

*Bulletin
des Amis
d'André Gide*

N° 177 / 178

JANVIER - AVRIL 2013

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue semestrielle 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 DE LORRAINE
(Centre « Écritures », EA 3943)
et le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES,

paraissant au printemps et à l'automne,
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-SIXIÈME ANNÉE
N° 177/178 — JANVIER - AVRIL 2013

GIDE À LA FRONTIÈRE

Actes du colloque de Denison (Ohio)

14-16 juin 2012

réunis et présentés par

Christine LATROUITTE-ARMSTRONG et Jocelyn VAN TUYL

Présentation.....	9
I. FRONTIÈRES PHYSIQUES ET GEOGRAPHIQUES	
Pierre MASSON : <i>Gide et les frontières intérieures</i>	17
Naomi SEGAL : <i>La peau d'André Gide</i>	31
Martine SAGAERT : <i>André Gide hors-cadre</i>	47
II. FRONTIÈRES RÉALITÉ ET FICTION	
Thomas CONNER : <i>André Gide et l'Affaire Dreyfus</i>	61
Alison JAMES : <i>Le fait divers aux frontières de la fiction</i>	
<i>La rhétorique documentaire d'André Gide</i>	75
André MORELLO : <i>Lire Bossuet au Congo. Gide à la frontière des préjugés et de l'ethnologie</i>	87
III. FRONTIÈRES DES GENRES	
Clara DEBARD : <i>La collaboration artistique entre André Gide et Jacques Copeau</i>	99
Pamela GENOVA : <i>André Gide tient-il toujours son rang ?</i>	113
IV. FRONTIÈRES DU MOI	
Stéphanie BERTRAND : « Je ne suis pas pareil aux autres » <i>Le je gidien entre désir de singularité et tentation de banalité</i>	133
Elsa DUBOIS : <i>Le je gidien, à la frontière du roman et du mythe</i>	145
Catharine SAVAGE BROSMAN : <i>Gide à la frontière du bonheur</i>	157
Jean-Michel WITTMANN : <i>En être ou ne pas en être. Gide face aux terres en marge de la culture, barbares et méconnues</i>	179

Chronique bibliographique	191
Varia	199
Cotisations et abonnements 2013.....	204

2 rappels importants

À compter de cette année, le BAAG devient semestriel. Deux numéros seront servis à nos adhérents, au printemps et à l'automne. Le numéro de printemps sera autant que possible un numéro spécial. Celui de 2014 sera consacré aux *Caves du Vatican* dont nous saluerons le centenaire.

Comme par le passé, notre trésorier souhaite vivement que la cotisation annuelle 2013 soit réglée dès réception du premier Bulletin de l'année. Ce geste lui évitera, ainsi qu'aux expéditeurs du BAAG, de fastidieux rappels. Un appel tout particulier est adressé à ceux qui n'ont pas réglé la cotisation 2012. Nous serions navrés d'être contraints de les radier. Même si les finances de l'AAAG sont saines, leur soutien nous est nécessaire : Les cotisations à notre Association sont inchangés depuis 1992.

GIDE À LA FRONTIÈRE

*Actes du colloque de Granville
organisé du 14 au 16 juin 2012
par Denison University (Granville, Ohio)
et New College of Florida (Sarasota, Floride)*



Christine ARMSTRONG
Denison University
Jocelyn VAN TUYL
New College of Florida

PRÉSENTATION

Partir en voyage, franchir les frontières physiques, sociales, culturelles, psychologiques, politiques, linguistiques, sexuelles, religieuses, pour découvrir, rencontrer, accueillir et mieux connaître l'Autre, n'est-ce pas là un élément fondamental de la vie d'André Gide qui s'inscrit dans son œuvre ?

En effet, au gré de ses textes, notre écrivain incorpore le vocable « frontière » dans toute sa diversité et polysémie, offrant à entendre parfois « limite qui [...] détermine l'étendue d'un territoire », « limite qui, par convention, sépare deux Etats », « espèce de barrage, défense, obstacle que l'on peut ou doit franchir », « point de séparation entre deux choses différentes ou opposées »¹.

Ainsi le lecteur gidien peut-il voir mentionnée la frontière au sein d'une note pratique, mais ironique, du voyageur en train présenté sous les traits d'Amédée Fleurissoire, vieil homme casanier qui recommande à son ami d'enfance, transformé pour l'occasion en agent de voyage : « Enfin prépare-moi un horaire détaillé, avec les endroits où il faut que je change; et les buffets; jusqu'à la frontière; après, je serai lancé, je me débrouillerai et Dieu me guidera jusqu'à Rome »².

Le mot apparaît comme site de référence, dans *Si le grain ne meurt*, où

¹ « Frontière ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Portail lexical. <http://www.cnrtl.fr/definition/frontiere>. n.d. Web. 11 mars 2013.

² Gide, André. *Les caves du Vatican in Romans et récits, oeuvres lyriques et dramatiques*, I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2009. 1078-9. Les textes tirés de cette édition en 2 volumes seront désormais abrégés *RR1* et *RR2*.

le jeune auteur des *Cahiers d'André Walter* indique l'établissement de son pied à terre à « La Brévine [...], un petit village, près de la frontière, sur le sommet le plus glacé du Jura. Le thermomètre s'y maintient durant des semaines au-dessous de 0 »³. Or, il se trouve que le passage de cette frontière physique fait découvrir à l'écrivain un aspect inattendu de sa constitution physique: « Pourtant, moi si frileux, je ne souffris pas du froid un seul jour ».

Nous retrouvons le terme frontière au sein d'une comparaison annonçant la mort prochaine de Boris, jeune adolescent franco-polonais des *Faux-Monnayeurs* : « Boris se souvint d'un roman qu'il avait lu naguère, où des bandits, sur le point de tuer une femme, l'invitaient à faire ses prières, afin de la convaincre qu'elle devait s'apprêter à mourir. Comme un étranger, à la frontière d'un pays dont il va sortir, prépare ses papiers, Boris chercha des prières dans son cœur et dans sa tête, et n'en trouva point »⁴. En plus du franchissement de la frontière physique et nationale ritualisé par la vérification des papiers d'identité par un représentant officiel autorisant le passage d'un pays à l'autre, l'écrivain signale la nécessité pour Boris d'affirmer sa masculinité pour entrer dans « la confrérie des hommes forts », alors que la narration compare l'adolescent à une femme, soulignant ainsi le caractère éphémère, soit irrecevable car oscillant, du personnage. Et bien sûr, comment ne pas comprendre la frontière énoncée comme celle du passage de l'Achéron, où le mort est d'abord contrôlé par le gardien Charon qui se doit de vérifier la mort de passager avant de lui autoriser la traversée vers le royaume des morts ?

Finalement, au fil de son journal et de ses correspondances, Gide fait référence à la frontière en tant que lieu de combats et de résistance lors des deux grands conflits mondiaux, signalant toutefois l'espoir qu'elle suscite pour les civils qui quittent un pays dévasté pour se réfugier dans un ailleurs dénué des actes de barbarie indissociables de la guerre. Ainsi, pendant la guerre de 14-18, Gide note : « Le voyage que je fis de Paris au Havre, par Versailles et Dreux, alimenta grandement mon inquiétude; j'étais avec des familles d'émigrés de la frontière lorraine qui venaient de laisser leurs maisons en flammes, et avaient dû fuir au hasard, à pied, à travers champs. Les récits qu'on arrachait d'eux emplissaient

³ Gide, André. *Si le grain ne meurt in Souvenirs et voyages*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2001. 295

⁴ RR2 461.

l'imagination d'horreur »⁵.

Quoi de plus approprié, donc, qu'un colloque intitulé « Gide à la frontière » ayant lieu dans un petit village appelé Granville, dont le nom trouve ses racines en Normandie ? Village au cœur d'un état dont le nom signale ses origines iroquoises et dont l'histoire est marquée par le combat entre colons anglais et leurs adversaires français, ces derniers soutenus par la majorité des nations indigènes de l'Ohio qui redoutaient la perte de leurs territoires à l'issue d'une grande ruée vers l'ouest ; village qui appartient à la frontière en tant que début de terres inconnues au-delà des Appalaches pour les colons américains.

Tout au long de ce volume s'égrènent de multiples interprétations, qui reflètent la notion provocatrice, fuyante et stimulante de la frontière gidienne. Aussi l'étude « Gide et les frontières intérieures », dévoile-t-elle comment la frontière, géographique à première vue, se révèle surtout psychologique chez notre grand voyageur, qui ne cherche pas l'étranger, mais l'étrangeté, moyen de se « reconnaître » ailleurs. Paradoxalement donc, selon Pierre Masson, les pérégrinations déclenchent le désir d'un retour essentiel vers le familier : « qu'il soit vécu ou imaginaire, son rapport à l'espace semble dominé par la quête d'un point limite où il sait par avance, presque résigné, qu'il devra faire demi-tour ». La frontière revêt un caractère anatomique dans le texte de Naomi Segal qui s'attelle à la question de l'épiderme gidien à la lumière de la théorie du moi-peau développée par Didier Anzieu. En effet, dans « La peau d'André Gide », démangeaison, vêtements, désir et plaisir offrent quatre axes d'examen de « l'importance du corps à la vie psychique » de notre auteur et de sa transposition dans la réalité fictionnelle des *Caves du Vatican*, en particulier. Dans « Gide hors cadre ou l'aventure des *ego expérimentaux* », Martine Sagaert propose d'examiner la question de la frontière à travers trois images de Gide liées à l'écriture où il fait « céder les barrières de la réalité » : celles de l'homme au chapeau de castor des *Caves du Vatican*, de l'homme-plume et de l'homme en gésine de *Paludes*.

Dans un deuxième ensemble de textes, la question de la frontière a trait à la réalité et à l'actualité. Ainsi, dans le texte de Thomas Conner, il s'agit d'examiner l'attitude de Gide à l'égard de l'Affaire Dreyfus, de sa

⁵ *Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890-1942*. Paris: Gallimard, 1955, p. 442.

position à la limite de l'engagement, ce qui nous fait nous demander si notre auteur se voulait ou non dreyfusard. Pour sa part, l'étude d'Alison James porte son attention sur les associations et distanciations gidiennes entre la littérature et l'actualité par le biais du fait divers pour dégager les stratégies rhétoriques de Gide dans les textes « frontaliers » regroupés dans *Ne jugez pas*. André-Alain Morello situe Gide « à la frontière des préjugés et de l'ethnologie » lors du voyage de l'auteur au Congo où au travers de la lecture d'une centaine d'ouvrages littéraires, ce dernier semble entreprendre une « synthèse de la culture littéraire européenne [...] pour être à la hauteur de l'Afrique noire ».

Glissons maintenant vers les frontières des genres, en faisant un bond dans le domaine de la traduction théâtrale grâce à l'analyse de Clara Debard des caractéristiques de la traduction gidienne d'*Amal et la lettre du roi*, pièce de Tagore écrite en anglais ; puis au sein de la collaboration artistique entre Gide et Copeau à travers les dossiers de travail de ce dernier. De son côté, dans « André Gide : tient-il toujours son rang ? » Pamela Genova établit un bilan des études gidiennes actuelles en Europe et outre Atlantique pour ensuite se pencher sur *Si le grain ne meurt*, texte essentiel et fuyant aux frontières du genre autobiographique, œuvre séminale vers laquelle ses recherches la ramènent sans cesse.

Finalement, l'analyse des frontières du moi est au centre des dernières études de ce volume. En effet, Stéphanie Bertrand s'intéresse au recours de Gide à l'aphorisme, délimitation entre l'impersonnel et le personnel, entre l'universel et le subjectif. Derrière le « masque » de l'aphorisme impersonnel se réfugie, en fait, un « je » gidien qui hésite entre « désir de singularité et tentation de banalité ». Elsa Dubois nous propose plutôt d'examiner le « je » gidien à la frontière du mythe et de la fiction narrative, en portant une attention toute particulière à sa prose qui concilie ce qui paraissait « *a priori* inconciliable » et aboutit à l'« harmonisation du moi ». Sautons le pas et passons de l'harmonie possible au bonheur gidien, où nous invite la réflexion de Catharine Savage Brosman, synthèse philosophique et littéraire du concept du bonheur chez un Gide pédagogue pour qui « le but de la vie est le bonheur », compris dans sa double définition d'hédonisme et d'eudémonisme. Notre périple prend fin avec l'étude de Jean-Michel Wittmann qui propose « la frontière au sens américain du terme », soit « une limite vouée à reculer sans cesse » comme symbole de la réussite chez Gide, marginal de par sa sexualité, à créer une place – pour lui-même et pour son œuvre – « au cœur de la cité ».

Nous tenons à remercier les contributeurs à ce volume, ainsi que tous les participants au colloque de juin 2012 à l'université Denison qui ont provoqué des discussions des plus stimulantes. Nous remercions aussi l'Association des Amis d'André Gide qui nous a offert de faire paraître les textes et images suivants au sein du BAAG. En dernier lieu, nous voudrions exprimer toute notre reconnaissance à Pierre Masson pour son soutien et ses encouragements.

I

**FRONTIERES PHYSIQUES
ET GEOGRAPHIQUES**

Pierre MASSON
Université de Nantes

Gide et les frontières intérieures

Gide, homme sans frontières

Pour commencer par une formule qui n'a que l'apparence d'un jeu de mots, Gide est un être étranger à la notion de frontière. À l'époque de ses vingt ans, il existe pour la majorité des Français une frontière absolue, celle qui les sépare de l'Allemagne ; c'est la ligne bleue des Vosges vers laquelle Barrès veut fixer ses regards, c'est le Rhin que l'on reproche tellement à Romain Rolland de faire franchir par son Jean-Christophe. Autrement dit, le mot frontière est alors, au moins en France, synonyme de guerre, mais le jeune Gide appartient à une génération qui prend nettement ses distances par rapport à celle de ses pères, d'autant moins soucieuse de revanche qu'elle n'a pas à se sentir concernée par l'humiliation qu'ils ont subie en 1870. Mais Gide appartient aussi à une famille dont on mesure aujourd'hui l'ouverture d'esprit. On sait que l'oncle Charles était un ardent partisan de la réconciliation franco-allemande, et son frère Paul et sa femme ne devaient pas être bien éloignés de cette position, à en juger d'après cette anecdote :

Ni mon père ni ma mère, si bons Français qu'ils fussent, ne m'avaient inculqué le sentiment très net des frontières de nos terres et de nos esprits. Je ne jurerais pas qu'ils l'eussent eux-mêmes ; et, par tempérament naturel, disposé comme l'avait été mon père à attacher moins d'importance aux réalités qu'aux idées, je raisonnais là-dessus, à treize ans, comme un idéologue, comme un enfant, et comme un sot. J'avais dû déclarer, pendant le dîner, qu'en 1970 "si j'avais été la France" je ne me serais sûrement pas défendu – ou quelque ânerie de ce genre¹.

Évidemment, au moment où Gide raconte ceci, en 1916, la guerre fait rage, ce qui explique son commentaire négatif, mais le fait est là : son

¹ *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2001, p. 168.

premier voyage solitaire à l'étranger, en 1892, le conduit en Allemagne, alors que sa cousine refusera toujours d'y mettre les pieds. Il entrait là sans doute, de la part du jeune homme, un désir de ne pas suivre le bellicisme officiel, mais aussi une conception apolitique des nations, perçues avant tout comme des lieux de culture qu'il appartenait aux intellectuels et aux esthètes de faire dialoguer entre eux. En 1902, répondant à une enquête sur l'influence allemande, il écrit :

Jeune encore, il est vrai que je fus fort requis par l'Allemagne, mais, après tout, ce que Goethe, Heine, Schopenhauer, Nietzsche, m'ont appris de meilleur, c'est peut-être leur admiration pour la France².

Il reste sept semaines à Munich, fréquentant les théâtres, les concerts, et surtout découvrant Goethe, grâce à qui l'Allemagne va devenir pour lui un coffre à double fond. C'est en effet à l'occasion de ce séjour qu'il lit les *Élégies romaines*, et qu'il est alors saisi du désir d'aller vivre en Italie, comme il le déclare à Paul Valéry et à Marcel Drouin. Pourtant, avant l'Italie, c'est l'Algérie qui se trouve sur son chemin, à une époque où un Français qui se rendait en Afrique du Nord ne franchissait pas de frontière. L'espace se développe ainsi autour de Gide comme une projection de ses attentes et de ses désirs, sans qu'aucune barrière politique ne puisse s'y opposer. Par exemple, en septembre 1894, visitant les rives du lac de Côme, il écrit à sa mère :

Ces rives sont belles. Qu'est-ce que cela veut dire ? On comprend à peine pourquoi ; ce n'est pas une beauté grecque, ni même latine, c'est très spécialement une beauté allemande, à cause de Goethe dont *Wilhelm Meister*, et Jean-Paul, dont *Titan*, ont parlé³.

Les *Nourritures terrestres* illustrent parfaitement ce phénomène, par exemple au Troisième Livre où se succèdent sans interruption les jardins de Florence, Séville, Munich, Grenade, Rome, Montpellier et Blidah. Par sa tendance à s'intéresser à tout ce qui peut éveiller en lui une sensation nouvelle, Gide a tendance à se sentir partout chez lui, allant en Suisse ou en Belgique comme il va en Normandie, et pratique ainsi une forme d'internationalisme sensoriel qu'il va ensuite étendre aux hommes, en définissant les peuples par ce qui les rapproche et non par ce qui les oppose.

Le cas le plus évident est celui de l'Allemagne, dont Gide, très tôt, considéra les qualités comme complémentaires de celles de la France.

² *Œuvres complètes*, t. IV, NRF, 1933, p. 413.

³ *Correspondance avec sa mère*, Gallimard, 1988, p. 466.

L'Allemagne dont il cherche très tôt la reconnaissance en y faisant jouer son *Roi Candaule*, quitte à s'en mordre les doigts. Le 18 décembre 1917, au plus fort de la guerre, il peut écrire : « Les Allemands ont tout à prendre de nous. Nous avons tout à apprendre d'eux. » Et dans des *Feuillets* de 1918 :

Les partis nationalistes, de l'un et de l'autre côté des frontières, exagèrent à l'envi les différences de tempérament et d'esprit qui, selon eux, rendraient impossible toute entente entre Français et Allemands. [...] Je crois qu'elles sont moins foncières et natives que jalousement exaltées par l'éducation familiale, par l'instruction des écoles, puis par la presse. J'ai vu, durant la guerre, les gens de nos campagnes s'entendre fort bien avec les prisonniers allemands employés pour l'agriculture.[...]. Sur le terrain de la culture, aussi bien dans les sciences que dans les lettres et les arts, les défauts et qualités de part et d'autre sont à ce point complémentaires qu'il ne peut y avoir que profit dans une entente, que préjudice dans un conflit⁴.

Devenant pacifisme dans le contexte des années 20, l'indifférence de Gide envers les frontières se politise ainsi presque malgré lui ; après le Traité de Versailles, il condamne la politique revancharde de Poincaré, et il commence à étendre à l'Europe son désir d'une entente transfrontalière. Le 23 décembre 1922, il écrit à Ernst-Robert Curtius une lettre dont la conclusion résonne encore aujourd'hui :

Vous avouerais-je même que c'est par là que le génie de l'Allemagne me séduit le plus : par tout ce que j'y sens en effet de richesse intérieure, de force tranquille et de plénitude organique – et parce que j'ai toujours cru qu'il nous fallait chercher le plus d'instruction près de ce qui différait le plus de nous. [...] Si nous commençons, en Europe, à ne plus vouloir comprendre et admettre que nos semblables, je dis que c'en est fait de la culture⁵.

Peut-être sous l'influence de certains amis comme Jacques Rivière, cette conception se précise encore. En 1923, dans son article *L'avenir de l'Europe*, il écrit :

Aucun pays d'Europe ne peut plus désormais prétendre à un progrès réel de sa propre culture en s'isolant, ni sans une indirecte collaboration des autres pays ; et que, tout aussi bien au point de vue politique, économique, industriel [...] l'Europe entière court à la ruine si chaque pays d'Europe ne consent à considérer que son salut particulier⁶.

Engagé dans la lutte contre la montée des fascismes en Europe, il va continuer à rechercher l'entente entre les hommes, indépendamment des

⁴ *Journal*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1996, p. 1094.

⁵ *Deutsch-französische Gespräche*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1980, p. 64.

⁶ *Incidences*, Gallimard, 1924, p. 33.

régimes, par-dessus les frontières. Le 21 mars 1933, prononçant le discours d'ouverture de la manifestation organisée par l'AEAR après l'accession de Hitler au pouvoir, il déclare :

Ce qui nous assemble ici, c'est ce fait très grave qu'une importante partie du peuple allemand, celle même avec laquelle nous pouvions et devions espérer de nous entendre, vient d'être muselée, bâillonnée. [...] Il s'agit par-delà les frontières, de maintenir l'union avec les opprimés d'outre-Rhin ; il s'agit d'abord de la maintenir parmi nous⁷.

Aussi va-t-il proposer, en avril, de créer une annexe étrangère du Collège de France pour recevoir les intellectuels allemands chassés par Hitler, comme Einstein. En 1935, il rédige le récit d'une expérience exemplaire dont il fut témoin pendant la guerre de 14-18, celle d'un prisonnier allemand, Karl, envoyé pour seconder une fermière normande dont le mari était lui-même mobilisé ; on voit Karl prendre soin efficacement de la ferme, devenir l'amant de la fermière, bientôt enceinte, et même l'associé du mari lorsqu'à son retour celui-ci découvre son domaine si bien entretenu ; une amitié naît, qui produit un curieux ménage à trois que la paix vient interrompre. Le récit s'achève sur cette phrase qui sonne comme un regret : « Karl a retrouvé les siens, de l'autre côté de la frontière⁸. »

À l'égard de l'Union soviétique, Gide pratique, une fois sur place, le même dédain des barrières officielles. Non pas tellement en s'y rendant, qu'en y affichant certaines sympathies pour les républicains espagnols ; par son internationalisme, il était au fond plus proche de Trotsky que de Staline, et des amis comme Jef Last et Pierre Naville l'encourageaient dans ce sens. Ce refus d'identifier un pays avec ses dirigeants se manifeste encore quand il déclare, après la publication fracassante de son *Retour de l'URSS* :

L'URSS... J'étonnerais bien des gens, à leur dire qu'il n'est sans doute pas de pays au monde où je désirerais plus retourner (mis à part les pays "sauvages", forêt vierge, etc.). [...] En dehors de ces "manques", tout me plaisait là-bas. Nulle part encore plus beaux paysages, ni, pour les habiter, peuple avec qui je me sentisse en état de sympathie plus prompte, en état de communion (encore que je ne parlasse pas leur langue ; mais il semblait que cela importait peu, tant cette sympathie trouvait moyen de s'établir par les regards et par les gestes)⁹.

Enfin, après 1945, comme après 1918, mais de manière plus

⁷ *Littérature engagée*, Gallimard, 1950, p. 22.

⁸ *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 172, octobre 2011, p. 443.

⁹ *Journal*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1997, p. 1008.

spectaculaire, Gide va plusieurs fois franchir les frontières pour affirmer ce qui les transcende. Le 18 août 1946, c'est à Pertisau, au cours d'une rencontre franco-autrichienne :

J'estime qu'on ne peut plus parler aujourd'hui de culture particulière. Il y a une culture occidentale et toutes les cultures particulières de l'Europe sont solidaires [...] Shakespeare, Goethe, Montaigne, Dante, Pouchkine, Ibsen, nous appartiennent également.¹⁰

Puis c'est le 28 juin à l'Université de Munich, où il souhaite

le rapprochement mutuel des jeunesses de tous les peuples, qui se sont réunies pour déterminer si des alliances sont imaginables dans la sphère même de la culture¹¹.

Enfin, le 6 juillet 1947, à Francfort, pour la reconstruction de la maison de Goethe, il déclare :

Si Goethe reste toujours un Allemand, il est avant tout un Européen. Son génie ne reste jamais limité à soi-même et ni frontières ni bornes ne l'enferment¹².

D'une certaine façon, la boucle est bouclée. Parti de Goethe, ce supranationaliste exemplaire qui fut capable de s'enthousiasmer pour la Révolution française comme pour la douceur de vivre en Italie, Gide y revient, mais dans des conditions bien différentes ; son refus des frontières, de tout parti pris culturel, est devenu principe politique, et finalement source d'un engagement actif. Cependant, cette dimension culturelle indique aussi une limite sur laquelle il faut à présent s'interroger.

Des frontières subjectives :

À travers Goethe, Gide ne découvre pas seulement une invitation à s'ouvrir au monde ; il y voit surtout une méthode de vie qui lui convient absolument, celle qui consiste à se considérer soi-même comme critère d'étrangeté ou de familiarité. On se souvient du fameux et révélateur lapsus de Gide, citant un vers de Goethe :

Lorsque Goethe, arrivant à Rome, s'écrit : "Nun bin ich endlich geboren !" "Enfin je suis né !..."", lorsqu'il nous dit dans sa correspondance qu'entrant en Italie il lui sembla pour la première fois prendre conscience de lui-même et exister¹³...

Involontairement, remplaçant *geborgen* par *geboren*, Gide révèle

¹⁰ Imprimerie nationale de France en Autriche, 1946.

¹¹ *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°112, octobre 1996, p. 355.

¹² *Ibid.*, p. 357.

¹³ *Essais critiques*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 405.

combien à ses yeux le passage d'une frontière correspond à un accès du voyageur à sa véritable identité. Être ailleurs, c'est être enfin soi-même, et quarante ans plus tard, revenant en Italie, Gide maintient cette idée de naissance à soi-même :

De tout temps, j'ai beaucoup aimé l'Italie. [...] C'est au point que, j'ai beau passer la frontière, je ne parviens pas à me sentir étranger parmi vous ; de sorte que je voudrais jouer sur le mot *reconnaissance* : il en vient à signifier que je me reconnais parmi vous¹⁴.

Dans ces conditions, la nature et même la valeur d'un individu pourront se mesurer en fonction de sa capacité à s'ouvrir au monde ; c'est ce que Gide va enseigner à Barrès :

Peut-être pourrait-on mesurer la valeur d'un homme au degré de dépaysement (physique ou intellectuel) qu'il est capable de maîtriser¹⁵.

Et réciproquement, la valeur d'un pays nouveau sera mesurée en fonction de ce qu'il aura éveillé dans le voyageur ; à la notion d'étranger se substitue pour Gide celle d'étrangeté, telle qu'il la célébrera à plusieurs reprises durant sa vie. Pour le petit enfant accompagné par son père, le jardin du Luxembourg est un pays enchanté dont il revient « ivre d'ombre, de sommeil et d'étrangeté. » Et devenu jeune homme, promenant sa convalescence dans les jardins de Biskra, il entre « dans un univers ravissant plein de rire et d'étrangeté. » Mais pour être profitable, il faut que cette étrangeté soit en correspondance avec une part de nous-même qu'elle vient éveiller. L'étrangeté suppose la connivence, comme le dit encore Gide à propos de Goethe :

À part de malheureuses exceptions, voyages forcés ou exils, on choisit d'ordinaire la terre où l'on veut voyager ; la choisir est preuve que déjà l'on est un peu influencé par elle¹⁶.

L'étranger véritable, ce sera le pays envers lequel on ne ressent qu'incompréhension, comme Gide en fait l'expérience lors de son voyage en Turquie en 1914, d'où il revient avec une hostilité inhabituelle :

L'instruction même que je tire de ce voyage est en proportion de mon dégoût pour ce pays. Je suis heureux de ne point l'aimer davantage. Lorsque j'aurai besoin d'air du désert, de parfums violents et sauvages, c'est au Sahara de nouveau que je m'en irai les chercher. [...] C'est de Turquie qu'il est bon de venir, et non de France ou d'Italie, pour admirer autant qu'il sied le miracle que fut la Grèce. [...] Je suis si peu surpris d'être ici. Tout m'y paraît si familier. Je

¹⁴ *Souvenirs et Voyages*, p. 981.

¹⁵ *Essais critiques*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 406.

m'y parais si naturel. J'habite éperdument ce paysage non étrange ; je reconnais tout ; je suis "comme chez moi" : c'est la Grèce¹⁷.

Inversement, vingt ans plus tard, en Égypte, c'est par l'art qu'il parvient à établir le contact avec l'Égypte. Après s'être déclaré « vis-à-vis du Caire, dans un état d'incuriosité totale », une visite au musée le fait changer d'avis :

J'ai senti soudain l'art de l'ancienne Égypte se rattacher à *ma* culture ; devant lui, je ne me sentais plus *étranger*¹⁸.

Il y a ainsi un subtil équilibre à établir ; une trop grande familiarité avec un pays est mauvais signe, comme le rappelle à Nathanaël le narrateur des *Nourritures terrestres* : « Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter¹⁹. »

Donc un certain degré d'étrangeté est nécessaire pour éveiller le voyageur à lui-même, mais à condition qu'elle demeure dans les limites de l'assimilable par ce voyageur qui, sinon, risque de se fermer, comme ce fut le cas pour Gide en Turquie, ou pour Thésée qui, en Crète, reproduit cette expérience : « Je ne suis pas du tout cosmopolite. À la cour de Minos, pour la première fois, je compris que j'étais hellène, et me sentis dépaycé²⁰. »

Une pédagogie du voyage en résulte, dont *Les Caves du Vatican* fournissent deux exemples complémentaires de ce qu'il ne faut pas faire. Lafcadio, de par son éducation cosmopolite, élevé successivement par un Italien, un Anglais, un Allemand, un Polonais et un Français, a l'ambigu privilège de ne se sentir étranger nulle part, mais aussi d'être insensible aux vertus du dépaysement. C'est ainsi qu'on le voit traverser l'Italie avec indifférence, calfeutré dans son costume et sous un plaid, et séparé du paysage par son chapeau « rabattu devant ses yeux », soucieux seulement d'atteindre Java. À l'opposé, Fleurissoire, se rendant également en Italie, a le sentiment de se jeter dans un gouffre. Il déclare à son ami Blafaphas :

Prépare-moi un horaire détaillé, avec les endroits où il faut que je change ; et

¹⁷ *Journal*, t. I, p. 786.

¹⁸ *Journal*, t. II, p. 646.

¹⁹ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2009, p. 368.

²⁰ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2009, p. 996.

les buffets jusqu'à la frontière ; après, je serai lancé, je me débrouillerai et Dieu me guidera jusqu'à Rome²¹.

Pas étonnant dans ces conditions qu'il ne comprenne rien à un pays dont il fait une entité abstraite. Et tandis que Fleurissoire va s'annuler dans cette opération, Lafcadio va se mettre à tourner en rond entre Rome et Naples en attendant une impulsion du hasard.

Le bon usage, ce sera de garder sans cesse deux idées en tête. D'abord, qu'une frontière se franchit, mais comme on ouvre un livre pour son usage personnel, presque comme un miroir, comme l'énonce Gide à son propos en écrivant à Jammes : « Ménalque a déployé devant soi l'Italie ».

Ensuite, qu'il faut savoir choisir la porte qui vous convient. Dans *L'Immoraliste*, le retour de Michel et de Marceline en Italie s'effectue par la Suisse. Michel n'a qu'une phrase, mais prémonitoire, pour qualifier ce voyage : « Cette descente en Italie eut pour moi tous les vertiges d'une chute²². » Quarante ans plus tard, Gide développe cette idée :

L'entrée en Italie par la passe de la Maloja, par l'Engadine, est, je crois, plus saisissante encore. On a laissé derrière soi Sils-Maria où Nietzsche rongea son frein, l'austérité, la rigueur des glaciers ; et presque soudain, l'on découvre la grâce, le plaisir de vivre et l'aisance. C'est une très dangereuse épreuve, que je ne suis pas sûr d'avoir bien raisonnablement surmonté²³.

Les frontières intérieures :

La frontière géographique s'apparente donc à un seuil psychologique, elle indique le point où l'individu se met en quête d'un « nouvel être » qui soit encore le prolongement de lui-même. Et réciproquement, la géographie peut servir à représenter symboliquement un itinéraire spirituel. Ainsi, en janvier 1912, traversant une période de doutes, Gide s'interroge :

Ai-je atteint l'extrémité de l'expérience ? [...] Ne plus être soi : être tous ? Danger de vouloir illimiter son empire. En conquérant la Russie, Napoléon dut risquer la France. Nécessité de relier la frontière au centre. Il est temps de rentrer. (Ce sera le sujet d'Alexandre aux Indes.)²⁴

Gide n'a pas raconté l'histoire d'Alexandre, mais on peut voir que

²¹ *Romans, Récits*, t. I, p. 1078.

²² *Ibid.*, p. 678.

²³ *Souvenirs et Voyages*, p. 984.

²⁴ *Journal*, t. I, p. 704.

régulièrement, son espace imaginaire s'organise de façon similaire ; à l'appel de l'étrange correspond la peur de l'annulation, et la nécessité d'un retour rassurant.

Cela commence dès *Le Voyage d'Urien*, marqué par deux frontières successives. Il y a d'abord un curieux point limite, au milieu du récit : le bateau d'Urien et de ses compagnons remonte le cours d'un fleuve qui ralentit de plus en plus, stagne, jusqu'à ce que se produise

une chose déconcertante : l'eau recommençait de couler, mais de couler dans l'autre sens. Nous redescendions maintenant le cours du mystérieux fleuve. Et comme en une histoire qu'on relit à l'envers, [...] nous reprenions notre voyage²⁵.

Mais un autre point limite se présente peu après, avec l'entrée dans la mer glaciale ; cette frontière est marquée par l'abandon d'Ellis et de plusieurs compagnons, mais aussi par la perte des repères temporels : « Ici cessent les temps des souvenirs, commence mon journal sans date. »

Et c'est en effet l'entrée dans le domaine des absolus ; absolu de froid, de blancheur, d'exaltation, de souffrance, au terme duquel les compagnons se retrouvent dans une position d'incertitude et d'attente :

Ayant satisfait notre orgueil et sentant que de nous ne dépendait plus l'accomplissement des destinées, nous attendions maintenant que les choses, autour, nous devinssent un peu plus fidèles²⁶.

Il y a deux types de seuils qui se distinguent ici. D'une part, celui qu'on ne franchit pas, lieu de l'éternel retour, du moment où, comme sortant d'un songe, on revient à soi, et d'autre part celui qui marque l'entrée dans un monde inconnu où, si l'on n'y perd pas la vie, on abandonne au moins la maîtrise de soi. Curieusement, c'est cette même dualité que l'on retrouve, dix ans après *Urien*, dans *L'Immoraliste*, comme si Gide, pour analyser son expérience algérienne, si nouvelle, n'avait pu s'empêcher de la projeter dans un schéma qui l'habitait antérieurement. La seule différence tient au fait que le premier seuil structure presque l'ensemble du récit de Michel : ce récit s'ouvre pratiquement sur le sol algérien, son premier voyage s'organise de Biskra à Paris, de l'étranger vers le familier ; c'est la soirée passée à écouter Ménalque parler de la nécessité d'aller de l'avant, pendant que Marceline fait une fausse couche, qui déclenche le processus de retour vers La Morinière, puis l'Italie et l'Algérie. La seconde frontière est franchie lorsque Michel, à Biskra,

²⁵ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, p. 214.

²⁶ *Ibid.*, p. 229.

décide de dépasser les limites de son premier voyage et, entraîné par le démoniaque Moktir, entraîne Marceline jusqu'à Touggourt. Au désert de glace succède celui de sable. Marceline y meurt, aussi désespérée que l'homme dont Urien avait retrouvé le cadavre dans la glace ; quant à Michel, dans sa maison isolée, il se retrouve aussi perdu qu'Urien, attendant lui aussi du destin, incarné par ses amis et leurs relations politiques, qu'il lui rende une raison d'être.

Il y a bien ainsi deux écueils distincts ; le retour qui ramène le voyageur à une réalité connue, donc dépourvue d'attraits, et le danger de la fuite en avant, qui est une tentation redoutable. Leur cohabitation dans un même récit traduit un dilemme, et l'on voit bien comme Gide a su habilement maintenir le destin de Michel dans une certaine ambiguïté ; entre le recommencement décevant et le jusqu'au-boutisme destructeur, ni Michel, ni même ses amis ne semblent capables de choisir. Vingt ans plus tard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, ces deux postulats se trouvent répartis sur des personnages différents, et la leçon est moins incertaine : d'un côté on voit Bernard faire de Saas-Fée le sommet de son escapade, après quoi il revient sagement, par étapes, au domicile paternel ; de l'autre côté, Vincent et Lilian s'engagent, en direction de l'Afrique, dans un voyage sans retour (la lettre de Lilian à Passavant « ne parle pas de retour »), et leur sort, en plus dramatique, reprend celui de Michel et de Marceline. Pour Boris enfin, venu de Pologne en Suisse, et de Suisse à Paris, la dernière étape se franchit au fond d'une salle de classe transformée en impasse, auprès d'une porte condamnée : « Comme un étranger, à la frontière dont il va sortir, prépare ses papiers, Boris chercha des prières dans son cœur et dans sa tête, et n'en trouva point²⁷. »

Cependant, dans les autres fictions gidiennes, on a l'impression que la loi du retour l'emporte. C'est évidemment le cas d'*El Hadj*, dont le héros doit ramener son peuple du désert jusqu'à la ville, après la mort de son prince au bord de la fausse mer qu'il avait prise pour but. C'est encore le cas du *Retour de l'Enfant prodigue*, et de cette ébauche d'opéra intitulée simplement *Le Retour*. Plus tard, Gide profitera de la légende de Thésée pour présenter le fond du labyrinthe comme un autre point limite d'où son véritable exploit consiste à savoir s'arracher, pour revenir à Athènes.

Il y aurait là une sorte de fatalité, à laquelle la vie même de Gide semble également soumise. On dirait que, chaque fois qu'il s'aventure

²⁷ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, p. 461.

loin de ses bases, en terre inconnue, il est amené à faire du retour le fait majeur de son expédition. Dans *Amyntas*, qui résume ses six voyages presque consécutifs en Afrique du Nord, près des deux tiers du volume sont placés sous le titre du « Renoncement au voyage ». Son *Voyage au Congo* est flanqué d'un inévitable *Retour du Tchad*, qu'il aborde, non comme une continuation, mais déjà comme un adieu :

C'en est fait. Nous avons atteint le point extrême de notre voyage. À présent c'est déjà le retour. Non sans regret, je dis un adieu, sans doute définitif, à tout l'au-delà du Tchad²⁸.

et quand il raconte son voyage en URSS, on dirait, à en croire le titre du récit, que le plus important est qu'il en soit revenu.

Il s'agit donc, sinon d'un tropisme, du moins d'une attention particulière accordée à ce moment du voyage qui pourrait faire passer le voyageur dans une autre dimension. Disons-le simplement : Gide, s'il cessa assez tôt de croire en une terre promise et en un paradis possible, ne continua pas moins d'en garder une sorte de nostalgie, qui lui fit à la fois rechercher et craindre, sur le plan horizontal, des au-delà dont il savait qu'ils ne pouvaient que le décevoir, mais qu'il était beau de continuer à désirer. Comme le rappelait avec humour Jean Paulhan, Gide, c'était Sindbad, « sans boussole, et près de s'écrier à tout moment : Voici que nous avons dépassé les confins du monde²⁹ ! »

Ces points limites possèdent dans son œuvre des caractéristiques assez constantes. D'abord, ce sont des espaces simultanément centripètes et centrifuges. D'un côté, ils se présentent comme un concentré de vie, à partir de quelques éléments essentiels. La maison où Michel est en panne après son odyssée en est la meilleure illustration ; entourée d'un mur bas, perchée « en haut d'un roc », elle évoque un lieu protégé où s'épanouit une nature sauvage, « trois grenadiers déjetés et un superbe laurier-rose ». Mais ce lieu est aussi ouvert sur l'espace environnant, et même au-delà ; la clôture s'escalade sans problème ; de la terrasse les amis de Michel, arrivés « exténués de chaleur », découvrent, au coucher du soleil, une plaine semblable au désert et qui s'étend à l'infini. Enfin, si l'on songe au talisman que constitue pour Gide la grenade, on voit que ce lieu, point d'équilibre entre fleurs et désert, entre jour et nuit, entre vie et mort, est aussi un concentré d'attentes et de promesses. Ce sont ces

²⁸ *Souvenirs et Voyages*, p. 502.

²⁹ *Hommage à André Gide*, La NRF, novembre 1951, p. 157.

mêmes caractéristiques que l'on retrouve dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, quand le puîné demande à son frère où l'on peut trouver les grenades sauvages :

C'est un petit verger abandonné, où l'on arrive avant le soir. Aucun mur ne le sépare plus du désert. Là coulait un ruisseau ; quelques fruits demi-mûrs pendaient aux branches. [...] Il avait fait très chaud tout le jour³⁰.

De même, le jour où Gide décide de quitter pour de bon Biskra, en 1904, il se met en quête d'un jardin pour écrire, à la fin du *Renoncement au voyage* :

Dans ce petit jardin nous nous assîmes. Le soir y tombait lentement. Là coulait un peu d'eau ; là s'étiolaient quelques fleurs. Deux maigres jujubiers, aux deux côtés de nous, formaient cadre à l'endroit frémissant du ciel où achevait de saigner le soleil³¹.

Comme Gide le dit explicitement au moment de revenir du Congo, le point de retour est précisément celui où il éprouve le plus fortement l'appel d'un au-delà qu'il n'atteindra jamais. C'est l'expérience que fait, à sa manière, Alissa, qui découvre douloureusement qu'il peut exister une dimension païenne de l'émotion religieuse. C'est le parc de Juliette, à Aigues-Vives, qui est le lieu de cette initiation, un parc où se trouve, à son extrémité

une clairière étroite, mystérieuse » au « gazon doux aux pieds, invitant le chœur des nymphes. [...] Elle était encore religieuse, la sorte de crainte qui de plus en plus m'oppressait. Je murmurais ces mots : *hic nemus*. L'air était cristallin ; il faisait un silence étrange. Je songeais à Orphée, à Armide, lorsque tout à coup un chant d'oiseau, unique, s'est élevé, si près de moi, si pathétique, si pur qu'il me sembla soudain que toute la nature l'attendait³².

Il est clair que, dans l'itinéraire à la fois spatial et spirituel d'Alissa, ce lieu joue véritablement celui d'une frontière qu'elle n'ose pas franchir, et à partir de laquelle elle va revenir à une vie de plus en plus ascétique. Au lieu de se reconnaître dans cet appel de la nature, elle va s'enfuir finalement à Paris, dans une maison de santé, dissimulant significativement son nom et son adresse, s'annulant elle-même avant de passer la frontière définitive, comme Urien s'aventurant vers le pôle, comme plus tard fera le mystique Boris juste avant de mourir.

L'approche de ces lieux frontières est ainsi un moment de vérité. Pour les personnages de Gide, il s'agit d'une mise en demeure de dire qui l'on

³⁰ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, p. 793.

³¹ *Journal*, t. I, p. 417.

³² *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, p. 892.

choisit d'être. Quand Michel et le Prodiges continuent de rêver par-delà la frontière, ils acceptent de vivre dans une insatisfaction qui peut être féconde, tandis que Bernard Profitendieu au contraire décide de prendre une position tranchée :

Je crois que je tourne au conservateur. J'ai compris brusquement cela, l'autre jour, à l'indignation qui m'a pris en entendant le touriste de la frontière parler du plaisir à frauder la douane³³.

Arrivé à ce point, on constate que la position de Gide est évidemment complexe. Sa capacité à transcender les frontières politiques est le corollaire d'une attention extrême à sa frontière intérieure. Mais dans les deux cas, qu'il soit vécu ou imaginaire, son rapport à l'espace semble dominé par la quête d'un point limite où il sait par avance, presque résigné, qu'il devra faire demi-tour. Résigné ou sage ? Résigné, si l'on considère qu'il gonfle l'au-delà de tout un prestige qu'il sait bien par ailleurs inaccessible, parce que c'est uniquement notre désir qui fait sa grandeur. La leçon pourrait donc être alors celle que nous donne Thésée, au fond du labyrinthe, à savoir qu'il ne faut pas s'attarder au jardin de délices qui s'y trouve, et plutôt rester « enfant de cette terre ».

Mais sage cependant, par rapport à ces fous qui s'imaginent s'affranchir d'eux-mêmes en se livrant à un saut dans l'absolu – ou le néant, qu'ils se nomment le Prince dans *El Hadj*, ou Alissa, Fleurissoire, Boris ou encore Icare, le fils de Dédale. Et d'autant plus sage que derrière sa frontière, Gide résiste à ce qui est l'une de ses tentations secrètes, celle de la dispersion de soi dans l'infini, de la vaporisation de son être complet, selon la formule que Gide s'émerveillait de trouver chez Baudelaire, d'un « évanouissement en plein ciel » comme il la nomme dans les *Nourritures*, et comme il l'attribue, un peu ironiquement, à Édouard enfin heureux :

Une immense joie dilatait son cœur ; et même il lui semblait que tout son être, enveloppe ouverte et vidée, flottait sur une mer indivise, un divin océan de bonté³⁴.

Ce désir de s'évaporer, ou plutôt de se sublimer, au sens où l'entendent les physiciens, est une obsession discrète, mais qui court à travers le *Journal*, et qui s'inscrit à l'ouverture des Œuvres complètes, dans ce fragment de la « Nouvelle éducation sentimentale » :

Il aurait voulu être goutte d'eau, se disperser comme une buée subtile, se

³³ *Romans, Récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, p. 324.

³⁴ *Ibid.*, p. 413.

perdre dans les rayons, dans les brises, et, le soir, humecter de rosée les pétales des pervenches³⁵.

Ce tropisme n'a peut-être pas encore été bien analysé. En référence à Narcisse, concentré sur son image, et à Écho, dispersée dans les airs, je le nommerai provisoirement complexe d'Écho, pour en proposer l'étude à de nouveaux chercheurs.

³⁵ *Œuvres complètes*, t. I, NRF, 1932, p. 4.

La peau d'André Gide

La « frontière » dont il s'agit dans cet essai n'est ni géographique ni politique ni intellectuelle – il s'agit de la frontière physique du corps humain : la peau. Nous aborderons la question de la peau en général, de la théorie du moi-peau élaborée par Didier Anzieu (1923-1999) et de la peau d'André Gide, dont on explorera quatre aspects particuliers : la démangeaison, les vêtements, le désir et le plaisir.

La vie de Didier Anzieu commence en quelque sorte plus de trente ans avant sa naissance, lors d'un accident qui, le 10 décembre, touche une famille paysanne du Massif Central. L'une des trois filles de la famille Pantaine meurt dans des circonstances tragiques et inattendues. Voici deux versions de l'événement :

La famille insiste beaucoup sur une émotion violente qu'a subie la mère durant la gestation de notre malade : la mort de l'aînée des enfants est en effet due à un accident tragique, elle choit aux yeux de ma mère dans l'ouverture béante d'un fourneau allumé et meurt très rapidement de brûlures graves.¹

[Ma mère] était le troisième enfant de sa fratrie, le troisième ou le quatrième... Là réside le problème. Avant elle, en effet, étaient nées trois filles. La famille vivait dans une grande maison en pierre, près de l'étable et des champs. La pièce commune avait seule le chauffage dans une grande cheminée où brûlaient de grosses pièces de bois, où l'on faisait la cuisine, à l'intérieur de laquelle on pouvait s'asseoir sur des bancs. La scène s'est passée avant la naissance de ma mère. C'était jour de fête. Pour aller à la messe, Marguerite, la plus jeune des trois filles, avait été habillée d'une robe d'organdi. On l'a laissée un moment à la garde de la plus grande, celle qui sera ma marraine. La petite était légèrement

NB Toute traduction de l'anglais ou de l'allemand est faite par l'auteur.

¹ Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Paris: Seuil, [1932] 1975), p. 175–75.

vêtue, il faisait froid, elle s'est approchée du feu... et elle est morte brûlée vive. Ce fut un choc atroce pour ses parents, pour ses deux sœurs. Ma mère alors a été conçue pour remplacer la défunte. Et comme c'est encore une fille qui est née, on lui a donné le même prénom, Marguerite. Une morte-vivante, en quelque sorte... Ce n'est pas par hasard si ma mère a passé sa vie à multiplier les moyens pour échapper aux flammes de l'enfer... Cela s'appelle subir son destin, un destin tragique. Ma mère ne m'en a parlé ouvertement qu'une seule fois. Mais je le savais par la légende familiale. Sa dépression provient, je pense, de ce rôle intenable.²

La différence entre ces deux versions illustre bien la manière dont une « légende familiale » – devenue un « destin » qui hantera plusieurs générations – se déforme selon le caprice des causalités ultérieures. La fillette est-elle l'aînée ou la plus jeune ? tombe-t-elle dans « l'ouverture béante d'un fourneau » ou bien dans « une grande cheminée à l'intérieur de laquelle on pouvait s'asseoir sur des bancs » ? Est-ce une sœur ou sa mère qui assiste à sa chute et qui aurait dû mieux s'occuper d'elle ? La mère était-elle enceinte au moment de la catastrophe ou bien le devint-elle pour remplacer la fille perdue, que ce soit sa première- ou sa dernière-née ? Les deux récits s'accordent sur peu de détails mais ils s'unissent sur l'effet subi par la famille entière, non seulement par les parents et par les sœurs déjà vivantes mais par les enfants qui suivaient. En fait, Marguerite, la fille morte, était la plus âgée, non pas la puînée des trois sœurs Pantaine ; Jeanne, la mère, n'était pas enceinte de la deuxième Marguerite au moment de l'accident survenu à la première mais (peut-être) d'un enfant mort-né au mois d'août suivant. La deuxième Marguerite naquit en juillet 1892.

La première version citée ci-dessus est celle de Jacques Lacan, qui connut Marguerite Pantaine, déjà Marguerite Anzieu, en avril 1931, quand elle fut arrêtée puis envoyée à l'hôpital psychiatrique Saint-Anne, pour avoir attenté à la vie d'une actrice célèbre. Lacan écrivit sa thèse doctorale sur Marguerite sous le pseudonyme d'« Aimée », en citant son cas comme typique du rôle de la personnalité dans le développement d'une psychopathie. La deuxième version citée est celle de Didier Anzieu, donnée au cours d'une série d'interviews qu'il fit en 1983 à l'âge de soixante ans. Il continue :

Je pourrais risquer une formule banale, mais qui, pour mon compte personnel, m'apparaît vraie. Je suis devenu psychanalyste pour soigner ma mère. Non pas

² Didier Anzieu, *Une Peau pour les pensées*, interviews avec Gilbert Tarrab (Paris: Apsygée, 1991), p. 19–20. Désormais abrégé : APP.

tant pour la soigner dans la réalité, encore que je sois parvenu, dans le dernier quart de sa vie, à l'aider à trouver une existence relativement heureuse et équilibrée. Je veux dire : soigner ma mère en moi et chez les autres. Soigner en eux cette mère menaçante et menacée... (APP 20).

Dans un brouillon autobiographique inédit, Anzieu se souvient enfant, un peu dramatiquement, comme « un mal aimé, fils de mal aimés » (cité APP 36). Mais il se décrit dans une autre interview comme aimé à l'excès :

Je ne devais pas me risquer à l'air extérieur sans être emmitouflé dans plusieurs épaisseurs: chandail, manteau, béret, cache-nez. Les enveloppes superposées de soins, de soucis et de chaleur dont m'entouraient mes parents ne me quittaient pas, même quand je m'éloignais d'eux. J'en emportais la charge sur mon dos. Ma vitalité se cachait au cœur d'un oignon, sous plusieurs pelures (APP 14-15).

Quelques aspects de cette jeunesse – le fait d'être à la fois trop et trop peu aimé, par exemple, ou celui d'étouffer sous des enveloppes superposées – rappellent celle de Gide. Encore plus essentielle à l'intérêt que porte Anzieu à la peau et au développement de sa théorie du moi-peau est sa position familiale, qui est celle de l'enfant remplaçant d'un d'enfant remplaçant.³ Si Marguerite Anzieu portait pendant toute sa vie la peau brûlée d'une sœur morte avant sa naissance, son fils portait celle de sa propre « petite sœur » (APP 14), dont l'étranglement par le cordon ombilical avait précipité la psychose de la mère.

L'œuvre d'Anzieu est aussi riche et variée que les diverses questions psychanalytiques et sociales qu'il aborde ; je n'ai l'occasion ici que d'en soulever un coin, mais c'est le coin capital, à savoir, sa théorie du moi-peau. *Le Moi-peau* parut en 1985 et une deuxième édition revue et élargie date de 1995. La théorie se base sur l'importance du corps à la vie psychique. Au temps de Freud, « ce qui était refoulé [...] c'était le sexe »⁴ ; dans les années 1980, le refoulé c'est le corps. L'accent qu'avait mis Lacan sur le langage avait détourné l'attention des analystes de la réalité physique ; pourtant, « toute activité psychique s'était sur une fonction biologique » (AMP 61) ; Anzieu se propose donc de remplir ce vide théorique. « L'espace psychique et l'espace physique se constituent

³ Voir Naomi Segal, *Consensuality: Didier Anzieu, Gender and the Sense of Touch* (Amsterdam & New York: Rodopi, 2009), surtout les chapitres 1 et 9.

⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Paris: Dunod, 1985, 1995), p. 43 ; je cite l'édition de 1995. Désormais abrégée : AMP.

en métaphores réciproques », écrit-il en 1990 ; « le Moi-peau est une de ces métaphores ».⁵

Comme toute écorce, la peau a deux faces : « l'une protectrice, c'est la plus extérieure, l'autre, sous la précédente ou dans les orifices de celle-ci, susceptible de recueillir de l'information, de filtrer les échanges » (AMP 31) – et c'est en se modelant sur cette structure plutôt que sur celle, traditionnelle, de la pensée qui pénètre dans un noyau de vérité, que la psychanalyse peut théoriser d'une façon nouvelle et contemporaine notre monde physique, psychique et intellectuel.

Dès ses premiers jours, le nouveau-né entre dans des rapports complexes avec l'environnement maternant : « le bébé sollicite les adultes qui l'entourent (et en premier lieu sa mère) autant que l'adulte sollicite le bébé » (AMP 78). Dans la dyade mère-enfant qui se développe, ni l'un ni l'autre n'est passif : par une sorte de « boucle feedback » (AMP 79), les deux partenaires échangent regards, sourires, impressions sensorielles ; et, peu à peu, « le bébé acquiert un pouvoir de maîtrise endogène qui va d'un sentiment de confiance dans ses entreprises à un sentiment euphorisant de toute-puissance illimitée » (AMP 80). Il faut cette assurance exagérée pour que l'enfant réussisse dans ses explorations affectives et sensori-motrices du monde. Le bébé a un « pré-Moi corporel » (AMP 80) qui l'aide à se développer, soutenu dans ses efforts par « un système homéostatique » (AMP 81) qui le lie à une autre « gémellaire » (AMP 81) et dont feront écho plus tard les réciprocitys du couple amoureux. Le toucher est le premier sens qui se développe chez l'embryon ; il s'ensuit que « la peau est le référent de base auquel sont spontanément rapportées les diverses données sensorielles » (AMP 83). Et c'est parce que le toucher est le seul sens réflexif qu'il ouvre la voie qui mène progressivement à la pensée (au « penser », comme Anzieu préfère de le dire).⁶ Le nouveau-né développe le fantasme d'une « peau commune à la mère et à l'enfant, interface d'un côté de laquelle se tient la mère, l'enfant étant de l'autre côté » (AMP 85) – illusion d'un enveloppement réciproque qui sera « ravivé plus tard par l'expérience amoureuse, selon lequel chacun des deux, en le tenant dans ses bras, envelopperait l'autre tout en étant enveloppé par lui » (AMP

⁵ Didier Anzieu, *L'Épiderme nomade et la peau psychique* (Paris: Editions du Collège de psychanalyse groupale et familiale, 1990), 58. Désormais abrégé : AEN.

⁶ Voir par exemple Didier Anzieu, *Le Penser* (Paris : Dunod, 1994).

85). Mais, ainsi que l'amour peut échouer, la peau commune peut s'avérer trop étroite, trop large ou peut se déchirer avec violence, ce qui provoque les pathologies du moi-peau.

Anzieu nous présente les huit fonctions du moi-peau, chacune d'elles liée à un aspect particulier du concept et menant à l'une des huit fonctions du « moi pensant ». Il y joint des cas typiques de la pathologie qui hante en puissance la fonction positive. Les huit fonctions sont, dans l'ordre présenté : la « *maintenance* » (AMP121-24) qui est le « holding » de Winnicott ; la « *contenance* », appelée par Winnicott le « handling » (AMP 124-25); le « *pare-excitation* » qui correspond au *Reizschutz* de Freud, au « moi-crustacé » de Frances Tustin, à la « seconde peau musculaire » d'Esther Bick (AMP 125-26) ; « *l'individuation* » (AMP 126) ; la « *consensualité* » (AMP 127), terme que j'ai emprunté pour le titre de mon étude sur Anzieu, car il désigne la coexistence et la correspondance des sens, situés tous sur la surface de l'épiderme ; le « soutien de l'excitation sexuelle » (AMP 127-28) ; la « *recharge libidinale* » (AMP 138) ; et la « fonction d'*inscription des traces* » (AMP 128-29). Mais une autre fonction vient s'ajouter, comme la fée maligne arrivée dernière au baptême et qui couronne tous les autres dons par un don empoisonneur, et c'est celle de « *l'autodestruction* » (AMP 129-31) ou « d'une activité toxique du Moi-peau » (AMP 131). Nous y retournerons.

