le 20, sur la place Rouge à Moscou, sur le mausolée de Lénine. On en trouvera le texte dans *Littérature engagée*, Paris : Gallimard, 1950, pp. 131-5. La fureur de Last devant cet hommage vint de ce que, comme il le dit à Gide lors de sa première visite, « c'est Gorki qui eut l'ordre de déclencher la vague anti-homosexuelle » (*Cahiers de la Petite Dame,* t. II, p. 414).

[6] Ernst Röhm (1887-1934), un des premiers membres du parti nazi, fonda les SA en 1921. En 1934 il prétendit faire de ces 2 500 000 mécontents violents une armée du peuple, qui assimilerait l'armée traditionnelle, et opérer une vraie révolution sociale. Hitler le fit donc assassiner, lui et de nombreux autres chefs du SA, dans la « Nuit des longs couteaux », le 30 juin 1934. Son homosexualité n'entre guère en ligne de compte ; elle servit à le noircir après son meurtre.

[7] Cornelius Schalker, chef du parti communiste néerlandais aux années 30, personnage falot. Pour l'écrivain Freek van Leeuwen, voir la note 22 du chapitre II. C'est Katz qui écrivit la plupart du *Livre brun*. Anneke van der Feer est peut-être l'artiste connue. Nous n'avons pas pu identifier Struik.

j'avais connu Van der Lubbe [8] personnellement. Je répondis que j'avais beaucoup entendu parler de lui dans la maison de l'Achtergracht, quand j'y rendais visite à Freek van Leeuwen. Struik me demanda alors de prendre directement contact avec Richard Katz, qui avait reçu de Moscou l'ordre de préparer le contre-procès de Londres. Je rencontrai Katz, en compagnie d'Anneke van der Feer, dans De Kroon, Rembrandtplein à Amsterdam. Katz savait déjà que Freek van Leeuwen était communisant et homosexuel. « Si, avec l'aide de Van Leeuwen, nous pouvons prouver que Van der Lubbe était homosexuel et a donc pu entrer en contact avec le groupe de Röhm », dit-il, « nous aurons gagné. Aux États-Unis, on est si puritain que les nazis seront compromis de façon décisive. Nous ne saurions porter à Hitler un coup plus grave. » Je mis Katz en relation avec Freek ; celui-ci fut envoyé à Londres où, en jouant sur son amour pour le Parti, on obtint de lui un témoignage très ambigu (à en juger, du moins, d'après la traduction, car il ne savait pas l'anglais). De plus, Freek arrangea des contacts avec d'autres amis de Van der Lubbe. Ce n'est qu'après la publication du *Livre rouge* sur celui-ci, par Maurits Dekker et Frans Goedhart, que je commençai à douter de la véracité de ces témoignages. Je m'employai durant cinq ans à enquêter sur cette affaire, en rendant personnellement visite à la plupart des témoins, et j'en vins à la conclusion qu'on leur avait dicté leurs affirmations, ou qu'on les avait déformées afin de les faire, de force, contribuer à l'histoire que Katz avait inventée d'avance. Harry Wilde [9] et moi consignâmes les résultats de cette enquête dans notre *Kruisgang der Jeugd* (*Le Calvaire de la Jeunesse*), où nous livrions une reconstitution qui, du moins pour ce qui est de cette époque en Allemagne, a été complètement confirmée par le livre de Gisevius [10] *Bis zum bitteren Ende* (*Jusqu'à la lie*).

[8] Nous avons déjà vu van der Lubbe au chapitre II : c'est l'homme accusé d'avoir brûlé le Reichstag. Last l'avait connu et dit à Gide que c'était « une figure étonnante, n'ayant rien de commun avec le pauvre abruti qu'on nous a montré aux assises. Il a sur lui une quantité de documents qu'il a l'intention de publier » (*Cahiers de la Petite Dame* II, p.414). Il est en effet beaucoup question de cet homme dans *Kruisgang der jeugd* (1939), que Last révisa et réédita en 1967 sous le nouveau titre *Rinus van der Lubbe : doodstraf voor een provo (peine de mort pour un provo* [jeune contestataire aux attitudes provocatrices]).

[9] On reverra Harry Wilde au chapitre VIII, alors qu'il organise la réunion de la jeunesse à Munich en 1947 à laquelle Gide prendra la parole.

[10] Hans Bernd Gisevius (1905-74) publia ses mémoires à Zurich en 1946; la traduction française parut l'année suivante. Il avait joué un rôle important dans la

Aussitôt après la publication du *Livre brun,* où le nazisme était assimilé à l'homosexualité, Gorki fit sa dénonciation et les lois russes furent promulguées. Hitler y riposta par le décret anti-Röhm, et peu après les homosexuels déjà emprisonnés dans les camps de concentration allemands – 800 000, estime-t-on – furent massacrés.

Je n'oublierai jamais cette soirée à l'hôtel *Bristol*, car c'est la seule fois, que je sache, que des paroles désagréables ont été échangées entre Gide et moi. Je lui reprochai d'avoir trahi ses principes, et il m'accusa de vouloir placer les intérêts d'un groupe très limité au-dessus de la révolution mondiale.

Je dis que je ne comprenais pas comment Gide, précisément, pouvait tant estimer Gorki comme écrivain, et il se défendit en disant que celui-ci était l'héritier littéraire direct de Tolstoï. Ce fut en somme une discussion remarquable, où nos rôles habituels – Gide, communisant et esthète, moi, membre du Parti et tenant de la littérature prolétarienne – semblaient pour l'instant inversés. Mais comment, après tout cela, Gide a-t-il pu écrire « paraît-il » ?

Je me rappelle encore un incident à Moscou. À la demande expresse de Gide, on projeta pour nous le dernier film d'Eisenstein [11], qu'on n'avait jamais montré au public. Après, en guise de contre-poison, on passa pour nous le film *Le Billet du Parti,* ennuyeux à périr mais couronné de prix. Eisenstein vint pour la circonstance à Moscou du village où il vivait, et mangea avec nous à l'hôtel *Métropole*. Vers dix heures, il dit qu'il devait absolument rentrer, car il n'avait pas la permission de rester en ville après onze heures. « Mais pourquoi ? » demanda Gide. Il répondit sans ambages : « En punition de mes tendances homosexuelles. » Herbart et moi vîmes la mine déconcertée de Gide ; nous nous regardâmes et dûmes faire un grand effort pour ne pas éclater de rire. Alors, « paraît-il » ?

Je ne trouve qu'une seule explication. Gide a dû vouloir non seulement réfuter à l'avance le reproche d'avoir laissé influencer son jugement

---

résistance allemande contre Hitler. Son livre n'est pas cent pour cent vrai, mais il avait été bien placé pour connaître les dessous de l'affaire Röhm. Il témoigna au procès de Nuremberg.

[11] Serge Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948), malgré ses grands films des années 1920, était tombé en défaveur. Il lui fut interdit d'achever le montage de *Que viva México* (1931-2) et *Le Pré de Béjine* (1935). Mais il ne fut pas liquidé, et il put faire les superbes *Alexandre Nevski* (1939) et *Ivan le Terrible* (1945-6).

par le traitement infligé aux homosexuels en Union soviétique, mais aussi se laisser inculper de *connivence* avec l'URSS pour éviter d'autres griefs auxquels il s'attendait certainement.

Mais ces accusations ne sont pas venues [12]. Et cela, quand on pense à tout ce qu'on lui a reproché, c'est le côté le plus remarquable de l'affaire !

*

Je cite maintenant mon journal de 1936 :

« Naturellement, nous logeons dans l'hôtel le plus élégant de la ville. Le décor en est tout à fait celui d'une ville d'eaux du siècle dernier. Tapis rouges épais dans les couloirs, tables à dorures et fioritures, miroirs partout. Une armée de femmes de chambre vêtues de noir avec des tabliers blancs et de petites coiffes en tulle. Des servantes qui astiquent les parquets, le matin, pendant des heures, en traînant à la jambe droite une sorte de pied bot. Service très correct mais lent, avec un incroyable excès de nourriture.

« Nous sommes arrivés pendant les nuits blanches. Les portes-fenêtres de mon énorme chambre donnent sur la place et la cathédrale de style classique, maintenant aménagée en musée antireligieux. Beaucoup de pigeons pendant la journée, et vers le soir les bancs de la place sont pleins de marins de la flotte.

« Herbart entre dans ma chambre. Il a abordé un joli marin sur la place, mais n'arrive pas à se faire comprendre. Puis-je venir ? Je m'émerveille à nouveau du don fantastique qu'a Herbart pour avoir tout de suite des contacts partout où il va. Je vais avec lui, et une sorte de conversation s'engage. À mon grand étonnement, le marin ne semble pas s'opposer à monter avec Herbart dans sa chambre. Il est vrai qu'il doit avoir vingt-trois ou vingt-quatre ans, mais ils doivent braver toute une rangée de portiers et de chasseurs dans le hall.

« Le programme de Leningrad commence dès le lendemain matin. Il est arrangé comme pour la visite d'un prince et ne nous laisse presque pas un moment de libre. Notre suite, qui remplit plusieurs autos, est

[12] Gide fut attaqué par la revue satirique *Le Merle blanc*, dans un article qui portait la manchette « Un pauvre bougre, André Gide ». Cela nous surprendrait s'il n'y avait pas eu d'autres cas pareils. Du côté soviétique, les louanges de Gide avant et pendant sa visite virèrent vite en des hurlements de colère. Voir l'analyse de ce revirement par Alain Goulet dans *André Gide 1*, Paris : Lettres modernes, 1970, pp. 136-78.

constituée de généraux, d'artistes et d'autorités. Le portrait de Gide est dans tous les journaux, et devant l'hôtel il y a toujours un groupe pour nous attendre, braquant leurs appareils sur nous dès que nous sortons. Gide admire la vieille ville et la Néva. Je ne suis pas d'accord avec lui, qui trouve que cette ville est plus belle que Moscou : son architecture classique symétrique me paraît trop froide. J'ai aussi l'impression que toutes les colonnes sont de moitié trop épaisses. Elles me font penser à l'écartement des voies de chemin de fer russes [13]. Effort constant et désagréable pour vous étonner par le colossal. De même que lors d'une visite antérieure, conduite par Intourist, je me rends compte qu'on ne nous montre guère que des bâtiments et des monuments du passé tsariste. Dans le hall de l'hôtel, de même, toutes les cartes postales qu'on peut acheter montrent cette gloire ancienne. On ne nous fait pas visiter les nouveaux quartiers ouvriers, qui sont pourtant très beaux.

« Nous passons un moment très gentil dans le parc aménagé au bord de la Néva contre les murailles de la forteresse Saints-Pierre-et-Paul. Sur le fleuve, les bateaux blancs du cercle nautique ; une plage pleine de baigneurs, beaucoup de joyeux visiteurs sous les parasols colorés du parc. Nous sommes immédiatement reconnus et entourés d'une mer houleuse de vieillards et d'enfants. Enfin un enthousiasme spontané et non organisé. Gide doit serrer des centaines de mains, mille appareils sont braqués sur lui, mais à la fin nous devons nous enfuir devant la foule trop nombreuse de chasseurs d'autographes.

« Le soir, banquet, dont je me rappelle surtout un énorme poisson qui, a-t-on appris plus tard, était entièrement construit de poissons plus petits. Gide est exaspéré par l'infinité de discours et de plats, qui nous met très en retard pour l'opéra où nous devons aller. Enfin, plus ou moins grâce à mon insistance, et malgré la répugnance évidente des invités russes, le repas prend fin. Quand nous prenons nos places à l'opéra, la représentation, qui en est déjà au deuxième acte, est soudain interrompue. L'orchestre joue *La Marseillaise.* Longs applaudissements du public. L'opéra recommence au premier acte.

« Nous faisons le tour, qui dure toute une journée, de la ceinture verte de Leningrad, où les anciennes maisons de campagne de la bourgeoisie sont devenues des colonies de vacances pour la jeunesse. Impression inoubliable, qui réchauffe le cœur. Enfants sains, danses joyeuses, ani-

[13] Les chemins de fer russes ont un écartement de 1,52 m, tandis que l'écartement normal est de 1,435 m. Différence pas énorme.

mateurs alertes et évidemment aimés des petits. Abondance de fleurs dans les jardins ; les décorations ont partout encore un caractère d'art folklorique véritable. Pendant le déjeuner – un peu trop abondant, il est vrai – que nous prenons dans le jardin d'une maison d'enfants, ceux-ci donnent une représentation si pleine de charme et de fantaisie que les larmes en viennent aux yeux de Gide.

« À nouveau dans l'auto, il me prend le bras : "C'est pourtant pour cela que nous sommes venus. Ici des hommes nouveaux grandissent. Cela ne compense-t-il pas les paroles de Gorki ?" Pendant le retour, le long de routes très poussiéreuses, Gide est soudain recru de fatigue. Je lui montre un prêtre debout au bord de la route, dans une soutane noire d'une crasse immonde, avec une barbe rousse mal peignée, un fantôme du passé. Gide est trop fatigué pour regarder.

» Le lendemain il me fait appeler : le programme du matin doit être annulé. Grand émoi chez les Russes. Gide demande des aspirines, et Herbart et moi arrivons à grand'peine à en soutirer quelques-unes à une couple de médecins très fortes qui veulent à tout prix lui administrer un lavement avec de grosses seringues. Vers dix heures, l'apathie de Gide semble passée. Elle était peut-être en partie feinte, car il nous met, Herbart et moi, au courant d'un petit plan. Il veut s'esquiver pour aller visiter l'Hermitage seul avec nous. Herbart et moi faisons une reconnaissance et trouvons un escalier de service non surveillé. Sans être vus, nous gagnons la rue et arrivons rapidement au musée, où nous achetons nos billets comme tout le monde. Mais le préposé a dû nous reconnaître d'après nos photos dans les journaux. À peine sommes-nous entrés dans la deuxième salle que toute la direction vient à notre abordage, comme quatre bateaux ; en tête, frégate imposante, la directrice adjointe. "Oh, Monsieur Gide, mais il fallait nous avertir ! Maintenant le directeur n'y est pas. Il sera désespéré !" Nous devons à toute force l'accompagner au bureau de la direction, où l'on nous offre du caviar et du champagne. Bien entendu, nous devons aussi signer le livre d'or (on a dû en déchirer cette page, plus tard). Enfin nous pouvons continuer notre tour. Gide, un peu irrité, avance à grands pas, suivi de tout un cortège d'assistants. Il entre dans une salle où une scène de la Grèce antique l'attire. La directrice-adjointe devient encore plus nerveuse. "Pardon, Monsieur Gide, ce n'est pas la direction que vous devez suivre." Gide réplique : "J'ai l'habitude d'aller là où je vois quelque chose qui m'attire." Elle se soumet, mais avec un visage si malheureux que Gide prend pitié : "Alors conduisez-moi, Madame, et montrez-moi où je dois aller." Comme per-

sonne ne fait attention à moi, j'arrive à m'échapper du groupe et je trouve la grande salle des Rembrandt. Je me tiens tranquille sur une banquette et regarde passer les groupes d'ouvriers à qui on fait faire la visite. Ils suivent leurs guides comme des moutons et ne s'arrêtent que quelques secondes devant les peintures qu'on leur désigne. Les explications sont celles que les guides professionnels donnent dans le monde entier. Soudain, je vois réapparaître tout le cortège officiel. Gide me repère et me saisit par le bras : "Sale déserteur ! Cette fois tu ne m'échappes plus. À présent tu vas souffrir avec moi jusqu'au bout !"

« Il découvre avec ravissement le tableau du *Fils prodigue.* Mais nous ne pouvons nous y attarder longtemps, car nous devons voir la collection d'impressionnistes français, et le palais d'Hiver qui est à côté, et le trésor des Scythes [14]. Au prix d'un grand effort, Gide parvient à convaincre la directrice-adjointe que nous devons être de retour à l'hôtel à une heure pour le déjeuner et qu'il faut donc nous limiter au trésor des Scythes. Dans la salle du trésor, Gide est très impressionné : "Vraiment, cela à lui seul vaut tout le voyage !" Malgré tout, il est content de sa visite, mais il est de nouveau si fatigué qu'il veut se reposer cet après-midi encore avant le départ pour Moscou. Herbart s'intéresse à une dame russe qui a fait des études d'arts décoratifs à Paris. Elle raconte une histoire incroyable. Elle a reçu une verte semonce de son chef parce qu'elle voulait recouvrir des meubles d'étoffe jaune. Le jaune reste la couleur du "syndicat jaune" (c'est-à-dire des syndicats créés en Amérique par les patrons afin de briser les vrais syndicats). Herbart éclate de rire. Il avait voulu donner à la couverture de chaque numéro de *Littérature internationale* une couleur différente, mais alors aussi, adopter le jaune était interdit.

« L'hôtel *Métropole*, où nous logeons à Moscou, est encore plus luxueux mais encore plus poussiéreux, et irréel dans sa gloire moisie, que notre hôtel à Leningrad. Effet fantomatique quand, le soir, dans la grande salle, devant une fontaine illuminée, on danse sur des airs de jazz. De plus, l'hôtel semble une sorte de petit Kremlin ; il serait absolument impossible d'amener ici un marin ou quelque autre jeune homme du peuple.

« Avant d'accepter l'invitation à venir dans ce pays, Gide avait sti-

[14] Peuple iranien nomade qui vécut au nord de la mer Noire entre 700 et 200 av. J.-C. On a trouvé dans les tumulus où leurs aristocrates furent enterrés de très beaux objets funéraires en or, dont un choix fut exposé à Paris en 2001.

pulé qu'il pourrait s'y déplacer librement et sans contrainte comme dans tout autre pays du monde. Koltsov [15], qui était responsable du voyage, l'avait expressément promis. Je m'étais donc attendu avec plaisir à montrer moi-même à Gide le Moscou que j'avais appris à aimer durant mon séjour de neuf mois en 1932. C'est le caractère encore rural de maint quartier de la ville, avec ses ruelles étroites et les perspectives inattendues d'églises byzantines capricieuses, qui avait pour moi un charme spécial. Mais la publicité que faisaient les journaux et les actualités de cinéma autour de notre visite suffisaient à rendre la chose impossible. Koltsov s'excusait : "Il s'agit d'un enthousiasme spontané de la population, qui voit dans votre visite un symbole de l'amitié franco-russe. Il serait impossible de ne pas donner à votre visite un caractère officiel, d'ailleurs ce serait mal interprété tant ici qu'à l'étranger. De plus, ce serait en contradiction avec la conception de l'hospitalité qu'a notre peuple." Quoiqu'un peu déçu, Gide voulait bien accepter cela. Il espérait que ça irait mieux quand nous aurions quitté Moscou.

« Cependant, toute l'attention était concentrée sur Gide, de sorte que nos hôtes, quand il n'était pas là, ne se préoccupaient pas trop de ses compagnons. J'étais parfaitement libre d'aller et venir comme je voulais, et j'en profitai pour aller voir tout seul de vieilles connaissances et des endroits aimés. Mais la plupart des écrivains révolutionnaires qui étaient devenus mes amis en 1932 et en 1934, au Club des écrivains et au bureau de l'Internationale, semblaient avoir disparu, et on ne pouvait ou on ne voulait pas me dire ce qu'ils étaient devenus. La ville, quant à elle, avait été enlaidie au point d'être méconnaissable. La belle ceinture de boulevards, qui l'entourait et jouait le même rôle que les canaux d'Amsterdam, était autrefois, aux endroits où elle croisait les grandes rues qui rayonnaient de la place Rouge, interrompue par des bâtiments qui vous protégeaient en été de la poussière et en hiver des tempêtes de neige. Au milieu de ces boulevards il y avait des parcs, comme dans l'Eusebiussingel à Arnhem, où des enfants jouaient et des couples d'amoureux venaient s'asseoir sur les bancs. On y voyait encore le vieux guignol russe, et en été les enfants y montaient sur des chameaux. Tout cela était maintenant sacrifié à la circulation. Des avenues d'asphalte lisse s'y

[15] Mikhaïl Yefimovitch Koltsov (1898-1942) fut un journaliste russe, dont Pierre Herbart (*En U.R.S.S., 1936*, p. 34) indique l'importance à l'époque de la visite de Gide : « superviseur de l'Union des Écrivains et de la presse soviétique ». On le reverra en Espagne (voir chapitre V).

étaient substituées, beaucoup trop larges pour qu'on osât les traverser. La Soukhareskaïa Bachnya, une tour magnifique, sauvagement romantique, bâtie par Pierre le Grand dans un étrange style Renaissance russe, avait été remplacée par une tour d'acier pour les agents de la circulation. La muraille millénaire qui enserrait la Kitaïgorod (la ville chinoise), avec ses tours byzantines, avait été démolie pour l'aménagement d'un parking. Place Loubyanka, jusqu'en 1934, se dressaient encore deux églises qui semblaient sorties d'un conte de fées ou dessinées par Dulac [16]. Maintenant elles étaient détruites pour permettre la construction d'une station de métro. Des églises mesurant 40 pieds sur 40, les dômes en forme d'oignon avaient été sciés, et seules leurs bases se dressaient contre le ciel comme des cheminées d'usine tronquées.

« J'aimais encore moins ce qui avait remplacé toute cette beauté disparue. Je n'arrivais pas à juger utile de décorer les stations de métro avec un luxe excessif de carreaux de marbre, de peintures et de lampadaires dorés. Cela me semblait aussi fou que d'accrocher ses meilleures peintures dans les toilettes. N'aurait-il pas mieux valu limiter le coût de la construction, de sorte qu'on n'aurait pas eu à demander un rouble par trajet, prix inabordable pour un ouvrier ?

