

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA,
ROMÁNICA, ITALIANA Y ÁRABE.

ANDRÉ GIDE OU LA VOLONTE D'ÊTRE LIBRE ; SES
ŒUVRES DE JEUNESSE
ANDRE O LA VOLUNTAD DE SER LIBRE ; SUS
OBRAS DE JUVENTUD

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR :
ELENA MESEGUER PAÑOS

DIRIGIDA POR EL DOCTOR
ALFONSO SAURA SÁNCHEZ

Vº Bº EL DIRECTOR

MURCIA 2012

Résumé

Probablemente uno de los temas más discutidos a lo largo de la historia del pensamiento humano, sea el tema de la libertad. A la pregunta «¿somos libres?» las respuestas han sido sumamente diversas. La cuestión de la libre voluntad surge en la historia de la humanidad cuando el ser humano sospecha que sus acciones pueden estar determinadas por factores que desconoce y sobre los que no tiene ningún control.

Podemos definir la libertad como la ausencia de coacción en la acción. En este sentido, todo ser capaz de actuar por sí mismo, puede actuar libremente. No obstante, el animal no hace sino seguir sus instintos y sus deseos, mientras que el hombre, con su voluntad, es capaz de refrenarlos y de actuar en función de otros motivos. Desde esta perspectiva, sólo la acción humana puede ser libre.

Desde una visión moral, la libertad es el estado de aquel que actúa con plena conciencia y después de una reflexión o conforme a la razón.

En literatura, el concepto de libertad ha sido abordado desde muy diversos enfoques; la libertad hermenéutica, teórica, las libertades formales y su superación, y por supuesto la libertad como temática.

En la obra de André Gide, la idea de libertad se impone con fuerza al lector atento, pues en ella se desvela el anhelo constante del escritor. En especial, sus primeros relatos, que manifiestan una conquista progresiva de autonomía y dan paso a la expresión del verdadero yo del autor. Sus obras se convertirán pues, en el instrumento a través del cual Gide alcanzará la tan ansiada libertad.

Nacido en un entorno burgués acomodado, Gide vivió entre sus paredes. Pronto sintió su estrechez y sufrió intensamente por ello, pues no sólo no se contentó con aquel medio sino que trató de evadirse de él. De igual modo, su evolución religiosa es de gran importancia para la comprensión de su obra. Gide tendrá que combatir muy duramente el puritanismo más estricto y la moral de privación en los que fue educado, para poder liberarse de ellos. Hacia 1895, Gide comenzó a distanciarse de la moral y de la metafísica cristianas. Las reflexiones que lo llevan a romper con la

religión darán lugar entonces, a una nueva concepción de la moral y de la literatura, oponiendo a la ética cristiana una ética pagana y al arte lejos de la vida, un arte cerca de la vida. En efecto, Gide había renunciado primero a si mismo en favor de la obra de arte para luego adoptar una actitud de disponibilidad total de todo su ser. Sus obras serán entonces el reflejo fiel de esta transformación, pues en el caso de André Gide y más aún que para cualquier otro escritor, vida y literatura están íntimamente relacionadas

Por otra parte, en 1891, Gide había entrado en el mundo literario. Esta entrada coincide de hecho, con el «banquete de los simbolistas» organizado el dos de febrero de 1891, en honor a Jean Moréas. Conocerá a Mallarmé y asistirá a partir de entonces a los Martes de la calle de Rome, en los que se relaciona con los artistas consagrados de su tiempo. Poco después, Gide se proclamará simbolista en una carta escrita a Valéry. La escritura de sus primeras obras ilustra esa declaración, y refleja las corrientes estéticas propias del final del siglo. Sin embargo, la presencia de una fuerte carga satírica hacia esta concepción del arte literario y del escritor, pone de manifiesto el deseo de Gide de evadirse de los salones y cenáculos parisinos, cuya atmósfera le parece asfixiante. En reacción al desprecio de la realidad de la naturaleza y de la vida, que les reprochaba a los simbolistas, quiso volver a la realidad, a la naturaleza y a la vida.

Los estudios sobre el período literario que se extiende de 1880 a 1890 reconocen en las obras de juventud de Gide «une place de choix parmi les œuvres mineures du symbolisme» (Peyre 1976 : 122) y consideran que Gide junto con Claudel y Proust se encuentra entre los autores que dejaron atrás el simbolismo para darle una forma más acabada. Es el caso de Peyre, que dice :

[...] les affirmations, fréquentes depuis 1940, selon lesquelles les symbolistes les plus vrais sont des écrivains qui avaient à peine la trentaine quand mourait le XIXe siècle et qui, en dehors de quelques apparitions aux Mardis de mallarméens, ne fréquentèrent nul cénacle ou même prirent le large (Gide, Claudel,

Segalen) pour fuir l'atmosphère oppressante des cercles littéraires parisiens (Peyre 1974 : 9).

Sin embargo, a pesar de que la crítica ve en algunas obras de Gide una influencia directa del simbolismo, esta influencia parece haber sido mal o poco estudiada. El presuroso examen bibliográfico propuesto en un artículo sobre « Le symbolisme dans l'œuvre d'André Gide », llevaba ya a Diane Brontë subrayar en 1969 que los críticos, analizando en su mayoría los « rapports entre Gide et l'école symboliste de 1891 à 1893 », pero también limitando « toutes les influences symbolistes aux œuvres que Gide a écrites pendant cette période », no habrían sabido dar cuenta del papel jugado por el simbolismo en su obra (Brontë 1969 : 227). ¿Significa esto que las obras de juventud de Gide han permanecido ignoradas hasta hoy ? Sería erróneo creerlo pues el estudio de Jean Delay ofrece desde hace más de cincuenta años las informaciones indispensables para abordarlas. Pero tenemos que tener en cuenta el hecho de que los primeros escritos de Gide pudieron no suscitar el interés de la crítica. Parece ser que la crítica no siempre le otorgó a Gide el lugar merecido. Si *Les Cahiers d'André Walter* (1890) así como *Paludes* (1894), han sido por lo general bien estudiados, pocos críticos se han dedicado a seguir de cerca la evolución de Gide y de su obra a través del *Traité du Narcisse* (1891), *Le Voyage d'Urien* (1892) y *La Tentative amoureuse* (1893), hasta *Paludes*. Germaine Brée considera que sus obras son encantadoras fantasías literarias de tono simbolista « dont la création n'a point coûté de grands efforts à Gide » (Brée 1970 : 41). Sin embargo, estos últimos años, la figura del joven novelista así como sus primeras obras han vuelto a ser objeto de interés. Para Jean- Yves Dubreuille y Pierre Masson, la crítica es ahora más sensible « à la dimension ironique ou onirique des textes » (Dubreuille et Masson 1994 : 14).

Por otra parte, la visión que se tiene de estas obras ha cambiado. La perspectiva de Delay, concretamente era la de un estudio dedicado las

obras de juventud, pero cuyo análisis permitía dilucidar los mecanismos y las motivaciones de la creación literaria en André Gide :

L'œuvre romanesque de Gide, avant vingt-cinq ans, se limite à cinq ouvrages [...]. Aucun de ces livres, à l'exception de l'énigmatique *Paludes*, n'est généralement tenu pour une œuvre maîtresse. Cependant l'intérêt de chacun est considérable, car il est intimement lié aux problèmes personnels de l'auteur [...] (Delay 1957 : 27-28).

Mientras que las publicaciones que han sido dedicadas a los primeros escritos de Gide desde hace una veintena de años, se han centrado en subrayar su valor literario propio. Es el caso de *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* de Christian Angelet, publicado en 1982, dedicado a las obras marcadas directamente por este movimiento literario ; *Le Traité du Narcisse*, *Le Voyage d'Urien* y *Paludes*. Además, desde 1986, *Les Cahiers d'André Walter* están disponibles en una edición limitada establecida por Claude Martin, cuyo prefacio subraya hasta qué punto la escritura de la obra lleva la marca de su tiempo. La obra de Walter Geerts igualmente, publicada en 1993, *Le silence sonore. La poétique du premier Gide. Entre intertexte et métatexte*, distingue en la escritura de los *Cahiers*, una reflexión formal coherente. Finalmente, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, de Jean-Michel Wittmann, publicado en 1997, examina la influencia por reacción a través de la cual Gide afirma poco a poco su originalidad, criticando al simbolismo. Otros estudios evocan parcialmente las primeras obras de Gide, siempre bajo la perspectiva de su pertenencia al simbolismo : *Le roman symboliste: un art de l' « extrême conscience »* de Valérie Michelet Jacquod.

Nos parece, pues que si la influencia del simbolismo por reacción y por acción ha sido probada ya, la influencia ejercida por su entorno familiar, su educación protestante y burguesa así como por los diversos incidentes de su existencia, al lado de la influencia del simbolismo, y de la estética « fin de siglo », es también determinante para comprender la evolución de

su escritura. La puesta en perspectiva de los primeros escritos de Gide en relación a esta influencia merece captar nuestra atención, pues ninguna obra ha sido tan íntimamente motivada como la suya. Según Germaine Brée, para Gide, « le domaine de l'art et celui de la vie sont reliés par un réseau complexe de correspondances qui s'authentifient mutuellement » (Brée 1970 : 14). Esta puesta en perspectiva, esta forma de ver y de entender la obra en situación y en el movimiento que la ha llevado, nos permitirá percibir mejor aún su originalidad.

Muchos escritores han querido pintarse, pero pocos lo han hecho con tanto empeño y por medios tan diversos como Gide : un diario, escrito desde los dieciséis años hasta los ochenta, memorias y una lista de creaciones que, en su mayoría, son la proyección de su mundo interior a través de mitos antiguos o personajes novelescos.

Gide aún era muy joven cuando descubrió que la influencia de un libro comienza a ejercerse sobre el que lo escribe. La literatura introspectiva se convirtió entonces para el joven escritor en un método de acción sobre si mismo que le permitió liberarse y transformarse.

A lo largo de este estudio, analizaremos la expresión de la libertad en las obras de juventud de André Gide : *Les Cahiers d'André Walter* (1890), *Le Voyage d'Urien* (1892), *La Tentative amoureuse* (1893) y finalmente *Paludes* (1894). Explicaremos en primer lugar al escritor determinado y subordinado. Para ello, analizaremos sus orígenes ; evocaremos el entorno familiar en el que fue educado bajo la doble influencia de una educación protestante y burguesa y los primeros conflictos que lo marcaron profundamente a lo largo de su infancia. Abordaremos las relaciones determinantes que mantuvo con su madre y sus numerosas crisis de ansiedad a partir de las cuales construirá mecanismos de protección o de defensa. Después hablaremos de su adolescencia, del nacimiento de su vocación literaria y de su amor por Madeleine. Finalmente, dilucidaremos su influencia literaria más importante, el simbolismo. Todos estos elementos dotarán al escritor de un carácter cuyos rasgos permanecerán invariables. Sin embargo, veremos que la personalidad cambiante de Gide

seguirá desarrollándose y construyéndose en función de sus primeras obras.

En la segunda parte de nuestro estudio, examinaremos los primeros indicios de emancipación y de rebeldía manifestados en las obras de juventud del escritor, que lo llevarán a expresar su verdadero yo en un proceso de liberación progresivo. Analizaremos también el procedimiento por el cual la literatura se vuelve un lugar de experimentación y de libertad creativa. Estudiaremos para ello los aspectos formales de sus obras ; su estructura, los procedimientos narrativos, su lenguaje, las ideas y los temas abordados, su intertextualidad y examinaremos la aparición de lo descabellado, tan característico de la escritura gidianiana. A través del uso de esta forma de humor singular, Gide logrará a lo largo de su vida literaria evitar la angustia, gracias a mecanismos de proyección que lo llevan a reír de si mismo y de los demás. Esto nos permitirá contestar a las preguntas siguientes : ¿Por qué escribe Gide ? ¿Por qué escribe obras simbolistas ? ¿Por qué deja de creer en la obra simbolista y qué lo impulsa a emprender otros caminos ? Y finalmente, como se manifiesta todo ello en sus obras ?

El proyecto que acabamos de exponer ha determinado directamente el campo de estudio, limitado a cuatro obras : *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *La Tentative amoureuse* y *Paludes*. ¿Por qué descartar *Les Poésies d'André Walter* y *Le Traité du Narcisse* ? Alegar el único criterio del género no constituye una respuesta satisfactoria, de hecho este criterio en el caso de Gide es a menudo incierto ya que como tendremos ocasión de comprobar, la calificación de las primeras obras ha variado en función de la época. Las *Poésies d'André Walter* no tendrá posteridad formal en la obra de Gide y en cuanto al *Traité du Narcisse*, su carácter teórico lo diferencia de las ficciones novelescas.

Las novelas sin embargo, ofrecen al escritor, gracias a la estratagema de la creación del doble novelesco, que no es ni del todo el autor, ni del todo otro, la posibilidad de efectuar un traslado positivo o negativo. Esto ayuda al novelista a explorar su propio interior. Gide esbozará en sus obras lo

que él mismo habría podido ser si la posibilidad no hubiera fracasado por la posibilidad contraria ; sus virtualidades extremas. Es pues en el seno de las ficciones novelescas que se puede asir mejor la imagen del escritor pues puede en ellas representarse.

*À ma fille,
Ariadne.*

Remerciements

Je tiens à exprimer mes chaleureux remerciements à :

Alfonso Saura Sánchez, pour sa confiance en mon travail.

Concepción Palacios Bernal pour tous ses encouragements.

L'association APFUE pour la bourse qu'elle m'a accordée.

Mes parents Carmen et Aurelio pour leur soutien et leur amour inconditionnel et sans l'aide de qui, je n'aurai pu réaliser cette thèse.

À mon mari Jaled, ma sœur Myriam et mes amis, pour leur présence précieuse et affectueuse.

Sommaire

INTRODUCTION :

1. Historique du sujet.....	21
2. État des lieux.....	22
3. Méthodologie.....	25
4. Corpus.....	27

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE I : LES ORIGINES.....31

1. Origines protestantes familiales.....	31
1.1. Le protestantisme français.....	32
1.2. La lignée maternelle : un protestantisme essentiellement féminin.....	35
1.3. La lignée paternelle : un protestantisme austère.....	38
1.4. André Gide protestant.....	40
2. Origines bourgeoises familiales.....	42
2.1. Les bourgeois.....	44
3. Paul Gide : un homme tolérant.....	49
3.1. Le sens du mystère.....	52
3.2. À propos de l'éducation.....	53
4. Juliette Rondeaux : une mère puritaine.....	54
4.1. Le culte de l'idéal moral.....	57
4.2. Rapports mère-fils.....	57
4.3. Une intime dualité.....	60

CHAPITRE II : L'ENFANT GIDE.....65

1. L'enfant anxieux.....	65
1.1. L'enfant rêveur.....	66
1.2. Dédoublément du moi.....	68
1.3. Sexualité.....	70

2.1. Sentiment de culpabilité.....	73
3. Crises d'angoisse.....	74
4. Causes de l'angoisse.....	78
4.1. Sentiment d'infériorité.....	78
4.2. Un enfant extrêmement sensible.....	79
4.3. La mort du père.....	80
4.5. Une situation de dépendance extrême.....	82
5. De l'anxiété à l'évasion.....	84
 CHAPITRE III : ADOLESCENCE.....	87
1. Un nouvel orient.....	87
2. Madeleine Rondeaux.....	88
3. L'adolescent mystique.....	90
4. Naissance d'une vocation.....	93
4.1. Le <i>Journal</i>	94
4.2. Gide poète.....	97
4.3. Schopenhauer.....	98
4.4. Le « genre artiste ».....	99
4.5. Ambitions.....	100
 CHAPITRE IV : À L'ÉCOLE DU SYMBOLISME.....	103
1. André Gide symboliste.....	103
1.1. <i>Potache-Revue</i>	103
1.2. <i>La Conque</i>	104
2. Le symbolisme.....	106
3. Le registre spirituel.....	107
4. La dimension littéraire.....	109
5. Symbolisme et musique.....	110
6. Héritage.....	111
7. Antécédents.....	111
7.1. Charles Baudelaire.....	112
7.2. Paul Verlaine.....	114

7.3. Arthur Rimbaud.....	117
7.4. Stéphane Mallarmé.....	121

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE V : <i>LES CAHIERS D'ANDRE WALTER</i> , LE REFLET D'UNE ECRITURE DE SON TEMPS.....	123
1. Un voyage en Bretagne.....	123
2. Une longue déclaration d'amour.....	123
3. <i>Les Cahiers d'André Walter</i>	126
4. Un roman symboliste.....	127
4.1. Un nouveau langage ; la musique.....	130
4.2. Dans le sillage de Verlaine.....	132
4.3. Un art poétique musical.....	134
4.4. Une mise en question du genre romanesque.....	136
5. La justification d'une vocation littéraire.....	137
5.1. Une filiation littéraire.....	139
5.2. Madeleine.....	140
5.2.1. Le rêve d'un amour pur.....	141
5.2.2. L'interdit moral.....	145
5.2.3. L'envers de l'angélisme.....	146
5.2.4. André Walter, un narcisse romantique.....	149
6. Le problème d'André Walter.....	150
6.1. Manifester selon Schopenhauer.....	153
6.2. Sacralisation de l'œuvre.....	154
7. Conclusion.....	155

CHAPITRE VI : <i>LE VOYAGE D'URIEN</i> OU LA PREMIERE CRITIQUE AU SYMBOLISME.....	157
1. Un séjour à Munich.....	157
1.1. La complexité inextricable des émotions	157

1.2. Un début de révolte.....	158
2. À La Roque.....	160
2.1. Un état permanent d'obsession sexuelle.....	170
2.2. Le serment de fraternité.....	161
3. Une tentative de démystification.....	162
3.1. Ellis, personnage caricatural.....	163
3.2. Ellis dédoublée.....	166
3.3. Une critique de la conception mystique et idéaliste de l'œuvre.....	168
3.4. L'œuvre dérisoire.....	169
4. <i>Le Voyage d'Urien</i> , un voyage à la mode symboliste.....	169
4.1. Une structure symétrique.....	171
4.2. Des paysages décadents.....	173
4.3. Un style caractéristique des esthètes « fin de siècle ».....	175
4.4. Une dimension critique de l'écriture.....	175
5. Le monde comme représentation.....	177
5.1. La perception.....	178
5.2. Schopenhauer.....	179
6. <i>Le Voyage d'Urien</i> ou les anti-quêtes.....	181
6.1. Une nouvelle éthique.....	181
6.2. Une épopée.....	184
7. La Femme fatale ou le mythe de Salomé.....	186
8. Le mythe de Narcisse.....	189
8.1. La quête du Moi.....	189
8.2. Un amour de soi.....	192
9. Conclusion.....	193

CHAPITRE VII : <i>LA TENTATIVE AMOUREUSE</i> OU LE REVE QUI RECLAMAIT UNE EXISTENCE.....	195
1. L'influence du génie classique.....	195
2. <i>La Tentative amoureuse</i>	198
3. Une lecture biographique de <i>La Tentative amoureuse</i>	200

3.1. Amour et création littéraire.....	200
3.2. Une critique de la conception mystique de l'œuvre.....	203
4. L'invention de la mise en abyme.....	204
4.1. Des récits enchâssés.....	205
4.1.1. Une structure qui renforce la cohérence interne.....	205
4.1.2. Une division entre le « réel » et le « fictif ».....	206
4.2. L'objectivation du processus d'écriture.....	207
4.3. La rétroaction du sujet par lui-même.....	208
4.4. Au cœur de la mise en abyme, le parc.....	210
5. Conclusion.....	212

CHAPITRE VIII : *PALUDES*, OU L'AFFIRMATION DE L'ORIGINALITE D'UNE

VOIX.....	215
1. Un voyage intérieur.....	215
1.1. Une crise morale.....	215
1.2. Une crise littéraire.....	216
2. Le voyage en Afrique.....	220
2.1. Le départ.....	220
2.2. L'abandon au désir.....	221
2.3. Le retour à Paris.....	222
3. Une satire de quoi.....	223
3.1. Une satire de soi.....	224
3.2. Une satire des mardistes.....	227
3.3. Le Narrateur, littérateur symboliste.....	229
3.4. Une nouvelle conception de l'art littéraire.....	231
3.5. La caution de l'écriture.....	233
3.6. <i>Paludes</i> et l'écriture symboliste.....	234
4. <i>Paludes</i> , la première sotie.....	239
4.1. La question des genres.....	240
4.2. Un style singulier.....	242
4.3. Un récit spéculaire.....	243
4.4. Une hybridation des genres.....	245

4.4.1. Monologue ou dialogue?.....	246
4.4.2. Tonal ou atonal?.....	248
4.4.3. Ouvert ou clos?.....	248
5. <i>Paludes</i> , Traité de la contingence.....	249
5.1. Les apories de la contingence.....	252
5.2. Au cœur de <i>Paludes</i> , l'acte libre.....	254
6. Le voyage du Narrateur ; une solution illusoire.....	258
7. Conclusion.....	261
CONCLUSION.....	263
BIBLIOGRAPHIE.....	269

Introduction

1. Historique du sujet

Probablement, l'un des thèmes les plus débattu au cours de l'histoire de la pensée humaine ait été celui de la liberté. Devant la question : Sommes-nous libres ? Les réponses ont été on ne peut plus diverses. La question de la libre volonté surgit au cours de l'histoire de l'humanité lorsque l'être humain pressent que ses actions pourraient être déterminées par des facteurs qu'il ignore et sur lesquels il n'a aucun contrôle.