Commençons donc notre examen de la peau de Gide avec quatre citations symptomatiques qui représentent, de divers points de vue, son rapport intensif avec sa surface. Il s'agit dans la première de la *démangeaison* :

Les démangeaisons dont je souffre depuis des mois (ou, mais avec interruptions, depuis des ans) deviennent, ces derniers temps, intolérables, et, depuis quelques nuits, m'empêchent complètement de dormir.

[...] *C'est, à chaque jambe, de la cheville au haut du mollet, et sur les bras (mais jusqu'à présent moins ardent et inégalement distribué) une provocation incessante à se gratter jusqu'à s'enlever la peau. À quoi l'on ne résiste qu'à grand-peine et que par un constant effort; à quoi je me retiens pourtant de céder, le soulagement, je le sais par expérience, étant à peu près nul, et m'étant fait, en m'y laissant aller précédemment, une assez vilaine plaie.*

Du reste, rien n'en paraît au-dehors; c'est, immédiatement sous la peau, comme un poison qui voudrait sortir; une injection d'extrait de punaises. Cela peut-il être plus fort? Il ne me paraît pas. Mais cela peut s'étendre, se répandre sur tout le corps...

[...] je crois qu'une vraie douleur occuperait moins l'attention et serait somme toute plus tolérable. Et une vraie douleur, c'est quelque chose, dans l'échelle des maux, de plus relevé, de plus auguste; la démangeaison, c'est un mal mesquin, inavouable, ridicule; on peut plaindre celui qui souffre; quelqu'un qui a envie de se gratter prête à rire.⁷

On verra bientôt comment Gide s'adapte à ce symptôme difficile.

La seconde citation tourne autour des *vêtements*. Je cite le premier tome des *Cahiers de la Petite Dame* (mars 1924):

Il porte les mêmes vêtements d'intérieur qu'à Colpach: veste de velours brun, pantalon et gilet en poils de chameau. Je le revois, étendu sur le grand divan jaune du salon, bien calé dans les coussins; on n'est pas plus souple, plus noblement nonchalant; mais il n'a pas de désinvolture, cette désinvolture de l'insouciance; il ne se laisse pas choir dans l'abandon, il s'y installe précautionneusement, soigneusement, pour le plus grand bien de ses membres et de ses vêtements, en voluptueux réfléchi.⁸

Et voici, en troisième lieu, deux passages bien connus, cités de *Si le grain ne meurt...* (1924), où Gide décrit sa manière de *désirer*. Dans le premier d'entre eux – qui paraît dans le mémoire 30 pages plus tard que l'autre – il représente sa réaction d'horreur en assistant à un acte de pénétration anale (ou orale) entre son ami « Daniel B. » et un adolescent arabe :

Pour moi, qui ne comprends le plaisir que face à face, réciproque et sans violence, et que souvent, pareil à Whitman, le plus furtif contact satisfait, j'étais horrifié tout à la fois par le jeu de Daniel, et de voir s'y prêter aussi complaisamment Mohammed⁹.

[i]l est des êtres qui s'éprennent de ce qui leur ressemble; d'autres de ce qui diffère d'eux. Je suis de ces derniers: l'étrange me sollicite, autant que me rebute le coutumier. Disons encore et plus précisément que je suis attiré par ce qui reste de soleil sur les peaux brunes. (AGSV 283)

Ma quatrième citation illustre le *plaisir* chez Gide. Dans son *Journal*, Roger Martin du Gard rapporte une conversation avec son ami sur la « disposition sexuelle » de ce dernier:

⁷ André Gide, *Journal 1926-1950*, éd. Martine Sagaert (Paris: Gallimard, 1997), p. 263-64, mars 1931; le paragraphe en italiques est absent du Journal publié du vivant de Gide.

⁸ Maria van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame t. I – Cahiers André Gide* vol 4 (Paris : Gallimard, 1973), p. 194.

⁹ André Gide, *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson avec Daniel Durosay et Martine Sagaert (Paris : Gallimard, 2001), p. 312 ; désormais abrégé : AGSV. (Ce paragraphe a été ajouté après-coup suivant un conseil de la Petite Dame.)

Gide a besoin d'arriver à un total épuisement de sperme, et il n'y arrive qu'après cinq, six ou même huit coups consécutifs. Je n'ai pas besoin de remarquer qu'il n'y a pas trace de forfanterie dans cet aveu, qu'il ne considère pas ce phénomène comme un « exploit » mais comme une des « monstruosités » de sa nature. [...] Il est rare qu'il puisse tirer plus de trois coups avec le même sujet. Lorsque les circonstances le permettent, il s'offre alors un second sujet, avec lequel il tire successivement le quatrième et souvent le cinquième coup. Après quoi il se trouve dans un état très spécial qui est l'impossibilité d'éprouver pour ces deux partenaires un nouveau désir, joint à un besoin impérieux d'éjaculer encore afin d'atteindre le calme, par l'épuisement total du sperme. Et, presque toujours, il n'atteint ce point final que chez lui, par la masturbation. Il est exceptionnel (cela lui est arrivé une dizaine de fois dans sa vie) que le partenaire lui plaise assez pour qu'il puisse successivement épuiser auprès de lui son besoin d'éjaculation. C'est donc insatisfait qu'il quitte le lieu où il vient de jouir, trois, quatre, ou cinq fois même, en moins d'une heure. Il est alors dans un état d'énervement, d'incertitude, d'insatisfaction, qui lui est tellement insupportable qu'il n'a qu'une idée : rentrer chez lui et se masturber autant de fois qu'il faudra pour atteindre le point final d'épuisement. Il a beau se raisonner, se dire qu'il compromet sa santé, il estime que l'épuisement, si nuisible qu'il soit, est cependant préférable, est cependant moins préjudiciable mille fois que cet état d'insatisfaction dans lequel il resterait.¹⁰

Les quatre passages cités se réfèrent aux années 1921–1931 – à peu près la cinquantaine de Gide. Pour les résumer : Gide vit dans une peau qui l'irrite, une peau qu'il aime envelopper d'étoffes fines et caressantes et qu'il habite avec un soin « précautionneux ». Il désire la peau d'autrui comme site de différence, teinté d'un noir hanté par un soleil « absorbé ». Et cependant, même à la chasse au contact le plus intensif – ou le mot « furtif » a-t-il une signification plus littérale ? – Gide n'est jamais satisfait et il ne sait mettre fin à son désir qu'en vidant le corps de son contenu fluide.

Dirigeons-nous à présent vers chacun de ces aspects tour à tour, pour découvrir jusqu'à quel point ils forment une image entière. Pour la démangeaison, comparons le point de vue de Gide avec celui de quelques autres écrivains – d'abord, Anzieu :

Le prurit n'est pas lié qu'à des désirs sexuels culpabilisés dans un jeu circulaire entre l'auto-érotisme et l'autopunition. C'est aussi et d'abord une façon d'attirer l'attention sur soi, plus spécialement sur la peau en tant qu'elle n'a pu rencontrer dans la petite enfance, de la part de l'environnement maternel et familial, les contacts doux, chauds, fermes et rassurants, et surtout signifiants [...]. La

¹⁰ Roger Martin du Gard, *Journal*, t. II, éd Claude Sicard (Paris : Gallimard, 1993), p. 232-33.

démangeaison est celle d'être compris par l'objet aimé. [...] L'eczéma généralisé pourrait traduire une régression à l'état infantile de complète dépendance. (AMP 55)

Anzieu « psychologise » les maladies de la peau, d'une manière que l'on peut juger simplificatrice ; pour lui, la démangeaison est un appel, une demande. D'autres auteurs considèrent la démangeaison, l'eczéma, le psoriasis, la lèpre du point de vue du stigmaté qu'ils créent, effet qui s'exerce non seulement sur le patient qui l'internalise et pour qui donc les frontières du corps s'étendent bien au-delà de l'épiderme, mais aussi sur sa famille et sur ceux qui s'occupent de lui, dans un « *stigma fallout* » [retombées du stigmaté].¹¹ La perte des flocons de peau, tissus encore vivants répandus sur l'environnement, rend hyper-visible un corps qui se vit comme atteint aussi au dedans. La honte et l'horreur sont, chez les malades de peau, particulièrement aiguës. Même si la démangeaison elle-même, comme l'observe Ray Jobling, est parfois causée autant par le traitement que par la condition sous-jacente, le fait d'être un symptôme qui rend la victime risible plutôt que tragique aggrave la souffrance.

Dans *La Démangeaison*, roman de Lorette Nobécourt (1994), cette maladie se modifie, au cours d'une vie passée dans un refus ouvert de la famille, des institutions, de la société, en plaisir. Irène assume l'isolement que son apparence rend compulsif. Pendant un rare intermède sans symptômes, elle sent « la joie réelle mais combien surprenante de [s]e sentir identique aux autres »,¹² mais quand son mal revient, elle le résume en le sexualisant et ressent la joie de répudier « la comédie sociale. En bonne santé, les autres l'étaient plus par terreur que par choix. Je retenais mon mal comme une définition. [...] Je me savais lucide, en partance vers une pure intériorité, proche de l'indifférence, vers une toxicité insoutenable » (LN 94).

La toxicité du moi-peau est la neuvième fonction d'Anzieu : supplémentaire, elle exprime la capacité de la peau de s'auto-attaquer, de se détruire. Toute maladie cutanée présente, à la surface du sujet, l'empoisonnement qu'on associe, au-dedans, au cancer, qui s'associait autrefois à l'effet cannibale, « consommif » de la tuberculose, ou qui

¹¹ Ray Jobling, « Psychosocial issues in dermatology » in éd. Esther Hughes et Julie Van Onselen, *Dermatology Nursing* (Edinburgh: Churchill Livingstone, 2000), 93-101; cette citation: p. 100.

¹² Lorette Nobécourt, *La Démangeaison* (Paris: Les Belles Lettres, 1994), p. 78. Désormais abrégé : LN.

rappelle, de nos jours, le cauchemar postmoderne du SIDA.¹³ La lèpre est la plus traditionnelle des maladies de peau stigmatisantes. Ce qu'on traduit dans le Lévitique par « lèpre » (en hébreu : *tzara'at*) fut sans doute le psoriasis,¹⁴ vu que la lèpre est cause de déformations plus aiguës du visage et des autres extrémités, et qu'elle peut affecter la voix et la couleur de la peau, mais souvent sans causer de démangeaisons. L'essentiel, c'est la séparation de l'individu touché par cette maladie de sa communauté – par un corpus de règles basé, depuis des siècles, moins sur la peur de la contagion que sur les implications religieuses.¹⁵

Chez Gide, la démangeaison a partie liée avec ce « *Schaudern* » qui lui ouvre la porte, plusieurs fois au cours de sa jeunesse, à une inondation de chagrin et lui fait s'écrier : « Je ne suis pas pareil aux autres! Je ne suis pas pareil aux autres! » (GJ3 166). Pour Nobécourt, la différence est marquée sur le corps. Tout le monde est différent de tous les autres, bien entendu, mais chez certains individus, cette différence se déclare dans un assaut mutuel entre la personne et la peau.

On a vu que pour Gide – en contraste avec Irène – la démangeaison est un mode de souffrance que seul le malade prend au sérieux. Si la douleur est tragique, la démangeaison est comique. Comment exploite-t-il ce contraste dans sa fiction ? Dans l'œuvre de Gide, le protestantisme est matière tragique, le catholicisme plutôt comique. C'est la raison pour laquelle la démangeaison reparaît dans *Les Caves du Vatican* (1914), dans la personne du chevalier errant et mari vierge, Amédée Fleurissoire, qui, parti pour sauver le Pape supposé captif dans les caves éponymes, se trouve envahi par des furoncles, des bestioles, par tout ce qui rampe et qui ronge la peau tendre de la vertu.

Que devient-il, ce pauvre Amédée? Il tombe dans les mains veloutées de Lafcadio. Voici la peau de ce dernier, selon un brouillon inédit :

Il avait gardé sur les bras, les cuisses et descendant de la nuque le long du dos jusqu'à cet endroit (l'axis) où la statuaire grecque pose le bouquet de poils des satyres, un soyeux duvet blondissant que sa mère appelait en riant des poils de lait, comme l'on dit des dents de lait des premières. Elle aimait le voir nu, et loin de s'en scandaliser, s'amusait de son impudeur.¹⁶

¹³ Voir Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (1978) et *AIDS and its Metaphors* (1988).

¹⁴ Voir Jobling p. 99.

¹⁵ Peter Richards, *The Medieval Leper* (Cambridge: D. S. Brewer, 1977), p. 53.

¹⁶ André Gide, *Romans, Récits et soties ; Œuvres lyriques* éd. Maurice Nadeau, Yvonne Davet and Jean-Jacques Thierry (Paris : Gallimard, 1958), p. 1573 ; désormais abrégé : GR.

La peau du bel enfant sauvage – celui que Leslie Fiedler appelait jadis le « good bad boy » [le bon enfant méchant]¹⁷ – loin de pousser des boutons ou de rougir à tout moment, semble préserver l'éclat doré de l'œuf. Exceptionnellement dans les écrits de Gide, où c'est normalement le regard désireux d'un homme qui se dirige sur le corps d'un adolescent, et où, lors de la scène unique du désir adulte-enfant nocif et corrupteur, c'est celui d'une tante qui cherche à séduire son jeune neveu (dans *La Porte étroite* [1909]), c'est l'admiration de la mère qui rend ici sensuelle la surface de son fils.

La mère de Gide avait, d'après le compte-rendu de Jean Schlumberger, un visage semé de grains ;¹⁸ les verrues et la peau sensible d'André auraient été donc, selon Anzieu, doublement créées par elle. À en croire le portrait qu'il fait d'elle dans *Si le Grain ne meurt*, elle lui imposait à la fois un amour maternel excessif qui, à la mort de son père, devint une deuxième peau étouffante – « je me sentis soudain tout enveloppé par cet amour, qui désormais se refermait sur moi » (GJ3 138) – et l'attitude sévère et rigide du surmoi. Pourtant il lui dédie, quelques mois avant sa mort en 1951, un hommage plus nuancé et qui la représente comme timide, réservée et discrètement déçue que son mari n'ait pas mieux observé les efforts qu'elle faisait pour se rendre belle pour lui. Dans cette seconde version, elle incarne assez exactement la théorie de Karl Heinrich Ulrichs, selon laquelle l'homosexuel masculin est l'« *anima muliebris virili corpore inclusa* », avec la différence de Charlus ou de n'importe quel homme porteur des signes de l'« homographesis »,¹⁹ que, pour une femme qui cache sa féminité sous une écorce « hommasse », il n'y a pas moyen d'« en sortir ».

Passons à présent à la question des *vêtements*. C'est la mère de Gide aussi qui a encouragé son goût pour les fins tissus auprès de la peau – d'une façon positive et négative. En ce qui concerne l'aspect négatif : il lui reproche le purgatoire d'une jeunesse passée à porter sous sa veste des chemises empesées qui formaient un plastron invisible :

¹⁷ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (Londres : Jonathan Cape, [1960, 1966], 1970), voir p. 252 sqq.

¹⁸ Voir Jean Schlumberger, in Léon Pierre-Quint, *André Gide: l'homme, sa vie, son œuvre 1869–1933 Livre III* (Paris: Stock, 1952), 432–33 : « Elle avait un visage très marqué et un grain de beauté qui piquait quand elle voulait m'embrasser [...] Nous nous enfuyions quand approchait M^{me} Gide, comme nous faisons pour toutes les visites ».

¹⁹ Voir Lee Edelman, *Homographesis* (New York et Londres: Routledge, 1994).

Ma mère prenait grand soin que rien, dans les dépenses qu'elle faisait pour moi, ne me vînt avertir que notre situation de fortune était sensiblement supérieure à celle des Jardinier. Mes vêtements, en tout point pareils à ceux de Julien, venaient comme les siens de *La Belle Jardinière*. J'étais extrêmement sensible à l'habit, et souffrais beaucoup d'être toujours hideusement fagoté. En costume marin, avec un béret, ou bien en complet de velours, j'eusse été aux anges! Mais le genre « marin » non plus que le velours ne plaisait à Mme Jardinier. Je portais donc de petits vestons étriqués, des pantalons courts, serrés aux genoux et des chaussettes à raies ; chaussettes trop courtes, qui formaient tulipe et retombaient désolément, ou rentraient dans les chaussures. J'ai gardé pour la fin la plus horrible : c'était la chemise empesée. Il m'a fallu attendre d'être presque un homme déjà pour obtenir qu'on ne m'empesât plus mes devants de chemise. (GJ3 133-34)

L'aspect positif, c'est la capacité de Gide adulte de métamorphoser ce souvenir amer en un goût raffiné pour la qualité de l'étoffe des écharpes et des capes, des chapeaux mous ou des djellabas qu'il porte de préférence, pouvant se les offrir depuis que sa mère n'est plus là pour discipliner sa dépense. C'est ce raffinement qui fonde la « noble nonchalance » qu'admire la Petite Dame ; mais il fonde aussi une apparence que d'aucuns jugent excentrique ou saugrenue : « le bord d'un chapeau cabossé cache les yeux ; un vaste manteau-cloche lui pend des épaules. Il fait songer à un vieil acteur famélique, sans emploi [...] ou bien, à ces habitués de la Bibliothèque nationale, à ces copistes professionnels, à linge douteux, qui somnoient à midi sur leur in-folio après avoir déjeuné d'un croissant, » observe Roger Martin du Gard lors de leur première rencontre en 1913.²⁰ Jean Lambert cite, vingt-cinq ans plus tard, le tailleur de Gide qui lui raconte « avec attendrissement [...] son goût pour les beaux tissus. Il avait trois ou quatre tenues d'intérieur : complet de velours noir, veste de laine beige à revers bordeaux, veste de flanelle blanche dont on l'a revêtu le jour de sa mort »,²¹ mais il se moque aussi, quoique doucement, de l'obsession de Gide pour les sous-vêtements : « chacun de ses amis aurait une histoire de gilet ou de caleçon à raconter » (JLG 149).

Les sous-vêtements, interface entre les vêtements d'extérieur et la peau, posent bien pour Gide un problème particulier. Roger Martin du Gard menace de sortir d'un cinéma où son ami lui annonce dans un aparté son intention d'enlever l'un des deux caleçons qu'il a mis de peur d'attraper

²⁰ R. Martin du Gard, *Notes sur André Gide 1913-1951*, Gallimard, 1951, p. 12.

²¹ Jean Lambert, *Gide familier* (Paris : Julliard, 1958), p. 51 ; désormais abrégé : JLG.

froid.²² Pierre Herbart, qui rappelle avoir vu, à sa première rencontre avec l'écrivain, une verrue sur la main de celui-ci dont, plus tard, Gide nie toute connaissance, rappelle cet incident ainsi que d'autres exemples de son obsession :

Gide obéit servilement aux sollicitations de son corps. A-t-il froid? Il demandera à l'ami qui l'emmène déjeuner à la campagne de faire un crochet de cent kilomètres pour cueillir le sweater oublié qui seul lui conviendrait. A-t-il chaud? Il prie Roger Martin du Gard qui l'a accompagné au cinéma de l'aider à enlever son caleçon. Ses aises singulières (il dort tout habillé, ne supporte que des couvertures de coton, des taies d'oreiller sans volants) paraissent si inconfortables qu'on le croit spartiate. Mais il les lui faut obtenir à tout prix, fût-ce aux dépens de celle des autres. Il n'est pas conscient de la petite tyrannie qu'il fait peser sur ses proches et se montre tout surpris quand on la lui reproche. Il lui faut si peu de chose!²³

« Peser » est bien le mot juste : cette exploitation de ses proches et de ses amis, n'est-elle pas la revanche de la jeune victime des chemises empesées, une réaction rétroactive au tourment qui l'incommodait autant que « l'extrait de punaises », de manière intolérable mais invisible ? Les étoffes molles et informes lui donnent un extérieur élégant, sous lequel tout est toujours à ajuster, à modifier, à refaire.

C'est dans *Les Caves du Vatican* encore qu'on trouve l'exemple le plus net du rapport moral-matériel entre le corps et le vêtement, entre la première et la seconde peau, entre la peau désirée et celle qu'on impose. Adolescent, au collège, sous l'influence de Protos – maître de déguisements, et donc à la fois le plus visible et le plus invisible – Lafcadio apprend à diviser autrui en deux groupes : ceux qui ont la peau souple, « les subtils », et « les crustacés », ceux dont la carapace dure révèle une rigidité de la pensée et de l'imagination. Il s'agit bien là des structures squelettiques interne ou externe, c'est-à-dire de ce qui se voit et de ce qui ne se voit pas : « 1. Les subtils se reconnaissent entre eux ; 2. Les crustacés ne reconnaissent pas les subtils » (GR 855).

J'aimerais, pour conclure, relier toutes ces observations en revenant à la question du *désir*. On a vu, dans ma quatrième citation, un fantasme compulsif : le besoin de se « vider » de son contenu fluide par des orgasmes répétés jusqu'au point où Gide se sent libéré enfin de la démangeaison du désir. Anzieu décrit chez Pascal une pulsion égale du « vidage », mais qui est contraire à celle de Gide : le philosophe a peur

²² Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide 1913-1951*, p. 117-18.

²³ Pierre Herbart, *A la Recherche d'André Gide* (Paris: Gallimard, 1952), p. 47-48.

que son corps s'écoule et il a une « aversion pour l'eau ». ²⁴ Anzieu associe cette phobie à la vue du corps pesant de la mère enceinte : « Pendant toute sa vie malade, il souffrira d'un vide dans son corps. Pendant toute sa vie scientifique, il cherchera, aux figures et aux éléments qu'il étudiera, un centre de gravité » (ACO 324). Gide, chétif lui aussi et enthousiasmé par la science mais dévoué à l'écriture, renverse l'équation : ce qu'il cherche à faire dans l'intérieur de lui-même, c'est l'espace total, le vide.

Que signifie le désir de se réduire au point final de l'inanition, de tout expulser du système moi-corps ? Gide n'a découvert le terme « anorexie » qu'en 1950, et il l'a compris dans un sens très large, comme une incapacité de désirer, ou une « absence d'appétit » (GJ3 994). ²⁵ Il fut pourtant « anorexique » au sens accepté de nos jours pendant son adolescence. Cette anorexie n'est qu'un chaînon dans la série de symptômes névrotiques ou hystériques – l'appel identifié par Anzieu dans l'eczéma ou dans les autres maladies de peau – mais la description est frappante (et elle nous offre une occasion unique de voir Madeleine taquiner son cousin) :

Je mangeais peu; je dormais mal. [...] Je n'avais goût à rien; j'allais à table comme on marche au supplice; je n'avalais quelques bouchées qu'au prix de grands efforts; ma mère suppliait, grondait, menaçait et presque chaque repas s'achevait dans des larmes. (GJ3 158)

[...] Je vivais auprès de ma cousine déjà dans une consciente communauté de goûts et de pensées, que de tout mon cœur je travaillais à rendre plus étroite et plus parfaite. Elle s'en amusait, je crois; par exemple, lorsque nous dînions ensemble rue de Crosne, au dessert, elle jouait à me priver de ce que je préférerais, en s'en privant d'abord elle-même, sachant bien que je ne toucherais à aucun plat qu'à sa suite. (GJ3 159)

Il y a dans les écrits de Kafka aussi une idéalisation de « la peau sur les os ». On jette dehors ses protagonistes agonisants comme les ordures – et l'identification anachronique qu'on fait entre ces fins d'histoire imaginées et la réalité des camps de concentration, quoique compréhensible, est déplacée. Car l'artiste de la faim éponyme du conte

²⁴ Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre* (Paris : Gallimard, 1981), 323 ; désormais abrégé : ACO.

²⁵ Citation d'*Ainsi soit-il* ; voir le commentaire de Maria van Rysselberghe dans *Les Cahiers de la Petite Dame* t. IV – *Cahiers André Gide* vol 7 (Paris : Gallimard, 1977), p. 204-06.

Ein Hungerkünstler (1922) est fier de sa capacité de se priver.²⁶ Sa trajectoire le mène du spectacle public au jeu privé, des frustrations de la réussite éclatante à la sainteté de l'échec invisible. Au début, toute la ville s'extasie du succès sur scène de l'artiste de la faim – représenté à ce stade sous une troisième personne générique ; peu à peu le récit se concentre sur un individu isolé et excentrique, pour qui quarante jours de suite ne seraient jamais assez pour s'affamer à sa faim, et pour qui la cérémonie euphorique de libération de sa cage est intolérable puisqu'il brûle d'y rester :

Warum wollte man ihn des Ruhmes berauben, weiter zu hungern, nicht nur der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden, der er ja wahrscheinlich schon war, aber auch noch sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche, denn für seine Fähigkeit zu hungern fühlte er keine Grenzen.²⁷

[Pourquoi voulait-on lui voler la gloire de continuer son jeûne, non seulement pour devenir le plus grand artiste de la faim de tous les temps, ce qu'il était sans doute déjà, mais pour pouvoir se dépasser au-delà du possible ; car il ne voyait plus de bornes à sa capacité de jeûner.]

La frontière se marque enfin, non pas à la limite spatiale de la peau mais au terminus de l'écroulement physique, et cela seulement puisque le public ne se donne plus le mal de s'arrêter pour apprécier le montant des jours de son jeûne. À ce moment fatal, l'inspecteur retrouve le protagoniste sous un tas de paille ; il se penche et entend à peine ses derniers mots. Il paraît qu'il n'était pas, après tout, un vrai artiste ; il n'a voulu s'exhiber que « weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt » (FK 171) [parce qu'[il] n'[a] pu trouver un aliment à [s]on goût].

Cette impossibilité – ou cette incapacité – de consommer les biens du monde est au cœur du romantisme, selon lequel les gens très sensibles ne trouvent pas l'environnement écologique qui leur convient. Comme c'est le cas dans plusieurs des textes de Kafka, la dernière page oppose la beauté brutale d'un être sain au décès minable du héros martyrisé. En dépit de son ambivalence incontestable, cette fin ne renonce pas au fantasme métaphorique de faire une œuvre d'art de la diminution physique de soi.

²⁶ L'artiste de la faim n'est pas une invention de Kafka : voir par exemple Sigal Gooldin, « Fasting women, living skeletons and hunger artists », *Body & Society* (2003), 9:2, p. 27-53.

²⁷ Franz Kafka, « Ein Hungerkünstler », in *Sämtliche Erzählungen* éd. Paul Raabe (Frankfurt am Main: Fischer, 1971), p. 166 ; désormais abrégé : FK.

Peut-on regarder de ce point de vue la pratique sexuelle de Gide – c'est-à-dire, ni comme des prouesses ni comme des excès, mais comme une sorte d'anorexie héroïque ? La répétition tous les deux ou trois jours du même acte de désir-jusqu'au-vidage témoigne du remplissage inépuisable des fluides corporels. Mais le désir de se réduire à la « peau sur les os » suggère autre chose. Quand le plaisir ne cherche rien moins que l'expulsion de soi, il tourne au déplaisir. Ce que la peau d'André Gide contient ce n'est pas le corps désirant mais plutôt le corps du « dé-désir ».²⁸

²⁸ Voir Naomi Segal, *André Gide: Pederasty and Pedagogy* (Oxford: Oxford University Press), 1998 et « Des oncles et des tantes », in éd. Naomi Segal, *Le Désir à l'œuvre : André Gide à Cambridge 1918, 1998* (Rodopi: Amsterdam et Atlanta, 2001), p. 346-62 ; cette citation : p. 348.

Gide hors cadre ou l'aventure des *ego expérimentaux*

Pour André Gide, écrivain-né, écrire, c'est s'efforcer de sortir de la terre donnée en héritage. Écrire, c'est aller outre-mère¹. En 1893, Gide embarque avec son ami peintre Paul-Albert Laurens pour la Tunisie et l'Algérie. L'Afrique du Nord devient la patrie mythique de sa guérison et de sa libération. Il y soigne sa tuberculose et il passe outre les interdits. Le passage de l'engendrement maternel à la naissance à soi, dont le *Journal* porte les traces et que transcrit *Si le grain ne meurt*, s'exprime dans toute l'œuvre de Gide, tant poétique (*Les Nourritures terrestres*) que fictionnelle (*L'Immoraliste*). Cette renaissance, qui est acceptation de sa différence, passe par la rencontre avec l'Autre.

Gide revient d'Afrique du Nord avec un « secret de ressuscité »². Par delà l'homosexualité, il a la révélation de sa force vitale, d'un appétit de voir et de sentir, qui regimbe devant toute option, qui donne à ses pensées libre jeu et lui permet de déborder sa mesure. L'aventure africaine³ engendre le mythe gidien de l'Orient. La joie de ce qui existe, avec toute la générosité qui en résulte, a partie liée avec la clarté de l'aube. À la clé de l'œuvre de Gide, il y a cette illumination libératrice, réitérée au soleil levant. Il y a cette étendue qui ne retient pas « les fauves prisonniers »⁴.

¹ Voir Martine Sagaert, *André Gide*, Paris, ADFP, 2002.

² *Si le grain ne meurt, Souvenirs et voyages* (sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Martine Sagaert et Daniel Durosay), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 293.

³ L'Afrique noire sera l'autre composante de cet espace édénique.

⁴ *Paludes in* André Gide, *Romans et Récits*, Dir. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. I, p. 266. [Abréviation : RR, t. I]

Écrire, c'est faire céder les barrières de la réalité, c'est vivre hors-cadre, tenter l'aventure des *ego expérimentaux*⁵, étranges représentations de l'homme au chapeau de castor, de l'homme-plume des paludes et de l'homme en gésine.

L'homme au chapeau de castor

Assis sur un bras de fauteuil, Gide est prêt à mettre son chapeau⁶ et à bondir. Cette image récurrente, qui forge le mythe personnel, informe la représentation du célèbre héros des *Caves du Vatican*.

Lafcadio, que sa bâtardise a fait citoyen du monde, a l'habitude de monter à cheval et de voyager. Au début du livre V, il souhaitait gagner « Brindisi d'où il pensait s'embarquer sur quelque Lloyd pour Java »⁷. Seul dans le wagon qui l'éloignait de Rome, « il se sentait bien dans sa peau, bien dans ses vêtements, bien dans ses bottes »⁸. Quand Amédée Fleurissoire entra, attiré par la grâce de Lafcadio, « Lafcadio releva le bord de son castor et commença de le considérer d'un œil morne, indifférent en apparence. »⁹ Mais Lafcadio n'a « rien à faire avec le tapis ». Et pour mieux s'en démarquer, il rabat « son castor sur ses yeux »¹⁰. Cela ne suffit pas. Il en vient à le précipiter par la portière. C'est le passage le plus célèbre de la sotie.

En fait, derrière « l'acte gratuit », qui porte si mal son nom, il est une histoire de chapeaux. Amédée ne se laisse pas faire ; il griffe Lafcadio et détériore son castor. Lafcadio est furieux : « Il m'a laissé son hideux chapeau plat ; mais il m'a pris le mien. Bonne précaution que j'ai eu d'en enlever les initiales ! Mais sur la coiffe reste la marque du chapelier, à qui l'on ne commande pas des feutres de castor tous les jours. »¹¹ Évidemment, le chapeau est un redoutable indice. « Oui, le chapeau, on le remarque trop [...] surtout après, on se souvient, et vlan, une pièce à conviction » lit-on dans *Crimes et châtiments* de Dostoïevski. Mais

⁵ Selon la belle expression de Milan Kundera, dans *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995.

⁶ Voir Martine Sagaert, « Modernité de Paludes », *André Gide et la tentation de la modernité* (dir. Robert Kopp, Peter Schnyder), Paris, Gallimard, 2002.

⁷ RR, t. I, p. 1128.

⁸ RR, t. I, p. 1128.

⁹ RR, t. I, p. 1130.

¹⁰ RR, t. I, p. 1131.

¹¹ RR, t. I, p. 1135.

Lafcadio n'est pas Raskolnikov¹² ; il ne se considère pas comme criminel, il se considère comme un aventurier, avec tout le « surprenant » qui en résulte. Lafcadio n'est pas n'importe qui ; il ne porte pas n'importe quel chapeau. Opposé au « hideux chapeau plat », à « l'odieux canotier »¹³ d'Amédée, le castor est un feutre de grande qualité¹⁴. Il est signe de confort, d'élégance, de distinction. Il est l'apanage de l'esthète. L'apparent crime gratuit est le meurtre de la laideur.

Mais en s'en prenant à son castor, Amédée porte atteinte à Lafcadio :

C'était Capoue. A cette station si proche de l'accident, descendre et courir dans la nuit se ressaisir de son castor... cette pensée surgit éblouissante. Il regrettait beaucoup son chapeau souple, léger, soyeux, tiède et frais à la fois, infroissable, d'une élégance si discrète. Pourtant il n'écoutait jamais tout entier son désir et n'aimait pas céder, fût-ce à lui-même¹⁵.

Lafcadio a envie de descendre du train pour aller récupérer son castor. Il prend le parti de s'en remettre au hasard. Les dés confortent cette idée, mais il enfreint la règle du jeu et finalement décide de remonter dans le train et d'abandonner son castor. Un choix qui a des conséquences puisque Protos se saisira du castor, ôtera la marque du chapelier et le ruinera en découpant une petite pièce en forme de laurier.

Lafcadio est rattrapé par la réalité. Entre la réalité et la fiction, il est un abîme, dont Lafcadio mesure la profondeur. Après avoir expérimenté ce que Gide appelle l'acte gratuit, Lafcadio ne peut pas revenir en arrière. « Dans la vie, [...] il faut peindre dans le frais, la rature y est défendue. »¹⁶ Dans la vie, on ne peut pas gagner sur tous les tableaux. En emportant le castor dans sa chute, Amédée ampute Lafcadio. En perdant son castor, Lafcadio a perdu sa liberté.

Mais Lafcadio, le potentiel secrétaire de Julius de Baraglioul, n'a pas perdu son pouvoir d'influence. Lafcadio, l'écrivain en puissance (ne l'oublions pas, Gide pensait à en faire le personnage-carrefour des *Faux-monnayeurs*, avant qu'Édouard n'occupe cette fonction), Lafcadio, que Julius ne considère pas comme écrivain, car pour Julius un écrivain est

¹² Voir *Crimes et Châtiments*, Première partie, chapitre I.

¹³ RR, t. I, p. 1138.

¹⁴ Les fabricants européens de feutre découvrirent que les poils subsistant sous le pelage du castor permettaient d'obtenir du feutre de grande qualité. Le feutre est plus résistant que le textile et celui de castor est particulièrement étanche, d'où le succès incontestable de cette matière.

¹⁵ RR, t. I, p. 1136.

¹⁶ RR, t. I, p. 1047.

celui qui publie, qui est connu du public (selon Julius, Lafcadio « n'est pas du métier ») agit toutefois sur Julius comme un révélateur.

Julius de Baraglioul comprend ce qui lui manquait jusqu'alors pour être un écrivain authentique et unique. Jusqu'alors, il vivait contrefait et n'écrivait que des romans dans l'air du temps et ancré dans une géographie aux contours nettement délimités. Grâce à Lafcadio ou plus exactement grâce à l'image que lui renvoie Lafcadio, Julius de Baraglioul voit pour la première fois devant lui « le champ libre »¹⁷. Pour la première fois, il est prêt à partir à l'aventure, à lâcher les rênes, à oser donner cours aux plus étranges possibilités sur le papier.

L'homme au castor est une juste représentation de l'écrivain. Tant aventurier que « subtil »¹⁸, pour reprendre l'argot de Protos, l'inverse des « rassis, résignés, raisonnables »¹⁹ (la confrérie des trois R, de ceux qui stagnent et sont conformes), l'écrivain est ce « subtil », qui aime à se jouer des formes et des apparences, mais, à la différence de Lafcadio, il a l'intelligence (ou est-ce instinct de survie ?) de ne pas confondre réalité ordinaire et « seconde réalité »²⁰.

L'art suppose une distance critique. Dans *Les Faux-monnayeurs*, tout écrivain a une composante diabolique²¹. « Gugusse d'hippodrome »²², « sorte de jocrisse étrange », le célèbre Alfred Jarry dit avoir mis du poison dans la tasse de Bercaïl, puis vouloir le « tuder »²³, mais il s'en tient au simulacre, le pistolet est chargé à blanc, à l'inverse de celui qui tuera Boris.

L'écrivain est l'homme qui a le pouvoir de relever ou d'abaisser les bords de son castor. Sa curiosité démoniaque le pousse à expérimenter. Il est à l'affût de ce qui advient, mais comme Jarry de *tuer à tuder*, il passe d'un monde à l'autre, de la réalité à la « seconde réalité ». Il est libre de modifier son œuvre à son gré.

¹⁷ RR, t. I, p.1141.

¹⁸ RR, t. I, p. 1159

¹⁹ *Journal des Faux-monnayeurs*, Gallimard, 1927, rééd. 1980, p. 13.

²⁰ *Si le grain ne meurt, Souvenirs et voyages*, Ed. Pierre Masson avec la collaboration de Martine Sagaert et Daniel Durosay, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 93.

²¹ Comme l'écrit Gide dans son *Dostoïevski* : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans la collaboration du démon » (Cinquième conférence).

²² RR, t. II, p. 394.

²³ RR, t. II, p. 397.

L'homme-plume des paludes

Encore faut-il que l'œuvre soit viable, donc que le terrain soit propice. « Je suis Tityre et solitaire »²⁴, lit-on dans *Paludes*. De retour en son domaine, comme Ulysse après un long voyage, l'écrivain se retrouve sur sa terre, celle des « paludes », à la fois lieu giboyeux et marais salants, une terre propice, une terre aux chemins bordés d'aristoloches. Dans *Paludes*, œuvre singulière, qui désigne à la fois le texte que rédige le narrateur et qui est intitulé « Journal de Tityre ou *Paludes* » et le récit encadrant ce projet d'écriture, on trouve une dizaine de définitions de l'œuvre en gestation. J'en retiendrai deux : « *Paludes*, c'est l'histoire d'une main détachée »²⁵ ; « *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme couché ». Deux définitions magistralement éclairées par deux lithographies de Roger de la Fresnaye pour l'édition de la NRF de 1921²⁶.

Paludes, c'est l'histoire d'un homme-plume. À la téléologie de la ligne droite, l'écrivain préfère des chemins plus sinueux. La remarque d'Angèle : « des notes ; [...] on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite »²⁷ est à rapprocher de celle d'Edouard, qui, dans les *Faux-monnayeurs*, dira : « [...] L'histoire de l'oeuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'oeuvre elle-même. »²⁸

Le narrateur écrit sur des feuilles volantes (les feuilles sortent de ses poches, de sous son oreiller), ce qui permet de les agencer de plusieurs manières ce qui permet les combinaisons les plus insolites. De plus, de biffures en ajouts, le texte varie. Il est des variantes formelles ; par exemple le narrateur réécrit l'incipit de *Paludes* en vers. Il est des variantes sémantiques : deux états du texte peuvent même être

²⁴ RR, t. I, p. 273.

²⁵ Que Gide n'a pas reprise dans le texte définitif (Voir RR, t. I, p. 320.)

²⁶ Les illustrations *De Paludes* sont intéressantes car elles donnent à voir autant d'interprétations de l'œuvre :

* lithographies de Roger de la Fresnaye (1885-1925), NRF, 1921 (300 exemplaires et 12 hors commerce). Il existe aussi 20 suites volantes de lithographies.

* Alexandra Grinevsky (1899-1976), 1930.

* Léon Zack, peintre russe naturalisé : (1938-1980), 1938.

* 31 pointes sèches originales d'André Jacquemin (1904-1992), Société du livre contemporain, 1954 (130 ex.).

²⁷ RR, t. I, p. 264.

²⁸ RR, t. II, p. 314.

contradictoires. À l'inverse de l'homme banal, qui est prisonnier de la rationalité et du principe de causalité, l'écrivain déteste le « ragoût de logique »²⁹. De toute manière, tout est brouillé puisqu'on ne sait jamais si on est dans l'œuvre enchâssée ou dans l'œuvre enchâssante. On ne sait jamais qui est celui qui dit je, mais Gide habilement se cache derrière tout ego expérimental.

L'écrivain est un homme passionné par l'œuvre *in statu nascendi*. Parmi les « métaphores vives »³⁰, les métaphores organicistes sont celles qu'il retient le plus souvent. La célèbre et étrange phrase de *Paludes* « chemin bordé d'aristoloches »³¹, figurant dans le chapitre « Angèle ou le petit voyage », phrase qui est détachée des précédentes et se détache du reste, est moins anodine qu'il n'y paraît. D'abord, comme Gide l'expliquera dans *Si le grain ne meurt* :

Un certain sens du saugrenu, qui s'était déjà fait jour dans la seconde partie de mon *Voyage d'Urien*, me dicta les premières phrases, et le livre comme malgré moi, se forma autour de celles-ci, que j'écrivis au cours d'un jardin public de Milan, où je m'arrêtais avant mon séjour à Champel : *Chemin bordé d'aristoloches* et *Pourquoi par un temps toujours incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle ? — C'est un en-tout-cas, me dit-elle*³²...

Cette version des faits n'est pas obligatoirement juste, mais ce qui est sûr, c'est que ce mot à dû plaire à Gide comme lui plaisent certaines curiosités langagières venues de lexiques spécialisés, ce qui est sûr aussi c'est que les sciences naturelles et en particulier la botanique ont toujours suscité sa curiosité et retenu son attention. Gide observe les fleurs, connaît à la fois leurs particularités et leur étymologie.

Le mot *aristoloches* désigne des plantes herbacées, plantes vivaces assez communes dans les champs : elles présentent des tiges grêles, garnies de feuilles cordiformes ; les fleurs sont grandes, axillaires. Dans l'espèce la plus commune, l'aristoloché clématite, qui pousse en lisière dans les sols calcaires et humides, les fleurs sont jaunes. Ce ne sont pas seulement des plantes ornementales, mais elles sont utilisées en pharmacologie. Elles doivent leur nom (aristos / locheia) au fait qu'on leur attribuait la « propriété de provoquer et de maintenir le flux lochial [écoulement sanguin après l'accouchement] qui suit la

²⁹ *Les Caves du Vatican*, RR, t. I, p. 1055.

³⁰ Voir Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

³¹ RR, t. I, p. 305.

³² André Gide, *Souvenirs et voyages*, p. 293.

parturition»³³ ; ce sont des plantes, disait-on, qui permettent un accouchement dans de meilleures conditions grâce aussi à leurs vertus analgésiques.

Gide a pu aussi se souvenir de Huysmans. En effet, dans *A Rebours*, Des Esseintes emprunte à Macer Floridus une « recette poétique »³⁴. Macer Floridus, poète qui est l'auteur de *De viribus herbarum — Des Vertus des plantes* — en 2269 hexamètres, décrivant 77 plantes et leurs propriétés curatives, datant du dernier quart du XI^e siècle écrit : « L'aristoloche mélangée à la chair de bœuf et placée sur le bas-ventre d'une femme enceinte la fait accoucher d'un enfant mâle »³⁵ ... Et Macer Floridus aurait trouvé cette information dans Pline.

Plusieurs épaisseurs d'art donc. Et, à l'instar de la procréation humaine, écrire, s'effectue sous le régime du féminin³⁶. Procréation singulière toutefois chez Gide car c'est un homme qui accouche et non une femme.

L'homme en gésine

« *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme couché »³⁷. C'est l'histoire du *Tityre recubans* de Virgile. On sait que le narrateur n'est pas Tityre, mais il est aussi Tityre. Le vers de Virgile auquel Gide fait référence est le début de la première *Églogue* :

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena*
Ce qui signifie :

Toi, Tityre, couché à l'ombre d'un hêtre feuillu, tu essayes un air champêtre sur un léger pipeau.

Tityre recubans : Tityre couché. Le latin *cubare* s'est ensuite spécialisé dans le sens de *couver*³⁸. L'homme couché, c'est l'homme enceint. On retrouve cette thématique de l'homme en gésine chez Proust :

³³ Dr A. Jaumes, *Traité de pharmacologie spéciale ou Histoire médicale des espèces médicamenteuses*, Libr. : Louis Castel, J. B. Baillière, 1847, t. I, p. 401.

³⁴ Huysmans, *A Rebours* (1884).

³⁵ Voir Françoise Calin, « Zola, Huysman et Gide, fascinations et reniements: Ressorts de l'histoire littéraire », *L'Impensable imaginaire*, Cincinnati Romance Review, 1991, p.37.

³⁶ Voir les travaux de Jean Bellemin-Noël (*Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1992) et d'Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses universitaires de France, 1994.

³⁷ RR, t. I, p. 285.

³⁸ Bernard This, *Le Père, acte de naissance*, Paris, Seuil, 1980, p. 182.

Parfois me sentant près de ma fin, je me disais, sentant l'enfant qui se formait dans mes flancs, et ne sachant si je réunirais les forces qu'il faut pour enfanter, je lui disais avec un triste sourire : « Te verrais-je jamais ?³⁹

Tandis que Charlus, vieil homme bedonnant, sorte de doublure parodique du narrateur proustien, incarnation profanatoire du maternel, accouche en dilettante de mondanité, l'écrivain du *Temps retrouvé* est enceint de sa création et s'inquiète de ne pouvoir mener son oeuvre à terme.

Proust et Gide sont homosexuels. La relation entre le fantasme masculin de grossesse et l'homosexualité, bien connu des psychanalystes, a pu être constaté par les anthropologues⁴⁰. Mais il faut distinguer « fixation » et « conduite symbolique ». La fixation pour Freud se fonde sur la confusion entre désir et réalité et aboutit dans les cas extrêmes à la psychose. C'est le cas de l'homme aux loups par exemple, relaté par Freud. La conduite symbolique exclut au contraire toute possibilité de confusion avec la réalité. La fiction se sait fiction.

La représentation de l'écrivain enceint n'est toutefois pas seulement ludique ; une telle transgression est riche de sens. Dans *Paludes*, le couple formé par Angèle (son nom est clair) et le narrateur est stérile :

Nous ne sommes pas,

Chère, de ceux-là

*Par qui naissent les fils des hommes.*⁴¹

Seul l'écrivain procrée. Il s'approprie la faculté d'enfanter, qui est le propre de la femme. La représentation de la paternité physiologique est appropriation de la puissance maternelle. D'ordinaire : « Naître homme, c'est [...] se sentir exclu du faire naître »⁴². Gide opère un renversement de perspective. L'écrivain refuse d'être *seulement* un homme. Mais il va plus loin encore. Non seulement il refuse cette limite originaire, mais il la remplace par la multiplicité originaire. Si la femme est ponctuellement enceinte, l'écrivain est l'homme enceint par excellence. La grossesse est chez lui un état permanent : « Tityre *semper* recubans ».

³⁹ Marcel Proust, *Textes retrouvés*, recueillis et présentés par Philippe Kolb, Cahiers Marcel Proust nouvelle série (3), Gallimard, 1971.

⁴⁰ Voir Roberto Zapperi, *L'Homme enceint* (traduit de italien par Marie-Ange Maire-Vigueur, Presses universitaires de France 1983) et en particulier le chapitre « Homosexualité et grossesse masculine ».

⁴¹ RR, t. I, p. 308.

⁴² Antoinette Fouque cité par Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, « Essais, Points », n° 615, p. 75.

Ce qui intéresse Gide, ce n'est pas seulement le fait de s'approprier mimétiquement le pouvoir générateur des femmes, c'est qu'une telle procréation soit possible sans conjonction des sexes, que l'homme puisse accoucher et se constituer une descendance patrilinéaire : *Paludes*, *Polders*....

À six heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège.

Il dit : « Tiens ! tu travailles ? »

Je répondis : « J'écris *Paludes*. »⁴³

À six heures entra mon grand ami Gaspard ; il revenait de l'escrime.

Il dit : « Tiens ! tu travailles ? »

Je répondis : « J'écris *Polders*. »⁴⁴

La représentation initiale de l'homme enceint génère d'autres inversions. Renouant avec les anciens rites couvadiques⁴⁵, l'œuvre peut prendre la forme d'un œuf. Là encore, on retrouvera cela chez Proust. Dans *Du côté de chez Swann*, quand le narrateur-personnage a réussi à écrire une belle page sur « les clochers de Martinville », il se met à chanter à tue-tête comme une poule qui vient de pondre un œuf. Ce qui chez Proust est conté sur le mode humoristique se charge chez Gide de gravité. Dans *Paludes*, la belle ouvrage est un livre « clos, plein, lisse comme un œuf ». Gide ajoute : « Les œufs naissent pleins »⁴⁶. Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, l'œuf est un œuf d'aigle⁴⁷.

La représentation de l'homme enceint et du rite couvadique permettent de neutraliser des oppositions perçues comme trop rigides et permettent la mise en relation d'éléments habituellement incompatibles. Ainsi l'homme en gésine accouche du « Rigolateur »⁴⁸.

De cette naissance hors-cadre, Gide fait le récit. C'est le jour de réception d'Angèle. Dans son salon, il y a toutes sortes de littérateurs, avec qui le narrateur s'entretient. Or, Angèle habite au quatrième étage dans un appartement où il fait très chaud, d'où la présence d'un ventilateur. On est frappé par la place qu'occupe cet objet de la vie moderne, qui suscite toutes les critiques du narrateur, surtout à cause de son inefficacité et des nuisances sonores qu'il crée, mais qui par son format variable (il y a un petit format « pour littérateurs » et un format

⁴³ RR, t. I, p. 261.

⁴⁴ RR, t. I, p. 313.

⁴⁵ Voir Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères*, L'Harmattan, 1999.

⁴⁶ RR, t. I, p. 281.

⁴⁷ Voir RR, t. I, p. 491

⁴⁸ RR, t. I, p. 296.

supérieur « pour réunions politiques »⁴⁹), sa forme variable (le ventilateur c'est « une grosse tâche noire qui faisait du bruit »⁵⁰), son mécanisme (Il tourne sur place et on ne peut pas l'arrêter) s'offre comme un champ de possibles.

À la fin de la soirée, le narrateur ayant trouvé tous ces littérateurs assommants, rentre chez lui : « Je revins chez moi presque en courant ; je me déshabillais ; je me couchai ; non pour dormir. »⁵¹

Allongé, l'écrivain donne à sa pensée libre cours. Dans un état second, l'homme-plume enfante des mondes, qu'il tente de retenir en inscrivant sur des feuillets des phrases sibyllines. Monde botanique plein de « carex » [graminées] de « lycopodes » [plantes vivaces, toujours vertes] et de « potamogétons »⁵² [plantes aquatiques / de potamos : le fleuve], où Hubert est en fleur. Monde qui s'enlise tandis que réapparaît Hubert. Le ventilateur qui tourne sur place, c'est Hubert qui brasse de l'air. Si Hubert est un « ventilateur tout craché », c'est plus encore un ventilateur qui rigole, un « rigolateur »⁵³. C'est la plasticité du signifiant qui crée l'animation, mais c'est le mobile qui fait circuler le sens entre les signifiés.

Ainsi, loin de faire l'apologie d'une société technicienne, Gide en démonte les rouages pour mieux les subvertir. Il change sous nos yeux un matériau standardisé, qui concentre toute la laideur du monde moderne, en une oeuvre moderne déconcertante. Au portrait d'Hubert en fleur, dans la pure tradition symboliste, Gide substitue le portrait d'Hubert en ventilateur⁵⁴, oeuvre moderne donc aussi saugrenue que certaines sculptures méta-mécaniques. Comme Adam accouchant d'Ève ventralement, l'écrivain couché met au monde un univers de mots. Et cet accouchement mot à mot se fait dans la douleur :

Je m'éveillai trempé de sueur ; les couvertures trop bordées me sanglaient comme des ligatures ; leur tension me semblaient un poids horrible sur la poitrine ; je fis un grand effort, les soulevai, puis d'un coup les rejetai toutes. L'air de la chambre m'entoura ; je respirai avec méthode. — Fraîcheur — petit

⁴⁹ RR, t. I, p. 287.

⁵⁰ RR, t. I, p. 287.

⁵¹ RR, t. I, p. 293.

⁵² RR, t. I, p. 295.

⁵³ RR, t. I, p. 295.

⁵⁴ Il existe actuellement un blog : blog.paludes.fr, défini ainsi : l'émission littéraire qui brasse du vent !

matin — vitres pâles... il faudra noter tout cela ; — aquarium, — il se confond avec le reste de la chambre.⁵⁵

Et par un effet de mise en abyme tout gidien, le « Rigolateur » est à la fois oeuvre et maître d'oeuvre. Le « Rigolateur », c'est « l'agitateur », c'est l'Artiste, le « grand perturbateur »⁵⁶, qui lui-même n'est sans doute qu'un « agitateur agité ». Le Rigolateur est une chimère, une bête mécanique morphologiquement inquiétante et drôle. Seconde réalité, surréalité avant la lettre. Gide annonce les essais linguistiques du surréalisme⁵⁷. L'écrivain, tel que *Paludes* le représente, ne tombe pas dans le piège de l'illusion référentielle, du réel ambiant.

Pour illustrer « l'idiosyncrasie puissamment coloratrice »⁵⁸ de l'oeuvre d'André Gide, pour mettre en lumière son originalité, j'ai dégagé trois représentations singulières de l'écrivain : l'homme au chapeau de castor, l'homme-plume des paludes et l'homme en gésine. L'homme au chapeau de castor, aventurier à la curiosité démoniaque tente lucidement de nouvelles expérimentations. Il passe outre toute dichotomie caractéristique d'un monde bipolaire, en associant le principe de causalité et le principe d'inconséquence, en ajoutant au masculin les prérogatives du féminin et en mêlant sans hiérarchie les règnes (le végétal et l'humain) et les domaines (le vivant et le mécanique), jusqu'à entrer de plain pied dans la « seconde réalité », la surréalité.

Ainsi l'oeuvre de Gide est-elle à son image, toujours en gestation. Une oeuvre à la frontière ou hors-cadre ?

⁵⁵ RR, t. I, p. 296.

⁵⁶ C'est ainsi que Breton appelait Duchamp.

⁵⁷ C'est justement, comme le rappelait Canovas, « l'admirable *Paludes* », que Breton relit en 1916 (*L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.188).

⁵⁸ « Littérature et morale » (1897), *Journal 1887-1925*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Ed. Eric Marty, 1996, p. 258.

Annexes

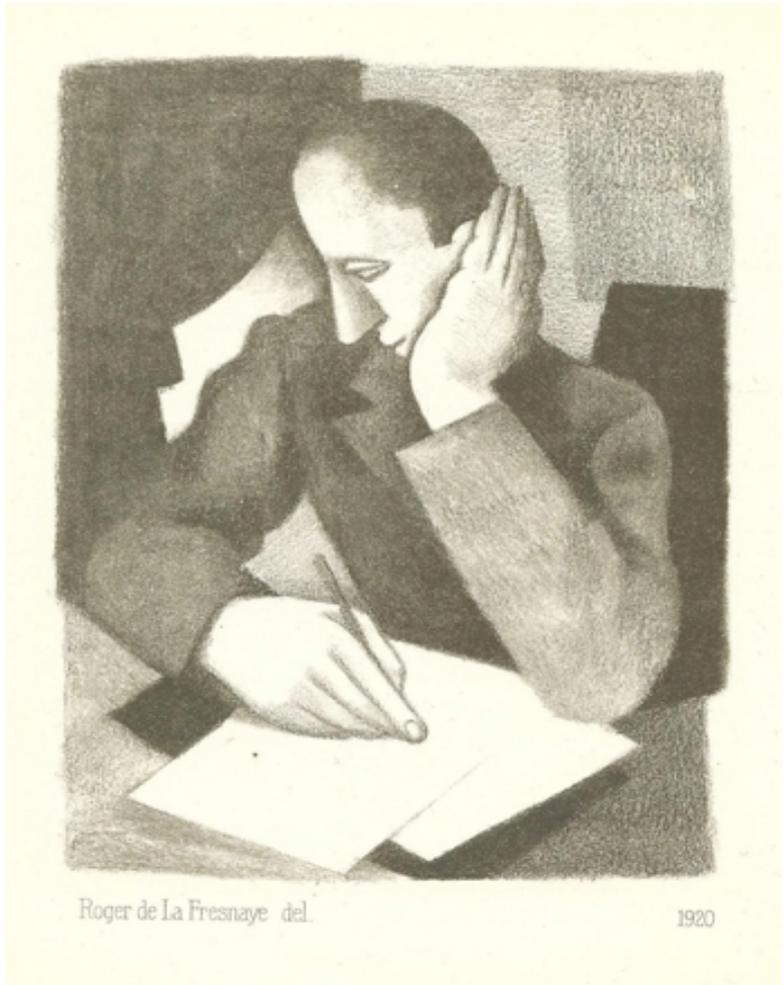
1. MACER FLORIDUS, *De viribus herbarum*.

Traduction de Louis Baudet, Panckoucke, 1845.