« En 1932 j'avais emmené des amis étrangers voir des exemples remarquables de la nouvelle architecture, comme le bâtiment conçu par Le Corbusier rue Myasnitskaïa, le ministère des Finances, la Cité universitaire ou le Club Caoutchouc. Mais ce style était totalement discrédité et les nouvelles constructions gigantesques, d'un style classique tarabiscoté, ressemblaient à d'énormes tartes à la crème. On avait surélevé de deux ou trois étages toutes les vieilles maisons, mais naturellement sans y installer des ascenseurs, et appliqué des espèces de colonnes corinthiennes sur leurs façades simples. Je ne pouvais m'empêcher de penser à cet essai de Goethe où il voit la colonne sur pied comme le symbole de l'individu grec démocratique, le pilastre encastré dans le mur étant au contraire un esclave dans le monde impérial romain. Certes, j'étais heureux de voir que le bois des maisons était enfin peint, et la variété et la quantité des marchandises dans les magasins étaient autrement plus grandes qu'en 1932. Le système des magasins fermés à prix spéciaux et à carnets de bons avait été aboli. Les prix dans les nouveaux magasins libres étaient nettement plus bas que sur l'ancien marché libre, mais envi-

[16] Sans doute Germaine Dulac (1882-1942), cinéaste française des années 1920, dont le style est qualifié d'impressionniste ou de surréaliste.

ron le double de ceux des anciens magasins fermés. Quoique la quantité des marchandises eût beaucoup augmenté, la qualité m'en paraissait toujours dérisoire. Poteries, meubles, textiles témoignaient d'un goût petit-bourgeois extraordinairement mauvais. Je ne crois pas avoir vu dans un seul magasin ou étalage une seule chose que j'aurais voulu acheter pour chez moi. Les tarifs des autobus et des tramways avaient doublé. J'avais l'impression que la vie des classes moyennes s'était considérablement améliorée, mais que, surtout pour les ouvriers les plus pauvres, l'augmentation des salaires avait été dépassée par celle des prix. L'extension relativement modeste des nouveaux quartiers ouvriers était très décevante. La crise du logement s'était plutôt aggravée qu'atténuée : tout autour de la ville, des quartiers entiers s'étaient établis où les gens vivaient dans des maisons de mottes de gazon ou dans des trous dans le sol, dans des conditions pires qu'on ait jamais vues, même dans le Drenthe [17]. Bien entendu, je discutais chaque soir avec Gide de ces expériences glanées au cours de mes randonnées. »

*

C'est à Leningrad que je commençai à tenir ce journal bâclé, dont j'ai tiré les pages qui précèdent. Après notre départ de la capitale, j'y écrivis tout aussi irrégulièrement, de sorte que pour les événements d'après Moscou je dois me fier surtout à ma mémoire.

Je compare ces pages de journal avec mes expériences de Moscou en 1960, et je suis heureux de constater combien tout a changé. Beaucoup d'églises ayant un intérêt architectural ont été restaurées, on a même redoré les dômes et les croix. L'Hôtel *Ukraine*, où on loge aujourd'hui les touristes distingués, reste une grosse tente écrasante, coûteuse, conçue pour imposer, mais bien plus moderne et moins poussiéreuse que le *Métropole*. Il paraît aussi que depuis quelques années on peut loger dans des hôtels moins chers que ces gratte-ciel.

Le métro est beaucoup plus étendu et considérablement moins cher, et les nouvelles stations sont beaucoup plus simples que celles de l'époque stalinienne. En ce qui concerne la ventilation et le confort des wagons, c'est nettement mieux que tous les autres réseaux que j'ai connus jusqu'ici. La qualité et la variété des marchandises restent médiocres, mais à une exposition dans le Manège on voyait déjà toutes sortes de meubles et de céramiques qui pouvaient rivaliser avec le reste du monde, et main-

[17] Province agricole située dans le nord-est des Pays-Bas.

tenant ces produits sont sans doute en vente dans les magasins. Mais les plus grands progrès se voyaient dans le domaine du logement. De vastes quartiers nouveaux se dressaient sur l'autre bord de la Moskova, avec des maisons où l'on avait vraiment assez de place pour vivre. On y pouvait surtout avoir une vie privée, chose inconnue dans les immeubles surpeuplés du vieux Moscou. Cette possibilité de vivre libre et non observé dans sa propre maison avait changé tout le style de vie. Tout cela était si réjouissant que j'acceptais presque le mauvais travail des constructeurs, le plan en jardin de Le Nôtre [18] des quartiers, le style pompeux et sans fantaisie des bâtiments et le manque total de tous les équipements qui font des maisons suédoises de véritables machines à habiter. Il paraît que depuis 1960 tout cela s'est encore amélioré, quoique nous ayons toujours bien peu à apprendre de la Russie en matière d'architecture domestique populaire. Mais en 1936 il semblait encore qu'aux yeux de Staline ce sujet n'avait pas la moindre importance. Après ce que j'avais montré à Gide dans les quartiers ouest, est et nord d'Amsterdam, les constructions russes l'ont fortement déçu.

Gide écrit lui-même de ces journées à Moscou : « Je puis dire vraiment que j'ai connu ce que l'on appelle la gloire, et qu'elle n'a pas toujours très bon goût. » (*Ainsi soit-il,* p. 1212). Ses compagnons de voyage partagèrent cette gloire. Nous fûmes photographiés de dos et de face, d'au-dessus et d'au-dessous, nous dûmes donner sans fin des autographes, parler à des reporters, il m'arriva même d'être assis à côté de Gide dans une auto qui nous emportait à travers Sébastopol pendant que les écoliers et écolières sur le trottoir nous lançaient tant de fleurs que seuls nos torses en émergeaient.

Gide a-t-il oublié combien l'irritaient et lui répugnaient alors ces hommages serviles ? Comme il s'écriait avec colère : « Non mais, je ne suis quand même pas le roi de France ! » Il a affirmé : « Mais le voyage en lui-même, aucun de ceux que j'ai jamais faits ne m'a laissé de souvenirs plus capiteux. » (*ibid*.). Cependant je me rappelle très bien que son irritation, qui le poussa au cours du reste du voyage à plusieurs explosions de colère – chose rare chez lui –, commença déjà à Moscou.

En 1932, j'avais assisté à la réception de Barbusse [19]. Tous les écri-

[18] Le créateur du jardin français (le parc de Versailles, notamment), caractérisé par des formes géométriques et symétriques et par de frappantes perspectives.

[19] Pour Barbusse et sa réception fort flatteuse en URSS, voir le chapitre I[er] à la note 20.

vains étrangers qui vivaient alors à Moscou reçurent une note disant qu'on souhaitait notre « présence spontanée à la gare ». Le mot «spontanée » n'était d'ailleurs pas si absurde, car il n'y avait personne parmi nous qui ne voulût spontanément y être. Quand nous sortîmes de la gare, la grande place devant celle-ci était remplie d'une foule de milliers de personnes qui accueillirent Barbusse en entonnant l'*Internationale.* J'ai rarement vu quelqu'un d'aussi ému, et dès cet instant son esprit critique s'éteignit complètement. Cette fois, notre propre réception à la gare de Moscou fut à peu près la même, sauf qu'on ne chantait pas l'*Internationale* mais la *Marseillaise.* Mais Gide ne s'émut point. Son seul commentaire, dans l'auto qui nous emmenait à l'hôtel, fut : « As-tu remarqué comme ils avaient envie de repartir ? »

Cet enthousiasme chaleureux de commande emplit Gide, dès le début, d'une méfiance que je trouvais souvent sans fondement. Beaucoup plus tard, quand nous abandonnâmes le programme pour rentrer à Moscou et allâmes voir un film avant le départ de notre avion, personne ne nous reconnut ; le concierge du cinéma nous traita même assez grossièrement. « Vois-tu », me dit alors Gide, « combien tout cet hommage a été artificiel et gonflé ? »

Les journées à Moscou furent une suite ininterrompue de tours, de projections de films, de dîners et de réceptions, auxquels je faisais de mon mieux pour échapper. Nous fûmes invités à voir, entre autres choses, le grand carnaval dans le Parc de culture et de loisirs. L'entrée du parc, autrefois gratuite, coûtait maintenant un rouble, celle du carnaval, je crois, cinq roubles. Le parc était donc devenu beaucoup moins vivant. J'avais l'intention d'emmener Gide au parc Sokolniki, qui avait gardé son vieux caractère prolétarien, mais Koltsov n'y voulait rien entendre, parce que d'après lui ce n'était pas assez beau. À la dernière minute, Gide fut de nouveau trop fatigué pour aller au carnaval. J'en fus très déçu, car c'était en fait merveilleusement beau et joyeux, et on y avait évidemment donné libre cours à la riche et féerique fantaisie populaire.

Une cérémonie à laquelle Gide assista, ce fut la grande manifestation de la jeunesse, place Rouge. Nous étions assis dans les tribunes devant les invités d'honneur, tout près du mausolée où Staline, debout sur le toit, passait les troupes en revue. Le défilé dura du début du matin jusqu'à tard dans l'après-midi ; on en tourna un film en couleur qui passa plus tard dans les cinémas d'Europe. Je n'ai donc pas à décrire en détail combien fut glorieuse cette fête d'une jeunesse saine et forte et les chars

magnifiquement décorés. Cette fois, Gide fut fortement impressionné. Les larmes lui vinrent aux yeux et à un moment donné, avant la fin du défilé, il dit : « Je veux rentrer chez moi maintenant. Ce spectacle m'a tant ému que je ne le supporte plus. »

Une des raisons pour lesquelles Gide voulait à tout prix visiter le Caucase, c'est qu'on lui avait raconté toutes sortes d'histoires fantastiques sur les bains de soufre à Tiflis [20]. Ce même après-midi, je crois, nous fûmes invités à un thé. Un vieux professeur soviétique s'approcha de Gide : « Vous allez à Tiflis ? On m'a dit que les bains de soufre dans cette ville sont très intéressants ! » Gide rougit comme une tomate et ne sut que répondre ; me prenant à part, il demanda : « Se moquait-il de moi ? » Plus la réunion durait, plus visiblement Gide commençait à s'ennuyer. Soudain Boukharine vint devant lui : « J'aimerais vous parler ce soir, si c'est possible. » Gide, ne sachant pas avec qui il parlait, lui répondit : « Oh, pas ce soir ! Je suis trop fatigué. Demain, peut-être. » Boukharine disparut presque immédiatement après. Plus tard, quand nous apprîmes la nouvelle de son arrestation, Gide dit : « C'est là sans doute la pire faute que j'aie commise durant ce voyage. Dieu sait ce qu'il voulait me dire [21] ! »

C'est le lendemain, je crois, que nous visitâmes l'institution pour la rééducation de jeunes criminels à Bolchévo [22]. De nouveau Gide fut très impressionné par le groupe de jeunes hommes vigoureux et confiants qu'il y rencontra. Mais un incident remarquable eut lieu pendant notre tour des bâtiments. Dans toutes les salles étaient accrochées de ces horribles tableaux de propagande de style réaliste-socialiste qui font penser à d'énormes agrandissements de cartes postales Tuck. Mais soudain, dans un des corridors de l'étage supérieur, j'avisai une peinture originale aux

[20] La capitale de la Géorgie. Aujourd'hui on écrit Tbilissi.

[21] Gide dit pour sa part (dans *Retour de l'URSS* et *Retouches à mon Retour de l'URSS*, pp. 179-80) qu'il prit rendez-vous avec Boukharine alors, mais que Koltsov interdit à celui-ci d'y aller. D'ailleurs il lui avait déjà parlé le lendemain de son arrivée avec Herbart à Moscou, donc avant celle de Last.

[22] Ville créée par la GPU comme lieu de réhabilitation des *bezprizorni* (sans-abri; Gide traduit par « enfants abandonnés ») qui étaient devenus des criminels. Pour être admis à ce programme, il fallait dénoncer ses complices (*Retour de l'URSS,* p. 98).

couleurs vives, un peu dans le style de Jacoba van Heemskerk [23]. J'attirai sur elle l'attention de Gide, qui la trouva belle. Mais notre guide (c'était le directeur) ne se consola pas de ce que nous l'ayons remarquée. Il se confondit en excuses : « L'ouvrage d'un élève que nous aimions beaucoup… À maints égards un jeune génie. Nous avons laissé cela sur le mur pour ainsi dire par sentimentalité, en souvenir de lui, bien que je sache naturellement très bien que c'est contre la ligne. Je corrige ma faute tout de suite. Dès aujourd'hui je fais enlever cette peinture. » Gide s'épuisa à lui certifier qu'au contraire elle nous paraissait excellente, rien n'y fit. Le directeur ne semblait voir dans nos protestations que l'expression d'une insigne politesse. Il continua de nous assurer qu'il voyait bien sa faute, que c'était une peinture irresponsable et qu'elle serait immédiatement enlevée.

Après le thé, on présenta à Gide un homme d'une trentaine d'années, qui devait nous raconter sa vie. C'était un ancien *bezprizorni* qui avait commis des crimes atroces, jusqu'au jour où la Guépéou l'avait amené à Bolchévo, où on l'avait mis sur la voie d'une vie nouvelle. Il était maintenant, je crois, contremaître dans un des ateliers de l'institution. Son récit de la misère des jeunes orphelins fut bien fait et rappela souvent les pires pages de *Tachkent, ville de pain* ou de *L'Année nue* de Fedine [24]. Il devint lyrique en parlant de la renaissance qu'il avait vécue à Bolchévo et de la joie qu'il éprouvait à pouvoir collaborer à la reconstruction socialiste. Je dois dire que je fus sincèrement ému.

Je ne sais si c'est la traduction qui avait émoussé l'effet, mais en tout cas Gide ne partagea pas mon émotion. « Mais cher », me dit-il plus tard, « ne comprends-tu pas que c'était du plus pur Armée du Salut ? Le pauvre diable gagne avec sa confession un revenu assez substantiel. Il l'a répétée si souvent, devant diverses assemblées, qu'il la sait par cœur exactement comme un acteur sait son rôle. Et quelle suffisance ! Le seul instant où il m'ait plu, c'est celui où j'ai pu remarquer avec quel plaisir il se rappelait toujours ses crimes. »

[23] Jacoba van Heemskerk (1876-1923), peintre et artiste graphique néerlandaise qui présenta de grandes formes empruntées à l'architecture et aux structures en métal, brillamment coloriées et cernées de lignes fortes.

[24] *Tachkent, ville de pain*, nouvelle qui décrit la terrible famine de 1921, est d'Alexandre Neverov (1886-1923). *L'Année nue* (1922), récit de la guerre et de la Révolution, est en fait de Boris Pilniak (1894-1940, disparu en 1935).

Au dîner d'adieu, c'est Alexis Tolstoï [25] qui porta les toasts. Il fit un discours dont je me rappelle seulement le fait que, cette année-là, il avait gagné plus d'un million de roubles de droits. « Quel est le pays », m'écriai-je, « où les artistes et les écrivains vivent mieux qu'en Union soviétique ? »

*

Pour notre voyage à travers l'Ukraine, on mit à notre disposition un wagon-salon qui pouvait à notre gré être accroché à n'importe quel train, puis détaché. On avait quand même un peu l'air d'être le roi de France ! Le premier matin du voyage, Gide demanda une bouteille d'eau minérale, puisqu'on lui avait dit de se méfier de l'eau ordinaire.

« Ah, je regrette, Monsieur », dit la préposée, « j'en suis vraiment désolée. Nous n'avons que du champagne. » Sur le quai de toutes les gares où nous passions se tenait une fanfare. « Plus jamais de ma vie », dit Gide, « je n'aurai envie d'entendre jouer la *Marseillaise* ! Elle me poursuit jusque dans mes rêves. » Dans chaque gare, un flot énorme de voyageurs débordait des wagons et assiégeaient les robinets d'eau chaude pour remplir leurs théières. Avant le départ du train une sonnerie retentissait, répétée trois fois, mais beaucoup de passagers ne sautaient dans le train que quand il démarrait déjà. Gide, brûlant de curiosité, voulait faire le tour de ce train bondé, mais on nous assura qu'il était impossible d'installer une passerelle entre notre wagon-salon et les autres wagons. À la gare suivante, je persuadai Gide de descendre et de ne monter qu'à la dernière minute dans un des wagons de tête. Cela marcha ; Gide fut enchanté comme un méchant garçon. Nous parcourûmes le train entier, à la grande joie de Gide, qui avait les yeux grands ouverts. Un train russe est toujours bondé et ne ressemble guère à nos transports en commun ; on dirait plutôt la migration d'une race. À la fin, nous sommes tombés au milieu d'une wagonnée de lycéens en route vers un lieu de vacances dans le Caucase pour y apprendre à faire du ski. J'admirai à neuf la facilité remarquable avec laquelle Gide devint aussitôt le frère et le compagnon de cette jeunesse, sans même qu'ils se comprennent.

Entre temps, dans notre wagon-salon, il devait y avoir une véritable

[25] Alexeï Nicolaïevitch Tolstoï (1882-1945), auteur et dramaturge russe. Il émigra de 1918 à 1923, mais aux années 1930 il fut un communiste sûr et fut envoyé à tous les congrès antifascistes internationaux. Très doué mais parfaitement amoral. La réaction de Last à sa propagande trahit pour une fois une certaine naïveté : seuls les propagandistes étaient aussi grassement payés.

panique quand on constata l'absence de Gide, et la pauvre Bola, notre guide officiel, supposa qu'il était resté dans la dernière gare. Quand je lui appris, à l'arrêt suivant, que Gide se trouvait à l'avant du train, elle faillit m'embrasser. Soudain, il s'avéra que cela ne prenait qu'une minute pour abaisser la passerelle et tirer le soufflet entre notre wagon et le reste du train. Gide rentra donc dans son compartiment pour son somme d'après midi, mais non sans avoir invité tout le groupe d'écoliers dans notre wagon pour le soir. Cette fête, avec chansons et musique de balalaïka, compte parmi les souvenirs les plus positifs que Gide rapporta de Russie.

Notre train arriva le lendemain matin, avec plusieurs heures de retard, dans une petite ville d'où nous devions continuer notre tour du Caucase en auto. Il était déjà trop tard pour pousser jusqu'à l'endroit où l'on avait compté nous loger pour la nuit. Dans une auberge de village typique, autrefois sans doute la maison d'un riche marchand, on nous prépara en hâte des chambres. Le papier peint foncé, les rideaux bleus et les meubles d'acajou semblaient le décor d'un drame de Tchékhov. Ce soir-là, la section locale des écrivains tartares improvisa pour nous une fête au jardin. Ils sont d'un type tout à fait différent à la fois des Russes et des Géorgiens que nous allions rencontrer à Tiflis. J'imaginais la plupart d'entre eux à cheval plutôt que derrière une table de travail. C'est sans doute grâce à son caractère improvisé que la fête eut une allégresse spontanée que nous n'avons jamais retrouvée par la suite. On chanta et on dansa beaucoup et, Dieu merci, pour une fois il n'y eut pas un seul discours officiel.

Je n'ai pas le don de décrire des paysages, je ne tente donc pas de décrire notre voyage de deux jours en auto à travers le Caucase, avec tout le temps la vue magnifique de l'Elbrouz couronné de neige. Nous fîmes une brève halte à une église de style géorgien primitif, où quelques moines très vieux occupaient encore les cellules nues d'un monastère aux murs à demi effondrés. Gide essaya d'entamer une conversation avec eux, mais ils semblaient vouloir répondre simplement oui et non à nos questions. Ils étaient peut-être intimidés par l'interprète.

Le premier soir, il était déjà bien tard et nous étions exténués par la longue course quand nous sortîmes enfin de la dense forêt de sapins et entrâmes dans la petite ville où nous devions passer la nuit. Après le voyage de plusieurs heures à travers montagnes et forêts, elle avait l'air très accueillante. On aurait dit une station thermale dans le Harz, avec une foule en pantoufles autour du kiosque à musique du casino, où une

fanfare militaire donnait un concert. Gide se sentit fortement attiré par cet endroit et voulut même descendre pour aller voir s'il y avait encore de la place à l'hôtel. C'est à grand-peine qu'on le persuada de continuer une demi-heure encore pour atteindre la maison de vacances pour hauts fonctionnaires soviétiques, où on nous avait réservé des chambres. Son humeur s'assombrissait à mesure que le froid de la forêt se refermait sur notre auto et que le voyage durait, non pas une demi-heure mais une heure et même davantage. Soudain nous quittâmes la route pour emprunter une avenue qui conduisait à une porte dans un haut mur, gardée par deux sentinelles. C'était absolument contraire à l'accord qu'avait obtenu Gide à Moscou, accord suivant lequel nous logerions désormais dans des hôtels ordinaires dans les villes. Mais nous n'y pouvions plus rien et, avec Gide silencieux et furieux, nous poursuivîmes notre route vers le bâtiment principal, qui était au moins cinq minutes plus loin. Là, on informa Gide que lui seul avait une chambre dans la villa, tandis que nous autres devions dormir dans une des dépendances. Il refusa de sortir de l'auto avant de s'assurer que nous aussi étions bien logés. Il se produisit alors un incident remarquable, car notre « ange gardien », l'officier de la Guépéou en civil qui se tenait toujours à côté du chauffeur, était déjà entré avec les bagages et avait disparu. Sans lui, le chauffeur refusa de conduire Gide pour les quelques centaines de mètres qui nous séparaient encore des dépendances. Alors la patience de Gide l'abandonna. Il sauta de l'auto pour se rendre aux dépendances à pied et, quand Bola apparut, lui fit une scène épouvantable. Jamais, je crois, ni avant ni après, je ne l'ai vu aussi furieux. L'homme de la Guépéou revint vite, très nerveux, les autos démarrèrent enfin, et Gide se calma en voyant que nous avions de bonnes chambres, mais non sans menacer de rentrer sur-le-champ à Moscou si pareil incident se reproduisait.

Le lendemain matin, nous déjeunâmes dans la grande salle ouverte sur le jardin. À d'autres tables, à distance respectueuse, les hauts fonctionnaires soviétiques mangeaient en un silence si complet qu'on se serait cru à la Bibliothèque Nationale. Vers midi, nous arrivâmes à Tiflis. Avant même de manger, Gide dit que, pour se requinquer après le voyage, il voulait prendre un bain de soufre. Les autos étaient toujours devant l'hôtel. On emmena Gide au grand bain central, dont on avait en hâte chassé tous les baigneurs. Dans la salle énorme et vide, notre groupe put se baigner à son aise, tandis que dans les couloirs, à côté, les autres visiteurs mécontents se rhabillaient. Ce n'était pas pour cela, je crois, que Gide avait fait le voyage de Tiflis !

Dans son article sur notre voyage de Londres à Leningrad, Guilloux écrit : « Nous fîmes, par le plus beau temps du monde, une traversée radieuse de cinq jours. […] On dansait toute la nuit sur le pont avec de belles Américaines sympathisantes qui voyageaient par Intourist [26]. » C'est vrai, et il ne fit pas que danser. Peut-être que dans sa cabine avec Dabit il discutait longuement de l'art et de la guerre, mais devant moi il parlait presque exclusivement de son succès auprès des femmes. Je fus étonné de ne pas trouver en lui le moindre signe d'intérêt pour le pays vers lequel nous faisions route. Et les choses ne changèrent pas à Leningrad, à Moscou ni à Tiflis. Guilloux, comme Dabit, semblait si obsédé par ses divers flirts que j'y voyais presque une manifestation contre les homophiles de notre groupe, une certaine mise à distance. Mais Dabit avait d'autres raisons que Guilloux pour se conduire ainsi. Dès le premier jour à Leningrad, en effet, il me raconta quelle conversation déprimante il avait eue, dans l'auto qui l'amenait à l'hôtel, avec un haut officier russe. Celui-ci ne lui avait parlé que des beaux nouveaux uniformes et des avantages que représentait le rétablissement des vieux grades militaires. Dabit se réfugia dans ses expériences érotiques pour oublier sa déception, qui allait en augmentant. Quoi qu'il en fût, on voyait bien que tous deux se désintéressaient de plus en plus du voyage et de ce qu'on voulait nous montrer. Je ne fus donc pas surpris quand Guilloux y mit un terme à Tiflis et rentra en France ; mais ce qui est étonnant, c'est qu'il eût déjà pu voir Gide s'adonner à tant de débauches. Je me demande de nouveau quand, dans notre programme surchargé, dans le train, dans les autos, dans les hôtels constamment surveillés, où nous ne logions d'ailleurs que quelques jours, Gide put en trouver la possibilité. Je me le demande d'autant plus qu'en 1932 j'avais passé plus de neuf mois en Russie sans avoir une seule aventure homosexuelle.