Nous pouvons définir la liberté comme étant l'absence de contrainte dans l'action. En ce sens, tout être capable d'agir par lui-même, peut agir librement. Néanmoins, les animaux ne font que suivre leurs instincts et leurs désirs, alors que l'homme, doué de volonté, est capable de les réfréner et d'agir pour d'autres raisons. De ce point de vue là, seule l'action humaine peut être libre.

D'un point de vue moral, la liberté est l'état de celui qui agit consciemment, après une réflexion en accord avec la raison.

En littérature, l'idée de la liberté a été abordée de très diverses manières ; la liberté herméneutique, théorique, les libertés formelles et leur dépassement et bien entendu, la liberté comme sujet.

Dans l'œuvre d'André Gide, l'idée de liberté s'impose avec force au lecteur attentif, puisque son œuvre dévoile le désir constant de l'écrivain. Ses premiers écrits, en particulier, manifestent une émancipation progressive et affirment peu à peu l'originalité de sa voix littéraire. Ces écrits deviendront l'instrument par lequel Gide atteindra la liberté, à laquelle il aspire depuis toujours.

Né dans la bourgeoisie aisée, Gide vécut à l'intérieur de ses remparts. Il en sentit tôt l'étroitesse et en souffrit, car loin de s'y complaire il s'efforça de s'en évader. De même, son évolution religieuse est infiniment importante pour la compréhension de son œuvre. Le puritanisme le plus strict et la

morale de privations dans lesquels il fut élevé, il lui faudra durement les combattre pour s'en libérer. Vers 1895, Gide commença à se détacher de la morale et de la métaphysique chrétiennes. Les réflexions qui le portent à rompre avec la religion donneront naissance alors, à une nouvelle conception de la morale et de la littérature, opposant à l'éthique chrétienne, une éthique païenne et à l'art loin de la vie, un art près de la vie. En effet, Gide avait d'abord renoncé à soi en faveur de l'œuvre d'art, puis il adoptera une attitude d'absolue disponibilité de tout son être. Ses œuvres seront alors le reflet fidèle de cette transformation, puisque dans le cas d'André Gide, plus que pour n'importe quel autre écrivain, la vie et la littérature sont intimement liées.

D'autre part, en 1891, Gide était entré dans le monde littéraire. Cette entrée coïncide d'ailleurs avec le « banquet des symbolistes » organisé, le deux février 1891, en l'honneur de Jean Moréas. Il fera la connaissance de Mallarmé et assistera dès lors aux Mardis de la rue de Rome, où il côtoie les artistes consacrés du temps. Gide se proclamera peu après symboliste dans une lettre qu'il écrit à Valéry. L'écriture de ses premières œuvres illustre sa déclaration, elles reflètent les courants esthétiques propres à la fin de siècle. Pourtant, la présence d'une charge satirique importante à l'encontre de cette conception de l'art littéraire et de l'écrivain manifeste le désir de Gide de s'évader des salons et des cénacles parisiens, dont il trouve l'atmosphère étouffante. En réaction contre le mépris de la réalité de la nature et de la vie, qu'il reprochait aux symbolistes, il voulut finalement opérer un retour à la réalité, à la nature et la vie.

2. État des lieux

Les études sur la période littéraire qui s'étend de 1880 à 1890, s'accordent, à reconnaître aux ouvrages de jeunesse de Gide « une place de choix parmi les œuvres mineures du symbolisme » (Peyre 1976 : 122) et considèrent que Gide, aux côtés de Claudel et de Proust compte parmi les

auteurs qui n'auraient dépassé le symbolisme que pour lui donner son expression la plus achevée. Tel Peyre qui évoque :

[...] les affirmations, fréquentes depuis 1940, selon lesquelles les symbolistes les plus vrais sont des écrivains qui avaient à peine la trentaine quand mourait le XIXe siècle et qui, en dehors de quelques apparitions aux Mardis de mallarméens, ne fréquentèrent nul cénacle ou même prirent le large (Gide, Claudel, Segalen) pour fuir l'atmosphère oppressante des cercles littéraires parisiens (Peyre 1974 : 9).

Cependant, même si la critique s'accorde pour voir dans certaines œuvres de Gide une influence directe du symbolisme, celle-ci semble avoir été peu ou mal étudiée. Le rapide examen bibliographique proposé dans un article sur « Le symbolisme dans l'œuvre d'André Gide », amenait déjà Diane Brontë à souligner, en 1969, que les critiques, en analysant pour la plupart les « rapports entre Gide et l'école symboliste de 1891 à 1893 », mais aussi en limitant « toutes les influences symbolistes aux œuvres que Gide a écrites pendant cette période », n'auraient pas su rendre compte du rôle joué par le symbolisme dans son œuvre (Brontë 1969 : 227). Est-ce à dire alors, que les œuvres de jeunesse de Gide sont demeurées méconnues jusqu'à présent ? Il serait inexact de le croire puisque l'étude de Jean Delay offre depuis plus de cinquante ans les informations indispensables pour les aborder.

Mais nous devons tenir compte du fait que les premiers écrits de Gide ont pu ne pas susciter l'intérêt de la critique. Il semble en effet que celle-ci n'ait pas toujours accordé une juste place aux premières œuvres d'André Gide. Si *Les Cahiers d'André Walter* (1890) ainsi que *Paludes* (1894), ont en général été bien étudiés, peu de critiques se sont attachés à suivre de près l'évolution de Gide et de son œuvre à travers le *Traité du Narcisse* (1891), *Le Voyage d'Urien* (1892) et *La Tentative amoureuse* (1893), jusqu'à *Paludes*. Germaine Brée considère notamment, que ces œuvres sont de charmantes fantaisies littéraires dans l'esprit et le ton symboliste « dont la création n'a

point coûté de grands efforts à Gide » (Brée 1970 : 41). Pourtant, il semble que ces quelques dernières années, la figure du jeune romancier ainsi que ses premières œuvres sont l'objet d'un regain d'intérêt. Pour Jean- Yves Dubreuille et Pierre Masson, la critique est à présent plus sensible « à la dimension ironique ou onirique des textes » (Dubreuille et Masson 1994 : 14).

D'autre part, le regard porté sur ces œuvres a changé. La perspective de Delay, notamment, était celle d'une étude consacrée aux œuvres de jeunesse, mais dont l'analyse permettait d'élucider les mécanismes et les motivations de la création littéraire chez Gide :

L'œuvre romanesque de Gide, avant vingt-cinq ans, se limite à cinq ouvrages [...]. Aucun de ces livres, à l'exception de l'énigmatique *Paludes*, n'est généralement tenu pour une œuvre maîtresse. Cependant l'intérêt de chacun est considérable, car il est intimement lié aux problèmes personnels de l'auteur [...] (Delay 1957 : 27-28).

Alors que les publications qui ont été consacrées aux premiers écrits de Gide, depuis une vingtaine d'années, se sont attachées à souligner leur valeur littéraire propre. C'est le cas de *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* de Christian Angelet, publié en 1982, consacré aux œuvres directement marquées par ce mouvement littéraire ; *Le Traité du Narcisse, Le Voyage d'Urien et Paludes*. De plus, depuis 1986, *Les Cahiers d'André Walter* sont disponibles dans une édition établie par Claude Martin, dont la préface souligne notamment, combien l'écriture de l'œuvre porte la marque de son temps. L'ouvrage de Walter Geerts également, publié en 1993, *Le silence sonore. La poétique du premier Gide. Entre intertexte et métatexte*, distingue dans l'écriture des *Cahiers*, une réflexion formelle cohérente. Finalement, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, de Jean-Michel Wittmann, publié en 1997, examine l'influence par réaction, par laquelle Gide affirme peu à peu son originalité, en critiquant le symbolisme. D'autres études évoquent

partiellement les premières œuvres de Gide, toujours sous la perspective de son appartenance au symbolisme : *Le roman symboliste: un art de l' « extrême conscience »* de Valérie Michelet Jacquod.

Il nous semble donc que si l'influence du symbolisme par action et par réaction a déjà pu être montrée, l'influence exercée par son entourage familial, son éducation protestante et bourgeoise ainsi que par les diverses incidences de son existence, aux côtés de l'influence du symbolisme et de l'esthétique « fin de siècle », est tout autant déterminante pour comprendre l'évolution de son écriture. La mise en perspective des premiers écrits de Gide par rapport à cette influence mérite de retenir l'attention puisque, aucune œuvre n'a été plus intimement motivée que la sienne. D'après Germaine Brée d'ailleurs, pour Gide, « le domaine de l'art et celui de la vie sont reliés par un réseau complexe de correspondances qui s'authentifient mutuellement » (Brée 1970 : 14). Cette mise en perspective, cette manière de voir et de comprendre l'œuvre en situation et dans le mouvement qui l'a portée, nous permettra de mieux percevoir encore son originalité.

Beaucoup d'écrivains ont eu en effet, le projet de se peindre, mais il y en a peu qui aient poursuivi ce dessein avec autant de constance et par des moyens aussi divers que Gide : un journal, tenu de la seizième année à la quatre-vingt-deuxième année, des mémoires et une suite de créations qui, pour la plupart, représentent la projection de son monde intérieur à travers des mythes anciens ou des personnages romanesques.

Gide était encore très jeune lorsqu'il découvrit que l'influence d'un livre commence à s'exercer sur celui qui l'écrit. La littérature introspective devint alors pour le jeune écrivain, une méthode d'action sur lui-même qui lui permit de se libérer et de se transformer.

3. Méthodologie

Tout au long de cette étude, nous analyserons l'expression de la liberté dans les œuvres de jeunesse d'André Gide: *Les Cahiers d'André Walter*

(1890), *Le Voyage d'Urien* (1892), *La Tentative amoureuse* (1893) et finalement *Paludes* (1894). Nous expliquerons en premier lieu, l'écrivain déterminé et subordonné. Pour cela, nous analyserons ses origines ; nous évoquerons l'entourage familial dans lequel il fut élevé, sous la double influence de son héritage et de son éducation protestante et bourgeoise et les premiers conflits qui le marquèrent profondément pendant son enfance. Nous aborderons notamment, les rapports déterminants qu'il entretenait avec sa mère et ses nombreuses crises d'angoisse à partir desquelles il construira des mécanismes de protection ou de défense. Puis nous parlerons de son adolescence, de la naissance de sa vocation littéraire et de son amour pour Madeleine. Finalement, nous éluciderons son influence littéraire la plus marquante ; le symbolisme. Tous ces éléments, sans doute, dotèrent l'écrivain d'un caractère dont les traits demeureront invariables. Nous verrons néanmoins, que la personnalité changeante de Gide continua de se développer et de se construire en fonction de ses premières œuvres.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous examinerons les premiers indices d'émancipation et de révolte manifestés dans les œuvres de jeunesse de l'écrivain, qui le mèneront à exprimer son véritable moi dans un processus de libération progressif. Nous analyserons également le procédé par lequel la littérature devient pour Gide un lieu d'expérimentation et de liberté créative. Nous étudierons pour cela les aspects formels des œuvres ; leur structure, leurs procédés narratifs, leur langage, les idées et les thèmes abordés, leur intertextualité et nous examinerons l'apparition du saugrenu, si caractéristique de l'écriture gidienne. Par l'utilisation de cette forme d'humour particulier, Gide parviendra tout au long de sa vie littéraire à éviter l'angoisse, grâce à des mécanismes de projection qui le portent à rire de soi-même et des autres.

Ceci nous permettra de répondre aux questions suivantes : Pourquoi Gide écrit-il ? Pourquoi écrit-il des œuvres symbolistes ? Pourquoi cesse-t-il de croire au roman symboliste et qu'est-ce qui le pousse à chercher d'autres voies ? Et finalement, comment cela se manifeste-t-il dans ses œuvres ?

Afin de répondre aux différentes interrogations que soulève cette étude, il nous semble nécessaire, comme nous avons déjà suggéré, de reconstituer en partie la jeunesse de Gide et d'évoquer les faits marquants de son enfance et de son adolescence afin d'expliquer son caractère et sa personnalité. Nous utiliserons pour cela l'œuvre de Gide elle-même, puisqu'il s'agit d'un autoportrait sans cesse remanié et replacé sous de nouvelles lumières. Plusieurs œuvres ramènent concrètement à la jeunesse d'André Gide : *La Porte étroite* (1909), où l'on retrouve le personnage d'Alissa, réplique féminine d'André Walter, *Les Faux Monnayeurs* (1925) dont le personnage du petit Boris souffre de la même angoisse que Gide pendant son enfance et surtout son *Journal* (1934) intime, qu'il tint dès l'âge de 16 ans et sa biographie ; *Si le grain ne meurt* (1926). D'autres textes évoquent des épisodes de son enfance et de son adolescence tels que *Feuillets d'Automne*, *Et nunc manet in te* ou encore *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*.

D'autre part, les biographes de Gide ont été nombreux ; Jean Delay, Pierre Lepape, Claude Martin ou Franck Lestringant ont peint le portrait d'André Gide et raconté sa vie, dans un travail de recherche d'une énorme valeur. Nous nous appuierons donc également sur leurs études afin de mettre en lumière les mécanismes psychologiques de l'auteur, mais aussi son éducation, ses influences premières, bref, tout ce qui conformera la personnalité d'André Gide et le conduira à produire l'œuvre romanesque qu'on lui connaît.

D'autre part, afin de cerner ce qu'a pu signifier pour Gide le fait de naître à l'écriture en pleine période symboliste, et de dégager les choix esthétiques et éthiques qui déterminèrent l'activité des écrivains entre 1880 et 1900, nous aurons recours aux études d'Albert-Marie Schmidt, de Bertrand Marchal ou encore de Henri Peyre.

4. Corpus

Le projet que nous venons d'exposer a directement déterminé le champ d'étude, limité à quatre œuvres : *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *La Tentative amoureuse* et *Paludes*. Pourquoi avoir écarté *Les Poésies d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse* ? Invoquer le seul critère du genre ne constitue assurément pas une réponse satisfaisante, d'ailleurs, ce critère chez Gide est souvent incertain puisque comme nous aurons l'occasion de voir, la qualification des premières œuvres a varié dans le temps. Le recueil des *Poésies d'André Walter* n'aura pas, à proprement parler, de postérité formelle dans l'œuvre de Gide et quant au *Traité du Narcisse*, son caractère théorique le différencie des fictions romanesques.

Les romans eux, offrent à l'écrivain, grâce au stratagème de la création du double romanesque, qui n'est ni tout à fait l'auteur, ni tout à fait un autre, la possibilité d'opérer un transfert positif ou négatif. Celui-ci aide le romancier à explorer son propre fonds. Gide esquissera dans ses œuvres ce que lui même aurait pu devenir si la possibilité n'avait pas été tenue en échec par la possibilité contraire ; ses virtualités extrêmes. C'est donc au sein des fictions romanesques que l'on peut le mieux saisir l'image de l'écrivain puisqu'il peut s'y représenter.

« Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre »

L'Immoraliste, André Gide.

Chapitre I : Les origines

1. Origines protestantes familiales

Né en 1869, André Gide est parisien. Il le demeurera toute sa vie. Jamais il ne s'installera ailleurs. Cependant, il était issu de deux souches transplantées et tout au long de son enfance et de son adolescence, pendant le temps des vacances, il reprit contact avec ses attaches provinciales. Il retrouvait à Rouen sa famille maternelle d'origine normande, et du côté d'Uzès le clan paternel, d'origine languedocien. Ces deux hérédités sont fondamentales par les éléments qu'elles apportèrent à l'enfant, non pas tant par les différences spécifiques de ses deux familles, à travers lesquelles lui-même voulut expliquer son ambiguïté foncière et sa vocation d'artiste,

Rien de plus différent que ces deux familles ; rien de plus différent que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. 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, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmation puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes (*Si le grain ne meurt* : 358)

mais parce qu'il fut le produit d'une confession et d'un milieu spécifiques ; André Gide est un enfant de la bonne bourgeoisie : d'industrie du côté maternel, de robe du côté paternel. Il est également issu de deux lignées protestantes : essentiellement féminine et très pieuse du côté maternel ; stricte mais libérale du côté paternel.

Ces théories sur sa double hérédité ont peu d'importance si ce n'est que Gide lui-même y croyait. Elles sont l'explication qu'il s'offre de son destin ; elles lui permettaient de mieux rendre compte de sa division intérieure et présentaient sa vocation comme seule issue possible à sa difficulté d'être. Il n'existe aucun doute à ce que Gide souffrit d'être et de penser contre les mœurs et l'idéologie dominantes et que cette souffrance le poussa à l'offensive et à l'œuvre, cependant, tant l'éducation protestante que son appartenance à la bourgeoisie, jouèrent un rôle fondamental sur sa psychologie. C'est pourquoi, il importe de nous remonter aussi loin que possible dans son ascendance et de révéler la genèse du milieu dans lequel il naquit. Nous tâcherons donc de souligner les différences sociales des deux familles mais aussi leurs similitudes, afin de comprendre et de pouvoir expliquer le caractère de notre auteur en examinant en premier lieu, la confession à laquelle les deux familles appartiennent. Rappelons tout d'abord brièvement quelques uns des faits les plus marquants du protestantisme en France.

1.1. Le protestantisme français

Au XVI^e siècle, une génération après Luther, Jean Calvin organisa la Réforme de l'Église, de la doctrine et du rôle de l'Église et de l'État à Genève et en France.

Celui-ci reprendra le message essentiel de Luther sur le salut gratuit en Jésus-Christ pour celui qui croit. Comme lui, il proclamera la justification par la foi seule, *sola fide*, et non par les œuvres et affirmera que l'Écriture est le seul fondement de la vérité, *sola scriptura*. Mais tandis que Luther centre son message sur Jésus-Christ, Calvin le centre davantage sur Dieu, à qui revient toute gloire : *Soli Deo Gloria*. La doctrine de la gratuité du salut va se préciser peu à peu sous la forme de la prédestination : Dieu seul est maître du salut, c'est donc Lui qui choisit les élus et les réprouvés. L'homme est délivré du souci de chercher à gagner son salut par ses œuvres, mais ses œuvres témoignent de sa reconnaissance envers Dieu.

Calvin insiste sur la déchéance de l'homme depuis le péché originel, afin d'exalter la grandeur de Dieu et la grâce du salut.

Comme Luther, il rejette le purgatoire, les prières pour les morts et le culte des saints qui pour lui n'ont aucun pouvoir d'intercession. Il garde deux sacrements : le baptême et la Cène. Comme Luther, il refuse la doctrine catholique de la transubstantiation mais, alors que pour Luther le Christ est présent dans le pain et le vin de la communion, pour Calvin le Christ est présent spirituellement pendant la célébration de la Cène : comme le corps du croyant est nourri par le pain et le vin, son âme est nourrie spirituellement par le corps du Christ.