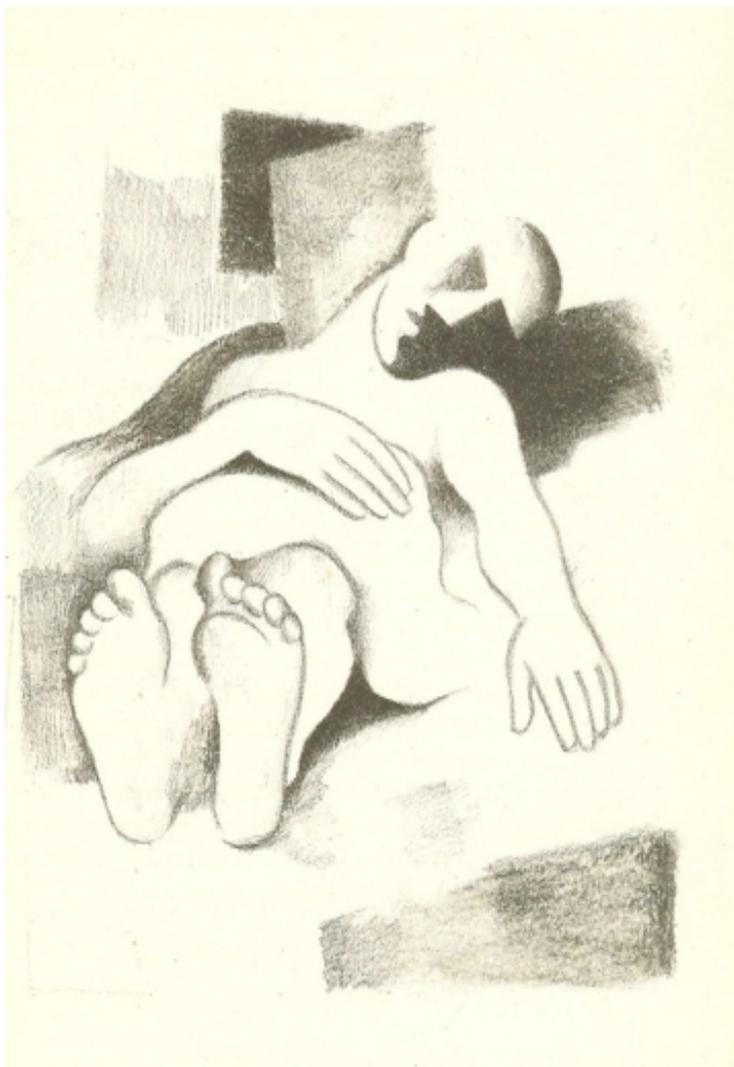
XLI. ARISTOLOCHIA. XLI. L'aristoloche.

*On distingue trois espèces d'aristoloches : l'une appelée longue, parce que sa racine est longue; l'autre ronde, parce que sa racine est ronde ; la troisième, appelée clématite, de son nom grec κληματίς, possède à peu près les mêmes vertus que la seconde. Toutes les trois ont une siccité du premier degré, et une chaleur du second. Prise avec du vin, l'aristoloche ronde remédie aux morsures venimeuses, neutralise l'effet des poisons, et précipite l'arrière-faix. Prise avec du poivre et de la myrrhe, elle préserve, après l'accouchement, de toute putréfaction intérieure ; il suffit même, pour obtenir cet effet, de l'appliquer sous la matrice. Elle est également bonne contre l'asthme et les rhumes. Avec de l'eau, elle remédie à la pleurésie. Broyée et employée en topique, elle fait sortir les corps pointus qui auraient pu s'introduire dans l'épaisseur des tissus. Avec du miel, elle purifie et cicatrise les blessures. En ajoutant de l'iris, et en se frottant les gencives avec cette mixtion, on préserve les dents de la carie. Bue avec de l'eau, l'aristoloche dissipe les obstructions de la rate, les douleurs de côté, et est d'une merveilleuse efficacité contre les fièvres malignes ; elle dissipe aussi, mieux que tout autre remède, les spasmes, et les douleurs aiguës et la goutte, quand on en fait un long usage ; elle est de plus, souvent efficace contre l'épilepsie, calme les douleurs violentes des entrailles et ranime les membres des paralytiques. Sa fumée, dit-on, met en fuite le malin esprit, et égaye les enfants. Sa racine, pilée et introduite dans la plaie, a la vertu de cicatriser les fistules ; mais il faut avoir soin de la bien laver avant de s'en servir. Administrée à l'intérieur, elle arrête, dit-on, le hoquet. L'aristoloche longue a toutes les vertus de la ronde, mais à un moindre degré. C'est pourquoi, à défaut de cette dernière, il faudra employer la longue dans la proportion d'une demie en sus. Une décoction d'aristoloche longue, employée en fomentation ou en boisson, dissipe, d'une manière merveilleuse, les affections de la matrice, en débilitant les humeurs. **Pline prétend que cette plante, combinée avec de la chair de bœuf, et appliquée sur la matrice après la conception, fait naître des enfants mâles.** Broyée et mêlée avec de la chaux, l'aristoloche ronde tue les poissons : ce qui l'a fait appeler par quelques personnes poison de la terre.*

2. *Lithographie de Roger de La Fresnaye (1885-1925) pour Paludes, NRF, 1921.*



3. *Lithographie de Roger de La Fresnaye pour Paludes, NRF, 1921.*



André Gide et l'Affaire Dreyfus

L'Affaire Dreyfus est toujours « radioactive » aujourd'hui car les questions qu'elle soulève sont plus d'actualité que jamais, non seulement en France mais de par le monde. Charles Péguy, qui fut un éminent protagoniste, déclara plusieurs années après la réhabilitation de Dreyfus en 1906 à propos non seulement de la portée à long terme de l'Affaire mais aussi de son universalité: « Plus cette affaire est finie, plus il est évident qu'elle ne finira jamais. » (Péguy p. 140).

Romain Rolland remarquait que l'Affaire Dreyfus constituait un moment décisif dans la société française postrévolutionnaire, ce que l'historienne américaine Barbara W. Tuchman a appelé « l'un des plus grands ébranlements de l'histoire ».¹ Écrivant peu de temps après la mort de Dreyfus, pendant l'été 1935, Léon Blum, le seul survivant d'envergure, éminent politicien et intellectuel socialiste, dreyfusard de la première heure devenu par la suite le premier Premier ministre juif de France en 1936, évalua correctement l'impact à long terme de l'Affaire Dreyfus quand il écrivit: « L'affaire fut une crise humaine, moins étendue et moins longtemps prolongée mais aussi violente que la Révolution Française ou la Grande Guerre » (Blum 35).

La France était littéralement coupée en deux pays : une France qui regardait vers le futur et une France qui se reposait inconditionnellement sur la sagesse passée en tant que guide pour le futur ; une France laïque, à l'industrie montante, tournée vers l'avenir, opposée à un avatar traditionnel et apparemment prérévolutionnaire qui, en plus d'être catholique, était également xénophobe, raciste et résolu à restaurer une France qui n'existait plus – si elle avait jamais existé ailleurs que dans l'imagination des vieux catholiques monarchistes conservateurs. D'un côté, l'Affaire apparaissait comme étant une erreur judiciaire

¹ “[O]ne of the greatest commotions of history” (Tuchman 171).

incontestable qui annulait la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, menaçant l'identité française en tant qu'état démocratique moderne ; de l'autre, l'Affaire était une confrontation primordiale entre deux visions de la France. La première reposait sur les droits fondamentaux de l'homme et les valeurs de la Révolution Française – « liberté, égalité et fraternité » – ces mêmes valeurs qui constituent les fondements de la démocratie parlementaire libérale comme nous la connaissons aujourd'hui, exprimées dans des mots que nous trouvons gravés solennellement au fronton des édifices publics de France; la seconde vision encourageait l'héritage de l'*Ancien Régime*: tradition, autorité et Catholicisme, tous capables de combattre ce que la Droite voyait comme le déclin moral associé à la Troisième République, se manifestant depuis les nombreux scandales politiques de l'époque et l'essor du Socialisme jusqu'au côté misérabiliste de la Révolution Industrielle illustré dans les romans d'Émile Zola,

De plus, l'Affaire Dreyfus est ce qu'on peut appeler un « lever de rideau » (Sirinelli 17-18) et marque la première fois en France que les intellectuels d'hier à demi-cloîtrés occuperaient le devant de la scène. Du chaos engendré par l'Affaire était né l'intellectuel engagé. Personne ne sourcillerait plus devant le terme français *intellectuel*, qui se répandit rapidement partout et devint bientôt un titre honorifique, non seulement en France mais également dans le monde entier. Il n'est donc guère étonnant que la plupart des études sur l'intellectuel engagé considèrent l'Affaire Dreyfus comme point de départ et déclarent d'un ton plutôt neutre que l'intellectuel engagé est né le 13 janvier 1898, lorsque le romancier naturaliste Zola publia sa célèbre lettre ouverte au président de la République, Félix Faure, dénonçant la condamnation de Dreyfus comme une imposture et prétendant que l'armée avait monté un coup contre Dreyfus avant de tenter d'étouffer l'affaire.

Il faut bien reconnaître que l'Affaire Dreyfus a polarisé les intellectuels français, menant à une épreuve de force épique entre la Gauche et la Droite. Cependant, il est également vrai que tous les intellectuels ne se sont pas impliqués ou exprimés d'une manière ou d'une autre, ce qui ne devrait surprendre personne : de nombreux auteurs avant-gardistes – Valéry et Gide viennent immédiatement à l'esprit – lesquels, en plus d'être tout bonnement égoïstes, tenaient à leur indépendance. Dans le but d'élargir notre point de vue sur l'engagement intellectuel, réfléchissons aux raisons pour lesquelles des auteurs connus mondialement, tels que Gide, ont décidé de rester passifs durant l'Affaire. Gide allait se faire

connaître non seulement en tant que prix Nobel mais également en tant qu’intellectuel engagé dans un futur proche, peut-être par culpabilité pour ne pas avoir défendu Dreyfus au moment où cela avait de l’importance, soit durant l’Affaire, et non seulement rétrospectivement mais en réinterprétant un passé dont il avait choisi de ne pas faire partie.

Gide ne s’est pas distingué dans l’Affaire Dreyfus et donne plutôt l’impression de se donner du mal à vouloir justifier l’idée que l’on se faisait de lui d’un dilettante et d’un rentier esthète. André Malraux rapporte dans ses *Antimémoires* que Bernard Lazare, dreyfusard passionné, a sollicité le soutien de Gide. La réaction de Gide fut d’une pure incrédulité: « Je suis épouvanté! j’ai rencontré un homme qui met quelque chose au-dessus de la littérature! » (Malraux 17). Pourtant, Blum prétend que Gide était un Dreyfusard de la première heure, par la pensée sinon par les faits: « André Gide fut tout de suite dreyfusard » (Blum 86). Claude Martin, un biographe de Gide qui fait autorité, est d’accord (mais sans fournir de preuve textuelle): « Après la publication, dans *L’Aurore* du 2 janvier, du ‘J’accuse’ de Zola, Gide se range parmi les Dreyfusards » (Martin 207).

Cependant, aucun élément solide n’étaye une sympathie dreyfusarde sans ambiguïté dans l’œuvre de Gide, même dans son *Journal* monumental ou dans sa Correspondance, y compris celle avec Paul Valéry et Eugène Rouart. Dans son célèbre roman *Les Faux-Monnayeurs*, situé dans le Paris d’avant-guerre et, qui plus est, dans le Quartier Latin, il n’est fait bizarrement aucune référence à l’Affaire et pratiquement pas mention de l’Action Française, qui était un groupe très dynamique à Paris ces années-là, notamment dans le milieu étudiant. L’intérêt de Gide pour la société semble limité aux faits divers, les incidents insolites rapportés dans la presse – comme par exemple le suicide d’un écolier ou le démantèlement d’un gang de faux-monnayeurs qui utilisaient des adolescents pour faire écouler leurs faux billets – faits réels qui, comme nous le savons d’après son *Journal des Faux-Monnayeurs*, inspirèrent l’intrigue.

Dans son *Journal* Gide traite davantage de sa vie personnelle, quoique de manière étonnamment lacunaire, s’aventurant rarement dans la narration de détails concernant les questions d’actualité. Les lecteurs qui parviennent au bout des deux volumes de l’édition de la Pléiade de son *Journal* seront déçus s’ils s’attendent à y trouver des renseignements quant à la réaction de Gide à propos de l’évolution de la société française

pendant la Troisième République. Il n'évoque que de manière très superficielle l'Affaire Dreyfus une demi-douzaine de fois.

La meilleure source d'information concernant le rôle de Gide dans l'Affaire se trouve sans aucun doute dans sa correspondance avec Valéry et Rouart. Grâce à une nouvelle édition de la correspondance entre Gide et Valéry, nous avons accès à une autre source d'information concernant le rôle de Gide dans l'Affaire Dreyfus; l'édition précédente, publiée par Robert Mallet en 1955, n'est pas complète, soit parce que l'éditeur n'avait pas accès aux lettres manquantes, soit parce qu'il choisit, par respect, de ne pas les inclure. L'édition 2009 de Fawcett compte 176 nouvelles lettres jusqu'à présent inconnues qui contiennent beaucoup d'informations pertinentes sur l'Affaire.

Il y a également l'édition inestimable de la correspondance entre Gide et Eugène Rouart publiée en 2006 par David H. Walker. Enfin, la publication de la première partie de la biographie monumentale de Gide par Frank Lestringant en 2011 éclaire davantage l'incapacité de Gide d'assumer pleinement la responsabilité d'un acte d'allégeance à Dreyfus avec lequel il n'a d'ailleurs jamais été à l'aise.

Gide se retrouva pourtant du « bon » côté et prêta peu après son nom à une longue liste de professeurs, écrivains et artistes qui avaient signé une pétition publiée dans *L'Aurore* en soutien à Dreyfus dont la première copie apparut le lendemain du « J'accuse » de Zola en janvier 1898, demandant une révision du procès :

Les soussignés, protestant contre la violation des formes juridiques au procès de 1894 et contre les mystères qui ont entouré l'affaire Esterhazy, persistent à demander la révision. (Sirinelli, p. 6)

Apparemment, après avoir pris part au « J'accuse » le 14 janvier (Lestringant p. 349), Gide écrivit immédiatement à son vieil ami Blum de Cannes (Gide-Valéry p. 464) pour lui donner la permission d'inclure son nom. Il se méfiait au départ de prendre part à l'Affaire à cause des sentiments forts que celle-ci suscitait dans tous les milieux (Sheridan p. 151). Il essaya de justifier son scepticisme en se disant qu'il était avant tout un écrivain, que les écrivains en principe ne se mêlaient pas de politique, et que chacun déformait la réalité pour satisfaire à ses propres besoins (*Journal*, vol. II, p. 363). Gide reconnut en même temps que Dreyfus était la victime d'une erreur judiciaire flagrante, et il dut être assez convaincu de l'innocence de Dreyfus pour suivre son instinct et signer la pétition qui demandait une révision de l'Affaire. Cependant, pour des raisons restées à ce jour obscures, la signature de Gide n'a été

rendue publique que le 22 janvier, lorsqu’elle apparut dans la neuvième liste des *pétitionnaires* près de celle du romancier Marcel Proust, du bibliothécaire de l’École Normale Supérieure Lucien Herr, de l’essayiste Daniel Halévy, des peintres Claude Monet et Camille Pissarro, du journaliste (et ami fidèle de Zola) Octave Mirbeau et du journaliste écrivain Jules Renard, ainsi que celles d’un grand nombre d’intellectuels, écrivains et artistes moins connus.

Curieusement, Gide ne jugea pas important de mentionner la pétition dans son *Journal*. Il donne presque l’impression qu’il souhaitait garder cet événement secret. Par exemple, son bon ami Pierre Louÿs écrivit à leur ami commun Valéry le 21 février 1898, demandant avec indignation: « qui de nous a signé dans la fameuse protestation des « intellectuels » et dans l’enquête de *L’Essor*. Je suis encore plus esterhaziste qu’avant mon départ, s’il se peut, et je voudrais connaître le nom des hostiles » (André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry. *Correspondances à Trois Voix, 1888-1920*, p. 847).

Ne savait-il pas que Gide avait signé? Gide cache également ses sentiments à un autre ami, Rouart (Lestringant p. 351). Dans une lettre datée du 16 janvier (seulement quatre jours avant de signer), il déclare en termes ambigus: « si peut-être je ne l’ai pas signé c’est... sous ta pression à toi » (Gide-Rouart p. 433). Le « peut-être » pourrait être troublant pour quiconque sauf pour un spécialiste de Gide qui reconnaît immédiatement l’inconfort de l’auteur à devoir choisir un camp, quel qu’il soit ; et je pense que Gide n’a pas besoin de se faire existentialiste avant l’heure pour très bien comprendre que ne pas prendre part en ne signant pas est aussi un choix avec lequel il faudra vivre. Comme le fait succinctement remarquer le dernier biographe de Gide: « Face à une actualité qui dérange et qui gêne, et se fait de plus en plus pressante, l’attitude de Gide manque pour le moins de détermination. Après l’acte, longtemps différé, vient une longue rumination traversée de remords. » (Lestringant p. 355).

Ce qui inquiétait le plus Gide à propos de l’Affaire Dreyfus était sans doute la façon maladroite du gouvernement de gérer les événements qui eurent pour conséquence le « J’accuse » de Zola (Gide-Valéry p. 465). Il comprit ensuite les dissensions causées par l’Affaire, sachant que lui-même ne connaissait pas tous les faits et ne comprenait pas toujours ceux qu’il connaissait. Le 3 (ou 4) février, il écrit à Valéry: « Il est évident qu’aujourd’hui je ne signerais plus. » (Gide-Valéry p. 469). Il est difficile de dire si Gide regrette sincèrement sa signature ou s’il est avant tout préoccupé par sa réconciliation avec Valéry. Quoi qu’il en soit, son attitude générale est incroyablement égoïste et pusillanime. Après que

Zola eut été reconnu coupable, en février 1898, Gide refusa de signer une seconde pétition. « Et j'admets que ce qui proteste encore en moi doit se taire si c'est pour le bien de l'État... Amen. » (Gide-Valéry p. 473).

Gide suggère que la pétition de « Protestation des Intellectuels » était « en faveur d'une idée de justice » (Gide-Valéry p. 469) ; cependant, il déclare qu'il ne savait pas dans quoi il se fourrait et pensait en fait que d'une manière ou d'une autre son nom ne serait pas remarqué; à un moment il se demande même si sa signature n'a pas été perdue par la poste. Martin prétend que Gide était irrité que sa signature n'ait pas été remarquée et qu'elle ne soit pas mentionnée dans le *Journal des Débats* (Martin p. 323). Sa signature y était bien, Gide ne l'avait simplement pas vue, comme Walker le fait remarquer (p. 47).

Néanmoins, après s'être entretenu avec son mentor et ami proche Valéry, prince héritier des Symbolistes – pour la plupart maladroits sur la scène politique et mondaine – pour qui il avait le plus grand respect, Gide eut des doutes sur la pétition Dreyfus et en arriva à regretter de l'avoir signée. Apparemment, ce dernier pouvait encore influencer la pensée et la conduite d'un Gide de trente ans, l'amenant à adopter une attitude attentiste. Valéry avait été le protégé du poète symboliste Stéphane Mallarmé (lui-même un Dreyfusard!) et s'intéressait plus à la psychologie humaine qu'à la politique. Très tôt, il avait également été le mentor de Gide, ce qui pourrait expliquer l'hésitation de Gide encore jeune homme de participer à quoi que ce soit qui le dépasserait. Valéry craignait plus que tout le désordre public qui pouvait accompagner l'acquiescement de Dreyfus et était évidemment tout à fait disposé à sacrifier un individu innocent sur l'autel de l'Etat. Il aimait par-dessus tout l'idée de l'indépendance précieuse de l'écrivain, exprimant ouvertement son dédain pour tout ce qui touchait à la politique et ridiculisant les passions de ses pairs.

Curieusement, la défiance de Valéry ne l'empêcha pas quelques mois plus tard de soutenir la campagne de soutien du journal antisémite *La Libre Parole* à la veuve d'Henry en créant un fonds public à son nom. Quand il apprend que Gide a signé la pétition, il lui répond: « Cela m'a causé une peine très sérieuse » (Gide-Valéry p. 464), et promet de lui écrire à nouveau une fois qu'il aura pris le temps de réfléchir (ce qu'il ne fit jamais, ou bien cette lettre fut perdue pour la postérité).

Dès lors, il apparaît que Gide évita de mentionner Dreyfus pour ne pas froisser la susceptibilité politique de son ami et mettre en péril leur amitié (Gide-Valéry p. 20). Il se confia une fois à Valéry: « Cette lettre serait

moins brève si j’osais parler politique; mais je redoute d’en parler... » (Gide-Valéry p. 503). Il faut bien reconnaître que la correspondance entre Gide et Valéry ne contient pratiquement pas d’autre référence à l’Affaire Dreyfus, pas même pour faire mention du pardon de Dreyfus après son deuxième passage en cour martiale à Rennes, en 1899. Il y figure parfois une mention indirecte, ou bien Gide parle de l’Affaire par procuration, comme par exemple dans des pièces telles que *Philoctète* ou plus particulièrement *Saül*, dans laquelle Valéry voit avec justesse ce qu’il appelle « la confrontation extraordinaire du pouvoir établi et du pouvoir personnel » (Gide-Valéry p. 514).

De même, après que Rouart a connaissance de la signature de Gide, il lui écrit dès le 28 janvier, non pour parler de l’Affaire à nouveau car il est évident qu’ils ne seront jamais d’accord à ce propos, mais pour le réprimander sévèrement pour avoir toujours voulu débattre sur des subtilités telles que la Vérité et la Justice au lieu d’écouter des personnes comme Rouart qui possèdent un jugement plus sûr. Depuis le début, Rouart estime qu’il est de son devoir de protéger Gide, étant donné qu’il avait grandi dans un milieu dans lequel son père l’avait exposé à des hommes qui connaissaient le monde de la politique, tels que le général Mercier, ministre de la guerre (Walker p. 47). En tout cas, les deux amis se réconcilient et Rouart taquine Gide, l’appelant « mon cher mais horrible Dreyfusard » (Gide-Rouart 460), mais les deux amis s’évertuent à ne plus discuter de Dreyfus dans leur correspondance ultérieure. Ils se heurteront pourtant une nouvelle fois à l’été 1899 suite au second passage en cour martiale controversé de Dreyfus.

La France était en état de frénésie, mais Gide, le futur « contemporain capital », semblait curieusement distant et calme. Il raisonnait avec ses amis et collègues antidreyfusards mais n’arrivait pas à se résoudre à rompre avec eux quand il s’apercevait qu’il n’arriverait pas à les persuader. Pour quelqu’un qui allait proclamer publiquement son homosexualité, en publiant *Corydon* en 1924, la répugnance de Gide à s’impliquer est étrange ; il aurait pu jouer un rôle plus actif, mais pour une raison ou une autre, il a décidé de ne pas le faire. Dans une certaine mesure, la réserve de Gide se révélera être typique de l’esprit avant-garde de *La Nouvelle revue française*, la prestigieuse revue littéraire et maison d’édition que Gide aidera à fonder en 1909 et avec laquelle il sera toujours intimement associé. Pour Gide, l’art était supérieur à la vie ; l’artiste, et non l’intellectuel public, était l’incarnation du héros moderne ; et il fallut encore attendre des années avant que Gide

abandonne son personnage de dandy. Comme toujours, il y a bien plus ici qu'il n'y paraît. Disons que Gide est coïncé. D'un côté, il reconnaît que Dreyfus a été malmené par le système judiciaire et qu'il est la victime d'une erreur judiciaire grotesque ; d'un autre côté, il entretient des liens forts avec des amis réactionnaires, tels Valéry et Rouart. Par-dessus le marché, c'est un antisémite passif qui, pour le restant de sa vie, n'arrivera jamais à surmonter son malaise avec les Juifs (Lestringant p. 358).

On a souvent répété que le Protestantisme était la potion magique qui inspira la conscience sociale de Gide (notamment dans la récente biographie de Lestringant). Dans ce cas, d'autres Dreyfusards tels que Scheurer-Kestner, vice-président du Sénat, Lucien Herr, bibliothécaire de l'École Normale Supérieure qui « convertit » tant d'étudiants au Dreyfusisme, dont Blum, l'éminent historien Gabriel Monod et l'avocat du Major Picquart, Louis Leblois, ont dû assumer jusqu'au bout le devoir moral associé à la religion protestante pour accomplir les actes remarquables qu'on attribue à leur dreyfusisme. Picquart fut même accusé à tort d'être protestant. Scheurer-Kestner porta la situation critique de Dreyfus à l'attention du gouvernement et du haut commandement militaire; Picquart, qui, au vu du manque évident de preuves physiques contre Dreyfus, soupçonna presque aussitôt que l'accusation était caduque et fut assez honnête pour présenter ses propres préjugés et donner suite à ses suspicions. Tous deux en subirent les conséquences : Scheurer-Kestner ne fut pas réélu au poste de vice président et Picquart fut emprisonné pour trahison. Quel est le prix qu'a dû payer Gide pour son soi-disant engagement pendant l'Affaire? En réalité, le Dreyfusard le plus courageux de tous, celui à l'origine de l'Affaire telle qu'on la connaît, Zola, était catholique. Il est clair que le Protestantisme n'avait pas le monopole de la conscience morale.

Dans ces circonstances, ce n'est rien moins qu'un miracle que Gide ait signé, et sa signature peut être imputée autant à la pression exercée par sa femme Madeleine (Lestringant p. 355 et 362), par sa sœur Jeanne et son beau-frère Marcel Drouin, qu'à ses propres frémissements de conscience protestante naissante. N'oublions pas, d'ailleurs, son oncle, Charles Gide, économiste toujours célèbre de nos jours, qui joua le rôle indéniable de figure de père pour Gide. Il était un ardent Dreyfusard, qui en paya le prix lorsqu'il fut chahuté par des étudiants réactionnaires de la Sorbonne. Il est vrai que sa famille était protestante et qu'elle, contrairement à notre auteur en herbe, était évidemment guidée par un sens aigu du bien et du mal, et était assez puissante pour pousser Gide à faire le « bon » choix et

signer. De plus, ses amis n’étaient pas tous de l’espèce de Valéry, Rouart ou Pierre Louÿs; ses amis étaient aussi Henri Ghéon et d’autres, qui soutenaient Dreyfus.

De cette manière, les hésitations de Gide apparaissent d’autant plus étonnantes lorsqu’on considère les références dreyfusardes de la famille et des amis et ne peuvent être attribuées qu’à la faiblesse de ses convictions et le caractère pusillanime de son esprit. Gide lui-même réfléchit à l’influence possible de son héritage protestant, mais il est incertain quant à son importance en ce qui concerne son soutien à Dreyfus. En avril 1898, il écrit à son ami Jammes:

Je n’aime pas assez les hommes (fussent-ils français) pour trouver bon que, sous prétexte de les protéger tous, on en opprime injustement un seul. À cela, toute mon intelligence ne peut empêcher tout mon être de se révolter; je me croyais, ce faisant, dupe ou victime, du sang protestant que j’hérite (Gide-Jammes p. 139-140).

Gide a tout de même dénoncé les pires excès antisémites de Rouart; cependant, il a toujours fait attention à ne pas blesser les sensibilités de Valéry, sans doute par respect pour l’esprit supérieur de ce dernier (Lestringant p. 362). Ainsi que l’écrit Lestringant, Gide était « toujours enclin à comprendre ses adversaires » (p. 361), ce qui signifie évidemment qu’il n’était pas prêt à affronter l’ennemi. En politique, comme dans tout, il faut choisir. « Gide sacrifiait bien volontiers ses convictions éthiques sur l’autel des amitiés » (Lestringant p. 363). Et, en fin de compte, il ne perdit pas d’ami à cause de l’Affaire, ce qui n’est pas le cas de l’énorme majorité des Français, et sa famille ne fut pas divisée, comme ce fut le cas pour de nombreuses familles françaises, incapables de digérer le grand fossé politique dans leurs propres rangs (voyez le célèbre dessin de Caran d’Ache « On ne parlera pas de l’Affaire Dreyfus... on en a parlé »). Gide se réconcilia vite avec Rouart et ils reprirent leurs confidences pédérastiques (Gide partageant les photos de ses dernières aventures à Rome avec ce dernier [Lestringant p. 366]), ce qui semble avoir été évidemment plus important aux yeux de Gide que les peines de Dreyfus sur l’île du Diable. Dans son cas, le plaisir passait encore avant l’éthique.

Quand le scandale de « J’accuse » éclata, en janvier 1898, Gide était à Nice en route vers Rome, où il arriva le 16 janvier (Lestringant p. 247) avec sa femme, mais suivit les derniers développements de l’Affaire avec grand intérêt à travers les journaux français qui arrivaient chaque jour de la capitale française par train (Lestringant p. 351). « Chaque jour nous

dévalisons les kiosques et nous suffoquons d'anxiété. » (Gide-Rouart p. 432).

Il semble clair maintenant que le comportement de Gide pendant l’Affaire Dreyfus était ambivalent. D’un côté, il croyait en l’innocence de Dreyfus et débattait avec des amis tels que Rouart à propos des principes qu’elle mettait en cause; de l’autre côté, il était réticent à soutenir la cause dreyfusarde en public. Walker le qualifie avec raison de « girouette » (p. 50). Ajoutez à cela son dégoût bien connu pour la tradition, incarné dans sa phrase célèbre « Familles, je vous hais » et l’on reconnaît d’emblée une personne qui veut éviter les allégeances politiques et idéologiques non-personnelles à tout prix.

Il est cependant possible de faire concorder un récit contemporain de l’Affaire et un récit postérieur. Avant que Gide ne développe une conscience sociale suffisante pour lui donner envie de s’impliquer dans une cause qui le dépasse (ce qui n’arriva qu’après la Première Guerre Mondiale, au plus tôt), son attitude face à Dreyfus était soit dédaigneuse soit ambivalente. En janvier 1898, Gide reconnaît la publication de « J’accuse » avec une remarque nonchalante: « Lettre excellente de Marcel Drouin – parle du discours de Zola au président de la République » (*Journal*, I, p. 277), avant de poursuivre, en disant qu’il la trouve tout à fait « angoissante »; Gide avait quitté la Côte d’Azur le même jour et avait sans doute déjà des regrets quant à sa signature (*Journal*, *ibid.*).

Lorsqu’il mentionne à nouveau l’Affaire, en 1900, Gide parle de Dreyfus par procuration, en l’évoquant par l’entremise de Rousseau, exprimant son inquiétude quant à l’intégrité et l’objectivité des Dreyfusards. Il observe : « Ce qui compromet un parti, c’est toujours *les autres*. » (*Journal*, I, p. 308), comme s’il suggérait que l’Affaire a été détournée, pour ainsi dire, par des tiers qui avaient leurs propres intérêts à cœur et n’avaient pas nécessairement les intérêts de Dreyfus en tête. Gide n’était pas encore un misanthrope de l’acabit de Rousseau, mais se gardait bien de faire confiance à l’opinion publique. L’attitude d’une élégance nonchalante quelque peu élitiste de Gide ces années-là a sûrement endommagé son héritage, bien qu’étant parfaitement en harmonie avec la personnalité aristocratique et l’image du dandy qu’il cultivait soigneusement dans la bonne société.

De plus, ainsi que Gide le confie dans son *Journal* en 1928, soit bien après que Dreyfus lui-même a été disculpé et réintégré dans les rangs de l’armée française (et, on peut même ajouter, servant avec distinction

pendant la première Guerre Mondiale), l’Affaire Dreyfus était trop extrême, opposant les supporters aux adversaires sans jamais prendre en compte les ambiguïtés de l’Affaire: « Mais ne peut-on pas dire que la meilleure des causes risque alors d’être discréditée par ceux qui s’en servent et dont, sans le vouloir, elle fait le jeu? » (*Journal*, II, p. 81). Gide semble ici se mettre d’accord avec la célèbre déclaration de Péguy qui alléguait que l’Affaire avait perdu sa « mystique » pour dégénérer en « politique ». En fait, Gide recommanda *Notre Jeunesse* de Péguy lors de sa publication mais, une fois encore, sans commenter : « Très important et à plus d’un endroit admirable. » (Anglès, t. I, p. 289) est tout ce qu’il trouve à dire.

Ce n’est qu’une fois qu’il eut adopté une personnalité publique plus progressiste socialement, dans les années 1930, qu’il prit enfin parti... rétrospectivement, si l’on peut dire, avec un retard de trente ans et quelque. En avril 1932, bien avant sa désillusion concernant l’Union Soviétique, il profita d’un écrit sur l’engouement apparent des intellectuels français pour le Communisme (dont il était toujours sous le charme) pour dénoncer les ennemis de la vérité une bonne fois pour toutes :

Ils croient trop volontiers que nous nous sommes laissés séduire. J’ai déjà vu cela, au moment de l’affaire Dreyfus... Parmi les Dreyfusards ne pouvaient figurer selon eux, en plus des coquins avérés, des antimilitaristes anti-français, que des jobards. Sentant bien que la vérité n’était pas de leur côté, ils allèrent jusqu’à faire une apologie du mensonge. (*Journal*, II, p. 362-363).

Cette déclaration se révéla prophétique dans son propre cas. Il est bien connu que Gide se détacha de l’Union Soviétique en 1936 lorsqu’il publia le premier des deux récits de voyage narrant ses expériences avec la Russie de Staline, *Retour de l’U.R.S.S.* À force de réfléchir à l’évolution de sa pensée politique, il est cependant difficile, dans le passage précédent, de ne pas être frappé par le contraste ironique entre, d’un côté, ses tendances sympathisantes – son aveuglement – en 1932 et, de l’autre, sa méfiance durement acquise envers l’idéalisme politique, suite à sa visite en U.R.S.S.

Le *Journal* de Gide mentionne encore l’Affaire en 1934, cette fois ci à propos d’un accrochage récent entre la police et des manifestants de gauche à Genève, en Suisse, qui a tourné à la violence. Gide compare la satisfaction du public suisse face aux dures sentences infligées aux manifestants à l’acceptation de la condamnation de Dreyfus par le public

français. Son hôte à Lausanne reproche à Gide d'oser faire une telle comparaison :

Et d'abord comment oser comparer cette affaire avec l'affaire Dreyfus! Aucun rapport", affirme G.L. —Mais si; mais si; ici comme là, je retrouve le respect de la chose jugée, le refus de l'examiner à neuf... Il proteste de l'excellence des juges, de leur parfaite honorabilité, du mauvais esprit déjà connu de certains des rédacteurs de la brochure [racontant l'incident de Genève], exactement comme faisaient les antidreyfusards devant le « J'accuse » de Zola. (*Journal*, II, p. 434)

Il me semble que la perspicacité de Gide est bien fondée, mais nous avons tout de même de bonnes raisons de suspecter une certaine mauvaise foi de sa part. Les deux « affaires » ne sont guère comparables en ce sens que l'affaire de Genève est périphérique par nature et dénuée d'importance à long terme. Qui, d'ailleurs, a entendu parler de l'incident de Genève auquel Gide fait allusion? On ne peut s'empêcher de penser que Gide cherche désespérément des moyens de réinventer soudainement un personnage compatible avec son image d'intellectuel engagé des années 1930.

Quelques observateurs semblent penser que la timidité de Gide l'a empêché de prendre position durant l'Affaire. Il est vrai qu'il n'a jamais apprécié être au premier plan; par exemple, dans les années 1930, il a supplié les animateurs de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) de ne pas occuper le devant de la scène aux meetings antifascistes et prosoviétiques organisés à Paris. Cependant, selon la plupart de ses biographes, il était loin d'être timide (surtout dans sa vie personnelle, souvent scandaleuse) et n'était certainement pas plus timide que Zola par exemple, qui était réputé pour être pathologiquement renfermé et que l'on admire de plus en plus quand on découvre l'étendue de ses nombreux sacrifices personnels.

Pour conclure, Gide fait montre d'une promesse d'intégrité pendant l'Affaire et du réveil de sa conscience sociale, comme beaucoup de ses contemporains en témoignent. Il est certain qu'il signa la pétition « Protestation des Intellectuels. » La raison de cette signature reste cependant incertaine, tout au moins si l'on croit ce qu'il écrivit lui-même et considère qu'il n'était jamais disposé à parler de l'Affaire. Dieu sait que Gide n'a jamais eu peur de se compromettre. Que veut-il dire quand il dit qu'il était « sincère » (Gide-Valéry p. 469) dans son engagement mais qu'il plaide en même temps l'ignorance et un manque de discernement tout en s'en remettant à Valéry, plus âgé et plus sophistiqué intellectuellement? À mon avis, il est trop facile de tirer Gide d'un mauvais pas en s'en remettant toujours à Lepape et ses autres biographes

qui évoquent tous son penchant pour la contradiction, sa nature retorse et fuyante, et sa répugnance à s’engager pour de vrai. En d’autres termes, et comme Lestringant le suggère avec justesse, son humanisme a ses limites. D’un côté, « il a su accompagner le monde qui l’entoure » ; d’un autre côté, « il maintient une capacité de réserve et de distance » (Lestringant p. 9). En fin de compte, l’attitude globale de Gide pendant l’Affaire est celle de quelqu’un qui ne s’engage pas, et l’auteur qui a entraîné des générations à assumer leur sexualité ou à dénoncer les maux du colonialisme, par exemple, a encore du chemin à faire. L’Affaire marque un point de départ dans le chemin sinueux et tortueux de Gide vers l’engagement, un « prélude » (Lestringant p. 356) mais, bien avant que Gide ne devienne l’allié des compagnons de route du Quartier Latin dans les années 1930, il se dirigea vers la droite sous la tutelle de Maurras (Lestringant p. 71), allant jusqu’à adhérer publiquement à l’Action Française pendant la première Guerre Mondiale.

Œuvres citées

- Anglès, Auguste. *André Gide et le Premier Groupe de la NRF*. 2 vols. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
- Blum, Léon. *Souvenirs sur l’Affaire*. Paris: Collection Folio/Histoire. Éditions Gallimard, 1981.
- Drouin, Michel. “Gide et l’Affaire Dreyfus: Quelques remarques.” *BAAG* no 124, octobre 1999: 341-342.
- Gide, André. *Journal, 1887–1925*. Éd. Éric Marty. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
- Gide, André. *Journal, 1926–1950*. Éd. Martine Sagaert. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.
- Gide, André, et Francis Jammes. *Correspondance, 1893-1938*. Ed. Robert Mallet. Paris: Éditions Gallimard, 1948.
- Gide, André, Pierre Louÿs et Paul Valéry. *Correspondances à Trois Voix, 1888-1920*. Édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier. Paris: Gallimard, 2004.
- Gide, André, et Eugène Rouart. *Correspondance I. 1893-1901*. Édition établie, présentée et annotée par David H. Walker. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- Gide, André, et Paul Valéry. *Correspondance, 1890-1942*. Ed. Peter Fawcett. Paris: Éditions Gallimard, 2009.

- Lestringant, Frank. *André Gide l'Inquisiteur*. Vol. 1. Paris: Éditions Fayard, 2011.
- Malraux, André. *Antimémoires*. Paris: Éditions Gallimard, 1967.
- Martin, Claude. *André Gide ou la Vocation du Bonheur. Tome I, 1869-1911*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1998.
- Péguy, Charles. *Notre Jeunesse*. 1957. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- Sheridan, Alan. *André Gide. A Life in the Present*. London: Hamish Hamilton, 1998.
- Sirinelli, Jean-François. *Intellectuels et Passions Françaises: Manifestes et Pétitions au XXe Siècle*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1990.
- Walker, David H. Introduction. *André Gide - Eugène Rouart Correspondance I. 1893-1901*. Édition établie, présentée et annotée par David H. Walker. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2006. 7-85.

Le fait divers aux frontières de la fiction: la rhétorique documentaire d'André Gide

Documents humains

Le fait divers occupe une place capitale dans la littérature française du XX^e siècle, permettant à l'écrivain d'ancrer la littérature dans le monde tout en s'éloignant de l'« effet de réel » (au sens où l'entend Roland Barthes).¹ Il marque ainsi la persistance d'un élément clé de l'esthétique naturaliste : le « document humain ».² D'Alfred Jarry et des surréalistes à des auteurs contemporains tels Régis Jauffret ou Emmanuel Carrère, l'anecdote sensationnelle allie la fascination de la réalité « brute » aux énigmes de la motivation humaine. Plus qu'un simple point de départ pour l'élaboration d'une histoire, la notion de fait divers trace les frontières de la fiction, en dessinant « une zone où les faits mettent la vraisemblance à l'épreuve et ne nous disposent donc pas à leur accorder crédit ».³ « Outrageusement réel », selon l'Édouard des *Faux-Monnayeurs*,⁴ le fait divers résiste à toute tentative d'assimilation dans un discours donné. On se rappelle à cet égard que Michel Raimond associe la crise du roman aux lendemains du naturalisme à la frontière de plus en

¹ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84–89.

² Sur le fait divers comme « document humain » voir David H. Walker, *Outrage and Insight: Modern French Writers and the 'Fait Divers'*, Oxford, U.K. et Washington, D.C., Berg Publishers, 1995, p. 5. Sur le fait divers à la fin de siècle, voir Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang: récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris : Fayard, 1995 et Dominique Jullien, « Anecdotes, *Faits Divers*, and the Literary », *SubStance* vol. 38, n° 1, 2009, p. 66–76.

³ Walker, p. 20 (c'est moi qui traduis).

⁴ André Gide, *Romans et récits*, éd. Pierre Masson, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, vol. 2, p. 464. Les références à cette édition seront désormais entre parenthèses après la citation, sous l'abréviation *RR2*.

plus nette séparant « les deux pôles d'un genre qui entendait forger des fictions crédibles et révéler la vérité d'une vie ».⁵ Face à cette crise, le fait divers représente un point de jonction entre l'actualité et le romanesque, entre le commun et le singulier, entre la littérature et *l'universel reportage* condamné par Mallarmé.

Il faut préciser d'emblée que le fait divers ne relève pas d'une factualité pure, mais d'un modèle historiquement déterminé de communication ; le fait divers appartient à un discours journalistique axé sur le sensationnel, le scandaleux, l'outrancier. Dans ses *Lettres sur les faits divers*, publiées dans la *N.R.F.* en novembre 1926 et février 1927, André Gide propose de distinguer les anecdotes seulement curieuses du *beau* fait divers, c'est-à-dire « un récit qui présente un intérêt réel et soit capable de nous instruire, de nous apprendre quoi que ce soit de neuf en psychologie ».⁶ Le beau fait divers résulterait de la rencontre de deux points de vue :

L'originalité est aussi rare ici qu'ailleurs; et plus encore, car il y faut le concours de deux valeurs, celle du fait et celle du journaliste qui le raconte. Je tiens pour certain que le journaliste, souvent, ne sait pas voir ce qu'il y a d'intéressant, d'important, dans tel fait dont il peut prendre connaissance. (Gide, *Lettre*, p. 611)

Le fait divers original est celui qui « bouscule certaines notions trop facilement acceptées, et qui nous force à réfléchir ».⁷ On reconnaît ici le refus gidien de la psychologie conventionnelle (ce qui ne se réduit pas au problème de l'« acte gratuit »⁸). Les *Souvenirs de la cour d'assises* (1914) avaient déjà énoncé la formule de la psychologie gidienne, sorte de rasoir d'Occam à l'envers : en matière de motivations humaines, « la version la plus simple est celle qui toujours a le plus de chance de prévaloir; c'est aussi celle qui a le moins de chance d'être exacte » (*NJP*, p. 44).

⁵ Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : Éditions José Corti, 1966, p. 488.

⁶ Gide, « Lettre sur les faits divers », *La Nouvelle Revue Française*, n° 158, 1^{er} novembre 1926, p. 610–611.

⁷ Gide, *Ne jugez pas*, Paris : Gallimard, 1969, p. 146. Les références à cette édition seront données désormais entre parenthèses, sous l'abréviation *NJP*.

⁸ La « Première lettre sur les faits divers » apporte par ailleurs quelques précisions à la théorie de l'« acte gratuit » : « Les mots 'acte gratuit' sont une étiquette provisoire qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel » (*NJP*, p. 143).

Le fait divers n'occupe pas chez Gide un territoire générique précis, mais traverse l'ensemble de l'œuvre. Non seulement il fait l'objet d'une thématization explicite dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* ; il a également servi de point de départ à la création romanesque. Citons notamment, parmi les sources des *Faux-Monnayeurs*, les reportages journalistiques sur le cas Nény (le suicide d'adolescent qui inspire l'histoire de Boris) et sur des bandes de faux-monnayeurs à Paris et à Choisy-le-Roi.⁹ Avec la publication du *Journal des Faux-Monnayeurs*, suivie peu de temps après par la « Chronique des faits divers » (publiée de manière intermittente dans *La N.R.F.* de 1926 à 1928), Gide à la fois rend visible la matière brute de son roman, et transforme le fait divers en texte autonome. Il convient aussi de mentionner la collection privée de faits divers rassemblée par Gide pendant environ cinquante ans (jusqu'à 1940), et qui compte plus de 600 coupures de presse.¹⁰ Comme le note Emily Apter, les faits divers de Gide « qu'ils soient publiés ou non, illustrent le cliché selon lequel la vie imite et même dépasse l'art dans ses configurations du grotesque et du bizarre ».¹¹

Frontières de la fiction

On se souvient que Nathalie Sarraute, dans « L'ère du soupçon », évoque la préférence contemporaine pour le « petit fait vrai » qui « possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai ». ¹² Le « fait vrai » ne désigne plus (comme il le faisait pour Stendhal ou pour Flaubert) le détail authentique qui sera intégré dans un récit de fiction. Il renvoie à l'histoire vraie, au récit factuel : « Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de

⁹ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (RR2, p. 525, p. 559–560). Voir aussi Alain Goulet, « En remontant à la source des *Faux-monnayeurs*, » *Bulletin des Amis d'André Gide* 33, n° 146, avril 2005, p. 185–211.

¹⁰ Sur cette collection voir notamment Elizabeth R. Jackson, « André Gide et les faits-divers: un rapport préliminaire », *Bulletin des Amis d'André Gide* vol. 20, n° 93, janvier 1992, p. 83–91; Jackson, « André Gide's Collection of *Faits-Divers* », *Computers and the Humanities* vol. 28, n° 3, 1994, p. 153–164.

¹¹ Emily S. Apter, « Allegories of Reading/Allegories of Justice: The Gidean *fait divers* », *Romanic Review* vol. 80, n° 4, 1989, p. 564.

¹² Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon » (1950), in *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard, 1956, rééd. Folio, p. 68–69.

la bataille de Stalingrad ? » (Sarraute, p. 66). Comme le fait remarquer David Walker, « le fait documentaire bouleverse les conventions de la vraisemblance et de la bienséance, libère le romancier des dogmes du réalisme, et permet à l'auteur et au lecteur de s'aventurer dans des régions inconnues, dans les profondeurs inexplorées de l'expérience où ils ne seraient jamais allés autrement » (p. 125). L'évocation par Sarraute de la séquestrée de Poitiers renvoie au texte de ce nom publié par Gide en 1930 et inspiré d'un fait divers: la découverte en 1901 de Blanche Monnier (nommée Mélanie Bastian dans le texte de Gide), séquestrée par sa mère depuis vingt-quatre ans dans des conditions sordides. Or la figure de la Séquestrée traverse la frontière du domaine journalistique pour hanter la littérature du XX^e siècle. Nous la retrouvons chez Georges Simenon (*Le Bourgmestre de Furnes*, 1939), chez Raymond Queneau (*Saint Glinglin*, 1948), chez Sarraute (*Portrait d'un inconnu*, 1948), chez Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*, 1959), et chez Roland Barthes (dans son cours au Collège de France en 1977, publié en 2002 sous le titre de *Comment vivre ensemble*). Dans sa singularité, le fait divers dessine une des frontières de la fiction, un lieu de rencontre entre la littérature et le monde.

Chez Gide, la hantise du fait vrai n'est pas seulement, comme le suggère Emily Apter, le symptôme d'une tentation réaliste refoulée.¹³ Elle témoigne d'une rupture profonde entre récit fictionnel et récit factuel qui détermine au XX^e siècle l'évolution d'un mode d'écriture documentaire, et qui croise chez Gide la thématique du fait divers, la question du rapport à l'actualité et le problème de l'engagement politique. Dans une note du *Journal* le 19 janvier 1948 qui prend parti contre la notion sartrienne de « littérature engagée », Gide se range du côté de Valéry, Proust, Suarès, et Claudel, tous unis par le « mépris où nous tenions l'actualité ».¹⁴ Ce qui n'a pas empêché Gide de « témoigner » ou de « s'engager » à travers toute une partie de son œuvre ; mais les textes concernés — *Souvenirs de la cour d'assises*, *Voyage au Congo*, *Retour de l'U.R.S.S.* « n'ont presque aucun rapport

¹³ Apter, « Stigma indelebile: Gide's Parodies of Zola and the Displacement of Realism », *MLN* 101.4, septembre 1986, p. 857–870.

¹⁴ Gide, *Journal, 1887–1925*, éd. Éric Marty, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1057. Les références à cette édition seront données désormais entre parenthèses sous l'abréviation *Jl*.

avec la littérature». ¹⁵ L'engagement supposerait donc une écriture « factuelle » qui n'aspire pas à l'autonomie de la fiction. ¹⁶

À l'intérieur de cette catégorie factuelle, nous nous proposons de définir une écriture *documentaire* qui se démarque de l'écriture du moi. Certains des textes concernés sont proches de la forme du *Journal* dans la mesure où ils conservent une trace de l'expérience vécue de l'auteur. Cependant, l'écriture documentaire s'écarte à la fois de l'écriture du moi qui caractérise le *Journal* et de l'essai politique proprement dit, pour s'inscrire dans un espace intermédiaire. Si la *sincérité* est le mot d'ordre de l'écriture autobiographique de Gide, c'est plutôt l'*authenticité* qui lui sert de principe dans le cas des textes documentaires. L'authenticité du document ne concerne pas tant une intention de véridicité, mais plutôt le caractère indiciel du document lui-même, son rattachement par un lien de causalité à un contexte ou à une instance d'énonciation donnés. Le document peut se penser, comme le proposent Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield, comme « une première mise en forme, une première élaboration du réel — laquelle en appelle nécessairement d'autres ». ¹⁷

Nous mettrons de côté pour l'instant le cas du carnet de route qui tourne au réquisitoire politique, c'est-à-dire *Voyage au Congo*, *Le Retour du Tchad*, et *Retour de l'U.R.S.S.* Ce que nous appelons la démarche documentaire de Gide s'illustre de façon exemplaire dans les textes réunis à titre posthume dans le volume *Ne jugez pas* (1969). Le premier texte, *Souvenirs de la cour d'assises* (paru d'abord en 1914), raconte une expérience vécue par Gide du 13 au 25 mai 1912 lorsqu'il siège comme juré aux assises de Rouen. *Ne jugez pas* reprend aussi deux dossiers documentaires composés à partir de témoignages extérieurs, et ayant paru dans la série « Ne jugez pas » de la *N.R.F.* en juin en juillet 1930 : *L'Affaire Redureau* et *La Séquestrée de Poitiers*. Un troisième type de texte s'ajoute au livre: il s'agit des faits divers publiés dans la chronique de *La N.R.F.* de 1926 à 1928, recueillis par Gide ou envoyés par des

¹⁵ Gide, *Journal, 1926–1950*, éd. Martine Sagaert, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 1048.

¹⁶ Sur le statut littéraire des « genres factuels » voir Jean-Louis Jeannelle, « 'L'Acheminement vers le réel'. Pour une étude des genres factuels », *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 279–297.

¹⁷ Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield, «Écrire avec le document: quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines?» *Littérature* n°166, n° 2, 2012, p. 8.

correspondants : suicides, assassinats, vols ; mais aussi des naufrages, un match de boxe et des cas de divorce.

Inspirés par des faits divers, les textes de *Ne jugez pas* s'inscrivent évidemment dans la préoccupation gidienne de la justice. Ils comportent aussi une réflexion sur la fiction : comme le constate Sandra Travers de Faultrier, Gide s'y montre critique à l'égard des « fictions légales » — jugées inaptes à capter la complexité de la vie — mais affirme toutefois leur nécessité en tant que grille conceptuelle qui nous permet d'interpréter le réel.¹⁸ Cependant, c'est surtout la dimension documentaire de ces textes qui nous intéresse ici. Nous nous pencherons sur le statut du sujet et la problématique de l'énonciation, afin d'analyser l'élaboration d'une rhétorique documentaire spécifique. Celle-ci repose, nous le verrons, sur une dialectique entre revendication du statut de témoin et effacement de soi devant l'évidence du document. On arrive au paradoxe d'une instance narrative qui proclame à haute voix sa propre disparition.

Ne jamais dire : *Je*

Les *Souvenirs de la cour d'assises* se présentent à première vue comme une narration « au jour le jour » ; il s'agit en réalité d'un récit recomposé à partir de notes, raconté au présent mais incorporant des citations de lettres et de journaux. Comme le note Pierre Masson, les *Souvenirs* sont un texte construit, orienté, basé sur une sélection de cas et une modification de leur ordre temporel.¹⁹ Selon Roman Wald-Lasowski, « les *Souvenirs de la cour d'assises* portent témoignage : ils sont aussi pour Gide l'occasion d'un rendez-vous nouveau avec lui-même au-delà des ruses et des détours de la fiction, des manœuvres dilatoires d'une œuvre essentiellement anachronique, vécue jusqu'alors dans la non-coïncidence de l'auteur avec les personnages, les doubles de lui-même qu'il met en scène ». ²⁰ Ce rendez-vous de l'auteur avec lui-même reste pourtant loin de l'expression et de la réflexion sur soi qui caractérise l'« espace autobiographique » de Gide (pour reprendre l'expression de

¹⁸ Sandra Travers de Faultrier, « De la fausse monnaie à la fiction », *Bulletin des Amis d'André Gide* vol. 29, n^{os} 131–132, 2001, p. 513–522.

¹⁹ Pierre Masson, « Notice », in Gide, *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 1083.

²⁰ Roman Wald-Lasowski, « *Souvenirs de la cour d'assises* », *Bulletin des Amis d'André Gide* vol. 25, n^o 114–15, 1997, p. 176–77.

Philippe Lejeune).²¹ Entre la distance de l'auteur par rapport au personnage de fiction et la proximité de l'énonciation autobiographique, la rhétorique documentaire permet une troisième voie d'articulation et de désarticulation entre l'écriture, le moi et le monde – pour cet écrivain qui n'a pas obéi à l'injonction d'Oscar Wilde et de Marcel Proust : ne jamais dire *Je*.²²

Théâtre de paroles, la cour d'assises est un lieu de conflit entre des voix divergentes. Cette polyphonie s'inscrit dans un espace d'énonciation politique et idéologique qui devient un lieu de *mésentente*, dans le sens précisé par Jacques Rancière, car « la dispute sur ce que parler veut dire constitue la rationalité même de la situation de parole ». ²³ Ce qui frappa Gide, c'est surtout le refus de prêter l'oreille à la parole de l'autre en raison de la qualité présumée de celui-ci. Dans le deuxième cas raconté par Gide, le voleur accusé raconte une histoire embrouillée de cartes postales et de timbres oblitérés en vue de réfuter sa présence sur la scène de crime. Suite aux interruptions du Président, les jurés se désintéressent de cet alibi — à l'exception de Gide, qu'attire précisément l'in vraisemblance de l'histoire. Gide s'adresse alors au Président « d'une voix trébuchante » : « On n'imagine pas ce que c'est troublant de se lever et de prendre la parole devant la Cour... » (*NJP*, p. 15). Ce geste ne permet ni d'éclaircir les circonstances du vol, ni de rendre plus recevable la défense de l'accusé : « [Arthur] a une sale tête, un physique ingrat, une voix déplaisante; il n'a pas su se faire écouter » (p. 16). Gide ajoute : « il me paraît monstrueux qu'on n'ait pas prêté l'oreille à sa défense. Et plus j'y réfléchis, plus elle me paraît plausible » (p. 19). Plus tard, Gide

²¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1974, rééd. Point Essais 1996, p. 171.

²² « *Les Nourritures terrestres*, c'est bien... c'est très bien... Mais dear, promettez-moi: maintenant n'écrivez plus jamais JE ». Cité par Gide dans *Oscar Wilde*, in Gide, *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 852. Le *Journal* prête des propos analogues à Proust, qui aurait réagi à l'évocation des Mémoires de Gide : « 'Vous pouvez tout raconter, s'écrie-t-il; mais à condition de ne jamais dire: *Je*.' Ce qui ne fait pas mon affaire » (*Jl*, p. 1124). Sur le travail d'abstraction qui s'exerce dans la littérature du XX^e siècle sur les formes d'énonciation du 'je', voir notamment Michael Lucey, *Never Say I: Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*, Durham, Duke University Press, 2006.

²³ Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995, p. 13.

commente le refus opposé par le Président à l'accusé Prosper qui veut se défendre en prétextant une erreur d'identité (p. 39). On ne voit aucun cas où les témoignages permettent de construire une version complète et certaine des faits, la qualité du discours ne correspondant pas forcément à sa vérité. Le document matériel – lettre, carte postale, dossier juridique –, ne porte pas non plus un message univoque.

Gide ne se montre pas toujours si disposé à écouter les témoins, surtout en ce qui concerne les « affaires de mœurs » écoutées à huis clos (il s'agit en fait de plusieurs cas de viol de mineures). Dans la mise en scène des interrogatoires, le recours au discours indirect libre témoigne de l'effet du spectacle des victimes effrayées qu'on oblige à prendre la parole :

Par pitié, Monsieur le Président, abrégez un peu les interrogatoires! Qu'avons-nous besoin d'insister, puisque les faits sont reconnus déjà, que le médecin a fait les constatations nécessaires, et que l'accusé a tout avoué? (p. 21).