Deux incidents montrent que Gide n'était pas plus libre à Tiflis qu'à Leningrad ou à Moscou.

Dans le premier, il réussit encore une fois à s'échapper de l'hôtel, tôt dans la matinée, par une sortie de service. Tout seul, suivant le boulevard, il s'arrête pour regarder un accident de la circulation. Par hasard, des journalistes passent en auto et le reconnaissent : « Mais M. Gide, qu'attendez-vous ici ? Cela est sans intérêt. La femme a été renversée, l'ambulance arrive tout de suite. Il n'y a rien à voir. » Gide essaie de leur faire comprendre qu'il s'intéresse justement à la façon dont les gens

[26] *NRF,* novembre 1951 p. 248.

dans les différents pays réagissent à un tel incident. Les journalistes n'y comprennent rien. « Mais, M. Gide, vous restez ici si peu de temps, il y a des choses beaucoup plus intéressantes à voir ! Avez-vous déjà visité la nouvelle centrale électrique ? Et le barrage ? Avez-vous vu le studio de cinéma et le musée ? » Les témoins de l'accident ont depuis longtemps cessé de s'y intéresser, ils regardent Gide, bouche bée. Pour échapper à leur curiosité, Gide monte dans l'auto et les journalistes l'emmènent à une exposition de peinture au Musée central. Les toiles ont les dimensions et la qualité de celles qui étaient autrefois chez nous affichées devant les carrousels à vapeur, et chacune représente un épisode de la vie de Staline.

Le deuxième incident eut lieu un jour où nous devions faire une randonnée dans la campagne. Nous étions assis depuis un quart d'heure dans les autos, qui ne démarraient pas. Gide s'impatienta et ordonna au chauffeur de partir, mais celui-ci répondit : *Nič panimaïou* (« Je ne comprends pas »). Bola, craignant une nouvelle colère de Gide, accourut. Visiblement à contre-cœur, le chauffeur partit, mais, après avoir fait trois fois le tour du même pâté de maisons, nous nous arrêtâmes de nouveau devant l'entrée de l'hôtel. Ce n'est que lorsque notre « ange gardien », évidemment en retard, eut pris place à côté du chauffeur, que notre tour put vraiment commencer.

Cependant, comme je l'ai déjà dit, les membres moins importants du groupe jouissaient d'une liberté beaucoup plus grande. Herbart et moi en profitâmes pour nous promener dans les ruines sur la colline qui enserre la ville d'un côté, ou bien le long de la rivière au fond du ravin, ou dans le labyrinthe de rues étroites derrière les beaux boulevards jalonnés d'agents de la circulation, très sévères bien qu'il n'y eût presque pas d'autos. Nous fûmes déçus qu'il restât si peu de beaux bâtiments anciens, mais d'autre part il nous arriva des choses étranges. Le marché aux puces offrait la même scène de misère que j'avais déjà vue dans tant de villes hors des grands centres. Nulle part l'affreuse pénurie de produits de consommation courante n'est plus évidente que sur ces marchés. On n'imagine pas quels déchets, usés et cassés, y sont toujours proposés et paraissent trouver des acheteurs. Un paysan qui surveille sa marchandise, laquelle se réduit à un soulier complètement éculé, une chemise usée jusqu'à la corde et une bouilloire sans bec, ce n'est qu'un exemple entre mille. Et comment peut-il y avoir une clientèle pour cette viande pourpre et jaune par endroits, couverte d'une myriade de mouches ? Parmi ces belles choses grouille une foule de paysans en guenilles. Sou-

dain, s'arrêtent devant nous une mère et sa fille de douze ans au plus. L'enfant va nu-pieds mais est revêtue d'une peau de mouton retournée. Sur l'ordre de sa mère elle ouvre la peau de mouton. On voit qu'elle ne porte rien dessous. La mère, qui ne possède évidemment rien d'autre, nous offre sa fille.

Une autre fois, Herbart vient me chercher le soir en disant qu'il a trouvé un parc intéressant. Il est situé à quelque distance de la ville, de l'autre côté du pont au-dessus du ravin. C'est un soir pluvieux et le parc semble abandonné. Nous suivons une allée ruisselante quand nous nous trouvons soudain en face de deux jeunes paysans aux visages peu avenants. Comme nous ne comprenons pas leur géorgien, ils font des gestes obscènes parfaitement clairs. Moi, je n'éprouve que peur et répugnance, mais Herbart a déjà tourné le coin de l'allée avec un des jeunes. Je veux en finir et le rejoindre, mais l'autre me saisit le bras, m'arrache ma montre-bracelet et disparaît aussitôt dans le fourré. Je crie, Herbart accourt, et nous quittons le parc aussi vite que possible. Naturellement, nous ne dénonçons pas les malfaiteurs à la police. C'était une montre pas chère, mais son cadran rouge attirait l'attention. Gide me taquinait souvent par la suite avec cette « histoire du cadran rouge ».

Herbart et moi découvrîmes aussi le secret des bains de soufre. Personne ne songea à faire évacuer la salle pour nous quand nous voulûmes prendre un bain. Les bains eux-mêmes consistent en de gros baquets carrés, remplis jusqu'aux bords d'un liquide chaud et parfaitement opaque comme du lait. Chaque baquet contient une douzaine d'hommes qui, le visage immobile, se tiennent le dos contre le bord. Pas de maillots de bain. Il ne faut que quelques secondes pour se rendre compte de ce qui se passe sous la surface de l'eau. J'ai la chair de poule : c'est comme si je me baignais dans un baquet de sperme. Naturellement, Gide veut aller dans ce bain-là aussi, et cette fois personne ne pense à le faire évacuer. Au contraire, quand nous y arrivons lui et moi, je suis étonné du grand nombre de beaux jeunes hommes qui se trouvent dans la salle. On voit d'ailleurs bien que ce ne sont pas des Géorgiens mais des Russes. Gide y reste très peu de temps ; quand je sors pour me rhabiller, il est déjà parti. Dans la salle, on entend un coup de sifflet. Je vois tous les jeunes hommes sortir de la salle, les armoires du vestiaire s'ouvrent, et tous mettent l'uniforme. Les baigneurs semblent être une escouade de la Guépéou. Était-ce une provocation, une offre amicale, ou quoi ? Si c'étaient des provocateurs, ils n'ont pas réussi, je crois. Les jeunes hommes étaient un peu trop âgés pour intéresser Gide.

Nous rendîmes visite aux studios de cinéma géorgiens. Ce qu'on projeta pour nous n'était pas merveilleux, mais meilleur que ce que nous avions pu voir à Moscou. Gide voulait apprendre à quel point la république jouissait d'une autonomie réelle. En fait, la Géorgie est à son tour une fédération de petites républiques autonomes. Dans ces États vivent des gens d'une tout autre race, des Tartares, qui sont musulmans. Nous comprîmes bien que les lois économiques et politiques devaient être les mêmes partout, mais nous nous étions attendus à ce que chaque État ait ses propres lois sur le mariage et la morale, conformes à leurs coutumes particulières. Cela ne s'avéra pas être le cas. Les lois de tous ces États étaient copiées mot pour mot sur celles de la Russie. L'autonomie consistait en ce que les fonctionnaires et administrateurs qui avaient à appliquer les lois étaient membres de l'ethnie locale. Les cadres supérieurs du Parti et de l'armée, en revanche, étaient presque exclusivement russes. À la différence du temps des tsars, la langue officielle et la langue d'enseignement était la langue locale, mais tout le monde devait apprendre le russe comme langue seconde à partir de la troisième année d'école. Les journaux géorgiens ne semblaient presque rien contenir sauf la traduction d'articles des *Izvestia* et de la *Pravda,* et avaient donc toujours un ou deux jours de retard. Les noms de rues étaient bilingues, mais le nom russe était écrit au-dessus du nom géorgien et en plus gros caractères.

Ici encore, je compare mes impressions de cette visite avec celles de ma visite en 1960 à Samarkand, Boukhara et Tachkent, en République d'Ouzbékistan. Le Président et plusieurs fonctionnaires et officiers étaient ouzbeks, mais plus ils étaient élevés dans la hiérarchie, plus forte était la proportion des Russes. L'architecture de ces villes reconstruites était russe, sauf pour quelques bâtiments officiels dont l'extérieur était décoré avec une sorte de colonnade perse ; à l'intérieur, ils étaient russes. Quelques journaux étaient publiés en ouzbek, mais leur contenu était traduit de la presse russe officielle. Dans un parc, nous rencontrâmes des étudiants ouzbeks, russes et juifs assis en bonne intelligence autour d'une table ; ils se parlaient en russe. Ils étaient d'avis que le russe remplacerait bientôt l'ouzbek, et ils ne le regrettaient pas.

Pendant notre séjour à Tiflis, nous visitâmes aussi une des grosses usines de textiles. Huismans, l'ingénieur bruxellois qui nous accompagnait à ce moment-là, et qui était expert en ce domaine, espérait apprendre beaucoup sur l'organisation du travail. Il en sortit déçu. Dès l'arrivée de notre auto, la sirène de l'usine retentit. Le travail est interrompu

et tous les ouvriers se rendent à la grande cantine. L'orphéon de l'usine joue la *Marseillaise.* Une des ouvrières, avec un foulard rouge sur la tête et un tablier, prononce un discours. Bola traduit. C'est un excellent discours sur l'œuvre et l'importance de Gide. J'en suis très impressionné. Comme nous sortons de l'usine, je dis à Gide : « Je n'imagine pas qu'une ouvrière textile aux Pays-Bas saurait parler si bien sur un sujet littéraire. » Gide dit pour toute réponse : « Achète le journal d'hier soir. » Je fais ce qu'il me suggère, et je comprends. L'article de tête ressemble dans tous ses détails au discours que l'ouvrière vient de prononcer.

Naturellement, nous passons une grande partie de notre temps dans des dîners. Ils commencent habituellement vers neuf heures du soir et durent jusqu'à deux heures du matin. Les hors-d'œuvre à eux seuls remplissent toute la table et circulent une bonne heure. Pour Gide, qui mange toujours très sobrement et n'aime pas le caviar, c'est une torture. Cela l'irrite toujours que la quantité, surtout celle des fruits et des vins, dépasse largement la qualité. Entre les plats, il y a des danseuses, des chanteurs et des joueurs de balalaïka. Une effroyable quantité de discours sont prononcés, qui doivent presque tous être acclamés en lampant un verre de vodka. Vers la fin, ces discours prennent un goût très amer. La guerre civile a éclaté en Espagne et nous y voyons le début du grand affrontement avec le fascisme. Les journaux russes n'ont pas encore pris position sur ce conflit, et il paraît impossible d'avoir une conversation là-dessus avec un de nos amis russes. Nous essayons de les provoquer en proposant toujours un toast à la République espagnole, au peuple espagnol, à Largo Caballero [27]. » On boit, et on nous répond en buvant à la santé de Staline, du peuple français, de Marcel Cachin.

À Moscou déjà, Gide fit entendre qu'il ne comprenait rien aux choses techniques et s'intéressait donc peu aux visites d'usines. Ce qu'il voulait voir, c'était un kolkhoze. Cette demande n'eut pas de suite à Moscou, ni pendant notre voyage à travers l'Ukraine, bien que Gide suggérât de détacher notre wagon dans quelque village. À Tiflis non plus, notre demande semblait ne rien donner. Gide s'en étonnait. « L'agriculture est

[27] Francisco Largo Caballero (1889-1946), politicien socialiste, premier ministre de la République espagnole en 1936-37. Il passa les années 1940-44 dans un camp de concentration nazi. Gilles Marcel Cachin (1869-1958) fut directeur du quotidien *L'Humanité* de 1918 jusqu'à sa mort et un des fondateurs du Parti communiste français en 1920.

pourtant le seul domaine où je m'y connaisse », dit-il. « Je ne veux point voir un kolkhoze modèle. Je veux voir une entreprise moyenne, comme il y en a certainement des milliers tout près de cette ville. »

On nous promet enfin que nous allons passer quatre jours à la campagne pour étudier l'agriculture. La route que nous suivons ne paraît pas en être une, il y a seulement deux traces parallèles de pneus qui traversent la steppe. Il fait très chaud et les roues de notre voiture soulèvent des nuages de poussière. Pour déjeuner, nous nous arrêtons enfin dans un petit village. Au club des ouvriers, Gide est reçu par les jeunes pionniers. Deux garçons, de treize et quatorze ans peut-être, jouent aux échecs avec lui et gagnent. Gide est ravi. Nous faisons aussi une visite à la librairie, et Gide reste surpris par la quantité de livres dans les rayons. « Il n'est pas un seul village français aussi petit que celui-ci, je crois, où l'on puisse trouver une librairie pareille. » Nous poursuivons ensuite notre voyage. Gide, un mouchoir sur la bouche, s'endort lentement et inconfortablement sous la chaleur. Le soleil est près de se coucher quand nous nous arrêtons enfin dans une sorte d'oasis. Au milieu de magnifiques arbres fruitiers – des orangers, je crois – se trouve une vieille maison de campagne. C'est le centre gouvernemental régional pour la production du vin. Après le repas, nous devons visiter les caves et goûter les divers vins. Le chef du centre est un type extrêmement spirituel. Pour la seule fois de ma vie, grâce à cette soirée pleine d'entrain, je vois Gide ivre.

Le lendemain, nouvelle course sans fin à travers la steppe, qui n'offre rien de remarquable ou de joli, rien que de la poussière. Il est déjà tard dans l'après-midi quand nous arrivons enfin au kolkhoze. Gide voudrait voir tout de suite les étables et les granges, mais c'est impossible, car le dîner nous attend déjà dans une espèce de kiosque. Les hommes et les femmes de l'entreprise donnent ensuite une sorte de représentation en notre honneur. Chansons en chœur, magnifiques, impressionnantes, avec des mélodies très remarquables. Danses folkloriques exubérantes.

Nous dormons dans une longue salle froide avec des lits de fer comme ceux d'une chambre de bonne en France. Il est assez tard lorsque nous nous réveillons. Dans la claire lumière du matin, ce kolkhoze où on nous a amenés a un aspect lugubre. La vieille maison de campagne où nous avons dormi est en piteux état, avec des taches brunes d'humidité aux plafonds et des murs sales qui s'écaillent. Il n'y a pas une seule chaise dans tout le bâtiment, rien que des bancs sans dossier. Aux murs sont suspendus des chromos de Lénine et de Staline et d'autres affiches

laides. Tout paysan hollandais aurait honte des étables et des granges qu'on nous montre. Le jardin potager est même envahi par les mauvaises herbes. On nous dit que les champs où on utilise les tracteurs sont bien loin de la maison ; nous n'avons plus le temps d'aller les voir. Comme nous ne pouvons donc pas voir l'entreprise au travail, Gide commence à interroger les paysans. Questions et réponses doivent être traduites deux fois, du géorgien en russe puis du russe en français et *vice versa.* Ce qui ne donne vraiment pas grand-chose de positif.

Nous partîmes peu après, car nous devions passer la nuit dans le même endroit où, à l'aller, Gide avait joué aux échecs. Ce n'était pas un village géorgien, sa population avait plutôt l'air tartare. Des Cosaques, selon Herbart. Schiffrin nous avait raconté des anecdotes remarquables sur les mœurs grecques des Cosaques du temps des tsars. Je ne remarquai rien de telles coutumes, mais ce fut une soirée très particulière. Le jardin où nous mangeâmes était illuminé comme pour une fête, avec des guirlandes de lampions de couleurs. La joie régnait, cette joie vraie, chaudement humaine, dont les Espagnols et les Russes semblent avoir le secret. Tous étaient joyeux et naturels, de sorte que bientôt nous nous sentions comme dans un cercle d'amis. Les pionniers, leurs foulards rouges au cou, étaient venus nombreux. Gide, assis sur un banc avec ses fameux jeux de patience, en était entouré. Très hardis, ils lui arrachaient les jeux parfois des mains pour s'y essayer eux-mêmes. Un garçon était assis sur son genou, un autre lui avait passé le bras autour du cou. Je n'avais jamais vécu une telle scène en Russie. Soudain, toutes les lumières s'éteignirent. On parla d'une panne générale. Je crois qu'elle dura une bonne demi-heure. Quand, après, je retrouvai Gide, il me raconta, le visage rayonnant, qu'il avait eu une aventure merveilleuse. Je me demandai comment cela avait été possible au milieu d'une telle foule de garçons. Je me demandai aussi, ici encore, si c'était une provocation, une simple coïncidence, ou une preuve de « complicité ».

Je dois insister sur le fait que j'écris vingt ans après ces événements et me fie pour la plupart d'entre eux à ma mémoire. Certains souvenirs risquent donc d'être inexacts. Pendant la dernière partie du voyage, nous ne prenions plus de notes : « Décidément », écrit Gide dans *Ainsi soit-il* (p. 1212), « j'ai bien fait de ne rien noter. » Mais la raison en était un accord entre lui et moi, conclu après un incident dans le train. Notre voiture particulière consistait en une pièce assez grande, où nous mangions et qui contenait aussi le bureau de Gide, et une série de compartiments avec deux couchettes chacun. Quand, une nuit, je dus aller aux toilettes,

je vis de la lumière dans la salle à manger et que la porte était entrouverte. J'y jetai un coup d'œil et je vis Bola agenouillée à côté de la corbeille à papiers, occupée à réunir les morceaux d'une note que seul Gide avait pu écrire. Je lui conseillai donc de ne plus prendre de notes.

De Tiflis, nous continuâmes notre voyage en auto, et notre premier but était la ville de Gory, où Staline était né. J'étais dans l'auto de Gide quand soudain il la fit s'arrêter [28]. Depuis un quart d'heure nous suivions une longue route droite, plantée des deux côtés de bâtons qui devaient apparemment servir de tuteurs pour de jeunes arbres. Mais ceux-ci, Gide descendit pour le constater, étaient tous morts. Il en fut extrêmement indigné. Tout son instinct de propriétaire normand se révolta contre la froide insouciance avec laquelle on avait planté ces arbres. Il fit arrêter l'auto plusieurs fois encore devant des fermes isolées. Dans chacune nous retrouvâmes la même pauvreté nue. Un poêle recouvert de couvertures et de peaux de mouton en loques, un sol de limon battu, des bancs sans dossier, un dessus de table soutenu par des tréteaux, souvent même pas de plats. Une seule fois une icône dans le coin, mais toujours un chromo déchiré de Lénine et de Staline au mur. Une seule machine à coudre, et encore c'était chez un fonctionnaire du Parti. Cet homme était russe, je pus donc contrôler la traduction de Bola. Je signalai à Gide qu'elle avait parfois mal traduit ce que l'homme avait répondu et changé les chiffres qu'il avait donnés. Gide décida alors d'essayer de se venger de Bola. Il ordonna au chauffeur de mettre les gaz, et en effet, au moment où nous entrâmes dans Gory, on n'apercevait aucune voiture derrière nous.

Ce n'est que maintenant que je compris son intention. Il avait pensé que ce serait une gentille politesse d'envoyer d'ici un télégramme de remerciements à Staline, mais il voulait en rédiger le texte sans ingérence russe. Au guichet du bureau de poste, il me présenta son texte et me demanda de le traduire. La sueur perla sur mon front : Gide estimait trop haut mon don pour les langues. Ma connaissance passive du russe suffisait pour comprendre les gens et pour lire le journal. Je pouvais aussi me faire comprendre, mais je parlais comme un enfant, sans me

[28] Gide nous révèle dans *Ainsi soit-il* (*Journal 1939-49*, p. 1196) son truc pour arrêter l'auto, une Rolls-Royce découverte : il « laissait » s'envoler son chapeau. Guilloux l'a bien remarqué : voir la citation de lui au début du présent chapitre.

servir des cas du nom au-delà du datif [29] et sans bien savoir conjuguer les verbes. Mon orthographe était pire encore. Je n'osai vraiment pas traduire un télégramme à Staline, car je savais que chaque mot était important.

Gide, de plus en plus nerveux parce que Bola pouvait survenir à tout moment, commença à me faire des reproches et sembla même croire un instant que je voulais me dissocier de sa tentative pour des motifs politiques. Avant que nous eussions fini notre dispute, naturellement, Bola entra en trombe. Elle se jeta sur le télégramme de Gide et déclara tout de suite qu'il ne pouvait être envoyé tel quel. Le début, déjà, n'allait pas. Gide avait mis : « Camarade Staline ». Impossible de traduire cela par « tovaritch », il fallait au moins « vojd narodov » (chef des peuples).

« Mais ce n'est pas là son titre officiel », dit Gide.

« Non, mais c'est le nom d'honneur que les membres du Parti ont coutume de lui donner. »

« Je ne suis pas membre du Parti », dit Gide, « et je ne peux pas croire que Staline aime une telle flatterie. »

« Staline hait la flatterie », répondit Bola, « mais il appréciera certainement que vous lui parliez de la manière dont il a l'habitude parmi ses amis. »

Gide insista pour que le mot « camarade » soit maintenu, et dit qu'il comptait parler à Staline comme il le ferait en France. Le directeur du service télégraphique se tenait là tout tremblant et n'osait prendre de responsabilité. Dégoûté par toute cette histoire, je sortis du bureau de poste. Je ne sais pas au juste comment l'affaire a continué, mais je crois qu'en fin de compte le télégramme n'a pas été envoyé.

De ce voyage le long de la frontière turque, Gide écrit : « Pierre Herbart s'amusait à prétendre (mais c'était pour taquiner Bola, notre guide) que notre auto, ou du moins celle qui nous précédait, transportait avec nous les banderoles en mon honneur sous lesquelles je passais à chaque nouveau village traversé. » (*Ainsi soit-il,* p. 1212). Ce n'était pas là une affirmation gratuite faite seulement pour taquiner Bola. Herbart avait en effet remarqué que dans un des slogans (qui étaient en français) il y avait toujours la même faute d'orthographe. Une fois notre attention alertée, nous eûmes tout le temps de constater grâce à d'autres détails, une tache ou une petite déchirure, qu'il s'agissait bien toujours de la

[29] Le nom russe a six cas : nominatif, accusatif, génitif, datif, instrumental et prépositionnel (en somme locatif).

même banderole. Elle devait être décrochée chaque fois après notre passage, puis nous passer devant pendant un arrêt. Cela n'a rien d'étonnant au pays de Potemkine [30] !