En France, les idées de Luther s'étaient répandues dès 1520, malgré l'opposition des autorités. À partir de 1540, sous l'influence de Jean Calvin, une nouvelle Église se structure. L'apparition du parti protestant conduit à une réaction catholique. Les désordres menacent le pouvoir royal, conduisant aux guerres de religion qui débutent en 1562. Henri IV imposera l'édit de Nantes en 1598, mettant ainsi fin à trente-six ans de guerres. Il institue l'égalité civile entre protestants et catholiques et permet à la minorité protestante d'exister pendant près d'un siècle, mais enfermée dans le carcan juridique d'une réglementation qui limite la pratique du culte réformé. Cependant, pour le catholicisme animé par l'esprit de la Contre-Réforme, il ne pouvait s'agir que d'un répit.

En 1685, Louis XIV révoqua l'édit de Nantes et signa l'édit de Fontainebleau. Cette révocation entraîna l'exil de nombreux protestants vers les pays de refuge. Ce sera le cas d'une partie de la famille paternelle d'André Gide qui émigra à Berlin, en Suisse et en Alsace et d'une partie de sa famille maternelle, du côté Pouchet, qui émigrera en Angleterre. Ceux qui resteront en France devront se convertir. L'émigration de plus de 200.000 huguenots français, qui prirent le risque de s'exiler vers les pays protestants d'Europe, se fit en deux vagues : la première lors des guerres de religion, surtout après le massacre de la Saint-Barthélemy, la deuxième, la plus importante après la révocation de l'édit de Nantes.

Dans les provinces du sud de la France, la résistance sera d'abord violente avec les guerres de camisards, puis clandestine jusqu'à l'édit de tolérance de 1787. Celui-ci marquera le début de la reconnaissance de la communauté protestante. La réintégration sera l'œuvre de la Révolution. Le Concordat de 1801, complété par les Articles organiques, règlera la vie des Églises, catholiques comme protestantes.

Finalement, le XIX^e siècle sera pour le protestantisme français celui d'un intense « renouveau » dans tous les domaines : effervescence intellectuelle, confrontation théologiques, nouvelles idées dans les domaines de la vie civile et sociale. Peu à peu, les Églises reconstitueront leurs communautés et leur encadrement religieux dans les facultés de théologie. Cependant, la Restauration, avec la Constitution de 1814, est ambiguë, assurant la protection de l'État à toutes les confessions, mais déclarant le catholicisme « religion d'État ». Il faudra attendre la Monarchie de Juillet pour que les protestants soient traités comme des citoyens ordinaires, le catholicisme étant redevenu « religion de la majorité des Français » et non plus « religion d'État ». La politique scolaire adoptée¹ ainsi que le caractère assez libéral du régime conviennent à la majorité des protestants, surtout à la bourgeoisie qui reste en possession de l'essentiel du pouvoir par l'intermédiaire du vote censitaire. C'est à cette époque que s'épanouit le nouveau visage social du protestantisme avec ses hommes d'affaires, ses banquiers, ses réseaux familiaux aussi bien à Paris et à Nîmes qu'en Alsace. Tant la famille paternelle que la famille maternelle de Gide font partie de cette bourgeoisie protestante qui se développe à cette époque. Dans l'une et l'autre de ses deux familles, André Gide trouvait un ensemble de traits plus ou moins caractéristiques de la mentalité du protestant français : la dévotion à la Bible, considérée comme l'autorité religieuse suprême et sa libre interprétation ; la pratique du libre examen sans intermédiaire sacerdotal ; le refus de la hiérarchie ecclésiastique, du culte de la Vierge et des saints, de certains sacrements ; le sentiment

¹ La III^{ème} République rend obligatoire l'enseignement primaire, qui devient gratuit et laïc.

d'appartenir à une minorité ou, plus exactement, à une élite longtemps et injustement persécutée; le dogmatisme moral et le puritanisme des mœurs. À ce propos, Émile Léonard fixe ainsi l'attitude de cette génération protestante devant la morale :

Tandis que le protestantisme pose la nécessité du libre-examen pour permettre l'assimilation personnelle des croyances religieuses [...], il n'hésite pas à adopter une attitude assez différente dès qu'il s'agit de la vie morale. Celle-ci n'est plus soumise à l'examen ; elle doit, comme par définition, être subie sans discussion... [...] L'important devient l'accomplissement de la consigne et de sa transmission aux générations futures... Douter intellectuellement, c'est chercher Dieu ; douter moralement, c'est le fuir (Léonard 1955 : 198).

De plus, les dangers du dogmatisme sont aggravés par l'accent presque exclusivement mis sur la pureté sexuelle :

Dans la société bourgeoise, le péché c'est le vol ; pour la société puritaine, c'est l'infraction sexuelle. A la faveur de cette curieuse réduction du domaine moral s'est glissé l'idée que des anomalies comme l'orgueil, l'hypocrisie, la dureté de cœur, l'avarice pouvaient être considérées comme en marge du problème moral, accaparé par le problème sexuel au nom redoutable (Léonard 1955 : 199).

Voyons à présent quelle est l'histoire des origines protestantes de ces deux familles.

1.2. La lignée maternelle : un protestantisme essentiellement féminin

Les Rondeaux avaient été très certainement catholiques avant la Révolution, ce qui poussa Gide à se représenter « assis à un carrefour de religions ». Cependant, à la naissance de celui-ci, il ne restait à peu près

rien de l'ancienne influence catholique. La famille devint protestante lorsque Charles Rondeaux, dit de Montbray, conseiller à la cour des comptes et descendant d'une vieille famille d'armateurs et de négociants en épices et en denrées coloniales, épousa en secondes noces en 1781 Anne-Marie Dufou, jeune fille protestante, issue de Bolbec, près du Havre. Comme beaucoup de bourgeois instruits de l'époque des Lumières, il croyait davantage aux sciences et aux belles-lettres qu'à la religion. Depuis ce mariage, la famille était devenue libre-penseuse du côté des hommes et protestante du côté des femmes : l'arrière grand-mère, la grand-mère, et la mère d'André Gide appartenaient à l'Église réformée et toutes éduquèrent leurs enfants dans un protestantisme ardent.

À la génération suivante, il se produisit la même situation. Édouard Rondeaux, grand-père maternel de Gide et agnostique, épousa au temple, une jeune protestante, Julie-Judith Pouchet, originaire également de Bolbec, et accepta que ses cinq enfants fussent élevés dans le culte réformé. C'est lui qui achètera les demeures normandes que connaîtra Gide : l'hôtel rouennais de la rue de Crosne, le manoir de Cuverville, le château d'Amfreville-la-Mivoie, près de la Seine ; enfin le château et les terres de La Roque-Baignard dans le pays d'Auge. Édouard Rondeaux était un bon vivant, jovial, dont le caractère s'opposait totalement à celui de son épouse.

La grand-mère de Gide, Julie Rondeaux-Pouchet, quant à elle, était une femme pieuse, austère, timide, qui recevait à sa table rue de Crosne non seulement les pasteurs de la ville, mais les personnalités importantes du clergé huguenot de passage à Rouen. Cependant, elle ne les recevait pas toutes ; Julie Rondeaux-Pouchet était une fervente et intransigeante partisane de la tendance évangéliste et orthodoxe de l'Église réformée, opposée à toutes les avancées et les propositions du protestantisme libéral. En effet, au XIXe siècle la communauté protestante fut marquée par un nouveau climat théologique. L'influence de la théologie allemande, la diffusion de la critique historique de la Bible, l'importance de l'affectivité liée à l'essor du romantisme opposeront plusieurs courants de pensée,

dont les frontières sont souvent fluctuantes : le « Réveil », le libéralisme et le courant orthodoxe. Le « Réveil », d'inspiration anglo-saxonne, reflète une piété plus sentimentale, « réveillée » par rapport à une foi jugée affadie, trop intellectuelle. Ils prônent la conversion considérée comme une nouvelle naissance, la lecture de la Bible, l'évangélisation. Leur souci des problèmes sociaux, ou du rôle des femmes, sont autant de thèmes qui influenceront la société. Or, inspiré par le méthodisme de John Wesley, et introduit en France par des missionnaires étrangers, le plus souvent britanniques ou suisses, le mouvement du « Réveil » toucha tout spécialement la Normandie où des pasteurs méthodistes wesleyens se trouvaient à pied d'œuvre dès la fin du XVIII^e siècle. Rappelons que la Normandie, au même titre que le Languedoc, fut l'un des berceaux de la Réforme en France, qu'une ville comme Dieppe fut longtemps surnommée la Genève normande, et que le protestantisme normand, rendu plus vivace par ses relations suivies avec l'Angleterre voisine, ne dut sa disparition apparente, qui du reste ne fut que momentanée, qu'à sa trop grande proximité de la capitale et des forces de répression. Au XIX^e siècle, ce protestantisme normand connut une soudaine renaissance, favorisé tout à la fois par la liberté de culte que par la révolution industrielle.

Le libéralisme protestant, lui, se caractérise par l'importance donnée à la culture, pour éviter un « christianisme barbare » en décalage avec les idées et les valeurs du monde moderne et par le refus d'opposer la foi et la raison réduisant le surnaturel.

Et finalement, le courant orthodoxe, pour qui, comme nous avons évoqué précédemment, la grand-mère de Gide, Julie Rondeaux-Pouchet prit résolument parti, insiste sur la juste doctrine qui procède de la lecture respectueuse de la Bible et des écrits de Luther et de Calvin. Il s'est aussi appelé courant évangélique. Entre ces différents courants, les débats seront parfois rudes et aboutiront en 1872, lors du Synode des Églises réformées, à une rupture entre orthodoxes et libéraux, entre ceux qui veulent imposer une confession de foi minimale et ceux qui souhaitent

pouvoir poursuivre leur examen critique en toute liberté, sans qu'il y eut éclatement des Églises.

C'est dans ces sentiments de protestantisme passionné que Julie Rondeaux-Pouchet éleva ses cinq enfants. Aussi, lorsque son fils Henri décida de se faire catholique, cela constitua le drame de sa vie. « Ma grand-mère, en ouvrant une armoire dans la chambre de son fils, tombait à la renverse évanouie : c'était un autel à la Vierge » (*Si le grain ne meurt* : 413).

Juliette Rondeaux, mère de Gide, née en 1835, est la cadette de la famille. Elle possède quatre frères et sœurs : l'aîné, Charles, né en 1820, Claire, née en 1822, Henri, né en 1825, et Émile, né en 1831.

1.3. La lignée paternelle : un protestantisme austère

La lignée des Gide est probablement d'origine italienne. Selon certaines sources, à la fin du XV^e siècle, des *Guido* auraient quitté Florence à la fin du XV^e siècle et émigré en France². Ceux-ci auraient opté pour la réforme, et la révocation de l'édit de Nantes les aurait dispersés entre Genève, Berlin, l'Alsace, la région nîmoise, et finalement autour d'Uzès, qui au XVI^e siècle avait été la cinquième ville protestante de France. La petite communauté calviniste avait été fort marquée par les persécutions et par la résistance qu'elle lui opposa :

Ceux de la génération de mon grand-père gardaient vivant encore le souvenir des persécutions qui avaient martelé leurs aïeux, ou du moins certaine tradition de résistance ; un grand raidissement intérieur leur restait de ce qu'on avait voulu les plier. Chacun d'eux entendait distinctement le Christ lui dire, et au petit troupeau tourmenté : « - Vous êtes le sel de la terre ; or si le sel

² D'après un cousin d'André Gide, Gustave Gide, qui lui adressa quelques lettres à ce sujet en 1893.

perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? » (*Si le grain ne meurt* : 375).

L'arrière grand-père de Gide, Jean-Pierre Gide, notaire à Uzès, était un protestant très strict dont le dogmatisme moral s'alliait au libéralisme intellectuel. Il était issu d'une ancienne famille de protestants cévenols. Son fils, Tancrède, grand-père de Gide, épousa à Nîmes Clémence Granier, issue elle aussi d'une vieille famille de protestants cévenols, dont il eut cinq enfants. Cependant, seuls deux de ces enfants vécurent plus d'un an : Paul, père d'André, né en 1832 et Charles, né quinze ans plus tard.

Gide ne connu pas son grand-père, déjà mort quand il vint au monde. C'est à travers les récits de sa mère, enthousiasmée par l'élévation morale et la piété de Tancrède Gide qu'il en entendit parler.

Elle m'en parlait comme d'un huguenot austère, entier, très grand, très fort, anguleux, scrupuleux à l'excès, inflexible, et poussant la confiance en Dieu jusqu'au sublime... Ceux de la génération de mon grand-père gardaient vivant encore le souvenir des persécutions qui avaient martelé leurs aïeux, ou du moins certaine tradition de résistance ; un grand raidissement intérieur leur restait de ce qu'on avait voulu les plier. Chacun d'eux entendait distinctement le Christ lui dire, et au petit troupeau tourmenté : « - Vous êtes le sel de la terre ; or si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? » » (*Si le grain ne meurt* : 372 et 375).

Persécuté jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, marqué par l'expérience du Culte du désert et de la résistance camisarde, le protestantisme méridional avait en effet gardé une tradition de non-conformisme, le goût du petit troupeau et des vertus d'une élite, la fierté de ses temples modestes et pauvres qu'il oppose volontiers à la pompe romaine, une notion austère du culte qui n'est pas sans analogies avec le

jansénisme. Dans son étude *Le Protestant français*, Émile-G. Léonard explique ainsi le repliement souvent reproché aux protestants :

Les réflexes formés par de longues périodes de sévices ou de pression, de prudence et d'isolement forcés y sont pour beaucoup. [...] dans les régions où les protestants se sont battus, où en définitive ils ont été vainqueurs, où ils sont nombreux et où souvent ils se croient plus ou moins les maîtres, l'assurance de leur minorité-noblesse leur donne, et dans toutes les classes, un complexe de supériorité aussi net (Léonard 1955 : 114).

Gide fut élevé dans le culte de ce grand-père. C'était un homme qui possédait une certaine tendance à vivre dans le domaine des idées et une forme très distinguée d'indécision, dont sa carrière souffrit quelque peu. On retrouvera ce trait de caractère chez ses deux fils, Paul et Charles et, considérablement accentué, chez son petit-fils, André. Tancrède Gide, retiré dans son hôtel d'Uzès, s'occupait presque uniquement de l'instruction morale et religieuse des élèves de l'école du Dimanche, et bien sûr de celle de ses propres enfants.

Plus tard, Paul Gide et Juliette Rondeaux élevèrent à leur tour leur enfant dans la foi protestante. Juliette Gide sera cependant la principale détentrice des valeurs religieuses, puisque Paul Gide qui était d'ailleurs moins pratiquant, mourut jeune. André Gide n'avait alors que onze ans.

1.4. André Gide protestant

Paradoxalement, malgré l'éducation protestante que Gide reçut, il découvrira lui-même « parfaitement interloqué », lors de son entrée à l'École alsacienne qu'il était protestant et que d'autres élèves pouvaient être catholiques : « [...] car mes parents s'étaient gardés de me laisser connaître que la foi de tous les Français pouvait ne pas être la même ». À la question de savoir s'il était « catholique ou protescul ? », il ne trouve rien à répondre. Un camarade dû lui expliquer que les catholiques étaient

ceux qui « croient à la Sainte Vierge ». « Sur quoi je m'écriai qu'alors j'étais sûrement protestant » (*Si le grain ne meurt* : 420).

Chacune des particularités de l'influence confessionnelle du protestantisme devait se retrouver chez André Gide, sous des formes parfois surprenantes. Voyons de quelle façon celle-ci se manifeste chez l'écrivain. Franck Lestringant considère que « par bien des aspects, la sensibilité religieuse du « premier » Gide s'accorde à celle du Réveil » (Lestringant 2011 : 24), auquel correspondrait sa foi inquiète et ardente qui l'incline au mysticisme, son souci du salut personnel et de la justification. Bien sûr, Gide ne put être témoin direct du « Réveil », mais il fut témoin des survivants, notamment de Jean-Jacques Keller, fondateur de la pension Keller, où il passa une partie de sa scolarité secondaire. « Les tendances authentiquement puritaines que l'on a parfois décelées chez Gide remontent sans nul doute à ce courant revivaliste venu d'Angleterre en France et passant notamment par la Normandie » (Lestringant 2011 : 24). Ces tendances seraient de nature contradictoire, puisque il y aurait dans le puritanisme un facteur d'ordre, mais aussi de désordre. Toujours selon Lestringant, le non-conformisme de Gide, qui ira s'affirmant et s'accroissant sa vie durant, trouve sans doute là sa source première et non pas dans une réaction contre l'éducation reçue. Ses prises de position les plus hardies, en matière de morale sexuelle ou de politique sociale ou coloniale, ne seraient nullement une rébellion contre sa culture d'origine, mais au contraire une fidélité envers une certaine conception de la liberté chrétienne, lorsque plus tard, la référence au christianisme commence à s'estomper. Tel est en effet le paradoxe de la liberté chrétienne posé par Luther, et plus tard par Calvin hors d'Allemagne « celui qui se rend infiniment esclave vis-à-vis de Dieu, se rend infiniment libre vis-à-vis des hommes » (Lestringant 2011 : 25).

Un autre trait propre à Gide typiquement protestant, serait la haine de soi. En effet, Gide décrit l'enfant qu'il fut comme un composé d'ombre, de laideur et de sournoiserie. « À cet âge innocent où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi

qu'ombre, laideur, sournoiserie » (*Si le grain ne meurt* : 349-350). Puis, il se représente d'après une photographie, « blotti dans les jupes de [s]a mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais » (*Si le grain ne meurt* : 350). Gide ne se revoit jamais enfant sans s'affubler des qualificatifs les plus dépréciateurs. Cet aspect de sa personnalité, sur lequel nous reviendrons plus tard, aurait été inculqué dès l'enfance par sa mère, qui, comme nous le verrons, détestait toute complaisance envers soi-même et repoussait avec rudesse chez son fils toute manifestation d'amour propre.

Mais surtout, le trait hérité du protestantisme qui marquera le plus Gide et qui curieusement le poussera vers le symbolisme, est son austère vertu. Celle-ci lui permit d'énoncer un idéal d'abnégation totalement pure. En effet, selon Schmidt, pour Gide, la personnalité de l'artiste n'est elle-même qu'un symbole. Tel le symbole qui doit s'effacer devant l'Idée lorsqu'il l'a révélée, la personnalité doit disparaître devant la limpidité de l'œuvre. Ainsi le symbolisme contraind-il à perdre sa vie propre, à y renoncer. « Gide fait de la morale une conséquence de l'esthétique » (Schmidt 1969 : 91). Le renoncement auquel celui-ci s'engage n'est pas un renoncement à la vie elle-même, mais un refus d'affirmer la réalité de la vie devant la suprême réalité de l'œuvre d'art. Plus tard, au terme d'une série de réflexions sur la religion et d'un voyage qui le porte à goûter toutes les sensations, toutes les impressions, il ne renoncera plus alors à soi en faveur de l'œuvre d'art, mais du monde entier. Ce renoncement négatif que lui enseigne le symbolisme, flattant en lui la manie protestante de l'ascèse, se transformera en un renoncement positif ; la disponibilité.

2. Origines bourgeoises familiales

Il nous a donc été loisible de constater que les deux familles appartenaient à une même confession, le protestantisme. Nous devons à présent souligner que autant les Rondeaux que les Gide, étaient de même classe et appartenaient les uns et les autres à la même bourgeoisie de notables. Les

Rondeaux, d'origine paysanne, étaient progressivement devenus une famille de la haute bourgeoisie rouennaise. Les Gide, d'origines ancienne et aristocratique (les Guido de Florence au XV^e siècle), représentaient typiquement en Bas-Languedoc une famille de notables. Les uns et les autres étaient des bourgeois, mais ils n'en appartenaient pas moins à deux bourgeoisies un peu différentes par la fortune, les professions et la culture. Avant 1789, les deux arrière-grands-pères d'André Gide étaient l'un et l'autre fortunés, cependant ils furent ruinés par la Révolution.

Charles Rondeaux-Montbray reconstitua sa fortune. En 1860, la succession de son fils Édouard Rondeaux est estimée à un million et demi de francs, et celui-ci, gros fabricant d'indiennes, arrondira considérablement le patrimoine de la famille. L'argent des Rondeaux est le fruit d'une accumulation familiale et progressive ; des usines de tissage, des établissements commerciaux, des bateaux, des entrepôts, des terres, des châteaux, des fermes, ce n'est pas de l'argent gagné dans des spéculations douteuses et des opérations financières scabreuses, il est au contraire le triomphe de la raison, de l'honnêteté et de la respectabilité fondé sur le mérite personnel et une éthique de la rigueur.