Comme le fait remarquer Naomi Segal, le corps féminin se présente ici comme preuve muette, dans une représentation qui reste ambivalente.²⁴ Les « bonnes victimes » sont ici celles qui sont incapables de parler suite au traumatisme : « La petite, du reste, ne peut pas répondre, ou que par monosyllabes » (p. 23); dans une note, Gide évoque une autre victime dont le rire et les propos contradictoires auraient fait une mauvaise impression au jury (p. 50). Écartée comme inutile ou douteuse, la parole de ces enfants paraît toujours excessive ; en revanche le silence peut également éveiller des doutes (p. 42).²⁵ Les voix, les corps et les documents donnent lieu à un processus complexe de transcription et d'interprétation des signes, sans s'inscrire dans un système sémiotique stable.

Quant à la voix narrative du texte, le récit « au jour le jour » s'élabore sur un mode à la fois dramatique et réfléchi qui constitue une rhétorique de la spontanéité. Combinant dialogues rapportés, discours narrativisé et discours indirect libre, Gide prétend néanmoins transcrire ses notes « telles quelles », sous forme de fragments. Certaines remarques sont à lire comme des réflexions générales sur la situation de parole, sans se

²⁴ Naomi Segal, *André Gide: Pederasty and Pedagogy*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 246–48.

²⁵ Selon Emily Apter, « les allégories de la justice chez Gide [...] se décomposent en mises en scène érotiques impliquant l'auteur » (Apter, « Allegories of Justice », art. cit., p. 563 [c'est moi qui traduis]). Cependant, il me semble important de souligner que le sujet d'énonciation documentaire ne correspond pas au sujet autobiographique.

rattacher à un cas particulier : « L'accusé, qui parle le plus vite possible, par grande peur que le Président ne lui coupe la parole (ce qu'il fait du reste constamment), et qui cesse d'être clair — et qui le sent... le malheureux qui défend sa vie » (p. 43). Roman Wald-Lasowski évoque l'emprunt de techniques de la littérature naturaliste, qui contribuent à des effets mimétiques de présentation (p. 181). (« Le voici donc, dans la nuit du 27, à pareille heure, qui se trouve à *** »). Nous trouvons même un écho direct de *Pot-Bouille* de Zola dans le cas d'un infanticide commis par une domestique qui était enceinte du fils de la maison (*NJP*, p. 37).

Gide garde par rapport à son récit une posture ambivalente, puisque l'effet de témoignage direct n'empêche pas la manifestation d'une distance qui le sépare du groupe des jurés auquel il appartient. Il est question, par exemple, de l'« incompétence lamentable » des jurés (p. 59), et de leur incapacité à écouter les témoignages. L'emploi du discours indirect libre est pour beaucoup dans cette rhétorique paradoxale de proximité distanciée. Il s'agit parfois de résumer la pensée ou la réaction affective du narrateur, parfois d'adresser une question muette au Président : « Hélas ! mon Président, est-ce donc si difficile à comprendre ? ou n'admettez-vous pas que Cordier ait pu vouloir épargner une honte à sa mère ? » (p. 68). Substitut de parole, le discours indirect libre peut aussi résumer les délibérations ou les pensées secrètes des jurés, sans que l'on puisse toujours inclure dans ces pensées le point de vue d'André Gide : « Quelle belle fin de session ce sera ! Les journaux vont en parler pour sûr ! » (p. 80). On voit s'établir dans la narration un mode de focalisation interne souvent associé aux « indices de fictionnalité », selon l'expression de Dorrit Cohn.²⁶ Le narrateur d'un récit factuel peut-il pénétrer dans la conscience d'autrui ? La conséquence de ce procédé chez Gide n'est pas tant un effet de fictionnalisation (le contexte pragmatique ne permettant pas ici de dissocier auteur et narrateur) que l'inscription d'une subjectivité ambiguë, mouvante, dans une relation critique à une situation de parole.

Ne jugez pas

Les Souvenirs de la cour d'assises ne sont donc ni des documents bruts ni des témoignages neutres, malgré l'affirmation de Gide selon laquelle il avait « exposé sans commentaires » la relation d'une expérience (*NJP*, p.

²⁶ Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore et Londres: Johns Hopkins University Press, 2000, p. 117.

90). S'il en va autrement pour les « faits divers » publiés dans la chronique de la *N.R.F.*, présentés le plus souvent sans commentaire, ces textes sont néanmoins encadrés et présentés, d'abord par les « Lettres sur les faits divers » qui annoncent et expliquent l'objet de la chronique. Gide se réserve le droit de commenter des aspects des textes qui auraient échappé au journaliste (*Lettre*, p. 610), mais la rareté du commentaire fait preuve d'un mode de retrait narratif. Ce retrait prend dans l'œuvre de fiction une forme différente, comme le note Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre » (*RR2*, p. 548). Dans un texte sans personnages de fiction et où le « nom propre » de Gide reste nécessairement présent comme instance d'énonciation, cette aspiration à « pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total » (*RR2*, p. 548) aura pour conséquence l'élaboration, à travers un discours du document, d'une forme de subjectivité ambiguë.²⁷

Gide proclame ouvertement cette éthique de l'effacement de soi au début de *L'Affaire Redureau* :

Nous nous placerons en face des faits, non en peintre ou en romancier, mais en naturaliste. [...] Nous présenterons, en nous effaçant de notre mieux, une documentation autant que possible authentique; j'entends par là non interprétée, et des témoignages directs. (*NJP*, p. 98)

De même, l'« Avant-propos » de *La Séquestrée de Poitiers* s'ouvre sur un dégagement de responsabilité : « J'ai quelque scrupule à signer la relation de cette singulière histoire. Dans l'exposé tout impersonnel que je vais en faire, je n'eus souci que de mettre en ordre les documents que j'ai pu recueillir, et de m'effacer devant eux » (p. 201). Cet effacement de l'auteur au profit de la documentation est à distinguer du silence coupable des voisins poitevins des Bastian, lesquels, selon le reportage publié dans *La Vie illustrée* en 1901, « se sont féroce­ment tus » pendant les vingt-quatre ans de la séquestration de Mélanie (p. 203). Ne pas juger n'est pas refuser de témoigner.

Il faut cependant nuancer l'affirmation initiale de Gide, car *L'Affaire Redureau* et *La Séquestrée de Poitiers* ne sont pas de simples ensembles

²⁷ On se rapportera ici au texte d'Émile Benveniste sur la détermination de la subjectivité dans le langage, ainsi qu'aux travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur les lieux d'inscription de la subjectivité. Benveniste, « De la subjectivité dans le discours, » in *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, vol. 1; Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation: de la subjectivité dans le langage*, 4^e édition, Paris : Armand Colin, 1999.

de documents. L'intervention de l'auteur se manifeste le plus clairement dans *L'Affaire Redureau*, puisque le crime du jeune adolescent s'inscrit dans la problématique de l'« acte gratuit ». Gide met l'accent sur la spontanéité de l'acte, car « l'intérêt psychologique du cas Redureau serait grandement affaibli s'il était prouvé que l'idée du crime habitait depuis longtemps l'esprit du jeune assassin » (*NJP*, p. 109). Dans *La Séquestrée de Poitiers*, la mise en ordre des reportages, des témoignages et des images a pour effet de démonter l'évidence apparente du document, non pour couper celui-ci de tout rapport à la vérité, mais pour lui accorder un double statut de preuve et d'échantillon de discours. L'article de *La Vie illustrée* de 1901, cité par Gide dans l'avant-propos, voit dans l'histoire de Mélanie « un drame de préjugés, de respectabilité, de vertu exaspérée » (p. 204). Mais Gide ne reprend pas à son compte cette dénonciation directe de la famille bourgeoise.²⁸ Le récit de Gide fait alterner le cadre narratif et des citations abondantes tirées du dossier juridique, y compris la lettre anonyme adressée au Procureur Général de Poitiers pour dénoncer Mme Bastian mère, et l'inventaire des objets trouvés dans la chambre de Mélanie. Le ton froid et objectif constitue en lui-même une critique à l'égard du sensationnalisme. Une note d'une exactitude presque positiviste corrige les exagérations des journaux en précisant que la couche de Mélanie ne recueillit que des larves d'« uniquement deux espèces » (p. 212). On voit que l'attitude apparemment impersonnelle de Gide représente un mode d'intervention subtile. Le travail de montage relativise chaque élément du dossier, tout en nous orientant vers une certaine interprétation. Par exemple, les notes du chapitre 2 corrigent certains propos du juge rapportés dans le *Journal de l'Ouest* pour suggérer à la fois la proximité entre Mélanie et son frère, et le caractère volontaire de l'enfermement de Mélanie.

À partir du troisième chapitre, le « je » intervient de plus en plus souvent comme marqueur déictique et garant de l'authenticité du document : « J'ai sous les yeux une grande photographie » (*NJP*, p. 223). Les interventions du narrateur peuvent prendre la forme d'une paralipse : « Je n'ai pas à faire ressortir l'extraordinaire inconséquence des réponses de Mélanie Bastian. Le lecteur s'en apercevra bien de lui-même » (p.

²⁸ Nous ne partageons pas l'avis de l'historien Jean-Marie Augustin, qui, sans analyser la stratégie documentaire mise en place par l'auteur, identifie le point de vue de *La Vie illustrée* à celui de Gide (Augustin, *L'Histoire véridique de la séquestrée de Poitiers*, Paris: Fayard, 2001, p. 9).

227). L'adresse au lecteur et le recours à l'impératif contribuent à établir une rhétorique de proximité (« Écoutons d'abord Pierre Bastian » [p. 214]), tandis que l'emploi de la première personne du pluriel peut aussi marquer le passage du récit au commentaire: « nous croyons que Mélanie désignait par ces mots [*cette chère bonne maison de grand fond Malampia*] sa chambre sordide » (p. 228). Par ces interventions, Gide démantèle systématiquement l'interprétation proposée par les reportages (la mère aurait voulu punir sa fille suite à une « faute » sexuelle), afin de souligner le caractère « parfaitement volontaire » de la réclusion de Mélanie (p. 253).

Dans ses écrits documentaires Gide élabore une stratégie polyphonique complexe, proche à certains égards de son écriture de fiction (notamment des structures dialogiques des *Faux-monnayeurs*²⁹). Médiateur de la parole d'autrui, l'auteur instaure dans son discours un lieu d'énonciation instable, oscillant entre affirmation de soi et effacement de soi devant les documents. Tout en se voulant fidèle à la complexité du réel, Gide se trouve obligé de s'engager dans une vision forcément partielle des faits, car le document ne parle pas tout seul. La posture de Gide se résume alors par l'injonction éthique paradoxale qu'il adresse au lecteur considéré comme juré virtuel, c'est-à-dire comme celui dont la tâche consiste précisément à participer à l'exercice de la justice : ne jugez pas.

²⁹ David Walker a démontré le lien qui unit les procédures judiciaires aux techniques narratives employées dans *Les Faux-Monnayeurs* (la multiplicité des points de vue, l'emploi de citations) (p. 56–58).

André-Alain MORELLO
Université du Sud-Toulon Var

Lire Bossuet au Congo Gide à la frontière des préjugés et de l'ethnologie

Gide, Barthes, Macé

Dans *Pensées simples*, recueil de textes sur la littérature, les mythes, les différentes cultures, Gérard Macé consacre plusieurs pages à Gide et à son *Voyage au Congo*, en partant du texte célèbre des *Mythologies* de Roland Barthes. Macé égratigne Barthes pour réhabiliter Gide. Mais ces pages ne se limitent pas à une simple réhabilitation de celui qui fut le contemporain capital, elles apportent aussi des nuances, des interprétations de la position de Gide. Sans doute *Voyage au Congo* est-il le portrait d'un lecteur :

Au cours de son voyage au Congo, [...] Gide ne lit aucun ouvrage concernant l'Afrique. Non pas que la réalité autour de lui ne l'intéresse pas, bien au contraire, mais après des journées de marche éreintantes au cours desquelles il est attentif à la faune et à la flore, écoute les doléances des Noirs, observe les manigances des coloniaux, il a besoin de rentrer dans ses pénates, et de retrouver ses esprits. Il attrape alors dans ses malles, au milieu des flacons de cyanure et des médicaments, les *Sermons* de Bossuet, les pièces de Racine et de Corneille, les *Fables* de la Fontaine, mais aussi Goethe en allemand, Shakespeare en anglais (il n'a d'ailleurs pas oublié d'emporter l'*Oxford Concise Dictionary*). Gris-gris d'occidental qui le protègent de l'envoûtement, de l'illusion d'être passé « de l'autre côté », mais aussi exotisme à rebours et façon de rester sur son quant-à-soi, qui lui permettent de conserver sa forme intellectuelle et sa lucidité, de même que la baignade et les heures à cheval lui permettent de vérifier sa forme physique, alors qu'il va vers la soixantaine.

Le soir, Gide retrouve :

Iphigénie et Faust, et rédige des notes grâce auxquelles il dénoncera au retour la conduite désastreuse, criminelle, des compagnies concessionnaires du

caoutchouc et de leurs représentants [...] On pourrait reprocher à Gide d'ignorer la démarche ethnographique, s'il n'accomplissait une tâche politique aussi urgente que nécessaire: il n'observe pas les sociétés africaines de l'intérieur, mais il voit bien comment on les détruit et, s'il ne découvre pas les Noirs, il parfait sa connaissance des Blancs qui s'exercent en Afrique avant de pratiquer la barbarie à domicile. En somme, le but du voyage se déplace au fur et à mesure et, le retour approchant, Gide pense de plus en plus à dénoncer ce qu'il a observé sur place, [...]. Il se prépare ainsi au retour d'URSS dix ans plus tard.¹

Cette lecture proposée par Gérard Macé peut s'appuyer sur la phrase du chapitre IV du *Voyage au Congo*: « A présent je sais, je dois parler. »²

Le second fragment de Gérard Macé relatif au *Voyage au Congo* est entièrement consacré à Gide lecteur : « Le 10 mars 1927, alors que le voyage touche à sa fin, Gide tient à noter dans son journal ce qui ressemble à une bouffée de bonheur : *Qu'importe un jour de plus? Je n'ai jamais mieux lu, ni plus amoureusement.* » L'Afrique offre ainsi à Gide d'exceptionnelles conditions de lecture : « La veille, le long du fleuve Logone qui sert aujourd'hui de frontière entre le Tchad et le Cameroun (une frontière que les habitants de deux rives franchissent en barque dix fois par jour), Gide [...] s'était endormi *après un petit coup de Milton*. Milton n'est pas une marque d'alcool, ni un remontant ni un élixir, c'est bien l'auteur du *Paradis perdu* que Gide lit en anglais. La formule retient d'autant plus l'attention qu'il l'avait employée le jour précédent, lorsqu'il avait pris *un petit coup de cognac* pour se remettre de la vue, et de l'odeur, d'un hippopotame dépecé [...] » (Macé, 162). Lire à la frontière « un petit coup de Milton », ça remonte, comme le disait Montherlant de la lecture de Zola. Troisième et dernier fragment de Gérard Macé consacré à Gide, et cette fois, c'est Gide contre Barthes: « Gide lisait du Bossuet en descendant le Congo. Cette posture résume assez bien l'idéal de nos écrivains 'en vacances', photographiés par *le Figaro* ». ³ Macé commente ainsi ces phrases de Barthes :

Ces lignes caricaturales (Gide n'est pas en vacances, il voyage pendant dix mois en payant de sa personne et, s'il est photographié, c'est par Marc Allégret qui l'accompagne) sont de Roland Barthes, d'habitude plus subtil. Mais Barthes

¹ Gérard Macé, *Pensées simples*, Paris, Gallimard, 2011, p. 160-161.

² André Gide, *Voyage au Congo*, in *Souvenirs et voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 401 (désormais abrégé : SV).

³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 30.

dans *Mythologies* a parfois besoin de fabriquer des clichés, pour mieux les démolir. Tour de passe-passe qu'on relève d'autant plus que Barthes a bien des raisons d'admirer Gide, et que lui-même en Chine n'a pas brillé par sa lucidité: il n'a rien vu, rien su, rien voulu savoir de la réalité du régime maoïste, au cours d'un voyage dont Sollers était le gentil organisateur. (Macé, 162-163).

Macé oppose Barthes voyageur en Chine et Gide voyageur non plus au Congo mais en URSS. Et démasque l'imposture de Roland Barthes.

Voyage au Congo, carnets de lecture

Dès la seconde page de *Voyage au Congo*, est évoquée la lecture: « Je reprends, avec délices, depuis la fable I, toutes les fables de La Fontaine. Je ne vois pas trop de quelle qualité l'on pourrait dire qu'il ne fasse pas preuve. Celui qui sait bien voir peut y trouver trace de tout; mais il faut un œil averti, tant la touche, souvent, est légère. C'est un miracle de culture. Sage comme Montaigne; sensible comme Mozart. » (SV, 334) Reprendre toutes les fables depuis la fable I; recommencer à partir de l'abc de la culture littéraire française. En ce sens, *Voyage au Congo* est un livre des commencements. Mais cette culture revisitée, redécouverte, est aussi une culture pour les happy few (il faut un œil averti). Paradoxe ou provocation, au début d'un récit de voyage en Afrique noire? Le paragraphe qui suit cet éloge de la Fontaine souligne une incompatibilité de la culture et du voyage: « Hier, inondation de ma cabine, au petit matin, lors du lavage du pont. Un flot d'eau sale où nage piteusement le joli petit Goethe *leatherbound*, que m'avait donné le comte Kessler (où je relis les *Affinités*). » (SV, 334) Comme si deux textes s'opposaient, s'affrontaient, en tous cas au début du voyage, le corpus de la littérature européenne, et le récit des conditions de voyage en Afrique.

Puis seront évoqués *Typhon* de Conrad (SV, 343), Bossuet, assez longuement au début du second chapitre, *Les Oraisons funèbres* mais aussi le *Traité de la concupiscence*, Molière, « relu les trois premiers actes du *Misanthrope* » (SV, 362), qui aboutit à une réflexion sur le personnage d'Alceste: « les meilleures scènes sont peut-être celles où lui-même ne paraît pas » (SV, 363): Gide n'est pas Alceste. Puis Stevenson, *Master of Ballantrae*, histoire de deux frères ennemis dans l'Ecosse et l'Amérique du XVIIIe siècle, puis *Cinna* et *Iphigénie*, puis Goethe et Tchekhov, puis Beaumarchais qui a droit, dès la première page du *Retour du Tchad*, à une appréciation réservée: « Je relis *le Barbier de Séville*. Plus d'esprit que d'intelligence profonde. De la paillette. Manque de gravité dans le comique. » (SV, 517). « Un petit coup de Milton »

(SV,558), avant une seconde lecture de *The Flight of the Duchess* de Robert Browning (SV, 563), l'histoire de la fuite d'une femme de la haute société moldave en compagnie de son amant (Gide et Marc Allégret?), puis Conrad à nouveau, puis *Horace* de Corneille, « pièce entre toutes qui [...] exaspère » Gide (SV, 629).

La relecture africaine fait changer d'avis Gide, elle modifie la première lecture. C'est le cas pour l'œuvre de Browning, c'est aussi le cas pour *Horace*:

Je suis surpris pourtant; après un début traînant et ergoteur, Corneille s'élève bientôt au plus haut [...]. Tout cela mérite d'être relu avec l'attention la plus soutenue. Tout le second acte est admirable, du meilleur Corneille, et tel que je ne connais rien de plus grand. (SV, 629)

Conclusion (provisoire): il faut relire Corneille en Afrique. Mais, le lendemain, les choses se dégradent: « Tout l'acte III est des plus médiocres lorsqu'il n'est pas des plus mauvais » avant un éloge final: « Mais admirable de tous points le cinquième acte. » (SV, 629) Lecture du *Faust* de Goethe, « abandonné depuis huit jours pour Milton et Browning » (SV, 570), après celle des *Affinités électives*: « après une bonne tranche des *Affinités* » (SV, 443). Une allusion à Flaubert et à l'une des dernières tentations d'Antoine, le catoblépas (SV, 443). Baudelaire, reparcouru de mémoire: « En tipoye, ne pouvant lire, je repasse tout ce que je sais des *Fleurs du Mal* » (SV, 434). Relecture de Shakespeare: « Tandis que je relis avec ravissement *Romeo and Juliet*, Marc soigne des plaies [...]. » (SV, 452). Chacun son plaisir.

Le diptyque du *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad* rassemble ainsi une centaine de renvois à des œuvres littéraires, qui vont d'une simple allusion à un développement de plusieurs pages. Remarquable aussi le va-et-vient entre les œuvres françaises et les œuvres européennes, comme si Gide recherchait un subtil équilibre entre la littérature française (les classiques, de Montaigne à Baudelaire; aucun contemporain) et la littérature étrangère. Gide est d'abord un passeur des frontières (de l'Europe). Le corpus littéraire convoqué a quelque chose d'une synthèse de la culture littéraire européenne, comme si, pour être à la hauteur de la découverte de l'Afrique noire, il fallait être entouré des plus brillants ambassadeurs de l'Europe. La littérature n'est d'ailleurs pas la seule à être convoquée, c'est tout l'art européen que Gide apporte avec lui en Afrique: Simone Martini de Sienne, les tombes étrusques d'Orvieto ou de Chiusi, Stravinsky, Corot, jusqu'à Benozzo Gozzoli: Mala, « jeune archer de formes parfaites [...] semble un Benozzo Gozzoli. » (SV, 618). Gris-

gris d'Occidental? Ivresse culturelle nécessaire pour soutenir le choc de l'Afrique, comme « un petit coup de Milton »? Toujours est-il qu'à plusieurs reprises Gide avoue n'avoir jamais aussi bien lu, ni plus amoureux, qu'en Afrique, comme s'il voulait suggérer qu'on appréciait mieux, qu'on comprenait mieux, la culture de son pays quand on est à l'extérieur de son pays. Comme Marguerite Yourcenar qui estimait que l'Europe était plus belle vue d'Amérique.⁴ Gide ne dit rien d'autre dans une lettre à Jean Schlumberger écrite au Congo le 10 décembre 1925: « j'estime que, pour bien comprendre la France, il faut la voir de l'étranger », avant de préciser à la fin de sa lettre: « Je vis ici en compagnie de La Fontaine, Bossuet, Molière, et relis dans le texte les *Affinités* de Goethe, ravi de les si bien comprendre. »⁵ Marc est presque passé au second plan...

Étonnant parallèle que l'on peut faire avec *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, autre grand récit de voyage (très littéraire) d'un grand européen cultivé. Comme celui de Gide, le texte de Lévi-Strauss est un véritable écrin de la culture européenne: face aux Bororo, Lévi-Strauss se souvient de Diderot, de Chopin, de Chateaubriand, de Corneille, comme s'il voulait offrir à ces derniers peuples d'Amazonie l'hommage de l'Europe. Dans son récit, l'ethnologue Lévi-Strauss reconnaît avoir eu des tentations littéraires, et avoue avoir écrit une nouvelle version de *Cinna*. « Ma pièce s'appelait *L'Apothéose d'Auguste* ». Et Lévi-Strauss décrit de façon très précise sa nouvelle version de Corneille, sa réécriture des classiques, comme si un des enjeux du voyage était de revisiter sa culture d'origine, et aussi de la modifier⁶. Gide ne réécrit pas Corneille, mais il n'en est pas si loin: son jugement sur certaines pièces s'est sensiblement modifié à la suite de ses relectures africaines. L'Afrique transforme les perspectives, change profondément le regard porté sur sa propre culture. La frontière bouge, celle qui sépare ces deux textes qui se font face: celui du corpus occidental, celui de la découverte d'un autre monde.

⁴ Voir la lettre à Jean Lambert du 23 septembre 1956, in Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, Folio, 1995, p. 153-154.

⁵ André Gide et Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, éd. par Pascal Mercier et Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 1993, p. 800.

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, rééd. Pocket, collection « Terre humaine Poche », p.453-457.

Préjugés

Le contact avec l'Afrique a-t-il pour autant modifié en profondeur le regard que Gide portait sur l'Afrique? À la lecture de *Voyage au Congo*, on est frappé par certaines ambiguïtés du texte, par des faiblesses, peut-être au premier rang desquelles les jugements sur les Africains, dont on est en droit de se demander si la part du préjugé ne l'emporte pas – parfois – sur celle de l'ironie, omniprésente. Quelques exemples, seulement. À propos d'un porteur malade, dans le *Retour du Tchad*, Gide écrit: « souffrant depuis deux jours, il ne semble guère en état de nous suivre. Je ne sais ce qu'il a; comme tous les nègres, sitôt qu'ils sont malades, il devient mou. » (SV, 619). Les Européens seraient-ils plus durs face à la souffrance? Autre préjugé, dans *Voyage au Congo*:

De quelle sottise, le plus souvent, le Blanc fait preuve, quand il s'indigne de la stupidité des Noirs! Je ne les crois pourtant capables que d'un très petit développement, le cerveau gourd et stagnant le plus souvent dans une nuit épaisse - mais combien de fois le Blanc semble prendre à tâche de les y enfoncer! (SV, 421)

Le préjugé relatif aux « Noirs » est encadré, faut-il dire atténué, par deux attaques contre les « Blancs ». Il reste que ce « cerveau gourd et stagnant » surprend; « gourd » de gurdus (grossier) comme on dit des doigts qu'ils sont gourds, engourdis par le froid. Les Noirs seraient enfermés dans une nuit épaisse. Dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel évoquera la Chine comme une civilisation « clapotante », caractérisée par une histoire répétitive; c'est du même style.⁷ Dans le *Retour du Tchad*, à propos des Massa, Gide notera encore:

Les gens de ces peuplades primitives, je m'en persuade de plus en plus, n'ont pas notre façon de raisonner; et c'est pourquoi si souvent ils nous paraissent bêtes. Leurs actes échappent au contrôle de la logique dont, depuis notre plus tendre enfance, nous avons appris, [...] à ne plus pouvoir nous passer. (SV, 547)

Radicalité altérité de l'Afrique pour Gide. Une culture autre: ces gens-là ne sont pas comme nous. Le voyage accentue cette conviction: « je m'en persuade de plus en plus. » Gide oppose ici deux enfances, la française, fondée sur la logique, l'africaine a-logique. On peut se demander si Gide ici ne reprend pas à son compte toute la légitimation d'un système colonialiste qui a présenté les peuples d'Afrique comme des peuples incapables de prendre en main leur propre destin, incapables de se

⁷ Paul Claudel, 34^e entretien, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche [1954], Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2001, p.280.

gouverner eux-mêmes, comme un peuple d'enfants. Dernier exemple, extrait du passage consacré au départ d'Adoum, dans lequel Gide fait l'éloge d'une « pauvre race opprimée » (SV, 589):

Tant de dévouement, d'humble noblesse, d'enfantin désir de bien faire, tant de possibilité d'amour, [...] je ne vois rien en lui que d'enfantin, de noble, de pur et d'honnête. Les Blancs qui trouvent le moyen de faire de ces êtres-là des coquins sont de pires coquins eux-mêmes, [...]. Mais partout et toujours c'est de la bêtise des nègres que l'on parle. Quant à sa propre incompréhension, comment le Blanc en aurait-il conscience? Et je ne veux point faire le Noir plus intelligent qu'il n'est; mais sa bêtise, quand elle serait, ne saurait être, comme celle de l'animal, que naturelle. Celle du Blanc à son égard, et plus il lui est supérieur, a quelque chose de monstrueux. (SV, 589-590)

De l'enfance à l'animal, le pas est franchi. Gide s'est enfermé: « et je ne veux point faire le Noir plus intelligent qu'il n'est... » Alors même qu'il voit les Blancs comme des « coquins » et de possibles « monstres », il rabaisse les Noirs dans leur enfance, et dans une bêtise « naturelle », comme celle de l'animal. La coquinerie européenne (pour parler comme Stendhal) face à l'état de pure nature (pour parler comme Rousseau).

Dans un essai sur Céline, Anne Henry oppose la force de la séquence africaine de *Voyage au bout de la nuit*, la redoutable efficacité du romancier à ridiculiser le système colonial, à l'ambiguïté, voire à la faiblesse du texte de Gide. Dans le roman de Céline, « jamais d'éparpillement anecdotique comme dans le *Voyage au Congo* de Gide où la dénonciation des exactions coloniales, entrecoupée de récits de chasse aux papillons et de louanges pour les mœurs musulmanes, forme un ensemble aussi distingué que décevant. » Sans doute ne trouve-t-on guère de compassion chez Céline: aucune « intention d'apitoyer sur les employés de factories exploités par les actionnaires invisibles, encore moins sur le sort des noirs »; avec la vie coloniale, c'est la « quintessence d'une société qui est révélée avec ses constantes, cupidité, sottise, vanité [...] » Chez Céline, comme le note encore Anne Henry, « la vie coloniale singe scrupuleusement les habitudes métropolitaines ». ⁸ Mais c'est le choix du roman qui permet à Céline ce tableau impitoyable. Gide savait la force du roman. Dans *Si le grain ne meurt*, il rappelle que le roman peut seul approcher de la réalité. Dans *Voyage au Congo*, il assume le choix de l'écriture reportage, de l'écriture diariste. Gide aurait pu écrire un roman comme *la Rose de sable* de Montherlant; il ne l'a pas écrit.

⁸ Anne Henry, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 170.

Sans doute, dans *Voyage au Congo*, Gide a-t-il reconnu « la nécessité, mais aussi la difficulté, du dialogue entre cultures différentes »⁹, sans doute a-t-il eu « la volonté de pénétrer la culture africaine » et « tant bien que mal, [...] d'établir un dialogue avec des coutumes, des mœurs, des actions humaines qui se présentent d'abord à lui dans toute leur *étrangeté*. » Comme l'a souligné David Ellison, dans *Voyage au Congo*,

est posé tout le problème méthodologique de l'anthropologie moderne: comment l'observateur occidental peut-il s'introduire dans une culture autre et la décrire objectivement, sans que sa vision soit faussée par ses propres préjugés? .

En d'autres termes, il faut se demander « jusqu'à quel point » Gide a « réussi à se désengager de ses préjugés d'Européen *civilisé* » (Ellison, p. 378, 381, 382, 384.). La question se pose dès lors que Gide semble remporter comme « butin de son voyage » la confirmation de son goût pour le classicisme français. N'y a-t-il pas parfois chez Gide une tentation de repli identitaire, et la conviction que les cultures, comme l'a écrit Edgar Morin, « ne peuvent pas dialoguer »¹⁰? *Voyage au Congo* doit se lire dans cette perspective d'une réflexion sur le dialogue des civilisations, dialogue que Régis Debray qualifie de « mythe contemporain ». Debray n'est pas certain que la rencontre des cultures puisse toujours aboutir au dialogue, car, pour lui :

la culture n'est pas le lieu naturel de la confluence et de l'harmonie. Ce rôle est rempli par la science et la technique, [...]. La culture est le lieu naturel de la confrontation, puisque c'est la forge de l'identité, et qu'il n'y a pas d'identité sans un minimum d'altercation avec un autre que soi. Quoi qu'on fasse et dise, un *nous* se pose en s'opposant à un *eux*, comme le moi à un non moi.¹¹

Lévi-Strauss, pour en revenir à lui, ne disait rien d'autre quand il estimait que « les cultures [...] ont besoin, pour exister et se renouveler, de disposer en quelque manière d'une base de repli identitaire à partir de

⁹ David Ellison, « André Gide et la question de la culture, de Brazzaville à Moscou », *La littérature française au croisement des cultures*, Actes du colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne, *Travaux de littérature*, XXII, Genève, Droz, 2009, p. 377-384.

¹⁰ « Leurs représentants officiels seulement le peuvent de manière conformiste et donc limitée ». Edgar Morin, « Le dialogue des cultures », *Le Monde des Religions*, n°9, janvier-février 2005, p. 82 (article d'une page).

¹¹ Régis Debray, *Un mythe contemporain: le dialogue des civilisations*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 32-33.

laquelle elles affirment une singularité qui paraît s'opposer à l'ouverture vers l'extérieur. »¹²

Ouvertures

Il reste que *Voyage au Congo* est aussi et surtout une œuvre qui ouvre un avenir, d'abord en dénonçant le système colonial. Gérard Cogez a montré que Gide

ne laisse intact [...] aucun élément de la relation entre les occupants et les populations soumises; on s'avise qu'il sape sans appel les fondements mêmes de cette relation. Il réunit à peu près tous les arguments nécessaires pour constituer en quelque sorte un dossier préparatoire, et annonciateur, du cri de révolte poussé en 1939 par Aimé Césaire.¹³

Gide prend soin de noter tout ce que le colonialisme peut avoir d'intolérable, comme le spectacle de cet « abondant troupeau d'enfants des deux sexes, de neuf à treize ans, parqués en pleine nuit froide », enfants qui « auraient été emmenés de leurs villages, la corde au cou » et que l'on fait travailler « depuis six jours sans salaire, et sans leur donner rien à manger. » (SV, 464). Ailleurs, c'est le portrait de coloniaux qui à lui seul est une charge contre tout un système: on se souvient du colon Léonard, qui en a contre les Portugais: « Il y a trois espèces de Portugais: les vrais Portugais; et puis les Portugais de la merde; et puis la merde de Portugais. » (SV, 352) Avec un tel portrait à la gloire du colonialisme, Gide n'est pas si loin de Céline, ou de Marcel Aymé...

Texte d'ouverture aussi dans la mesure où Gide fait entendre l'appel de l'Afrique, appel irrésistible, comme celui évoqué par Camille devant Prouhèze au début du *Soulier de satin*:

Dites-moi que vous ne l'avez pas ressenti vous-même? Les moucheron sont pas plus faits pour résister à cette extase de la lumière, quand elle pompe la nuit, / Que les cœurs humains à cet appel du feu capable de les consumer. L'appel de l'Afrique! / La terre ne serait point ce qu'elle est si elle n'avait ce carreau de feu sur le ventre [...] »¹⁴

¹² Claude Lévi-Strauss, in Michel Izard, Préface à Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire, Race et culture*, Albin Michel/ Editions UNESCO, Paris, 2001, p. 18.

¹³ Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2004, p. 65.

¹⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, in *Théâtre*, tome II, édition publiée sous la direction de Didier Alexandre et de Michel Autrand, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 271.

Gide a reconnu avoir été attiré par l'Afrique, espérant y trouver une sorte de « bain de jouvence », comme il le reconnaît dans ses entretiens avec Jean Amrouche: « j'étais très attiré, osons le dire, sensuellement aussi, par la race noire, et une race non déformée par le costume, la civilisation, les lois, [...]. J'espérais trouver là-bas [...] une humanité libre et naturelle. »¹⁵ Ouverture enfin du texte vers d'autres horizons intellectuels pour Gide, qui se met tour à tour dans la peau d'un ethnologue, d'un botaniste, d'un naturaliste.

D'un ethnologue? Dans *Pensées simples*, Gérard Macé consacre de nombreux passages à la lecture de Lévi-Strauss, de Leiris, de Marcel Griaule; sa relecture de Gide est en quelque sorte encadrée, et stimulée par ces notes sur les ethnologues. Lévi-Strauss lui-même, dans *Tristes tropiques*, estimait que, « comme les mathématiques ou la musique, l'ethnographie est une des rares vocations authentiques. On peut la découvrir en soi, même sans qu'on vous l'ait enseignée » (57). Gide est peut-être un de ces ethnologues, qui découvre sa vocation sur le terrain, et qui regrette de n'avoir lu *la Mentalité primitive* de Lévy-Bruhl qu'à son retour. En Afrique, Gide s'est intéressé à l'organisation des villages, à la question de la polygamie, aux danses, etc... D'un naturaliste? Que d'observations sur les animaux dans *Voyage au Congo!* Gide est convaincu que dans l'étude du comportement animal, il y a, avec le comportement humain, des « points d'intersection [...] qui peuvent être très intéressants » (Marty, 263). D'un botaniste? On trouve chez Gide une attention au monde végétal qui confère à son texte une réelle dimension pré-écologique, exactement comme *Tristes tropiques*.

À la frontière

Voyage au Congo, dans toute l'œuvre de Gide, est par excellence un texte à la frontière. Mais la vraie frontière du texte est peut-être surtout celle qui sépare les préjugés de l'appel vers l'autre monde, la ligne entre les signes de fermeture et les marques d'ouverture. Et cette ligne bouge au long du texte, comme une frontière mobile. La critique a insisté sur le caractère ambigu de ce diptyque africain de Gide¹⁶. Cette ambiguïté tient aussi en partie à une certaine hybridité de ces textes, « dans lesquels sont

¹⁵ Entretiens André Gide - Jean Amrouche (1949), in Eric Marty, *André Gide, Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 263.

¹⁶ Par exemple, Walter Putnam, dans son étude « Gide et le spectacle colonial », *Bulletin des Amis d'André Gide* 131-132, juillet-octobre 2001, 495-511.

incessamment juxtaposés un point de vue esthétique et un regard critique sur la réalité coloniale. »¹⁷ Mais *Voyage au Congo* et le *Retour du Tchad* sont aussi, dans l'histoire de la littérature française, une étape vers une sorte de réconciliation entre la France et l'Afrique. On est frappé, dans ces deux textes, par la répétition des échanges de sourires entre Gide et les Africains, et il n'est pas indifférent que dans ce livre testament qu'est *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, Gide revienne au sourire de Mala: « Gentil Mala! sur mon lit de mort, c'est ton rire amusé, c'est ta joie, que je voudrais revoir encore » (SV, 1050-1051). On peut alors admettre, avec David Ellison, que « si l'un des très grands écrivains français de ce premier versant du XXe siècle n'a pas toujours su (ou pu) dépasser les paramètres de sa propre culture, ce n'est pas faute d'avoir essayé - non sans réussir à le faire mieux que la plupart de ses contemporains -, de lever le voile du cœur des ténèbres ». ¹⁸

¹⁷ Jean-Michel Wittmann, article « Afrique coloniale » in *Dictionnaire Gide*, sous la direction de Pierre Masson et Jean-Michel Wittman, Paris : Les Classiques Garnier, 2011, p. 21.

¹⁸ David Ellison, p. 384. Voir aussi l'article de Frank Lestringant, « André Gide, tintouin au Congo », *Le Magazine littéraire*, 521, juillet-août 2012, p. 66-69.

À la frontière de l'œuvre dramatique gidienne : *Amal* et sa mise en scène par Jacques Copeau

Traduite par Gide entre 1914 et 1922, programmée plusieurs fois au Théâtre du Vieux-Colombier de 1914 à 1924, mise en répétitions au printemps 1924, la pièce de théâtre *Amal et la lettre du roi* n'a finalement jamais été portée à la scène par Jacques Copeau. Quelles sont les caractéristiques de la traduction gidienne ? En quoi les dossiers de travail aident-ils à comprendre la relation entre l'écrivain-traducteur et le metteur en scène ?

La traduction

Le premier contact de Gide se fait avec Rabindranath Tagore poète, dont Saint-John Perse lui a conseillé la lecture. Déçu par la version du *Gitanjali* donnée par *Le Mercure* en 1913, il en donne immédiatement sa propre traduction aux éditions de la N.R.F. sous le titre : *L'Offrande lyrique*¹. Le 26 juin 1914, il lit *The Post Office*², dont l'éditeur Macmillan lui a communiqué les épreuves et il lui écrit aussitôt son intention de le traduire (*Jl*, p. 797). La traduction débute en juillet, au rythme d'une heure le matin (*Jl*, pp. 803 et 805). D'emblée, Jacques Copeau est intéressé par la pièce et l'annonce dans le programme du Vieux-Colombier, sous le titre provisoire : *L'Hôtel des postes*³. Le 4 décembre 1914, Gide prononce une conférence sur Tagore au Vieux-Colombier, dont le contenu est repris dans la préface de la seconde édition de

1. André Gide, *Journal*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, pp. 749 et 755. Nous référons désormais à cette édition (désormais abrégé : *Jl*) entre parenthèses après les citations.

2. *The Post-Office*, a Play Translated by Devabrata Mukerjea, Londres, Macmillan and Co, 1914.

3. *Correspondance Gide-Copeau*, II, *Cahiers André Gide n° 13*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 61, 65 et 67. Nous référons désormais à cette édition (désormais abrégé : *Corr. GC2*) entre parenthèses après les citations.

l'Offrande lyrique la même année. Gide rapproche le traitement de l'attente dans certains poèmes de Tagore du thème principal de la pièce.

Même si l'activité du Vieux-Colombier, qui vient de clore triomphalement sa première saison en mai 1914 avec *La Nuit des rois* de Shakespeare, est interrompue par la guerre, Copeau s'impatiente de plus en plus en 1915 et 1916 de ne pas voir la traduction achevée (*Corr. GC2*, pp. 94, 120 et 123). Il souhaite visiblement l'inscrire à son répertoire américain, ce qui n'advient pas, car, malgré les promesses renouvelées de Gide en 1917, elle est bel et bien remise dans ses tiroirs (*Corr. GC2*, p. 173). Le 13 décembre 1919 encore, Copeau doit recourir à son secrétaire, Michel Saint-Denis, pour en presser l'achèvement. C'est alors que Gide opte pour le titre définitif : *Amal et la lettre du Roi*, de préférence à *La Poste* (*Corr. GC2*, pp. 212 et 213). Le travail est-il terminé pour autant, ou faut-il attendre d'autres influences, comme le déjeuner avec l'auteur, jugé « exquis », en avril 1921⁴, pour qu'il débouche enfin sur la parution du texte chez Lucien Vogel en mars 1922 ?

Amal est une courte comédie en deux actes. La pièce s'ouvre sur un entretien entre Le Médecin et Madhav au sujet de son fils adoptif Amal. La prescription est stricte : l'enfant, gravement malade, ne doit pas sortir. Dans la seconde scène, Madhav apprend à Gaffer que sa femme l'a forcé à adopter un enfant orphelin. Au début, il ne le voulait pas, surtout pour des raisons financières. À présent, il est attaché à ce petit être à la santé fragile. Gaffer promet de venir le distraire à la maison en fin de journée. Madhav réitère à Amal l'interdiction de sortir (scène 3). Pour le convaincre d'être obéissant, il compare sa réclusion à celle d'un savant au milieu de ses livres. Mais l'enfant veut voyager, découvrir le monde ; il envie la liberté de l'écureuil au dehors, et jusqu'à celle d'un vagabond qu'il a vu la veille se laver les pieds dans le ruisseau et manger un gâteau de farine. Madhav promet qu'il pourra sortir s'il guérit. Il autorise l'enfant à interpellé les passants depuis la fenêtre. La quatrième scène confronte Amal et Le Laitier, que l'enfant retient auprès de lui en lui apprenant sa maladie, en décrivant de manière imaginaire son village et en lui disant combien il aime son slogan : « Lait caillé ! Bon petit fromage ». Le Laitier lui fait cadeau d'un fromage avant de partir, satisfait d'être ce qu'il

4. *Correspondance Gide-Bussy*, I, *Cahiers André Gide* n° 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 253. Nous référons désormais à cette édition (désormais abrégé : *Corr. GBI*) entre parenthèses après les citations.

est, même humble travailleur. Puis Amal révèle sa maladie au Veilleur et lui dit qu'il aime le son de son gong (scène 5). Ils évoquent la venue de la mort ou d'un médecin très compétent. Le Veilleur invente que peut-être le Roi enverra une lettre au petit garçon puisqu'il y a un nouveau ministère des postes juste en face de chez lui. Amal rêve de devenir facteur et d'apprendre à lire des lettres. Le Veilleur fuit le Prévôt qui arrive et qu'interpelle Amal (scène 6). Le Prévôt se met en colère à l'annonce de la prétendue lettre du roi qu'Amal attend. Il menace de dénoncer au Roi la mégalomanie scandaleuse de Madhav. Dans la septième scène, la jeune Sudha explique à Amal qu'elle est marchande de fleurs et lui recommande de suivre les conseils du médecin. Amal rêve d'aller dans la nature cueillir des fleurs, tandis que Sudha lui envie son temps de loisir. Elle lui promet de revenir lui apporter une fleur. Arrive une bande de petits garçons qui va jouer au laboureur et aux bœufs (scène 8). Amal leur prête ses jouets pour les retenir près de lui dans la rue. Mais il est tout à coup pris de fatigue bien qu'il ne soit que midi. Les enfants promettent de revenir jouer le lendemain matin. Amal leur demande de lui présenter l'un des facteurs du roi.

Au second acte, l'état d'Amal a empiré, il n'a même plus le droit d'aller jusqu'à la fenêtre. L'enfant supplie Madhav de faire entrer dans la chambre le Fakir, qui a pris l'habitude de lui rendre visite à la fenêtre. Gaffer, déguisé en Fakir, prétend revenir de l'île des Perruches qu'il décrit comme merveilleuse à Amal (scène 2). Madhav est écœuré par le récit des mensonges et des fausses promesses faits par les passants à Amal, qui reste seul avec le pseudo-Fakir (scène 3). Ils rêvent ensemble à la lettre du Roi que l'enfant espère recevoir un jour. Madhav reproche à Gaffer de donner des fondements aux rumeurs comme quoi il espère une lettre du roi (scène 4). Amal a désormais la vue trouble. Le Médecin constate que le mal a empiré et ordonne de fermer toutes les portes pour éviter le moindre courant d'air (scène 5). Madhav sort avec lui. L'arrivée du Prévôt réveille Amal (scène 6). Madhav revient (scène 7). Le Bailli brandit devant l'enfant un papier blanc qu'il prétend être une lettre par laquelle le Roi le prévient de sa venue. Madhav le supplie de ne pas ironiser cruellement, tandis qu'Amal le remercie. Arrive le Messenger du Roi qui annonce sa venue pour le soir même (scène 8). Il fait entrer le Médecin royal, qui ordonne immédiatement d'ouvrir portes et fenêtres (scène 9). Il fait disposer des fleurs pour la venue du roi. Amal projette de lui demander à être nommé facteur royal. Le médecin fait souffler les lampes en disant que l'enfant s'endort. Sudha apporte des fleurs qu'elle

glisse dans sa main et demande qu'on murmure à l'oreille de l'enfant qu'elle ne l'a pas oublié (scène 10).

Ainsi, la construction dramatique est simple, symétrique et répétitive, autour d'un personnage pivot qui reste sur scène (Amal, Madhav) auquel viennent successivement s'adresser les autres personnages. Gide s'en souvient-il lorsqu'il écrit *Œdipe* selon des procédés voisins en 1929, en faisant du héros son centre actantiel, au premier acte, puis en mettant au point des conversations croisées entre les quatre enfants qu'il espionne, au second acte⁵ ? Tout en abordant le thème symbolique de la claustration, la pièce de Tagore fait allusion au genre théâtral : Amal est spectateur des passants ; Gaffer se déguise ; les métiers sont perçus par l'enfant comme des rôles accessoirisés. Dans cette parabole métaphysique, l'enfant malade symbolise l'homme qui ne fait que passer sur terre. La quête du bonheur est problématisée : faut-il le chercher à l'intérieur ou à l'extérieur ? est-on heureux quand on n'est pas malade et libre de ses mouvements, même pauvre et accablé de travail ? La figure centrale – l'enfant orphelin – ne peut que faire écho à la théorie gidienne du bâtard. Le jeu et le bonheur sont des sujets centraux, ainsi que la rencontre avec les autres. Madhav et Gaffer font figure de pédagogues. La mystérieuse maladie exacerbe les thèmes de l'interdit, de la frustration et du désir. Le symbole dramatique est frappant : la Lettre est la Mort.

La presse de 1928 a pu louer « l'excellence de la traduction [française], le style net et pur, la musicalité, l'habileté jointe à l'élégance⁶ » ; en réalité, peu de lecteurs ont comparé les deux textes. Gide s'éloigne souvent de la version anglaise : la parole d'Amal « I always feel well when I'm there (je me sens toujours bien quand je me tiens là-bas⁷) » devient sous sa plume : « toujours je me sens mieux quand je suis là-bas⁸ ». Ce à quoi Madhav rétorque : « No, you don't [feel well] » (Non, tu ne te sens pas bien) traduit par : « Non, mon petit ; il ne faut pas (p.

5. Voir Clara Debard, *André Gide : Œdipe, suivi de brouillons et textes inédits*, Paris, Honoré Champion, 2007.

6. Franc-Nohain, dans *L'Écho*, cité par Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, I, Cahiers André Gide n° 15, Paris, Gallimard, 1992, p. 120.

7. Rabindranath Tagore, *The Post Office*, trad. Devabrata Mukherjee, [S. L.] : Aeterna publishing, 2010, acte II, p. 20. C'est nous qui traduisons. Nous référons désormais à cette édition entre parenthèses après les citations.

8. André Gide, *Théâtre complet, IV : Amal, Œdipe, Perséphone, Proserpine*, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1948, acte II, scène 1, p. 40. Nous référons désormais à cette édition entre parenthèses après les citations.

40) ». Lorsque Gaffer fait son entrée déguisé en Fakir, la didascalie « *winking hard (faisant un clin d'œil appuyé)* (p. 20) » est traduite par : « clignant de l'œil à Madhav (p. 41) ». Omissions comme ajouts sont fréquents. Quand Gaffer-Fakir dit : « I with all my magic must own myself beaten (malgré toute ma magie, je dois me tenir pour battu) (p. 21) », Gide ne conserve que le deuxième membre : « je dois me tenir pour battu (p. 41) ». Il préfère le travail du style à la recherche de l'exactitude. Il rend le ton d'Amal plus enfantin : « Where have you been this time, Fakir (Où êtes-vous allé cette fois, Fakir) (p. 21) ? » devient : « Fakir, dites, où avez-vous été cette fois (p. 41) ? » Dans cette optique, les marques d'expressivité peuvent être modifiées : l'exclamative de l'enfant, qui complète la description de l'île des Perruches par le Fakir : « And there are waterfalls (Et il y a des cascades !) (p. 22) » se transforme en interrogative : « Et des cascades ? Est-ce qu'il y a des cascades ? (p. 42-3) ». La réplique suivante de Gaffer est également modifiée. Alors qu'il s'interpelle lui-même dans le texte original : « Dear me, of course (Pauvre de moi, bien sûr, où avais-la tête) (p. 22) » il s'adresse directement à l'enfant dans la traduction de Gide : « Mais bien sûr, mon petit (pp. 42-3) ».

Gide donne globalement une version plus scénique de l'œuvre. Il introduit par exemple du discours direct dans le récit sur les perroquets. La phrase : « The birds looked upon me as nothing but a man, quite a trifling creature without wings – and they would have nothing to do with me (les oiseaux me considéraient comme un simple homme, une créature tout à fait insignifiante, sans ailes - et ils ne voulaient avoir aucun lien avec moi) (p. 22) devient : « Les perroquets me regardaient de haut en bas : « Ça n'est qu'un homme, une pauvre créature sans ailes ! » - Rien à faire avec eux (p. 42) ». Il anticipe la mise en scène en ajoutant des didascalies. Lorsque le Fakir s'interroge : « Is it so very astonishing ? Am I like you, man (Et alors, qu'est-ce que ça a de si surprenant ? Est-ce que je vous ressemble, hein ?) (p. 21) » Gide écrit : « Eh ! Qu'est-ce qui vous étonne ? (*Il se retourne vers Madhav.*) Je ne suis pas comme vous autres hommes (p. 41) ». Il conclut que l'interpellation « man » ne peut s'appliquer à l'enfant. Il visualise les déplacements scéniques de Gaffer-Fakir pendant que l'enfant parle : « Remember your promise to take me with you as your follower when I'm well (Souvenez-vous de votre promesse de faire de moi votre compagnon quand je me porterai bien) (p. 21) est infléchi par l'ajout didascalique : « (*Le fakir revient vers Amal.*) Souvenez-vous, Fakir, que vous m'avez promis de me prendre comme

compagnon, quand j'irai bien. (p. 41) » Alors que le texte de Tagore comporte peu d'indications scéniques, Gide imagine certains jeux de scène : avant de décrire l'île des Perruches, « *le Fakir s'assied sur ses jambes, tourné vers Amal* (p. 42) ». À l'inverse, il lui arrive de supprimer des didascalies. Quand Tagore écrit qu'Amal « tape dans ses mains (*clapping*) » en s'exclamant : « How jolly for you (que c'est drôle pour vous !) (p. 21) », Gide traduit la réplique seule : « Comme vous devez vous amuser ! (p. 41) » Par petites touches, il approprie la pièce à son propre univers dramatique, ainsi lorsqu'il individualise les voix des enfants globalisés par l'appellation « boys » dans la traduction anglaise, à la fin du premier acte. Une seule réplique :

BOYS. How jolly ! What fine toys ! Look, here's a ship. There's old mother Jatai ; say, chaps, ain't he a gorgeous sepoy ? And you'll let us have them all ? You don't really mind ? (p. 36) (LES GARÇONS. Fabuleux ! Quels beaux jouets ! Regardez, voici un bateau. Il y a une vieille mère Jatai ; eh, les copains, ne voilà-t-il pas un merveilleux cipaye ? Et tu nous permets de les prendre tous ? Ça ne te fait rien ?

est ainsi traduite par cinq voix :

PREMIER ENFANT. Oh ! Que vous êtes gentil ! DEUXIÈME ENFANT. Quels jolis jouets ! TROISIÈME ENFANT. Regarde le bateau ! DEUXIÈME ENFANT. Oh ! Les beaux soldats ! TROISIÈME ENFANT. C'est vrai que tout ça c'est pour nous ? Vrai ! Vous n'en voulez plus ? (Acte I, sc. 8, p. 36)

Est-ce un simple désir de clarification scénique ou Gide se souvient-il des démons de *Saïl*, qui vient juste d'être monté par Copeau ?

Gide aimait à penser qu'il restituait davantage le texte bengali que ne le faisait la traduction anglaise. Il se plaît à poétiser le texte. La réplique de Gaffer-Fakir : « Don't they make the pebbles sing as [molten diamonds] rush over them to the sea. (Ne voilà-t-il pas [que les diamants fondus] font chanter les galets lorsqu'ils se précipitent sur eux dans leur course vers la mer !) (p. 22) » devient plus lyrique encore en français : « Ah ! mon ami ! Et il faut entendre les petits cailloux chanter en roulant quand les diamants les bousculent pour se précipiter vers la mer. (p. 43) » Ces choix paradoxaux expliquent le fait que la traduction gidienne reste par endroits imprécise, voire inexacte, malgré la longue durée qui semble avoir été consacrée à ce court texte. Alors que la « belle infidèle » est davantage de règle dans les années vingt que le recours systématique au dictionnaire, Gide surprend en restant proche du texte, mais il s'autorise quelques écarts liés notamment à la vision préalable qu'il a du passage à la scène. L'appellation d'« adaptation » serait en revanche erronée pour qualifier son travail. Lorsqu'il réunit son « Théâtre complet » chez Ides et

Calendes, il n'hésite pas à placer la pièce de Rabindranath Tagore en tête du quatrième tome, signe qu'il l'estime à la fois suffisamment aboutie et personnalisée pour pouvoir l'inclure à son œuvre. Elle figure dès lors à côté des deux traductions de Shakespeare (*Antoine et Cléopâtre* et *Hamlet*).

La collaboration à la mise en scène

Si Gide s'approprie l'œuvre de Rabindranath Tagore en la traduisant, en accompagne-t-il pour autant le passage à la scène ? La collaboration artistique entre Gide et Copeau revêt pour *Amal* les mêmes aspects paradoxaux que Jean Claude a théorisés en ce qui concerne l'intégralité du théâtre de Gide, et particulièrement *Saïil* : un réel enthousiasme dans la phase des lectures et des répétitions débouche inéluctablement sur des déceptions qui conduisent Gide à se désintéresser du spectacle⁹. Dès juin 1914, Jacques Copeau, qui a lu en même temps que Gide *The Post Office*, est « très disposé à le monter au Vieux-Colombier » (*J1*, p. 797), séduit par un dramaturge qui, comme lui, est en rupture avec le théâtre commercial et veut fonder un répertoire neuf. À la réouverture du Vieux-Colombier, le 10 février 1920, il s'empresse d'annoncer *Amal*, *Le Roi Candaule* et *Saïil* qui, seule, sera en fait créée, le 16 juin 1922, après de nombreuses années d'impatience du dramaturge. Gide s'intéresse d'abord au travail sur *Amal*. Le 13 janvier 1924, il annonce avec joie à Dorothy Bussy qu'il est revenu à Paris pour le début des répétitions (*Corr. GBI*, p. 452). Elles se déroulent en deux volets : du 26 février au 12 mars, puis du 4 au 16 avril. La première est prévue pour le 13 mai. Si Gide assiste assidûment à la première série, son implication dans la deuxième reste incertaine. Or, le début semble porter avant tout sur la mise au point de *Kantan*, nô japonais du quinzième siècle adapté par Suzanne Bing, qui emballe Copeau, mais rencontre les réticences de Gide. Conçu comme un aboutissement des exercices de l'école d'art dramatique que Copeau a créée en réaction à l'enseignement prodigué au conservatoire, et où il propose une formation pluridisciplinaire qui allie culture générale, musique, rythmique, gymnastique, improvisation, mimes et jeux de masques, le nô aurait dû être, apparié à *Amal*, le fleuron de la clôture de saison. L'acteur Aman Maistre s'étant foulé le genou le 25 avril et Copeau n'ayant personne pour le remplacer dans le nô, ce spectacle, et

9. Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, Cahiers André Gide 15 et 16, Paris, Gallimard, 1992 et 1994, *passim*.

par conséquent *Amal*, font les frais de la fermeture brutale du Vieux-Colombier.