À Batoum, ville tristement décevante, notre moral toucha au plus bas. Nous parlâmes même sérieusement de mettre un point final à notre voyage et de rentrer par la Turquie. Malheureusement, nous n'aurions pu obtenir de visa ailleurs qu'à Moscou. Nous nous étions attendus à voir d'énormes installations pétrolières, mais il aurait fallu pour cela être de l'autre côté de la Géorgie, à Bakou. Ici, dans cette ville ennuyeuse, il n'y avait que le bout de l'oléoduc. Dieu merci, devant une sorte de véranda aux colonnes grecques, il y avait une bonne plage, où Dabit nous fit une fière démonstration de brasse papillon. Notre « ange gardien », qui depuis la colère de Gide à Tiflis s'était fait plus discret, parut maintenant dans toute une série de déguisements, même en maillot de bain. Ce devint une sorte de jeu de voir qui le reconnaîtrait le premier. Gide passa quelques heures heureuses au jardin botanique. Mais notre ennui dura jusqu'au moment où nous rencontrâmes Masereel [31] et sa femme, qui par hasard devaient prendre le même bateau que nous pour gagner l'Abkhazie [32]. Gide avait autant d'admiration pour l'art de Masereel que pour son caractère, et la bonne humeur typiquement flamande de celui-ci eut un effet salutaire sur notre groupe.

Le *Proletarskaïa* nous emmena donc sur la mer Noire, qui heureusement nous parut mal nommée : elle avait plutôt la surface azurée de sa sœur la Méditerranée. C'était un beau navire, dont les cabines de première classe étaient excellentes. Sur le vaste pont promenade et sur le pont des sports, nous avions énormément de place. Mais au niveau inférieur la passerelle et l'entrepont grouillaient de familles paysannes au point qu'on ne voyait plus les écoutilles. Ils avaient apporté à manger

[30] Pendant l'été de 1787, le maréchal Potemkine (1739-1791) conduisit l'impératrice Catherine (accompagnée de l'empereur d'Autriche et du roi de Pologne) à travers l'Ukraine dont il était le gouverneur, et l'impressionna si bien qu'elle le fit prince de Tauride. On prétend qu'il avait fait construire en hâte de nombreux villages sur les bords du Dniepr, peuplés de figurants habillés en paysans, pour faire croire que le pays était plus prospère qu'il ne l'était en fait.

[31] Franz Masereel (1889-1972), artiste flamand expressionniste. Son œuvre, souvent satirique, est engagée et pacifiste. Gide l'avait rencontré à Paris le 28 octobre 1935 (cf. *Cahiers de la Petite Dame,* t. II, p. 491).

[32] République « autonome » faisant partie de la république de Géorgie, sur la mer Noire. Le port de Soukhoum en est la capitale.

dans des paniers et des sacs, et dormaient la nuit à la belle étoile. Mieux valait ne pas penser à ce qui arriverait en cas d'accident, car les canots de sauvetage n'auraient certainement pas pu accueillir le dixième de cette masse de passagers. Si on leur demandait pourquoi ils voyageaient, ils répondaient qu'ils avaient entendu dire qu'on avait besoin d'ouvriers agricoles en Ukraine et que le pain là-bas n'était pas cher.

Gide s'irritait de ce que les officiers du bord le traitaient comme un prince, tandis que personne ne semblait s'occuper de Masereel. Évidemment le style de celui-ci n'était plus bien vu en Union soviétique à cette époque, il était devenu une quantité négligeable. Mais Masereel, quant à lui, trouvait cela agréable. Il fit toute une série de dessins à la plume des paysans et de l'équipage, et m'en offrit un, avec une dédicace. Gide devint furieux quand, à notre arrivée à Soukhoum, les autos attendaient notre groupe, tandis que Masereel devait partir à pied à la recherche d'un logement en ville. Sur le quai, Gide se mit une nouvelle fois en colère, parce qu'il voulait garder Masereel avec lui ; il s'insurgeait aussi contre le fait qu'on allait nous loger, cette fois encore, dans une maison de campagne et non en ville. Mais il dut finalement admettre que nous ne pouvions refuser cela sans scandale, car Staline lui-même avait télégraphié pour mettre à notre disposition sa propre villa. Nous dûmes donc nous séparer des Masereel, mais Gide continua à bouder et, arrivé à la villa, refusa la chambre qu'on lui avait destinée. Il fit choix d'un petit studio, de sorte que cette nuit-là j'eus l'honneur de dormir dans le lit de mon homonyme le petit père Joseph [33]. L'humeur de Gide ne s'améliora pas quand le chef de l'État (ou le secrétaire du Parti) abkhazien nous fit attendre plus d'une heure alors que nous mourions de faim. Il parut enfin, petit homme aux grandes bottes noires, portant une blouse russe blanche et un appareil auditif dans une oreille. Son visage jaunâtre avait les traits sémitiques que nous avions déjà remarqués chez beaucoup de Géorgiens. Mais de cet homme rayonnait quelque chose de très spécial, qui fit s'évanouir la colère de Gide en peu de minutes.

La villa était meublée très simplement, mais le repas, comme d'habitude, était démesuré. Je me rappelle notamment un porc rôti avec des ampoules électriques allumées à la place des yeux, servi sur un plat d'argent par des laquais en hauts-de-chausses de velours et en bas blancs. Gide et le chef de l'État s'absorbèrent vite dans une conversation très

[33] Jef est en effet la forme courante de Josephus, et de son vrai nom Staline s'appelait Joseph Vissarionovitch Djougachvili.

concentrée, sans l'aide d'interprète, et quittèrent la table longtemps avant la fin du repas pour poursuivre leur entretien en tête-à-tête dans la chambre de Gide. Celui-ci me dit après : « C'est le personnage le plus remarquable et le plus intéressant que j'aie rencontré jusqu'ici en Union soviétique. » Mais il ne voulut pas me raconter ce qu'ils s'étaient dit. Quelques semaines après notre retour à Paris, nous lûmes dans les journaux que l'homme avait été condamné et liquidé.

C'est sans aucun doute à cause de la conversation de Gide avec le chef d'État que nous ne passâmes que cette nuit-là dans la villa de Staline. Nous éprouvâmes un sentiment de soulagement en laissant derrière nous murailles et sentinelles pour nous rendre à notre hôtel sur la Riviera abkhazienne. Il était situé à environ douze kilomètres de Soukhoum, entouré d'un parc ravissant avec vue sur la mer Noire ; pour une fois c'était un bâtiment vraiment moderne, avec de grands murs de verre, de larges balcons et des meubles en acier dans les chambres. La clientèle était pour la plupart des intellectuels et des artistes soviétiques, qui payaient chacun environ 1000 roubles par mois. Notre femme de chambre, une veuve encore relativement jeune, gagnait 90 roubles par mois. Elle vivait avec sa famille dans une cabane derrière l'hôtel. À sept, ils occupaient une seule pièce, qui avait pour tout ameublement un lit et une table ; la mère couchait avec les filles dans le lit, les garçons couchaient sur le plancher. Quand je leur rendis visite, le déjeuner était servi : un morceau de pain aigre et un hareng. Ils avaient le droit d'acheter un repas chaud dans la salle à manger du personnel pour 1 rouble 65, ce qu'ils faisaient deux ou trois fois par semaine.

En revanche, le régime de l'hôtel était fort démocratique. Comme sur le *Cooperatzia* qui nous avait amenés de Londres à Leningrad, où chauffeurs, marins et officiers se mêlaient aux passagers et disposaient avec eux du pont des sports et de la piscine, de même dans cet hôtel, le soir, on voyait les serveurs et les cuisiniers dans la salle de jeux ou sur le court de tennis, où ils disputaient une partie avec les clients. Je fis ainsi la connaissance d'un beau jeune cuisinier qui avait servi pendant quelque temps dans la Marine russe. Je lui dis : « Ton costume de marin a dû t'aller très bien. » Le soir suivant, donc la veille de notre départ, il entra soudain dans la salle vêtu de son costume. Je lui demandai s'il avait envie de se promener avec moi. Je n'aurais jamais cru que cette promenade d'adieu que nous fîmes alors dans le parc nocturne de l'hôtel aurait un caractère si lugubre et cauchemardesque. Tout en marchant, il m'ouvrit son cœur, et aujourd'hui encore il me semble avoir fait ce soir-là, comme

Dante, le tour de l'enfer.

Ni jusque-là ni depuis, il ne m'est jamais arrivé que quelqu'un me pelote avec une passion presque animale en même temps que de sa bouche, chaque fois qu'elle était libre, sortait un raisonnement interminable et aride au possible. Il parlait toujours pendant le moment de la suprême extase, il parlait toujours en remettant en ordre ses vêtements, il parlait toujours des stratégies du mouvement de jeunesse communiste quand nous rentrâmes à l'hôtel. Pendant qu'il s'abandonnait inconsciemment à ses désirs longtemps refoulés, consciemment il ne fit qu'essayer de me convaincre de la justesse de la ligne du Parti. Quel dommage que la traduction de Gide en russe, à laquelle des équipes travaillaient d'arrache-pied, ne fût pas encore prête ! Comme j'aurais aimé lui offrir un exemplaire de *Corydon* en souvenir !

Mon souvenir le plus vif de Soukhoum, c'est le contraste frappant qu'il y avait entre ce décor si paisible, paradisiaque, et les tragédies qui s'y cachaient partout. Dès notre arrivée, par exemple, le directeur de l'hôtel s'était confondu en excuses parce qu'il ne pouvait nous offrir un meilleur logement. L'hôtel, hélas, avait été construit pendant la période expérimentale, quand l'architecture se laissait toujours aller au « formalisme ». Il était prévu que le bâtiment serait ravalé au rang de maison de repos pour les ouvriers, et que l'on construirait sous peu un nouvel hôtel de style classique avec frise et colonnes. Exactement comme dans l'histoire de la peinture à Bolchevo, il fut impossible de le persuader que cette architecture nous paraissait justement belle et agréable. Par hasard, ce soir-là un jeune architecte soviétique était assis à notre table. Nous attaquâmes la nouvelle architecture soviétique, il la défendit avec passion, mais en avançant des arguments tellement bêtes et banals que nous finîmes par nous taire. Une demi-heure plus tard, j'étais dans la chambre de Gide quand on frappa nerveusement à la porte. J'ouvris et l'architecte entra, en se hâtant de refermer la porte derrière lui. Il refusa de s'asseoir. « Monsieur Gide », dit-il, « je voulais simplement vous dire que cet après-midi je ne pouvais pas parler autrement. Un agent de la Guépéou était assis à la table à côté. Mais je ne me pardonnerais pas si vous croyiez que nous autres architectes soviétiques sommes vraiment si bêtes que ça. Bien sûr, rien de ce que j'ai dit n'avait de sens. » Il ne voulut pas rester un instant de plus à parler, mais avant de le laisser sortir je m'assurai d'abord qu'il n'y avait personne dans le couloir.

L'après-midi suivant, au cours d'une promenade, je vis non loin de l'hôtel un ivrogne que de jeunes garçons harcelaient. Bien que ses vête-

ments fussent déchirés et salis, il n'avait pas l'air d'un paysan. Une mèche de cheveux noirs pendait sur son jeune front en sueur jusque dans ses yeux intelligents. Il me semblait l'incarnation du Brigand de Schiller [34]. Comme je savais depuis longtemps qu'en Russie on n'entendait la vérité que de la bouche des ivrognes, et me doutant que son ivresse serait suivie d'un drame dostoïevskien, je m'approchai de lui, et quand il trébucha et menaça de tomber je lui saisis le bras. Après quoi il fut assez facile d'engager une conversation. Je lui conseillai de laisser passer sa cuite en dormant sous un arbre, et promis de revenir dans deux heures avec une bouteille de vodka achetée à l'hôtel, que nous viderions ensemble au bord de la rivière.

À six heures, je le retrouvai en effet endormi sous l'arbre au même endroit. Mais une fois réveillé, il fut très alerte et même relativement dessoûlé. Nous marchâmes longtemps en silence jusqu'à un endroit calme au bord de la rivière, où nous nous assîmes sur des pierres. Je lui tendis la bouteille, dont il avala presque le quart d'un seul coup. Comme je l'avais prévu, il fallut assez peu d'efforts pour l'amener à parler. J'avais aussi eu raison en devinant que c'était un intellectuel. Il avait étudié à l'académie de cinématographie, à Sverdlovsk je crois. « J'étais un étudiant doué », dit-il, « un des meilleurs. En première année, j'ai eu le prix du meilleur documentaire de la classe. J'étais grand admirateur d'Eisenstein et de Poudovkine [35]. Les idéaux m'ont cassé le cou. Au moment où notre direction a fait volte-face pour suivre la ligne générale, je n'ai pas voulu me soumettre. J'ai reçu une commande pour tourner un court métrage, et je l'ai fait en suivant mes propres conceptions modernes du montage. On m'a accusé d'avoir gaspillé l'argent de l'État pour faire un film anti-prolétarien que les ouvriers ne comprendraient pas. Le directeur était bien disposé à mon égard et j'aurais peut-être pu me sauver si j'avais fait publiquement mon autocritique et promis de m'amender. Je leur ai dit d'aller au diable. Alors ils ont inventé une nouvelle accusation, cette fois de sabotage. » J'avais bien eu raison de voir en lui le Brigand de Schiller. « N'avez-vous pas entendu dire qu'une bande armée hante cette région ? Que le dirigeant d'un des sovkhozes [36] a été

[34] Karl Moor, le héros des *Brigands* (1781) du jeune Schiller (1759-1805).

[35] Vsevolod Illarionovitch Poudovkine (1893-1953), un des plus grands réalisateurs du cinéma soviétique (*La Mére, La Fin de Saint-Pétersbourg, Tempête sur l'Asie*).

[36] Une ferme appartenant à l'État.

tué ? Ne savez-vous donc pas que des patrouilles de la Guépéou sont en train de fouiller les bois ? »

Il prit encore une longue gorgée à la bouteille et devint sentimental. « Vous voyez ces fleurs le long de la rivière ? Comme elles sont belles ! Mais que se passerait-il si on leur coupait les racines ? Elles fleuriraient encore quelque temps sans qu'on remarque rien, mais ensuite elles mourraient. Il en va de même pour moi, il en va de même pour mes camarades… »

Encore une gorgée, et il devint méchant.

« Que veux-tu de moi, enfin ? Pourquoi m'as-tu accompagné ici ? Ne sais-tu donc pas que je suis un brigand ? Ne comprends-tu pas que je peux te couper la gorge avec ce couteau ? Fous le camp, et vite ! »

Me rappelant l'incident de la montre au cadran rouge, je n'attendis pas qu'il prouve ses paroles par des actes…

*

De Soukhoum, on nous conduisit à Sotchi. D'un côté nous avions la mer, de l'autre, les pentes des montagnes couvertes de hauts pins. On nous avait dit que c'était l'endroit favori de Staline, et qu'on n'y construisait aucune rue ni aucune maison sans son autorisation personnelle. En effet, c'est une des villes les plus propres et les plus agréablement aménagées de la Russie, avec de magnifiques boulevards et des parcs luxuriants. La large avenue qui mène de la mer au pied de la montagne est jalonnée tous les vingt mètres de sculptures grandeur nature représentant de jeunes sportifs et sportives russes. Tous les garçons portent des slips de bain en pierre, et les filles ont un deux-pièces. Même l'urinoir, sur ce chemin, a la forme d'un petit temple rond de style grec, avec de minces colonnes et des chapiteaux ioniques. L'énorme sanatorium de l'Armée rouge a été construit – sans doute avant l'époque de Staline – dans le style formaliste que nous appelons « international », mais les maisons de repos, plus récentes, ont toutes des façades grecques. Nous visitâmes l'une d'elles, réservée aux mineurs du Donbas [37], qui se laissait comparer aux meilleures colonies de vacances des syndicats néerlandais.

Nous fûmes émus par notre visite à Nicolas Ostrovski [38], l'auteur de

[37] Le vaste bassin houiller de l'Ukraine et de la Russie.

[38] Nikolaï Alexandrovitch Ostrovski (1904-1936), romancier russe, un bolchévique qui resta fervent. Son roman (paru en 1935), présente un jeune héros (lui-même) qui lutte pour le triomphe de la révolution.

Et l'acier fut trempé. Gide resta presque une heure à son chevet. L'écrivain, si jeune encore, gisait complètement paralysé dans un lit dont les draps n'étaient pas plus pâles que sa peau couleur de linge qui, comme celle d'un cadavre, était profondément enfoncée autour des yeux et tendue sur la tête de mort qu'on devinait déjà en dessous. Et pourtant, peu avant notre arrivée, il avait dicté quelques pages du roman qu'il espérait achever avant sa mort qui s'approchait vite. Tout certain qu'il était de cette mort, elle ne l'effrayait point. Dans son regard toujours volontaire, on lisait son idéalisme trempé comme de l'acier par la guerre civile. Il croyait à l'avenir du communisme aussi fermement qu'un chrétien croit au ciel. C'était un vrai martyr, de l'espèce qui ne comprend même pas comment on peut plaindre sa souffrance. La souffrance n'était-elle pas le sacrifice qu'il devait accomplir, et la joie n'était-elle pas proportionnelle au poids de ce sacrifice ? Oui, l'individu Ostrovski mourait. Mais qu'importait la mort d'un individu, si c'est seulement ainsi que la communauté nouvelle pouvait naître ? Que signifiait le passé d'une vie humaine en comparaison de l'éternité du communisme ?

Nous assistions à un extraordinaire renversement des valeurs. Le jeune mourant dans son lit semblait être le père ; Gide était le fils à qui le père veut confier son dernier message. Un message non de douleur mais de joie, de confiance dans l'homme nouveau et dans l'avenir sans classes. « Vous avez des larmes dans les yeux, mais je ne veux pas vous voir partir tristes. Le communisme ne croit pas aux larmes. »

Du chevet de Nicolas Ostrovski, on nous mena au bureau de la rédaction de la *Kurortnaïa Gazeta* [39]. Là non plus, on ne croyait pas aux larmes. C'était une bande joyeuse et intelligente de jeunes journalistes remarquables. Leur camaraderie sincère était désarmante. Gide fut sans doute un peu surpris, cependant, quand le rédacteur en chef déclara naïvement : « Monsieur Gide, quand nous avons appris que vous alliez rendre visite à notre ville, nous avons immédiatement commandé vos livres à Moscou. Je peux vous annoncer que nous avons réalisé notre plan à cent pour cent et qu'en nous partageant la tâche, nous avons lu vos

[39] Dans le dossier Last au Musée littéraire de La Haye se trouve la traduction française, de la main de Last, de deux articles de la *Kurortnaïa Gazeta*. Celui du 1er août 1936 annonce une nouvelle traduction russe des œuvres complètes de Gide ; celui du 10 résume les rapports venus des bibliothèques municipales de Sotchi sur le taux d'emprunt des ouvrages de Gide, chiffre qui – bien sûr – s'avère très élevé.

œuvres complètes dans le temps imparti. »

C'est sans doute à cause de son émotivité, excitée par notre visite à Ostrovski, que Gide fit une déclaration, publiée le lendemain dans la *Kurortnaïa Gazeta* du 1er août, qui à la lumière des événements ultérieurs fait une impression assez curieuse : « Dans l'édition russe de mes œuvres complètes, on trouve une photo de moi prise en France. Dans ce portrait, j'ai l'air vieux et mélancolique. Maintenant, je possède toute une série de photos prises en Union soviétique. Sur chacune j'ai l'air jeune et joyeux. Je vous demande de croire que ce sont celles-ci qui me ressemblent le plus ! »

Mais, toujours à la lumière des événements ultérieurs, l'article de tête de la *Kurortnaïa Gazeta* est tout aussi curieux – et il n'est qu'un exemple parmi maints autres. « C'est avec un grand plaisir que nous accueillons aujourd'hui André Gide et ses compagnons d'armes, nos camarades Jef Last, écrivain néerlandais important, et Pierre Herbart et Eugène Dabit, les meilleurs représentants de la littérature révolutionnaire en France. Bien avant qu'André Gide ait mis son grand talent au service de l'humanité opprimée, l'opinion publique de notre pays a vivement apprécié l'art magnifique et l'esprit admirable du créateur des *Nourritures terrestres,* du *Voyage au Congo,* du *Retour du Tchad,* des *Faux-Monnayeurs* et d'autres chefs-d'œuvre qui ont mis le nom d'André Gide au premier rang de la littérature contemporaine… »

L'hôtel où nous logions datait de l'époque tsariste. Il était cher : le paquet de cigarettes le meilleur marché y coûtait huit roubles, tandis que les ouvriers qui, vêtus d'un simple caleçon de bain, réparaient l'asphalte de l'allée ne gagnaient que cinq roubles par jour. Je m'imaginais sans peine les grands-ducs et leurs dames s'avançant dans ces corridors aux tapis rouges, et les bacchanales qui se déroulaient dans la salle à manger, qui avait une véranda construite en partie au-dessus de l'eau. Image d'autant plus facile à évoquer que les invités que je voyais dînaient en tenue de soirée. Les dames suivaient la dernière mode, mais leurs robes paraissaient plutôt venir de la Samaritaine et Dabit, surtout, s'irritait de leur manque de goût. Vers minuit, la grande salle devenait fort bruyante. Je vis une fois un groupe de noceurs faire un ballot de la nappe de leur table, avec toute la vaisselle, et la jeter dans la mer.

J'eus mal aux dents et on m'offrit de me faire soigner dans la célèbre clinique Staline. L'hôpital, où se trouvait la section dentaire, me parut un modèle d'efficacité scientifique moderne. En trois jours, mes dents de devant furent cachées sous de magnifiques couronnes d'argent. L'amu-

sant, c'est qu'on vous traitait dans cette clinique non seulement de façon sérieuse, mais avec une sorte d'enthousiasme lyrique. Heureusement, je n'avais pas l'appendicite, car je crois qu'ils m'auraient joyeusement ouvert dans tous les sens, simplement pour prouver leur compétence. Le dentiste me dit avec une fierté enfantine : « Laissez les gens voir ce travail à Amsterdam, ça les étonnera ! » Je le montrai en effet à mon dentiste. « Du bon travail professionnel », dit-il, « mais nous avons abandonné cette méthode. »

Quand je sortis de la clinique, Gide me raconta avec enthousiasme leurs visites aux camps de jeunesse, clubs et bibliothèques. Il semblait en effet que tout, à Sotchi, était exemplaire. Nous ouvrîmes ensuite les journaux. Des pages entières y étaient consacrées à une soi-disant discussion de la nouvelle constitution. Je lus cette « discussion » et la traduisis pour Gide. En voici un morceau typique : « Quand j'habitais New York, je n'ai pas pu payer mon loyer pendant un certain temps parce que j'étais malade. Quand ma dette s'est élevée à trente dollars, mon logeur a résilié le bail. J'ai refusé de quitter l'immeuble, car j'avais la fièvre. Le logeur a fait venir les pompiers et ils m'ont expulsé de mon lit avec leurs lances à eau. Maintenant je suis de retour en Union soviétique où, grâce à votre direction, ô Staline, chef des peuples, de tels scandales ne peuvent pas se produire. La nouvelle constitution garantit qu'en cas de maladie nous n'avons pas à nous inquiéter. Je ne peux pas vous remercier assez, ô grand Staline, de cette constitution. »

La page entière était écrite dans ce style. Pas un mot de critique, pas une seule observation intelligente, rien qui ressemblât à une discussion, rien que du byzantinisme. Mais les autres pages du journal étaient encore plus sinistres : elles contenaient les premiers rapports sur les premières purges et les procès. On aurait dit que cette joyeuse Union soviétique était pourrie par la trahison jusque dans les plus hauts rangs de son administration. La peine de mort et de longues peines à purger en prison et en camp de concentration, voilà, semblait-il, les seuls moyens d'éviter le désastre.