Au contraire, le fils de Théophile Gide, le président Tancrède Gide, que préoccupaient d'autres valeurs, se contenta d'une situation matérielle modeste et vécut de son traitement de magistrat. À la naissance d'André Gide, la fortune venait exclusivement du côté maternel et normand. Les Rondeaux apparaissaient très représentatifs d'une bourgeoisie dite capitaliste, classe possédante, mais aussi classe laborieuse. L'effort des successives générations dans la lignée maternelle de Gide fut orienté vers les réalisations pratiques et le profit. Certains traits attribués par Gide à la mentalité « normande » paraissent surtout le fait d'une mentalité bourgeoise : l'importance attachée à la propriété, à l'argent, aux signes extérieurs de prospérité et de respectabilité, le souci du conformisme, des convenances et en particulier ce point d'honneur mis à « tenir son rang », qu'il a souvent souligné dans la lignée maternelle.

Chez les Gide se remarquent les traits d'une autre bourgeoisie, sans fortune, intellectuelle, libérale, faite de magistrats et d'universitaires, plus soucieux de culture que de biens matériels et d'œuvres de l'esprit que de réussites dans les affaires. Leur libéralisme, face au conservatisme des Rondeaux, est en effet sensiblement plus répandu dans les professions libérales qu'au sein de la bourgeoisie industrielle et commerçante. Cependant, les ressemblances entre ses deux familles l'emportent sur les différences ; Gide était issu d'une même tradition protestante, bourgeoise et française.

Pourtant, tout au long de sa vie, Gide ne cessa de se chercher, de faire le partage entre les plis et les déformations que son éducation avait imprimé en lui et sa vraie nature. Il semble cependant, que cette entreprise fut impossible à effectuer ; tant le protestantisme, comme nous venons de voir, que la bourgeoisie, impriment leur marque dès l'enfance. Pour Pierre Lepape,

La bourgeoisie n'est pas, pour Gide, comme elle l'était pour les bohèmes de 1850, un concept polémique, une caricature à abattre, un système de valeurs à moquer et à détruire. C'est l'air de son enfance, le regard de sa mère, l'absence de son père. L'ennui confortable et comme le contraire de la vie : la permanence d'un regard d'autrui qui vous décrète coupable, indigne, menteur et hypocrite. La bourgeoisie est une totalité concrète (Lepape 1997 : 30-31).

2.1. Les bourgeois

Mais que veut dire être bourgeois au XIX^e siècle ? Pour être bourgeois et pour le demeurer il faut avant tout posséder de l'argent. L'argent en effet, permet d'appartenir à un monde à part, celui de l'indépendance et de la richesse absolue. Mais l'argent est comme le sexe, un sujet tabou. Il est exclu des conversations familiales, pourtant il est présent implicitement dans tous les discours, il est le motif de toutes les disputes, l'objet de

toutes les alliances. Il est la raison pour laquelle en 1870, les bourgeois refusent l'idée de l'impôt sur le revenu, qu'ils considèrent une atteinte insupportable aux libertés, une inquisition de l'État dans le domaine, entièrement privé, de la fortune.

Pour gérer sainement la fortune, il est indispensable de posséder un fort « sens de l'épargne », qui cache une solide avarice. Ces millionnaires font l'économie de tout ; tout est sous clé, tout est soumis à inventaire, le sucre, l'huile, le vin, la chandelle, les mouchoirs, les draps. La ménagère bourgeoise tient scrupuleusement jour après jour le compte de ses moindres dépenses. Les domestiques sont considérés comme des voleurs en puissance et des libertins, qu'il convient pour leur salut moral de surveiller de près. Mme Paul Gide était un clair exemple de bonne ménagère bourgeoise. Jean Delay rend compte dans sa biographie de ce trait caractéristique de la mère de l'écrivain :

Les registres nombreux, qui ont été conservés, où elle faisait ses comptes et relevait ses moindres dépenses, jusques et y compris les « dépenses d'André », alors dans l'âge le plus tendre, témoignent de vertus bourgeoises poussées à un haut degré de perfection et de la rigueur de son administration ménagère. [...] Les domestiques étaient tenus à l'œil et par un œil regardant (Delay t. I 1956 : 84).

Car enfin la supériorité bourgeoise est sans cesse menacée, de l'extérieur par l'envie sociale, l'immoralité, la paresse mais surtout de l'intérieur. La place d'élite qu'elle occupe vient du sens continu du devoir qu'elle sait imposer à ses membres et qui est le résultat d'une éducation, d'un « dressage » dira Lepape, qui fait « d'un enfant spontanément paresseux, menteur et jouisseur, un bourgeois adulte » (Lepape 1997 : 33).

D'autre part, dans la famille bourgeoise traditionnelle, la femme, contrairement à l'homme, qui par ses costumes sombres n'affiche qu'austérité, se doit de manifester à travers le luxe des tissus et l'éclat des bijoux qu'elle porte leur niveau de fortune. Cependant, rien de tel chez les

Rondeaux-Gide, car l'idéologie protestante, élimine tout désir de paraître. Dans son ouvrage *Les bourgeois de Paris au XIX^e siècle*, cependant, Adeline Daumard manifeste que les usages impliquaient que la femme bien élevée ne se fit pas remarquer (Daumard 1970 :186). Dans la société pudibonde du XIX^e siècle, le bon ton exigeait de la femme une extrême réserve. Elle va même jusqu'à parler de mise simple presque disgracieuse, d'absence de coquetterie et de chasteté dans leur maintien, ce qui pourrait parfaitement correspondre au portrait de Juliette Gide, qui se sentait en outre probablement laide et dissimulait un profond sentiment d'infériorité sur lequel nous reviendrons plus tard :

Ma mère allait bientôt atteindre l'âge d'être mariée ; il parut à plus d'un qu'Anna Shackleton encore jeune elle-même et, de plus extrêmement jolie, pourrait faire du tort à son élève. La jeune Juliette Rondeaux était du reste, il faut le reconnaître, un sujet quelque peu décourageant. Non seulement elle se retirait sans cesse et s'effaçait chaque fois qu'il aurait fallu briller ; mais encore ne perdait-elle pas une occasion de pousser en avant M^{lle} Anna (*Si le grain ne meurt* : 364).

Ceci est également valable pour Gide qui évoque sa souffrance à être toujours « hideusement fagoté » par sa mère, soucieuse de ne pas donner à son fils le sentiment qu'il était plus riche que d'autres :

Je portais de petits vestons étriés, des pantalons courts, serrés aux genoux et des chaussettes à raies ; chaussettes trop courtes, qui formaient tulipe et retombaient désolément, ou rentraient se cacher dans les chaussures. J'ai gardé pour la fin le plus horrible : c'était la chemise empesée, [...] espèce de cuirasse blanche qui s'achevait en carcan (*Si le grain ne meurt* : 405).

D'autre part, dans la famille bourgeoise traditionnelle, les hommes règnent mais les femmes gouvernent. Ce sont elles qui se chargent

d'inculquer leur culture de classe de la manière la plus scrupuleuse et attentive qui soit : les obligations, les préjugés, le conformisme. Dans la bourgeoisie, la tradition religieuse se transmettait par les femmes. Les femmes donnaient à la religion une place plus importante que les hommes. Elles faisaient l'instruction religieuse de leurs enfants et c'est par la mère que se transmettait la pensée religieuse. « Il paraît vraisemblable que l'influence des traditions religieuses transmises par les femmes contribua à la pérennité de la morale chrétienne » (Daumard 1970 : 191). Elles étaient spécialement conservatrices dans le domaine de la morale. Dans la société bourgeoise de l'époque, le rôle de la femme était donc essentiellement familial, le mariage seul leur donnait une position. À bien des égards pourtant, la femme mariée était dans une position d'infériorité. « Devant la loi, elle était une mineure. Exclue des responsabilités civiques et de la plupart des manifestations légales de la vie collective, elle était dans la vie privée soumise à l'autorité de son mari » (Daumard 1970 : 185). Cependant, même chez les femmes les plus désabusées il n'y avait pas trace d'esprit de revendication. La situation des femmes paraissait dure à certaines d'entre elles, mais elle était acceptée comme une donnée inéluctable de la condition humaine. L'influence du christianisme ne pouvait que renforcer cette croyance.

Élevées en vue du mariage, renfermées dans le cadre de leur famille, ne participant pas aux responsabilités collectives de la vie civique ou simplement professionnelles, les femmes, sauf exception ne pouvaient avoir qu'un horizon limité. Elles s'associaient aux efforts que faisaient leurs maris pour progresser sur l'échelle sociale, mais elles n'envisageaient rien au delà d'une réussite individuelle ou familiale. Cet esprit individualiste, transmis par les mères, rappelé par les épouses, concourait au maintien des structures sociales existantes (Daumard 1970 : 196-7).

Gide subira ce système éducatif exercé aussi bien par sa mère que par ses tantes, tant et si bien, que l'enfant en vient à considérer tout élément extérieur, toute incursion à ses normes de classe comme « des agressions de la bassesse, de l'inculture et de l'abandon moral dont il convient de protéger les jeunes âmes » (Lepape 1997 : 38). Dans sa biographie, Lepape fait allusion à l'épisode au cours duquel Gide enfant prenait plaisir à écouter les chansons niaises que fredonnait Constance la couturière et à la façon dont celui-ci se reproche de n'avoir pas su fermer ses oreilles à ces rengaines misérables.

- Voici bien du bruit pour un inoffensif fredon ! – Parbleu ! ce n'est pas à la chanson que j'en ai ; c'est à l'amusement que j'y pris ; où je vois déjà s'éveiller un goût honteux pour l'indécence, la bêtise et la pire vulgarité (*Si le grain ne meurt* : 388).

De plus, pour les bourgeois, l'inégalité n'est pas une nécessité à laquelle il faut se résigner, elle est la justice même. Gide prend conscience assez tôt de cette « justice » :

Ma mère m'annonça son intention de faire cadeau d'un Littré à Anna Shackleton, notre amie pauvre, que j'aimais comme filialement. Je laissais éclater ma joie, lorsqu'elle ajouta :

- Celui que j'ai donné à ton père est relié en maroquin. J'ai pensé que, pour Anna, une reliure en chagrin suffirait.

Je compris aussitôt, ce que ne savais pas encore, que le chagrin coûtait beaucoup moins cher. La joie s'en alla soudain de mon cœur. Et sans doute ma mère s'en aperçut-elle, car elle reprit bien vite :

- Elle ne verra pas la différence (*Si le grain ne meurt* : 364-365).

Plus tard, il ressentira de la gêne et de l'étrangeté au contact de la pauvreté. Un de ses camarades, désigné dans ses mémoires comme « Armand Bavretel » et fils de pasteur pauvre, est amené à la Roque-

Baignard afin de tirer André de sa solitude. Gide s'entend bien avec lui et lui rend visite dans la maison que sa famille habite dans le quartier des Halles :

Ici la pauvreté cessait d'être seulement privative, comme la croient trop souvent les riches ; on la sentait réelle, agressive, attentionnée ; elle régnait affreusement sur les esprits et sur les cœurs, s'insinuait partout, touchait aux endroits les plus secrets et les plus tendres, et faussait les ressorts délicats de la vie (*Si le grain ne meurt* : 473).

André ne comprend pas la pauvreté, il fuit cette réalité insupportable :

Il s'y joignait je ne sais quoi de grimaçant et de contraint, de courtois et de saugrenu qui portait à la tête et, au bout de peu de temps, me faisait perdre complètement la notion de la réalité ; tout commençait à flotter autour de moi, à se déconsister, à verser dans le fantastique, non seulement le lieu, les gens, les propos, mais moi-même, ma propre voix que j'entendais comme à distance et dont les sonorités m'étonnaient (*Si le grain ne meurt* : 475).

La misère semble exotique à Gide, que son éducation a enfermé dans un « cercle enchanté ». Il n'est pas seulement conscient de ses privilèges : « J'étais privilégié sans le savoir, comme j'étais Français et protestant sans le savoir ; sorti de quoi, tout me paraissait exotique (*Si le grain ne meurt* : 474).

La fin de son amitié avec Armand sera dramatique. Celui-ci, qui supporte de plus en plus mal la vie sordide que la pauvreté impose aux siens, s'enferme dans le sarcasme et le dégoût de soi et finira par se tuer. Lors de leur dernière conversation, Armand demanda à son ami ce qu'il pensait du suicide, mais cette conversation n'affecta pas le jeune écrivain, qui n'était occupé alors que de l'atmosphère étrange que la pauvreté faisait régner chez les Bavretel, et le livre qu'il pourrait en tirer.

4. Paul Gide : un homme tolérant

Paul Gide, père d'André fit des études de droit et passa plus tard le concours d'agrégation des facultés de droit à Paris où il fut reçu premier. À peine âgé de trente ans, il avait à Paris l'entière responsabilité d'une chaire magistrale. De plus, Paul Gide n'était pas seulement un juriste surdoué, c'était aussi un remarquable pédagogue :

Ses leçons élégantes, claires et simples, ne sentaient pas l'effort, bien qu'elles eussent été soigneusement préparées à l'avance, comme le montrent encore ses manuscrits raturés et surchargés ; elles n'étaient jamais ennuyeuses, tant il apportait de talent personnel à l'exposé de matières ardues (Delay t. I 1956 : 63).

Et un savant très estimé ; son principal ouvrage, *Histoire de la condition privée de la femme dans le Droit ancien et moderne*, le classa parmi les historiens du droit les plus profonds, les plus sagaces, les plus élégants. Paul Gide était au sens large du terme, un humaniste, tant par sa manière de traiter les sujets de sa spécialité que par sa culture générale, nourrie des lettres anciennes et des classiques français. Mais il était surtout un esprit original, riche d'idées personnelles et ouvert à toutes les formes de progrès.

Dès 1859, dès sa brillante performance à l'agrégation, Paul Gide, issu d'une vieille et réputée lignée protestante, promis aux plus hautes fonctions de l'université, est un jeune homme dont l'avenir intéresse la bonne société huguenote tout entière. C'est elle qui va se charger de le marier. Commence le temps des correspondances. On s'écrit de notables à pasteurs, de Nîmes à Paris et de Rouen à Strasbourg. En juin 1859, un jeune et actif pasteur rouennais, M. Roberty, frappé par la piété exemplaire et par l'exigence morale manifestée par la dernière née d'une bonne famille de Rouen, Juliette Rondeaux, dont il reçoit les confidences, a l'idée d'un mariage possible entre les deux jeunes gens, bien qu'ils ne se

soient encore jamais vus. La plupart des mariages dans la bourgeoisie, étaient conclus entre deux familles et non entre individus. Il s'agissait toujours d'une association d'intérêt d'où l'amour était exclu la plupart du temps.

Juliette Rondeaux qui ne se décidait pas à se marier et refusait toutes les demandes en mariage qu'elle recevait, car ses exigences morales et religieuses lui faisaient écarter des prétendants, finit par accepter d'épouser Paul Gide, chez qui elle reconnaîtra l'idéal moral et intellectuel qu'elle avait souhaité.

Le projet parut digne de considération à M^{me} Rondeaux-Pouchet. Ainsi, le contrat de mariage fut signé à Rouen le 23 février 1863 et la cérémonie religieuse eu lieu le vendredi 27 février au temple Saint-Éloi. Il était en effet habituel que les conjoints appartenant à la bourgeoisie, fassent précéder leur union d'un contrat de mariage. Le ménage s'installa donc à Paris, au 19 rue de Médicis. Pendant six ans, les Paul Gide demeurèrent sans enfants. Finalement le lundi 22 novembre 1869, naquit André Gide, leur fils unique.

Quelle représentation se fit André de ses parents ? « C'est d'après une photographie que je revois mon père, avec une barbe carrée, des cheveux noirs assez longs et bouclés ; sans cette image je n'aurais gardé souvenir que de son extrême douceur » (*Si le grain ne meurt* : 353). André Gide se souvenait fort bien de son caractère, il louait son charme, sa gaieté, sa tolérance, sa culture intellectuelle alors qu'il opposait aux vertus de son père, les vertus de sa mère : gravité, austérité, autorité, culte de la morale.

Certains beaux soirs d'été, quand nous n'avions pas soupé trop tard, et que mon père n'avait pas trop de travail, il demandait : Mon petit ami vient-il se promener avec moi ? Il ne m'appelait jamais autrement que « son petit ami ». Vous serez raisonnables, n'est-ce pas ? disait ma mère. Ne rentrez pas trop tard. J'aimais sortir avec mon père ; et comme il s'occupait de moi rarement, le peu que je faisais avec lui gardait un aspect insolite, grave et

quelque peu mystérieux qui m'enchantaient (*Si le grain ne meurt* : 355).

Gide évoque l'autoritarisme et l'étroitesse des idées de sa mère dans *Si le grain ne meurt* : « Des conflits en naissaient, qui m'aidaient à me persuader que je ne ressemblais qu'à mon père... » (*Si le grain ne meurt* : 463-464). Cependant, ce père resta pour son fils un personnage énigmatique, qui appartenait, tout comme les livres, au domaine de la « seconde réalité », celle du rêve, plutôt qu'à l'immédiate réalité dont faisait partie l'omnipotente M^{me} Gide.

Accaparé par la préparation de son cours à la Faculté de Droit, mon père ne s'occupait guère de moi. Il passait la plus grande partie du jour, enfermé dans son vaste cabinet de travail un peu sombre, où je n'avais accès que lorsqu'il m'invitait à y venir (*Si le grain ne meurt* : 353).

4.1. Le sens du mystère

Le sens du mystère est un des aspects essentiels de l'enfance de Gide : « Il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a une seconde réalité. La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années [...] » (*Si le grain ne meurt* : 362). Or le père, doux et un peu lointain, appartenait à ce monde mystérieux, tandis que la mère, concertée et méthodique en était exclue : « Elle me répétait trop souvent, et à propos de trop de choses : 'Tu comprendras plus tard » (*Si le grain ne meurt* : 363). Le professeur Gide, homme simple et gai jouait dès qu'il le pouvait avec son petit garçon. Il aimait participer de ses divertissements ce qui constituait entre eux un lien de plus car André Gide était né très joueur et le resta.

Le rire de Paul Gide laissa un écho d'autant plus sonore dans la mémoire de son fils que sa mère ne riait jamais. La mère est une figure sévère. Le

père faisait la lecture à son fils de L'Odyssée, des aventures de Sindbad, d'Ali-Baba, des scènes de Molière etc...

L'enfant profondément émotif qu'il était, liait constamment ses goûts à ceux qui les lui avaient révélés. Son père eut sur le premier éveil de ses émotions poétiques une influence comparable à celle qu'eut sa mère sur l'éveil de sa conscience morale. Et c'est peut-être là une des origines de l'étrange partage que fit assez longtemps son imagination entre le monde de l'art qui lui paraissait masculin et le monde de la morale qui lui paraissait féminin (Delay t. I 1956 : 77).

Les livres du bureau de son père apparurent à Gide comme les détenteurs de secrets magiques. Ils lui semblaient appartenir au monde de la « seconde réalité » et en quelque sorte la prolonger en la rendant réelle. Dans ses dernières années Gide évoquait encore avec fierté les goûts littéraires de son père. Il avoua même à Jean Delay que c'était « de lui, et non de sa mère, qu' [il tenait] le goût des Lettres » et « qu' [il croyait] que si [son] père s'était occupé lui-même de [son] éducation, [sa] vie aurait été bien différente » (Delay t. I 1956 : 78).

4.2. À propos de l'éducation

Paul Gide avait sur l'éducation des idées très différentes de celles de sa femme. Ils n'étaient d'accord ni sur les lectures permises ni sur les problèmes d'obéissance. Autant les idées de l'un étaient larges et tolérantes, autant celles de l'autre étaient étroites et arrêtées. Entre eux, les discussions au sujet de leurs fils étaient fréquentes.