L'opinion de Gide a-t-elle influencé Copeau dans l'absence de reprise de ces spectacles préparés ? Dans le *Journal* de 1931, il écrit :

[Copeau] m'épouvante lorsqu'il déclare qu'il n'a jamais été plus près d'atteindre son but que dans le *No japonais* qu'il montait, qu'un accident l'empêcha de présenter au public, dont j'ai vu les répétitions dernières... Une pièce sans aucune relation avec nos traditions, nos coutumes, nos croyances ; où, facticement, il obtenait sans trop de peine une « stylisation » arbitraire d'une exactitude incontrôlable, totalement artificielle, faite de lenteurs, d'arrêts, de je ne sais quoi de guindé vers le surnaturel dans le ton des voix, dans les gestes et dans l'expression des acteurs¹⁰ ».

La dureté de Gide en 1931 est-elle un écho fiable de son opinion durant les répétitions de 1924 ? Au contraire, le spécialiste de théâtre anglais Harley Granville-Barker, qui assistait lui aussi à la générale du nô, ne tarit pas d'éloges.¹¹ De fait, Copeau a mis l'accent sur l'élaboration de *Kantan*, point culminant de trois ans de travail de l'école et concrétisation d'un rêve. La mise en scène d'*Amal* a été, en tout ou en partie, déléguée à Michel Saint-Denis, son neveu, assistant et régisseur, ce qui peut expliquer qu'aucun registre, dans lequel Copeau consigne habituellement avec soin son travail, ne subsiste dans le fonds de la Bibliothèque de France¹². *Amal* est bien apparié au *Nô*, tant pour l'exotisme que pour les rôles qui permettent d'appliquer des exercices d'école et comportent des quasi-figurations qui peuvent être prises en charge par des acteurs semi-professionnels. Gide n'évoque pas les répétitions d'*Amal*, de sorte qu'on ne peut savoir s'il a réellement accompagné la pièce qu'il s'était pourtant approprié par le lent processus de traduction. Il est probable qu'*Amal* a été répétée dans le deuxième cycle des répétitions, du 4 au 16 avril 1924¹³.

10. André Gide, *Journal*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 244.

11. Jacques Copeau, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, "Pratique du théâtre", 2000, p. 401.

12. Nous n'avons pas trouvé de document sur *Amal* dans les Archives Michel Saint-Denis.

13. Maria Van Rysselberghe a perdu ses cahiers sur cette période et, dans les quelques notes qu'elle a reconstituées a posteriori, met l'accent sur les éléments les plus importants tels que la naissance de Catherine Gide, les fluctuations dans la relation avec Marc Allégret et la préparation de l'expédition au Congo. Voir

Les seuls documents que nous possédions montrent une véritable collaboration artistique entre Jacques Copeau et sa fille Marie-Hélène. Les feuillets de mise en scène qui ont été conservés sont en rapport avec sa conception des costumes et des accessoires¹⁴. Ils renseignent en même temps sur la distribution et ses fluctuations, avant même l'accident survenu à Aman Maistre. Dix acteurs et trois figurants étaient prévus. La troupe du Théâtre était utilisée au maximum, et complétée par les élèves de l'École. Madhav devait être incarné par Romain Bouquet (trente-sept ans). Le rôle d'Amal, son enfant adoptif, devait être tenu par Charles Goldblatt, élève particulièrement prometteur de l'École du Vieux-Colombier, d'ailleurs repéré par Gide, puis repris par Suzanne Bing (trente-neuf ans), dont Copeau partage la vie à la scène. De silhouette mince, juvénile et souple, elle pouvait rendre l'incarnation crédible. Issue du Conservatoire d'Art Dramatique, elle donnait pourtant des cours depuis 1920 aux élèves de quatorze à dix-huit ans de l'École. En 1922, ses élèves avaient joué les démons masqués dans *Saïil*. L'aboutissement de son travail devait être l'adaptation du nô *Kantan*. Le rôle du Médecin devait être tenu par Auguste Bovério, puis par Georges Vitray (trente-six ans) ; Le Laitier, par Jean Villard (vingt-neuf ans) ; Le Veilleur, par Michel Saint-Denis (vingt-sept ans).

Jacques Copeau devait incarner Gaffer. Il n'est pas surprenant que Copeau ait choisi le rôle du personnage le plus théâtral, qui se déguise en Fakir pour distraire l'enfant de sa maladie, lui qui a transposé dans *La Maison natale* sa fascination pour le théâtre de marionnettes et qui incitait ses propres enfants à de complexes jeux de rôles¹⁵. Le Prévôt devait être joué par Savry ; Le Messager du Roi, par l'élève Aman Maistre (vingt-et-un ans) ; Le Médecin du Roi, par l'élève Jean Dasté, puis par Auguste Bovério (trente-huit ans). Les enfants étaient l'élève Yvonne, remplacée par Jean Dasté (vingt ans), futur époux de Marie-Hélène Copeau, surtout connu depuis pour sa belle carrière

Les Cahiers de la Petite Dame 1918-1929, Cahiers André Gide n° 4, Paris, Gallimard, 1973, particulièrement p. 190-191.

14. B.N.F, Département des Arts du spectacle. Les documents de régie (F°-COL-1/650) comportent 23 feuillets manuscrits (notes pour les costumes, la décoration et les accessoires) ainsi que 10 feuillets manuscrits (liste des accessoires et croquis au crayon pour les costumes).

15. Marie-Hélène Dasté, *Éclats de souvenirs*, [S. L.] : Association des Amis de Jacques Copeau, 2007, p. 8.

cinématographique, André, puis Jean Dorcy, autre élève de l'École, futur professeur de danse et théoricien du mime. Cinq des membres de la troupe : Jean Villard, Michel Saint-Denis, Aman Maistre, Auguste Bovério et Suzanne Bing formeront le noyau dur de la troupe des Copiaux, après la fermeture du théâtre parisien¹⁶.

Pour la première fois, Jacques Copeau laissait à sa fille le soin de concevoir les costumes et les accessoires. Treize maquettes conservées à la Bibliothèque de France, site François Mitterrand, témoignent de son travail préparatoire¹⁷. Marie-Hélène Copeau a alors vingt-deux ans. Elle est membre de l'École du Vieux-Colombier depuis 1920. En 1923, elle a été promue chef d'atelier. Ses esquisses au crayon montrent des tuniques et djellabas courtes, dont la découpe révèle la préoccupation de donner aux acteurs de l'aisance par les plis et les fentes du tissu. Marie-Hélène Copeau supervise les commandes. Les costumes sont fabriqués et teints par les Ateliers du théâtre ; les accessoires sont procurés à l'extérieur, auprès de MM. Chevalier, Galvin et Vivant. « Classique de goût », Marie-Hélène Dasté « est l'adepte de formes simples et expressives au symbolisme (celui des couleurs notamment) aisément interprétable¹⁸ ». Madhav, incarné par Romain Bouquet, porte un pantalon pagne « souple », au liseré bleu gris et marron, et une veste-tunique en « toile, étoffe de coton tissée » marron, surmontée d'une écharpe nouée bleu gris ; on lui confectionne un « yack mélangé de vrais cheveux », un turban bleu imprimé de noir et des babouches marron¹⁹. Sa barbe grise devait être taillée en pointe, et ses rides, accentuées par le maquillage de scène. Suzanne Bing devait porter un pantalon et une tunique blancs, au col bleu. La maquette préparatoire, proche de l'aquarelle par les dons artistiques de Marie-Hélène Dasté, la représente assise, dans un coin de fenêtre, les cheveux noirs courts et bouclés, les pieds chaussés de babouches rouges²⁰. Les annotations au crayon sur les maquettes de costumes résultent probablement d'une discussion avec Copeau. Pour les

16. Le premier spectacle des Copiaux a lieu le 17 mai 1925.

17. FM 177 (3-12). FM 178 (1-2). DP 13960-13971. Un très chaleureux merci à Cécile Coutaing, Conservatrice des Maquettes de scène à la B.N.F., site François Mitterrand, de nous en avoir permis la consultation.

18. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 400.

19. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15929. Diapositive n° 13965.

20. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15925. Diapositive n° 13960.

costumes d'Amal, il est décidé que le « liseré bleu » sera « plus étroit », que la veste ne comportera « pas de boutons » et que le tout sera « soyeux, souple ».

Sudha, la jeune vendeuse de fleurs, devait, est-il précisé au crayon sur le dessin préparatoire, être incarnée par Madeleine Gautier, membre de la troupe, remplacée ensuite par l'élève Yvonne Gallé. Elle porte le vêtement indien traditionnel pour les femmes : un drapé simple, orange clair, à liserés vert et rouge. Le costume marque les origines populaires et la coquetterie du personnage : étoffe peu onéreuse, nombreux bijoux de pacotille - boucles d'oreilles argentées, long collier argenté, court collier vert, bracelets argenté et vert au pied gauche, rouge et argenté au pied droit, bracelets rouge au bras gauche, rouge et argenté au poignet gauche, bague à l'orteil droit - bindi, ou troisième œil mystique, rouge sur le front ; le chapeau de paille qu'elle tient à la main droite est l'indice de son activité d'extérieur. Ses cheveux noirs sont plaqués en bandeaux lustrés sur le haut de la tête, où se replie le voile. Les annotations s'interrogent sur le tissu : « très souple, sorte [de] crépon ? coton » et prouvent l'attention portée au moindre détail : « manche cachant l'épaule plus courte », « col ouvert comme le modèle », « drapé un petit peu plus long jusqu'à la cheville²¹ ». Marie-Hélène et Jacques Copeau tirent parti des moindres indices dramaturgiques. De fait, Amal entend Sudha avant de la voir : « Qui êtes-vous, qui passez ici ? Oh ! Comme vos bracelets tintent ! Arrêtez-vous un peu, dites, ne voulez-vous pas ? (acte I, sc. 6, p. 31) » Auguste Bovério, remplacé ensuite par Georges Vitray, campait le Médecin dans un costume vert taillé dans du « pilou » ou « molleton mirette ». La couleur a pu être choisie en raison de l'importance de ses symboliques dans la religion hindoue : teinte des eaux primordiales, de Vishnu en tortue et de la déesse de la matière. Le bonnet rouille était assorti aux liserés de la veste. De silhouette massive, l'acteur devait porter barbe et moustaches sombres, en rappel de ses cheveux noirs « de chinois, cousus à la calotte, mèches un peu brillantées ». Ses accessoires scéniques étaient deux gros sacs marron²². Jean Villard, dans le rôle du pauvre Laitier, porte un pantacourt et une tunique ouverte gris, taillés dans une « toile cotonneuse, rugueuse ». Il a les pieds nus, une fine moustache, et un turban simple, à rayures marron. Il a sur les épaules un bâton où sont suspendus deux paniers lourdement remplis de boules

21. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15935. Diapositive n° 13970.

22. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15930. Diapositive n° 13966.

blanches²³. Le Veilleur (Michel Saint-Denis), devait se présenter sous l'apparence d'un vieillard à longue barbe grise « laineuse, du Tibet » vêtu, dans des « tons unis », d'un pantalon large, d'une veste longue, d'une écharpe et d'un turban violine. La veste était « à salir ». La maquette préparatoire le montre jouant du tambourin et pieds nus²⁴.

Deux costumes de scène étaient prévus pour Copeau en Gaffer. La première maquette le présente en villageois aisé, à la barbe noire, revêtu d'un sarouel et d'une tunique gris clair, sur lesquels est élégamment drapée une écharpe violine. Il marche pieds nus, porte à l'oreille un anneau noir, et sur la tête un turban bleu. Une perruche verte se tient sur sa main droite, possible accessoire scénique préparant son retour dans le déguisement du Fakir, qui prétend avoir visité « l'île des perroquets ». La discussion semble avoir porté sur la matière du turban : « velours » et l'éclaircissement de la barbe « blanche, grise²⁵ ». La seconde maquette le représente en Fakir à la peau très foncée, noircie « à la cendre », notamment la poitrine, et pieds nus. Il porte une jupe pagne orangée, de gros anneaux noirs aux oreilles, un collier de cinq rangs en perles de bois foncé, trois bracelets au bras droit, un au bras gauche. Un large foulard marron avec des motifs stylisés rouge est jeté sur ses épaules. Sa barbe et ses cheveux sont gris ; il porte une « perruque à chignon ». Des notes sont griffonnées au crayon : « pas d'anneaux », « cheveux roulés sur la tête », « même barbe au 1er », « vrais cheveux, un peu gris ». Marie-Hélène Copeau a pu jouer sur le fait qu'en Inde, le rouge symbolise à la fois la prospérité, le bonheur et l'amour divin de Vishnu²⁶.

Pour créer le personnage du Prévôt (Albert Savry), elle s'est, dirait-on, inspirée des portraits miniatures orientaux. Elle le dessine revêtu d'un long pantalon bouffant jaune, d'une veste jaune à motifs de feuillage stylisé verts et de babouches. Une écharpe jaune à points noirs, bouffante, est nouée en ceinture basse autour de ses hanches. Il porte un turban assorti, jaune, zébré de marron. Sa peau, sa barbe, ses sourcils et sa moustache sont très foncés. Il a une grosse chaîne à médaillon rond autour du cou et tient à la main gauche une palme. La construction visuelle semble avoir plu à Copeau : « couleur de la veste : sera

23. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15928. Diapositive n° 13964.

24. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15934. Diapositive n° 13971.

25. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15926. Diapositive n° 13962.

26. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15927. Diapositive n° 13963.

gardée »²⁷. Sa silhouette corpulente, accentuée par des rembourrages, est plutôt comique, semblant gloser le portrait fait par le Veilleur à Amal : « [Le Prévôt de la ville est l]à-bas, sur la route. Cette grande ombrelle en feuille de palmier, qui se dandine : c'est lui ! » (Acte I, sc. 5, p. 28) Pour le *Messenger du Roi* (Aman Maistre), est créé un costume somptueux, où tout semble marquer la distinction sociale, depuis la longue robe de brocart à motifs bleu, rouge et noir, les babouches et le turban argentés et dorés, l'écharpe et la couronne de lauriers verts, jusqu'à la moustache et aux sourcils noirs finement dessinés. Les commentaires de Copeau maintiennent l'extrême attention aux détails : « [boucles d'oreilles :] trop longues », « [poignet gauche :] un bracelet à cabochon », « [ceinture basse :] drapée », « [pan de la ceinture :] plus long²⁸ ». Le costume du Médecin du roi est également d'une grande élégance, avec longue robe tunique blanche sobrement décorée de fines frises or et bleu, amples manches, babouches et turban dorés, gros bijou de turban et boucles d'oreilles or et bleu. Le physique travaillé sur la maquette, au visage fin délicatement rehaussé de sourcils et moustache peints, avec courte barbe noire, est celui de Jean Dasté, non celui d'Auguste Bovério, prévu ensuite. Copeau affine le travail préparatoire : « barbe plus longue, manches moins larges, ouverture de haut en bas [de la robe], culotte drapée à l'intérieur²⁹ ». La liste d'accessoire précise : « barbe de Tagore » ; souhaitait-on que ce personnage, qui tire la leçon à la fin de la pièce, renvoie au dramaturge ? Les enfants étaient tout naturellement joués par trois élèves du Vieux-Colombier : André, Dorcy et Yvonne, remplacée ensuite par Jean Dasté. Leur habit simple et pauvre – pantacourt bouffant, tunique ouverte à dominante crème – est en « coton, rugueux ». Ils ont la peau très sombre et les pieds nus. Le premier porte un turban jaune ; le second, une calotte bleue ; le dernier est tête nue³⁰.

La comparaison du travail de Marie-Hélène Dasté avec celui d'Olga Choumansky, qui crée un décor et vingt-et-un costumes pour la pièce en 1926, dans le cadre d'une représentation parisienne privée, permet de souligner l'originalité créatrice de la jeune costumière³¹. Olga Choumansky emprunte elle aussi ses costumes à l'Inde traditionnelle. Le

27. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15933. Diapositive n° 13969.

28. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15932. Diapositive n° 13968.

29. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15931. Diapositive n° 13967.

30. B.N.F. Fonds Copeau. Maquette n° 15936.

31. Maquettes conservées à la B.N.F., site François Mitterrand.

médecin est cependant occidentalisé par le port de lunettes dorées et l'utilisation d'une canne. Il y a moins de pittoresque et de pauvreté dans les personnages du peuple. Les enfants et Sudha sont somptueusement vêtus. Les couleurs sont éclatantes et chamarrées, avec superpositions de vert, d'orange, de rose et de mauve pour le costume de Sudha ; de rouge, de noir et de blanc pour celui de Gaffer. Au contraire, les créations de Marie-Hélène Dasté veillent à l'harmonie des couleurs et se caractérisent par le « souci permanent de la suggestion poétique³² », tout en maintenant la cohérence des âges et des classes sociales. Si le dispositif scénique prévu par Copeau reste globalement inconnu, la maquette représentant Suzanne Bing en Amal permet de supposer que la fenêtre jouait, dans le premier acte du moins, un rôle central, marquant la séparation entre l'intérieur - la chambre de l'enfant - et l'extérieur - lieu de passage des êtres libres qu'envie Amal. Elle sert de siège, comme il est spécifié dans le texte : « Je suis resté un peu longtemps assis et je suis fatigué ; j'ai mal au dos », avoue l'enfant (acte I, scène 8, p. 37). La fenêtre devait délimiter deux espaces sur le plateau. Le spectateur était placé du côté de la chambre de l'enfant et partageait son point de vue. Olga Choumansky, elle, conçoit le décor pour figurer le monde extérieur vu par Amal, avec arches blanches au premier plan, verdure et palmes au second, mais apparemment sans représenter la chambre d'Amal.

Ainsi, la collaboration artistique entre le père et la fille a pris le relais de celle entre Gide et Copeau, dans l'étrange aventure d'un spectacle préparé, mais brutalement avorté, puisque le Vieux-Colombier ne rouvre pas après l'été 1924. La traduction de Gide paraît pourtant la même année aux éditions de la N.R.F., dans la collection « Répertoire du Vieux-Colombier ». Les costumes sont prêts, étiquetés, et rangés, même si le spectacle ne sera jamais reprogrammé par les Copiaux. Du côté de Gide, lorsque Georges Pitoëff songe à *Amal* pour accompagner *Œdipe* en lever de rideau en 1931, il refuse. La création française est donc encore différée³³. C'est ainsi à La Petite Scène, dirigée par Xavier de Courville, qu'il appartient d'avoir créé *Amal* dans la traduction de Gide le 16 mai 1928, puis à Georges Pitoëff et à sa troupe, le 24 février 1937, au Théâtre des Mathurins, sur une musique de Milhaud, avec Ludmilla dans le rôle titre.

32. Expression de Claude Sicard, dans : Marie-Hélène Dasté, *Éclats de souvenirs*, [S. L. Association des Amis de Jacques Copeau, 2007, p. 56.

33. La création en anglais a eu lieu en octobre 1913, à Abbey Theatre (Dublin).

André Gide: tient-il toujours son rang?¹

Dans la présente analyse, je voudrais aborder une question à laquelle je réfléchis depuis un moment, qui est la suivante : dans l'état actuel des études de Lettres modernes françaises, marquées par la nature variable de la francophonie et la dynamique complexe de « la littérature monde », André Gide, ce géant culturel, masculin, européen, et blanc, tient-il toujours son rang ? Remarquons que je ne suis pas la seule à faire cette réflexion, et que plusieurs spécialistes gidiens réfléchissent actuellement à des sujets similaires. La scène littéraire française et francophone est indéniablement active de nos jours, comptant nombre d'auteurs de renommée internationale – du fait de la valeur esthétique de leurs oeuvres, de l'intérêt qu'elles ont suscité chez les critiques, et parfois des aventures personnelles notoires de ces auteurs. On ne peut nier non plus que les professeurs français et américains ainsi que les étudiants de troisième cycle se tournent de plus en plus vers ces nouvelles figures pour leurs études académiques. Dans ces conditions, quelle est au juste la place d'un écrivain tel que Gide, perçu dans certains cercles intellectuels comme démodé, voire complètement hors de propos dans le climat artistique et social actuel ? Pour faire écho à la question de Paul de Man en 1965 : « Qu'est-ce qui est arrivé à André Gide ? »²

Bien entendu, ce n'est guère la première fois dans l'histoire des Lettres françaises – ou, d'ailleurs, dans l'histoire de toute autre production

¹ Traduit de l'américain par Sam Whisman ; traduction revue par Michel Lantelme et Christine Latrouitte Armstrong.

² L'essai de De Man en 1965 « Whatever Happened to André Gide? » (« Qu'est-ce qui est arrivé à André Gide? ») explique l'impact de Gide sur les points sociaux, moraux, et esthétiques français du vingtième siècle, aussi bien que sur sa réception et sa transformation au fil des années.

culturelle – que de nouvelles vagues d'expression parviennent à éclipser des formes antérieures, ou que de nouveaux domaines critiques monopolisent l'intérêt académique et populaire. Mais dans l'histoire de ce qu'il est convenu d'appeler « la littérature française », les deux dernières décennies donnent le sentiment d'avoir été réellement transformatrices, en quête d'innovation – dans le fond, dans la forme, et en particulier dans l'exploration des potentialités géopoétiques des voix créatrices qui émergent de bien au-delà des frontières de l'Hexagone. Dans ce contexte de l'expression littéraire imprévisible, j'ai souhaité examiner ce que le Gide canonique a encore à nous dire, et montrer en quoi il reste plus que jamais d'actualité.

En un sens, on peut soutenir que, malgré les tendances théoriques contemporaines et les nouveaux domaines d'intérêts littéraires, Gide représentera toujours un écrivain français fondateur du vingtième siècle ; dans certains cercles intellectuels et politiques, ses opinions sur la nature de l'action sociale et les ambiguïtés de l'engagement, aussi bien que la dynamique de la libération sexuelle et les contradictions de la religion, n'ont jamais cessé de provoquer une réaction, de diviser ses lecteurs en camps à la fois pro-Gide et anti-Gide. Le célèbre sentiment personnel de la dualité de Gide, les tensions qu'il a subies entre le désir homosexuel et le mariage hétérosexuel, les difficultés qu'il a rencontrées en faisant face à l'engagement idéologique, les ambivalences du style moderne qu'il a explorées à travers son classicisme littéraire : tous ces éléments font de Gide l'une des figures les plus influentes de la pensée française du vingtième siècle. Cependant, bien sûr, ces éléments seuls ne font pas d'un écrivain une figure culturelle universellement populaire, surtout au fil du temps.

Il est indéniable que la carrière de Gide a été remarquable, ses écrits datant du début de l'époque symboliste, fleurissant avec des formes modernistes, et cela à travers plusieurs genres, de la poésie à la prose, du théâtre à la critique, du voyage au journal, ce dernier ayant, dans une certaine mesure, connu un plus grand succès. Et pendant sa longue vie, dans laquelle il a connu des événements historiques profondément décisifs, tels que les deux guerres mondiales et l'avènement de l'anticolonialisme, ainsi que l'influence croissante du communisme, en Europe de l'Ouest, en Afrique, et en Union Soviétique, il est bien clair que Gide a été maintes fois confronté au problème de l'engagement, à la dynamique de l'identité et aux pouvoirs imprévisibles de la sexualité. Lauréat du prix Nobel, écrivain lu partout dans le monde de son vivant,

figure excentrique, Gide est devenu une sorte d'icône, reconnu comme « le contemporain capital », non seulement en France, mais dans le monde entier. Les gens cultivés d'antan savaient tout simplement qui il était.

Mais qu'en est-il de nos jours ? Afin de déterminer le statut actuel de son importance sociale et esthétique au niveau de notre propre culture, j'ai décidé d'avoir recours à la référence peut-être la plus consultée aujourd'hui, Wikipédia. J'y ai trouvé une déclaration qui m'a paru passionnément inattendue :

L'œuvre de Gide peut se lire comme une enquête sur la liberté et l'authenticité face à des contraintes puritaines moralisatrices, et gravite autour de son effort continu de parvenir à l'honnêteté intellectuelle.³

Cette citation impressionnante suscite même de l'inspiration, car l'impact éthique de l'écriture de Gide nous est présenté à tous comme modèle de conduite, en dépit des contingences de la situation spécifique de chacun. Pourtant, aujourd'hui, parmi nos collègues universitaires, parmi les spécialistes des Lettres françaises, aussi bien que ceux qui proviennent d'autres disciplines ou d'autres secteurs de la société, très peu, je le crains, se référeraient immédiatement, automatiquement à André Gide. Il m'a semblé intéressant aussi qu'à cette même page de Wikipédia, parmi toutes les riches citations de Gide que l'on aurait pu inclure, on ne trouve que les cinq suivantes : 1) « Les poissons meurent le ventre en l'air et remontent à la surface; c'est leur façon de tomber » (*Journal* 983) ; 2) « On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage » (*Romans* 1214). (Faut-il y voir une référence à Arthur Rimbaud ?) ; 3) « J'estime que mieux vaut encore être haï pour ce que l'on est, qu'aimé pour ce que l'on n'est pas » (*Souvenirs* 330) (Imaginons la réaction de Madeleine Rondeaux à ces mots.) ; 4) « Croyez ceux qui cherchent la vérité, doutez de ceux qui la trouvent » (*Journal* 1233). (Cette phrase rappelle l'influence d'Oscar Wilde, laquelle est, en dépit des dénégations de Gide, irréfutable) ; et finalement 5) « Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut recommencer » (*Romans* 3). En dehors

³ « Gide's work can be seen as an investigation of freedom and empowerment in the face of moralistic and puritanical constraints, and gravitates around his continuous effort to achieve intellectual honesty ». http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Gide . Consulté le 17 septembre 2012.

de la curieuse métaphore des poissons qui meurent le ventre en l'air, il existe sûrement des trésors de sagesse à découvrir dans ces citations, des pensées utiles dans un sens archétypique et humain, des pensées qui m'ont persuadée d'un certain je ne sais quoi chez Gide, quelque chose qui compte, qui parle aux gens, qui persiste—encore faudrait-il qu'ils le lisent. Il y a donc quelque chose qui justifie notre exploration continuelle et notre enseignement de cet écrivain à de nouvelles générations d'étudiants. Mais de quoi s'agit-il, au juste ?

Il est clair que, tout comme d'autres écrivains canoniques, Gide a subi beaucoup de relectures au fil des années. Il s'est certes révélé comme un auteur que l'on peut examiner de façon fructueuse sous des angles multiples, et de temps à autres les critiques ont renouvelé leur intérêt à son égard par le biais de perspectives diverses (non pas des moindres à l'instar des « Queer Studies » dans les décennies récentes).⁴ Il ne fait aucun doute que l'avènement de la critique littéraire qui met l'accent sur l'identité sexuelle a représenté un coup vivifiant pour une créature que certains rejetaient dans les années 1970, prétextant Gide fatigué, vieux, démodé. Je me souviens bien du congrès organisé en 2001 par Christine Latrouitte Armstrong et Jocelyn Van Tuyl, « Gide en Floride, »⁵ où plusieurs spécialistes ont discuté de l'état actuel des études gidiennes. S'y sont succédées des analyses postcoloniales, telle l'évaluation de Catherine Savage Brosman dans « Gide et le bon sauvage, » ou celle de Walter Putnam « Gide's Congo Journey: the Making of *Homo Performans*, » des études abordant les aspects formels de l'écrivain au travail, telle l'analyse génétique d'Alain Goulet des *Caves du Vatican*, et encore, des études plus traditionnelles fondées sur l'analyse textuelle, telle « Du burlesque au sérieux » de Jean Claude sur l'*Œdipe* de Gide, communication qui souligne combien ce texte continue d'exercer une influence culturelle. En somme, ces décisions critiques ont contribué à nous faire entrer dans le vingt-et-unième siècle, à travers les

⁴ Voir par exemple Emily Apter, *André Gide and the Codes of Homotextuality* (1987); Patrick Pollard, *André Gide: Homosexual Moralist* (1991); Michael Lucey, *Gide's Bent* (1995); Naomi Segal, *Pederasty and Pedagogy* (1998); Alex Hughes, *Heterographies* (1999); Larry Schehr, *The Shock of Men: Homosexual Hermeneutics in French Writing* (1995); et *Figures of Alterity* (2003); et Victoria Reid, *André Gide and Curiosity* (2009).

⁵ Du 18 au 20 janvier 2001. New College of the University of South Florida (devenu New College of Florida).

considérations des éléments complexes de l'identité humaine, les reconsidérations de l'ambivalence des forces historiques, et les recherches sur les développements technologiques innovateurs.

De plus, si on examine l'activité liée aux études gidiennes de ces dernières années, on peut relever plusieurs événements dignes d'une observation plus approfondie, notamment la parution dans des maisons d'édition renommées de nouvelles études signées par une variété de spécialistes sur notre auteur.⁶ En plus du *Bulletin des Amis d'André Gide* qui jouit d'un grand succès, les articles sur Gide continuent de paraître ailleurs, dans des revues populaires, telles que *Le Nouvel Observateur*, *Lire* et *Le Magazine littéraire*, aussi bien que dans les pages des journaux académiques, tels que *La Revue littéraire*, *The Modern Language Review*, *French Studies*, *French Forum* et *La Nouvelle Revue Française*. Et bien sûr, n'oublions pas « Gide à la frontière, » le congrès de juin 2012 qui suit de près le colloque du printemps 2011 intitulé « Actualité d'André Gide, » ainsi qu'un autre colloque notable sur Gide, à Cerisy-la-Salle en août 2012.⁷ Signalons encore que deux sessions du *Mardi des auteurs* sur *France-Culture* ont été consacrées à Gide en juillet 2012. Au cours de ces deux dernières années la métropole a assisté à la naissance de deux expositions de photographies de Gide et/ou par Gide, et d'une mise en scène des *Faux-monnayeurs*, -- roman qui figure dans la liste de lecture 2012-2013 de l'agrégation en France. Il faut encore mentionner la création du *Prix de la Fondation Catherine Gide*, permettant à un chercheur qui se spécialise exclusivement sur Gide de travailler à la *Fondation des Treilles*. Finalement, que dire des nombreux sites web et les blogs consacrés à Gide ? Même si je participe peu au monde de twitter, je parierais qu'étant donné le progrès récent des études sur Gide, il se trouve bien quelqu'un, quelque part, qui envoie des « tweets » à son sujet. Donc, l'intérêt porté à notre auteur ne s'est pas complètement dissipé, au moins parmi quelques professeurs de Lettres et dans certains

⁶ À consulter: Martine Sagaert, *André Gide, l'écriture vive* (2008); Alain Goulet, éd. *La Chambre noire d'André Gide* ((2009); Jean-Pierre Prévost, *André Gide* (2010); Jean-Claude Perrier, *André Gide ou la tentation nomade* (2011); Jean-Michel Wittmann, *Gide Politique* (2011); et, avec Pierre Masson, *Dictionnaire Gide* (2011).

⁷ « André Gide et la réécriture ou l'œuvre comme carrefour. » Du 27 août au 3 septembre 2012.

secteurs populaires en France. Mais encore faut-il se demander pourquoi.⁸

Je suggère qu'il est possible, en plus de perspectives liées spécifiquement aux « Queer Studies, » aux questions de l'engagement, ou aux considérations coloniales, de constater que Gide exerce aujourd'hui une importance encore plus générale qu'hier. Oui, Gide continue de nous parler. Il doit exister un moyen d'encourager nos étudiants et nos collègues à rouvrir les vieilles copies du *Voyage au Congo*, des *Faux-monnayeurs*, ou de *La Symphonie Pastorale*, à repenser, à réévaluer, et peut-être même à pardonner le travail d'un écrivain que certains ont pu juger désuet. Je propose que l'on fasse appel à ce qui est reconnu comme une considération classique au sein des études gidiennes depuis leur création, et à ce qui semble s'avérer la question primordiale pour la majorité de ceux de la « Moi Génération ». En effet, Moi. Je. Le soi. Gide a toujours été connu comme un homme très compliqué, un individu qui se préoccupe constamment, régulièrement, de façon contradictoire, de lui-même. Nous savons tous que le « je » pour Gide n'a jamais été une affaire simple. Voici pourquoi au cours de mes recherches je me retrouve à maintes reprises plongée dans son texte autobiographique, *Si le grain ne meurt*. Quelque chose dans ce livre me pousse à le relire, un élément pertinent, qui me persuade que, pour vraiment comprendre Gide, il me faut comprendre ce texte fuyant.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, nombre d'écrits critiques innovateurs se sont concentrés sur les modalités du genre autobiographique. On sait que l'analyse de 1975 de Philippe Lejeune, *Le*

⁸ C'est une question qui fait penser à la réflexion de l'auteur contemporain Frédéric Beigbeder sur le site web *l'express.fr* le 26 février, 2011. Dans sa réponse à la question « Pourquoi lire Gide aujourd'hui ? », il répond : « André Gide est un romancier subversif qui est devenu le symbole de l'écrivain vieux et chauve à plaid sur les genoux : on appelle cela un malentendu. . . . Créateur de la *NRF*, il incarne la figure parfaite du grand écrivain bourgeois qu'un punk BCBG devrait vomir, mais toute son œuvre respire la rébellion. . . ». D'ailleurs, se concentrant sur *Paludes*, Beigbeder constate : « On ne lit plus en 2011 comme en 1895, et cela, c'est . . . à *Paludes* que nous le devons. . . . Comme tous les chefs-d'œuvre, *Paludes* est à la fois un point de départ et un point d'arrivée » (<http://e-gide.blogspot.com/2011/02/beigbeder-releit-paludes.html>). Un remerciement spécial à Mme Geneviève Masson pour m'avoir signalé la perspective de Beigbeder sur l'œuvre de Gide.

Pacte autobiographique, a déclenché une série d'enquêtes intéressantes sur la question problématique de l'authenticité impliquée dans l'écriture d'un texte qui se veut autobiographique.⁹ Par exemple, comme l'a demandé Lejeune, un auteur doit-il poursuivre l'honnêteté, dans le but d'obtenir un climat d'« objectivité », quand il écrit sur lui ? Devrait-il ou devrait-elle accepter ou réfuter les éléments de distance et de rupture qui interrompent forcément une tentative rétrospective de l'écriture et l'expérience du passé ? La position équivoque du lecteur s'impose aussi : quand il est face à une autobiographie, à quelles assertions le lecteur devrait-il faire confiance et tenir pour « vraies ? » Devrait-on se méfier des dangers comme l'erreur, le manque de mémoire, et même le mensonge, ou bien ces éléments ne sont-ils non seulement inévitables, mais nécessaires, voire désirables, surtout quand le genre s'associe à la forme plus expérimentale de l'autofiction ?¹⁰ Evidemment, ces questions s'imposent quand on considère le statut non seulement de l'œuvre autobiographique de Gide, mais aussi de son capital culturel actuel.

Je crois qu'il ne faut pas oublier que dans le cas de l'autobiographie gidienne, plusieurs sources textuelles devraient être rassemblées pour former un réseau esthétique, car *Si le grain ne meurt* se lie naturellement à d'autres écrits autobiographiques dans le corpus gidien, tels que *Et nunc manet in te*, *Numquid et tu ?* et *Ainsi soit-il*, aussi bien qu'à ses nombreuses expérimentations dans l'écriture du voyage,¹¹ et bien entendu, son célèbre journal. En outre, sa correspondance considérable avec nombre d'amis et collègues, tels que Paul Valéry, Jacques-Émile Blanche, Paul Claudel, Henri Ghéon, Roger Marin du Gard, et Jacques Rivière, ajoute une autre dimension essentielle à la plurivocité de sa voix

⁹ Outre les nombreuses publications de Lejeune au sujet de l'autobiographie, voir aussi Jean Rousset, *Narcisse romancier* (1973) ; Georges May, *L'Autobiographie* (1979) ; James Olney, éd., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980) ; Paul Eakin, *Fictions in Autobiography* (1985) ; Serge Doubrovsky, *Autobiographies* (1988) ; Micheline Tison-Braun, *Le Moi décapité* (1990) ; et Michel Contat, éd., *L'Auteur et le manuscrit* (1991).

¹⁰ Il est intéressant de remarquer que Lejeune a dirigé son attention spécifiquement sur Gide dans son article de 1974, « Exercices d'ambiguïté : lectures de *Si le grain ne meurt* d'André Gide. »

¹¹ Voir en particulier *Voyage au Congo*, *Le Retour du Tchad*, *Le Retour de l'U.R.S.S.*, et *Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*.

subjective.¹² Des sources secondaires variables peuvent aussi être conçues comme des suppléments à l'image publique de Gide et à son patrimoine culturel, allant des *Cahiers de la Petite Dame* aux journaux de Martin du Gard et Jacques Copeau, y compris *Madeleine et André Gide* de Jean Schlumberger et *Notes sur André Gide* de Martin du Gard. Enfin, la relation du genre autobiographique à celui de la biographie permet une perspective supplémentaire significative, et depuis la mort de Gide en 1951 jusqu'à aujourd'hui, les critiques reviennent sans cesse à l'histoire riche et paradoxale de la vie de cet écrivain multiforme.¹³

Aussi, pour étudier la dynamique interne de *Si le grain ne meurt* en tant qu'écrit autobiographique, il faut considérer que ce texte traite avant tout de l'identité, de l'élucidation du soi qui sert de pivot pour l'écriture du texte entier. Dans le cas de Gide, pour qui la question de l'identité était toujours compliquée, il semble impossible de le concevoir en train d'écrire une autobiographie qui ne serait pas aussi ambiguë. Il a souvent commenté son propre sentiment d'ambivalence, son hésitation constante entre les deux opposés, les contradictions qui caractérisent son image et son œuvre. Parce qu'il est « être de dialogue, » d'après le portrait que Gide fait dans *Si le grain ne meurt* (547), une seule version simplifiée—du monde, de l'art, de lui-même—ne pourra jamais suffire pour communiquer les tensions dynamiques de son œuvre. Comme Lejeune et d'autres l'ont remarqué, même la narration centrale de *Si le grain ne*

¹² En fait, Lejeune maintient que l'immense œuvre gidien doit être considéré dans son ensemble, puisque l'auteur a consciemment formulé la fonction spécifique de ses écrits autobiographiques dans ce corpus, en les concevant comme des fragments d'une image publique plus large. Lejeune écrit : «Gide lui-même considérait l'écriture la plus intime (par exemple ses lettres à Madeleine) comme l'élément d'un jeu textuel global: non seulement il s'agissait de textes dont il entendait bien qu'ils fussent un jour publiés, mais il voyait déjà la place qu'ils occupaient, le rôle qu'ils jouaient dans l'ensemble du système: tout texte se définissait par sa place et sa fonction dans un ensemble textuel auquel Gide confiait la mission de produire son *image* » (« Gide et l'autobiographie » 36).

¹³ Les nombreuses biographies de Gide incluent celles de : Claude Mahias, *La Vie d'André Gide* (1955) ; Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide* (1956, 1957) ; Jean Lambert, *Gide familial* (1958) ; Pierre de Boisdeffre, *Vie d'André Gide, 1869-1951* (1971) ; George Painter, *André Gide: A Critical Biography* (1968) ; Claude Martin, *La Vocation d'André Gide* (1998) ; Thomas Cordle, *André Gide* (1993) ; David Walker, *André Gide* (1996) ; Alan Sheridan, *André Gide: A Life in the Present* (1999) ; et Frank Lestringant, *André Gide, l'inquiéteur* (2011, 2012).

meurt reflète ce sentiment de dualité, et le livre présente un schéma temporel double, racontant un récit sentimental, l'histoire de Madeleine, avec un accent sur son rôle angélique, apparemment destinée à une vie de souffrance en face des tentations démoniaques de Gide, c'est-à-dire, le côté du récit qui raconte l'espoir de l'auteur pour une rédemption éventuelle. Comme le constate Lejeune : « il y a en réalité deux présentations du drame encastrées l'une dans l'autre, la vision du drame machiné par le Diable ayant le premier et le dernier mots..., tandis que la vision de la libération lumineuse et du vrai visage du Christ a le second et l'avant-dernier mots » (*Exercices d'ambiguïté*. . . 99). En outre, l'autobiographie de Gide trace une espèce de « portrait de l'artiste » ; nous y apercevons l'auteur qui se dévoile, pendant qu'il découvre dans la dynamique de l'esthétique la possibilité de transcender les modalités difficiles du quotidien et de lutter contre les banalités persistantes du monde à travers la puissance de l'art.

On pourrait également proposer que *Si le grain ne meurt* doit son succès à un seul mot : *je*, car le public a sauté sur l'occasion de découvrir le « vrai » Gide. Bien sûr, c'est une œuvre qui a attiré les lecteurs par ses motifs de la famille dysfonctionnelle, par sa représentation des figures littéraires célèbres, et par ses suggestions de scandale, en particulier dans ses références explicites à l'homosexualité. Il est vrai que l'impulsion principale chez Gide à écrire *Si le grain ne meurt* laisse transparaître une sensibilité plus proche d'une œuvre comme *Corydon*, conçue comme une défense et illustration de l'homosexuel moderne, que d'une œuvre comme le *Journal* ou d'autres textes qui ressemblent à des « mémoires ». Bel et bien conscient de la puissance potentielle de son travail, Gide écrit d'ailleurs : « Je cachais au profond de mon cœur le secret de ma destinée. Eût-elle été moins contredite et traversée, je n'écrirais pas ces mémoires » (*Si le grain ne meurt* 434). De ce point de vue, on comprend pourquoi Gide consacre tellement plus de pages à la première moitié du texte, qui se concentre sur sa jeunesse, qu'à la deuxième partie, qui traite de son adolescence. Il a l'intention de démontrer que dans ce prototype de l'homosexuel (exactement ce qu'il a fait de sa propre histoire) une enfance parfaitement normale dépourvue de catastrophe majeure peut produire aussi naturellement un adulte homosexuel qu'une personne hétérosexuelle.

Dans un geste culturel provocateur – qui rappelle en fait celui de J.-K. Huysmans, qui crée un protagoniste profondément anormal dans la figure de des Esseintes, dont le destin suit ironiquement ce que les Naturalistes

appellent un destin « naturel »—Gide se sert, lui aussi, de la notion du naturel afin d'illustrer la variété actuelle, inattendue, infinie qui peut être reproduite par ce qui est censé être une règle fixe et générale. La notion clé est, bien sûr, le « naturel », puisque pour Gide l'idée essentielle à dépeindre est que l'individu homosexuel incarne un produit de la nature tout comme n'importe quel type d'espèce hétérosexuelle, un être qui n'a pas besoin de s'excuser de son originalité ; comme le déclare Gide lui-même dans *Si le grain ne meurt* : « ce n'est pas ma défense, c'est mon histoire que j'écris » (568). Cet aspect provocateur du texte aide à établir une qualité qui l'apparente à un « traité » sur l'homosexualité, un message dont le public de l'époque avait fort besoin pour soutenir la communauté homosexuelle. De plus, dans une lettre de 1927 à Edmund Gosse, Gide déclare : « J'ai écrit ce livre parce que je préférerais être haï, qu'aimé pour ce que je ne suis pas » (50). Cette remarque est curieuse, et fait écho à une entrée dans son journal intime en 1917 : « Je n'écris pas ces Mémoires pour me défendre. Je n'ai point à me défendre, puisque je ne suis pas accusé. Je les écris avant d'être accusé. Je les écris pour qu'on m'accuse » (614). À mes yeux, cet aspect de *Si le grain ne meurt*, conçu comme un document culturel précieux de la part d'un écrivain qui n'a pas peur de s'afficher, est remarquable, surtout de nos jours, et fait appel à une analyse plus approfondie.

Et cependant, malgré les implications sociales ou esthétiques qui sont en jeu, en analysant Gide, on revient toujours au *je*. Comme nous le savons, la critique a entrepris bien des études autour de la question de l'autobiographie dans l'œuvre de Gide, et a su souligner la difficulté d'assigner à ce texte gidien une définition établie voilà bien longtemps par Lejeune.¹⁴ Plus tard dans sa carrière, et à la lumière des analyses du genre autobiographique offertes par des écrivains tels que Michel Beaujour,¹⁵ Lejeune a repris la question et modifié quelque peu sa perspective,¹⁶ même si au centre de sa théorie demeure la définition initiale de l'autobiographie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (*Le Pacte autobiographique* 14). Le point capital intéresse le pacte établi

¹⁴ Par exemple, C. D. E. Tolton, *André Gide and the Art of Autobiography* (1975) et Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide (2005).

¹⁵ À noter, par exemple, l'analyse de Beaujour de 1980, intitulée *Miroirs d'encre*.

¹⁶ Voir en particulier son essai de 1983 intitulé « Le Pacte automatique (bis). »

entre l'auteur et le lecteur, qui représente une connaissance implicite, présentée comme une sorte de contrat esthétique de sincérité—un terme sans aucun doute bien chargé dans les études gidiennes—un accord implicite dans lequel on peut supposer l'existence d'un lien indissociable entre le texte écrit et l'histoire personnelle de l'auteur basée sur les faits de sa vie.

Il est peut-être étonnant qu'à un niveau préliminaire, le récit que construit Gide dans *Si le grain ne meurt* semble en fait suivre les lignes conventionnelles du genre autobiographique. L'usage de la première personne du singulier met en évidence non seulement la présence active de la psyché de l'auteur, mais d'autres éléments ajoutent aussi à cet effet d'intimité, à cette tentative pour raconter un passé subjectif en soi, comme les pensées de Gide sur sa propre famille, sur l'époque de son enfance et sur les voyages qui ont servi à former son caractère. Les motifs de perte, de conflit et de désir teintent le récit d'une nostalgie floue et d'un sentiment de remords bien connu des lecteurs d'autobiographies. Par exemple, Gide se rappelle avec regret un retour à Neuchâtel, dans lequel il est déçu par des changements qu'il note dans le paysage :

Depuis ce temps, un grand hôtel est venu dresser sa masse indiscreète, tout au bord du lac, à l'endroit même où mes regards aimaient à s'attarder—où la glauque plaine du lac apparaissait çà et là, par surprise, à travers le feuillage épais de vieux tilleuls ou de vieux ormes que dorait l'automne. (577)

Le regret caractérise également son récit, parfois dans des situations fort sérieuses, comme celle de ses pensées au sujet du suicide d'Armand Bavretel :

Je me dis aujourd'hui que je n'aurais pas dû l'abandonner dans cet état; que du moins j'aurais dû lui parler davantage; il est certain que l'aspect d'Armand et sa conversation ne m'affectèrent pas alors autant qu'ils eussent fait plus tard. Il faut que j'ajoute ceci: il me semble bien me souvenir qu'il me demanda brusquement ce que je pensais du suicide, et qu'alors, le regardant dans les yeux, je répondis que, dans certains cas, le suicide me paraissait louable—avec un cynisme dont en ce temps j'étais capable (477)

Aussi, dans son travail professionnel de critique littéraire, Gide exprime souvent un remords amer ; par exemple, à l'égard d'un compte rendu négatif qu'il avait écrit sur *La Double Maîtresse* de Régnier, il écrit:

Que l'on m'entende: je ne prétends nullement décliner, ni même diminuer, la responsabilité du sévère et même injuste article que j'écrivis alors; mais rarement je me donnai l'occasion de regretter plus de n'avoir point suivi mon goût naturel,

d'avoir cédé à ce besoin de réaction, de résistance (qui m'est naturel, lui aussi) et non tout simplement à ma pente. (539)

Notre auteur suit une autre structure familière dans le genre autobiographique conventionnel, en déguisant plusieurs noms propres et en présentant quelques-uns par une seule initiale afin de suggérer l'identité d'une personne réelle : « M. de R... », « les frères de R... » (469). Ou bien : « Daniel B. m'accompagnait » (595), « ...mon ami E. R. ... » (610), « ...la vicomtesse de J... » (546), et, même plus directement : « Il [André Walckenaer] me fit faire la connaissance d'un être encore plus falot que lui-même, dont je tairai le nom » (545). Les éléments autobiographiques habituels de suspens et de prémonitions s'ajoutent aussi pour pouvoir faire avancer le récit, dans le but d'attirer la curiosité du lecteur. Gide emploie des expressions comme « ...pour [d]es raisons que j'aurai à dire ensuite : (389), ou : « Pourquoi je raconte tout cela? Oh! simplement pour retarder ce qui va suivre. Je sais que cela n'a pas d'intérêt » (559) ; ou encore : « Entre Paul Laurens et moi une amitié ne tarda pas de s'établir, qui devint bientôt des plus vives; j'attends, pour en parler, le voyage que nous fîmes ensemble et reviens d'abord à Albert » (514).

Donc à un niveau préliminaire, le sujet en question est présenté par l'auteur d'une manière directe qui rappelle celle du *Bildungsroman*, y compris un accent mis sur les années formatives d'éducation, dans le sens à la fois spirituel et sentimental. Le développement de la personnalité de Gide est également essentiel et plusieurs éléments conventionnellement autobiographiques sont mis en valeur à travers ce processus : son progrès dans le monde des Lettres ; l'histoire de la genèse de plusieurs de ses textes ; une variété d'autres préoccupations de l'esprit et du cœur, telles que la musique, la pédagogie, la religion, et la biologie ; l'histoire familiale, en particulier celle du côté de sa mère ; et, naturellement, le sexe. Dans le retour de l'auteur aux endroits familiers de sa mémoire, ses nombreux souvenirs se contemplent et s'accroissent, racontant au fur et à mesure l'histoire d'un écrivain qui devient plus à l'aise avec lui-même, comme une variation de la formulation fictionnelle du Marcel de Proust ou du Stephen de Joyce, retraçant le chemin du jeune sujet autobiographique vers le monde de l'art.

Mais le problème du genre n'est pas vite résolu, et le lecteur apprend vite à se méfier de la soi-disant nature franche du texte défini comme autobiographique, car il devient évident que *Si le grain ne meurt*, en tant que texte, est taquin, et devient même plus provocateur précisément à

cause de ses éléments plus conventionnels. Le texte s'approche et se retire des frontières de la définition de Lejeune, et Gide problématise les présupposés du genre, créant un récit complexe.¹⁷ Dès le titre, repris d'un vers biblique (Jean 12 :24), un ton équivoque s'introduit, car multiple et l'on peut bien sûr concevoir plusieurs lectures dans l'interprétation de l'image du « grain qui meurt ». Qui plus est, dans *Numquid et tu ?*, Gide offre sa perspective du vers qui le suit, dans Jean 12 :25 :

Celui qui aime sa vie, son âme,—qui protège sa personnalité, qui soigne sa figure dans ce monde—le perdra; mais celui-là qui en fera l'abandon, la rendra vraiment vivante, lui assurera la vie éternelle; non point la vie futurement éternelle, mais la fera déjà, dès à présent, vivre à même l'éternité. (594)

Comme titre préliminaire, Gide avait considéré *Et Ego*, mais l'a rejeté en faveur des allusions ambivalentes de *Si le grain ne meurt*. Dans un style typiquement gidien—pensons par exemple à sa manipulation de la figure de l'enfant prodige—l'auteur donne un sens original à une référence culturelle bien connue, la tournant vers une implication radicale, ici l'idée que c'est la valeur de la vie au présent qui garantit la vie pour l'éternité. C'est une interprétation qui convient bien à cet écrivain en train de construire son autobiographie. Après le titre énigmatique, le texte commence littéralement au début, puisque Gide fait directement allusion à sa naissance : « Je naquis le 22 novembre 1869 » (349), nous dit-il dans la première phrase. Et on devrait s'attendre à ce que, comme l'a suggéré Gide lui-même en 1929 dans son *Journal*, même la date de sa naissance, qui tombe entre deux signes du zodiaque, incarne l'ambivalence : « Est-ce ma faute à moi si votre Dieu prit si grand soin de me faire naître entre

¹⁷ En fait, Lejeune déclare clairement que, pour lui, *Si le grain ne meurt* ne se définit pas comme une autobiographie, à cause des intentions de l'auteur : « la production de l'image de soi, qui semble être la visée dernière de Gide, pouvait s'accommoder fort mal du récit autobiographique conçu sous sa forme classique, l'archétype étant les *Confessions* de Rousseau. Dans ce type de récit, en effet, l'auteur est obligé de se dévoiler entièrement, le récit doit embrasser la vie toute entière et procéder, d'une manière ou d'une autre, à une forme de synthèse. Ces deux exigences . . . sont en réalité *impossibles* pour Gide, et ruinerait, dans son principe même, tout le jeu par lequel il veut réaliser son image. . . . En fait l'autobiographie de Gide n'a qu'un rôle latéral dans sa construction autobiographique: loin d'être un tout, ce n'est qu'un biais qui s'ajoute à d'autres biais. Biais privilégié peut-être en ce qu'il révèle l'existence de l'espace autobiographique; mais néanmoins limité—je dirais même: intentionnellement limité » (« Gide et l'autobiographie » 39).

deux étoiles, fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions?» (959). De plus, le registre thématique de cette première page se révèle bientôt provocateur, car l'auteur se dirige bien vite vers les « mauvaises habitudes » dont il ne pouvait se libérer et pour lesquelles il a été puni. Malgré cette divergence étonnante du matériel quotidien auquel s'attendra peut-être un lecteur, dans un sens le récit de Gide tombe bel et bien dans les périmètres d'une écriture traditionnellement autobiographique, puisque cette référence soudaine à la masturbation peut certainement être considérée comme un appât, une anecdote piquante ajoutée, du moins en partie, afin d'attirer le lecteur. En fait, l'une des perspectives les plus intéressantes sur *Si le grain ne meurt* en tant que discours créateur présente le texte comme un projet délibérément ambigu, une exploration hyper-consciente dans une forme générique. Gide avait l'idée de publier ses mémoires dès 1894, mais pendant longtemps seuls des éditions privées et des fragments ont paru dans des versions limitées, avant que Gide ne permette que le livre soit finalement introduit au public en 1926. Il suffit de se rappeler l'histoire de cette publication compliquée pour reconnaître la nature ambiguë du rapport de Gide avec ce texte important.

Le livre de Gide se lit en fin de compte comme un document qui s'approche de la métafiction, soigneusement manipulé par l'auteur, soucieux d'une variété d'aspects—structurel, thématique, et factuel—animé par une dynamique de glissement parmi les formes génériques. C'est une écriture maniée de très près dans laquelle la présence de l'auteur est très forte. Le lecteur aborde un métadiscours frappant composé de commentaires éditoriaux et de préoccupations de l'auteur qui accompagnent avec soin le récit. Assurément Gide fait des références fréquentes et directes à sa propre écriture. Par exemple :

Avant de quitter celui [l'appartement] de la rue de Tournon, je regarde une dernière fois tout le passé qui s'y rattache et relis ce que j'en ai écrit. Il m'apparaît que j'ai obscurci à l'excès les ténèbres où patientait mon enfance; c'est-à-dire que je n'ai pas su parler de deux éclairs, deux sursauts étranges qui secouèrent un instant ma torpeur. Les eussé-je racontés plus tôt, à la place qu'il eût fallu pour respecter l'ordre chronologique, sans doute se fût expliqué mieux le bouleversement de tout mon être. . . . (438)

De plus, Gide aborde la tâche d'écrire son autobiographie—bien qu'il ne la nomme jamais comme telle, lui préférant les termes *souvenirs* ou *mémoires* ou, de manière encore plus intéressante, *mon récit*—avec une attitude de recul, comme s'il voulait rassurer le lecteur sur son sérieux, se

présentant comme un être sincère qui accepte sa tâche d'exposer la vérité sans censure ni artifice : « Mon intention . . . a toujours été de tout dire » (547); et aussi: « Je ne compose pas; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent. . . » (384).¹⁸ Quand il se trouve tenté d'ajouter une interprétation personnelle à un événement qu'il décrit, il se rappelle (et nous rappelle) : « Mais je réserve les commentaires et reviens à mes souvenirs » (466); et finalement: « ...je me suis défendu les digressions » (562). Il est évident que Gide ne perd jamais de vue le lecteur futur de son texte, comme le souligne le métadiscours en question. Faisant allusion à Arthur Schopenhauer, Gide décide d'éditer la citation, y incorporant deux lignes d'ellipses, accompagnées de la note suivante : « Je renonce à citer, ce serait beaucoup trop long » (439n1). Toujours sensible à l'interprétation des autres, Gide prend soin d'aborder la question de la nature détaillée de son texte, en particulier à l'égard de certaines scènes que les lecteurs pourraient trouver choquantes, lubriques ou ridicules, comme le sait très bien notre auteur. Après avoir décrit une nuit animée par des ébats homosexuels durant lesquels il révèle sa capacité d'éprouver des orgasmes fréquents et multiples, Gide écrit :

Je sais bien que certaine précision, que j'apporte ici, prête à sourire; il me serait aisé de l'omettre ou de la modifier dans le sens de la vraisemblance; mais ce n'est pas la vraisemblance que je poursuis, c'est la vérité; et n'est-ce point précisément lorsqu'elle est le moins vraisemblable qu'elle mérite le plus d'être dite? Pensez-vous sinon que j'en parlerais? (594)

Gide fait aussi référence de façon ouverte à ses faiblesses psychologiques qui obscurcissent le processus d'écriture sur son passé, s'excusant de ses incohérences et avouant son incompetence avec les dates ; il ajoute même des notes et un appendice afin de clarifier les confusions : « Il se trouve que, sur ce point, mes souvenirs des récits de ma mère... sont inexacts » (372n1).¹⁹ Le livre regorge d'aveux d'oublis, accompagnés de points d'interrogation entre parenthèses ou de contradictions corrigées ; ces éléments représentent des allusions à la fragilité de la mémoire humaine. Pourtant, Gide s'impose des règles

¹⁸ Et plus loin: « qu'on ne cherche point de logique dans l'exposé de mes raisons; je les présente en vrac, comme elles m'étaient venues et sans les ordonner davantage » (448).