Un seul point de lumière, du moins pour moi : le Parti et les journaux avaient enfin pris une position définitive sur la rébellion espagnole. L'Union soviétique allait soutenir la République de toutes ses forces. Soudain les langues des citoyens russes se délièrent, et l'on vit combien leur intérêt était intense et grande leur sympathie. Je fus invité à prendre la parole devant les ouvriers d'une usine. Ce ne fut pas la sorte de réunion que je connaissais trop bien, où le public écoutait par devoir et

avait hâte de s'en aller dès que l'orateur en aurait fini, où la proposition était donc votée à l'unanimité. Au contraire, après mon discours les questions fusèrent de toutes parts. Je voyais clairement que cette lutte réveillait une vague de souvenirs du temps où ils avaient eux-mêmes fait la révolution et la guerre civile. On se pressa autour des troncs de collecte, d'où à la fin les billets de banque débordaient.

*

De Sotchi à Sébastopol, de nouveau à bord d'un bateau blanc, le *Grouzia* (« la Géorgie »). Sur le pont-promenade, j'écoute la radio qui diffuse les chansons de Busch [40] sur la lutte en Espagne. Si je regarde en bas, je vois sur l'entrepont la même masse grouillante de paysans vêtus de guenilles et chaussés d'écorces de bouleau liées à leurs jambes avec des ficelles. Ils mangent des melons ou mastiquent des graines de tournesol. Pas besoin d'offrir de la vodka, ici, pour entendre gronder la voix du mécontentement. Ils semblent persuadés qu'ils peuvent se cacher dans l'anonymat de la masse grise. On entend toujours les mêmes plaintes. Manque de pain, l'hiver ; manque de place pour conserver le peu de grain qu'on récolte sur son propre lopin de terre, de sorte qu'on est finalement forcé de le vendre au kolkhoze. Et encore, avec l'argent qu'on reçoit, il n'y a absolument rien à acheter dans les magasins des villages. Pas de bouilloires, pas de souliers, pas de fil à coudre. Les seuls magasins bien approvisionnés sont les librairies.

Je vois un jeune homme penché sur le bastingage qui, à l'évidence, n'appartient pas à cette société. Ses vêtements pauvres mais propres sont plutôt ceux d'un étudiant. Il a les yeux bruns, un peu mélancoliques. J'essaie d'engager une conversation avec lui, mais il n'achève jamais ses phrases et parle si bas que je ne le comprends guère. Je reconstitue pourtant, peu à peu, l'histoire de sa vie. Son père est contremaître dans une usine de snow-boots, sa mère est une Allemande de la Volga [41]. Il a reçu

[40] Ernst Busch (1900-1980), chanteur de cabaret allemand. Communiste convaincu, il se réfugia en Union soviétique en 1933. Il combattit en Espagne et écrivit des chansons de guerre qui connurent un grand succès. Très populaire après la guerre de 1940, en Allemagne de l'est, comme interprète de Brecht.

[41] L'impératrice Catherine invita 27 000 Allemands à venir coloniser le cours inférieur de la Volga en 1760-61. Ils avaient leur propre république autonome entre les deux guerres, mais au moment de l'invasion nazie, comme c'était à prévoir, elle fut abolie en 1941 et ils furent déportés en Sibérie.

son éducation à l'école moyenne de l'usine et a été premier à l'examen de fin d'études. Ensuite, le « triangle » (c'est-à-dire : le directeur rouge, le représentant du Parti et le représentant du syndicat) décide de lui allouer une bourse pour aller étudier la chimie à l'Institut technologique. Mais il ne veut pas. Dès sa jeunesse il s'est intéressé à la littérature. Sa mère connaissait par cœur *Le Livre des chants* de Heine [42] et lui en récitait des poèmes le soir. Il déteste la chimie. Il voudrait être artiste. Son père ne comprend pas. La cellule du Parti, le syndicat et l'usine comprennent moins encore. Il a une tête bien faite et l'usine a besoin de chimistes. Ne doit-il pas être reconnaissant du fait qu'on lui offre une bourse ? N'a-t-il pas des devoirs envers l'usine, qui a payé toute son éducation ? N'est-ce pas faire preuve d'un mauvais caractère, et d'une attitude politique très suspecte, que de refuser de servir la construction à la place que le Parti lui assigne ? Il sera certainement vu comme un saboteur et risque de mettre toute sa famille en danger. Excédé par la pression constante exercée par son père, il s'enfuit. Il aime mieux essayer de gagner son pain dans un kolkhoze. Des vacances où de toute façon on le laissera tranquille. Après, il verra. Peut-être vont-ils l'oublier. Peut-être réussira-t-il à disparaître dans la masse.

« Mais c'est monstrueux, affreux, qu'ils te forcent à choisir un champ d'études qui est absolument contre ta nature ! »

Il ne paraît pas comprendre mon indignation. Pourquoi serait-ce affreux ? C'est de sa faute. Sa mère l'a gâté. Il est quand même vrai que l'usine a payé son éducation et qu'une usine de snow-boots a besoin de chimistes…

Il parle de nouveau de l'admiration qu'il voue à Heine. Mais son professeur lui a dit que là encore il a tort. Heine est trop romantique…

« Ton professeur est un idiot. Marx admirait Heine. Heine a écrit les chansons les plus férocement révolutionnaires de son époque. Mais celles-ci ne sont pas dans *Le Livre des chants.* Mais quels écrivains *russes* aimes-tu ?

Il nomme quelques auteurs connus : Cholokhov [43], Fedine, Alexis Tolstoï.

[42] Heinrich Heine (1797-1856), grand poète allemand chez qui le romantisme se mélange avec des tendances nouvelles. Son *Buch der Lieder* (*Livre des chants*) fut publié en 1827.

[43] Mikhaïl Alexandrovitch Cholokhov (1905-1984) écrivit notamment *Le Don paisible* (commencé en 1925, terminé en 1940).

« Je veux dire les classiques. »

Oui, il a lu *La Guerre et la paix* de Tolstoï, *Les Âmes mortes* de Gogol, *Pères et fils* de Tourgueniev.

« Et Dostoïevski ? Que penses-tu de Dostoïevski ? »

Sa voix est presque inaudible. « Dostoïevski est un géant. Mais à l'école on ne nous encourageait pas à le lire. »

« Pourquoi ? »

« Il est décadent. Presque aussi décadent que Garchine [44] ! »

« Absurde ! Complètement absurde ! D'ailleurs, même s'il était décadent, ne peut-il pas être beau ? Que penses-tu d'Essenine ? » [45]

Ses yeux bruns mélancoliques sont maintenant tout grands ouverts, mais de peur. Il me regarde comme s'il voyait le Tentateur même. Il dit d'une voix saccadée : « Pourquoi me demandes-tu cela ? Que veux-tu de moi ? Es-tu donc un provocateur ? Je ne veux plus te parler. » Et en un instant il disparaît dans la masse grise des paysans.

Dans le port de Sébastopol, le bateau doit faire un demi-tour sur lui-même et il faut du temps avant qu'il soit à quai et amarré. Cependant, je vois ce que je n'ai pas vu depuis 1920 à Port-Saïd : tout un groupe de garçons qui plongent pour repêcher les pièces de monnaie que les passagers jettent dans l'eau. Il y a parmi eux d'excellents plongeurs, qui semblent infatigables dans la recherche des kopecks. Mais ils n'ont que la peau et les os, on peut compter leurs côtes.

Naturellement, un orphéon est rangé sur le quai et tout un comité est là pour nous accueillir. Nos autos découvertes font le tour de la ville. Sur les trottoirs, tous les écoliers et leurs instituteurs sont en rangs joyeux. Tous les enfants ont des roses, qu'ils jettent sur nos autos. Derrière nous, l'asphalte est jonchée de fleurs comme dans un défilé de carnaval. Même notre auto en est pleine, elles montent comme une marée. Quand nous arrivons enfin à l'hôtel, nous sommes assis dans un bain de roses, dont seuls nos torses émergent.

Ce soir-là, nous nous promenons dans les rues principales. C'est une

[44] Vsevolod Mikhaïlovitch Garchine (1855-1988), nouvelliste russe. Trop sensible à la souffrance humaine, il devint dépressif et se suicida. Ses nouvelles sont imprégnées de pitié et d'ironie tragique.

[45] Ici Last s'approche du présent, ce qui explique la réaction peureuse de son interlocuteur. Sergeï Alexandrovitch Essenine (1895-1925) fut un poète lyrique russe qui se rallia à la Révolution mais y devint peu à peu hostile ; il succomba de plus en plus à la dépression et se tua. Son œuvre influença la jeunesse, mais le parti la jugea trop étrangère au prolétariat.

ville grise qui s'étend sur le flanc d'une colline, au sommet de laquelle il y a un « Panorama » qui représente le siège de Sébastopol. Je vais le voir. C'est aussi convaincant et aussi poussiéreux que le Panorama Mesdag [46]. D'autres aspects encore de la ville me semblent familiers. Une unique ligne de tramway fait le tour des bâtiments en béton gris du centre. Les wagons sont frères de nos petits wagons de la ligne de Sloterdijk [47]. C'est sans doute la même compagnie américaine qui, au début du siècle, les a vendus à la Hollande et à Sébastopol. Une paire de joyeux pionniers aux foulards rouges nous accompagnent comme guides. L'un d'eux tire Gide par la veste : « Monsieur Gide, vous voyez notre tramway électrique ? Avez-vous déjà un tel tramway à Paris ? » Il n'a que neuf ou dix ans et est fermement convaincu qu'au monde entier il ne saurait y avoir de ville plus moderne que Sébastopol.

En face de l'hôtel il y a un parc, et j'ai déjà remarqué qu'il grouille de la même sorte de garçons que ceux que nous avons vus plonger dans le port pour repêcher des pièces de monnaie. Ce sont, depuis le village du Caucase, les premiers garçons qui aient l'âge qui excite l'intérêt de Gide. Bien avant la fin de l'interminable souper qu'on nous offre, je le persuade de quitter la table. Sans être aperçus, nous disparaissons dans l'ombre des arbres. Sur presque tous les bancs, et même sur l'herbe, des garçons sont couchés. Ils ont l'air crasseux et portent d'indescriptibles guenilles. L'un d'eux claque des dents. On voit bien qu'il a de la fièvre. Gide veut lui glisser un billet de banque dans la main, mais les griffes sales sont sans force et le laissent tomber. Nous devons le lui fourrer dans la poche, de peur que d'autres garçons ne le lui volent. Nous lui demandons d'où il vient. C'est un fils de paysan d'Ukraine, et il nous raconte que la famine sévit là-bas. D'ailleurs il fait chaud à Sébastopol, même en hiver. Je me rappelle avoir lu dans le journal qu'on a réintroduit la peine de mort, même pour les enfants de douze ans, pour combattre la flambée du brigandage.

Certes la Crimée est belle, mais nous aurions dû faire notre voyage en

[46] Un panorama est une toile formant un cercle autour du spectateur, qui peut donc s'imaginer au milieu d'une scène réelle. Celui de Mesdag, représentant Scheveningue en 1880, est aménagé dans un bâtiment construit pour le contenir, à La Haye. Son créateur, H.W. Mesdag (1831-1915), chef de l'« école de Scheveningue », consacra toute sa vie à peindre cette côte, faisant donc notamment des paysages marins.

[47] Petite communauté dans la municipalité d'Amsterdam.

sens inverse. Après la splendeur rugueuse et grandiose du Caucase, tout ici semble trop petit et trop bien aménagé, comme si en revenant des Alpes on visitait Berg en Dal [48]. J'aime pourtant notre belle excursion à Yalta. Sur une falaise qui avance dans la mer, il y a une église byzantine maintenant aménagée en restaurant, où nous déjeunons. Malgré son anti-cléricalisme, Gide désapprouve une telle reconversion. Hier après-midi, nous visitions un musée d'antiquités. Une mosaïque figurant le Christ y était exposée, avec une étiquette : « Le prophète des chrétiens, qu'ils adorent comme Dieu. Il n'est pas prouvé qu'il ait jamais existé. » Quand Gide se fut fait traduire l'étiquette, il fut indigné. « Ah, par exemple ! » marmonna-t-il. « Quelle propagande vulgaire. »

À Yalta, Gide se sent fatigué et veut retourner à Sébastopol. Je fais tout seul la route à travers le « bois ivre » qui couvre la montagne et débouche sur Baktchiseral, que je veux voir. Cette ville est encore, à cette époque, la capitale de la République autonome des Tatars de Crimée. Je suis un peu déçu. La ville est sale et négligée, et le vieux château des sultans n'est plus qu'une ruine. Même la « fontaine pleureuse » chantée par Pouchkine [49] n'a guère plus d'eau. Quel contraste énorme entre la riante station balnéaire de Yalta et ces villages évidemment tout à fait négligés des Tatars ! Mais quel peuple magnifique ! Dommage que Gide ne puisse pas voir ces garçons aux grands yeux de gitans. Ils ne savent pas plus que moi le sort qui les attend après la deuxième Guerre mondiale. La République autonome des Tatars sera dissoute pour cause d'« amitié avec les Allemands », et ses habitants seront dispersés à travers toute la Russie. Plivier [50] me raconta en 1947 que la plupart d'entre eux furent envoyés dans la toundra du Nord pour y travailler dans les mines. Staline liquida les Tatars de Crimée aussi complètement que Hitler le fit avec les Gitans.

Depuis le départ de Guilloux, j'avais eu de plus en plus de contacts avec Dabit. Nous étions devenus amis sur la plage de Batoum, et plus tard dans les environs magnifiques de Soukhoum et de Sotchi. Je consta-

[48] Berg en Dal (« montagne et vallée ») est un lieu touristique, consistant d'une colline haute de 100 m, près de Nimègue.

[49] Alexandre Sergueïevitch Pouchkine (1799-1837), le premier grand écrivain russe. Libéral et libertin, il fut exilé en Caucase pour quelques poèmes séditieux. Il décrivit cette région dans ses poèmes d'exil, notamment *La Fontaine de Bakhtchisaraï* (1822).

[50] Voir la note 8 du chapitre II.

tai que Gide n'avait pas exagéré le caractère noble et franc de Dabit. Il resta jusqu'à la fin le gamin type de Paris, qui ne voyait dans les hommages pompeux que les Soviétiques nous rendaient qu'une parade ennuyeuse. Même les excursions qu'on nous faisait faire l'intéressaient de moins en moins. Il préférait s'étendre dans un endroit ensoleillé au jardin ou à la plage pour jouir du soleil et de la vie. Il parlait plus volontiers des femmes qu'il avait connues que de la construction socialiste. De mon côté, les nouvelles d'Espagne m'inquiétaient de plus en plus. J'avais la très nette impression que cette guerre civile allait décider du sort de l'Europe, et que nous étions à la veille de l'ultime épreuve de force entre le fascisme et la démocratie. Mais dès que je commençais à parler politique, Dabit détournait la conversation vers autre chose. L'après-midi à Sébastopol où, si je me rappelle bien, l'on venait d'annoncer la chute d'Irún [51], j'exprimai mon indignation contre la politique de neutralité du Front populaire français.

Dabit se jeta dans la défense du gouvernement Blum [52]. « J'approuve tout à fait sa politique », dit-il, « c'est le seul moyen de circonscrire cette guerre. »

« Mais ne comprends-tu donc pas », m'écriai-je, « qu'une telle politique d'endiguement est en fait une politique de capitulation, que c'est abandonner ses camarades aux loups afin de fuir soi-même ? Mais le lendemain, les loups reviennent prendre une autre victime, et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le troupeau soit mangé. Si la République perd, c'est bientôt le tour des Pays-Bas ou de la France. »

« Même si cela était vrai », répondit Dabit, « j'approuverais encore cette politique, car au moins elle retarde la guerre. J'accueillerai avec joie tout homme politique qui retardera la guerre même d'un seul jour. »

« La guerre ne peut plus être retardée », répliquai-je en m'échauffant. « Elle est déjà là ! Elle est en Espagne. Vous pouvez tout au plus dire que les camarades français n'essuieront le feu que dans quelques années. Mais cela vaut-il de trahir les camarades espagnols ? N'y a-t-il pas pire que la guerre ? La perte de l'honneur, n'est-ce pas plus grave ? »

« Ah non », riposta Dabit avec violence, « ce mot-là n'a aucun sens pour moi ! Honneur, héroïsme, la guerre qui mettra fin à toutes guerres,

[51] Les franquistes prirent Irún, à la frontière française du Pays basque, le 3 septembre 1936.

[52] Léon Blum fut chef du gouvernement français Front populaire, qui dura de juin 1936 à juin 1937.

on m'a déjà eu une fois. J'ai fait la guerre, moi, et j'ai vu comment on trompe les gens avec ces slogans mensongers. Je ne crois plus qu'à deux choses : la vie et l'amour. Je troquerais volontiers tout mon honneur contre une heure de vie passionnée avec la femme que j'aime… »

« Je trouve cette attitude lâche », m'écriai-je, hors de moi. « Lâche et encore lâche ! Il ne s'agit pas de vivre aussi longtemps que possible, il s'agit de la façon dont on vit. »

Nous étions l'un en face de l'autre comme deux coqs excités au combat. Gide intervint : « Non, non, mon enfant », dit-il, « je ne tolère pas de tels mots. Dabit n'est point lâche. Il a fait la guerre. Il a eu la croix de guerre. Il sait ce que c'est que la guerre, et toi, tu ne le sais pas. J'exige que tu retires tes paroles ! »

Simplement parce que c'était Gide, nous nous serrâmes la main. Mais ce soir-là je n'eus pas envie de parler avec Dabit. Comment aurais-je pu savoir que je n'en aurais plus jamais l'occasion ? Le lendemain matin, Gide et Dabit allèrent voir le camp international de pionniers à Yalta. Au retour, Dabit ne se sentait pas bien et se coucha. Le jour suivant, nous vîmes bien qu'il était malade, mais on se trompa de diagnostic.

Gide, Herbart et Schiffrin partirent donc pour Moscou. Un peu par sentiment de culpabilité, j'avais offert de rester jusqu'à ce que l'état de Dabit fût plus clair. Resté donc tout seul, il n'y avait plus personne dont je me souciais. J'errais seul dans la ville, qui me semblait encore plus grise et plus laide qu'avant. Du côté ouest, elle se terminait par de hauts murs nus et des barrières de barbelé qui entouraient la base navale. Par-dessus, on voyait bien les superstructures peintes en rouge de plusieurs navires de guerre en chantier. Je redescendis au port et causai avec deux ou trois des garçons qui y plongeaient pour repêcher des pièces de monnaie. En contraste avec les garçons du parc, ils avaient de beaux corps robustes de paysans. Ils étaient cependant, comme les autres, d'Ukraine. Ils acceptèrent avec empressement les cigarettes que je leur offris. Ils prétendirent en riant qu'ils ne possédaient pas d'autres vêtements que les caleçons de bain qu'ils portaient. Je leur dis que je ne pouvais le croire. Ils rirent : « Viens donc avec nous, nous te montrerons où nous bivouaquons. » Il y avait près du port un arc de triomphe de style plus ou moins romain, peint en jaune. Dans les piles carrées des deux côtés de l'arc, il y avait des portes. Ils en ouvrirent une. Derrière, une sorte de niche à chien, sans fenêtres, dont le sol était recouvert de journaux. « Voilà où nous couchons », dirent-ils. « La police ferme les

yeux. Et là, dans le coin, tu vois tout ce que nous possédons. » En effet, il aurait été exagéré d'appeler vêtements les quelques guenilles usées jusqu'à la corde qui étaient jetées là en un petit tas.

Le lendemain matin, à l'hôtel, le médecin me dit que Dabit avait passé une assez bonne nuit. Elle pensait que la crise était passée. Je pus entrer dans la chambre du malade, dont le visage brun aux cheveux noirs coupés en brosse reposait sur les oreillers blancs. Mais je ne pus m'approcher du lit, et il ne parut pas me reconnaître. Le médecin insista pour que je reparte, puisque je n'étais d'aucune utilité et que la maladie pouvait durer encore des semaines. Le soir même, je pris le bateau pour Odessa.

J'y reconnus l'escalier du film *Potemkine.* [53] C'était une ville agréable, beaucoup plus grande que Sébastopol, avec une architecture de style plutôt français que russe. Les cafés dans les rues principales étaient pleins de monde. Je n'y vis pas de mendiants ni d'enfants abandonnés. Mais j'avais la tête pleine d'idées sombres et je voulais rentrer chez moi aussi vite que possible. Tôt le matin, je pris l'avion pour Moscou. Le panorama d'Odessa, au moment où le soleil émergeait de la mer, était d'une beauté indescriptible. Mais nous survolâmes ensuite une plaine monotone qui, vue des airs, semblait soigneusement ratissée. Nous volions à très grande altitude et il faisait terriblement froid dans l'appareil, qui d'ailleurs tombait régulièrement dans des trous d'air. Je fus heureux quand nous fîmes escale à Kiev, mais déçu car on ne pouvait rien voir de la ville. Sur l'aérodrome il n'y avait que deux hangars et quelques tentes. Un déjeuner particulièrement mauvais nous attendait sous une de celles-ci. L'après-midi à cinq heures, nous atterrîmes à Moscou.

Je ne sais plus si nous étions encore à Moscou quand nous apprîmes la mort de Dabit. Toutes mes pensées étaient focalisées sur l'Espagne. Je savais déjà que je devais m'y rendre.

On me versa une avance sur la traduction russe de mon *Zuiderzee* : 8000 roubles. Puisque je ne pouvais emporter l'argent avec moi, je fis vite quelques achats. Un veston en cuir doublé de laine, qui me fut très utile par la suite en Espagne, 1000 roubles. Une serviette, 500 roubles. Une paire de souliers, 200 roubles. Un Leica russe, 2000 roubles. Une collection de timbres-poste, 500 roubles. J'allai voir un instant mon ami

[53] On se rappellera la scène du film d'Eisenstein *Le Cuirassé Potemkine* où les troupes du tsar matent la révolte de 1905 en descendant l'escalier qui mène au port, tout en tirant dans la foule.