Souvent je les entendais tous deux discuter sur la nourriture qu'il convient de donner au cerveau d'un petit enfant. De semblables discussions étaient soulevées parfois au sujet de l'obéissance, ma mère restant d'avis que l'enfant doit se soumettre sans chercher à

comprendre, mon père gardant toujours une tendance à tout m'expliquer. Je me souviens fort bien qu'alors ma mère comparait l'enfant que j'étais au peuple hébreu et protestait qu'avant de vivre dans la grâce il était bon d'avoir vécu sous la loi (*Si le grain ne meurt* : 354)

Pour M^{me} Gide, l'obligation était indiscutable. André Gide se plaçait donc logiquement du côté du père : « Je restais vis-à-vis d'elle dans un état d'insubordination fréquente et de continuelle discussion, tandis que, sur un mot, mon père eût obtenu de moi tout ce qu'il eût voulu » (*Si le grain ne meurt* : 354). Finalement c'était la plus têtue qui l'emportait, d'ailleurs Paul Gide était de ses intellectuels méditatifs qui ne s'acharnaient pas à imposer ses idées contre un adversaire moins intelligent, mais obstiné. Pierre Lepape considère que l'abdication de Paul Gide, de l'exercice du pouvoir quotidien aux mains de son épouse, est à mettre en rapport avec la différence des fortunes : « Juliette Gide gère au jour le jour la fortune léguée par le clan Rondeaux et les valeurs culturelles et morales qui vont avec » (Lepape 1997 : 26). Bien que la plupart des mariages riches se concluaient à fortunes égales, il semblerait que dans certains milieux professionnels les apports des épouses étaient supérieurs à ceux de leurs futurs époux. C'est le cas notamment de bien des employés et des fonctionnaires, qui épousaient des jeunes filles plus riches qu'eux. « C'était le signe sans doute du prestige social de ces positions » (Daumard 1970 : 171).

André Gide aurait probablement préféré que son père eût défendu avec plus de vigueur son point de vue, ce qui expliquerait, selon Delay, le qualificatif « extrême » employé par celui-ci pour définir la douceur de Paul Gide. Gide semble s'être senti déçu par la discrétion et la rareté des manifestations de son père. Ce qu'il appellera son « insatiable besoin d'aimer et d'être aimé » ne se satisfait pas de littérature, les sourires de ses parents furent insuffisants.

5. Juliette Rondeaux : une mère puritaine

Des quelques traits connus sur Juliette Rondeaux jeune fille, les principaux étaient son protestantisme passionné et son culte de l'idéal moral. Raisonnable et raisonneuse, méthodique, volontaire, obstinée même, elle avait toujours le désir de faire mieux. Timide et gauche en société, habituellement soumise dans le milieu familial aux impératifs de sa mère et de sa sœur aînée, elle manifestait cependant de « brusques accès de fronderie » depuis que s'était éveillée son exigeante amitié pour Anna Shackleton. En effet, alors qu'elle allait avoir quinze ans, Juliette reçut une gouvernante protestante et écossaise, miss Anna Shackleton.

Pieuse, intelligente, instruite et cultivée, lisant couramment l'allemand et passablement l'italien, connaissant donc quatre langues, douée pour la musique et pour la peinture, Anna Shackleton exerça sur son élève une influence considérable (Delay t. I 1956 : 45).

Juliette, vivant au sein d'un milieu très bourgeois, avait jusqu'alors été soumise à une éducation puritaine et victorienne. Avec Anna, elle découvrit un autre monde ; elle fut introduite au goût des arts et des lettres par sa gouvernante. Les deux jeunes filles devinrent inséparables. Cette fronderie constitue d'ailleurs pour Lestringant un des traits de caractère les plus constants de la mère de Gide. Dans son étude, il renvoie une image de Juliette qui ne se correspond pas avec l'image que la plupart des critiques ont donné d'elle. En effet, celle-ci apparaît comme une femme extravagante, dont la manière de s'habiller insultait le bon goût, en dépit de sa sévérité et dont les décisions, prises après mûres réflexions et au bout de longues délibérations, défiaient finalement toute logique. Cette « folie douce » d'après Lestringant, eut des conséquences désastreuses pour l'éducation de son fils (Lestringant 2011 : 51), puisque de la mort de son père jusqu'à la reprise d'une scolarité normale, la vie d'André fut rompue et désencadrée ; les maladies, les cures, les « trimballements » auxquels s'astreignait et le contraignait sa mère se succédèrent pendant

près de cinq ans. Pourtant, Gide n'aurait pas été insensible à ce grain de folie, qui aurait été à l'origine de longue complicité qui exista entre mère et fils. Très tôt, le fils avait décelé un instinct d'insoumission chez sa mère par lequel elle tranchait sur le reste de sa famille, sur sa sœur Claire en particulier. D'autre part, cette femme, que l'on a peinte comme un esprit chagrin et ennuyeux, avait en réalité de la fantaisie. À la mort de son mari, elle ne voulut plus se séparer de son fils, qu'elle emmena partout, de cure en cure, avant de l'accompagner plus tard jusqu'au bout de la terre, c'est-à-dire en Algérie, à Biskra. On peut se demander si Gide ne tint pas d'elle son incapacité de tenir en place, le désir de toujours être ailleurs.

Dès qu'elle se trouva maîtresse de maison, Juliette Gide se montra fort maîtresse de sa maison. Levée la première, couchée la dernière, vigilante dès que réveillée, elle fit régner dans son intérieur un ordre impeccable.

M^{me} Gide lisait et se tenait au courant de la production littéraire par les jugements de critiques bien-pensants. Elle se méfiait des « nouveautés » et s'en rapportait pour les estimer à leur juste valeur à des guides d'une compétence reconnue. Lepape écrit à ce propos qu'elle « [...] aime ce qui la surplombe, ce qui la domine : la religion, la morale, les conventions, l'art. [...] Des domaines hors du temps et de l'espace où règne la seule soumission, au vrai, au bien, au juste, au beau » (Lepape 1997 : 94).

Si nous allions voir une exposition de tableaux – et nous ne manquions aucune de celles que *Le Temps* voulait bien nous signaler – ce n'était jamais sans emporter le numéro du journal qui en parlait, ni sans relire sur place les appréciations du critique, par grand-peur d'admirer de travers, ou de n'admirer pas du tout (*Si le grain ne meurt* : 464).

Cette peur de tout ce qui est sujet à polémiques, et discussions marquera Gide profondément. Il écrira dans son *Journal* : « J'ai toujours eu horreur (ou peur) de la liberté ; et les dieux me l'ayant accordée presque aussi complète que peut le souhaiter être qui vive, j'ai toujours cherché à la limiter, à la compromettre et à la réduire » (*Journal* t. I : 1185).

Juliette Gide n'aimait pas non plus la poésie ni le roman, genres frivoles, et leur préférait les ouvrages d'histoire et de critique. Elle divisait les écrivains en bons ou mauvais, non sur leur façon de tenir la plume, mais selon que leur moralité était ou non conforme à la morale puritaine et victorienne qui était la sienne. On peut supposer qu'elle eût porté un jugement sévère sur les livres de son fils et les eût dans l'ensemble condamnés. Néanmoins, elle approuva *Les Cahiers d'André Walter* où elle fut sensible à l'abondance des citations bibliques. Elle mourut avant que ne paraissent *Les Nourritures terrestres*, mais ce titre trop appétissant lui déplaisait et elle guerroya pour le faire changer.

5.1. Le culte de l'idéal moral

La morale était le principal souci de Juliette Gide et elle y subordonnait tous les autres. Celle qui lui avait été enseignée et qu'elle avait ardemment adoptée, en la rendant de plus en plus étroite, était la doctrine, calviniste ou janséniste, du moi haïssable. Pour elle le devoir était de contrarier la nature au prix d'un constant effort et c'est dans cet esprit qu'elle éleva son fils. L'accent fut mis, comme dans toute éducation huguenote, sur la pureté sexuelle. Le tabou du sexe est obsessionnel. Le sexe est le péché, le diable et la tentation diabolique est présente à chaque instant. Mais le puritanisme ne se limite pas à une attitude vis-à-vis de la sexualité, il s'étend au plaisir sensible sous toutes ses formes, fussent-elles religieuses. M^{me} Gide pratiquait un culte austère. Elle allait chaque dimanche au temple de Pentemont, secourait, comme l'avait fait sa mère, les œuvres des missions protestantes, s'entourait volontiers comme elle de pasteurs, et ne manqua pas de choisir parmi eux les précepteurs ou les camarades chargés de surveiller ou de distraire son fils pendant les vacances.

5.2. Rapports mère-fils

Un autre trait de caractère remarquable est qu'elle détestait toute complaisance envers soi-même. Elle rabrouait chez André non seulement toute manifestation de vanité mais aussi d'amour propre : « [...] elle balayait de son mieux tout ce qui, à mes propres yeux, pouvait souffler mon importance [...] » (*Si le grain ne meurt* : 487). Son souci presque unique était d'inculquer à son fils les bons principes et les bonnes manières. C'est pourquoi les moments « où l'art, l'émotion, le plaisir rapprochent un peu la mère et l'enfant » (Martin 1998 : 42) sont rares. Gide évoque l'épisode exceptionnel lors duquel sa mère, après la leçon de piano, vient s'asseoir sur la banquette à côté de Mlle de Goecklin et joue en comptant les temps à haute voix « quelque partie d'une symphonie de Haydn, et de préférence la finale qui, pensait-elle, comportait moins d'expression à cause du mouvement rapide – qu'elle précipitait encore en approchant de la fin » (*Si le grain ne meurt* : 357).

De là, de perpétuelles discussions entre eux jusqu'à ce qu'il se taise et obéisse. Ainsi commençait, sous des formes enfantines, le combat qui fut celui de la jeunesse d'André Gide : un effort, timide d'abord, puis de plus en plus impatient, pour secouer le joug de l'autorité maternelle.

Je crois que l'on eût pu dire de ma mère que les qualités qu'elle aimait n'étaient point celles que possédaient en fait les personnes sur qui pesait sa tyrannie, mais bien celles qu'elle leur souhaitait de voir acquérir. Du moins je tâche de m'expliquer ainsi ce continuel travail auquel elle se livrait sur autrui ; sur moi particulièrement ; et j'en étais à ce point excédé que je ne sais plus trop si mon exaspération n'avait pas à la fin délabré tout l'amour que j'avais pour elle. Elle avait une façon de m'aimer qui parfois m'eût fait la haïr et me mettait les nerfs à vif. Imaginez, vous que j'indigne, imaginez ce que peut devenir une sollicitude sans cesse aux aguets, un conseil ininterrompu, harcelant, portant sur vos actes, sur vos pensées, sur vos dépenses, sur le choix d'une étoffe, d'une lecture, sur le titre d'un livre... (*Si le grain ne meurt* : 363).

Plus tard, Gide aura l'occasion de prendre une certaine forme de revanche sur sa mère. Dans ses *Cahiers d'André Walter*, Gide mettra en scène de manière plus ou moins transfigurée sa mère, sa cousine et lui-même. Dans le livre, un jeune homme de vingt ans, André Walter, s'est retiré en Bretagne après que sa mère, sur son lit de mort, lui eu fait renoncer à se marier avec sa cousine Emmanuèle, laquelle a consenti à en épouser un autre.

Il serait bon que tu quittes Emmanuèle... Votre affection est fraternelle, - ne vous y trompez pas... Emmanuèle a déjà bien souffert : je voudrais tant qu'elle puisse être heureuse. L'aimes-tu assez pour préférer son bonheur au tien ? Ai-je trop compté sur toi, mon enfant, - ou pourrai-je mourir tranquille ? – Oui, mère (*Les Cahiers d'André Walter* : 39),

répond le fils soumis. Cette scène est d'une extrême importance puisque Gide y révèle les secrets les plus profonds de sa psychologie. C'est l'influence de sa mère – ici représentée comme sa dernière volonté – qui interdit au couple l'accès de la chambre nuptiale, elle est responsable dans le roman de leur séparation. Notons également que pour mener à bien son stratagème, Gide l'y fait mourir. À ce propos, Patrick Dubuis nous parle dans son ouvrage intitulé *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, du souhait de certains écrivains homosexuels de voir disparaître leur mère.

Elle seule peut leur apporter la liberté d'action et parfois de pensée, qu'ils caressent depuis toujours. C'est souvent avec horreur qu'ils réalisent que leur destinée les amène à souhaiter la mort de celle-là même qu'ils croyaient aimer par dessus tout (Dubuis 2011 : 89).

André Gide semble partager ces sentiments puisque, bien plus tard, au pied du lit de sa défunte mère, il songe :

Cette liberté même après laquelle, du vivant de ma mère, je bramais, m'étourdissait comme le vent du large, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Je me sentais pareil au prisonnier brusquement élargi (*Si le grain ne meurt* : 612).

Implicitement, Gide avouera que sa mère était un obstacle majeur à sa liberté et que, s'il a souffert de sa mort, une part de son être s'en est réjouie. Cette mort surviendra peu après qu'il ait découvert les plaisirs de la pédérastie en Afrique du Nord. Gide avait toujours ressenti sa mère comme une menace pesant sur sa sexualité, il se sent donc soulagé par sa disparition. « Dans la tombe, celle qui était devenue au fil du temps l'œil de sa conscience, emportait avec elle les derniers scrupules de son fils » (Dubuis 2011 : 90).

Il est possible que M^{me} Gide ait mal aimé son fils unique, mais il est certain qu'elle l'a beaucoup aimé. Elle le « tyrannisait » pour son bien ou ce qu'elle croyait tel. Pour elle, éduquer son fils selon les stricts préceptes de sa morale puritaine et bourgeoise, c'était à la fois la plus haute forme de devoir et l'expression la plus achevée de l'amour maternel. Tel est le premier portrait de la mère d'André Gide dans les grandes lignes que le lecteur de *Si le grain ne meurt* reçoit.

L'exactitude poussée jusqu'à la ponctualité, l'ordre domestique mené jusqu'à la méticulosité, une régularité inflexible dans les habitudes, un grand sens de l'économie sinon une ladrerie véritable, une rigueur morale confinant au scrupule, la hantise du sois-comme-il faut et du fais-ce-que-tu-dois, un amour immodéré pour le devoir, le dédain de la facilité sous toutes ses formes, le mépris de l'élégance et des ornements, l'horreur non seulement du sans-gêne et de la familiarité mais de l'aisance, une pruderie et une retenue extrême dans les épanchements sauf dans les circonstances sublimes, une religion austère et formelle, plus calviniste ou janséniste que véritablement chrétienne, un conformisme bourgeois des plus stricts mettant la respectabilité

au-dessus de tout, enfin un souci vigilant de l'autorité la faisant régner en despote sur un entourage tyrannisé, tels sont ses traits les plus apparents (Delay 1957 t. I : 92).

5.3. Une intime dualité

Cependant ce masque aurait caché un autre visage, Gide l'a laissé entrevoir dans bien des passages où sa mère apparaît non plus comme une femme forte et autoritaire, mais au contraire comme une timide, inquiète jusqu'à l'anxiété et profondément défiante d'elle-même. Elle n'aimait pas aller dans le monde où elle se sentit toujours aussi gauche et empruntée qu'au temps où, jeune fille, elle n'allait que contrainte et forcée dans les réunions rouennaises. C'est pourquoi elle réduisait ses visites au strict minimum. Elle vivait dans un cadre étroit, sinon étriqué, se limitant aux quelques devoirs de société jugés indispensables.

Cependant, lors d'un épisode unique, évoqué dans ses *Feuillets d'automne*, Gide pu voir sa mère à l'aise dans le monde. C'était jour de réception chez leurs cousins Saussine :

Il y eut force présentations, et la conversation fut ce que sont à peu près toutes les conversations mondaines, faites de riens et de simagrées. Mon attention se portait moins sur les autres dames que sur ma mère. Je la reconnaissais à peine. Elle si modeste d'ordinaire, si réservée, et comme craintive de sa propre opinion, paraissait, dans ce salon mondain, pleine d'assurance et, sans du tout se mettre en avant, parfaitement à son aise [...] J'étais émerveillé et le lui dis, aussitôt que, échappés de cette *Vanity Fair*, nous nous retrouvâmes seuls elle et moi. (*Feuillets d'automne* : 1099).

La scène se poursuit ainsi :

Elle avait quitté ses atours et je la retrouvais dans sa très simple et terne toilette de tous les jours. Nous étions dans cette saison où les premiers acacias embaument. Ma mère paraissait soucieuse ; elle ne se livrait pas volontiers, et sans doute fallut-il ce concours du printemps pour l'inviter à parler.

- C'est vrai, ce que tu m'as dit, en sortant de chez la cousine ? commença-t-elle dans un grand effort. Tu le penses vraiment ? J'étais... enfin, aussi bien que les autres ?

Et comme je commençais à me récrier, elle continua tristement :

- Si ton père avait, une seule fois, su me le dire... J'aurais eu si grand besoin de savoir, quand nous sortions ensemble, s'il était...

Elle se tut un instant. Je la regardai essayer de retenir ses larmes. Elle acheva, d'une voix plus basse, à peine distincte :

- ... s'il était content de moi (*Feuillets d'automne* : 1100).

Ainsi donc, la défiance de soi et un grand besoin d'être rassurée se cachaient sous un masque autoritaire. La jeune fille dédaigneuse dissimulait sans doute sous couvert de dédain une sorte de peur de vivre. Lorsqu'elle eut épousé Paul Gide, il semble qu'elle ait été un peu déconcertée par l'esprit de tolérance, le goût éclectique, l'humanisme de son époux. Il en résultait vraisemblablement une accentuation du sentiment d'infériorité qu'elle avait déjà éprouvé vis-à-vis d'Anna Shackleton.

Dans cet incessant effort, la mère d'André Gide n'apparaît pas naturelle mais contrainte, ni sereine, mais anxieuse. Son inquiétude même la poussait vers une soumission de plus en plus étroite aux règles de la morale, et elle devenait d'autant plus rigoriste ou conformiste qu'elle ne se libérait pas de sa défiance intérieure que par une confiance systématique en des obligations imposées. Elle mettait dans l'obéissance absolue à la loi son besoin de grandeur mais aussi de sécurité, et trouvait cette contrainte si salutaire qu'elle voulut en faire pleinement bénéficier son fils. Malgré l'acharnement ou l'héroïsme que mit M^{me} Paul Gide à ne se montrer que telle qu'elle aurait dû être pour se conformer à ses

exigences puritaines, son enfant eut l'intuition d'une intime dualité. Plus tard, revenant avec son intelligence d'homme sur la grande énigme des commencements de la vie, il comprit ce qu'il avait alors confusément senti. Ce qu'il avait détesté, tout en l'admirant, chez sa mère, n'était pas ce qu'elle était mais ce qu'elle s'était fait devenir.

Je crains d'avoir bien imparfaitement laissé voir la personne de bonne volonté qu'elle était (je prends ce mot dans son sens le plus évangélique). Elle allait toujours s'efforçant vers quelque bien, vers quelque mieux, et ne se reposait jamais dans la satisfaction de soi-même. Il ne lui suffisait point d'être modeste ; sans cesse elle travaillait à diminuer ses imperfections, ou celles qu'elle surprenait en autrui, à corriger elle ou autrui, à s'instruire (*Si le grain ne meurt* : 463).

Celle qui ne cessait de le corriger, de le rabrouer, de le rabattre, cherchait à lui inculquer le mépris de soi-même qui est pour certaines étroitesse jansénistes la condition du salut. En agissant de la sorte elle croyait bien faire, convaincue que le plus sacré des devoirs est de se vaincre.

Tout ce qui était naturel chez ma mère, je l'aimais. Mais il arrivait que ses élans fussent arrêtés par des conventions et le pli que laisse trop souvent l'éducation bourgeoise. (Pas toujours ; ainsi je me souviens qu'elle osa braver le déconseil de tous les siens lorsqu'elle alla soigner les fermiers de La Roque atteints lors d'une épidémie de typhus.) (*Feuillets d'automne* : 1100-1101).