¹⁹ En ce qui concerne « l'appendice », il contient une lettre du cousin de Gide, Maurice Démarest, qui a indiqué à Gide quelques erreurs dans une version préliminaire de son texte (359n1); Gide remarque qu'il a décidé d'inclure la lettre « en guise d'errata » (*Si le grain ne meurt*, 614).

précises : « J'ai exigé de moi cette promesse de ne point chercher à meubler les chambres vides du souvenir » (584). Et il en avertit ses lecteurs au début de son texte :

J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, sans chercher à les ordonner. Tout au plus les puis-je grouper autour des lieux et des êtres; ma mémoire ne se trompe pas souvent de place; mais elle brouille les dates; je suis perdu si je m'astreins à de la chronologie.) À reparcourir le passé, je suis comme quelqu'un dont le regard n'apprécierait pas bien les distances et parfois reculerait extrêmement ce que l'examen reconnaîtra beaucoup plus proche. (360)

En fin de compte, comme Gide le dit franchement à un moment donné : « Mon ingrate mémoire abandonne ce point... » (446). Il a besoin d'avouer que s'il n'avait pas promis d'être complètement honnête, il aurait effacé ses références à des fredaines et mauvaises décisions honteuses ou bêtes ; en pensant en pensant à l'une d'elles, il écrit : « Ah! quel souvenir misérable! Comme je sauterais par-dessus si j'acceptais de rien omettre!... O honte! » (426-27). Ou encore: « Absurde! –Mais c'est bien là précisément pourquoi je le raconte; c'est la vérité que je dis, non point ce qui me fasse honneur » (387). Donc, nous avons affaire à un auteur qui semble mettre l'accent sur ses petites manies humaines, comme s'il voulait persuader le lecteur de son honnêteté, même quand le récit est pénible ou humiliant. Mais on se trouve également face à Gide, créateur exceptionnellement méticuleux, qui pèse scrupuleusement chaque mot, chaque phrase, chaque aveu.

Gide a aussi beaucoup écrit en dehors de ce texte sur la composition de *Si le grain ne meurt*. Étant donné qu'il a d'abord conçu l'idée d'écrire ses mémoires des décennies avant que le texte ne paraisse dans sa version complète, il a eu le temps de considérer ses propres intentions, aussi bien que l'impact ambivalent inévitable que la publication aurait sur ses amis, sa famille, et, en fait, sur la culture française. Il ne fait aucun doute que Gide connaissait bien les conventions de l'autobiographie et le travail d'écrivains longtemps associés au genre, tels que Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, et Renan. Il est encore plus intéressant, donc, que certains critiques qui ont examiné *Si le grain ne meurt* ne se concentrent pas tellement sur des éléments qui font du texte une autobiographie, mais plutôt, sur ceux qui pourraient en faire un roman. En effet, comme l'a suggéré Louis Aragon en 1934 : « Ce livre capital, on peut le lire presque à la façon d'un roman » (6). Il est vrai que le ton, le style, la structure, et la conscience critique du récit de *Si le grain ne meurt* ressemblent plus, d'une certaine manière, à *L'Immoraliste* ou à la

Porte étroite qu'à ses lettres, son journal, ou d'autres textes spécifiquement autobiographiques. D'ailleurs, Gide lui-même semble conscient du ton fictionnel de ce texte ; il écrit par exemple : « Qui me lit va douter si je n'ajoute pas aujourd'hui tout ceci ; mais non... » (371), et il joue indubitablement avec la tentation romancière dans ce livre. Bien qu'il puisse déclarer : « ce n'est pas un roman que j'écris et j'ai résolu de ne me flatter dans ces mémoires, non plus en surajoutant du plaisant qu'en dissimulant le pénible » (*Si le grain ne meurt*, 369), il reconnaît aussi la capacité du roman à exprimer une certaine vérité insaisissable, inaccessible dans une écriture qui vise à représenter une autobiographie « pure » : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman » (547). Enfin, peut-être devrions-nous nous référer à Anatole France, qui avait la perspicacité d'écrire : « tout roman, à bien le prendre, est une autobiographie » (5).

En fin de compte, que faire de ce texte, et qu'en faire surtout aujourd'hui ? Il est vrai que *Si le grain ne meurt* présente un récit complexe qui reflète la vie intellectuelle, esthétique et spirituelle, non moins complexe de Gide. En fait, ce livre semble subir la même crise d'identité que son auteur, contradictoire et en désaccord avec lui-même.²⁰ À la fois autobiographique et romanesque, le texte est un récit multiple, révélateur de la période de sa conception aussi bien que de la période

²⁰ Dans un compte rendu du livre *André Gide, une vie dans le présent* de Sheridan paru dans *The New Yorker* en 1999, Anthony Lane explore ce qu'il décrit comme « les confessions tenaces et l'hédonisme sans égal d'André Gide » [« the enduring confessions and unmatched hedonism of André Gide »] et écrit, dans une comparaison des expressions de son propre contexte culturel à l'œuvre de Gide : « Nous sommes assaillis de toute part par la révélation personnelle, et au premier coup d'œil, Gide semble incarner un précurseur utile. En fait, il a établi un niveau de franchise—sur la page, du moins—qui fait honte au nouveau groupe de plaignants. Il ne règle pas de comptes, il ne fait pas courir de bruits ; il refuse de crier vengeance ou de réclamer son dû. Curieusement, Gide, après avoir passé sa vie à se regarder dans le miroir, c'était pas égoïste » [« We are besieged by personal revelation on every side, and at first blush Gide looks like a useful antecedent. In fact, he set a standard of honesty—on the page, at least—that shames the new bunch of plaintiffs. He does not settle scores or start rumors ; he refuses to cry vengeance or claim compensation. . . . Strange to say, Gide, after a lifetime of looking in the mirror, was not in it for himself »] (77).

qu'il décrit. Présenté par la voix double du « je » qui représente le narrateur de l'âge adulte aussi bien que le héros de la jeunesse, son récit porte tout à la fois sur Gide et sur Madeleine. Quand Gide se demande dans *Si le grain ne meurt* : « Hélas! Ici, quel récit faire? » (501), on ressent son doute inquiet quant à l'efficacité d'une forme singulière à satisfaire seule les besoins de cet auteur, ou de cette histoire, ou de cette vérité.²¹ C'est la superposition astucieuse de deux périodes, de deux voix, et de deux genres, rassemblées soigneusement dans un dialogue ambigu, qui permet à Gide d'exprimer l'une des versions de son histoire protéiforme. Peut-être est-ce dans cette décision de ne pas choisir, ou plutôt, de ne pas exclure un aspect ou l'autre, une interprétation ou son contraire, que Gide nous lègue finalement aujourd'hui cette leçon d'ambivalence.²² À travers une métaphore musicale riche, Gide nous rappelle dans une remarque de son *Journal*, datée de 1927 : « Supprimer en soi le dialogue, c'est proprement arrêter le développement de la vie. Tout aboutit à l'harmonie. Plus sauvage et plus persistante avait été la discordance, plus large est l'épanouissement de l'accord » (842). Dans une préfiguration du *coincidentia oppositorum* du monde postmoderne paradoxal et de l'art qui le reflète, Gide offre toujours aux lecteurs un reflet d'eux-mêmes, une image capturée par le miroir du passé.

²¹ Et encore: « C'est le fatal défaut de mon récit, aussi bien que de tous les mémoires; on présente le plus apparent; le plus important, sans contours, élide la prise » (492).

²² De manière intéressante, de Man identifie l'ambivalence inhérente du travail de Gide à des niveaux à la fois contemporains et universels : « L'œuvre de Gide nous reste tellement importante surtout parce qu'elle révèle les difficultés liées à . . . la tentative de la réconciliation des besoins du soi et de ceux de la société » [« Gide's work remains so important for us just because it reveals some of the difficulties involved in . . . trying to reconcile the needs of the self with those of society »] (136).

Œuvres citées :

- Aragon, Louis. « Le Roman d'André Gide ». *Humanité* (25 juin 1934) : 6.
- de Man, Paul. « Whatever Happened to André Gide ? ». *Critical Writings 1953-1978*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 130-36.
- France, Anatole. « Préface ». *La Vie littéraire*. 1^{ère} série. *Œuvres complètes illustrées d'Anatole France*. Tome 1. Paris : Calmann-Lévy, 1950. 3-11.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1951.
- . « Lettres ». *La Nouvelle revue française* 1 juillet 1920 : 41-50.
- . *Numquid et tu ?* In *Journal 1889-1939, Souvenirs*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1951. 587-606.
- . *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris : Gallimard, 1958
- . *Si le grain ne meurt*. In *Journal 1939-1949, Souvenirs*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1954. 349-615.
- . *Souvenirs et voyages*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2001.
- Lane, Anthony. "The Man in the Mirror." *The New Yorker* (August 9, 1999): 72-77.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- . *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*. Paris : Minard, 1974.
- . « Gide et l'autobiographie ». *André Gide 4. La Revue des Lettres Modernes*. Paris : Minard, 1974. 31-69.

« Je ne suis pas pareil aux autres ! »¹ : le « je » gidien, entre désir de singularité et tentation de banalité²

Si étymologiquement, l'aphorisme, qui vient du grec *aphorismos*, c'est la « délimitation », cette frontière par rapport à laquelle il se définit et se pense dès l'origine – à savoir cette tentative de circonscription –, s'entend aussi comme ligne de partage. L'aphorisme se trouve en effet à la frontière, entre deux modes d'énonciation tout d'abord : son impersonnalité grammaticale fait oublier qu'il demeure le fruit d'une énonciation personnelle. Entre deux types d'énoncé ensuite, dans la mesure où, en dépit de ses allures de vérité universelle, il est surtout l'expression d'un point de vue subjectif. Entre deux intentions enfin : morale singulière, il entend pourtant être exemplaire. Ces oscillations relèvent toutes d'une même dialectique : celle du particulier et du général, du singulier et du banal – ce dernier terme étant à considérer ici sans nuance péjorative, comme synonyme de « commun ».

Or cette dialectique se trouve être au cœur tant de l'éthique que de l'esthétique gidienne, et c'est ce qui donne sa fonction singulière à l'aphorisme dans cette œuvre. Les personnages-romanciers des fictions gidienne définissent en effet l'œuvre d'art par sa tension entre le particulier et le général ; ainsi le narrateur de *Paludes* :

L'art est de peindre un sujet particulier avec assez de puissance pour que la généralité dont il dépendait s'y comprenne. En termes abstraits cela se dit très

¹ *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 166.

² « Un grand homme n'a qu'un souci : devenir le plus humain possible, - disons mieux : DEVENIR BANAL. » « De l'influence en littérature », in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 410.

mal parce que c'est déjà une pensée abstraite ; – mais vous me comprendrez assurément en songeant à tout l'énorme paysage qui passe à travers le trou d'une serrure dès que l'œil se rapproche suffisamment de la porte. Tel, qui ne voit ici qu'une serrure, verrait le monde entier au travers s'il savait seulement se pencher. Il suffit qu'il y ait possibilité de généralisation ; la généralisation, c'est au lecteur, au critique de la faire³.

Ou encore Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs* :

Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément; exprimer le général par le particulier; faire exprimer par le particulier le général⁴.

À cette dialectique particulier/général répond, sur le plan éthique, la dichotomie singulier/banal. D'un côté, en effet, les fictions gidiennes ne cessent d'imprimer au « je » un désir, mieux, une injonction de singularité, au point d'ériger la différence en véritable éthique : « Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres : l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur »⁵ déclare Valentin Knox dans *Paludes*, affirmation reprise dans *Les Nourritures terrestres*⁶ puis dans *L'Immoraliste*⁷. Ce désir de singularité entend d'ailleurs se réaliser jusque dans la parole – et Gide lui-même ne cessera d'affirmer sa conscience d'une œuvre singulière à produire⁸ :

C'était, pour la première fois, la conscience de ma valeur propre : ce qui me séparait, me distinguait des autres, importait ; *ce que personne d'autre que moi ne disait ni ne pouvait dire, c'était ce que j'avais à dire*⁹.

De l'autre, tout aussi récurrente, l'injonction faite de « devenir banal¹⁰ », c'est-à-dire « le plus humain possible¹¹ », est présente dans les

³ *Paludes*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 287. Cette édition sera abrégée *RR1*.

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 312. Cette œuvre et cette édition seront abrégées respectivement *FM* et *RR2*.

⁵ *Paludes*, p. 288.

⁶ « Chaque esprit ne m'intéressait que par ce qui le faisait différer des autres » s'exclame le narrateur des *Nourritures terrestres* (*RR1*, p. 353).

⁷ Ménelque en fait le constat décevant : « Ce que l'on sent en soi de différent, c'est précisément ce que l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur ; et c'est là ce que l'on tâche de supprimer. » *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 653.

⁸ « [...] je sentais en moi des choses neuves à dire », *Préface aux Cahiers d'André Walter*, *RR1*, p. 3.

⁹ *L'Immoraliste*, p. 646 (nous soulignons).

œuvres critiques, comme fictionnelles¹² et personnelles¹³. C'est la manière dont cette frontière poreuse entre particulier et général, entre singulier et banal, se construit chez Gide à travers la forme de l'aphorisme, que nous voudrions examiner ici. Pour le dire autrement, dans ce souci et cet impératif de distinction, de particularisation qui paraît animer les personnages gidiens et la création tout entière, pourquoi adopter une forme qui, par son énonciation impersonnelle et généralisante, par son caractère péremptoire et injonctif, semble tendre vers l'exemplarité, des êtres, de leur éthique, voire de l'œuvre elle-même ?

La généralité comme masque

Par la généralisation discursive qu'il opère au niveau de l'énoncé et/ou de l'énonciation, l'aphorisme, semble bien, dans un premier temps, s'opposer tant à l'éthique de l'idiosyncrasie qu'à l'esthétique du particulier. En généralisant, il gomme les différences individuelles ; mieux, il les nie en cherchant à établir une certaine uniformité au sein des comportements ou des sentiments humains. Gide, à travers son narrateur, se montre pleinement conscient de ce danger :

Dès qu'il [Passavant] comprit qu'Olivier lui échappait, il n'eut souci que de dissimuler sa rage. Loin de chercher à courir après lui, et de risquer le ridicule, il se raidit, se força de hausser les épaules. Ses émotions n'étaient jamais si violentes qu'il ne pût les tenir en main. C'est ce dont certains se félicitent, sans consentir à reconnaître que souvent ils doivent cette maîtrise d'eux-mêmes moins à la force de leur caractère qu'à une certaine indigence de tempérament. Je me défends de généraliser ; mettons que ce que j'en ai dit ne s'applique qu'à Passavant¹⁴.

La restriction de portée de l'aphorisme témoigne certes du refus du narrateur d'assumer un statut d'omniscience ; elle s'explique encore par une stratégie de dévaluation de Passavant, dont la médiocrité ne doit pas avoir d'équivalent. Mais elle exprime avant tout une méfiance du

¹⁰ Voir note 2.

¹¹ Voir note 2.

¹² « ASSUMER LE PLUS POSSIBLE D'HUMANITÉ, voilà la bonne formule » *Les Nourritures terrestres*, p. 355.

¹³ « Assumer le plus possible d'humanité. Voilà la bonne formule. », *Journal*, t. I : 1887-1925, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 185 (Gide souligné).

¹⁴ *FM*, p. 414.

narrateur – et tout aussi bien de l'auteur – face à la tentation d'uniformiser les êtres, de les catégoriser, qui est fondamentalement révélatrice de ce que l'on pourrait appeler une éthique de la justesse, comme le laisse penser une remarque similaire dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Il arrive toujours un moment, et qui précède d'assez près celui de l'exécution, où le sujet semble se dépouiller de tout attrait, de tout charme, de toute atmosphère ; même, il se vide de toute signification, au point que, désépris de lui, l'on maudit cette sorte de pacte secret par quoi l'on a partie liée, et qui fait que l'on ne peut plus sans reniement s'en dédire. N'importe ! on voudrait lâcher la partie... Je dis : « on » mais après tout, je ne sais si d'autres éprouvent cela¹⁵.

Il s'agit d'exercer une vigilance permanente sur l'origine du savoir, de se soucier de le fonder sur des connaissances vérifiées, expérimentées, et non sur une hypothèse, ce qui est aussi une manière de prendre le contrepied de Passavant dont le savoir est souvent directement emprunté à autrui. La généralisation apparaît dès lors comme le signe d'une inauthenticité de la pensée, bien plus, comme une facilité intellectuelle : l'énoncé gnominique est un refuge pour celui qui refuse de considérer la singularité – souvent au double sens du terme – de l'expérience qui se présente à lui. Ainsi, lors de sa conversation avec Édouard, Oscar Molinier, plutôt que de chercher à comprendre la raison spécifique de l'animosité de son interlocuteur envers Passavant, constate : « Entre confrères, on se juge quelquefois un peu sévèrement¹⁶ ». Si cette antipathie se nourrit effectivement d'une certaine jalousie littéraire, ce n'est pas là son principal aliment à ce stade de l'histoire. Cette formule marque le refus, ou plutôt, l'incapacité de Molinier de chercher les raisons spécifiques d'un comportement donné, pour se réfugier dans une généralité qui renvoie ici, en plus, à un stéréotype de pensée, celui de la jalousie entre pairs : la banalité discursive, au double sens du terme, traduit dès lors l'insignifiance du personnage aux yeux des autres, mais aussi et surtout aux yeux du lecteur, puisque la prévisibilité est précisément ce qui définit le mauvais personnage d'après Édouard : « Inconséquence des caractères. Les personnages qui, d'un bout à l'autre du roman ou du drame, agissent exactement comme on aurait pu le prévoir...¹⁷ ». Il n'est pas indifférent que ce soit précisément dans les

¹⁵ *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *RR2*, p. 522-523. Cette œuvre sera abrégée *JFM*.

¹⁶ *FM*, p. 341.

¹⁷ *FM*, p. 423.

moments les plus intimes, c'est-à-dire ceux où l'attente d'une réaction ou d'une parole particulières est la plus forte, que l'énoncé gnominique surgisse, manifestant dès lors la difficulté, voire l'impossibilité pour le personnage de se singulariser, partant, d'établir un échange spécifique avec son interlocuteur : ainsi en va-t-il de Charles qui, à la suite de la nouvelle de l'infidélité de sa mère, ne trouve comme parole réconfortante qu'une sentence :

Charles s'approche. Il a tout compris. Il veut le donner à entendre à son père. Il voudrait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion, mais, qui le croirait d'un avocat: il est on ne peut plus maladroit à s'exprimer; ou peut-être devient-il maladroit précisément lorsque ses sentiments sont sincères. Il embrasse son père. La façon insistante qu'il a de poser, d'appuyer sa tête sur l'épaule de son père et de l'y laisser quelque temps, persuade celui-ci qu'il a compris. Il a si bien compris que le voici qui, relevant un peu la tête, demande, gauchement, comme tout ce qu'il fait, — mais il a le cœur si tourmenté qu'il ne peut se retenir de demander:

— Et Caloub?

La question est absurde, car, autant Bernard différait des autres enfants, autant chez Caloub l'air de famille est sensible. Profitendieu tape sur l'épaule de Charles:

— Non; non; rassure-toi. Bernard seul.

Alors Charles, sentencieusement:

— Dieu chasse l'intrus pour...

Mais Profitendieu l'arrête; qu'a-t-il besoin qu'on lui parle ainsi?

— Tais-toi.

Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les¹⁸.

Signalons cependant qu'il s'agit là d'un type particulier d'aphorismes, empruntés à la Bible ; la manière dont ils alimentent un comportement inauthentique, constituant un écran entre l'être véritable et l'être social, est récurrent dans l'œuvre gidienne : l'on peut penser, dans la même œuvre, à Profitendieu lui-même, à Azaïs et à La Pérouse, ou encore, dans *Les Caves du Vatican*, aux aphorismes prononcés par Anthime Armand-Dubois.

Si la parole gnominique constitue un écran, elle peut aussi, à l'inverse, être un moyen volontaire, pour le locuteur, d'esquiver l'expression de sa pensée ou de son sentiment particuliers, et par là, d'empêcher l'interlocuteur de se dévoiler lui-même.

— As-tu bien travaillé?

— Pas mal. Mais pas si bien que j'aurais pu.

— Les bons travailleurs ont toujours le sentiment qu'ils pourraient travailler davantage, dit Édouard sentencieusement.

¹⁸ *FM*, p. 190-191.

Il avait dit cela malgré lui ; puis, aussitôt, avait trouvé sa phrase ridicule.

— Fais-tu toujours des vers ?

— De temps en temps... J'aurais grand besoin de conseils. Il levait les yeux vers Édouard ; c'est "de vos conseils" qu'il voulait dire ; "de tes conseils". Et le regard, à défaut de la voix, le disait si bien qu'Édouard crut qu'il disait cela par déférence ou par gentillesse. Mais quel besoin eut-il de répondre, et avec tant de brusquerie : — Oh ! les conseils, il faut savoir se les donner à soi-même ou les chercher auprès de camarades ; ceux des aînés ne valent rien.

Olivier pensa : — Je ne lui en ai pourtant pas demandé ; pourquoi proteste-t-il ?

Chacun d'eux se dépitait à ne sortir de soi rien que de sec, de contraint ; et chacun d'eux, sentant la gêne et l'agacement de l'autre, s'en croyait l'objet et la cause. De tels entretiens ne peuvent donner rien de bon, si rien ne vient à la rescousse. Rien ne vint¹⁹.

La dérobadé aphoristique prend ici une double dimension : sur le plan de l'énonciation, une vérité générale se substitue à une réponse personnelle, adaptée à l'interlocuteur ; sur le plan de l'énoncé, la demande implicite ou explicite de repère – pour la durée du travail, pour la pratique poétique – ne reçoit comme réponse que l'affirmation de sa vanité. Les vérités générales proférées par Édouard apparaissent comme un masque derrière lequel le personnage s'abrite, dans un moment d'ordinaire précisément propice à l'épanchement, celui des retrouvailles avec un être cher. La métaphore théâtrale semble d'autant plus adaptée que l'adverbe « sentencieusement » explicite la part de comédie – certes plutôt involontaire, puisque la réponse aphoristique relève presque d'une réaction réflexe – qui accompagne l'énonciation aphoristique : le personnage se cache derrière un masque de généralité(s). Si l'aphorisme sert de masque dans cette vaste comédie sociale représentée par Gide – lequel reprendra explicitement, dans *Les Faux-Monnayeurs* notamment, le topos du *theatrum mundi* –, il l'est aussi dans la comédie intime, de manière plus inconsciente, ou du fait de la mauvaise foi du personnage. Ainsi, dans l'incipit des *Faux-Monnayeurs*, la comédie que le personnage se joue à lui-même – la présence du vocabulaire du jeu « ça joue la larme²⁰ » explicitant cette comédie – jette un voile de suspicion sur les aphorismes qu'il énonce : « Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. Toute recherche oblige²¹ ». Même si ces aphorismes peuvent dans un premier temps sembler singuliers, dans

¹⁹ *FM*, p. 230-231.

²⁰ *FM*, p. 175.

²¹ *FM*, p. 175.

la mesure où ils entendent se soustraire à la loi énoncée par le proverbe « Tel père, tel fils », ils trahissent l'aveuglement ou la mauvaise foi du personnage qui, en se réfugiant dans une éthique de l'ignorance, refuse de s'avouer la blessure causée par la nouvelle de sa bâtardise et le besoin d'une autorité paternelle pour se (re)construire. La généralité aphoristique, synonyme de posture et d'imposture, semble donc entraver toute réalisation personnelle.

Idiosyncrasie aphoristique

Est-ce à dire, alors, que l'idiosyncrasie ne s'obtiendrait que par opposition à l'aphorisme, considéré systématiquement comme l'expression d'une banalité et/ou d'une norme ? C'est ce que laisse penser le comportement d'un personnage comme Lafcadio, qui, dans *Les Caves du Vatican*, prononce, juste avant de commettre son crime, l'énoncé sentencieux suivant : « Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule...²² ». Tout se passe comme si le principe ainsi exprimé – principe dont le personnage ne souhaite pas constituer un exemple – le poussait précisément à l'action, sorte de défi qu'il se lance à lui-même, et qui traduit sa volonté d'échapper aux normes observées. Bien que la quête d'originalité du « je » passe fréquemment par l'opposition à une formule, il n'en reste pas moins que c'est souvent précisément à une formule qu'aboutit la quête de soi-même, l'énoncé gnominique apparaissant dès lors comme le comble de l'idiosyncrasie en ce qu'il érige les lois d'une éthique personnelle. Mais, dans quelle mesure ce nouvel énoncé généralisant ne relève pas, à nouveau, d'une norme ou d'une morale communes, c'est ce dont permet de se rendre compte sa dimension souvent explicitement polyphonique. Celle-ci signale la nouveauté de la pensée exprimée, souvent singulière au double sens du terme : en tant qu'elle s'oppose à un point de vue hégémonique, mais également au sens où, dépassant les vérités admises, elle offre un point de vue différent, généralement surprenant. Ainsi, lorsque Michel s'exclame, au début de sa narration, dans *L'Immoraliste*, « Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre²³ », la construction même de l'aphorisme, en l'occurrence la forme négative de la première proposition, qui ressortit à ce que les linguistiques nomment la « négation

²² *Les Caves du Vatican*, dans *RR1*, p. 1134.

²³ *L'Immoraliste*, p. 597.

polémique²⁴ », révèle l'originalité de la pensée énoncée. Cette première proposition s'élève contre l'idée – communément admise et présupposée chez ses auditeurs – suivant laquelle la libération est difficile, ou que le plus dur a été fait quand la libération a été obtenue. Plus précisément, il en montre la relativité, introduisant dès lors une nouvelle hiérarchie des valeurs : il est plus difficile de jouir de la liberté que de l'acquérir. L'audace de la pensée tient aussi à l'apparent paradoxe qu'il y a à affirmer la difficulté d'un état qui est souvent si ardemment recherché. L'aphorisme constitue dans ce cas l'expression d'une morale singulière ; loin d'être un simple énoncé normatif ou le rappel d'une loi, il traduit une éthique propre au locuteur ; il lui permet de théoriser, d'« objectiver²⁵ », les lois particulières auxquelles il obéit.

Si chez Michel l'idiosyncrasie aphoristique n'est qu'un reflet de la singularité de son expérience – et c'est le cas de la plupart des aphorismes prononcés par les personnages, puisqu'ils le sont lorsque ces derniers occupent une position de narrateur et non d'acteur dans la fiction –, il arrive au contraire que la première soit à l'origine de la seconde. Il en va ainsi lorsque les personnages se soumettent à un mot d'ordre qui va, par principe, ou, pour reprendre une expression qu'affectionne Gide, « par parti pris²⁶ », à rebours de la pensée commune. Lafcadio et Protos en sont de bons exemples dans *Les Caves du Vatican*, mais c'est sans doute Bernard qui en offre l'illustration la plus explicite :

Bernard a pris pour maxime : Si ce n'est toi, qui le fera ? Si pas maintenant, quand sera-ce ?

Il cherche à formuler cela en latin. Et, quand il s'agit de dégager de la consigne la valise d'Edouard : « Si tu ne le fais maintenant, tu risques de le laisser faire par Edouard. »

Ces maximes ont ceci de charmant qu'elles sont aussi bien la clef du Paradis que de l'Enfer²⁷.

Idiosyncrasiques, ces maximes le sont par la pensée de l'exception qu'elles véhiculent : l'enjeu est bien, ici, de se distinguer, et ce sont elles qui inaugurent ce mouvement. C'est grâce à elles que Bernard fait la connaissance de Laura et d'Edouard et, d'aventures en rencontres, se

²⁴ En tant qu'elle s'oppose à un certain énoncé, contrairement à la négation descriptive qui relève d'un constat. Voir J.-C. Pellat, M. Riegel, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009 [1994], p. 716-717.

²⁵ *JFM*, p. 528.

²⁶ Voir notamment *Si le grain ne meurt*, p. 255.

²⁷ *JFM*, p. 542.

découvre lui-même. L'aphorisme est donc, au niveau du personnage, à la fois l'origine et le moyen d'expression de cette singularité. Pourtant, l'inscription récurrente de l'aphorisme dans un discours invite à examiner plus précisément sa portée.

L'aphorisme comme réflexion

En effet, l'aphorisme s'inscrit dans des situations de communication bien particulières, celles où s'exprime un (en)jeu de pouvoir ou de puissance, celles qui trahissent une hiérarchie, existante ou souhaitée, entre les interlocuteurs. L'aphorisme apparaît, dans le discours des personnages gidiens, comme un acte de langage injonctif. Accompagnant l'intention de (se) dire, voire l'emportant sur elle, se révèle l'intention de prescrire. Il ne s'agit pas seulement pour le personnage de communiquer sa vision des choses, sa pensée singulière, mais encore de voir autrui adopter son point de vue, de l'influencer, de l'éduquer, de le « corriger²⁸ », suivant le cas.

Il n'est ainsi pas indifférent de constater que les aphorismes sont placés de manière récurrente dans la bouche des "maîtres" de l'œuvre gidienne, que ceux-ci se présentent comme tels (ainsi le narrateur des *Nourritures terrestres*, dès l'avis au lecteur inaugural), ou qu'ils le soient presque malgré eux (tel Édouard pour Bernard et Olivier dans *Les Faux-Monnayeurs*). Fruit d'une expérience singulière réussie, fort du statut d'autorité conféré, par la narration ou la fiction, à celui qui l'énonce, l'aphorisme acquiert alors, pour l'élève fictif et/ou l'élève réel, une portée exemplaire. Tout se passe dès lors comme si ce « je », qui s'érige ou qui est ainsi érigé en modèle, illustre une autre formule, celle à laquelle Gide dit précisément pouvoir résumer son œuvre dans *Si le grain ne meurt* et qu'il avait clairement énoncée dès son *Traité du Narcisse* : « Nous devons tous représenter²⁹. »

Pourtant, la désinvolture et l'impuissance avec laquelle sont présentés les "maîtres" de l'œuvre gidienne semblent remettre en cause l'idée d'une possible exemplarité d'un message singulier. D'ailleurs, ces éducateurs sont les premiers à avertir de l'impossibilité d'une transmission : le narrateur des *Nourritures terrestres* reconnaît d'emblée la vanité de toute entreprise d'enseignement (« C'est une route à élire dans un pays de

²⁸ Tel Gide lui-même avec Marc, pour lequel *Les Faux-Monnayeurs* ont d'ailleurs été écrits. Voir *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 1063.

²⁹ *Si le grain ne meurt*, p. 262. Voir *Le Traité du Narcisse*, in *RRI*, p. 174.

toutes parts inconnu, où chacun fait sa découverte et, remarque-le bien, ne la fait que pour soi³⁰. »), de même qu'Édouard concèdera à Bernard, au moment où il lui révélera "la" formule supposée l'aider : « Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant³¹. », variante de l'esquive aphoristique à laquelle il avait recouru devant son autre "élève", Olivier, vue précédemment³². En d'autres termes, cette tentation d'ériger une éthique personnelle en morale semble surtout exhibée pour être mise à distance, tant au niveau de la diégèse que de la réception d'ailleurs, puisque Gide lui-même entend se prémunir de toute lecture utilitariste de son œuvre : ainsi dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle³³.

Dans la fiction, c'est Bernard qui se charge de souligner la vanité de toute lecture prescriptive de l'aphorisme :

Je me disais que rien n'est bon pour tous, mais seulement par rapport à certains; que rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel; qu'il n'est méthode ni théorie qui soit applicable indifféremment à chacun³⁴.

Il semblerait donc que la fonction injonctive soit destinée surtout au personnage même qui énonce la formule. Pourtant, cette fonction d'auto-exemplarité est aussi mise à mal : l'invitation constante à la contradiction (symbolisée par la construction duelle des *Cahiers d'André Walter* par exemple, faisant se succéder un Cahier Noir à un Cahier Blanc, mais aussi par le cahier d'opinions contradictoires de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*) suggère la réversibilité de la position soutenue, pendant que l'évolution du personnage souligne à quel point les aphorismes n'incarnent que des « morales provisoires » pour reprendre une expression de Descartes qu'affectionnait Gide. La formule, ou plutôt, son énonciation, est souvent synonyme de figement, de vieillissement³⁵. À

³⁰ *Les Nourritures terrestres*, p. 352 (Gide souligne).

³¹ *FM*, p. 436.

³² « [...] les conseils, il faut savoir se les donner à soi-même ou les chercher auprès de camarades; ceux des aînés ne valent rien. » *FM*, p. 231.

³³ *JFM*, p. 527.

³⁴ *FM*, p. 320.

³⁵ « Lorsque j'étais plus jeune, je prenais des résolutions, que je m'imaginai vertueuses. Je m'inquiétais moins d'être qui j'étais, que de devenir qui je

propos de la devise « Pas d'effort inutile » adoptée par les jeunes des *Faux-Monnayeurs*, Gide note ainsi :

J'ai pu douter si peut-être cette disposition d'esprit, que pour ma part je considère comme l'une des plus fâcheuses, ne devient pas moins dangereuse après qu'elle est cataloguée et, de même qu'il advient qu'on ne donne un nom qu'à ce dont on se sépare, si cette formule même ne présageait pas un départ³⁶.

Remarque à laquelle fait écho le constat du *Journal* : « Toute théorie n'est bonne qu'à condition de s'en servir pour passer outre³⁷ ». Ce n'est pourtant pas le moindre des paradoxes que d'exprimer l'exigence d'une permanence du changement – du souci de « perpétuelle nouveauté³⁸ » comme le disaient *Les Nourritures terrestres* – à l'aide d'aphorismes, qui, par leur intemporalité, figent la vérité énoncée dans une certaine éternité !

Ainsi, si l'on peut parler de frontière pour l'aphorisme, il semblerait que ce soit surtout d'un point de vue interne : frontière intérieure, de soi à soi, il permet au personnage de réfléchir aux lois auxquelles il obéit, et cette observation de lui-même, qui constitue une objectivation, est aussi une réflexion au sens optique du terme. Cette réflexion que constitue donc, au double sens du terme, l'aphorisme, est la condition nécessaire, en même temps que la première étape, de son dépassement. Frontière interne d'un point de vue éthique, l'aphorisme l'est enfin sur un plan esthétique encore, puisque cette démarche d'objectivation est proprement celle du créateur, confiant à ses personnages le soin d'exprimer ses idées ou opinions, ainsi que le signale Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* notamment : « Cet effort de projeter au-dehors une création intérieure, d'objectiver le sujet (avant d'avoir à assujettir l'objet) est proprement exténuant³⁹. »

prétendais être. À présent, peu s'en faut que je ne voie dans l'irrésolution le secret de ne pas vieillir. » *FM*, p. 424.

³⁶ *JFM*, p. 553-554.

³⁷ *Journal*, t. I, *opus citatum*, p. 1082.

³⁸ *Les Nourritures terrestres*, p. 415.

³⁹ *JFM*, p. 528.

Le *Je* gidien, à la frontière du roman et du mythe

C'est le temps présent, et en particulier l'enseignement de la littérature française aujourd'hui, qui invite à réfléchir sur la forme de problématisation prise par le mythe chez Gide. Ceux qui, en effet, sont par leur âge autant de Nathanaël restent le plus souvent indifférents à la lecture de Gide, lui préférant des œuvres qui ne les incitent pas tant à se découvrir qu'à reconnaître une image toute faite qu'ils se sont forgée au préalable d'eux-mêmes, quand on ne l'a pas forgée pour eux. À ce narcissisme lectoral correspond un héros qui complaisamment s'observe, et *de facto* empêche l'autre de se dire. Ce héros est très différent de celui du mythe : alors que celui-ci véhicule des valeurs collectives, et par là même représente une certaine idée de conciliation, mais sans être envisagé dans une intériorité, celui-là est bien doté d'une dimension intérieure, mais pour le séparer d'avec le monde. Conjuguer présence de soi et présence du monde semble donc difficile à l'époque problématique qui est la nôtre. Il nous semble pourtant que Gide y est parvenu – ce qui fait la preuve de sa modernité. Comment Gide a donné une parole personnelle à la matière mythique – et quels en sont les effets –, voilà ce qui nous a ici intéressée.

Si nous considérons l'ensemble des œuvres narratives de Gide, nous remarquons que l'auteur envisage de plus en plus le personnage mythique comme une personne, et que, ce faisant, il humanise le symbole. Ce n'est pas tant du fait que certains personnages mythiques sont, héros éponymes, affichés comme personnage central de l'œuvre – c'est le cas de Narcisse, de Prométhée, de Thésée –, mais surtout du fait que l'on peut reconnaître leurs avatars dans des personnages de fiction : Fleurissoire partage ainsi avec Narcisse la quête inquiète de lui-même à travers un miroir ; Michel donne à Thésée la dimension d'un homme, lui

qui dans la recomposition labyrinthique du désert s'avance tenu par le fil de Marceline qu'il se doit de couper, qu'il coupera d'ailleurs en s'identifiant à Moktir par le jeu du miroir pendant le vol des ciseaux. Le point de vue que Gide adopte ici est donc le point de vue interne, ou mieux intime : le point de vue de l'humain. Le mythe dès lors n'est plus une leçon extérieure à l'homme, à lui proposée, mais une remise en question, par lui vécue. Si donc on peut parler d'obsession du mythe chez Gide, c'est au sens étymologique, en ce que le mythe fait le siège de l'homme, fait céder ses barrières ; se fait vivre.

Quelles sont les raisons qui poussent Gide à associer la matière mythique à la parole personnelle ? Une des raisons est que Gide distingue dans ces mythes sa propre situation : il partage, à un moment de sa vie, une place similaire à la leur. Pierre Masson a ainsi montré naguère que Prométhée pouvait représenter une interrogation sur la transgression : comment assumer sa sexualité, à partir du moment où elle n'appartient pas à la norme ? On comprend donc que des explications psychanalytiques aient été proposées pour rendre compte de l'obsession de l'auteur pour certains mythes. On pourrait croire en effet que, Gide lisant dans les mythes grecs ses propres attentes, il exprime par là une nostalgie pour le temps révolu de sa propre enfance. Or, cela est difficilement soutenable si l'on veut bien se rappeler la sévérité avec laquelle Gide a jugé son propre état d'enfant dans *Si le grain ne meurt* : « A cet âge enfantin où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi qu'ombre, laideur, sournoiserie¹. » Si l'on convoque également les figures d'enfants qui peuplent ses récits, on remarque qu'elles ne concourent pas toutes à une vision idéalisée de l'enfance : il n'est pas rare que l'enfance se conjugue au mensonge, à l'artifice, à la fraude, au trouble. Il en va ainsi de Moktir, d'Alcide, de Phiphi, de Ghéridanisol, de Georges, de Boris. Gide ne cultive donc pas, à travers son attachement pour l'enfant, une nostalgie de sa propre enfance. Si le lieu paradisiaque gidien se caractérise le plus souvent par la rencontre avec un enfant, c'est parce que l'enfant est idéal en ce qu'il peut faire advenir la *paideia*, et ainsi légitimer l'homosexualité. Ce lieu, qui donne à l'instant toute sa saveur et à la durée toute sa place, peut être assimilé à un *locus amoenus* tel que Ernst

¹ *Si le grain ne meurt*, in *Journal 1939-1949, Souvenirs* (désormais abrégé : J39), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 349-350. Les références à ce volume seront désormais indiquées entre parenthèses.

Robert Curtius l'a défini. Point d'arrivée d'un long cheminement, il n'existe que dans un instant, et devient donc à son tour point de départ. C'est la raison pour laquelle le chemin qui mène à lui revêt une importance capitale : c'est ainsi que nous expliquons la dimension labyrinthique de tout trajet qui mène au *locus amoenus* gidien. Dans *L'Immoraliste*, ce *locus amoenus* reprend explicitement les caractéristiques de l'éden virgilien. Suivons donc Michel dans les vergers de l'oasis. Le chemin qui y mène est « bizarre », « se courbe ou brise sa ligne » de façon imprévisible, si bien que, perdu dès l'entrée par un détour, « on ne sait plus ni d'où l'on vient, ni où l'on va ». Dire que ce chemin est labyrinthe n'est donc pas abusif. Or, ce chemin, parce qu'il promet le *locus amoenus*, représenté par les « palmiers » que Michel aperçoit « [p]ar-dessus les murs », procure déjà « une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair ». Il nous semble possible de voir dans ce labyrinthe déjà un *locus amoenus*. Pour nous en persuader, considérons que le sentier est associé à « [I]'eau fidèle de la rivière [qui le] suit », ainsi qu'au vol « des tourterelles ». Considérons surtout qu'il est un espace de communion entre l'homme et la nature, les deux ne faisant plus qu'un. La description du sentier culmine ainsi sur la mention du « sol plastique où les pieds nus restent inscrits² », séparé par un tiret de l'envol vers la promesse paradisiaque des palmiers. D'autres chemins labyrinthiques, dans d'autres œuvres, pour être moins explicites que dans *L'Immoraliste*, ne nous mènent pas moins au *locus amoenus* tout en en possédant déjà quelques caractéristiques. Rappelons-nous comment, au chapitre VII de *La Porte étroite*, est décrit le chemin que suit Jérôme pour arriver à Alissa :

Elle est au fond du jardin. Je m'acheminai vers ce rond-point, étroitement entouré de buissons, à cette époque de l'année tout en fleurs, lilas, sorbiers, cytises, weigélia ; pour ne point l'apercevoir de trop loin, ou pour qu'elle ne me vît pas venir, je suivis, de l'autre côté du jardin, l'allée sombre où l'air était frais sous les branches. J'avançais lentement ; le ciel était comme ma joie, chaud, brillant, délicatement pur. [...] Et comme si le temps eût pu s'arrêter avec moi : Voici l'instant, pensai-je, l'instant le plus délicieux peut-être, quand il précéderait le bonheur même, et que le bonheur même ne vaudra pas. (RR1, p. 873)

² *L'Immoraliste*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I (désormais abrégé : RR1), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 615. Les références à ce volume seront désormais indiquées entre parenthèses.

Ce chemin, qui à la ligne droite préfère le contour, associe l'ombre et le frais chers à Virgile en même temps qu'il instaure une sorte d'éternité dans l'instant.

Ce qui se dégage, c'est que le paradis est celui où l'on rencontre l'autre avec l'assentiment du monde qui contribue à l'unisson. Si donc on peut dire, avec Gérard Defaux, que « le paradis gidien est un paradis où l'on pénètre seul », il nous semble quelque peu sujet à caution d'affirmer que c'est « un paradis d'où l'autre, celui que l'on désire, est exclu³ ». Car ce n'est pas l'isolement narcissique qui se manifeste ici mais le désir de renoncer à son moi au profit de l'autre ; il s'agit d'oublier ce moi, condition pour la rencontre de l'autre. Atteindre le paradis, c'est donc parvenir à créer un espace d'intersubjectivité. Et le corollaire de ce désir de communion est un certain mode d'expression, une certaine parole silencieuse, puisque c'est par le détour (nous venons de le voir) que s'exprime le paradis – et sa quête.

Or, la forme romanesque, telle qu'elle existe à l'époque de Gide, offre-t-elle la possibilité de donner une parole d'intimité au mythe ? On peut en douter. Rappelons-nous les hésitations de Gide quant à la désignation de ses œuvres narratives : roman ? récit ? sotie ? Cela prouve que le roman tel qu'il se présentait à l'époque de Gide comportait des défaillances telles qu'il ne pouvait prétendre à l'expression de l'idéal gidien comme nous l'avons défini. Quelles sont ces failles ? En soulignant sa répugnance à « écrire un roman comme les autres », commençant par « La marquise sortit à cinq heures » ou « X se demanda longtemps si... » (J39, p. 1068), Gide dénonce l'illusion de la conséquence du personnage ; le risque du roman est de n'être qu'une recette, le personnage qu'une formule. Trop fréquemment, le lecteur est rassuré par l'énoncé – certes souvent implicite – de lois, de règles générales et abstraites. Il s'agit pour Gide bien au contraire d'inquiéter le lecteur ; c'est pourquoi il admire que chez Dostoïevski « l'œuvre demeure plus interrogative qu'affirmative⁴ ». Et si Gide, malgré les nombreux écueils auxquels est confronté le genre romanesque, n'a pas exploré exclusivement la voie de l'écriture dramatique, non plus que poétique, c'est parce que, là encore, trop d'auteurs « sacrifi[ent] leur art à leurs

³ Gérard Defaux, « Sur des vers de Virgile : Alissa et le mythe gidien du bonheur », Paris, Minard, R.L.M.3, 1972, p. 118.

⁴ Dostoïevski, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 52.

formules⁵ » – et Gide de reconnaître « la précellence de la belle prose » (*Si le grain ne meurt*, J39, p. 491). Dans *Ainsi soit-il*, il arrive à cette conclusion : « Drame ou roman, le mieux est de passer outre. Un vrai créateur ne doit même pas y penser » (J39, p. 1187). La prose renouvelée, la forme nouvelle, faite de mesure, d'économie, de modestie, de retenue, la ferait aisément qualifier de « classique », mais d'un classicisme tel que l'œuvre laisse de côté tout système, et permette la rencontre et donc l'ouverture d'un espace d'intersubjectivité : « [t]out l'intime demeure un mystère » (1186) affirme Gide, et vouloir le circonscrire, par la recette, la formule, est un aveu d'échec ou un mensonge. D'où l'importance de la première personne du singulier, qui devra être non un monstre intérieur sur lequel on focalise une attention respectueuse et sacrée, et qui détourne du monde mais une instance pouvant dire à la fois l'homme et le monde, capable de concilier l'*a priori* inconciliable : le roman et le mythe, la vie intérieure et la présence du monde, le moi et l'autre.

De fait, pas une œuvre où un Je n'apparaisse, en tant que héros-narrateur, que narrateur-témoin, que narrateur absent des personnages de l'histoire. Est-ce à dire que Gide soit, pour reprendre les termes de Jean Rousset, un « Narcisse romancier » ? Drôle de Narcisse en vérité, qui se mire dans un miroir sans tain, celui de l'œuvre, et qui ne cherche pas tant à se définir qu'à se construire, qui ne cherche pas à tracer une histoire du moi, intériorité qui ferait irrémédiablement être extérieur ce qui n'est pas lui, mais bien davantage qui met à distance ce moi afin d'être un lieu de passage pour les autres et le monde.

Cette distance peut se mesurer dans le rapport ironique que le Je fictif entretient avec le moi réel. C'est un des moyens les plus employés par Gide : l'auteur investit certains de ses traits personnels dans un personnage-narrateur, dont par ailleurs est souligné le ridicule. Prenons pour exemple le narrateur de *Paludes*, qui, comme l'auteur, écrit *Paludes*, qui, comme lui, associe Biskra à la disponibilité, et les salons à la mort. Est-ce à dire que *Paludes* soit des confessions ? Une condamnation, un jugement du moi sur ce qu'il a été, sur ce qu'il a pu faire ? Nullement. Jamais l'auteur ne juge le narrateur, ne l'explique ni ne le justifie explicitement. Gide l'affirme dans sa « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* » et pour annoncer *Les Nourritures*

⁵ Peter Schnyder, *Pré-textes, André Gide et la tentation de la critique*, Intertextes éd., « Horizons », 1988, p. 103.

terrestres » : « ce livre, si confession c'était, niait ses précédents. » Pourquoi alors la première personne du singulier ? Gide le dit : « Il écrit ce livre, l'auteur, et pour plus de rires encore, pour montrer qu'il ne rit pas rien que des autres, il l'écrit à *la première personne* » (RRI, p. 323). La première personne permet donc de rire non des autres avec soi-même, non d'une part de soi-même avec les autres, mais de rire avec les autres et soi-même.

Un autre moyen consiste à illustrer – et donc à dépasser – une des facettes de l'auteur en la poussant jusqu'au bout, jusqu'à *l'hybris*. *L'hybris* de Michel par exemple se manifeste par son absolutisme, qui le conduit à l'« assassinat » de Marceline.

Cependant, le moyen le plus remarquable est le brouillage entre les instances narrative et auctoriale. Par là, la frontière entre intériorité et extériorité est gommée. En effet, la classification entre ces instances est rarement aisée : le flou est entretenu sur la nature du Je, ce qui concourt à effacer les différences entre auteur, narrateur et personnage (Nous excluons toutefois de l'analyse de ce bouleversement *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale* et *Thésée* : dans ces œuvres l'auteur n'intervient pas explicitement par le truchement d'un Je différent de celui d'un personnage). Si le brouillage dans *Paludes* est presque ostensible, ne serait-ce que par le mélange des différentes polices de caractères, *La Tentative amoureuse* proposait l'année précédant la composition de *Paludes* la (con)fusion concertée des instances narratives. Considérons la structure de ce court traité ; nous voyons déjà à l'œuvre un jeu entre les différentes pièces paratextuelles et le texte lui-même : le texte s'ouvre sur une dédicace et une citation de Calderon. La dédicace s'adresse à un ami de l'auteur (Francis Jammes), l'épigraphe reprend un passage de la troisième journée de *La Vie est un songe*, alors que le *Journal* nous informe que Gide a pu songer à « adapter une pièce de Calderon » (J39, p. 39) lors même qu'il écrivait *La Tentative amoureuse* : c'est bien l'auteur – Gide – qui s'expose, et c'est donc « naturellement » que nous attribuons l'avant-propos qui succède à l'auteur bien qu'il soit – comme dans le cas de *Paludes* – non signé, et en italique. Intervient à la page suivante une sorte d'exorde de la part du narrateur : plus d'italique cette fois, mais une similitude troublante de thèmes avec l'avant-propos, qui pourrait nous faire croire que le narrateur est l'auteur : (au « désir de bonheur, [qui] ce printemps, m [l'auteur de l'avant-propos]'a lassé » (RRI, p. 239) répond celui qui « marchai[t] rêvant au bonheur »,

« lorsque le printemps vint » le tourmenter) le désir de bonheur et le printemps en particulier (241).

Ce narrateur entreprend de raconter les amours éphémères de Rachel et Luc, non sans avoir au préalable placé une épigraphe en tête de son premier chapitre, épigraphe qui n'est rien d'autre que... un extrait de l'épigraphe initiale, c'est-à-dire une citation de la troisième journée de *La Vie est un songe*⁶.

Cette citation trouble : à qui attribuer son insertion ? Au narrateur, puisque c'est manifestement son point de vue que l'on va suivre, ou à l'auteur, puisque c'est lui qui a placé la citation en exergue de son œuvre, de façon plus complète qui plus est (mention est faite de l'écrivain, de l'œuvre ; le passage cité est plus long). Pouvons-nous pour autant affirmer que le narrateur n'est qu'un double falot de l'auteur ? Pourquoi dans ce cas la citation proposée par le narrateur contiendrait-elle un élément que la citation de l'auteur a ignoré, à savoir le texte d'origine en espagnol ? La fin de l'œuvre intègre la citation à la narration :

Et vous êtes semblables, objets de nos désirs, à ces concrétions périssables qui, sitôt que les doigts les pressent, n'y laissent plus que de la cendre. – *Qualquiera ventio que sopra*.

Levez-vous, vents de ma pensée – qui dissiperez cette cendre. (RR1, p. 254)

L'avant-dernier paragraphe associe la citation faite par l'auteur à celle faite par le narrateur ; le dernier paragraphe, lui, permet à l'œuvre d'échapper à la clôture, comme l'auteur et le narrateur échappent l'un à l'autre, s'échappent l'un de l'autre. Dans ce que nous pouvons appeler les « premières œuvres », l'intention de brouillage est donc évidente.

Dans certains récits narrés à la première personne qui les suivent, la transparence affichée ne garantit pas pour autant la stabilité de classifications rassurantes : l'emboîtement des niveaux narratifs a beau être limpide, le brouillage des instances narrative et auctoriale s'en trouve plus troublant encore.

L'Immoraliste illustre l'emboîtement des narrations par la présence d'un récit-cadre ; en effet, le récit dont Michel est le narrateur appartient à un récit dont un de ses amis, qui a pour frère « Monsieur D.R. Président du conseil », est à son tour narrateur.

La classification semble donc limpide, et la différence stable entre l'auteur (Gide) – le narrateur ami de Michel, et Michel lui-même. N'était

⁶ « [*Q*]ualquiera ventio que sopra./ Poussière légère, qu'un peu de vent disperse » (RR1, p. 73).

la préface, qui entretient un réseau de similitudes avec le premier narrateur. « Je donne ce livre pour ce qu'il vaut » (RR1, p. 591), affirme l'auteur de la Préface. Or, c'est sur le mode du don que le récit de Michel est proposé par le premier narrateur : que fait-il d'autre que de le donner à son frère (« Le récit qu'il [Michel] nous fit, le voici. Tu l'avais demandé ; je te l'avais promis » [RRI, p. 593]) ? Ce dernier, comme il le fera par la suite avant l'épilogue (« Je ne distingue pas en lui, même à présent, la part d'orgueil, de force, de sécheresse ou de pudeur » [RRI, p. 690]), insiste sur l'impossibilité dans laquelle il se trouve de juger Michel :

Ah ! que vas-tu penser de notre ami ? D'ailleurs qu'en pensé-je moi-même ? ... Le réproverons-nous simplement, niant qu'on puisse tourner à bien des facultés qui se manifestent cruelles ? (RR1, p. 593)

Or, cette hésitation fait écho à celle de l'auteur de la Préface, qui nous invite à trouver quelque beauté dans le fruit qui « ne présent[e] à la soif qu'une [...] atroce brûlure » (591) (comme le narrateur à « tourner à bien des difficultés qui se manifestent cruelles » [593]). L'auteur de la Préface et le narrateur se confondent ici, d'autant plus que le narrateur fréquente « Silas et Will » (RR1, p. 594), qui ont croisé Michel en Afrique du Nord, personnages qui par leurs noms rappellent Oscar Wilde et son compagnon Lord Alfred Douglas surnommé Bosy (que, faut-il le rappeler, Gide a croisé durant son premier séjour au Maghreb).

La clarté affichée des différents niveaux narratifs contribue à effacer les limites du Je, à prendre le lecteur au jeu, ou plutôt au Je. La frontière entre auteur et narrateur est donc perméable. Le jeu d'échanges instauré consacre un équilibre certain, mais précaire en ce qu'il demande sans cesse à être rétabli. Germaine Brée parle également d'« équilibre momentané et relatif [...] qui ne saurait durer, qui doit se défaire sans cesse pour faire place à un autre⁷ », mais c'est pour décrire les relations entre l'extériorité des faits et l'intériorité de l'artiste. Nous voyons pour notre part dans cet équilibre la tentative de déjouer la scission entre extériorité et intériorité, en abolissant les frontières entre auteur/narrateur/personnage par un échange sans cesse renouvelé de la fonction de chacun. C'est que la parole du Je, au lieu d'être tournée vers lui-même, est centrée sur l'autre, sur le Il : le Je gidien est une place vacante pour autrui.

⁷ Germaine Brée, *André Gide, l'insaisissable Protée*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 218.

Ainsi, quand le Je est narrateur et personnage principal, et pose son histoire comme une vaste analepse, l'ensemble du récit semble s'apparenter à un monologue en ce qu'il est par nature uniquement pris en charge par la voix du Je qui émet un discours sur lui-même. Il en va de même pour le récit qui prend la forme d'un journal. Or, ces récits, monologues par la situation mise en place, accordent une large place à la parole d'autrui par les silences du Je. Ces silences mettent à nu la parole de l'autre, la rendent présente. Cela se remarque particulièrement au cours des dialogues qui mêlent la parole du Je à celle d'un autre personnage. C'est donc sur ce point que nous allons focaliser notre attention. L'histoire même d'*El Hadj* nous propose une illustration de cette prise en compte de l'un par l'autre, du Il par le Je : tout commence par les silences que ménage El Hadj dans son chant, et dans lesquels la parole du Prince – pressée par le régime interrogatif – va se glisser. Ainsi El Hadj « romp[t] [s]on chant de pauses » (RR1, p. 333) jusqu'à « ouï[r] [le prince] inespérément [lui] répondre » (335), puis en accédant à son désir (« – Chante, El Hadj ! chante maintenant les jardins où m'attend l'amante – mais d'elle ne me parle pas » [336]), il retient sa voix pour libérer celle du prince ; c'est en effet ce dernier qui finit par reparler de ses « noces⁸ ».

De façon plus nette mais non moins significative, les dialogues entre Michel et Ménalque sont ponctués par les silences du premier (« Je laissais Ménalque parler » [RR1, p. 653], « Je restai [...] silencieux » [657]) ; le corollaire de ces silences est le déploiement de la parole de Ménalque, qui, dans les dialogues, parle beaucoup plus que Michel.

De façon générale, la dimension théâtrale du dialogue gidien inséré dans le récit – telle qu'elle a pu être étudiée par Jean Claude – enrichit en le complexifiant le narrateur : présent puisqu'il porte le récit, il disparaît dans la théâtralisation du dialogue. Ainsi Michel parvient à s'oublier comme narrateur pour se traiter comme un autre personnage dans certains dialogues. Nous pensons à celui qui le lie à Charles. Là encore, fort peu d'interventions narratives, sauf à la fin, pour signaler ce que gagne le Je à se perdre dans l'autre :

Un silence.