Sipovitch, qui avait fait la traduction de *Zuiderzee.* J'ai fait une description détaillée de cette figure remarquable dans mes *Vingers van de Linkerhand* (*Les Doigts de la main gauche* [54]). Chez lui, ainsi que chez mon autre ami Volodya Bicharine, les murs semblaient suer la peur. Même en tête à tête dans leur propre chambre, ils n'osaient dire leur avis sur quoi que ce soit. Herbart me dit que lui aussi avait ressenti cette peur partout dans l'atmosphère. Elle me gagna, et je priai instamment Gide de ne pas dire un seul mot avant notre départ qui pût trahir son opinion véritable. Il me semblait que Bola avait déjà trop bien remarqué notre manque d'enthousiasme. Le départ fut, de fait, aussi froid et sommaire que la réception à notre arrivée avait été pompeuse. Les autorités étaient sans doute toutes trop préoccupées de ce qui les attendait pour prêter grande attention à nous. Pas d'orphéon à l'aérodrome pour nous dire adieu avec la *Marseillaise.* Je ne sentis en sûreté qu'au moment de l'atterrissage à Spandau [55]. Gide prit l'avion pour Paris ; moi, le soir même à huit heures, j'étais à Schiphol.

*

En rédigeant ces notes, je me suis gardé de relire le *Retour de l'U.R.S.S.* et les *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* de Gide. J'ai voulu éviter que mes souvenirs en soient influencés.

[54] *Vingers van de Linkerhand*, Bussum : F.G. Kroonder, 1947, recueil de quatre nouvelles sur des gens infortunés que Last avait connus. Celle sur Sipovitch (pp. 33-62) s'appelle « Huwelijksherstel » (rétablissement d'un mariage). Sipovitch, traducteur de métier mais qui préfère étudier les langues et parler longuement métaphysique et esthétique, divorce de sa femme, ouvrière en bâtiment, mais la naissance d'un enfant les réconcilie.

[55] Aéroport de Berlin.

Dossier de presse d'*Isabelle*

476-VI-10.

Paul Souday
(*Le Temps*, 25 juillet 1911. Texte repris in *Les Livres du Temps*, 2e série, Émile-Paul Frères, 1929, p. 190-200)

Le premier ouvrage de M. André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, parut en 1891, sans nom d'auteur, à la Librairie de l'Art Indépendant. L'édition est depuis longtemps épuisée : le volume n'a jamais été réimprimé. La littérature de M. André Gide est éminemment ésotérique et cénaculaire. Cet écrivain semble mettre autant de soins à fuir la publicité que d'autres à la rechercher : il écrit, dirait-on, pour lui-même, ou tout au plus, comme Stendhal, pour cent lecteurs. L'art ne lui apparaît pas comme une fin, ni son œuvre comme un être qui, une fois détaché de lui, doive avoir une vie propre, durer et se perpétuer. Il ne considère point les choses littéraires *sub specie aeternitatis*. C'est un esprit foncièrement subjectif. Ses livres ne sont que des confidences, où il a exprimé par une sorte de besoin personnel un moment de sa pensée, et qui par la suite ne lui paraissent pas plus importantes que les paperasses jaunies ou les fleurs fanées. Peut-être, certains soirs d'hiver, remue-t-il au coin du feu ces vieux souvenirs et ces archives intimes, mais il se persuade avec une sorte de pudeur maladive qu'il doit dérober au public les traces de son passé. Peut-être relit-il parfois *André Walter* ; mais il ne désire point que nous le relisions. Étant homme de lettres, malgré tout et quoi qu'il en ait, il n'a pu complètement résister au désir de l'impression ; mais il se replie et rentre dans la retraite avec délices ; il est l'homme du volume introuvable ; au fond, il regrette vraisemblablement la faiblesse qui l'a empêché de rester tout à fait inédit, et il appartient à la famille des Amiel, des Marie Bashkirtseff, des Maurice et des Eugénie de Guérin, de tous ces auteurs clandestins, grands rédacteurs de mémoires et de confessions, que l'horreur de la foule et la passion de la solitude contemplative réservent pour les gloires posthumes.

C'est comme une « œuvre posthume » que se présentaient *Les Cahiers d'André Walter* : M. André Gide n'avait même pas mis sa signature, selon l'usage, à titre d'éditeur des papiers d'un ami défunt. Cependant, je me souviens que dans les milieux symbolistes où je fréquentais alors, on avait su tout de suite qui était l'auteur véritable, et bien que le hasard ne m'eût point permis de rencontrer M. André Gide, je n'avais plus oublié ce nom. Depuis *Sous l'œil des barbares*, on n'avait pas vu de début aussi remarquable. D'ailleurs, puisque M. Gide n'a jamais fait mystère de ses attaches religieuses, je puis bien mentionner qu'on l'avait surnommé le Barrès protestant. Pendant la fameuse mode des surnoms, il y en a eu de moins exacts, et de plus malveillants aussi.

André Walter, dont le journal en deux cahiers – cahier blanc et cahier noir – était livré au public, avait eu le chagrin d'aimer vainement sa cousine Emmanuèle qui ne s'en était même point aperçue et qui avait épousé un M. T… La mère d'André lui avait, en mourant, conseillé la résignation. Quelques mois après, Emmanuèle meurt à son tour. André brûle pour la morte d'un amour rétrospectif, mais ardent et halluciné, qui le conduit au tombeau par les voies rapides de la fièvre cérébrale. Bien entendu, André Walter est un jeune homme de lettres. Ses méditations esthétiques alternent avec ses effusions sentimentales. Point d'action, point de récit : rien que de l'analyse. Je viens de me replonger, après vingt ans, dans ces *Cahiers d'André Walter* ; je les ai peut-être un peu moins admirés, mais j'y ai pris encore un vif intérêt. C'est un petit livre très distingué vraiment, et qui garde une valeur historique. M. André Gide devrait bien le rééditer. Il est fort substantiel et l'on y retrouve un tas de choses significatives. Nietzsche était alors inconnu en France : il est vrai que M. André Gide avait pu le lire dans l'original. (M. André Gide sait l'allemand, ainsi que l'anglais, l'italien, le latin et le grec, et il cite beaucoup de textes dans ces diverses langues : les textes grecs sans l'ombre d'accentuation, malheureusement.) Mais puisqu'il ne le nomme point, on peut croire que M. Gide, qui parlera plus tard de Nietzsche avec ferveur, l'ignorait encore lorsqu'il écrivit Walter. Il le devine, il le pressent, et il met ainsi en lumière, sans le savoir, la filiation qui à certains égards relie Nietzsche à nos Jeune-France de 1830 et à leurs successeurs

immédiats. Lorsque M. André Gide fulmine contre le repos, contre le confort et les félicités endormantes, lorsqu'il s'écrie : « La vie intense, voilà le superbe !... » et lorsqu'il précise : « Multiplier les émotions… Que jamais l'âme ne retombe inactive ; il faut la repaître d'enthousiasmes… », on se demande s'il annonce Nietzsche et son « Vivre dangereusement ! » ou s'il continue nos romantiques, leur soif d'aventureuse exaltation et leur haine des platitudes bourgeoises.

D'autre part, on aperçoit dans ces *Cahiers* un autre romantisme, le vaporeux et sentimental romantisme à l'allemande, métaphysique et clair de lune, tartines de confiture et armoire à linge, *Werther* et Novalis. Dans le « cahier blanc », Emmanuèle ressemble un peu à Charlotte, avec moins de petits frères. Il y a beaucoup de larmes sans cause et de baiser immatériels, entre les soins du ménage, les lectures instructives et les promenades sous les étoiles. Et tout un mysticisme se développe, qui nous fait penser aujourd'hui à M. Maurice Maeterlinck, mais ne lui doit rien sans doute, puisque les deux auteurs sont sensiblement contemporains : la traduction de *Ruysbroeck l'Admirable* est aussi de 1891. Comme tous les mystiques, au surplus, M. André Gide établit une distinction entre l'esprit et l'âme. « L'esprit, ce n'est rien… L'esprit change, il s'affaiblit, il passe : l'âme demeure.. » Il reproche ceci à Emmanuèle : « Ton esprit dominait ton âme… Je t'en veux de n'avoir pas frémi devant l'immensité de Luther… Tu comprends trop les choses et tu ne les aimes pas assez… » Il se plaint : « Nos esprits se connaissent tout entiers. Au-delà, l'âme était tout aussi inconnue. » Il aboutit logiquement à l'ascétisme, au dégoût de la chair, à cause de « l'impossible union des âmes par les corps. » Il a le culte de la chasteté. En revanche, l'amour des âmes continue après la mort. Bien mieux, « tant que le corps vivra, l'amour sera contraint, mais sitôt la mort venue, l'amour triomphera de toutes les entraves ». C'est lorsque Emmanuèle est morte qu'il la possède enfin, puisqu'elle ne vit que dans sa pensée à lui et que lui ne vit que par l'amour de la bien-aimée. Mais ces rêveries finissent par lui déranger le cerveau. « La connaissance intuitive est seule nécessaire, disait-il aussi ; la raison devient inutile… Voilà ce qu'il faut : engourdir la raison et que la sensibilité s'exalte ! » Certaines de ces phrases semblent annoncer M. Bergson. Et tout cela est évidemment un peu fumeux, comme il

est naturel sous la plume d'un tout jeune homme, mais vivant et attachant. On peut regretter surtout qu'André Walter considère le raisonnement dialectique comme la seule forme de la raison, et que, enclin à faire la critique de la connaissance, il ne songe même pas à tenter celle du sentiment. Au surplus M. André Gide reviendra de son antiintellectualisme juvénile, comme aussi de son dédain (théorique) pour la syntaxe. De sa poétique, assez décadente, un précepte est à retenir, entre beaucoup d'autres qui portent seulement la marque de l'époque. Bien entendu, M. Gide veut « de la musique avant toute chose ». Mais il renoue, peut-être inconsciemment, la tradition des vrais maîtres en ajoutant : « … Que le rythme des phrases ne soit point extérieur et postiche par la succession seule des paroles sonores, mais qu'il ondule selon la courbe des pensées cadencées par une corrélation subtile. » La formule est très belle et d'une grande portée, profondément intellectualiste du reste.

J'ai peut-être trop insisté sur ce premier volume, mais il explique toute l'œuvre de M. André Gide. Le *Voyage d'Urien* est une fantaisie symbolique dans la manière de Novalis, dont nous avons déjà dépisté l'influence ; *Paludes* est un livret d'égotisme humoristique. (J'aime moins ces deux opuscules.) *Les Nourritures terrestres*, ce sont encore des « Cahiers », des notations directes, sans cadre romancé. Le nietzschéisme. « Un existence pathétique plutôt que la tranquillité. Je ne souhaite pas d'autre repos que celui de la mort… » Un goût de la nature toute simple, sans luxe ni artifice, à la Rousseau : « Je n'aime pas que ma joie soit parée, ni que la Sulamite ait passé par des salles… » (Curieux historiquement, comme réaction contre Baudelaire et Huysmans.) Du voltairianisme modernisé : « Moi aussi, j'ai su louer Dieu, chanter pour lui des cantiques, et je crois même, ce faisant, l'avoir un peu surfait. » Des impressions de voyages, brèves, drues, synthétiques, évidemment influencées par Barrès. Du philosophisme assez vigoureux sous sa traduction symbolique : « Eau captée, vous êtes comme la sagesse des hommes. Sagesse des hommes, vous n'avez pas l'insaisissable fraîcheur des rivières. » Est-ce qu'avec un peu de bonne volonté on ne pourrait pas voir dans cette jolie phrase un poétique énoncé du fameux principe de Carnot ? Du donjuanisme intellectuel :

« Choisir, c'est renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste. » Aversion pour les foyers, les familles, les fidélités, pour n'importe quelle possession par peur de ne plus posséder que cela : chaque nouveauté doit nous trouver toujours disponibles. M. Gide découvrira probablement par la suite que ce bohémianisme devient à la longue un peu monotone ; que la variété, comme le bonheur, est en nous : que ce qui dure est moins décevant après tout que ce qui change et que le premier de ces éléments est nécessaire pour goûter toute la saveur du second : on n'a tout le plaisir du voyage que si au départ on quitte un foyer avec la perspective de le retrouver au retour. Mais avec les réserves qu'on peut faire, ce petit livre, un peu inégal, n'en est pas moins brillant d'originalité et plein de suc.

L'Immoraliste inaugure la série des « récits », qui se poursuivra par *La Porte étroite* et la toute récente *Isabelle*. M. André Gide n'a peut-être pas une vraie vocation de romancier ; aussi bien se défend-il de composer des romans. C'est un conteur d'anecdotes singulières, dont la signification psychologique ou morale importe plus que le scénario : le côté narratif et pittoresque est un peu sacrifié. Dans le récit, puisque récit il y a, M. Gide fait un peu figure d'amateur, comme Mérimée, à qui il ne ressemble guère par ailleurs, comme Benjamin Constant, à qui il ressemble davantage, comme le Sainte-Beuve de *Volupté* et le Fromentin de *Dominique*, je dirais même comme Stendhal, si celui-ci n'échappait par son génie aux classifications : mais enfin il est clair qu'on sent plus le professionnel dans *Madame Bovary* que dans *La Chartreuse de Parme*. J'adore, quant à moi, cette libre allure de l'esprit qui domine son sujet : par comparaison, dans l'autre école, et malgré les dons les plus magnifiques, on a toujours l'air un peu serf. M. André Gide, que je n'égale point à ces « amateurs » illustres, se rattache visiblement à la lignée ; peut-être en abuse-t-il parfois, et, sous prétexte qu'il point un romancier obligé de tout dire, escamote-t-il un peu trop les points essentiels.

L'Immoraliste est de la veine nietzschéenne, comme le titre suffit à l'indiquer. « Nous autres immoralistes… » C'est une formule de Nietzsche. Mais par instants, ce livre, c'est aussi du Flaubert. Lorsque le héros de M. André Gide s'écrie : « J'ai les honnêtes gens en horreur », on croit entendre le bon géant de Croisset fulminer contre les épiciers et les philistins. L'immoralisme de

Nietzsche consiste, bien entendu, à remplacer les morales existantes par une morale nouvelle, extrêmement haute et même assez farouche. Il n'en peut être autrement. On ne se passe pas plus de morale dans la vie que de boussole sur la mer. Ajoutons que les gens peu moraux, c'est-à-dire modérément intéressés par ces questions, adoptent machinalement et par souci du moindre effort la morale courante ; l'immoraliste au contraire, ainsi nommé parce qu'il a répudié la morale de tout le monde, est précisément un homme si enragé de morale qu'à force d'y penser uniquement et d'en être obsédé, il a fini par s'en inventer une. Mais le héros de M. André Gide n'est pas, il faut l'avouer, un très puissant penseur : il est même un peu puéril. C'est un érudit qui, ayant été malade, découvre la vie lorsqu'il entre en convalescence et se met alors à mépriser la culture ; puis qui, au lieu d'être reconnaissant à sa jeune femme qui l'a bien soigné, la trompe, la laisse seul et va courir les mauvais lieux, tandis qu'elle agonise à son tour. Entre temps, à Biskra, il démoralisait un petit Arabe en l'encourageant à voler des ciseaux, et en Normandie il aime les braconniers qu'il aime pour leur mépris des lois. Je pense que *L'Immoraliste* est une satire. M. André Gide aura voulu montrer avec une ironie de pince-sans-rire ce que deviendrait l'éthique de Nietzsche pratiquée par des gens d'intelligence médiocre. Zarathustra n'a pas parlé pour les majorités.

La Porte étroite nous ramène à l'ascétisme, dont nous avons vu les sources dans *André Walter*. L'héroïne, Alissa Bucolin, jeune protestante, aime son cousin Jérôme et en est aimée : mais elle ne l'épousera pas, elle ne sera jamais à lui, par volonté de renoncement et aspiration à la perfection spirituelle. Le livre est d'une qualité rare, mais un peu décevant, parce que cet ardent piétisme d'Alissa Bucolin ne s'exprime point avec le lyrisme qui conviendrait à un sentiment si puissant, mais dans une langue abstraite, rigide et glacée. C'est très curieux.

Isabelle ressemble à un conte de ce Barbey d'Aurevilly que M. André Gide n'aime point, je ne sais pourquoi. (*Nouveaux Prétextes*, p. 68 sqq.). Certes M. Gide ne s'est point approprié le style flamboyant du vieux laird, mais c'est bien là un sujet qu'il eût volontiers traité. Un castel de Basse-Normandie, habité par des fossiles, deux couples de vieillards falots et un enfant infirme. On découvre que l'enfant infirme est le fils naturel de noble et

puissante demoiselle Isabelle de Saint-Auréol, petite-fille ou petite-nièce des bons vieux. Isabelle,il y a quelques années, allait s'enfuir du château, se faisant enlever par son amant le vicomte de Gonfreville. Au dernier moment, elle a eu une faiblesse inexplicable : elle s'est confessée à Gratien, vieux domestique fanatiquement dévoué à la race des Saint-Auréol, et ce Caleb du Calvados a tué d'un coup de fusil le malencontreux vicomte. C'est pourquoi le petit infirme Casimir n'a point de père. Sa mère Isabelle vit on ne sait où ; de loin en loin, elle revient au château, mais de nuit, en grand mystère. Cependant les vieux meurent, Isabelle s'installe avec un homme d'affaires, son nouvel amant, coupe les arbres, livre le manoir et le parc au pillage, puis l'homme d'affaires l'ayant abandonnée, elle part avec un cocher. Triste fin d'une noble maison ! Et tout cela est étrange, inquiétant, angoissant à souhait. Mais l'entrée en matière est peut-être un peu longue : on nous présente avec luxe de détails le compère de la revue, un jeune sorbonnard qui va au château en question consulter des manuscrits précieux pour la préparation de sa thèse de doctorat. En revanche, sur le point capital, c'est-à-dire la psychologie d'Isabelle, les motifs qui l'ont poussée à faire assassiner un homme qu'elle aimait pourtant, M. André Gide se montre laconique avec excès et il raffine l'ironie jusqu'à nous faire remarquer que n'étant pas romancier de profession il n'est pas tenu de nous cuisiner des développements.

M. André Gide a écrit aussi des drames : *Saül*, *Le Roi Candaule*, etc… Ne pouvant être complet, je terminerai en vous recommandant particulièrement ses deux volumes de critique : *Prétextes* et *Nouveaux Prétextes*. Il y a là de bien pénétrantes études sur divers sujets d'esthétique et certains écrivains d'aujourd'hui, par exemple sur Nietzsche encore, dont M. Gide a si justement montré que ce n'est point un pessimiste, mais un croyant, si peu exclusivement démolisseur qu'au contraire « il construit à bras raccourcis » ; sur Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, la traduction des *Mille et une Nuits* du docteur Mardrus, M. Charles-Louis Philippe, Charles Péguy, etc.

Je cite de préférence les éloges. Il y a aussi des exécutions généralement justifiées. M. André Gide sait que les choses sérieuses doivent échapper à la convention mondaine de

l'approbation systématique. Philinte est un homme qui n'aime pas la littérature. D'ailleurs, il arrive qu'on ferraille vigoureusement avec un adversaire pour qui l'on n'a que de l'estime. C'est le cas de M. Gide rompant une lance en faveur de Baudelaire contre notre bon maître Faguet, qui partage les préventions de Brunetière contre cet original et captivant magicien. Mais le morceau vraiment sans prix, dans ces deux volumes, c'est l'étude sur les Influences littéraires, leur rôle nécessaire et fécond, la ridicule peur moderne de perdre sa personnalité en subissant l'influence des maîtres. Ce sont des pages d'un robuste bon sens, d'un grand goût classique et d'un belliqueux entrain qui font à M. André Gide le plus grand honneur. Il va, lui, l'ancien antiintellectualiste des *Cahiers d'André Walter*, jusqu'à blâmer les préjugés d'aujourd'hui contre la part de la raison, de l'intelligence et de la volonté, de la composition en un mot, dans l'œuvre d'art digne de ce nom. Il reviendra plus loin sur ce thème et dira spirituellement : « Combien de ces artistes dont l'imperfection seule est personnelle, et qui, forcés de pousser l'œuvre plus avant, l'amèneraient à l'insignifiance ! »

La souplesse du talent de M. André Gide lui permet certes d'aborder avec succès tous les genres : insignifiant, lui, il ne le sera jamais. Mais c'est peut-être, comme Oscar Wilde, dans la critique et dans les provinces voisines qu'il me paraît supérieur. Mettons qu'il excelle dans l'essai, comme Montaigne. Tout le monde ne pouvant être poète épique, c'est encore un assez joli lot.

Lectures

ANDRE GIDE - PAUL FORT, *CORRESPONDANCE (1893-1934)*, édition établie, présentée et annotée par Akio YOSHII, Centre d'études gidiennes, n° 20, juillet 2012, 94 pages, 10 euros.

Après les lettres échangées entre Gide et Arthur Fontaine que Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann ont publiées dans le dernier *BAAG*, voici une autre « petite » correspondance, procurée au Centre d'études gidiennes par Akio Yoshii, le très savant éditeur du *Retour de l'enfant prodigue*. L'ensemble, lacunaire, ne contient que 43 lettres, souvent brèves, 28 de Fort et 15 de Gide, dont 10 seulement sont données *in extenso*. La dispersion, voire la disparition, des papiers du poète contraint, en effet, le chercheur à combler les manques par d'autres documents (lettres d'André Salmon et de Robert Fort, le neveu de Paul, notamment) et à reconstituer l'histoire de ses relations avec Gide à l'aide de paragraphes de liaison permettant d'assurer une continuité entre les lettres. Cette amitié, plus professionnelle qu'intime, paraît, comme souvent en pareil cas, marquée par la disproportion : à l'admiration reconnaissante de Fort répond simplement une sympathie attentive mais toujours généreuse de Gide. Limitée à la période d'avant 1914 (41 lettres sur 43), elle se croise avec d'autres, de même nature (Ducoté, Royère…) ou, au contraire, essentielles (Louÿs, Valéry, Ghéon, Jammes, Rouart, Ruyters…), contribuant ainsi à constituer un réseau de sociabilités littéraires et, pour le chercheur, à façonner une histoire des affinités gidiennes.