Cependant, d'après Delay, il serait injuste d'attribuer sans plus, la sécheresse de M^{me} Gide à son éducation bourgeoise et ses rigueurs au calvinisme. En effet, son caractère paraît beaucoup moins lié au fait qu'elle était protestante qu'à sa façon de l'être, qui dépendait de sa façon d'être. Selon le neuropsychiatre,

Qui doute profondément de soi peut être porté par un mouvement d'apparence naturelle à rechercher des règles de vie d'autant plus strictes et d'autant plus rigides. L'état d'inquiétude intérieure, aggravé par une particulière délicatesse de conscience, a souvent pour contrepartie une grande exactitude à observer les règles et à remplir ses devoirs, la ponctualité, la méticulosité, le rigorisme, le formalisme et, il faut bien le dire, la mesquinerie. [...] Toujours incertain, indécis et en quelque sorte gêné, comme par un petit caillou (*scrupulus*) qui entretient une irritation douloureuse, il est contraint par cette difficulté même à un effort démesuré pour sortir d'embarras. Cette compensation secondaire dissimule parfois complètement, même aux yeux de l'entourage, la secrète faiblesse, et tout se passe alors comme si le masque de rigueur cachait le visage tourmenté (Delay t. I 1956 : 96).

On retrouve également chez André Gide une même faiblesse, une même nature inquiète, timide, que chez sa mère, bien que celle-ci fut dissimulée sous une rigide armature. Il lui devait ces traits de caractère sans doute autant par hérédité génétique que par l'éducation qu'elle lui imposa ou la domination de son autorité.

Chapitre II : L'enfant Gide

1. L'enfant anxieux

Enfant unique, né à Paris dans une famille aisée et cultivée, Gide semble avoir grandi dans des conditions privilégiées. Cependant son enfance, qui pouvait paraître heureuse ne l'était pas ; elle fut intérieurement vécue dans un climat de trouble et de tension nerveuse. Voyons quelles en furent les raisons.

Gide raconte lui-même qu'il fut un enfant anxieux. Il n'en parla point dans *Si le grain ne meurt*, mais dans son *Journal* et dans *Ainsi soit-il* :

[...] quand j'étais enfant, j'étais extrêmement froussard ; j'avais des cauchemars affreux dont je me réveillais en sueurs... Et brusquement la glande a cessé de fonctionner. À présent, je puis faire des rêves affreux, me voir poursuivi par des monstres, zigouillé, coupé en morceaux..., ça ne devient jamais du cauchemar (*Journal* t. I : 1271).

Ou encore :

Quand j'étais très jeune, il m'arrivait souvent de me lancer, la nuit, dans d'effroyables cauchemars, dont je sortais tremblant et baigné de larmes. Puis je ne sais ce qui s'est passé dans mon organisme, ni quelles glandes endocrines s'étant soudain mises à fonctionner différemment, le sentiment de frousse me déserta. Je rêvais encore des mêmes croquemitaines, mais sans plus les prendre au sérieux ; la critique pouvait bien me croquer encore, mais je trouvais cela rigolo (*Ainsi soit-il* : 1200).

Les cauchemars de son enfance durent donc vivement l'impressionner puisqu'il s'en souvenait jusque dans sa vieillesse. Selon Delay, la fréquence de ces cauchemars et la répétition du thème effrayant montre

qu'il s'agit de la « terreur nocturne, le *pavor nocturnus*, dont les Anciens avaient relevé la fréquence dans l'enfance des anxieux » (Delay t. I 1956 : 139). Claude Martin ne considère pourtant pas que l'on puisse déduire de ces cauchemars, que Gide fût l'enfant anxieux dont il fait lui-même le portrait dans ses mémoires.

Que les cauchemars soient, pour l'enfant comme pour l'adulte, une transposition de peurs précises de la veille souvent inconscientes, on le sait de reste ; mais quel enfant n'en a point connu ? et, si fréquents qu'il les ait prétendus plus tard, il convient d'observer que, dans le tableau délibérément assombri de son enfance, dans *Si le grain ne meurt*, il a omis de les évoquer – et que, quand il les raconta plus tard, ce fut pour remarquer qu'assez vite « le sentiment de frousse le déserta : je rêvais encore des mêmes croquemitaines, mais sans les prendre au sérieux ; la crique pouvait bien me croquer encore, mais je trouvais cela rigolo » (*Ainsi soit-il* : 1200). Pas plus que la précocité de son instinct sexuel, il ne paraît raisonnable et objectif de parler de la précocité de son anxiété (Martin 1998 : 46)

1.1. L'enfant rêveur

D'autre part, Gide fait également part au lecteur de la précocité de ses instincts agressifs en évoquant dans *Si le grain ne meurt*, plusieurs épisodes qui eurent lieu au cours de son enfance.

Lorsque sa bonne, Marie Leuenberger, l'emmenait jouer au Luxembourg, il n'y jouait pas avec les autres enfants : « Je n'avais aucun camarade » (*Si le grain ne meurt* : 352) et considérait maussade leurs « jolis » pâtés de sable. « Soudain, à un moment que ma bonne tournait la tête, je m'élançais et piétinais tous les pâtés » (*Si le grain ne meurt* : 350). Un jour à Uzès, sa mère l'emmena en visite pour le présenter à la cousine de Flaux, future baronne de Charnizay et grande amie de Charles Gide. Le jeune Gide n'était alors âgé que de cinq ans.

Va vite embrasser ta cousine, me dit ma mère lorsque j'entrai dans le salon... Je m'avançai. La cousine de Flaux m'attira contre elle. Mais, devant l'éclat de son épaule nue, je ne sais quel vertige me prit : au lieu de poser mes lèvres sur la joue qu'elle me tendait, fasciné par l'épaule éblouissante j'y allai d'un grand coup de dents. La cousine fit un cri de douleur ; j'en fis un d'horreur. Elle saignait. Je crachai, plein de dégoût. On m'emmena bien vite, et je crois qu'on était si stupéfait qu'on oublia de me punir » (*Si le grain ne meurt* : 350).

Plus tard, à l'âge où les petits garçons se passionnent pour les soldats de plomb, Gide en usait aussi mais d'une façon particulière :

Moi aussi j'avais eu des soldats de plomb, moi aussi je jouais avec eux ; mais c'était à les faire fondre. On les posait tout droits sur une pelle qu'on faisait chauffer ; alors on les voyait chanceler soudains sur leur base, piquer du nez, et bientôt s'échappait de leur uniforme terni une petite âme brillante, ardente et dépouillée... (*Si le grain ne meurt* : 422)

Vers l'âge de dix ans, « l'idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé que je détériorais » devint un « thème d'excitation sexuelle » (*Si le grain ne meurt* : 387)

Cependant, la plupart des jeux de l'enfance de Gide n'étaient pas cruels, c'était tout bonnement des patiences, des décalcomanies, des constructions, des devinettes, des billes, des toupies, des cerfs-volants, des hélices et des kaléidoscopes, dont il raffolait. Le petit Gide joue en solitaire, il joue très sérieusement et avec beaucoup de concentration. Pour Lepape, « Jouer n'est pas – n'est pas tout à fait – un divertissement, certainement pas une manière de passer le temps », il y voit surtout le moyen pour Gide d'« éluder le réel et s'éprouver [lui]-même [...] » puisque selon lui, l'enfant n'a d'autre ressource pour se sentir exister que de s'inventer des passions (Lepape 1997 : 53).

La chasse aux insectes était aussi l'un de ses jeux préférés. Il accompagnait Anna Shackleton aux cours du Museum dans ses excursions dominicales : « [...] je ne m'intéressais point tant alors aux plantes qu'aux insectes, et plus spécialement aux coléoptères, dont j'avais commencé de faire collection [...] » (*Si le grain ne meurt* : 366). À Uzès, il chassait dans la garrigue les mantes religieuses, les chenilles de sphinx, mais c'est à la Roque où il découvre une faune d'insectes des plus variées. Ces jeux de l'enfance de Gide révèlent déjà une curiosité de naturaliste et d'expérimentateur qui fut l'une de ses constantes. Il semblerait également que le goût des activités ludiques chez Gide, demeura un trait constant. Delay rejoint en ce point Lepape puisque selon lui, le jeu était pour Gide un moyen de détente, et le divertissement une valeur dominante. Il pensait que le jeu enfantin, dans la mesure où il comporte une part d'activité imaginaire est la première forme de l'évasion, l'élusion ludique de la réalité, qui prépare les évasions de l'art. (Delay t. I 1956 : 145).

Son ouvrage autobiographique *Si le grain ne meurt*, révèle d'ailleurs son goût précoce pour la rêverie, qui joue un rôle fondamental dans l'apprentissage de la vie poétique. « La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années ; et je ne suis pas sûr de n'en pas retrouver en moi, encore aujourd'hui, quelques restes » (*Si le grain ne meurt* : 362). Gide rappelle les enchantements qu'il trouvait dans la compagnie de son père, leurs promenades du soir dont il revenait « ivre d'ombre, de sommeil et d'étrangeté » (*Si le grain ne meurt* : 356), les lectures fabuleuses dans le cabinet de la rue de Tournon qui dévoilent son sens du mystère. Gide tint pour l'un des traits essentiels de sa nature une certaine difficulté à croire à l'authenticité du réel et, tout au long de son existence, il a éprouvé en certains instants l'impression d'être le spectateur d'une représentation théâtrale.

1.2. Dédoublement du moi

Nous aurons par la suite l'occasion de constater que le thème du dédoublement du moi est une constante de l'autoanalyse de Gide. Dès sa plus tendre enfance, il lui sembla que la réalité qu'il vivait était une illusion, un trompe l'œil peint par les adultes et en éprouvait un vif malaise. Gide fit au cours de son enfance l'apprentissage de ces sensations de dédoublement ou de manque de réalité. Ainsi, à l'occasion du bal de la rue de Crosne, que son oncle et sa tante Henri donnèrent à la majorité de leur fille et alors qu'il n'avait que sept ans, Gide fut spectateur de cette « vie différemment réelle » et douta de ce qu'elle fut « tout à fait elle, elle réellement » (*Si le grain ne meurt* : 361-362). Plus tard, il évoquera cet estrangement qu'il ressentait chez la famille de son camarade Armand Bravetel :

[...] qui portait à la tête et, au bout de peu de temps, me faisait perdre complètement la notion de la réalité ; tout commençait à flotter autour de moi, à se déconsister, à verser dans le fantastique, non seulement le lieu, les gens, les propos, mais moi-même, ma propre voix que j'entendais comme à distance et dont les sonorités m'étonnaient (*Si le grain ne meurt* : 475)

Ainsi, l'impression d'être dédoublé et de vivre dans un monde qui n'est pas tout à fait réel, aurait engendré chez Gide un sentiment de comédie, d'illusion, qui se verra considérablement exagéré par ses habitudes professionnelles.

Lepape attribue ce décalage au fait que Gide appartenait à cette bourgeoisie claustrale, marquée de l'empreinte victorienne. Il souligne dans sa biographie la multiplicité de témoignages venus d'écrivains de bonnes familles, élevés dans cette même croyance inculquée au naturel des artifices, qui tous avouent leur duplicité, notamment Flaubert et Sartre. De même, Gide ne se sent pas exister : il appartient à une Maison, à une Famille. « Dans ce cadre, André comme Gustave ne sont que des déterminations internes, des dispositifs particuliers ; des moyens, jamais des fins » (Lepape 1997 : 42-43). La fin chez les Rondeaux n'est rien de

moins que la perfection morale, la beauté de l'âme, n'oublions pas qu'il s'agit d'un clan protestant extrêmement pieux. Gide possède donc une âme qu'il lui faut sans cesse chercher à élever, cependant, il n'a pas de corps, du moins pas de corps avouable puisque celui-ci est constamment nié, effacé par le milieu puritain dans lequel il est élevé. Son âme ne lui appartient pas non plus, d'ailleurs, car il est entendu qu'elle appartient à Dieu et son nom à la Famille. Bref pour exister, nous verrons qu'il lui faudra adopter différents rôles.

2. Sexualité

À l'École Alsacienne Gide connut des difficultés. C'était un enfant extrêmement timide, émotif, élevé à la maison et de surcroît fils unique. Les premières semaines à l'école il collectionnait des zéros de « tenue, conduite » et d'« ordre, propreté » (*Si le grain ne meurt* : 390) et était l'un des derniers de la classe. Il souffrait une inhibition totale. Cependant, ce n'est pas en raison des difficultés scolaires que Gide fût renvoyé de l'École Alsacienne, mais parce qu'il avait de « mauvaises habitudes » (*Si le grain ne meurt* : 390) et fût surpris par M. Vedel, son professeur, en flagrant délit. Gide évoque dès les premières lignes de sa biographie la précocité de ses instincts sexuels : « Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir ; mais aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là » (*Si le grain ne meurt* : 349). Il se représente dans son plus jeune âge, jouant avec le fils de la concierge à des jeux que les adultes ne considèrent pas innocents. Il est significatif que Gide ait assigné cette place de choix à cet épisode, probablement pour souligner la précocité d'un « vice invétéré » (Delay t. I 1956 : 140) qu'il croyait avoir eu des conséquences durables sur ses mœurs. Delay remarque également qu'à l'époque où il écrivait ses confessions, Gide était fort instruit des théories psychanalytiques sur l'importance de la sexualité infantine. (Delay t. I 1956 : 140). Pierre Lepape, dans son ouvrage autobiographique *André Gide le messager*, y voit plutôt une façon pour le romancier de « régle[r] un

compte non avec l'enfant qu'il fut mais avec l'enfance qu'on lui a faite. Une enfance marquée au fer par une pédagogie de la culpabilité » (Lepape 1997 : 26). La punition morale que représentait pour lui « le chagrin silencieux » (*Si le grain ne meurt* : 391-392) de son père et surtout le « souci » (*Si le grain ne meurt* : 391) qu'avait sa mère, ses larmes, ses exhortations le firent souffrir beaucoup plus que la menace d'un châtiment corporel. C'est ainsi aussi qu'il prit conscience de la gravité de la faute commise, qui contrevenait à la moralité. À partir de cet instant, sous la pression qu'il vient de subir, il identifiera ce plaisir honteux au mal et se l'interdira. Ou du moins s'acharne-t-il à le faire. Il naviguera désormais entre les tentations de la volupté qu'il sait pouvoir se donner et le poids de la faute et mènera une lutte acharnée contre lui-même.

Gide évoque également dans ses mémoires des rêveries bizarres et angoissantes. Celles-ci succédèrent à son renvoie de l'École Alsacienne et à la brusque répression de l'onanisme. L'auteur de *Si le grain ne meurt* raconte que lorsque sa bonne Marie le menait au Musée du Luxembourg, ce n'étaient pas les tableaux ni les statues de nudités qui l'invitaient au plaisir : « Entre ceci et cela, nul lien. Les thèmes d'excitation sexuelle étaient tout autres [...] » (*Si le grain ne meurt* : 386-387). Il cite notamment ceux-ci :

[...] le plus souvent une profusion de couleurs ou de sons extraordinairement aigus et suaves ; parfois aussi l'idée de l'urgence de quelque acte important, que je devrais faire, sur lequel on compte, qu'on attend de moi, que je ne fais pas, qu'au lieu d'accomplir, j'imagine ; et, c'était aussi toute voisine, l'idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé que je détériorais » (*Si le grain ne meurt* : 387).

Il s'agit donc du désir de s'abandonner, de se perdre, de s'anéantir dans des forces obscures, de se dissoudre dans un élément aquatique³. Nous retrouvons déjà les rêves protéiformes de dépersonnalisation et de transformation allant jusqu'à la métamorphose magique. L'aventure de Gribouille moqué par ses frères de Georges Sand, auquel il s'identifiait, poussant la dépersonnalisation jusqu'à l'extase, en est l'exemple clair. Cela devint un de ses thèmes de jouissance :

Dans la rivière, il s'efforce et nage quelque temps, puis s'abandonne ; et dès qu'il s'abandonne, il flotte ; il se sent alors devenir tout petit, léger, bizarre, végétal ; il lui pousse des feuilles par tout le corps ; et bientôt l'eau de la rivière peut couler sur la rive le délicat rameau de chêne que notre ami Gribouille est devenu. – 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. Et sans doute la grand-mère de Nohant ne pensait guère écrire là quelque chose de débauchant ; mais je témoigne que nul page d'*Aphrodite* ne put troubler nul écolier autant que cette métamorphose de Gribouille en végétal le petit ignorant que j'étais (*Si le grain ne meurt* : 387).

Gide évoque un autre de ses thèmes de jouissance, un des passages d'une piécette de Mme de Ségur : *Les Dîners de Mademoiselle Justine*, dans lequel l'infortunée Justine se fait pincer la taille par le cocher et lâche la pile d'assiettes qu'elle portait, brisant ainsi toute la vaisselle. Dans cette scène, ce n'est pas l'attitude érotique qui met le jeune Gide en émoi, mais le dégât consécutif. Ces phantasmes comportent une composante agressive manifeste, que celle-ci soit tournée contre soi-même ou contre autrui. Elle apparaît dans ses jeux, comme nous avons déjà pu observer et reparaitra plus tard sous d'autres formes. Cependant, moins son agressivité

³ Les phantasmes aquatiques tinrent une place importante dans la mythologie intime de Gide et nous y reviendrons à propos de la symbolique du *Voyage d'Urien*.

s'extériorisait, plus elle s'intériorisait et se retournait contre lui-même, se compliquant d'un goût de se nuire, de se détruire.

Dix ans plus tard, à la pension Bauer, il aura l'occasion d'assister à des scènes de genre assez scabreux lorsqu'il accompagnera M. Bauer dans sa quête immobilière aux alentours du quartier de l'Europe. Gide y cultive plutôt « une sorte de réprobation pour ce qu'[il] entrevoyai[t] de la débauche, contre quoi [s]on instinct secrètement [l']insurgeait » (*Si le grain ne meurt* : 481). Cependant, il est ici évident qu'il ne s'agit en aucun cas de son instinct mais bien de son éducation. La crise d'angoisse dans laquelle il entre lorsqu'il apprend que l'un de ses camarades emprunte un passage « extrêmement mal fréquenté » en sortant du lycée, ainsi que sa réaction extrême lorsqu'il est abordé quelque temps plus tard par une prostituée un soir de printemps : « Un flot de sang me monta au visage. J'étais ému comme si je l'avais échappé belle » (*Si le grain ne meurt* : 486) sont autant d'exemples qui manifestent que Gide entretient avec la réalité sexuelle un rapport de rejet.

Rejet douloureux de l'autoérotisme assimilé au vice et à la chute ; rejet terrifié du sexe féminin qui se manifeste, au mieux, par « l'incuriosité » vis-à-vis des femmes en général – au nom de la vertu –, au pire par la répugnance dès que la sexualité féminine s'affiche, comme une menace de passage à l'acte. Gide est conforme au vœu de sa mère ; il est une parfaite réussite de l'éducation puritaine menée jusqu'à l'excès, celle de la haine du corps (Lepape : 102).

Sans doute connaissait-il l'existence de l'amour vénal, puisqu'il avait lu des livres, mais il ne se l'était jamais probablement représenté avec autant d'horreur et d'épouvante. Sa mère se chargera de l'en alerter et de transformer ces prostituées en ogresses.

2.1. Sentiment de culpabilité

Devant la pratique de ces « mauvaises habitudes » et surtout la prise de conscience de la gravité de la faute commise, Gide développa un sentiment de culpabilité d'autant plus intense qu'il possédait une conscience morale formée par une éducation puritaine. Cette conscience morale s'était essentiellement constituée sous l'influence de sa mère. Pour un authentique calviniste, la faute contre la pureté est le péché mortel par excellence. Gide a lui même raconté comment, élevé par des chrétiennes austères, il s'était fait de la sexualité un véritable monstre. Il se sentit donc écrasé de culpabilité lorsqu'on lui fit honte de ses mauvaises habitudes. La pratique du protestantisme aurait d'ailleurs, par son intransigeance puritaine, aggravé le sentiment de sa culpabilité, n'apportant pas au jeune Gide le secours des évasions liturgiques, ni l'intercession d'une Église qui donne l'absolution, comme c'est le cas de la religion catholique. Delay signale également que la période pendant laquelle il expérimenta ce sentiment de culpabilité coïncide avec ses crises d'angoisse (Delay t. I 1956 : 255).