“ C'est tout ce que tu [Charles] avais à dire ?

–Pour ce soir, oui Monsieur [...]. ”

⁸ « El Hadj ! reprit-il lentement, c'est sur l'autre bord de cette eau que mes noces sont préparées [...] » (RR1, p. 340).

Et il sort en me [Michel] saluant très bas. A peine si je prends le temps de réfléchir :

“ Charles ! ” – Il a parlé raison...[...] Charles ! (RR1, p. 672)

Dans le glissement de l’apostrophe entre guillemets à l’apostrophe simple se joue et se constitue le Je gidien, qui sous-entend la présence de soi-même comme un autre, qui, dès lors, parlant de soi, parle aussi des autres : le Je se dit par l’autre. Or, cet autre (le plus souvent) dit Je. C’est le frère du Président donnant la parole à Michel qui se raconte à la première personne. C’est Jérôme cédant la place au Je d’Alissa. C’est le narrateur se mêlant dans le discours indirect libre à la voix du personnage. C’est perceptible dans l’échange entre ce qui relève du dialogue et ce qui relève du récit. La conclusion de ces deux prémisses s’impose : Je est tout autre. Il ne peut s’agir de la proposition rimboldienne selon laquelle, Je étant un autre, il induit une irréductible étrangeté entre les êtres. Pour Gide, il ne s’agit pas de séparer, mais d’unir. Je est tout autre parce qu’il peut être n’importe quel autre. C’est en quelque sorte le syllogisme gidien par excellence, puisque la clôture de la forme est déjouée par l’ouverture du sens.

Le Je gidien instaure donc une parole personnelle qui, au lieu de diviser et d’enfermer, réconcilie. Dès lors, que la fiction se joue sur le plan humain n’abolit pas la parole mythique, mais au contraire lui permet de se déployer.

Cette disponibilité du personnage à l’autre est, nous semble-t-il, pareille à celle dans laquelle se trouve le lecteur face à l’œuvre. En effet face à son histoire, le personnage – rendu disponible – est triplement sollicité par la recherche d’un sens, l’expression des sens et le retour à l’essentiel. Quand Abel révèle à Jérôme l’amour que Juliette lui porte, il se comporte en lecteur : « Je trouve ça bouffon, cette histoire... Elle s’est élancée dans la chambre de sa sœur. J’ai surpris des éclats de voix impétueux qui m’alarmaient. J’espérais revoir Juliette, mais au bout d’un instant c’est Alissa qui est sortie. » (RR1, p. 851). Abel ayant surpris une situation privée, qui par sa violence renvoie à la mort, établit avec cette scène une distance (qui sert aussi d’alibi) : il réceptionne en effet l’« histoire » selon ses propres critères axiologiques, qui la lui font juger grotesque, alors qu’il participe affectivement au sort des personnages (nous savons qu’il aime Juliette).

Et Isabelle, après avoir vainement tenté d’écrire son histoire (sa lettre à Blaise de Gonfreville en témoigne), après avoir plusieurs fois échoué à

bien la lire, n'accoucherait-elle pas de sa lecture devant Gérard ? Car enfin la juste analyse (« je cherchais à me tromper moi-même ») permet à l'interdit d'être dit (Isabelle a assisté auditivement au spectacle de la mort de son amant), et aux sens de s'exprimer (« Elle recommença de sangloter ») (RR1, p. 983).

En suivant les voix et les voies que l'histoire développe, le personnage entre donc dans un jeu de composition qui, l'apparentant parfois lui-même à un lecteur, le rapproche de celui-ci en encourageant l'identification. Or, le code de la narration, par la focalisation multiple, oblige le lecteur à s'identifier à des personnages divers, parfois à partager leur secret (c'est le cas pour le Pasteur par exemple). Le code affectif est également sollicité, car ces personnages, souvent aux prises avec des problématiques liées à l'enfance ou au désir amoureux, s'imposent comme des personnes au lecteur, qui noue une relation étroite d'intimité avec le malheureux, « la blessure [étant] d'une intimité épouvantable⁹ ».

Enfin, le personnage désarçonne le système axiologique du lecteur par la multiplicité des valeurs qu'il représente. Marceline et Alissa sont les deux visages du sacrifice, le Prodigue et Michel ceux de l'hédonisme. Les œuvres jouent donc sur la confrontation entre le code affectif, qui entraîne la sympathie pour le personnage – sympathie que renforce le code narratif – et le code culturel qui parfois s'oppose à celui des personnages.

Nous ressentons ainsi de la sympathie pour Alissa, dont nous connaissons, par les lettres et le journal, la souffrance et le sentiment amoureux, mais nous n'approuvons pas (du moins la plupart des lecteurs) l'absolutisme, qui lui fait sacrifier l'amour de Jérôme sur l'autel du « Dieu jaloux » (RR1, p. 904). Et le code affectif joue pour Michel, alors même que son égoïsme forcené et funeste ne peut recueillir nos suffrages.

Il apparaît donc que l'opposition entre les deux codes, dont l'un (le culturel) est subordonné à l'autre (l'affectif) empêche la condamnation d'aboutir : pouvons-nous condamner le Pasteur, qui trahit sans vouloir le savoir sa Foi et sa famille, alors même que c'est l'amour qui l'aveugle ? Pouvons-nous dévaloriser le personnage dont la figure nous attache ?

⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 224.

La solution consiste à remettre en question le système de valeurs – quand celui-ci conduirait à juger négativement le personnage – car le personnage apparaît alors comme victime de ce système. Nous remettons ainsi en question le Sacrifice et la Vertu, quand il s'agit d'Alissa, aussi bien que l'égoïsme et la jouissance, quand il s'agit de Michel : nous nous inquiéterons.

On voit comme cette « attitude lectrice¹⁰ » sert le propos de Gide. Elle conduit le lecteur à se méfier de tout système, à se libérer du jugement, dicté par le systématisme. Le personnage gidien, qui suscite la réflexion et non l'impose, est dès lors le support, pour le lecteur, d'une pédagogie : celle de lui-même. Conduit à s'identifier à des personnages différents les uns des autres, à éprouver de la sympathie pour eux, à s'interroger sur son axiologie, le lecteur découvre en lui-même la complexité qu'il percevait dans les personnages. Le personnage dès lors n'est pas seulement médiation entre le lecteur et autrui, mais aussi entre le lecteur et lui-même.

Ainsi, le lecteur trouve dans la lecture de Gide – *via* ses personnages – une modalité d'équilibre intérieur, d'harmonisation du moi. Lire Gide, c'est se réconcilier avec soi-même et avec l'autre, par la médiation du personnage.

En interrogeant le mythe, Gide interroge l'homme pour le rappeler à sa personne, condition nécessaire à la reconnaissance et à la naissance, à cet âge d'or qui advient dans l'espace de l'œuvre, grâce à une nouvelle forme d'écriture, qui permet au Je de se dire sans s'enfermer, de se dire dans l'ouverture aux autres et non dans l'enfermement nombriliste. Nous avons évoqué au début de notre propos que la forme de problématisation que Gide donne au mythe constitue une des raisons de son actualité. Et en effet, le personnage gidien, *persona* du théâtre antique et du mythe sans être pour autant figure imposée et transcendante, s'oppose à l'individu mythifié et autocentré, et restaure un âge d'or à une époque problématique.

¹⁰ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2008, p. 149.

Catharine SAVAGE BROSMAN

Tulane University

Gide à la pointe du bonheur

1 — Gide mérite de prendre place dans les lettres françaises comme un phare du bonheur, à côté de Stendhal, maître de la chasse au bonheur (maître malheureux trop souvent, hélas)¹. Mais à la différence de ce dernier, qui proposait des règles pratiques, instrumentalistes, égoïstes et amORALES — le *beylisme* — pour arriver à des fins particulières et maximiser ainsi un bonheur égoïste, Gide, toujours pédagogue, même si son enseignement consistait souvent à laisser l'élève se débrouiller, semble vouloir offrir un modèle sur un plan *moral*. Dans *Les Nouvelles Nourritures*, il écrit:

La joie devint pour moi non seulement (ce qu'elle était) un besoin naturel — mais bien encore une obligation morale. Il me parut que le meilleur et plus sûr moyen de répandre autour de soi le bonheur était d'en donner soi-même l'image, et je résolus d'être heureux².

Il aurait donc été *appelé* à être heureux et à faire profiter autrui de sa joie. « Mon bonheur est d'augmenter celui des autres. J'ai besoin du bonheur de tous pour être heureux ». Ayant donné le « coup de pioche à l'égoïsme... j'assumai mon bonheur comme une vocation ». On note la double base de cette obligation dite « impérieuse » — la nature, d'une

¹ Stendhal, comme Gide, a trouvé le bonheur finalement dans l'écriture.

² Gide, *Romans; récits et sotties; œuvres lyriques* (Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1958), 269-270. Les références à ce volume seront indiquées entre parenthèses, sans autre indication sauf parfois le titre de l'ouvrage en question. Cf. Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur* (Paris: Fayard, 1998). Voir aussi l'article sur le bonheur dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, *Dictionnaire Gide* (Paris: Garnier, 2011).

part, et la morale, de l'autre. L'exaltation lui était, dit-il, naturelle³. « Que l'homme est né pour le bonheur, / Certes toute la nature l'enseigne ». La nature même est baignée d'une « éparsé joie » – même les plantes. « Chaque animal n'est qu'un paquet de joie » (254) – c'est-à-dire, de « volupté » (attribution que Roger Martin du Gard qualifiait de « délire anthropomorphique ») (280)⁴. La morale est cependant une *obligation*. Comment réconcilier cette double vocation? Pour répondre à cette question, on peut proposer une taxinomie approximative du bonheur chez Gide. Toute l'œuvre gidienne – et toute sa vie – constituent un laboratoire, où, au moyen de pointes diverses (c'est-à-dire d'essais), le bonheur se cherche, se scrute, se pèse, parfois se trouve. Cependant Gide n'a pas entrepris de se placer sur « la carte du Bonheur »; ce n'est pas un philosophe au sens strict; ses écrits, qu'ils soient intimes ou fictifs, s'enracinent plutôt dans le vécu.

Un mot sur mon titre. Dans les langues indo-européennes – quasi toutes – il y a un rapport étymologique, qui souligne le rôle du destin, entre le mot signifiant 'chance, fortune' et le mot qui signifie le contentement⁵. Mais le mot dépasse largement ce sens étymologique, pour signifier « un état de pleine et entière satisfaction », joie, félicité, plaisir, agrément, avantage, béatitude (selon *Le Robert*). Considérons aussi la valeur métaphorique du mot *pointe* – une extrémité pointue qui va « en s'amincissant » et tend donc à diminuer ou à se déplacer au fur et à mesure qu'on avance. La *pointe* du bonheur serait l'*aurora* de la joie, ou bien une *avancée* dans le bonheur. On se figure un homme à bord d'un navire, se dirigeant peut-être vers l'Afrique, ou bien à la pointe d'une île ou d'une oasis (île du désert), occupé à regarder ou à imaginer la joie à l'horizon; c'est l'homme des caps, au maximum de la joie, un pionnier qui trace une piste, en avant-garde, un jeune qui s'élançait vers l'inconnu, se dirigeant joyeusement vers un but sans savoir lequel

³ Gide, *Ainsi soit-il*, dans *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson (Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 2001), p. 961, 995.

⁴ Gide et Martin du Gard, *Correspondance*, (Paris: Gallimard, 1968), II, p. 53.

⁵ Donc le *bon-heur* < Lat. *augurium* 'présage'. Le premier sens du mot selon *Le Robert* est donc: "Circonstance favorable qui amène le succès, la réussite d'une action". "Nous avons eu le bonheur de ...", "Au petit bonheur [= au hasard]", "Jouer de bonheur". En anglais *happiness* < 'happ' = luck, fortune; en allemand, *Glück* < gelücke.

(1214). « Gide à la frontière », donc. Cette ouverture au monde est assez whitmanesque. « Que de fois, ah! levé dès l'aube . . . que de fois, à la limite des oasis . . . ai-je tendu vers toi mes désirs, vaste plaine de lumière . . . » (238).

Peut-être la pointe est-ce plutôt une avancée en territoire ennemi – et Gide en a fait une justement en parlant de l'homosexualité, un acte de courage sinon de joie. Le mot *pointe* signifie aussi « le moment où une activité ou un phénomène atteint son maximum d'intensité »; il suggère donc un champion arrivé à la plénitude de la joie⁶. Etre à *la pointe* c'est aussi se tenir à jour, voire être « à la pointe de la modernité » (Gide, assurément). Une *pointe* peut indiquer aussi une quantité minuscule; on comprend la phrase d'Alain (Emile Chartier) qui souligne à la fois l'attention et le souci: « Le bonheur suppose sans doute toujours quelque inquiétude, quelque passion, une pointe de douleur qui nous éveille à nous-même ».⁷ Hélas, Gide a ressenti également de temps en temps les *pointes* du malheur. En novembre 1918, après avoir découvert que Madeleine avait brûlé ses lettres, il a écrit: « Oh! Je ne supporte pas qu'on l'accuse. C'est là l'extrémité de la pointe. Toute la nuit je l'ai sentie s'enfoncer dans mon cœur ».⁸

Le bonheur est donc souvent pour demain. Pour Thésée « le plus important...paraissait sans cesse à venir » (1419). Cette seule perspective peut bien faire partie de la félicité, “comme si suffisaient des promesses au lieu de satisfactions” (*El Hadj*, 356). De sorte que l'avance se mue en recherche. Gide connaissait la notion de recherche comme mode de vie

⁶ *Le Robert*: “Extrémité pointue ou étroite d'un objet”. Un autre sens du mot *pointe* associé avec Gide fait rêver: “trait d'esprit recherché”.

⁷ Alain, *Propos sur le bonheur* (Paris: Gallimard, 1928), p. 140. Gide avait lu auparavant et admiré quelques livraisons des *Propos* d'Alain et il avait admiré une diatribe d'Alain contre le féminisme. Voir Gide, *Journal*, éd. Eric Marty, Martine Sagaert, 2 vols. (Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1996-1997), I, p. 1137, 1204; II, p. 622. Les références futures au *Journal* seront entre parenthèses dans le texte. Il est possible mais douteux pourtant que Gide ait lu le volume de 1928, étant donné qu'il avait été “mortifié” en 1924 par un article d'Alain qui couvrait d'éloges le livre d'Henri Massis, *Jugements*, si sévère pour lui. Voir Gide-Martin du Gard, I, p. 245-47.

⁸ “Journal intime,” *Souvenirs et voyages*, p. 961.

chrétien qui met en valeur non seulement la destination mais l'exercice spirituel: pèlerinage, quête, effort de s'améliorer chaque jour, effort dont le but final se déplace jusque dans l'au-delà. La poursuite est fondamentale également dans la pensée classique et chez les existentialistes, pour lesquels l'homme est *devenir* et non *être*. Si la joie est évasive, peu importe; c'est la quête qui compte. Il faut *arder*⁹. Le vagabondage permet qu'on suive les détours (encore un sens du mot *pointe*); les allées latérales peuvent s'avérer plus intéressantes que le chemin principal¹⁰. « Souvent... la possession me paraissait de moindre prix que la poursuite et j'en venais de plus en plus à préférer à l'étanchement la soif même » (281). Certains personnages, comme le fils prodigue, affirment à raison qu'ils ne cherchent pas le bonheur (qui doit arriver par-dessus le marché) (484)¹¹.

Dans la forme la plus extrême, le mécanisme du désir reporté infiniment dans l'avenir rend impossible la réalisation du contentement. Gide connaissait ce mécanisme par Schopenhauer. La formule stendhalienne « Ce n'est que cela » exprime l'essence de la déception, du mécontentement. Jean Claude a raison d'observer que *Bethsabé*, parmi d'autres textes, illustre « comment la satisfaction du désir conduit à la désillusion et au remords »¹². En termes chrétiens – protestants surtout – c'est le bonheur différé jusque dans l'au-delà. Alissa, qui s'est persuadée que la réalisation de son amour tuera cet amour, le rappelle dans son journal, vers la fin de *La Porte étroite*: « Dieu nous ayant gardés pour quelque chose de meilleur ». La joie – si elle existe, si elle est légitime – doit être « comme un rapprochement infini, continu . . . je ferais fi d'une

⁹ “Chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir”; “J'ardais . . .” (p. 155). Gide recommande de ne désirer que ce qu'on a, ou qui vient à nous — la disposition à l'accueil (p. 162). Ce conseil est contraire à l'esprit d'effort dont parle Socrate (voir plus loin).

¹⁰ Cf. Stendhal: “La beauté n'est que la promesse du bonheur”. Henri Beyle, *De l'amour*, éd. Henri Martineau (Paris: Le Divan, 1957), 39 (chap. 17, note). Les italiques sont de Stendhal.

¹¹ Cf. Alain: “Dès qu'un homme cherche le bonheur, il est condamné à ne pas le trouver” (254). Cependant “l'effort qu'on fait pour être heureux n'est jamais perdu . . . Il y a plus de volonté qu'on ne croit dans le bonheur” (13-14). “Il est impossible de poursuivre le bonheur, sinon en paroles. . . . Le bonheur est une récompense qui vient à ceux qui ne l'ont pas cherchée” (^ 254-56). [sic]

¹² Claude, *André Gide et le théâtre*, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1992), II, p. 212.

joie qui ne serait pas *progressive* » (587, 584; les italiques sont dans le texte; voir aussi 287.). Le mécontentement serait un principe de la recherche nécessaire. À la pointe, donc, et non au milieu du bonheur; à y regarder de trop près, c'est le néant sartrien¹³.

Au surplus (comme dirait Gide), l'obstacle ou l'échec, voire un simple arrêt peut se muer en possibilité. Pensez au jeune frère du prince à la fin d'*El Hadj*, au frère puîné de l'enfant prodigue, aux phrases qui concluent *L'Immoraliste*, *Les Caves du Vatican* (le « nouveau livre »), et *Les Faux-Monnayeurs*. Si le bonheur peut comprendre le bien-être actuel, la satisfaction des désirs, l'harmonie personnelle – « l'accord parfait continu » de La Pérouse (1064), ou ce que Gide appelle dans *Les Nouvelles Nourritures* « ce bonheur qui naît naturellement de l'harmonie » (284) – la monotonie, la routine, même celles qui créent du bien-être, mènent à l'ennui, d'où le besoin de voyages, de changement de sensation, de nouveaux plaisirs. « Merveille des départs » (207).

Si le bonheur est un but, ce n'est pas le seul but forcément, surtout du point de vue de l'artiste. Comme l'observe Michel dans *L'Immoraliste*, « Quel serait le récit du bonheur? » (408). Ce qui ne peut se raconter ne peut guère se sentir. Freud proposait que l'art naisse de l'absence de satisfaction. Le triomphe du moi serait la conquête pénible de circonstances difficiles, laquelle mène à l'accomplissement mais pas forcément au contentement. On invente une nouvelle norme – « *ma route* » – qui permet de suivre une trajectoire nouvelle. Le bonheur quotidien serait ainsi principalement le champ de ceux qui ne s'écartent pas de la voie tracée. Yeats aurait dit que s'il avait été heureux, il aurait vécu, au lieu de quoi il avait écrit¹⁴. Sartre estimait que le génie se construisait à partir d'un problème. Gide l'avait devancé: « C'est un état de déséquilibre qui d'abord appelait ces pensées à la rescousse, dont le réformateur avait besoin pour rétablir en lui l'équilibre rompu ». « Il fallait précisément qu'un premier fût malade pour permettre la santé de beaucoup » (*Journal*, I, 1087). Dans *Si le grain ne meurt*, il observe que si

¹³ Plusieurs titres suggèrent la réalisation incomplète ou l'impossibilité d'un projet: *La Tentative amoureuse*, un essai; *Le Voyage du rien*, un néant; *La Porte étroite*, une ouverture mais limitée. Ces ouvrages se terminent sur un échec.

¹⁴ Cité dans Judith A. Schwartz et Richard B. Schwartz, *The Wounds that Heal: Heroism and Human Development* (Lanham: Univ. Press of America, 2010), 5.

sa destinée eût été « moins contredite et traversée », il n'aurait pas écrit ces mémoires¹⁵.

C'est le moment de rapporter une conversation entre Gide et Claudel. Celui-ci disait qu'il commençait en tout, toujours, par « le meilleur ». Il suivait en cela Aristote, censément. Gide a protesté: « Mais... comment connaître que c'est le meilleur avant d'avoir goûté le reste? » (*Journal*, II, 1047). Évidemment Claudel pensait être déjà arrivé au but. Gide aurait pu citer *L'Immoraliste*: « Le bonheur ne se veut pas tout fait, mais sur mesure » (435).

II — Un tour d'horizon philosophique peut nous aider à situer Gide, en remettant de citer certains exemples pertinents de ses œuvres. Cet horizon lui aurait été familier; la plupart des noms mentionnés ici lui étaient connus et paraissent dans son *Journal*. Gide se placerait-il dans la suite d'un philosophe ou d'un autre? Peu de philosophes ont négligé la question du bonheur; la plupart d'entre eux le traitent dans le cadre de la philosophie morale. Les théories éthiques qui valorisent le devoir, le bien-être des autres accordent presque toujours de l'importance au bonheur – même Saint-Augustin. Les anciens distinguaient entre deux conceptions de la chose, supposant toutes les deux que le but de la vie est le bonheur: l'hédonisme (du grec 'hēdonē' 'plaisir'); et l'eudémonisme, qu'il faut traduire « bien-être » (du grec *eudaimonismos* 'action de regarder comme heureux' < *eudaimon* 'bien', 'heureux' < grec '*daimon*'. (Voici que nous retrouvons le 'génie protecteur' de Socrate, le démon favorable connu de Gide¹⁶).

Loin d'être *principalement* subjectif (le subjectivisme ne devient une partie importante de l'épistémologie qu'à partir de la Renaissance), le bonheur comporte selon Socrate une grande part d'objectivisme. C'est

¹⁵ *Souvenirs et voyages*, p. 161. Cf. "Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers . . ." (p. 89). Le génie ne peut être cependant le résultat de la folie. Le docteur Johnson et Goethe — si important pour Gide — ont affirmé qu'il était allié plutôt à la santé mentale. Au cours du XIXe siècle le modèle du génie sain — Rabelais, Voltaire, Diderot, Molière même — cède la place à celui du génie déséquilibré.

¹⁶ Gide a parlé du "démon familier" de Socrate (*Souvenirs et voyages*, p. 208).

que les anciens ne distinguaient pas entre le domaine moral – ‘bien agir’ – et la vie bien vécue – ‘bien vivre’. Ils étaient anti-utilitaires, ainsi qu’on le verra. Le but de la morale serait de permettre aux hommes de savoir vivre. Remarquons en passant qu’il s’agit bien des *hommes* – êtres raisonnables – non des femmes, ni des esclaves, dont les capacités sont différentes et qui, selon Aristote, n’atteignent jamais le bonheur eudémoniste.

L’hédonisme dit que le plaisir est le but direct de l’action humaine – un plaisir souvent quantifiable à courte vue. Il faut céder aux désirs et éviter la douleur. Ce qui compte c’est un bilan affectif qui soit positif. Jeune, Gide reconnaissait un certain hédonisme. « Laisser insatisfait un désir, c’est malsain » (1441). Il refusait toutefois « un hédonisme de complaisance »¹⁷. Plus raffinée, plus disciplinée, on appelle cette philosophie *épicurisme*. Le plaisir élémentaire y cède la place au goût, à la mesure. « Des amis, la liberté, la pensée » – c’est l’idéal d’Épicure. Lucrèce avait plus ou moins les mêmes vues. Avant que Gide n’écrive ses *Nourritures* ou ne parle de « la recherche de ma soif », l’épicurisme reconnaissait la valeur de la discipline. « S’abstenir pour jouir, c’est l’épicuréisme [sic] de la raison », selon Rousseau¹⁸.

L’eudémoniste, tout en reconnaissant l’état dans lequel on « *se sent heureux* », voit aussi dans le bonheur quelque chose comme le caractère général d’une vie, un épanouissement des possibilités vitales. D’après la *République* de Platon, la vertu – la bonté, le sentiment de la justice – est la base du bonheur¹⁹. Le meilleur, le plus juste des hommes est le plus heureux. Les habitudes, les règles de la morale visent à permettre cet épanouissement. En cultivant des habitudes vertueuses d’action et de pensée on développe un caractère qui se prête au bonheur. La réflexion nous rend notamment moins dépendants des conditions externes. Cette vie est en harmonie avec la nature.

D’après Platon, Socrate insistait sur l’importance du choix, affirmant qu’il ne fallait pas accorder trop d’importance à la fortune. On *fait* ses

¹⁷ *Souvenirs et voyages*, p. 322.

¹⁸ *Petit Robert*, article Epicurisme; *Souvenirs et voyages*, p. 322.

¹⁹ St. Augustin était d’accord: aucun bonheur sans bonté. Selon David Hume la bonté n’est pas indispensable pour le bonheur. Les philosophes modernes tendent à reconnaître la différence entre le bonheur et la justice, sans pouvoir justifier cette séparation. Les ouvrages de Gide suggèrent souvent que le rapport entre la vertu et la félicité est négatif.

chances (encore une fois la *quête*), comme on apprend à en profiter; jamais on ne se satisfait d'un don du sort²⁰. Nietzsche aurait dit dans ses Épigrammes (*Au delà du bien et du mal*) que l'expérience suit typiquement le caractère. Socrate exagérait toutefois la force de l'entendement – confondant la connaissance du bien avec la pratique du bien – et supposait ainsi que l'homme, créature prudente (sage) et raisonnable, cherchait dans la mesure de ses capacités le bien, le vrai et le beau. Le vice serait l'ignorance²¹. Le bien général comptait moins dans l'équation que pour la philosophie moderne, mais on supposait que l'intérêt personnel et l'intérêt général étaient étroitement liés et à la longue en harmonie. Le conflit entre l'individu et l'état (les autres) ne devrait pas exister²². Le théâtre tragique de l'antiquité est pourtant basé largement sur ce conflit: considérez seulement Antigone et Philoctète.

Aristote suit la pensée de ses maîtres. Ses traités sur la morale s'intitulent *Ethique* < *ēthos* 'caractère'. Son idée du bonheur est pluraliste. C'est le summum bonum parce qu'on accepte d'y sacrifier le reste (la puissance, la richesse). Il l'étudie par rapport au *teleos* (la fin propre) de l'homme selon sa nature particulière, qui tient à l'exercice de la raison. Bien que le bonheur exige la bonne fortune — il n'est pas compatible avec de grands malheurs — il consiste en l'activité de l'âme (l'esprit) selon la vertu, indispensable (> *aretē* 'excellence'). La vertu (la noblesse) résulte d'une conduite habituelle, d'un *caractère* vertueux. Seuls les vertueux sont heureux. (La méchanceté, la fausseté sont incompatibles avec le bonheur véritable, quoi qu'en pensent certains personnages des *Faux-Monnayeurs*.) Aristote mettait en valeur donc la qualité d'une vie et notamment la réalisation des possibilités d'un individu, grâce à l'effort. (Égée, le père de Thésée, dit: « L'on n'obtient rien de grand ni de valable, ni de durable, sans effort » [1416].) On poursuit ces biens pour leur valeur intrinsèque, non leur utilité. La

²⁰ Cf. Alain: "L'on n'aime guère un bonheur qui vous tombe; on veut l'avoir fait" (p. 129).

²¹ L'acrasie—l'acte d'agir contre le jugement de l'agent—serait donc impossible. Cependant l'ignorance semble jouer un rôle moins important que le manque d'imagination, le refus de regarder le futur (même proche).

²² Voir *La République*, livres I et IX ; voir aussi livre IV: "Les occupations qui sont belles ne conduisent-elles pas à la possession de la vertu, alors que celles qui sont honteuses conduisent au vice?" Platon, *La République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux (Paris: GF Flammarion, 2002), 257. Cet aperçu psychologique préfigure les vues de Pascal sur la valeur de la prière, etc.

satisfaction qu'on trouve dans une vie complète, jugée telle dans une perspective téléologique, c'est le vrai bonheur. *Se sentir* heureux c'est fort bien; c'est même nécessaire de temps en temps; mais cela ne suffit pas. La philosophie n'est peut-être pas indispensable (Aristote ne se prononce pas de façon définitive), mais la meilleure vie est celle de l'étude²³. Si Aristote trouvait raisonnable le dicton « N'appellez personne heureux avant sa mort », il serait déraisonnable de l'appeler heureux *après* la mort; mais on peut très bien dire, « Il a été heureux ».²⁴ C'est un jugement *objectif*.

Les philosophes du XVIII^e siècle soulignaient *la connaissance, le sentiment*, ainsi que le désir universel du bonheur – désir légitime. « Tous les hommes se réunissent dans le désir d'être heureux. Tout ce qui n'est point bonheur nous est étranger » dit l'*Encyclopédie*. Elle le définit comme « un état, une situation telle qu'on en désirerait la durée sans changement ». Avant tout, il faut connaître ses biens. Le plaisir constitue le plus vif du bonheur. « Il faut faire couler la joie jusqu'au plus intime de notre cœur »²⁵.

Les penseurs utilitaires anglais ont repris la question dans une perspective tout autre, s'intéressant aux actes plus qu'aux agents et leur état d'esprit. Pour Jeremy Bentham (1748-1832), le bonheur est une question de quantité; il se définit par le rapport entre le plaisir maximisé (la "pointe") et la peine minimisée (encore une "pointe")²⁶. C'est le raisonnement des hédonistes. Mais ce raisonnement conduit aussi au

²³ Cicéron estimait qu'aucune vocation ne valait celle de la recherche de la connaissance.

²⁴ La phrase "N'appellez personne . . .", souvent reprise, par Montaigne entre autres, est une remarque de Solon, dans un dialogue imaginé par Hérodote (*Histoires*, I, xxxii) entre Crésus et Solon. Au fait, Crésus a connu par la suite de grands malheurs (défaite par les Perses). On imagine mal que les méchants soient satisfaits vraiment et qu'on dise après leur mort, "Ils furent heureux". Nonobstant *L'Immoraliste*, Gide n'a pas montré qu'on puisse être vraiment heureux par la *méchanceté*.

²⁵ *Encyclopédie*, vol. 2, p. 322 (1751).

²⁶ "Selon Robert Louden, les vertus seraient, pour Bentham, "simplement les dispositions et les motifs qui ont tendance à provoquer du plaisir et/ou à détourner la douleur." Voir Louden, *Morality and Moral Theory: A Reappraisal and Reaffirmation* (New York: Oxford University Press, 1992), 40. Voir aussi Gordon Graham, *Eight Theories of Ethics* (Londres: Routledge, 2004), p. 98.

principe du plus grand bonheur (= du plus grand nombre), et Bentham passe tout de suite aux conséquences *pour les autres* en introduisant la théorie du devoir (en philosophie, la déontologie). Tout acte vise à des conséquences – pas toujours prévisibles, pourtant, ni désirables – ni mesurables. À ce propos, il faut noter que Gide se plaint du fardeau des conséquences: « Ah! lever l'ancre... Et que cela ne tirât pas à conséquence pour demain. Mon esprit s'achoppe à ce mot: conséquence. La conséquence de mes actes; la conséquence avec soi-même » (*Nouvelles Nourritures*, 260). Cette dernière – une sorte de logique intérieure qui s'ensuit du passé, ou bien le *caractère* – peut constituer une compromission. Mais on n'est pas libre de ne pas avoir été, agi. D'où la nécessité de l'inconséquence, qui « me déplaît moins que certaine conséquence résolue » (285).

Comment se décider, sachant que toute action produit des conséquences lointaines aussi bien qu'immédiates? Le jugement peut se faire à partir d'un cas particulier ou selon une règle, fruit de la réflexion. Faut-il par exemple sacrifier un innocent pour en sauver beaucoup? Faut-il éliminer des éléments non-assimilables? Si on doit suivre une règle, laquelle, et en fonction de quelles prévisions? John Stuart Mill (1806-73) se place dans la même lignée. D'abord il reprend les vues d'Aristote sur la raison. L'individu est seul juge de ce qui contribue à son bonheur; il est donc responsable de lui-même. Le désir est *le sens de la valeur* – une intimation de l'importance de l'objet. Mill rejette l'hédonisme, toutefois. Le bonheur fait partie du bien; mais ce n'est pas le bien suprême; l'homme vise à des buts plus précis et plus élevés que le seul plaisir. Ce n'est pas non plus simplement une somme d'expériences sans rapport les unes avec les autres, mais un *tout* ordonné.

Du fait que chacun désire son propre bonheur Mill a essayé de tirer la conclusion qu'il est à souhaiter pour tous; une valeur – la liberté par exemple – ne saurait se baser sur le seul intérêt particulier. L'utilité nous enjoint de disposer la société et les lois telles que l'intérêt de chacun soit en harmonie avec les intérêts de tous. On doit peser les conséquences des actions non seulement pour soi mais pour tous²⁷. Que cette

²⁷ De même, Adam Smith (1723-90) pensait qu'il fallait juger selon le bien de l'humanité entière. Comment être heureux alors que des millions d'êtres humains souffrent? William Godwin (1756-1836) supposait de même que le bien-être était

conclusion s'ensuive reste pourtant douteux. C'est une espèce d'altruisme. Il peut être inspiré par l'intérêt (j'aide mon voisin afin qu'il m'aide – altruisme réciproque). La formule de Gide, « Etre heureux afin que les autres le soient », qui comporte à la fois une attitude bénévole et de l'égoïsme, rentre bien dans ce cadre. Ainsi, dans *L'École des femmes*, Éveline résume-t-elle les paroles de l'abbé Bredel: « On aime à se dévouer, pour le plaisir de penser que l'on est utile... » (1257). De même, le rôle du réformateur qui « permet la santé de beaucoup ».

Cependant Mill va plus loin. Un acte, même efficace, mais fondé sur l'intérêt ou une préférence personnelle, ne relève pas de la vertu et reste en-deçà de l'utilitarisme le plus strict. De même, un sacrifice fait à contrecœur (pensez à *La Porte étroite*). Il faut agir par devoir, de façon désintéressée et bénévole.²⁸ C'est aussi la vue de Kant, qui rejette le principe du plaisir eudémoniste et pour qui la vertu authentique est inspirée par le devoir uniquement; aucune obligation ne saurait être *naturelle* à la manière dont parle Gide. Juliette Gide s'offrait « incessamment au devoir, non point tant par dévotion que par une inclination naturelle »²⁹.

La pensée de Gide ne va pas dans ce sens, qui rendrait la vertu pratiquement impossible, à mon sens; si le moraliste enlève tout le plaisir qu'on peut avoir à bien agir, peu d'êtres humains seront vertueux. Soulignant le rapport entre le devoir et la félicité, Gide déclare dans sa préface à *Vol de nuit* de Saint-Exupéry: « Je lui sais gré particulièrement

quantifiable, et demandait que le bien — et les biens — individuels soient sacrifiés entièrement aux autres.

²⁸ J. S. Mill, *Utilitarianism* (Londres : Routledge, 1871). Cette vision messianique se joint chez lui cependant au mépris pour les classes inférieures. Gide a lu certaines œuvres de Mill mais sur le tard. Voir *Journal*, II, p. 996.

²⁹ *Souvenirs et voyages*, 326. Kant sépare le bonheur — individuel, subjectif — de la morale — universelle; il critique l'éthique eudémoniste qui les rejoint. Tout se résume en droits (des autres) et obligations (les nôtres). Les actes sont justes dans la mesure où ils contribuent au bien des hommes. Cependant le principe du bien individuel cherche à se fonder quelque part. C'est un des soucis de Gide (comme des existentialistes athées). Voir plus loin sur Bernard.

d'éclairer cette vérité paradoxale . . . que le bonheur de l'homme n'est pas dans la liberté, mais dans l'acceptation d'un devoir »³⁰.

Certains philosophes plus récents ont offert une vue évolutionniste, basée sur l'anthropologie, que Gide aurait aimée, à savoir, que le vrai altruisme serait un développement à la fois génétique et culturel. Même si certaines stratégies de survie, y compris le partage de la nourriture, se révèlent négatives sur le plan individuel, elles s'avèrent positives sur le plan collectif; et ces stratégies, pratiquées largement à l'intérieur d'une collectivité, contribuent à la survie³¹. L'espèce humaine serait-elle à la pointe du bonheur?

III — Regardons de plus près certains ouvrages, par ordre chronologique, à commencer par *Philoctète*. Le héros, abandonné sur son île, est malheureux³². Son « immonde blessure », sa *pointe* le fait souffrir horriblement³³. (On pense évidemment à l'homosexualité, à toute tare,

³⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit; préface d'André Gide* (Paris: Gallimard/ NRF, 1931). *Les Nouvelles Nourritures* sont très marquées par la pensée chrétienne, malgré l'athéisme déclaré. Gide dit, par exemple, qu'il ne veut pas d'un bonheur « qui prend élan sur la misère » (p. 268). « C'est dans l'abnégation que chaque affirmation s'achève. . . . Tout ce qui cherche à s'affirmer se nie; tout ce qui se renonce s'achève » (p. 261).

³¹ Voir W. G. Runciman, « Altruists at War », *London Review of Books*, 23 fév. 2012, p. 19.

³² Le sous-titre original, « Ou l'immonde blessure », a fait couler de l'encre. Certains parlent d'allusions voilées à Oscar Wilde, à l'Affaire Dreyfus; d'autres voient en Philoctète un héros nietzschéen. Voir Claude, I, 42-45; II, 262-64; Patrick Pollard, « The Date and Interpretation of Gide's *Philoctète* », *French Studies*, 24 (1970), p. 368-78.

³³ L'histoire littéraire de Philoctète est curieuse. La pièce de Gide suit celle de Sophocle, tout en s'en distinguant à la fin. Le personnage paraît peu dans *L'Iliade*, mais Aeschyle, Sophocle, et Euripide ont tous traité son histoire, Sophocle deux fois. Il y a une pièce (1756) par Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun (1686-1775), dans laquelle Philoctète a une fille nommée Sophie, de qui Pyrrhus tombe amoureux. La Harpe a fait aussi un *Philoctète* (1781). Voir Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire*, vol. 2 (Baltimore: Johns Hopkins, 1950), p. 388-90. Fénelon parle de Philoctète dans *Télémaque* et Lessing dans *Le Laocoon*. Gide connaissait *Gyges und sein Ring* de Friedrich Hebbel (1813-1863). Voir aussi *Two Greek Plays*

tout aiguillon – celui de Socrate, de Saint-Paul, de Dostoïevski)³⁴. Chez Sophocle, Hercule annonce qu’il sera guéri plus tard et combattra contre Troie; son sacrifice est donc compensé. Gide n’en a cure; il préfère que son héros, suivant « l’obligation morale » relevée ailleurs, atteigne une félicité qui dépasse le bien-être, par un geste de surérogation – au delà du devoir au sens grec. La vertu, dit-il, est « ce que l’on entreprend au-dessus de ses forces »³⁵. A la fin, ayant sacrifié son arc et ses flèches, il annonce (d’une voix « belle et douce »): « Je suis heureux ». Est-ce *la pointe* – le maximum – de son bonheur? Ou bien la pointe de l’aube, l’ouverture d’une félicité plus grande, extra-terrestre?³⁶. De toute façon, son altruisme l’a changé. Il aborde un futur à la fois connu et inconnu.

Le bonheur de Philoctète est-il eudémoniste?³⁷. Et même vertueux selon Kant et d’après les principes utilitaires de Mill? Il semble qu’il fasse son geste par amitié, par compréhension, par patriotisme désintéressé; le bonheur d’un grand nombre (les Grecs) doit peser plus que celui d’un seul. Philoctète a donc bien agi, et il n’en profite pas au sens matériel. La félicité arrive par-dessus le marché. Cependant la critique a noté l’ambiguïté de ce dénouement; serait-il ironique? Sartre juge le personnage sévèrement: « Magnifique et puant, cet infirme a

(Boston: Houghton Mifflin, 1928) par John Jay Chapman (1862-1933). Le fait que Chapman, ayant assommé un homme, s’est puni en mettant la main gauche dans le feu, laquelle a été si abîmée qu’il a dû la faire amputer, n’est pas sans intérêt (conduite autodestructrice ou autopunitive qui aurait intéressé Gide.) Seamus Heaney (lauréat du prix Nobel) a fait une version de l’histoire, *The Cure at Troy*; (Londres : Faber & Faber, 1990).

³⁴ Cf. “Percé des aiguillons du désir charnel” — Anatole France (*Le Robert*). Voir Edmund Wilson, *The Wound and the Bow* (1929; ed. corr., New York: Oxford, 1947).

³⁵ *Philoctète*, dans *Le Retour de l’Enfant prodigue, précédé de cinq autres traités* (Paris: Gallimard, 1948), p. 142. Abrévié *Traités*.

³⁶ *Traités*, 145. *El Hadj* — encore une étude du bonheur subjectif — se croit heureux après la mort du prince mais en vient à douter du bonheur plus tard (362); cependant après que son âme “sera, du peuple et de l’amour et complètement, délivrée” il goûtera le bonheur véritable — en attendant qu’une “nouvelle histoire” avec le frère du prince commence (p. 363).

³⁷ Claude, II, 95, p. 394-95.

donné jusqu'à son arc sans condition: mais, souterrainement, on peut être sûr qu'il attend sa récompense »³⁸.

Par une citation de Hafiz, *Les Nourritures terrestres* se placent dès le Livre I sous le signe du bonheur « qui s'éveille » (154) – au point du jour, donc, et au seuil (la dernière porte de la ferme, qui s'ouvre sur la plaine). « Du haut de la tour je criais tant vers vous, aurores . . . Voici le jour . . . » (227). Tout l'ouvrage est un manuel du bonheur, un hymne au bien-être, à la joie, passagère mais, à se répéter, durable, ou mieux, intemporelle, « pour une totalité de joie » (172) . « *Etre* me devenait énormément voluptueux » (209) C'est un hédonisme de bon aloi, très sensualiste souvent, raffiné par moments, quoiqu'on voie quelquefois chez Gide le goût de la saleté, de la vermine. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas simplement de confort. Trop de confort endort ou énerve – j'ai parlé de l'ennui – et le bonheur ne consiste pas uniquement en plaisirs. Gide n'insiste pas non plus sur la douleur qu'il faut éviter, à la différence de l'hédonisme classique. Le bonheur des *Nourritures* ressemble davantage à l'eudémonisme (le bien-être), lequel dépend du caractère – le vrai but du livre.

« Toute volupté, disait Elihas, est bonne, et a besoin d'être goûtée. — Mais non toutes par tous, disait Tibulle; il faut opter » (200). « Tout bonheur est de rencontre ». C'est l'instant qui compte. Il ne faut pas préparer son bonheur, ni (comme Socrate l'enseigne) dépendre de la fortune. Ménalque dit, « Ne me dites pas trop que je dois aux événements mon bonheur; évidemment ils me furent propices, mais je ne me suis pas servi d'eux » (191). Le bonheur des âmes est impossible; seul celui des sens et de la chair est authentique. Didier, « philosophe fervent » à la manière d'Aristote, peut bien cependant croire suffisamment en sa pensée pour lui faire préférer à toute autre la joie de l'esprit; mais cette joie n'est pas pour tous; elle n'étanche pas la soif, comme le ferait un fruit (« Ronde de la grenade »).

Gide s'oppose ici à Mill et à Kant en ceci, que « l'action parfaite s'accompagne de volupté » et que la joie qu'on y trouve, loin de le diminuer, est signe de la valeur de l'acte. « Je n'aime point ceux qui se

³⁸ Sartre, *Les Mots* (Paris: Gallimard, 1964), p. 212.

font un mérite d'avoir péniblement œuvré» (67). La joie des *Nourritures* est tout immanente – faite de “ferveur” – et ne peut rentrer dans le cadre de l'utilitaire. La félicité est particulière, sinon solipsiste: « L'homme qui se dit heureux et qui pense, celui-là sera appelé vraiment fort » (171, 191).

IV — *Le Roi Candaule* – « drame platonicien sur le bonheur » – présente un personnage à la pointe de la félicité – à son comble, dirait-on, mais en fait s'efforçant d'aller au-delà³⁹. Selon Daniel Moutote, c'est « le drame du bonheur, qui ne peut être savouré, et à la lettre n'existe que s'il s'expose à être détruit en se manifestant »⁴⁰. Candaule s'écrie: « O plénitude de mon bonheur! / comment aurais-je assez de mes seuls sens pour l'épuiser? » Au cours d'un banquet (moment de joie, de goinfrerie hédonistes mais aussi de réflexions, de sagesse), nous trouvons le thème gidien de l'apparence opposée à l'être, dont un aspect est la fuite, voire le vide de la subjectivité⁴¹. « C'est une grande sagesse que de se considérer comme heureux », dit l'un. « Est-il heureux vraiment ou simplement le paraît-il » demande un autre. La réponse: « Il faut plus de sagesse encore pour le paraître »⁴². Un troisième renchérit: « D'ailleurs se croire heureux vaut mieux que de chercher à l'être »⁴³. Le bonheur subjectif est donc douteux ou peut-être mensonger.

³⁹ La phrase, de Romain Coolus, est citée par Claude, II, p. 245. Au moins un critique a apprécié “le dialogue pyrrhonien sur le fond inassouvi de tout bonheur”. Voir Claude, I, p. 4. L'Othello de Shakespeare se dit si heureux que rien ne pourrait égaler sa joie. A la différence de Candaule, il ne cherche pas à la dépasser. On se demande pourtant si l'extrême félicité n'est pas en soi dangereuse.

⁴⁰ Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi* (Paris: PUF, 1968), 103.

⁴¹ L'aperçu devance les vues de Sartre. — Les festins du *Roi Candaule*, des *Faux-Monnayeurs*, de *Thésée* (ses compagnons dans le labyrinthe), même l'assemblée du livre IV des *Nourritures terrestres* se ressemblent.

⁴² Cf. *Si le grain ne meurt*: “Le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être: un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être . . .” (*Souvenirs et voyages*, p. 235). Voir aussi *Les Faux-Monnayeurs*; *L'École des femmes*: “une espèce de comédie de bonheur . . . cette préoccupation constante de paraître heureuse m'empêcherait presque de l'être” (p. 1271).

⁴³ Gide, *Théâtre* (Paris: Gallimard, 1942), 170, 175, p. 196-97.

“Qu’est-ce que vous savez de mon bonheur?” / — Et qu’est-ce que j’en sais moi-même? / Est-ce qu’on peut regarder son bonheur? / On ne voit que celui des autres; / Le sien on ne le sent que lorsqu’on ne le regarde pas”⁴⁴.

C’est pourquoi l’inscription de la bague suggère que le bonheur doit se cacher, comme les trésors. Si c’est le principe de l’avarice, et également des mœurs suspectes (la thématique et le champ sémiotique gidiens du caché sont riches, liés mais non identiques à ceux du secret et du masque⁴⁵) c’est aussi une ruse pour éviter de voir le bonheur. À trop le regarder, ou même à le chercher, il disparaît. « Il se fane à rester découvert »⁴⁶. (Gide vieillit avoue: « Du jour où je parvins à me persuader que je n’avais pas besoin d’être heureux, commença d’habiter en moi le bonheur » [258]). Cette impossibilité de bien saisir le bonheur présent prépare le geste extraordinaire de Candaule. Un miroir, un médiateur peut bien refléter la vérité du bonheur. Se rendre heureux en rendant heureux les autres – cette formule est anti-utilitaire, anti-kantienne; c’est pour lui que Candaule répand ses richesses. Mais donner une *image* de la félicité ne suffit pas; il faut la créer chez les autres en la partageant, voire en se dépouillant, « comme si son bonheur lui semblait / Pour un homme seul, trop immense ».⁴⁷ Attitude eudémoniste, dirait-on, mais où manque la modération chère aux anciens; l’excès, l’obstination du roi tuera le bonheur. La formule préfigure toutefois la formule de Gide plus âgé: *être heureux d’abord pour donner* aux autres une image du bonheur.

Cet exhibitionnisme entraîne et exige le risque. « Chaque bien nouveau que l’on possède / Entraîne son nouveau désir de l’essayer » – c’est-à-dire, d’“expérimenter”, de le risquer. « Risquer! C’est l’autre forme du bonheur; celle des riches ».⁴⁸ Le roi invente (c’est le mot qu’il emploie) un pari contre la morale sexuelle, contre le sort, contre lui-même. Le bonheur n’est-il bon qu’à détruire? Est-ce une forme d’autodestruction, par laquelle celui *au cap* se dépasse? Pratiquer le bonheur par le dénuement en faveur des autres, c’est un acte chrétien, si l’on veut, mais

⁴⁴ *Théâtre*, p. 195.

⁴⁵ Voir Claude, II, 223-25, et Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide* (Paris: PUF, 1972), 104-14, 115-30. Dans *El Hadj*, le prince est caché, ainsi que Dieu même.

⁴⁶ *Théâtre*, p. 194.

⁴⁷ *Théâtre*, p. 170.

⁴⁸ *Théâtre*, p. 196.

non utilitaire puisqu'il est dirigé enfin vers le donateur. En outre, offrir sa femme c'est évidemment un geste de perversion; il faut en cacher les termes, puisque Nyssia ne saurait y consentir. (Il existe une pratique sexuelle nommée *candaulisme*). Qu'elle ait connu avec Gygès sa plus belle nuit d'amour souligne de façon ironique *la pointe* (le maximum) souhaitée par Candaule.

L'Immoraliste ressemble au *Roi Candaule* en ceci: qu'il s'agit pour Michel de se déposséder de biens, de dévaster un bonheur domestique « qui n'est pas à sa mesure ». Après sa guérison, en Italie, Michel se sent *avancer* « vers un plus savoureux bonheur » (404). À La Morinière, il reconnaît le bonheur et insiste qu'il aurait voulu le retenir comme « une eau fuyante »; mais il ressent à côté autre chose, qui colorait son amour « comme colore l'automne » (420). Cette « autre chose » se sent à l'horizon; il la fera naître. « Qu'avais-je besoin de tranquille bonheur? » (454). « Ce qu'elle appelait le bonheur, c'est ce que j'appelais le repos » (461). En descendant toujours plus au sud en Italie et en Afrique, il est à la pointe comme un pionnier allant vers la découverte – d'il ne sait quoi⁴⁹.

V— *Les Faux-Monnayeurs* sont un laboratoire de ce qui peut faire, et ne pas faire, le bonheur – des expériences presque scientifiques – sous le titre « Traité des conséquences, ou La Ligne des comptes » (1046). Dans la maison de jeu qui figure la vie, il est essentiel que les naïfs puissent perdre et les scélérats gagner⁵⁰. Si l'on en croit La Pérouse, Dieu lui-même s'amuse avec ses créatures, comme le chat avec la souris, mais sait d'avance l'issue du jeu (1027, 1133). Comme le jeune Gide des *Nourritures* se fatiguait à « suivre au loin les suites de mes actes », Edouard, Bernard, et Olivier suivent le fil des actes et retrouvent des conséquences souvent lointaines. Un acte isolé – une sorte de « pointe » – peut bien produire du bonheur, de la joie, apparemment, mais si on

⁴⁹ «O Dieu neuf ! donnez-moi de connaître encore des races nouvelles, des types imprévus de beauté» (p. 467). «Découvrir» est une clé de l'ouvrage. «Je devais faire de la vie la palpante découverte» (p. 381). Cf. p. 398-99. De même, *neuf, nouveau, etc.*

⁵⁰ Lilian dit à Vincent: «Je veux bien jouer avec toi» (1048). Alexandre, le frère aîné de Laura, fait des dettes dans les colonies. Cf. le prince beyliste de Protos dans *Les Caves du Vatican*: «Nous jouons notre vie» (p. 858).

regarde plus loin, dans le temps ou dans l'espace, cet acte peut paraître monstrueux. Pensons tout simplement à Vincent, à Boris. La Pérouse dit qu'il y a certains actes de sa vie qu'il commence seulement à comprendre. « Ils n'ont pas du tout la signification que je croyais jadis . . . » [1026]. Si on doit suivre une règle, laquelle, et en fonction de quelles prévisions? On songe à Lady Griffith dans le canot de sauvetage – également et d'un autre point de vue, aux *Justes* de Camus.

Comment fonder le bonheur, si l'on n'accepte pas la stricte morale chrétienne ou utilitaire? On commence par l'individu et ses désirs, qui sont légitimes à certaines conditions selon la vue eudémoniste. Bernard, croyant à son étoile, estime qu'un certain bonheur lui est dû, « comme l'air aux poumons » (1078). Mais « le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace » (une “pointe”) (1213). Bien que la vraie misère existe (il en voit quand l'ange le mène sur les boulevards), il rejette l'impératif du bien public. Malgré son caractère autoréférentiel, ou tautologique, le seul fondement c'est le moi authentique (mais non l'inconscient, que Gide met à côté ou en suspension, s'il n'en rejette pas le concept) à condition qu'il puisse exister (pour Edouard, il est problématique). Cependant ce moi se connaît et s'exerce par rapport aux autres; on ne conçoit pas d'identité qui ne soit pas “sociale”, et si Gide en veut à Barrès qui localise l'individu par rapport à « la terre et les morts », lui-même se reconnaît un être de dialogue. Ainsi évite-t-il le solipsisme, même si, comme le fait remarquer Pierre Masson à la suite de Jean-Michel Wittmann, le « contrat social » fondé par Bernard (et d'autres) « apparaît finalement comme un contrat avec soi-même »⁵¹.

La morale et l'épistémologie qu'adopte Bernard sont relatives: « Rien n'est bon pour tous, mais seulement par rapport à certains » (1089). « Je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui. . . . Je ne parviens pas même à connaître ce que j'ai de meilleur en moi » (1215)⁵². (On se rappellera l'échange avec Claudel.) La devise « Suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant » (1215) illustre une conception eudémoniste du bonheur mais ne satisfait pas les conditions plus rigoureuses des utilitaires et de Kant, cette « pente » étant en fait un

⁵¹ Masson, compte rendu de Jean-Michel Wittmann, *Gide politique. Essai sur “Les Faux-Monnayeurs”*, BAAG, n° 172 (octobre 2011), p. 554. Cf. “J'aime le jeu, l'inconnu . . .” (*Souvenirs et voyages*, p. 247).

⁵² “Envier le bonheur d'autrui, c'est folie; on ne saurait pas s'en servir” (p. 435).

penchant, non un devoir. De même la probité: belle vertu, certes, mais pas altruiste. Notons encore deux « pointes » du roman: la tentative d'Olivier de se suicider après avoir atteint le comble de la joie (152)⁵³, et la curiosité d'Edouard, la pointe par laquelle il espère pousser plus loin.

VI — Au début d'*Œdipe*, le roi s'occupe beaucoup du bonheur – trop, à l'avis du chœur et de Tirésias. Le roi croit même être arrivé au « sommet du bonheur »⁵⁴. On sait du reste de quelle ironie dramatique cette suffisance est chargée. Basée sur l'ignorance et l'aveuglement, c'est, selon Tirésias, une maladie. « Réveille-toi de ton bonheur », se dit le héros après que les écailles lui sont tombées des yeux. « Je n'ai pas besoin d'être heureux »⁵⁵. Suivant son autopunition, le roi se retrouvera à la pointe du bonheur, en découvrant la douceur d'en apporter aux autres. Il connaîtra l'« état de félicité supra-sensible » (1453) dont il fait part à Thésée – un état qui dépasse la joie ordinaire mais dont ce dernier ne veut pas, optant pour la terre.

Le bonheur qu'avait Gide – à la pointe du stylo – d'écrire *Thésée* (achevé le 21 mai 1944) se sent, et cela malgré les circonstances de composition (l'exil en Afrique du Nord). Encore une fois il ne s'agit pas de bonheur utilitaire mais d'eudémonisme. Le héros, souvent le porte-parole de Gide, ne dit-il pas : « C'est à moi-même que je me dois » (1429)? C'est la joie qui le marque, selon Dédale (1431). Grâce à son énergie, à son entrain, grâce aussi aux circonstances, la vie lui a apporté beaucoup de satisfaction. « Je suis content », affirme-t-il. « J'ai rempli [mon destin] » – la réalisation de ses possibilités (1453). C'est un des rares personnages gidiens à atteindre le bonheur – une satisfaction eudémoniste, tardive mais solide, qui contribue à « l'heur de l'humanité ». Il dit à Œdipe: « Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus

⁵³ Cf. la phrase de Michel: “ ... tant une seule nuit suffit au plus grand amour pour se dire... Rien n'empêche le bonheur comme le souvenir du bonheur” (p. 405). Cette “pointe” rappelle le moment dans *Faust* où l'on peut dire au temps de s'arrêter; de même, Dmitri Karamazov et l'idée qu'on puisse se tuer par “enthousiasme” (p. 1151).

⁵⁴ *Théâtre*, p. 253.

⁵⁵ *Théâtre*, p. 289, 293.

libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre » (1416, 1453).