Né en 1872, précoce créateur du Théâtre d'Art (1890), puis collaborateur de Lugné-Poe aux premiers temps de l'Œuvre, créateur de revues (*Le Livre d'art*, avec Jarry, *Vers et Prose*), Fort devient pour beaucoup le poète des *Ballades françaises*, qui lui valent une certaine notoriété auprès d'un public assez large. Son

œuvre, méconnue aujourd'hui, reste peu étudiée, malgré l'attention qu'elle mérite, et les rares éléments biographiques que nous possédons proviennent de son livre, *Mes Mémoires, toute la vie d'un poète (1872-1944)*, publié chez Flammarion en 1944. De tels recueils de souvenirs doivent, on le sait, être lus avec prudence. Fort y évoque sa première rencontre avec Gide et Louÿs au jardin du Luxembourg pendant l'année scolaire 1887-1888. Akio Yoshii rappelle au début de son livre cette anecdote dont l'authenticité n'est confirmée par aucun autre document. Leurs rencontres au début des années 1890 durent se limiter aux soirées du Théâtre d'Art auxquelles Gide assista, mais leur camaraderie semble avoir été assez proche pour qu'ils évoquent ensemble les moyens d'échapper au service militaire (lettre 1). Leur complicité littéraire se développe vraiment à l'époque de l'émergence, puis de la crise du Naturisme (1896-1898). Intéressé par Saint-Georges de Bouhélier et son livre *L'Hiver en méditation*, dont il publie des fragments dans sa revue, *Le Livre d'art*, Fort favorise sa rencontre avec Gide, qui a lieu le 4 novembre 1896. Mais l'évolution de Bouhélier après son manifeste du *Figaro* (10 janvier 1897), puis l'attaque de Louis de Saint-Jacques dans *La Plume* contre Mallarmé cimentent face au Naturisme agressif l'action de Gide et de Fort qui signent ensemble une protestation dans le *Mercure* de février 1897. De même, en juin 1898, les deux amis se retrouvent avec Ghéon à La Roque-Baignard pour organiser leur stratégie de réponse à Maurice Le Blond, porte-parole naturiste, qui vient d'accuser, à nouveau dans un article de *La Plume*, Fort d'« *éreinter* par derrière » les poètes dont il prétend être l'ami. Cet épisode marque l'acmé de leur camaraderie, au point que Fort est invité en septembre, avec Ghéon et Jammes notamment, à La Roque, où il ne peut pas se rendre (lettre 5), puis intégré à la rédaction de *L'Ermitage* des douze pour 1899. Aucune lettre n'ayant été retrouvée pour 1897 et 1899, il aurait peut-être été nécessaire de pallier leur absence par de plus amples commentaires pour préciser la place de Fort auprès de Gide dans cette phase de combat littéraire où les circonstances les rapprochent.

Les années suivantes, à l'exception des deux lettres de 1903 (lettres 9 et 10) où Fort sollicite de Gide une aide financière, sont caractérisées par un type nouveau de relation entre eux,

récurrent jusqu'en 1912. Fort, devenu secrétaire de *La Plume* (1900-1901), puis directeur de *Vers et Prose* (1905-1914), attend de Gide une collaboration, sinon régulière, du moins significative. Dans ces deux revues, le but de Fort est de réunir les écrivains les plus représentatifs du mouvement littéraire issu du Symbolisme et de soutenir une « *Défense et Illustration* de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie ». Gide décline l'offre de *La Plume* (lettres 6 et 7), qui publie dans sa livraison du 1er novembre 1900 une critique élogieuse des *Lettres à Angèle* (lettre 8). Il collabore, en revanche, à *Vers et Prose*, dont le caractère anthologique est affirmé dès l'origine (lettre 11), avec des œuvres anciennes (*Poésies d'André Walter* en 1906-1907, première partie des *Feuilles de route (1895-1896)* en 1911) ou nouvelles (fragments d'*Amyntas* en 1905, *Le Retour de l'enfant prodigue* en 1907, *Bethsabé* en 1908, *Proserpine* en 1912), mais il doit répartir sa copie sur les différentes revues où il s'engage (*Antée*, puis *La NRF*) et se refuse aux pressions. Les trois quarts des lettres publiées (lettres 11 à 44) ont trait à la collaboration de Gide à *Vers et Prose*. Fort le sollicite pour donner des textes, mais lui demande aussi son opinion sur l'avenir de la revue (lettres 18 et 19). Gide, de son côté, favorise la publication de *L'Eglise habillée de feuilles*, que Jammes donne simultanément à *Vers et Prose* et au *Mercure* (lettre 20) afin de promouvoir l'édition future en volume (une petite erreur à la note 3 de la p. 37 à ce sujet) et soutient l'accueil des lieds de Fort dans *La NRF* (lettre 41). *Le Retour de l'enfant prodigue* est l'objet d'un traitement plus détaillé et Akio Yoshii rappelle à cette occasion quelques unes des analyses proposées dans son édition (1992).

La pénurie de textes rendait difficile la réalisation de cette édition. Elle nécessitait une compensation par la publication de documents complémentaires. Aussi se félicite-t-on de lire les déclarations éditoriales de Fort dans *La Plume* du 1er mai 1900 (p. 18) et dans *Vers et Prose* de mars-avril-mai 1905 (p. 30), ou encore la critique des *Lettres à Angèle* par Edmond Pilon (p. 20 note 1). Mais on en aurait aimé davantage, ne serait-ce que pour réévaluer l'œuvre de Fort, trop discrète derrière son « petit cheval blanc ». On aurait aimé aussi une introduction plus étoffée et une bibliographie. Mais ce livre a le grand mérite d'exister et d'appeler les chercheurs à rouvrir *Vers et Prose* où se côtoient, dans un

raccourci vertigineux, pionniers du vers libre et promoteurs de l'esprit nouveau. Précisons qu'il est dédié à Pascal Mercier qu'une profonde amitié liait à Akio Yoshii.

Pierre LACHASSE

***

Frank LESTRINGANT, *André Gide l'inquiéteur*, t. I. Paris : Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2012. Vol. br. 24 x 15 cm, 1170 pp., ISBN 978-2-0806-8735-7, 35 €.

La biographie d'André Gide que nous devons à Frank Lestringant représente indéniablement une somme, un travail sérieux, clair, bien documenté. Il s'est dit : c'est une compilation puisée dans l'abondante littérature déjà consacrée à Gide. Compilation, documentation, je ne vois pas trop la différence, sinon que celle-là serait de la sotte copie, que celle-ci est nettement orientée de manière intelligente. Encore la compilation serait-elle un peu injurieuse, vu la réputation de l'auteur. Si Gide eût encore vécu, c'est le rencontrer qui eût été le mieux. Mais tel n'est pas le cas. On ne peut évidemment se fier qu'aux bons livres, à la correspondance, à la presse et à l'œuvre des autres. Au reste, Frank Lestringant a l'honnêteté de donner ses références, et de les avoir données toutes, qui le lui reprocherait ?

Naturellement, çà et là, on n'échappe pas aux cancans, aux ragots, aux haines, aux condamnations, fondées ou non. Il se trouve que Gide, ne cachant rien, ne se refusant pas, même, à la provocation, s'est attiré les foudres de ses ennemis, leur colère, voire leur mauvaise foi.

Ce que ce livre rend, avec force témoignages, c'est combien – quoique « inquiéteur », auteur dixit – Gide fut, dans sa jeunesse, un inquiet, un tourmenté, dont la scolarité apparaît vagabonde ; cependant, les influences, les contacts multipliés, les conversations enrichirent, non moins que la gourmandise de lire en quelque lieu que ce fût, le fameux bagage gidien.

Le protestantisme, bu à sa source, eut une influence indiscutable sur André Gide, d'autant que sa mère en distillait le rigorisme, en premier lieu à son fils. Qu'en restera-t-il ? Assurément une lecture et une inspiration puisées dans la Bible.

Toutefois, ce serait très injuste de considérer que ce qui précède est une spécificité protestante. Après tout, Claudel en a tiré une large partie de ses livres. Au reste, Gide s'en évadera et une partie de son œuvre se détournera même du sens profond des Écritures. Le Saül de Gide, pétri d'homosexualité, n'est pas conforme à la vérité du texte biblique. Le Christ de Gide, ennemi des Églises, des institutions : certes ; des conventions : certes. Mais Jésus sermonne dans les synagogues et s'emploie à conforter la Torah.

Frank Lestringant, en plaçant sous le projecteur le protestantisme de Gide, a-t-il délibérément poussé le bouchon, comme l'on dit, un peu loin ? Passons-lui d'avoir parlé de « parpaillots » sur un mode quelque peu ironique. Je sais bien qu'un papillon, exprimé en languedocien, est léger, qu'il ne pèse pas lourd au regard de Dieu, même papillon blanc, puisque les protestants languedociens portaient un uniforme blanc au siège de La Rochelle (il y a sans doute des sens qui nous échappent. Passons !)

Cela va jusqu'à l'extrême de la systématisation. On lit page 35 : « La masturbation, ce vice juvénile que Gide partage avec Rousseau, d'éducation protestante, lui aussi… » Est-ce que le protestantisme et la masturbation font si bon ménage ? Est-ce parce qu'ils sont protestants que certains amis de Gide sont homosexuels ? Page 641, la réflexion de Claudel sur le protestantisme est à mon sens superficielle. Je me demande d'ailleurs si le mot « protestant » n'est pas assimilé à protestataire, voire contestataire et minoritaire, alors que le mot, replongé au siècle de la Réforme, signifie « attestant ».

Autre projecteur, pointé sur l'homosexualité. Gide a été très explicite sur les divers avatars de l'homosexualité, et précisé ce qui relève du seul attrait des jeunes garçons, de l'homosexualité proprement dite qui concerne l'attrait d'un sexe pour le même sexe, et l'inversion où l'homme, vis-à-vis de son partenaire, joue le rôle de la femme dans le couple hétérosexuel. Gide détesta toujours l'inversion.

La pédérastie, au même titre que le protestantisme, a donc eu droit dès le début à la lumière du projecteur. Mise en lumière plus justifiée que celle du protestantisme. En fait, qui le nierait : la pédérastie est présente dans beaucoup des livres de Gide, soit de

manière directe, dans *Thésée*, *L'Immoraliste*, *Si le grain ne meurt*, soit de manière implicite dans *Saül*, *Les Nourritures terrestres*, *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs*.

Mais qu'on ne croie pas que Gide confonde amitié et indulgence. Jamais il ne connut d'indulgence en matière littéraire. Est-ce à dire qu'il n'y eut jamais de « loupés » dans la démarche de Gide ? Ainsi se trompa-t-il, et adopta-t-il certains amis soit par illusion, soit que le catholicisme fût sous-évalué dans son influence sur les hommes, Ghéon, Jammes, Péguy même, soit qu'il se soit lourdement trompé, sur Pierre Louÿs, sur Marcel Proust, du moins jusqu'à la Grande Guerre.

Une des questions que pose la biographie de Lestringant est la place d'André Gide sur l'échiquier politique. Gide était-il, ou fut-il, maurrassien, tenté par le nationalisme ? À voir l'attitude de Gide dans l'Affaire Dreyfus, surtout au début de cette affaire, on le croirait volontiers ; né et élevé dans un milieu riche, et plutôt classé à droite, il en eut la tentation : peut-on deviner dans le Gide du début de siècle le crypto-communiste qu'il deviendra à une certaine phase de sa vie ? Et pourtant, c'est beaucoup plus nuancé. Il est prudent ; dans tout engagement, il se ménage une porte de sortie. Par intérêt ? non. Par indépendance d'esprit, plus vraisemblablement. Et puis, au fond de lui, il est honnête ! Cependant perdure son antisémitisme latent, mais jamais jusqu'à l'aveuglement : il ne reprochera ni à Léon Blum ni à Marcel Proust d'être Juifs.

Trois histoires d'amour priment dans le premier tome de Frank Lestringant : Maurice Schlumberger, donneur de « désir et d'amour », p. 541. Madeleine, cousine d'André Gide (Emmanuèle) qui se maria avec André au temple d'Étretat ; Gide l'aima vraiment, mais ne la désira jamais ; son jugement lui importait, jusqu'à ce qu'elle eût compris qui était véritablement son mari ; alors, en 1918, elle devint « une force de silence ». Marc Allégret – plus ébloui qu'amant (il le montra lors de leur périple au Congo et au Tchad) et qui restera un ami.

Mais ne négligeons pas le rôle de la Petite Dame, ni de Madame Gide, la mère captative. L'heure d'Élisabeth approche, mais n'a pas encore sonné.

Quel personnage Gide se dessine en cette biographie partielle ? Au physique, un éternel enrhumé et néanmoins toujours prêt à changer de séjour, de climat. Un frileux attiré par le sud et son soleil. Rien de plus difficile à fixer qu'une rencontre avec lui : il venait de rentrer, il était sur le départ.

Sur le plan moral et intellectuel, Gide fut un homme fort galant et même charmeur, aux dires des femmes. Importe-t-il qu'il ait été riche ? Cela aide, bien sûr ! Il y avait en Gide deux tendances contradictoires, à la générosité et à la « radinerie » parfois. Il savait aussi s'apitoyer sur le handicap physique, tel qu'en témoigne *Acquasanta*.

Inquiéteur ? Je n'eusse pas avancé le mot, quoiqu'il soit, à mon sens, juste. Traînant – par écrits interposés – le marasme de son âme (*Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *Paludes*), inquiet, il inquiète et rend mal à l'aise le lecteur. Plus largement, sa manière à lui de contester une certaine société, d'en souligner la conventionnelle mauvaise foi, c'est de proposer d'autres lignes de vie, et d'en jouir. Ne va-t-il pas jusqu'à provoquer sa mère, à Biskra, et choisir le plaisir contre la ligne puritaine qu'elle défendait ? Désormais, il inquiétera les bien-pensants, ô Claudel ! par ses écrits, *Corydon* en gestation, par exemple. La seconde partie de cette biographie devrait le confirmer.

Avant de conclure, je voudrais dire qu'à cette biographie, il manque un développement plus conséquent sur le théâtre, si cher au cœur de Gide. Il nous faut donc conclure, donc. Ce qui fait l'autorité de Gide, c'est son exigence d'écrivain, et la continuité de son œuvre. Œuvre mûrie quelques fois des mois et des années, portée longtemps intérieurement avant que d'être écrite ; parce que Gide était un lecteur infatigable, dévorant les classiques, en particulier gréco-latins, puis se méfiant de ses emballements.

Écrivain audacieux et pertinent, piètre poète en vers, hélas (car cet hélas, célèbre, à propos de Hugo, et d'ailleurs mal interprété, valait plus sûrement pour lui-même). En revanche, fin critique, quant à Rimbaud, Mallarmé et Dostoïevski, pour nous en tenir au premier tome. Pour moi, j'ai tendance à penser que Frank Lestringant a bien rempli son contrat.

Henri HEINEMANN

Chronique bibliographique

AUTOGRAPHES

Au lot n°142 de la vente Ader de « Manuscrits et autographes » du 28 juin :
L.A.S., [Rome] 28 janvier 1898, à un ami; 4 pages in-8 (petit trou par brûlure affectant qqs lettres, bords inégaux). Importante lettre sur l'affaire Dreyfus. Il répond à la place de Madeleine; ils trouvent « parfaite » cette lettre de Marcellus [son beau-frère Marcel Drouin], et pas seulement parce qu'il pense comme eux. « Cette école de politique nous mûrira tous, et, quant à nous deux mon cher vieux, nos pensées (quoi que tu fasses) se comprennent trop bien, pour que de nos discussions futures ne sorte pas quelque profit, pour l'un comme pour l'autre - ou bien ce serait à la grande honte de nous deux. [...] Ce qu'il y a de dégoûtant, je le sais bien, c'est qu'ils s'en fichent pas mal, de l'innocence de Dreyfus (comme vous de sa culpabilité, d'ailleurs). Ces beaux noms de justice, d'humanité, etc. abritent les plus violentes factions, et pour 3 ou quatre honnêtes esprits dont on profite, une troupe de voleurs marche je le sais derrière eux. Ne crois pas, ni Valéry, que je sois là suiveur ou dupe. - Si la France est vraiment en danger on ne saura se tenir trop ferme et je pense bien que tu n'as jamais douté du dévouement latent qui se trouvait en Drouin ou en moi. - Mais, cher ami - une fois le danger passé, (et seulement alors) nous pourrons peut-être causer, - nous demander si l'on ne peut concevoir un gouvernement républicain qu'arbitraire et si ce qu'on respecte enfin dans une république, ce devant quoi l'on s'incline, ce sont des hommes ou des lois. - Le sentiment de la loi violée, non plus par un homme souverain, mais par un groupe d'hommes - le sentiment de la loi violée est abominable: crois bien que cela seul a soulevé nos passions... » Le danger passé, ils pourront

théoriser à loisir, mais en attendant il ne s'agit pas de chercher à montrer que l'on a des sentiments admirables, mais de chercher à avoir les sentiments les plus utiles à une patrie qui souffre et que beaucoup « travaillent à disloquer »... Il l'embrasse, et ajoute: « Songe que je suis loin et donc facile à accabler devant Valéry ou ton frère Louis. Tu vois tout ce que je veux dire »...
(Il s'agit de la réponse de Gide au mot d'excuses d'Eugène Rouart, après l'échange musclé du 22 janvier 1898 sur la signature de Gide dans le journal *L'Aurore*. La reproduction de 2 pages de cette lettre permet de la compléter partiellement.)

Sur le site Abebooks, provenant de librairies anglaises et américaines :
* Lettre à Franz Hellens, Cuverville, 16 mars 1934 : « Mon cher Franz Hellens, Tout heureux de pouvoir vous envoyer, avec mes vœux pour le re-*Disque Vert*, ce témoignage de sympathie. / Puissent ces Feuillets ne pas trop vous décevoir. J'aurais voulu vous donner mieux : je n'ai rien d'autre… / Bien affectueusement votre / André Gide. »

* L.A., s.l., 21 février 1914 : « Cher Monsieur, Croyez bien que votre tentative m'intéresse extrêmement. Déjà Maurice Denis, puis Vildrac, m'avaient montré des échantillons de votre beau papier, et j'ai examiné avec M. Gallimard s'il ne conviendrait pas d'imprimer sur l'un d'eux *Un Coup de dés* de Mallarmé, dont nous allons bientôt, je l'espère, pouvoir donner une édition de luxe. / Si vous désirez causer avec moi, venez me demander au Théâtre du Vieux-Colombier, où je passe à peu près toutes les après-midi – ou plus spécialement, lundi prochain aux bureaux de la Nouvelle Revue Française, entre 3 et 5 heures. / Croyez-moi bien cordialement votre / André Gide. »

* L.A., s.l., 9 juillet, qu'on peut identifier comme adressée à Louis Fabulet, et dater de juillet 1913 (voir Corr. Gide-Rivière, p. 389). Cette lettre est donnée en traduction, que nous rétablissons ici en français : « Cher ami, Hier, à Paris, où j'ai passé deux jours, j'ai donné votre adresse à Jacques Rivière ; vous recevrez probablement une lettre de lui à propos du poème de Kipling sur la France, dont les journaux français ont publié récemment une

traduction. / Vous aurez certainement trouvé, comme moi, cette ode d'une grande beauté. *La NRF* a l'intention de la citer dans son prochain numéro et nous avions pensé que peut-être elle aurait besoin d'être traduite à nouveau et donc, tout naturellement, nous avons pensé à vous. Si vous pensez qu'il y a lieu de demander des autorisations, des droits, etc., nous n'utiliserions qu'une version abrégée. Vous n'auriez qu'à choisir les meilleurs passages, car je pense qu'on a toujours le droit de donner un extrait. Rivière vous ferait parvenir le texte au cas où vous ne l'auriez pas. / Cela, bien sûr, si cela ne vous dérange pas ! Mais je ne le pense pas ; ce texte est trop beau et nous ne pouvons pas le passer sous silence. / À mon retour, j'ai trouvé votre lettre. Vous savez mieux que moi si « Leaves of grass » est l'équivalent de « Brins d'herbe » que je préfèrerais dans ce cas. La question est la suivante : dit-on usuellement « Leaves of grass » de la même façon que nous disons « Brins d'herbe », ou s'agit-il d'un terme recherché, d'une nouvelle association de mots que, dans ce cas, « Feuilles d'herbe » exprimerait mieux. / Fidèlement votre, André Gide »

* L.A. à Maurice Chevalier, 20 octobre 1946 : « Cher Maurice Chevalier / Le merveilleux c'est que moi non plus je n'avais pas du tout compris que c'était à vous que je parlais (comme ma fille me l'a révélé par la suite). Incroyable que j'aie pu ne pas vous "reconnaître", mais vrai. Je ne me suis adressé, vous parlant, qu'à un visage qui m'était très particulièrement sympathique. Et ensuite j'ai crié : si j'avais su !.. Mais vous avez bien fait de m'écrire et je vous serre la main, en toute connaissance cette fois, plus cordialement encore que je n'ai su faire l'autre soir. / André Gide »

Livres dédicacés :

Amyntas, Mercure de France, 1906, E.O., dédicacé « à ma cousine Marguerite de Charnisay, son Uzétien dévoué, en hommage, André Gide ». Librairie Le Feu Follet.

Amyntas, Mercure de France, 1906, E.O., dédicacé « à Madame Brandon-Salvador, en hommage, avec la respectueuse affection

de son un peu silencieux André Gide, Auteuil, mars 1906 ». Librairie Laurent Coulet.

L'Offrande lyrique, NRF, 1914, E.O., dédicacée « à Remy de Gourmont, en cordial souvenir, André Gide ». Librairie Le Feu Follet.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

LIVRES

Pierre MASSON et Jean-Michel WITTMANN, *Le Roman-somme d'André Gide* – Les Faux-Monnayeurs. Coll. Cned-PUF, juin 2012, 208 p., 19,50 €, ISBN 978-2-13-060693-2.

Correspondance André Gide – Paul Fort, édition établie, présentée et annotée par Akio YOSHII, Centre d' Études Gidiennes, juillet 2012, 94 p., 10 €. (à commander à Cl. Martin).

Pierre MASSON, *Lire* Les Faux-Monnayeurs, nouvelle édition revue et augmentée, Presses Universitaires de Lyon, août 2012, 224 p., 12 €, ISBN 978-2-7297-0847-4.

Frank LESTRINGANT, *Gide l'Inquiéteur. Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée. 1919-1951,* Flammarion, 1514 p., 39 €, ISBN 978-2-0812-7101-2.

Actualités d'André Gide, Actes du colloque des 10-12 mars 2011 à Toulon, dir. Martine SAGAERT et Peter SCHNYDER, Éditions Honoré Champion, 344 p., 15,5 x 23,5 cm. 60 €, ISBN 978-2-7453-5. (voir bulletin de commande en fin de BAAG).

Correspondance André Gide – Jean Giono 1920-1940, nouvelle édition réalisée par Roland Bourneuf, Jacques Cotnam et Jacques

Mény, Hors série de la Revue Giono, septembre 2012, 128p., 12€, ISBN 9782952997065. Cette édition comporte plusieurs lettres inédites, de nombreux ajouts, des annexes et une riche iconographie. (Voir dépliant en fin de BAAG).

Céline DHÉRIN et Claude MARTIN, *Pour une histoire du* Thésée *d'André Gide. Genèse et réception*, Publication de l'AAAG, octobre 2012, 25€. Ce volume est envoyé à tous nos abonnés titulaires.