3. Crises d'angoisse

Dans son ouvrage autobiographique *Si le grain ne meurt*, Gide évoque deux événements étranges, qui devaient par la suite se répéter souvent dans son enfance ; une crise d'angoisse qui eu lieu lorsqu'il apprit la mort du petit Émile Widmer, fils des cousins Widmer : « [...] je n'eus pas plus tôt compris qu'il était mort, qu'un océan de chagrin déferla soudain de mon cœur » (*Si le grain ne meurt* : 439).

Sa mère tenta de le calmer mais :

rien n'y fit, car ce n'était pas précisément la mort de mon petit cousin qui me faisait pleurer, mais je ne savais quoi, mais une angoisse indéfinissable et qu'i n'était pas étonnant que je ne pusse expliquer à ma mère, puisque encore aujourd'hui, je ne la puis expliquer mieux (*Si le grain ne meurt* : 439).

Un deuxième évènement est évoqué dans le roman :

Le second tressaillement est plus bizarre encore : c'était quelques années plus tard, peu après la mort de mon père ; c'est à dire que je devais avoir onze ans. La scène de nouveau se passa à table, pendant un repas du matin ; mais, cette fois, ma mère et moi nous étions seuls. J'avais été en classe ce matin-là. Que s'était-il passé ? Rien, peut-être... Alors pourquoi tout à coup me décomposai-je et, tombant entre les bras de maman, sanglotant, convulsé, sentis-je à nouveau cette angoisse inexprimable, la même exactement que lors de la mort de mon petit cousin. On eût dit que brusquement s'ouvrait l'écluse particulière de je ne sais quelle commune mer intérieure inconnue dont le flot s'engouffrait démesurément dans mon cœur ; j'étais moins triste qu'épouvanté ; mais comment expliquer cela à ma mère qui ne distinguait, à travers mes sanglots, que ces confuses paroles que je répétais avec désespoir :
- Je ne suis pas pareil aux autres ! (*Si le grain ne meurt* : 439).

Afin de décrire la violence de ces crises d'angoisse, Gide parle du déferlement d'une « mer intérieure inconnue », or il semblerait que lors de l'angoisse, la conscience apparaît, en effet, submergée par le jaillissement d'un flux émotionnel qui semble rompre les écluses qui le contenaient. Plus tard, à propos d'une troisième crise analogue, Gide écrit :

J'ai décrit de mon mieux cette sorte de suffocation profonde, accompagnée de larmes, de sanglots, à quoi j'étais sujet, et qui, dans les trois premières manifestations que j'en eus et que j'ai redites, me surprit moi-même si fort. Je crains pourtant qu'elle ne demeure parfaitement incompréhensible à qui n'a connu rien d'approchant. Depuis, les accès de cette étrange aura, loin de devenir moins fréquents, s'acclimatèrent, mais tempérés, maîtrisés, apprivoisés pour ainsi dire, de sorte que j'appris à n'en être effrayé, non plus que Socrate de son démon familier. Je

compris vite que l'ivresse sans vin n'est autre que l'état lyrique...
(*Si le grain ne meurt* : 485)

Ainsi, Gide établissait de lui-même un lien entre les premières crises d'angoisse de son enfance et les enthousiasmes lyriques, « d'où, irrépressiblement, naît la création artistique » (Martin 1998 : 53), dont l'adolescence du futur André Walter offrira tant d'exemples. Les unes et les autres sont des ivresses émotives, peurs et joies plus ou moins sans objet apparent, qui se ressemblent par certains aspects et diffèrent par d'autres. Pour désigner ces états, Gide a eu recours au terme ; *Schaudern*, c'est à dire tremblement ou frémissement en allemand, qu'il découvrit à la lecture de Schopenhauer. Soulignons également, que Gide donne à ces crises d'angoisse un contenu positif qui s'oppose aux « ténèbres où patientait mon enfance », elles révèlent une mer intérieure tumultueuse dans ce cœur qui se croyait sec.

Tâchons de définir cette « suffocation profonde » en l'opposant tout d'abord à la peur. Comment distinguer peur et anxiété ? Celle-ci est à la fois plus vague et plus dramatique, elle est peur sans objet, perception d'un danger intérieur et inconnu, tandis que la peur est provoquée par la perception d'un danger extérieur connu. L'anxiété est relativement fréquente chez les enfants nerveux, mais la véritable crise d'angoisse l'est beaucoup moins. Delay décrit ainsi les différences qui existent entre anxiété et angoisse : « L'anxiété est l'attente d'un danger à venir, tandis que l'angoisse est l'expérience en train de se vivre, *hic et nunc*, d'un séisme intérieur » (Delay t. I 1956 : 175). À travers ses *schaudern*, Gide prend conscience de ce sentiment permanent de malaise, d'insécurité et d'infériorité, qui pesa sur son anxieuse enfance.

En effet, de santé fragile, Gide était sujet à de brusques « défaillances » de la tension nerveuse, accompagnées de « maux de tête » qui rendaient momentanément impossible tout effort d'attention. Il voyait lui-même dans ces sautes d'humeur ou de « tension », un des traits de son caractère nerveux. De plus, il passait avec une surprenante vélocité de la joie à la

tristesse, de l'enthousiasme au désespoir, de l'activité surabondante à l'apathie. Il semblait douteur et velléitaire, allant de l'affirmation à la négation, se ravisant avec facilité, et pourtant il se montrait en d'autres circonstances entêté et opiniâtre. Ses réactions étaient imprévisibles. Il passait aussi pour très menteur, car il avait l'imagination poétique. Il mentait moins qu'il ne fabulait, et tendait à prendre ses imaginations pour des réalités, se dupant autant qu'il dupait. Dans ses mémoires, Gide raconte comment, après avoir été « moqué, rossé, traqué » par ses camarades, il échappa à l'enfer :

Au premier jour qu'on me permit de me lever, un certain vertige faisait chanceler ma démarche, comme il est naturel après trois semaines de lit. Si ce vertige était un peu plus fort, pensai-je, puis-je imaginer ce qui se passerait ? Oui, sans doute : ma tête, je la sentirais fuir en arrière ; mes genoux fléchiraient (j'étais dans le petit couloir qui menait de ma chambre à celle de ma mère) et soudain je croulerais à la renverse. Oh ! me disais-je, imiter ce qu'on imagine ! Et tandis que j'imaginais, déjà je pressentais quelle détente, quel répit je goûterais à céder à l'invitation de mes nerfs. Un regard en arrière, pour m'assurer de l'endroit où ne pas me faire trop de mal en tombant...

Dans la pièce voisine, j'entendis un cri. C'était Marie ; elle accourut. Je savais que ma mère était sortie ; un reste de pudeur, ou de pitié, me retenait encore devant elle ; mais je comptais qu'il lui serait tout rapporté. Après ce coup d'essai, presque étonné d'abord qu'il réussît, promptement enhardi, devenu plus habile et plus décidément inspiré, je hasardai d'autres mouvements, que tantôt j'inventais saccadés et brusques, que tantôt je prolongeais au contraire, répétais et rythmais en danses. J'y devins fort expert et possédai bientôt un répertoire assez varié : celle-ci se sautait presque sur place ; cette autre nécessitait le peu d'espace de la fenêtre à mon lit, sur lequel, tout debout, à chaque retour, je me lançais : en tout trois bonds bien exactement réussis ; et cela près d'une heure durant. Une autre enfin que j'exécutais couché, les

couvertures rejetées, consistait en une série de ruades en hauteur, scandées comme celles des jongleurs japonais (*Si le grain ne meurt* : 424-425).

D'après Martin, « cette « comédie » est, pour l'enfant hanté par la peur de retrouver ses bourreaux du lycée, une conduite de libération et d'affirmation » (Martin 1998 : 74).

C'est pourquoi M^{me} Gide faisait tout pour ramener cet esprit évasif dans des voies droites et simples, et prétendait que son fils vive « sous la loi ». Cependant, Gide était si nerveux, qu'on ne pouvait lui appliquer ces rigueurs sans les lui accommoder. De plus, très maigre et de structure fragile, il avait la même complexion que son père, et depuis la maladie de Paul Gide, sa mère ne pouvait s'empêcher de redouter pour lui le même mal. C'est ainsi que l'on veilla à ce qu'il ne se surmena pas, et que de nombreux professeurs et de percepteurs vinrent faire travailler Gide chez lui. Juliette Gide ira bien au-delà, elle couvera son enfant, l'accablant de recommandations, le noiera de son anxiété. La phrase que Gide écrira dans son autobiographie relatant la mort de son père et la réaction de sa mère est révélatrice : « Et je me sentis soudain tout enveloppé par cet amour qui désormais se refermait sur moi » (*Si le grain ne meurt* : 410). Les réactions de l'enfant seront de deux types, d'une part il devient l'enfant que sa mère souhaite qu'il soit : sage, silencieux, infantile etc. et de l'autre face à cette tension excessive, les nerfs cèdent : caprices, crises de larmes, effondrements, insomnies, angoisses. Une violence qu'il retourne contre lui, la meilleure façon de désarmer sa mère et de la confirmer dans son diagnostic sur la fragilité de son fils.

4. Causes de l'angoisse

4.1. Sentiment d'infériorité

Dans sa psychobiographie, Jean Delay met au jour avec minutie les mécanismes psychologiques qui expliquent le comportement et le

caractère d'André Gide, notamment en ce qui concerne les causes de l'angoisse de l'écrivain. Pour lui, le cri d'André Gide à onze ans « je ne suis pas pareil aux autres ! » est absolument révélateur puisqu'il s'agit d'un cri d'angoisse.

Ce mystérieux pressentiment d'une différence aurait été ressenti à l'origine par l'enfant comme un incommensurable danger, comme une infériorité menaçante au seuil des luttes pour la vie. Le sentiment d'insécurité et le sentiment d'infériorité apparaissent ici étroitement liés, et remonter aux sources de l'angoisse équivaut à rechercher les origines d'une faiblesse. Multiples sont les facteurs, physiques et psychologiques, moraux et sociaux, qui ont pu intervenir dans l'enfance de Gide pour engendrer l'impression d'être non seulement différent mais inférieur aux autres. C'est à partir de son angoisse qu'il allait construire ses mécanismes de protection ou de défense. La crainte d'être châtié, détruit ou mutilé, anéanti ou réduit, morcelé ou diminué, ou d'un seul mot : vaincu, on en suivra les cheminements dans sa psychologie sous des formes de plus en plus intellectuelles et symboliques. Toute la pensée de Gide a toujours tourné autour du problème de la personnalité, de l'intégrité et du développement du moi. Or à l'origine de cette quête, il y eut d'abord le sentiment d'une faiblesse pathétique.

4.2. Un enfant extrêmement sensible

Il semblerait que le tempérament nerveux de Gide le prédisposait à l'anxiété. Dans son ouvrage, Delay explique que

La constitution dite anxieuse associe une émotivité excessive (l'irritabilité) à une ambiguïté foncière (la faiblesse) manifestée par un esprit de doute et d'irrésolution. Ce seraient là des traits donnés dans la nature, inscrits dans l'organisme dès la naissance, en quelque sorte des formes innées de la sensibilité et de l'intelligence, plus ou moins transmises héréditairement. Dans cette perspective, on naît anxieux et douteur et en définitive on le

demeure, quelles que soient les fluctuations liées aux vicissitudes des situations, des complexes et des conflits (Delay t. I 1956 : 229).

Cette constitution, Gide l'aurait sans doute héritée de sa mère, chez qui l'on retrouve des tendances analogues quoique latentes puisqu'elles furent cachées par un constant effort sur soi.

André Gide était également un enfant hyperémotif, toute son histoire en témoigne, depuis les terreurs nocturnes de sa petite enfance jusqu'aux inhibitions de l'écopier paralysé en classe par sa timidité. Il était sujet à de véritables ivresses émotives et l'excès de ses joies comme de ses douleurs le manifeste. Il est « comme fou » en découvrant de beaux insectes, a « la tête à l'envers » à l'idée de se déguiser, souffre « la mort dans l'âme » en revenant d'un bal costumé où il a fait piètre figure, se sent submergé par « un océan de chagrin » en apprenant la mort d'un enfant de quatre ans qu'il connaît à peine, éprouve « une angoisse sans nom » à l'heure de retourner au lycée.

Cependant, cette émotivité aigüe était aussi étonnamment labile. L'enfant qui était ému et même bouleversé pour un rien, se montrait en d'autres circonstances d'une surprenante indifférence, ou d'une remarquable mobilité d'humeur. Il oscillait déjà entre l'abondance du cœur et la sécheresse comme il oscillera toute sa vie entre les ferveurs et les marasmes. On retrouve cette insensibilité apparente de Gide à l'occasion de la mort de son père.

4.3. La mort du père

Paul Gide, qui avait toujours été de santé délicate contracta une tuberculose intestinale :

De vrai, le désordre était dû à de la tuberculose intestinale ; et ma mère, je crois, le savait ; mais la tuberculose est une maladie qu'en ce temps on espérait guérir en ne la reconnaissant pas. Au reste

mon père était sans doute déjà trop atteint pour qu'on pût espérer triompher du mal (*Si le grain ne meurt* : 409).

Gide, qui savait son père malade était loin d'imaginer qu'il allait mourir. Lorsqu'Anna vint le chercher chez M. Vedel, il fut stupéfait. Lorsque, rue de Tournon, il vit sa mère en grand deuil, son chagrin éclata :

Mon chagrin n'éclata que lorsque je vis ma mère en grand deuil. Elle ne pleurait pas ; elle se contenait devant moi ; mais je sentais qu'elle avait beaucoup pleuré. Je sanglotai dans ses bras. Elle craignait pour moi un ébranlement nerveux trop fort et voulut me faire prendre un peu de thé. J'étais sur ses genoux ; elle tenait la tasse, en levait une cuillerée qu'elle me tendait, et je me souviens qu'elle disait, en prenant sur elle de sourire : « Voyons ! celle-ci va-t-elle arriver à bon port ? » Et je me sentis soudain tout enveloppé par cet amour, qui désormais se refermait sur moi » (*Si le grain ne meurt* : 410).

On remarque l'ambiguïté de sentiments que paraît avoir provoqué le geste maternel, ressenti à la fois comme une douce protection et comme une prise de possession. Un événement aussi dramatique que la mort du père, laisse en principe prévoir un profond bouleversement psychologique, cependant, si l'on s'en tient aux réactions psychologiques décrites par Gide dans *Si le grain ne meurt*, Gide aurait fait preuve d'une grande insensibilité :

Quant à la perte que j'avais faite, comment l'eussé-je réalisée ? Je parlerais de mes regrets, mais hélas ! j'étais surtout sensible à l'espèce de prestige dont ce deuil me revêtait aux yeux de mes camarades. Songez donc ! Chacun d'eux m'avait écrit, tout comme avait fait chacun des collègues de mon père après qu'il avait été décoré ! Puis j'appris que mes cousins allaient venir ! Ma mère avait décidé que je n'assisterais pas à la cérémonie funèbre ; pendant que mes oncles et mes tantes, avec maman, suivraient le

char, Emmanuèle et Suzanne resteraient à me tenir compagnie. Le bonheur de les revoir l'emportait presque, ou tout à fait, sur mon chagrin. (*Si le grain ne meurt* : 410).

Claude Martin est également frappé

par la modestie, la relative sécheresse des réactions de l'enfant, dont on sait pourtant combien il avait aimé et apprécié ce père doux, souriant et dont les attentions étaient d'autant plus sensibles qu'en raison de sa profession qui l'accaparait, elles étaient plus rares et moins coercitives et conformistes que celles de sa mère (Martin 1998 : 63).

D'après Delay, cette insensibilité apparente contrastant avec la facilité à être ému « pour un rien », ne fut pas chez Gide un trait particulier de son enfance. Le médecin y voit plutôt l'effet d'une complexion. (Delay t. I 1956 : 166). Mais s'il ne semble pas avoir compris tout de suite l'étendue de sa perte, il ne tarda pas à la mesurer. Souvent, par la suite il aura la nostalgie de son père, dont les conseils et la tolérance eurent adoucis les rigueurs d'une éducation puritaine qui fut la cause des révoltes futures. M^{me} Gide, veuve à quarante-cinq ans, n'envisagea jamais de se remarier : elle décida de se consacrer exclusivement à l'éducation de son fils unique et de l'élever selon des principes austères.

4.5. Une situation de dépendance extrême

La mère fut le personnage principal de l'enfance d'André Gide. À la mort du père, le rôle d'autorité fut joué par la mère. Selon Delay, Gide se sent coupable parce qu'il ne se soumet pas totalement à l'autorité maternelle qu'il surestime et parce qu'il sous-estime sa valeur personnelle. Il y décèle un mélange plus ou moins inconscient de haine et d'amour, une profonde ambivalence, et sous les dehors de la soumission une agressivité foncière. Il voit à l'origine de l'angoisse de culpabilité surtout un échec du

refoulement de l'agressivité, car rien ne serait plus angoissant que la tendance agressive lorsqu'elle est tournée vers l'être qui est en même temps que l'objet de haine l'objet d'amour ou d'admiration (Delay t. I 1956 : 267). Or ce qui caractérise les attitudes affectives d'André Gide envers sa mère, c'est précisément cette ambivalence.

Gide était en effet partagé entre l'amour de sa « sollicitude » et la haine de sa « tyrannie », l'admiration de sa vertu et le dépit de sa froideur. « Je ne concevais pas que toute mère, consciente de son devoir, ne cherchât point à soumettre son fils ; mais comme aussi je trouvais tout naturel que le fils n'acceptât point de se laisser réduire » (*Si le grain ne meurt* : 390). Car sa mère exigeait une obéissance sans bornes et entendait décider de chacun des choix de son fils, le privant totalement de liberté. Elle combattait en lui non seulement le goût du plaisir, mais toute affirmation personnelle car elle ne supportait chez son fils aucune manifestation de vanité, de complaisance ou même d'amour-propre, et « balayait de son mieux tout ce qui, à mes propres yeux, pouvait souffler mon importance » (*Si le grain ne meurt* : 391).

Les réactions enfantines d'André Gide vis-à-vis de la morale qui lui était enseignée ne furent que la projection de ses réactions affectives vis-à-vis de la mère qui la lui imposait, tantôt il la vénérail, tantôt il la craignait. Chez Gide, l'image maternelle s'identifia à une religion, une morale, une classe sociale, une province, et dans ses sentiments vis-à-vis du protestantisme, des mœurs puritaines, de la bourgeoisie traditionnelle et de la Normandie, se retrouvera toujours une secrète attirance sous une évidente hostilité.

André Gide vécut par rapport à sa mère dans une condition anormalement intense et prolongée de dépendance (il vécut dans une cellule familiale où la mère détenait l'autorité et la détint toute seule à partir de la mort prématurée du père). Cette dépendance était vécue comme une protection indispensable et comme une frustration insupportable. Il l'aimait parce qu'elle le défendait et se sentait faible et la

détestait pour ce qu'elle lui défendait et dont il était avide : le plaisir et la liberté. Delay considère d'ailleurs que

Le conflit qui s'étendait à toutes les sollicitations de sa nature avait un aspect sexuel prédominant, du fait de son précoce éveil et des prohibitions particulièrement strictes apportées en ce domaine par le puritanisme maternel. En ce sens, on pourrait dire qu'il y avait chez lui en puissance un complexe de dévirilisation, lié à la tyrannie d'une mère captatrice, et, par rapport à la virilité de son fils, castratrice (Delay t. I 1956 : 273).

Les contraintes, entretenues par une éducation rigoriste, empêchèrent l'enfant de *Si le grain ne meurt* de s'élancer avec confiance dans le monde extérieur et favorisèrent un repli sur soi-même. Il se réfugia dans un narcissisme ambigu, au sens où le narcissisme est à la fois amour et haine de soi.

Freud, développa la notion d'une dualité fondamentale des instincts humains, opposant un instinct de vie ou *libido* et un instinct de mort ou *destrudo*. Cependant, la plupart des psychologues s'accordent à penser que cet instinct de mort serait généralement la conséquence secondaire d'un conflit, liée au refoulement de l'agressivité contre autrui qui se retourne contre soi et non pas une tendance innée. Ainsi, l'agressivité qui ne peut trouver d'issue à l'extérieur est donc inhibée mais se retourne contre le sujet lui-même et engendre un désir d'auto-punition dont la manifestation est l'angoisse. Or, on retrouve tous les chaînons de cette chaîne de réaction dans l'enfance d'André Gide ; il se sentit frustré par sa mère, il la détestait autant qu'il l'admirait et tenta de se révolter contre elle, il en éprouva un sentiment de culpabilité, et retourna son agressivité contre lui-même. Cette auto-agression se révéla angoissante et voluptueuse à la fois et c'est ainsi qu'il découvrit le plaisir et la douleur dans les affres de l'écartèlement qu'il devait par la suite entretenir à des fins littéraires.