VII — Chez Gide on est souvent dans le domaine de l'équivoque. Fut-il heureux? Certes, pendant de longs moments, aux heures de « pointe » - et cela malgré des périodes prolongées d'angoisse, de léthargie, de sécheresse littéraire, de « torpeur » (205), de « bonheur fallacieux »⁵⁶. Le désir use, ainsi qu'un « zèle exquis » consume les étoiles (247). Il a parlé pourtant de l'« aveuglement de bonheur » auquel il avait été mené vers l'âge de vingt ans, se persuadant qu'il ne pouvait lui advenir « rien que d'heureux »⁵⁷. A-t-il fait le bonheur des autres en en répandant dans son entourage et par ses écrits? Parfois. Nous savons quels plaisirs, quel enseignement attendent ses lecteurs. Le mot de l'Anglo-Américain Logan Pearsall Smith est pertinent: « On dit que l'essentiel, c'est de vivre, mais je préfère la lecture. »⁵⁸ Gide savait toutefois – du moins à certains moments – qu'il avait fait le malheur de Madeleine et qu'ils jouaient « une comédie du bonheur ».⁵⁹ Cependant il avait écrit: « Je crois que la route que je suis est *ma* route et que je la suis comme il faut » – bonheur tout subjectif (231). « La joie, en moi, l'emporte toujours ».⁶⁰ Est-ce du fatalisme (*l'amor fati* de Nietzsche), est-ce de la sagesse? (« *Ce qui est* m'apparaît toujours ce qui devait être » affirme-t-il, en parlant de sa « buoyancy » [*Journal*, II, 152]). « Non seulement j'aime ce qui est, mais je le tiens pour le meilleur »⁶¹ « Somme toute, la partie que je jouais, je l'ai gagnée », écrit-il dans *Ainsi soit-il*⁶². (Remarquez la métaphore du jeu.) Il renchérit: « Hier... j'ai soudain senti que, somme toute, je pouvais encore me sentir heureux de vivre ». Écrire lui fait du bien: « Maintenant

⁵⁶ Après la destruction des lettres. “Journal intime”, 965. Enfant, il a connu des moments délicieux à Uzès, dont le souvenir rayonne dans *Si le grain ne meurt*. Voir *Souvenirs et voyages*, p. 115 et passim. De même à La Roque. Jeune homme, à Neuchâtel. Etc.

⁵⁷ *Souvenirs et voyages*, p. 268.

⁵⁸ “People say that life is the thing, but I prefer reading.” Logan Pearsall Smith, *All Trivia: Trivia, More Trivia, Afterthoughts, Last Words* (Londres: Constable, 1933), p. 155.

⁵⁹ “Journal intime”, p. 968.

⁶⁰ *Souvenirs et voyages*, p. 217.

⁶¹ *Souvenirs et voyages*, p. 252.

⁶² Cependant il avoue en 1927 dans “Journal intime”: “La partie est perdue, que je ne pouvais gagner qu'avec elle” (p. 975).

que j'ai résolu de laisser courir ma plume au hasard... je goûte à neuf des instants de parfaite félicité». Cependant il parle de la « désolation » – celle des événements mais aussi la sienne propre (994, 995, 1000, 1047).

Un dernier mot. On sait comment lors des obsèques à Cuverville Dominique Drouin et d'autres sont parvenus à faire venir un pasteur, qui a lu devant l'assemblée quelques versets de la Bible et un fragment de *Numquid et tu...* dans lequel Gide s'adresse pieusement au Christ – tout cela afin de récupérer le grand homme à leurs fins, comme si la mort était un départ, non une fin, et que le disparu fût à la pointe du bonheur éternel – ou bien d'une punition comme Claudel l'a rêvée en imaginant son adversaire grillant en enfer comme une crêpe flambée⁶³.

⁶³ L'anecdote a été rapportée par Paul Jammes, filleul de Claudel, à Jean Paulhan, qui en a fait part à Gide. Voir Gide-Roger Martin du Gard, II, 16; Jean Lambert, *Gide familial* (Paris: Julliard, 1958), p. 134..

En être, ou ne pas en être : Gide face aux terres « en marge de la culture, barbares et méconnues »

Comme écrivain, Gide s'est souvent présenté comme un pionnier, un découvreur de terres vierges, bref, un homme de la frontière au sens américain du terme, où il désigne une limite vouée à reculer sans cesse plus que la clôture d'un territoire. Il peste par exemple contre Freud en s'exclamant : « qu'il me semble qu'on fût bien arrivé sans lui à découvrir son Amérique ! »¹ Dans le troisième article « Nationalisme et littérature » (1909), il vante les « terres riches, les terres basses », vouées à rester « comme en marge de la culture, "barbares" et méconnues » et engage les néo-latins, cibles de sa critique, à admettre « que ceux à qui la robustesse, la hardiesse, la curiosité et peut-être certaine inquiétude ambitieuse et passionnée proposent une aventure plus hardie s'en prennent à ces terres nouvelles »². Comme en écho à ces propos, Édouard, dans *Les Faux-monnayeurs*, se déclare persuadé qu'« en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. »³

En soulignant la nécessité pour l'artiste d'être un pionnier et d'ignorer les frontières déjà tracées, Gide exprime une vérité générale sur l'art. Par la même occasion, il esquisse aussi sa situation individuelle d'écrivain

¹ *Journal I*, 19 juin 1924, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1250.

² *Nationalisme et littérature (troisième article)*, *Essais Critiques* (désormais abrégé : EC), Paris, Gallimard, 1999, p. 196 et p. 198.

³ *Les Faux-monnayeurs*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I (désormais abrégé : RR1), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 435.

dont la vocation littéraire a partie liée avec la prise de conscience de sa singularité essentielle, c'est-à-dire de son homosexualité. L'Amérique qu'il aurait aimé découvrir à la place de Freud, c'est évidemment l'inconscient, mais c'est du même coup la part d'ombre du sujet, celle où ses actes sont déterminés par ses pulsions sexuelles, et si Gide peste ainsi contre l'inventeur de la psychanalyse, c'est parce qu'il s'apprête à révéler son homosexualité en publiant ses Mémoires. Dans l'article « Nationalisme et littérature », il situe son discours sur le double plan de l'esthétique et de la politique, en attaquant les néo-latins ou autres néoclassiques maurrassiens et leur conception figée de la nation et de l'identité nationale, mais l'argumentaire prolonge aussi celui de *Corydon*, comme l'avait déjà fait remarquer Auguste Anglès⁴, sans compter le fait que le sentiment de se sentir différent des autres, comme artiste et comme pédéraste, est un ressort majeur de son opposition aux nationalistes. Quant à Édouard, s'il s'interdit de rester un « côtoyeur », c'est bien sûr en réinventant la forme romanesque, mais aussi en abolissant la frontière morale et sociale qui sépare alors l'hétérosexualité et l'homosexualité, considérée comme pathologique et condamnable.

Pionnier appelé à déplacer les frontières et à faire bouger les lignes, Gide veut donc l'être sur différents plans, même s'il est d'abord animé par le sentiment de sa différence : psychologique, moral, social voire politique, et bien sûr esthétique, plan qui englobe tous les autres. Le véritable écrivain est pour lui un homme de la frontière, parce qu'il doit inventer une nouvelle forme, explorer de nouveaux domaines ou plonger au plus profond de lui-même afin de réinventer l'homme et l'idée que l'on s'en fait dans une société donnée. Mais ce portrait de l'écrivain est d'abord celui d'André Gide, saisi dans sa singularité par lui-même comme par ses adversaires, tel Henri Massis pour qui Gide « éprouve la nécessité de reculer les limites de la psychologie normale et de la morale reçue » et, bien sûr, s'aperçoit « la notion même de l'homme sur laquelle nous vivons »⁵. Ainsi l'affaire semble entendue et le jugement, à charge ou à décharge, sans appel. « Longtemps l'homme reculera devant les dangers et les fièvres des terres basses ; longtemps de plus d'un lac Stymphe,

⁴ Voir *André Gide et le premier groupe de la NRF*, t. I : *La Formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, p. 213.

⁵ Voir « L'influence d'André Gide », in *Jugements*, Paris, Plon, 1924, p. 32-35.

les rives incertaines attendront en vain leurs héros... »⁶ : Gide serait donc l'un de ces héros, pour le pire aux yeux de ses adversaires nationalistes auxquels il s'adresse implicitement dans cet article, ou pour le meilleur, aux yeux de la postérité. Pour autant, la figure de Gide ne saurait vraiment coïncider avec un portrait aussi lisse et son rapport à la frontière, que celle-ci soit morale ou idéologique, est aussi complexe que son œuvre, destinée comme on sait à « inquiéter »⁷ le lecteur.

Dans son cas – la remarque valant pour un certain nombre d'auteurs – la distorsion entre ce que l'on pourrait appeler la figure publique de l'écrivain ou la figure auctoriale, et les positions construites et défendues dans l'œuvre elle-même est particulièrement frappante. Sur le premier plan, Gide apparaît à juste titre comme le défenseur des droits de l'individu contre les tenants de l'ordre moral ou social, l'adversaire des nationalistes et conservateurs de tous poils. En prenant conscience, au moment de la publication des *Déracinés*, que « ces gens-là le suppriment » et qu'il n'a de « raison d'être qu'en s'opposant à eux »⁸, Gide a définitivement endossé le costume du pionnier, qui est aussi celui du voyageur. Il s'est engagé dès lors dans une voie qui le conduit à plaider en faveur de l'ouverture et du mouvement, contre la clôture et la fixité, une voie qui le conduit en d'autres termes à transgresser les frontières, à les subvertir, à les déplacer ou à les abolir, que ce soit sur le plan esthétique, sur le plan moral ou encore sur le plan politique. Cette entreprise de défrichage des « terres basses », cette exploration des « rives incertaines », conduit l'écrivain, sur le plan strictement littéraire cette fois, à la triple publication, au milieu des années vingt, de *Si le grain ne meurt*, des *Faux-monnayeurs* et de *Corydon* enfin livré au public. Or si l'on regarde de près non plus les essais, mais les œuvres romanesques, à commencer par *Les Faux-monnayeurs*, la position de Gide face aux frontières, esthétiques, morales voire politiques qu'il entend déplacer est beaucoup plus ambiguë et nettement moins conforme

⁶ *Nationalisme et littérature (troisième article)*, EC, p. 197.

⁷ Voir *Journal des Faux-monnayeurs*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II (désormais abrégé : RR2), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 557 : « Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop. »

⁸ Gide à Eugène Rouart, [27] Novembre [18]97, *Correspondance I (1893-1901)*, p. 425-26.

à la geste du héros prêt à aborder hardiment les rives incertaines du lac Stymphale...

En être ou ne pas en être, telle est bien la question gidienne par excellence, à l'origine de cette ambiguïté. Si le jeu avec les mots peut sembler facile, il est bien présent, en toutes lettres, dans *Les Faux-monnayeurs*, au moment où il est question de Boris et de la « confrérie des hommes forts ». Les fondateurs de la confrérie, en effet, n'arrêtent « presque rien, non plus au sujet des “conditions d'admission” que des “qualités requises”. A quoi bon, puisqu'il restait acquis que tous trois en “étaient”, et que Boris “n'en était pas”. »⁹ L'épisode pose la question de l'intégration dans le groupe d'un individu singulier, « pas pareil aux autres »¹⁰, mais on aura compris que l'expression trouve sa force dans le fait que, par-delà cette question, elle renvoie implicitement à l'homosexualité, dans la mesure où « Ghéridanisol ne peut souffrir Boris. Sa voix musicale, sa grâce, son air de fille, tout en lui l'irrite, l'exaspère »¹¹.

D'une certaine manière, l'histoire de Boris sacrifié par les hommes forts exprime symboliquement la position littéraire, morale et finalement sociale de Gide, en lutte contre les gardes-frontières que sont les Barrès et les Massis. On sait que le Gide qui confie à Henri Ghéon : « Ces gens-là me suppriment » ajoute presque aussitôt : « Lassitude et tristesse. Vouloir servir *l'État* ; sentir sa force et ne comprendre point quel service on peut lui rendre. Il semble qu'il n'ait pas besoin de nous. Il devrait avoir besoin de nous. Mais comment lui faire sentir ce besoin. »¹² Rejeté par une société qui refuse de l'intégrer, Gide, à l'image de Boris, ne renonce pas à « en être » malgré tout. Or l'épisode des hommes forts dans *Les Faux-monnayeurs* a ceci de frappant qu'il souligne le rôle central joué dans la société par l'élément indésirable. Les membres de la confrérie doivent ainsi « reconnaître que, sans Boris, le jeu restait morne et la vertu de la confrérie sans emploi. »¹³ Suivant une logique perverse, Boris, trop différent, trop singulier, n'est plus l'élément en trop : il est précisément l'élément indispensable, celui qui fonde véritablement

⁹ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 457.

¹⁰ Voir *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages* (désormais abrégé : SV), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 166.

¹¹ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 364.

¹² Gide à Eugène Rouart, [27] Novembre [18]97, *op. cit.*, p. 425-26.

¹³ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 457.

l'existence du groupe. On mesure encore mieux la signification et la valeur symbolique de l'épisode quand on sait que Gide, écrivant à ce moment pour défendre la pédérastie, se rêve en martyr de la cause : plus encore qu'un bouc émissaire, Boris lui-même figure symboliquement celui qui accepte de mourir pour ce groupe, afin de réussir pour l'éternité à « en être », c'est-à-dire à se reconnaître homosexuel et cependant pleinement intégré à la société. Toujours est-il que l'épisode met en évidence une tension, en exprimant une aspiration : le désir d'intégration qui contredit la révolte et la rupture.

Il y a là quelque chose qui traverse évidemment toute l'œuvre de Gide, mais qui s'enracine dans sa vie. « Familles, je vous hais ! », s'exclame-t-il dans *Les Nourritures terrestres*, en ajoutant aussitôt : « Foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur. »¹⁴ La clôture, la frontière, sont bien ce qui gêne Gide et ce qu'il s'efforce d'abolir, mais il le fait d'abord pour rentrer dans la maison ou au sein de la famille, comme le jeune André, égaré dans un vallon dans les environs d'Uzès et accueilli un soir par une famille de vieux huguenots, au chapitre II de *Si le grain ne meurt*¹⁵. Gide le pionnier reste un éternel enfant prodigue qui précipite son départ pour mieux réussir son retour. C'est, au fond, le paradoxe illustré par Bernard, qui quitte sa famille, au début des *Faux-monnayeurs*, pour se donner la chance de découvrir et d'assumer sa singularité, mais qui doit bientôt confesser à Laura :

Tant de confort, tant de facilités... Je me sentais devenir anarchiste. À présent, au contraire, je crois que je tourne au conservateur. J'ai compris brusquement cela, l'autre jour, à cette indignation qui m'a pris en entendant le touriste de la frontière parler du plaisir qu'il avait à frauder la douane. « Voler l'État, c'est ne voler personne », disait-il. Par protestation, j'ai compris tout à coup ce que c'était que l'État. Et je me suis à l'aimer, simplement parce qu'on lui faisait du tort. Je n'avais jamais réfléchi à cela. « L'État, ce n'est qu'une convention », disait-il encore. Quelle belle chose ce serait, une convention qui reposerait sur la bonne foi de chacun... si seulement il n'y avait que des gens probes.¹⁶

Anarchiste, ou plutôt individu bien décidé à affirmer sa singularité, le parcours de Bernard, qui découvre le sens de l'État et sera au terme de son parcours prêt à réintégrer une famille, à condition que ce soit en homme libre, n'illustre pas tant les contradictions ou les hésitations

¹⁴ *Les Nourritures terrestres*, RR1, p. 382. Ces propos sont placés dans la bouche de Ménalque.

¹⁵ Voir *Si le grain ne meurt*, SV, p. 104-105.

¹⁶ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 324.

gidiennes qu'il ne résume sa volonté d'embrasser et de réconcilier des aspirations contradictoires...

Car si Gide déplace les frontières et renverse les valeurs, c'est d'abord pour étendre le territoire de la norme afin d'y trouver place. Au demeurant, les images frappantes de « Nationalisme et littérature » ne disent pas autre chose : s'il engage l'écrivain et s'il s'engage lui-même au premier chef à être l'explorateur des « terres vierges », des « terres basses », c'est parce qu'il convient de mettre leur richesse au service du groupe et d'établir en les cultivant leur caractère civilisé.... La révolte gidienne ne se fait pas vraiment contre le groupe, mais pour lui. Cette attitude ambivalente éclaire l'histoire de l'écrivain et en particulier ses rapports compliqués avec Barrès, avec Maurras, avec Massis et plus généralement avec l'Action française. Elle éclaire aussi et surtout son combat pour l'homosexualité, qui constitue le véritable moteur de l'exploration gidienne et de sa lutte contre les gardes-frontières.

L'argumentaire de *Corydon* vise notamment à renverser les idées reçues de l'époque sur le caractère anormal et antisocial de l'homosexualité, notamment en démontrant le rôle positif que peut jouer l'aîné pour le jeune homme dont il fait l'éducation, le préparant à s'insérer harmonieusement dans la société. Cette double logique de franchissement des barrières morales et d'intégration est parfaitement illustrée dans *Les Faux-monnayeurs*, le texte romanesque ne faisant, pour une part au moins, que moduler la leçon de *Corydon*. La scène où Pauline Molinier découvre son fils Olivier installé chez Édouard est à cet égard révélatrice. Pauline fait preuve de tolérance et d'ouverture d'esprit, en refusant de faire le moindre reproche à Édouard dont la « rougeur est éloquente » ; elle s'affirme consciente que « la pureté des garçons reste précaire, alors même qu'elle paraissait le mieux préservée » et place sa confiance en l'oncle Édouard, en lui déclarant finalement : « Olivier se laisse facilement entraîner. Vous aurez à cœur de le retenir. Je crois que vous pourrez lui faire du bien. »¹⁷ Bref, la pureté n'est pas là où l'on croit et le pédéraste se montre utile socialement : le pionnier commence par subvertir les valeurs communément admises, avant d'affirmer symboliquement, par la bouche de Pauline, la nécessité de rendre au pédéraste la place qui lui convient au cœur de la cité.

¹⁷ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 307.

Or cette réflexion pionnière sur la place du pédéraste dans l'ensemble social s'enchaîne en réalité dans une réflexion plus large, développée dans *Les Faux-monnayeurs* simultanément sur différents plans, esthétique, moral et social, celle des *éléments inassimilables*, qui témoigne une nouvelle fois du rapport singulier de Gide aux frontières de tous ordres. Si elle trouve sa parfaite expression, notamment esthétique, dans l'unique roman de Gide, cette réflexion n'en traverse pas moins son œuvre critique et sa pensée, bien avant 1926. Dans ces mêmes articles sur le rapport à établir entre « Nationalisme et littérature », dans lesquels il finit par vanter la fécondité des terres basses et la nécessité de les explorer, il n'a cessé de plaider pour une conception ouverte du classicisme, c'est-à-dire, à l'origine, du génie national ou de l'esprit français. S'opposer au néoclassicisme, plaider avec *La NRF* pour un classicisme moderne, c'était accepter le principe du mouvement et de l'ouverture, autrement dit poser en principe que les frontières ont vocation à se déplacer dans le temps autant que dans l'espace. Mais cela revenait aussi à plaider en faveur d'une nation ouverte, à rebours des nationalistes et d'un Maurras dénonçant le pouvoir des quatre États confédérés ou d'un Barrès plaidant à la chambre contre le principe de la naturalisation. Dans l'un et l'autre cas, la préoccupation reste la même : faire une place à ce que Gide avait appelé, dès 1897 et son article sur *Les Déracinés*¹⁸, « l'originalité », la singularité, la différence en un mot. Cette préoccupation s'est même transformée en mot d'ordre en 1921 alors que la querelle du classicisme renaît de ses cendres, lorsque Gide conclut une lettre à Angèle sur cette exhortation : « Intégrons, ma chère Angèle, intégrons ! Tout ce que le classicisme se refuse à intégrer risque de se retourner contre lui. »¹⁹ Dans tous les cas, il s'agit encore et toujours pour Gide de déplacer les frontières... afin d'être sûr de se situer à l'intérieur du cercle.

C'est toute cette pensée de l'intégration, indissociable d'une éthique du mouvement, de l'ouverture, mûrie au fil de nombreux articles critiques, qui donne sa forme aux *Faux-monnayeurs*, où elle se décline sous la forme à la fois triple et unique d'un débat inscrit dans la structure même de l'œuvre. Le romancier Gide et son personnage de romancier Édouard ne cessent de se demander comment intégrer toujours plus d'éléments

¹⁸ Voir « À propos des *Déracinés* de M. Barrès », EC, p. 4-8.

¹⁹ Voir « Billets à Angèle » [mars 1921], EC, p. 280-285.

nouveaux dans leurs romans respectifs. La préoccupation affleure directement dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, où Gide écrit : « Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. »²⁰ Mais cette ambition conduit à une aporie, constatée dès le premier paragraphe de ce *Journal* : « Si touffe que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. »²¹ Autrement dit, la question esthétique posée par l'écriture d'un roman, pour Gide, est encore celle de l'intégration et des limites, c'est-à-dire des frontières. Faut-il donner des limites définies à un livre dont Édouard écrit pour sa part qu'il « pourrait être continué »²² ? Faut-il fermer les frontières, ou au contraire, rester disponible, c'est-à-dire prêt à accueillir toute nouveauté ? Ces questions nourrissent un débat ouvert, à travers la réflexion sur le « roman pur », tout à la fois idéal et repoussoir, idéal parce que le roman pur témoigne par définition de l'intégrité de l'artiste, et repoussoir parce qu'il contrevient à la volonté de rester ouvert et disponible, lui qui participe au contraire d'une volonté d'éliminer et de clore (Édouard parle de « dépouiller le roman » cependant que Gide rêve pour sa part de « purger le roman »²³).

Cette même question est aussi posée sur le plan social et sur le plan moral, la force du roman de Gide résidant précisément dans la parfaite symétrie entre les réflexions esthétiques, morales, sociales ou politiques. Au refus ou à la possibilité d'intégrer des éléments neufs et originaux dans le monde du roman répond le refus ou la possibilité d'intégrer dans le groupe, famille ou société, des jeunes gens en phase d'apprentissage. L'histoire des personnages des *Faux-monnayeurs* est celle de leur intégration plus ou moins problématique dans un monde plus ou moins fermé, qu'il s'agisse d'une confrérie comme celle des hommes forts ou, plus généralement, de la société. Bernard le bâtard, Olivier l'homosexuel, Édouard le pédéraste sont des personnages voués à buter contre les

²⁰ *Journal des Faux-monnayeurs*, 21 novembre 1920, RR2, p. 529.

²¹ *Journal des Faux-monnayeurs*, 17 juin 1919, RR2, p. 521.

²² *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 322.

²³ Comparer, *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 227 : « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. » et le *Journal des Faux-monnayeurs*, RR2, p. 543 : « Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. On n'obtient rien de bon par le mélange. »

barrières sociales, mais aussi et surtout des personnages créés par Gide afin de mettre à l'épreuve, voire de renverser ces barrières. La question posée par le romancier à travers ces trajectoires fictionnelles est bien celle des « éléments inassimilables » dont parle l'auteur du *Journal des Faux-monnayeurs* dans ses réflexions sur le roman pur, car il n'y a évidemment pas de solution de continuité entre le débat esthétique d'un côté, et le débat moral et social de l'autre.

Or ce débat manifeste exemplairement l'ambiguïté de Gide comme pionnier, comme homme de la frontière, à un double niveau. La première ambiguïté a déjà été soulignée : elle réside dans le désir passionné de Gide de remettre le corps étranger au cœur de l'organisme social, au cœur de la cité telle qu'enfermée initialement dans ses murs, alors même qu'il semble d'abord vouloir abolir les frontières et renverser les normes établies. Tout se passe comme si Gide, lui qui se sentait supprimé par Barrès et les nationalistes, vers 1898, lui qui rêvait malgré tout de pouvoir trouver sa place dans la cité, refusait d'admettre qu'il puisse y avoir des éléments inassimilables, ce que suggèrent aussi les réflexions paradoxales sur le roman balzacien, exemple d'impureté mais aussi d'intégration à propos duquel il écrit dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

Balzac, s'il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, et y amalgama, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman ; de sorte que la masse d'un de ses livres reste à la fois l'une des choses les plus puissantes, mais bien aussi les plus troubles, les plus imparfaites et chargées de scories, de toute notre littérature.²⁴

À cette première ambiguïté s'ajoute une deuxième, indissociable sans doute de la précédente, et que l'on pourrait formuler ainsi : Gide, l'homme de la frontière, le pionnier, celui qui refuse d'être un côtoyeur, est aussi l'homme de l'équilibre qui, surtout à l'âge de la maturité, repousse les solutions et les positions extrêmes. Sa position de ce point de vue est paradoxale, car le pionnier, par définition, avance sans cesse, dans la même direction, repoussant la frontière pour découvrir inlassablement de nouvelles terres « en marge de la culture, barbares et méconnues ».

²⁴ *Journal des Faux-monnayeurs*, RR2, p. 543.

Si l'on considère *Les Faux-monnayeurs* de ce point de vue, on s'aperçoit que Gide, tout en proposant une réflexion sur la clôture de l'organisme romanesque ou de l'organisme social et en plaidant pour la possible intégration des corps étrangers, de la singularité, de l'originalité, suggère surtout la nécessité de trouver un juste équilibre entre l'épanouissement de l'individu, qui implique le respect de sa singularité, et la cohésion sociale, qui passe par l'établissement de règles et de normes communes. D'un bout à l'autre de son roman, Gide prend soin de faire valoir tour à tour le droit de l'individu à être lui-même, aussi singulier soit-il, et la nécessité pour le groupe social de préserver sa cohésion, illustrée par exemple par l'anecdote du naufrage de *La Bourgogne* et des marins qui coupent les mains de naufragés encore à l'eau cherchant à monter dans le canot qu'ils feraient cependant chavirer s'ils y parvenaient, précipitant la perte de tous. Bernard, on l'a vu, n'est pas seulement un révolté : il balance entre l'anarchisme et le sens de l'État, c'est-à-dire le respect du pacte social. Et l'auteur, à travers les apologues de Vincent Molinier, prend soin de souligner indirectement que si l'individu singulier, différent des autres, le bâtard exposé au risque d'être rejeté du groupe, est celui-là même dont la valeur est la moins discutable (« les bourgeons qui se développent naturellement sont toujours les bourgeons terminaux – c'est-à-dire : ceux qui sont le plus éloignés du tronc familial. »²⁵), la société doit pleinement jouer son rôle, en lui inculquant les règles propres à rendre possible la vie en commun : seule la taille, ou l'arcure, en refoulant la sève, a force d'animer les germes voisins du tronc, qui fussent demeurés dormants. Et c'est ainsi qu'on mène à fruit les espèces les plus rétives, qui, les eût-on laissées tracer à leur gré, n'eussent sans doute produit que des feuilles²⁶.

Ce sens de l'équilibre, à vrai dire, Gide l'a constamment affirmé dans son œuvre et pas seulement dans *Les Faux-monnayeurs*. Il se traduit aussi, sur le plan esthétique, par l'emploi du terme de classicisme, sur lequel il convient de revenir. Il est en effet pour le moins paradoxal de voir le même écrivain qui appelle à l'exploration des terres basses, qui par le truchement d'Édouard engage ses pairs à ne pas rester près de la côte, se présenter lui-même comme « le meilleur représentant du classicisme »²⁷. Bien sûr, on sait que pour une part, dans le contexte de la

²⁵ *Les Faux-monnayeurs*, RR2, p. 149.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Voir le « Billet à Angèle » paru dans *La N.R.F.* de mars 1921, EC, p. 280-85.

querelle sur le classicisme et sur une hypothétique littérature nationale, l'utilisation du terme par Gide relevait d'un art consommé de la polémique qui consistait à retourner contre l'adversaire ses propres armes, étant entendu que le contraire de la littérature classique ne pouvait être, dans l'esprit des critiques nationalistes, qu'une littérature décadente. Il reste aussi que, tout en critiquant fermement un « nationalisme littéraire isolationniste et épurateur », pour reprendre les termes d'Auguste Anglès²⁸, tout en défendant aussi avec intransigeance une certaine idée de l'art et de l'intégrité artistique, Gide s'était considérablement rapproché de l'Action française avant la Première guerre, ce qui le plaçait dans une position essentiellement ambiguë lors de la querelle du classicisme.

Il ne semble pas utile d'insister davantage sur les contradictions ou du moins les paradoxes de Gide, l'homme public et l'écrivain. Avant même sa mort, ses détracteurs s'en sont chargés, de façon sévère et parfois injuste. Mais c'est un fait que le portrait de Gide en pionnier qui renverse les barrières morales, subvertit les valeurs, défriche les terres vierges et barbares sans se soucier d'une feuille de route imposée par la société, appelle pour le moins des nuances, des retouches, afin d'apporter au tableau ce clair-obscur dont on sait l'importance pour lui. La posture du pionnier se confond en effet pour partie avec celle du voyageur ou, plus encore avec celle de l'excentrique ou du marginal ; or la force de Gide est d'avoir su accomplir sa destinée (vécue comme telle) de marginal, tout en réalisant malgré tout son désir d'intégration et en restant au cœur du monde littéraire et de ses débats.

Mais c'est bien l'œuvre qui, tout en illustrant la volonté de déplacer et de repousser les frontières sans cesser pour autant d'occuper une place centrale dans l'espace littéraire ou social, dépasse véritablement cette contradiction et permet à Gide de s'imposer comme un pionnier, l'inverse du côtoyeur. De cet aspect, *Les Faux-monnayeurs* offrent la meilleure illustration. En posant à différents niveaux, par le biais d'une construction allégorique particulièrement raffinée, la question du rapport entre la partie et le tout, entre l'individu et le groupe, dans une perspective à la fois subversive et intégratrice, on sait que Gide plaide d'abord pour les homosexuels, voire pour les seuls pédérastes, qui sont

²⁸ Voir *André Gide et le premier groupe de la NRF*, t. I : *La Formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, p. 204.

les « éléments inassimilables » dont il se soucie prioritairement voire exclusivement.²⁹ Mais par son souci de proposer une réflexion ouverte et ironique plutôt qu'un débat tranché, par son refus d'inscrire sa réflexion dans une perspective trop historique et son choix de lui conserver une dimension relativement intemporelle, c'est-à-dire en restant fidèle à une certaine exigence artistique, Gide a finalement accompli pleinement sa vocation de défricheur de « terres vierges, barbares », en posant des questions qui dépassent sa propre personne et sa propre situation historique, pour les sociétés modelées par la mondialisation, confrontées à la problématique des minorités et de ce qu'on appelle « l'hybridation ».

²⁹ *Journal des Faux-monnayeurs*, RR2, p. 543.

Chronique bibliographique

Autographes

Dans le catalogue Arcturial (vente du 13/12/2012) :
2 l.a.s. à Joe Bousquet

- 1^{er} juin 1940. La Conque, Vence, Alpes Maritimes. Gide est à Vence, loin de Paris, en retrait de la vie intellectuelle. Il est heureux de recevoir des nouvelles de Joë Bousquet : « Mon cœur a battu en reconnaissant votre écriture ; et plus encore en lisant les nouvelles... » Il est attristé par la mort du père de Bousquet, et peiné par le désespoir de celui-ci d'être toujours en vie. « J'ai lu de vous quelques pages sur Simenon qui m'ont ravi. [...] La guerre met en grand'peine deux de mes neveux et quelques jeunes amis qui me sont très chers. À l'arrivée de chaque courrier, je tremble d'appréhension... Mais c'est de vous que me vient la première nouvelle de deuil. Je songe à vous bien tristement et à cette solitude tragique où vous enfonce plus avant encore la mort de votre père, et que vous me peigniez si bien en si peu de mots. Mis que parlez-vous du scandale de votre survie ? .. et que dirait alors un père à qui la guerre enlève son fils unique. Je songe au doux et puissant rayonnement de votre figure et me dit qu'il faut ce fond très noir pour lui donner toute sa force d'éclairement. Croyez à ma bien profonde affection. »

- 26 janvier 1941. Gide est reclus dans le silence. « Mais bien de trouver que c'est une décision de ne pouvoir exprimer, en quelques phrases, que si peu de choses de ce dont notre cœur est plein. »

Dans le catalogue de la Galerie art et autographes Nérét-Minet (vente du 3/04/2013) :

GIDE ANDRÉ [PARIS, 1869 - ID., 1951]

Ecrivain français Ensemble de 2 carnets autographes, format 16 x 12 cm (1934) et 16,5 x 10 cm (1935), reliés en toile souple. Il s'agit de fragments de son «Journal» pour les années 1934 et 1935. 1) Carnet «1934». 137 pages, toutes numérotées. A la suite de 2 pages de notes (adresses d'amis et de correspondants: Rosenberg, Louis Gérin, Louis Ducreux, Gabilanez, etc., tâches à effectuer, livres à envoyer), le journal commence le 6 février à Syracuse et se termine à Cuverville le 1er octobre par ces lignes qui diffèrent sensiblement de l'édition établie du vivant de l'auteur, dans la collection de la Pléiade, en 1947 (pp. 1220-1221): «J'ai délaissé ce carnet, l'esprit occupé par cette pièce (sans titre encore) dont j'ai achevé de brouillonner le 1er acte. Lu la Fortune des Rougon; relu l'Assommoir. Relu avec le plus grand profit le Discours de la Méthode. On trouve la fautive expression «quoi qu'ils en aient», pour «malgré qu'ils en aient» dans Balzac - Député d'Arcis, p.198 (Flammarion) que nous avons la constance de lire à haute voix sans en sauter une ligne. (Excellents morceaux d'une écriture remarquable dans les premiers chapitres; du Sur-Balzac) et point de ralliement pour quantité de personnages de la Comédie Humaine. Somme toute, enchanté de cette lecture, que je me promettais depuis longtemps.» On relèvera dans ce carnet d'autres passages ne figurant pas dans l'édition originale du premier tome du journal (1889-1939): «Mais inadmissibles toutes, presque toutes, les pages écrites en vue de mes Nouvelles Nourritures. Projet que, décidément, j'abandonne. Tandis que je croyais, au contraire, devoir abandonner Geneviève. J'y pourrai verser ceci dans cela.» (6 février) - A propos des jeunes élèves d'un «collège de prêtres» en promenade: «J'imagine quelle instruction l'on va pouvoir donner à ces cancre; quelles graines faire germer sur ce terreau...» (8 février) - «Méphisto fait le jeu de Goethe; mais c'est Goethe qui tient les cartes, et, pour jouer, il ne s'en remet pas à Méphisto.» (lignes biffées à la suite de la relation de la journée du 11 février) - «On voit ici, chez des fleuristes, des «haemanthus» couleur corail, qui me rappellent certaines fleurs du Congo (dont je parle, du reste, dans mes notes de voyage.) Le héros de roman que l'on peint à sa ressemblance, on lui fait faire ce que l'on aurait voulu faire, ce que l'on aurait peut-être fait si... bref ce que l'on n'a

pas fait; et il serait imprudent d'en induire. Il y a quatre jours je me suis offert un chapeau de marque anglaise, assez coûteux, mais vraiment à ma convenance. Il est si rare de trouver un chapeau qui vous plaise! Je me souviens d'être entré chez Adrienne Monnier certain jour (il y a déjà longtemps) à la suite d'un jeune homme qui portait un chapeau si séduisant que je ne pus me retenir de lui en demander la provenance. Et deux ans plus tard, passant à Oxford, j'en commandais deux d'un coup, encore qu'ils coûtassent fort cher. L'un devait être pour Théo [le peintre Théo van Rysselberghe]. Mais finalement je gardais la paire. Mes Caves étaient déjà écrites; c'est un pareil chapeau que je voyais à Lafcadio. Il eut l'heur de plaire à Colette, certain soir de Ballets russes; elle me demanda de le lui abandonner un peu et en resta coiffée pendant l'entracte. Celui que je viens d'acheter ne le vaut pas. Très bien tout de même. Il se trouve que, pour la première fois de ma vie, je suis parti en voyage avec trois chapeaux. Et pour la première fois de ma vie, depuis que j'ai acheté ce dernier, je sors sans chapeau du tout, ce qui est fort agréable suivant l'usage de Karlsbad où les ombrages constants le permettent.» Gide termine ces remarques futiles par l'expression anglaise «Not worth noticing» qui justifient évidemment leur suppression dans la version publiée du Journal (21 juillet). - «Mais d'excuses L. G. n'a-t-il pas? [Louis Gérin, vingt ans, mineur du Borinage et écrivain séduit par la littérature de Gide.] Il y aurait de ma part une sorte d'ingratitude à n'en point tenir compte. Evidemment un grand besoin d'amour et de vénération gonfle son coeur qui trouve ici prétexte à s'épancher. [...] Très douloureux de contrister certains pour qui je gardais l'affection la plus vive, je sus toujours passer outre, estimant que les considérations du coeur n'ont pas à fléchir la raison. Mais il s'agit ici de ne point faillir aux espoirs qu'ont reporté sur moi des créatures désespérées. Comment ne point tenir compte des sympathies que mes déclarations m'ont acquises? Ne plus considérer que l'extrémité de mes pensées, n'en plus présenter que la pointe, c'est une façon de trahir celles-ci; je ne puis; mais il me paraît aujourd'hui plus fâcheux se risquer d'affaiblir des convictions et des confiances en exposant des ratiocinations compliquées, que de décevoir par mon silence.» (22 juillet) - «Bien forcé de reconnaître que ce qui m'arrête aujourd'hui, c'est aussi, c'est beaucoup, la peur de l'opinion.» (24 juillet) - «Le point d'arrivée seul leur importe, non le précautionneux et lent acheminement de la pensée. Je n'ai point à leur faire [part] de mes perplexités, de mes doutes. Un temps vient où «les jeux sont faits». (25 juillet) - Parfois Gide se perd dans des considérations

sans doute sincères dans l'instant, mais qui, publiées, auraient pu être instrumentalisées par ses ennemis: «Vends tout ton bien et le donne aux pauvres.» Aucune considération d'amitié, de parenté, etc., ne doit m'arrêter. Depuis longtemps déjà cette préoccupation m'habite. Ne pas attendre, pour me déposséder, de n'avoir plus à en souffrir. Vendre, mais comment? Donner, mais à qui? Pour un catholique, la chose est simple. Le geste de vente et de don, je suis depuis longtemps prêt à le faire; mais de telle manière que je ne doive penser, sitôt ensuite, qu'il eût mieux valu le faire autrement. Quels pauvres secourir de préférence? Je m'en suis tenu jusqu'à présent à ceux que je connaissais par moi-même et qui venaient à moi directement. Ce lent émiettement ne doit plus me satisfaire. Ce qu'il faudrait, c'est un don total à quelque institution en qui je puisse avoir confiance. Mais, en dehors des institutions religieuses, en existe-t-il? et que l'on ose aveuglément favoriser? Non, ce n'est pas pour moi que je voudrais garder rien en réserve, (et le profit de mes livres me met suffisamment à l'abri) mais pour la détresse de bientôt et que j'imagine déjà si affreuse que demain je pourrai déplorer de n'avoir conservé plus rien qui me permette de secourir. Pour l'amour du geste, je ne dois point céder à une précipitation inconsidérée.» (28 juillet)... - A rebours du journal, tête-bêche, deux pages où se mêlent à nouveau adresses (Mme Emmanuel Signoret, Jacques Drouin, Jean Lebasque, Vladimir Pozner...), tâches à accomplir («Aragon (Epreuves -mère de Dimit.) - envoyer Pages choisies à Robert Sapeir - envoyer l'adaptation des Caves à Louis Fu?rnberg - Pierre-Quint: Journal des Faux.-M.»...) et listes de courses («papier timbré - savon oreilles - encre de couleur - plumes). 2) Carnet «Juillet 35 - Décembre 35». Manuscrit de 43 pages sur 87 pages numérotées. Le texte est généralement écrit sur le feuillet de droite, le feuillet opposé recueillant les éventuels ajouts et notes. Les trois premières pages du manuscrit ne sont pas datées; elles constituent en effet la fin du récit commencé à Hossegor le 31 mai dans un précédent carnet. Après une interruption de deux mois, le journal reprend à Lenk, le 30 juillet, par ces lignes, inédites dans le volume publié par Gide de son vivant, en 1947: «M. Monnier le tout jeune et fort sympathique professeur d'histoire à Genève, dont, par heureux hasard et conséquence de l'encombrement de l'hôtel, je suis appelé à partager la table aux repas de midi et du soir - me recommande vivement de lire les mémoires de Tocqueville. Il m'avait identifié dès le premier soir, mais s'amusait d'abord à ne pas le laisser voir.» Le journal se poursuit les 1er, 2, 3, 4, 7, 15 et 27 août, passe au 17 septembre, continue avec les 6, 28, 30 octobre

et se termine à la date du 21 novembre. Dans ce second carnet, les passages supprimés par l'auteur lors de la publication ne sont ni moins considérables, ni moins intéressants que dans le premier. Certains évoquent son attirance socratique pour les adolescents qui ne pouvaient peut-être pas être ainsi livrés impunément au public, fût-ce dans le luxueux écrin de la Pléiade; d'autres agitent la question sociale qui tourmentait Gide à cette époque où le communisme le séduisait: «Mais, presque atteint le sommet dernier, une exquise rencontre m'invite à rebrousser chemin - non tout aussitôt toutefois, pour ne point trop avoir l'air de suivre; mais suivant pourtant et rattrapant bientôt. Rien de plus «enticing» que ce petit paysan de quatorze ans qui accompagne son oncle et un cousin fort vulgaires, à travers les monts du Valais, pendant les vacances. Ils sont de Winterthur. Comme ils ne parlent que le Bernois, la conversation avec eux trois n'est pas aisée. Mais quelle joie, quelle confiance, quel abandon! chez ce petit qui feint de rattacher son soulier pour rester en arrière avec moi. Quelle reconnaissance enjouée lorsque je lui laisse un des francs qu'en sortant mon mouchoir j'avais maladroitement semés sur la route.» (30 juillet) - «Il y a ceux qui ont à se plaindre (de ce que nous appellerons, pour plus de commodité: cet état de chose) et il y a les satisfaits. Mais il y en a, de plus, quelques uns qui ne sont pas satisfaits d'un état de choses, dont, personnellement, ils n'ont nulle raison de se plaindre. Je veux dire qu'ils auraient toutes les raisons du monde, égoïstement, d'être satisfaits; mais que, précisément, ils ne sont pas égoïstes et ne peuvent considérer comme bon un état de choses qui les favorise iniquement. Alors ils s'élèvent de toutes les forces de leur coeur et de l'esprit contre cet «état de choses», et travaillent à un changement radical, fussent-ils eux-mêmes en pâtre, convaincus qu'il ne peut faire place qu'à un état meilleur, fût-ce à travers un désordre provisoire. Ce n'est pas du tout que ces mécontents aiment et cherchent le désordre, ainsi qu'on le leur reproche; mais le remplacement d'un ordre fâcheux par un ordre différent paraît forcément désordonné d'abord. Alors les satisfaits s'étonnent et demandent si c'est par aveuglement ou par sottise que ceux dont je parle travaillent à «scier la branche sur laquelle ils sont assis (1)». L'aveuglement et la sottise ne sont que du côté de ceux qui s'étonnent et par là se montrent incapables de concevoir une pensée ou un acte qui ne soit pas intéressé. - (1) «Sages réflexions de Candide», citées par l'Action Française du 23 mai 1935. - Questions sociales. C'est une chose que de les méconnaître; c'en est une autre que d'en avoir préservé ses écrits. L'homme, à vrai dire, ne commence à

m'intéresser que lorsqu'il n'a plus à remplir sa panse. Il y a là une question de charbon pour alimenter la machine; faute de quoi rien plus ne va. Evidemment. Charbon d'abord! Et je consens que surtout la question du manger passe avant toute autre pour qui se sent privé. Même, cette question m'apparaît aujourd'hui si pressante que je n'en peux distraire ma pensée... Mais, encore une fois, c'est ce que fait l'homme rassasié qui m'importe. Tout le reste n'est qu'avant-propos. Mais honte à celui qui passe outre. Je me souviens, du temps que j'écrivais mon Prométhée - et même avant, carc'était, il m'en souvient, à Alençon - j'écrivais une histoire très fantaisiste, que je pensai alors pouvoir enserrer en ce livre encore en formation; il y était question d'un Caliban Démos appelé enfin à se produire au grand jour; on l'appelait; il sortait de dessous la chaise percée qui servait de trône à sa puissance, si crotté, si souillé d'excréments qu'il prêtait à rire et surtout à se boucher le nez. On l'invitait à parler et, mal instruit, il ne parvenait à rien dire... C'était excessif, saugrenu... Je regrette pourtant aujourd'hui de n'avoir pas mené à bien ce conte dont, peut-être, après ma mort, on retrouvera dans mes papiers le brouillon.» (s.d. - probablement 31 juillet) - «Je n'oublierai pas cet enfant radieux qui, ce matin, dans la chambre de vaporisation, vint s'asseoir intentionnellement, sur le large banc de bois pourtant vide, à côté de moi, contre moi. Il entra avec ses deux frères, l'un à peine plus âgé, l'autre plus jeune, à peine un peu moins beau que lui, robuste, doré comme un épi, souriant de tout son corps. Il me parla des chevaux de sa mère, plus je crois par besoin de causer que pour me faire connaître qu'il était riche.» (1er août). - Les dernières pages, lisibles dans l'autre sens, en retournant le carnet, recèlent le même contenu prosaïque déjà signalé plus haut: des noms et des adresses (Armand Godoy, Pierre de Massot, Henri Thomas, Giono, Paul Doncoeur, Yves Allégret, Malraux, Maurice Saillet, Pascal Pia...), des livres à envoyer (à Michel Lévesque, à Robert [Lévesque], au Cercle des Malades de l'Institut Hélio-Marin de Berck...), et des listes de courses («Roger Cavallès: shampoing pour Cuverville» - «Brosse à dents - slipperie - caleçon de bain - espadrilles - réchaud - théière»).

ÉTUDES

Livres

* Les Faux-Monnayeurs, *Relectures*, textes réunis et présentés par Hélène BATY-DELANDE. (Contributions d' Alain Schaffner, Jean-Michel Wittmann, Pierre Masson, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Éric Marty, Claude Coste, Anne-Sophie Angelo et Peter Schnyder). Publie-Papier, Paris, 2013, 204 p, 13,98 euros.

* *Lectures des Faux-Monnayeurs*, textes réunis par Frank LESTRINGANT, Presses de l'Université de Rennes, « Didact Français », 2012.

* Aliocha WALD-LASOWSKI et Joel JULY, *Gide*, Les Faux-Monnayeurs, Atlande, Clefs-Concours 2012, 256 p.

* « *Tant pis pour le lecteur paresseux* » : *trois lectures des Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Victor-Arthur Piégay (dir.), Alain Goulet et Anne-Sophie Angelo, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, « Lecture plurielle », 2012, 112 p.

Articles

* David STEEL, « Galland and Mardrus. André Gide's Reading of the *Arabian Nights* », in *Médiévales 51, La réception mondiale et transdisciplinaire des 1001 Nuits*, Amiens, 2012, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie, p. 336-356.

* Dans les *Cahiers Francis Jammes 1 : 1894-1914, la révolution Francis Jammes* publiés par l'Association Francis Jammes, 2012, 185 p, 18 euros, signalons :

* Pierre LACHASSE, « Francis Jammes et les revues de "jeunes" : un compagnon de route indocile ».

* Vincent GOGIBU, « Francis Jammes, André Gide et *La NRF* (1909-1914) », 1^{ère} partie.

* Stéphanie BERTRAND, « "écrire est presque toujours de la littérature" : l'art de la formule dans la correspondance de Francis Jammes ».

* Brigitte CHIMIER, « André Gide au Maghreb, entre désir et désert », *Uzès, Musée vivant* n° 45, juin 2012, p. 20-28.

- « Charles Gide dessinateur, le jardin secret de l'économiste », *Uzès, Musée vivant* n° 46, décembre 2012, p. 7-14.

* Pierre MASSON, « Gide, *La NRF* et *L'Action française* 1908-1925 », *Maurrassisme et Littérature*, éd. M. Leymarie, O. Dard et J. Guérin, Presses du Septentrion, 2012, p. 85-103.

Varia

PRIX DE LA BIOGRAPHIE *** Le 10^e prix de la biographie décerné par Le Point a été attribué le 25 janvier à notre ami Frank LESTRINGANT pour sa biographie en 2 volumes *André Gide l'inquisiteur* récemment parue chez Flammarion. Le jury, présidé par Max Gallo de l'Académie française, était composé de Dominique Bona, Marie-Françoise Leclère, Lorraine de Meaux, François-Guillaume Lorrain, Christophe Ono-Dit-Bio, Jean-Christian Petitfils, Didier Le Fur, Albert Sebag et Laurent Theis.

PORTRAITS DE GIDE ***

Le 8 février 2013, chez Christie's, à Londres, a été mis en vente un portrait de Gide (croquis sur papier) par Théo Van Rysselberghe, daté de 1915.

Le 20 mars, à Drouot, a été mis en vente le premier portrait de Gide, peint en 1892 par Jacques-Émile Blanche, dont on avait perdu la trace depuis sa vente en 1963.

AU MUSÉE D'UZÈS ***

La salle André Gide du musée d'Uzès s'est récemment enrichie de plusieurs œuvres :

En auto, vers Marseille, livre d'artiste par Jean-Charles Legros, d'après André Gide.

Autour des Nourritures terrestres, livre d'artiste par Edith Schmid.

Une série de gravures d'après *Si le grain ne meurt*, par Eva Deareletrous.

Un portrait de Gide par B. Willem.

Un exemplaire des *Nourritures terrestres* (1927) illustré par Louis Jou.

MANIFESTATIONS ***

Du 31 janvier au 3 février a été donnée à Montoire sur le Loir une adaptation des *Caves du Vatican*, réalisée par Thierry Jahn.

Le 7 février, Alain Schaffner (Paris 3) a donné à la Maison française d'Oxford une conférence sur « le roman dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide ».

En accompagnement de l'exposition « Visages d'un Nobel engagé » réalisée par Jean-Pierre Prévost (Médiathèque de Bordeaux, jusqu'au 26 avril) a eu lieu, le 21 février, une lecture dramatisée des *Nourritures terrestres* par la comédienne Sonia Volleraux, suivie d'une conférence de Pierre Masson « Gide, des amitiés aux engagements ».

CENTENAIRE DES *CAVES* ***

En janvier 2014, à Chicago, une séance de la session de la MLA sera consacrée à Gide sur le thème « *Les Caves du Vatican*, cent ans après ».

IMPROMPTU GIDE-ROMAINS ***

Je viens de terminer le 27^e volume des *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, longue épopée de la société française entre 1910 et 1933, et de tranches de vies entrecroisées d'une petite dizaine d'hommes représentatifs d'une période qui enterra le Belle Époque et se prépara à affronter un second conflit mondial.

En fait, j'ai du retard. Tout le monde a lu cette série monumentale. Mais, quoique je lise beaucoup, je lis lentement, si bien que « j'arrive toujours quand on éteint ». La formule n'est pas de moi, mais de Paul Morand. Bref. La lettre de Gide du 6/09/1932, à Jules Romains, dit « ...que je vous félicite (et que je vous envie) de vous être lancé dans une telle œuvre. Quelques années plus tard, le 23/08/1937, Gide confie : « Je rentre à Paris pour vous lire. »

Je n'escomptais pas, dans ces 27 romans, trouver André Gide. Erreur. Il apparaît dans le dernier tome, *Le 7 octobre*. L'Anglais Barlett interroge Françoise, la jeune épouse de Jalliez :

« - Est-ce que Mlle Françoise a lu André Gide ? »

Eh bien, elle a lu *La Porte étroite*, *L'immoraliste*, *Les Nourritures terrestres*, *Si le grain ne meurt*. Où cela nous mène-t-il ? À l'évocation de turpitudes, à Sidi-Bou-Saïd, dans une villa « qu'un pasteur de la Haute-Église [d'Angleterre] aurait trouvée franchement.. *objectionnable* » (Éditions Bouquins, vol. 4, p. 992-997).

Bon. Je l'ai dit, j'arrivais à la fin de l'épopée. Histoire de me changer les idées, je lis *L'heure où les loups vont boire* de Jérôme Duhamel, petit-fils de l'académicien, et que vois-je, côte à côte, p. 11 de l'édition Flammarion : André Gide et Jules Romains ! Comme quoi...

Henri HEINEMANN

(avec le concours involontaire de Claude Martin et du *Cahier Jules Romains* n°1.)

VIE DE L'ASSOCIATION

XL^{ème} ASSEMBLEE GENERALE DE L'AAAG

La XL^{ème} assemblée générale de l'AAAG s'est réunie le samedi 17 novembre 2012 à l'Ecole alsacienne en présence de 24 personnes : Alain Casteran, Henri Clarac, Jean Claude, Iris Dion, Michel Drouin, Nicolas Drouin, Yves Gabi, Claude Gallien, Alain Goulet, Henri Guilleneuf, Brigitte Jacouty, Nathalie Lachasse, Pierre Lachasse, Pierre Lenfant, Frank Lestringant, Maryvonne Lestringant, Pierre Masson, Jean-Louis Merle, Henry de Paysac, Jean-Pierre Prévost, Jacques Roussillat, Madeleine Roussillat, Daniel Salom et Bertille Soullier. Six autres personnes, empêchées, avaient donné leurs pouvoirs : Henri Heinemann, Louis Lemoan, Claude Maillard, Jean-François Minot, Masayuki Ninomiya et Claude Sicard. Soit 30 personnes.

Pierre Masson, dans son rapport moral, a souligné l'érosion régulière de nos effectifs (moins de 350 membres et seulement 5 adhésions nouvelles en 2012 pour 29 radiations), mais a aussitôt relativisé ces chiffres en rappelant qu'un même phénomène touchait à l'heure actuelle toutes les associations de même type. La dynamique Société d'études camusiennes, par exemple, possède un nombre comparable d'adhérents. L'arrivée de jeunes chercheurs actifs et novateurs autorise d'ailleurs l'optimisme. Jean Claude, dans son rapport financier, a insisté sur la bonne santé de nos finances largement excédentaires grâce à une gestion sage et une baisse de certains coûts d'impression. Les deux rapports ont été votés à l'unanimité.

Sur le plan des publications, l'année écoulée a été riche avec les correspondances inédites Gide-Fontaine (*BAAG*) et Gide-Fort (Centre d'études gidiennes), la traduction des souvenirs de Jef Last (*BAAG*) et l'*Histoire du Thésée d'André Gide* procurée par Céline Dhérin et Claude Martin (Cahier annuel). Hors AAAG, rappelons les publications des actes des colloques de Toulon (*Actualités d'André Gide*, dir. Martine Sagaert et Peter Schnyder) et de Malagar (*Gide et Mauriac*, dir. Martine Sagaert et Peter Schnyder), de la thèse de Justine Legrand, *De la perversion au genre sexuel* (Orizons), l'Anthologie du *Journal* réunie par Peter Schnyder (Folio-Gallimard), Le *Cahier 3bis* de la Petite Dame édité par Pierre Masson (Gallimard) et le tome 2 de la grande biographie de Frank

Lestringant (Flammarion). De plus l'inscription des *Faux-Monnayeurs* au programme de l'agrégation a suscité un grand nombre de journées d'études et de publications auxquelles plusieurs de nos amis ont participé (Alain Goulet, Eric Marty, Peter Schnyder, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann notamment). En marge de ces livres, rappelons le succès de l'exposition tournante de Jean-Pierre Prévost, *Un album de famille*, alors que démarrait à Paris celle consacrée à Gide et Malraux, et le travail attentif réalisé par Fabrice Picandet sur son site.

L'année 2012 fut aussi riche en colloques. Celui de Denison (Ohio), organisé par Jocelyn Van Tuyl et Christine Armstrong, a révélé le dynamisme des recherches gidiennes en Amérique, et celui de Cerisy-la-Salle, consacré aux réécritures sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, l'encourageante alacrité de plusieurs jeunes chercheurs.

L'année 2013 s'annonce sous d'heureux auspices. Le *BAAG* aura désormais deux livraisons semestrielles, dont une thématique. Ainsi, au printemps 2013, il publiera les actes du colloque de Denison et au printemps 2014 un numéro spécial consacré au centenaire des *Caves du Vatican*. Notre prochain cahier annuel réunira, quant à lui, les actes du colloque de Cerisy. Le 8 juin 2013, nous retournerons à Cuverville où nous serons accueillis par notre ami Nicolas Chaine.

Après les rapports annuels, l'assemblée générale s'est poursuivie avec une conférence de Frank Lestringant sur les va-et-vient de Gide pendant la seconde guerre mondiale, puis une émouvante intervention de Michel Drouin qui a évoqué des souvenirs familiaux et enfin des lectures par la jeune comédienne Bertille Soullier de cinq extraits de l'œuvre de Gide qui nous ont permis de revenir au texte dans son inépuisable variété.

Notre prochaine assemblée générale est fixée au samedi 16 novembre 2013.

Pierre LACHASSE

BUDGET PRÉVISIONNEL

RELIQUAT DU COMPTE ÉPARGNE 54037,65

RECETTES

Cotisations	18000,00
Vente de publications	1800,00
Dons	1000,00
Subvention CEG	1500,00
Subvention CNL	2000,00
Intérêts épargne	1000,00
	<hr/>
	25300,00

DÉPENSES

Trésorerie	1000,00
Secrétariat	1500,00
Publications	8800,00
Frais postaux	12500,00
Manifestations	1500,00
	<hr/>
	25300,00

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 2013

Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel	46 €
Membre fondateur étranger	54 €
Membre titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel	39 €
Membre titulaire étranger	46 €
Abonné au <i>Bulletin</i> 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 : Avril 2013