Justine LEGRAND, *André Gide : de la perversion au genre sexuel,* Éditions Orizons, collection « Universités », ISBN : 978-2-296-08827-6 • septembre 2012 • 328 pages, 28,50€.

Charles-Louis Philippe romancier, études réunies et présentées par David Roe, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection "Littératures" publiée par le CELIS, Clermont-Ferrand, août 2012, 236 pages, 16 euros, ISBN (édition papier) 978-2-84516-516-8 / ISBN (pdf) 978-2-84516-517-5. Ce volume réunit les actes du colloque réuni les 12 et 13 novembre 2009 à l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, à l'occasion du centenaire de la mort du romancier (en tout 14 communications).

ARTICLES

Alain Goulet, « Gide et ses alter ego expérimentaux », in *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, sous la dir. de B.-O. Dozo, A. Glinoer et M. Lacroix, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2012, p. 287-300.

Éric Marty, « André Gide, la vie écrite » (à propos de la biographie de Frank Lestringant), in *Critique*, juin-juillet 2012, n°è781-782, p. 496-510.

À paraître :

Alain Goulet, « L'investissement autobiographique dans Les Faux-Monnayeurs », à paraître dans « *Lectures des Faux-Monnayeurs* », Presses de l'Université de Rennes, « Didact Français », 2012.

Alain Goulet, "*Les Faux-Monnayeurs* : un diagnostic sur leur temps", à paraître aux éditions du Murmure, collection « Lecture plurielle », volume consacré aux *Faux-monnayeurs*, 2012.

Alain Goulet, « Quelques rendez-vous avec l'Histoire du XXe siècle à Berlin, avec Gide, Robbe-Grillet, et Sylvie Germain », Colloque : « *Berlin dans la littérature d'expression française* », Lausanne, mai 2012, à paraître chez Droz.

Varia

CONFÉRENCES *** Frank LESTRINGANT a donné deux conférences en Grèce : à Pyrgos, le 18 juin, à propos de l'amitié entre Gide et Martin du Gard ; à Athènes, le 23 juin, à l'Institut Français, à propos de *La Symphonie pastorale*.

EXPOSITIONS

*** Du 9 juin au 21 octobre 2012, au Musée de Lodève, se tient une exposition consacrée à Théo Van Rysselberghe. Intitulée « L'instant sublimé », elle propose près de quatre-vingt œuvres des années 1882-1917, présentées selon un parcours thématique rythmé par les grandes étapes stylistiques du peintre. Elle est accompagnée d'un film documentaire de 26 minutes, et d'un album de 240 p. (120 reproductions couleurs, 36 €).

*** L'exposition « André Gide / André Malraux. 30 ans d'amitié » réalisée par notre ami Jean-Pierre Prévost s'est tenue du 14 au 28 septembre dans la salle des fêtes de la mairie du 11^{e} à Paris.

JOURNÉES D'ÉTUDES

*** Les 15 et 16 juin 2012, l'Université Toulouse II-Le Mirail et l'Institut IRPALL accueille des journées d'étude sur le thème « Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en texte » dans le cadre du programme « Musique et Littérature : dialogues intersémiotiques ». Avec entre autres le vendredi 15 juin (Maison de la Recherche, salle D30) :

Anne-Claire GIGNOUX (Lyon III) : « Les figures de l'interprète dans *Si le grain ne meurt* d'André Gide »

Maja VUKUSIC ZORICA (Zagreb) : « La musique est une « bonne métaphore » - Gide et Chopin : instruments, corps, gestes ».

*** Le 23 juin, à la Maison des Associations de Paris, l'Association pour l'Autobiographie a consacré une journée à « André Gide et *Les Cahiers de la Petite Dame*. »

*** Le 2 novembre, l'Université de Pitesti (Roumanie) organise une journée sur « L'immoralisme gidien », pour saluer le 110e anniversaire de *L'Immoraliste*.

*** Le 8 décembre, l'Université Paris-Diderot organise une journée consacrée aux *Faux-Monnayeurs*, roman inscrit au programme de l'agrégation 2013. Participants : A-S Angelo, H. Baty-Delalande, C. Coste, F. Lestringant, E. Marty, P. Masson, A. Schaffner, P. Schnyder, F. Toudoire-Lapierre).

COLLOQUES :
Rappels :
*** Du 14 au 16 juin 2012 la Denison University de Granville (Ohio) a accueilli le colloque « André Gide à la frontière ».

*** Du 27 août au 3 septembre, à Cerisy-la-Salle, s'est tenu le colloque « Gide et la réécriture ou l'œuvre comme carrefour ».

*** Les Universités de Bologne et de Clermont-Ferrand, pour les *Seminari Pasquali di analisi testuale* qu'elles organisent chaque année, ont choisi de consacrer la onzième édition de cette série franco-italienne à *Corydon* d'André Gide, du 6 au 9 décembre 2012. Participants : Justine Legrand, Frank Lestringant, Pierre Masson, Patrick Pollard, Peter Schnyder, Jean-Michel Wittmann.

GORE VIDAL :
Le grand romancier américain est mort le 31 juillet 2012. Né en 1925, il avait commencé sa carrière d'écrivain en publiant en 1948 *The City and the Pillar*, livre qui fit scandale parce que c'était le premier vrai roman américain à mettre en scène des personnages clairement homosexuels. La même année, il se rendit en France, et rencontra Gide dans les conditions qu'il a rapportées dans ses mémoires intitulées *Palimpseste* (parues en français en 2006 à Galaad Éditions, Paris). Il s'emploie à y corriger les souvenirs de ses témoins. C'est ainsi qu'il corrige les souvenirs de John Lehmann sur sa rencontre avec Gide en 1948 :
"«Un jour [écrit Lehmann], je persuadai André Gide de me laisser lui présenter le jeune Gore Vidal. Gore en rêvait depuis des années, et il était dans un état d'intense excitation lorsque nous

sonnâmes à la porte de la rue Vaneau.» J'aime ce mot : *persuadai*. Valeureux John ? Il est vrai qu'en ce temps-là je voulais rencontrer le grand homme de lettres, mais dire que je «rêvais» de rencontrer Gide, ou tout autre écrivain, relève de l'exagération. […]

«Le maître se montra des plus cordiaux et interrogea minutieusement Gore sur la place de la sexualité dans les textes américains. Gore finit par dire, un peu nerveux, qu'il lui avait envoyé un exemplaire d'*Un garçon près de la rivière*, bien qu'il n'eût jamais reçu de remerciement. Gide lui dit qu'il s'en souvenait très bien et changea immédiatement de sujet. Il parla des perversions étranges qui régnaient, paraît-il, parmi les riches vieilles filles et veuves de New York. Plus tard, Gore soupira et en conclut que Gide n'avait pas lu son livre. Je n'en étais pas si sûr.» En fait, je n'avais pas envoyé d'exemplaire de mon livre à Gide. Joseph Breitbach, un romancier français de l'époque et ami de Gide, me raconta que ce dernier lui avait dit, quelque peu amusé, avoir reçu plusieurs exemplaires de mon livre, mais envoyés par des personnes bien intentionnées qui estimaient qu'il devait rester informé des derniers ouvrages «sur la question», comme dirait le Dr Kinsey. Selon Breitbach, Gide aurait été content de rencontrer son auteur. Mais Breitbach quitta Paris, et ce fut donc le généreux John qui réalisa le rêve de toute ma vie : serrer la main qui avait serré la main d'Oscar Wilde.

J'ai un bon souvenir de cette rencontre. L'appartement était ensoleillé. Le bureau de Gide, en bois brut, donnait sur la rue Vaneau, pas très loin de l'appartement parisien de Mrs Wharton, rue de Varenne. Gide avait soixante-dix-neuf ans, des jambes courtes, un gros ventre et un imposant crâne d'œuf sur lequel trônait un béret de velours, très *vie de bohème* (1) ; il portait également une veste en velours vert foncé. Sa voix était profonde et assez théâtrale, semblable à celle d'un acteur de la Comédie-Française que j'avais vu dans *Le Maître de Santiago* de Montherlant.

Je félicitai le maître pour son récent prix Nobel, qui avait fait l'effet d'une bombe au sein de l'académie Scandinave, car Gide fut le premier admirateur avéré de l'homosexualité à recevoir ce prix. Il était radieux ; il récitait : «*D'abord le rapport Kinsey, et après ça le prix Nobel* .» John rata cela.

Je racontai à Gide ma rencontre avec le Dr Kinsey. Le maître était fasciné par l'homme et par son rapport, qui avait fait de lui une personnalité, sinon respectable, du moins crédible et valable. Il savait qu'*Un garçon près de la rivière* était associé au rapport. Oui, il avait discuté du livre avec Breitbach. Oui, j'aurais aimé avoir son soutien, mais rien ne m'était parvenu, du moins pas directement. Je considérais notre rencontre comme importante parce que Gide avait passé l'essentiel de sa vie sous le même genre de nuages qui s'amoncelaient à présent au-dessus de moi. Heureusement pour lui, la France avait atteint un certain degré de civilisation, et il avait pu régner sur le monde littéraire ; malheureusement pour moi, les États-Unis n'ont jamais été civilisés. Survivre n'est donc pas chose facile pour qui se trouve en porte-à-faux avec un pays aussi férocement superstitieux. Mais de la même manière que Gide avait survécu dans son monde, j'avais bien l'intention de survivre dans le mien. Dommage que notre rencontre ait eu lieu sous les auspices du condescendant John, au lieu de notre ami commun Breitbach, qui aurait pu orienter la conversation vers des sujets plus intéressants que ceux amenés par mon mauvais français appris à Exeter et les incessants *cher maître* de John.

«Je reçois tant de livres, dit Gide. Tellement intéressants.» Ses yeux sombres pétillaient de joie. «Tenez.» Il me tendit un volumineux manuscrit illustré, orné de lettres majuscules rouges écrites à la main. «Envoyé par un vicaire qui vit dans la campagne anglaise.» Les illustrations étaient de superbes images d'écoliers nus s'adonnant à toutes sortes de pratiques sexuelles.

J'étudiai ces images avec plaisir, puis je lui demandai : «Comment est le texte ?

- *Un petit peu trop littéraire*.» Le téléphone sonna. Gide décrocha. «*Ah, cher maître.*» J'entendis une voix forte et nasale s'étrangler dans le combiné. Gide éloigna le téléphone de son oreille afin de nous faire entendre la conversation «Henry de Montherlant», murmura-t-il. Je devins, par la suite, un admirateur plus fervent de l'œuvre de Montherlant que de celle de Gide. Il y a quelques années, je fus très ému de trouver, sur la couverture d'une traduction de *Julien* en néerlandais, une note de Montherlant disant qu'il aimait lire et relire ce livre pour la «beauté» avec laquelle j'avais ressuscité les dernières étincelles du paganisme."

(pp. 269-272)

« *A l'époque je traquais les mensonges de Capote*. », poursuit Gore Vidal. Truman m'avait également montré une bague en or sertie d'une améthyste. «C'est André Gide qui me l'a donnée. Il n'arrête pas de m'appeler.» Sous mes yeux, Truman se transformait ainsi en un brasier de pierres précieuses, avec le vieux Gide en guise d'insecte suicidaire. Je pouvais donc demander à Gide : «Que pensez-vous de Capote ?»

- Qui ?»

Je répétais son nom. Lehmann était mystérieusement gêné, comme si je trichais, en quelque sorte. Pensait-il que le mensonge de Capote ne devait pas être démonté ? Gide finit par comprendre de qui je parlais. «Non, je ne l'ai jamais rencontré[1], mais plusieurs personnes m'ont envoyé ceci.» Il sortit de son bureau la photo de Truman posant pour *Life*. Il me fit un grand sourire. «Est-il à Paris ?» Nous parlâmes ensuite d'Oscar Wilde. Je ne me rappelle pas une seule de ses paroles. Il se demandait également ce que les Anglo-Saxons admiraient tant chez Henry James.

Au moment de partir, il me demanda si je voulais un livre. Je répondis : «Oui, *Corydon*.» Il eut l'air surpris. C'était son premier livre «sur la question», un dialogue assez *fin de siècle* sur les amours d'un berger virgilien. «Je ne donne jamais ce livre», me dit-il en m'accompagnant hors de la pièce. « Mind the step », furent ses seuls mots en anglais. Mais il me dit qu'il était particulièrement fier d'avoir traduit Conrad de l'anglais vers le français.

La bibliothèque de Gide comportait deux niveaux, et une galerie séparait le niveau inférieur du supérieur. Il me tendit un exemplaire de *Corydon* sur lequel il écrivit : «*Avec toute ma sympathie.*» Ainsi l'ancien monde rencontrait-il le nouveau, à la croisée d'une page de titre." (pp. 273-274)

CORRESPONDANCE GIDE-FONTAINE :

Notre ami Peter Fawcett nous signale très opportunément que l'article que Fontaine vient d'envoyer à Gide (lettre 1) est la première partie d' « Autorités extérieures et libre examen », paru dans le *Bulletin pour l'Union pour l'action morale* du 1er mai 1898,

[1] Gide devait rencontrer Truman Capote à Taormina, en mai 1950.

pp. 97-110. Les citations de Bossuet y figurent pp. 102-104 et l'article se termine: « La vie nous presse. Il faut prendre un parti immédiat. Que faire? » La suite se trouve dans le numéro du 15 mai. La lettre de Gide est donc sans doute de mai 1898.

GIDE À LA TAVERNE :

Dans le n°40 de la *Revue de la BNF*, Clément Pieyre présente quelques lettres inédites de Stuart Merrill à Edmond Pilon, dont celle du 3 mars 1897 (p. 70) qui apporte un éclairage nouveau et assez inattendu à la fameuse soirée à la Taverne du Panthéon, immortalisée par Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* :

« Vous me demandez des nouvelles littéraires. Je ne puis mieux faire que de vous raconter le dîner des Mercuriens hier soir, Mardi Gras, à la Taverne du Panthéon. Présents : Vallette, Rachilde, Fort et sa femme, Mauclair, Jarry, Beck, Tinan, Albert, nous et des comparses. Oh ! ce fut orageux ! Vous ignorez peut-être que Beck et Jarry sont en brouille depuis longtemps. Après le dîner, Jarry a trouvé spirituel d'éteindre l'électricité et de tirer cinq coups de revolver à blanc sur Beck, qui à son tour, très crâne, a jeté un verre d'eau à la tête de Jarry et s'est livré à un pugilat qui a nécessité notre intervention. À ce moment la punaise La Jeunesse a paru parmi nous. D'où ce petit discours de Mauclair : "Pour mettre fin à ces stupides querelles, je propose que le plus poltron quitte la salle ; or celui-là est La Jeunesse !" Le nommé La Jeunesse s'est en effet esquivé, mais deux heures après, a envoyé Tinan et Albert comme témoins à Mauclair. Stupéfaction générale ! L'affaire aura des suites. Pendant ce temps l'honnête Fort s'élevait violemment contre Mauclair, prétendant que celui-ci n'aurait pas dû parler ainsi à La Jeunesse s'il avait cru que celui-ci riposterait, et se faisait insulter par l'insupportable Rachilde. Nous avons eu toutes le peines du monde à calmer Fort et à lui clore le bec d'une bouteille de kummel. Puis l'austère Gide est survenu, s'est mis à boire aussi et a peloté Fanny devant le Mercure scandalisé ! Ceci entre nous, et en pure plaisanterie, car Gide en galant homme ne pouvait faire moins que chatouiller la petite femme en rut. Mais c'était bien drôle de voir Gide ainsi déboutonné devant une vingtaine de gens, lui, le Maire ! »

NOS AMIS PUBLIENT

Jean-François MINOT (alias Eugène MICHEL) nous informe que ses livres sont désormais disponibles sur le site edilivre.com (http://www.edilivre.com/catalogsearch/result/?q=%22eugene+michel%22) où l'on peut les acquérir dans leurs versions papier et électronique.

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 2012

Membre fondateur : *Bulletin* + Cahier annuel	46 €
Membre fondateur étranger	54 €
Membre titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel	39 €
Membre titulaire étranger	46 €
Abonné au *Bulletin* seul	28 €
Abonné étranger	36 €

Règlements :

par virement ou versement au
CCP PARIS 25.172.76 A 020
(La Banque Postale, Centre de Paris,
IBAN : FR62. 2004.1000.0125.1727.6A02.009,
BIC : PSSTFRPPPAR)

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide
et envoyé au Trésorier :
M. Jean Claude
Association des Amis d'André Gide
3 rue du Chemin blanc
B. P. 53741
54098 Nancy Cédex
< jean.claude9@wanadoo.fr >

(Compte 14707.00020.00319747077.97,
Banque Populaire de Lorraine-Champagne, 54000 Nancy
IBAN : FR 76 1470 7000 2000 3197 4707 797,
Code SWIFT : CCBPFRPPMTZ)

Tous paiements en EUROS et stipulés SANS FRAIS

Publication trimestrielle Comm. paritaire : 52103 ISSN : 0044-8133
Imprimé par AGL — 133, rue du Lantissargues, ZA de Maurin, 34970 Lattes
Composition et mise en page : P. M.
Directeur responsable : Pierre MASSON Dépôt légal : octobre 2012

ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION

3 rue Corneille 75006 Paris - champion@honorechampion.com

BABELIANA
Publication de l'Unité de recherche Babel (EA 2649)
dirigée par Jacques-Emmanuel Bernard, Monique Léonard et Xavier Leroux

À paraître début octobre 2012

Actualités d'André Gide
Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon
et à la Villa Noailles à Hyères les 10, 11 et 12 mars 2011
Sous la direction de Martine Sagaert et Peter Schnyder
N° 15. 1 vol., 344 p., broché, 15,5 x 23,5 cm. ISBN 978-2-7453-2453-5. 60 €

Prix Nobel en 1947, André Gide (1869-1951) est un écrivain bien présent dans le paysage littéraire français et étranger. Il est lu et relu par un public nombreux et varié. Pour lors, il était tentant de demander à plusieurs spécialistes des études gidiennes de chercher à percer les secrets de son actualité *durable*.
Les vingt-quatre études réunies dans ce volume s'organisent autour de trois grands axes : l'interprétation, l'édition, la valorisation. Elles permettent à la fois de saluer Gide comme un écrivain qui, par-delà ses idiosyncrasies, ne s'éloigne pas de nous et de relire une œuvre toujours ouverte à de nouveaux questionnements. Une œuvre vivante qui, lors des 5es Journées scientifiques de l'Université du Sud Toulon-Var les 10-12 mars 2011, suscita des échanges fructueux entre chercheurs confirmés, jeunes chercheurs et étudiants. Ce colloque international est à l'origine du présent ouvrage, qui en garde les traces et le mouvement.

✂ ----------

Bulletin de commande

À adresser aux Éditions Honoré Champion – 3 rue Corneille F-75006 Paris
librairie@honorechampion.com – www.honorechampion.com
Tel : 01 46 34 07 29 – Fax : 01 46 34 64 06

Actualités d'André Gide
Sous la direction de Martine Sagaert et Peter Schnyder
60 €

Frais de port : ajouter 6,50 € pour un ouvrage, 8 € pour deux.

Nom, Prénom : .....

Adresse : .....

Code postal : ..... Ville : ..... Pays : .....

Tél. : ..... Courriel : .....

Mode de paiement : ❒ Par chèque payable en France (à l'ordre de la librairie Honoré Champion)

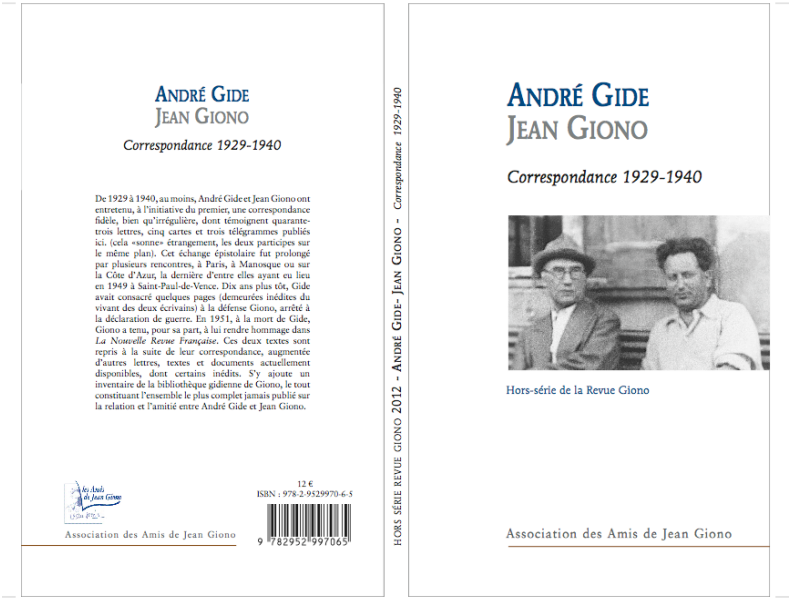
❒ Par carte de crédit : ❒ Visa ❒ Eurocard/Mastercard ❒ American Express

Carte n° : __ __ __ __ / __ __ __ __ / __ __ __ __ / __ __ __ __

Date d'expiration (mois et année) : __ __ / __ __ __ Cryptogramme : __ __ __

Date de la commande : Signature :

Consultez notre catalogue en ligne : www.honorechampion.com



ANDRÉ GIDE
JEAN GIONO

Correspondance 1929-1940

De 1929 à 1940, au moins, André Gide et Jean Giono ont entretenu, à l'initiative du premier, une correspondance fidèle, bien qu'irrégulière, dont témoignent quarante-trois lettres, cinq cartes et trois télégrammes publiés ici. (cela «sonne» étrangement, les deux participes sur le même plan). Cet échange épistolaire fut prolongé par plusieurs rencontres, à Paris, à Manosque ou sur la Côte d'Azur, la dernière d'entre elles ayant eu lieu en 1949 à Saint-Paul-de-Vence. Dix ans plus tôt, Gide avait consacré quelques pages (demeurées inédites du vivant des deux écrivains) à la défense Giono, arrêté à la déclaration de guerre. En 1951, à la mort de Gide, Giono a tenu, pour sa part, à lui rendre hommage dans *La Nouvelle Revue Française*. Ces deux textes sont repris à la suite de leur correspondance, augmentée d'autres lettres, textes et documents actuellement disponibles, dont certains inédits. S'y ajoute un inventaire de la bibliothèque gidienne de Giono, le tout constituant l'ensemble le plus complet jamais publié sur la relation et l'amitié entre André Gide et Jean Giono.

Les Amis de Jean Giono

Association des Amis de Jean Giono

12 €
ISBN : 978-2-9529970-6-5

9 782952 997065

HORS SÉRIE REVUE GIONO 2012 – ANDRÉ GIDE- JEAN GIONO – *Correspondance 1929-1940*

ANDRÉ GIDE
JEAN GIONO

Correspondance 1929-1940

Hors-série de la Revue Giono

Association des Amis de Jean Giono