5. De l'anxiété à l'évasion

Le sentiment d'infériorité d'André Gide le rendait à priori peu apte à surmonter les difficultés qu'il allait rencontrer dans sa vie. Pourtant, celui-ci appelle tout naturellement une réaction de compensation, qui tend à la revendication de soi. Un tel complexe d'infériorité semble avoir joué un rôle capital dans la formation d'André Gide. Triompher de sa faiblesse, vaincre la peur et le doute de soi : c'est à dire s'attaquer aux causes de l'angoisse, voilà la lutte de toute une vie.

Dans son enfance ou début de son adolescence, Gide n'a encore découvert qu'un moyen de fuir l'angoisse, et c'est la fuite dans la maladie corporelle. L'enfant anxieux se réfugie dans la maladie nerveuse et, grâce à ce subterfuge corporel, purge son sentiment de culpabilité, échappe à l'humiliante infériorité. À travers ce mécanisme de fuite, il obtient une détente nerveuse d'un point de vue physique mais aussi un soulagement de l'angoisse, car la maladie annule la culpabilité, transforme la faute personnelle en une situation accidentelle indépendante de la volonté, et grâce à l'inculpation du corps rendu désormais responsable, l'esprit se disculpe.

La maladie permet également à Gide d'obtenir des avantages plus évidents sur l'entourage familial. Sa mère l'emmène aux stations thermales, le fait voyager, n'ose plus le contrarier. Il se sert de sa maladie pour modifier la nature de ses relations avec sa mère ; l'éducation rigide qu'il subissait jusqu'alors s'assouplit et devient sur mesure.

Nous verrons par la suite deux autres formes d'évasion pour Gide, celles-ci capitales ; la fuite dans un amour purement mystique et surtout, l'écriture.

Chapitre III : Adolescence

1. Un nouvel orient

En 1882, après le *Shaudern* de la rue Lecat, sa cure à Lamalou, un séjour à Géraudmer pour y prendre des douches, André Gide rentre à Paris, puis à Rouen où son état de santé ne s'améliore guère. Il sombre et ne rêve que d'un événement énorme, inouï, qui le sortirait du puits au fond duquel il se trouve :

Décidément, le diable me guettait ; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention que je vais dire, pour me disputer au malin » (*Si le grain ne meurt* : 430).

Cette « angélique intervention » fait référence au drame qui se noue chez les Émile-Rondeaux. Leur couple agonise. La belle Mathilde Pochet s'ennuie dans sa triste maison. La rigide tribu des Rondeaux ne lui pardonne ni ses goûts excessifs, ni la sensualité qui émane de sa personne. Elle est mise à l'écart. Le pauvre Émile s'étiole, s'enferme dans son bureau ou voyage.

Un après-midi, fin décembre, alors qu'il savait que son oncle était absent de Rouen, Gide se rendit rue Lecat avec « le désir de surprendre », persuadé qu'il allait « voir du je-ne-sais-quoi ». La porte cochère était entrebâillée et le visiteur du soir, qui n'était pas « celui qu'on attendait » s'y glissa furtivement. André trouva sa cousine agenouillée dans l'ombre : « Je ne compris pas aussitôt qu'elle était triste. C'est en sentant ses larmes sur ma joue que tout à coup mes yeux s'ouvrirent » (*Si le grain ne meurt* : 434). C'est à cet instant et pour la première fois que Gide comprend le secret de la triste Madeleine et ressent son désespoir.

Je pense aujourd'hui que rien ne pouvait être plus cruel, pour une enfant qui n'était que pureté, qu'amour et que tendresses, que d'avoir à juger sa mère et à réprouver sa conduite ; et ce qui renforçait le tourment, c'était de devoir garder pour elle seule, et cacher à son père qu'elle vénérât, ce secret qu'elle avait surpris je ne sais comment et qui l'avait meurtrie – ce secret dont on jasait en ville, dont riait les bonnes et qui se jouait de l'innocence et de l'insouciance de ses deux sœurs. Non, de tout cela je ne devais rien comprendre que plus tard ; mais je sentais que, dans ce petit être que déjà je chérissais, habitait une grande, une intolérable détresse, un chagrin tel que je n'aurais pas trop de tout mon amour, toute ma vie, pour l'en guérir. Que dirais-je de plus?... J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie (*Si le grain ne meurt* : 434).

On peut s'étonner de l'extraordinaire gravité des paroles par lesquelles l'auteur de *Si le grain ne meurt* a évoqué cet instant : « Événement d'infiniment modeste en apparence, mais important dans ma vie autant que les révolutions pour les empires ; première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer » (*Si le grain ne meurt* : 430). Gide semble lui conférer la valeur d'un passage, établissant une ligne de partage entre les ténèbres de son enfance et le rayonnement d'une présence mystique. Gide vient de découvrir une raison à son existence ; se vouer à Madeleine, c'est-à-dire à l'image idéalisée qu'il vient d'inventer et qu'il confond avec sa cousine. Pierre Lepape estime qu' :

Avec l'amour pour Madeleine, il s'ancre délibérément dans l'irréalité. Il écarte tout ce qui lui pèse et l'étouffe, le corps, la terre, la vie quotidienne : il choisit l'ange. Et il attend de cette élection, lui l'impur, de devenir un ange, une âme pure débarrassée de toutes les souillures du péché (Lepape 1997 : 82).

2. Madeleine Rondeaux

Il est vrai que Madeleine avait quelques dispositions à devenir une image pieuse. Elle était très différente de ses sœurs cadettes ; ne prenait pas part aux jeux, surtout s'ils étaient turbulents, elle était de santé fragile, souvent malade, elle aimait se promener avec son père qu'elle vénérât mais surtout était passionnée de lecture. Profondément pieuse, elle était toujours attentive à ne pas faire le mal, tout ce qui n'était pas moral ou décent lui inspirait une insurmontable aversion. C'est pourquoi elle incarnait pour Gide déjà la perfection morale. Un seul de ses sourires moqueurs aidait André à se corriger de ses caprices.

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 parfaite. Elle s'en amusait, je crois ; par exemple, lorsque nous dinions ensemble rue de Crosne, au dessert, elle jouait à me priver de ce que je préférais, en s'en privant d'abord elle-même, sachant bien que je ne toucherais à aucun plat qu'à sa suite (*Si le grain ne meurt* : 432).

Elle invitait son cousin à manifester un esprit de sacrifice. Ainsi dès ses plus jeunes années, Gide fut marqué par l'influence de Madeleine.

Si loin que je remonte en arrière, je la revois ; ou, sinon, ce ne sont, dans ma première enfance, que ténèbres où je m'avance en tâtonnant. Pourtant ce n'est qu'à la faveur du tragique événement que j'ai relaté dans ma *Porte étroite* et dans *Si le grain ne meurt*, qu'elle commença de jouer son rôle bienfaisant dans ma vie. Quel âge avions-nous alors ? Elle quatorze ans et moi douze, sans doute. Je ne sais plus exactement » (*Et nunc manet in te* : 1126)

La révolution tant attendue aura bien lieu et sortira le jeune Gide de son marasme. C'est l'amour qu'il a décidé de lui porter ou plutôt l'idée de l'amour et l'exaltation qui s'y attachent qui le tireront du monde des ténèbres dans lesquelles il croupissait. Nous y reviendrons plus largement par la suite, à l'occasion de l'écriture de ses *Cahiers* :

Tout l'effort de mon amour n'était point tant de me rapprocher d'elle, que de l rapprocher de cette image idéale que j'inventais. [...] Mon amour enfantin se confondait avec mes premières ferveurs religieuses ; ou du moins il entraînait dans celles-ci, à cause d'elle, une sorte d'émulation. Il me semblait également, en m'approchant de Dieu, m'approcher d'elle et jamais, dans cette lente ascension, sentir le sol, autour d'elle et de moi, se rétrécir (*Et nunc manet in te* : 1126).

3. L'adolescent mystique

C'est aussi à cette époque, alors qu'il fréquente pendant quelques mois la pension Keller, que Gide devient très pieux. Il devient un adolescent mystique influencé par le désarroi causé par la mort d' Anna Shackleton, la présence du pasteur Allegret à la Roque à partir de l'été 1885, la correspondance qu'il avait commencé d'entretenir avec sa pieuse cousine, ainsi que par la préparation à la première communion sous la direction du pasteur Couve. Pour Lepape, Gide cherche la sainteté, et non pas l'orthodoxie calviniste. « Être un saint : se débarrasser de son corps terrestre, et avec lui de la culpabilité qui l'accable ; tout offrir à Dieu pour se libérer de tout » (Lepape 1997 : 105). Car il lui faut mériter Madeleine, communier avec son âme.

L'influence de sa cousine était alors considérable :

L'intérêt extrême que je prenais à tout désormais, venait surtout de ceci, que m'accompagnait partout Emmanuèle⁴. Je ne découvrais rien que je ne l'en voulusse aussitôt instruire, et ma joie n'était parfaite que si elle la partageait » (*Si le grain ne meurt* : 496).

⁴ Cette « Emmanuèle » est en fait sa cousine Madeleine Rondeaux, elle sera également « Ellis » dans *Le Voyage d'Urien* et « Alissa » dans *La Porte étroite*. De nombreux autres noms ont été modifiés par l'auteur dans *Si le grain ne meurt*.

Gide liera sa passion de l'Évangile et son amour pour sa cousine. Leur amour devient une prière, une élévation vers Dieu, et ils ne se sentaient jamais plus près l'un de l'autre qu'en découvrant ensemble l'Évangile.

Mais l'Évangile... Ah ! je trouvais enfin la raison, l'occupation, l'épuisement sans fin de l'amour. Le sentiment que j'éprouvais ici m'expliquait en le renforçant le sentiment que j'éprouvais pour Emmanuèle ; il n'en différait point ; on eût dit qu'il l'approfondissait simplement et lui conférait dans mon cœur sa situation véritable (*Si le grain ne meurt* : 499).

Lorsque la douleur de sa cousine Madeleine révéla à Gide le « mystique orient » de sa vie, il en fut bouleversé et développa, en apparence, un amour-passion fulgurant, qui n'était en fait qu'amour-compassion selon Delay : « Ce n'est pas autour d'un mouvement de désir que cristallisera par la suite son affection, c'est autour d'un mouvement de charité, au sens chrétien du mot : *caritas* » (Delay t. I 1956 : 361). Il est naturel que cet amour que Gide ressentit pour Madeleine ne fût accompagné d'aucun élan physique, si nous tenons compte de l'âge des deux jeunes gens, mais aussi des circonstances. Ce qui l'est moins, cependant, c'est que cet amour soit resté idéal et ne se soit jamais réalisé dans une union physique surtout plus tard, lorsqu'ils devinrent époux.

Ce problème, qui fut l'un des problèmes essentiels d'André Gide, fut abordé dans les *Cahiers*. Leur amour est un amour sublime et incomplet, dans lequel Gide reconnaît une division, une dissociation de l'amour et du désir:

[...] ce n'est que le meilleur de moi qui communiait avec elle ; si grand que fût l'élan de mon amour, il ne servait, me semble-t-il aujourd'hui, qu'à diviser plus profondément ma nature, et je dus comprendre assez vite qu'en prétendant me donner tout à elle (si

enfant que je fusse encore) ce culte que je lui vouais ne parvenait pas à supprimer tout le reste (*Et nunc manet in te* : 1126).

Pour l'adolescent de *Si le grain ne meurt*, formé par une stricte éducation puritaine, tout ce qui vient de la chair vient du démon, et il ne peut mêler le mal à un amour angélique, sans une impression de sacrilège. De plus, le caractère sacré de Madeleine était accru par le fait qu'elle était une victime innocente du « pêché » (la mère de Madeleine, Mathilde Rondeaux, quitta son mari et ses cinq enfants pour vivre sa vie. C'est elle qu'il décrit dans *La Porte étroite* sous le nom de Lucile Bucolin dont le simple contact est déjà une souillure⁵). Madeleine avait éveillé en lui un amour mystique pour une victime angélique du mal. Elle représentait à ses yeux une sorte de modèle, la personnification de l'idéal puritain qu'incarnait pour lui sa mère. C'est pourquoi l'adoration qu'il ressentait envers Madeleine le menait vers le Dieu d'amour et de charité. Madeleine représentait pour lui l'ange gardien qui veillait sur son salut et tâcha d'en être digne. Il découvrit avec elle les textes sacrés et les livres des poètes. Sans s'en apercevoir, il fabriquait à Madeleine une figure imaginaire, une « figure idéale que j'inventais » et qui n'était autre que son propre idéal, une projection de ce qu'il aurait voulu être s'il avait pu se libérer de son ombre. En effet, toute une partie de lui continuait de succomber aux « sollicitations ténébreuses », de telle sorte qu'il ressentait déjà cet écartèlement entre l'ange et le démon qui fera le tourment du très manichéen Walter. Gide prit donc tôt conscience de l'incompatibilité entre la pure cristallisation de son amour et le terrifiant domaine de la sexualité. Rappelons également que la très puritaine M^{me} Gide surveillait de très près les fréquentations de son fils, ses activités, ses pensées mêmes et encore d'avantage depuis sa puberté, craignant d'y déceler l'ombre du mal.

⁵ « Dans un petit citerneau du potager, je trempai mon mouchoir, l'appliquai sur mon front, lavai, frottai mes joues, mon cou, tout ce que cette femme avait touché » (*La Porte étroite*: 19).

La Bible devient sa lecture du soir et l'Évangile, lecture du jour et il s'oblige à lire le Nouveau Testament en public au risque d'être tourné en ridicule, s'obligeant ainsi à vaincre sa peur de rougir en public, qui l'obsédait alors péniblement.

Le temps qui précéda et suivit la première communion fut un temps de ferveur si ardente qu'elle semblait presque annoncer une vocation religieuse. « Je me maintins alors, des mois durant, dans une sorte d'état séraphique, celui-là même, je présume que ressaisit la sainteté » (*Si le grain ne meurt* : 500). C'est bien cet état et ce désir de faire l'ange, que nous retrouverons dans une partie des *Cahiers d'André Walter*.

Levé dès l'aube, je me plongeais dans l'eau glacée dont, la veille au soir, j'avais pris soin d'emplir une baignoire ; puis, avant de me mettre au travail, je lisais quelques versets de l'Écriture, ou plus exactement relisais ceux que j'avais marqués la veille comme propres à alimenter ma méditation de ce jour, puis je priais. Ma prière était comme un mouvement perceptible de l'âme pour entrer plus avant en Dieu ; et ce mouvement, je le renouvelais d'heure en heure ; ainsi je rompais mon étude et dont je ne changeais point l'objet sans à nouveau l'apporter en offrande. Par macération je dormais sur une planche ; au milieu de la nuit je me relevais, m'agenouillais encore, mais non point tant par macération que par impatience de joie. Il me semblait alors atteindre à l'extrême sommet du bonheur (*Les Cahiers d'André Walter* : 93).

4. Naissance d'une vocation

André Gide eut la « révélation » à treize ans, qu'il serait poète. Un oiseau se posa sur sa casquette « à la manière du Saint-Esprit » et il éprouva aussitôt « l'enthousiasmante assurance d'avoir été célestement désigné par l'oiseau ».

Déjà j'étais enclin à me croire une vocation ; je veux dire une vocation d'ordre mystique ; il me sembla qu'une sorte de pacte secret me liait désormais, et lorsque j'entendais ma mère souhaiter pour moi telle ou telle carrière, celle des *Eaux et Forêts* par exemple qui lui semblait devoir convenir particulièrement à mes goûts⁶, je me prêtais à ses projets par convenance, du bout du cœur, comme on se prêterait à un jeu, mais sachant bien que l'intérêt vital est ailleurs (*Si le grain ne meurt* : 478).

À partir de cet instant, il sera convaincu du caractère mystique, voulu par le ciel de sa vocation. L'idée en est encore vague mais en cette année 1884, une lecture conseillée sera décisive.

4.1. Le *Journal*

La découverte des *Fragments d'un Journal Intime* d'Henri Frédéric Amiel fut en effet pour lui une révélation, même si par la suite, son admiration devint hostilité et il ne parla rétrospectivement de son admiration juvénile qu'en prêtant ses sentiments au professeur Richard :

C'était le temps où le *Journal intime* d'Amiel faisait fureur ; M. Richard me l'avait indiqué, m'en avait lu de longs passages ; il y trouvait un complaisant reflet de ses indécisions, de ses retombements, de ses doutes, et comme une sorte d'excuse ou même d'autorisation ; pour moi je ne laissais pas d'être sensible au charme ambigu de cette préciosité morale, dont les scrupules, les tâtonnements et l'amphigouri m'exaspèrent tant aujourd'hui (*Si le grain ne meurt* : 481).

⁶ Plusieurs membres de la famille paternelle d'André Gide étaient inspecteurs des Eau et Forêts; M^{me} Gide y voyait certainement là une profession où son fils pourrait être introduit aisément, même s'il est vrai que les eaux et forêts étaient du goût de notre auteur.

Mais à l'époque, il admire « le plus sincèrement du monde » ce *Journal* « où il retrouve ses propres problèmes, ses troubles, les suppliciantes délices de l'introspection » (Martin 1998 : 86). Gide commença alors à tenir son propre *Journal* intime - dont de nombreuses pages seront retranscrites telles quelles dans son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*, par besoin de débrouiller le chaos des tendances contraires qu'il sentait croître en lui. C'est ainsi aussi, qu'André Gide s'initie aux exercices de la réflexion. Dans son *Journal*, les émotions et les sentiments tiennent lieu de pensées car c'est le moi le plus intime qu'il s'agit d'exprimer.

La préoccupation où je vivais avait ce grave inconvénient d'absorber introspectivement toutes mes facultés attentives ; je n'écrivais et ne souhaitais rien écrire que d'intime ; je dédaignais l'histoire, et les événements m'apparaissaient comme d'impertinents dérangeurs » (*Si le grain ne meurt* : 500).

4.2. Gide poète

La découverte des poètes est également un événement capital pour Gide. « En ce temps j'avais pour les vers une prédilection passionnée ; je tenais la poésie pour la fleur et l'aboutissement de la vie » (*Si le grain ne meurt* : 501). Il découvre les poètes grecs, lit les *Tragiques*, Henri Heine et son *Buch del Liedes*.

Le journal et la poésie furent les premières activités littéraires de Gide. Il s'intéresse aux recherches intellectuelles de l'époque qui visent à délivrer la littérature du soin de décrire le monde – rappelons que pour la génération de poètes qui surgit à la fin des années 1880, l'art est poésie et la poésie musique : « Les mots valent moins par ce qu'ils signifient que par les valeurs sonores et colorées qu'on leur imagine » (Lepape 1997 : 117).

La rencontre avec Pierre Louÿs, sur les bancs de la classe de rhétorique de l'École alsacienne, confirmera Gide dans sa vocation d'artiste. Les deux jeunes gens aiment les vers, Louÿs en écrit d'ailleurs abondamment. Gide

s'essayera également à la poésie et publiera des poèmes dans la *Potache-Revue*, qu'il crée en 1889 avec son ami et dont nous aurons l'occasion de reparler plus tard. Il s'applique laborieusement à des jeux verbaux – il n'a pas l'agilité de Louis – mais c'est l'occasion pour lui d'apprendre son métier de poète, son travail d'artiste.

Mes amis faisaient office de prospecteurs. Par sympathie, si je les accompagnais quelque temps, c'était avec un instinctif souci de ne point me spécialiser moi-même ; de sorte qu'il n'est pas un de mes amis que je ne reconnusse supérieur à moi dans cette région particulière (*Si le grain ne meurt* : 530).

Louÿs fera également découvrir Goethe à Gide, le *Second Faust*, qui sera l'un des moments les plus importants de sa vie d'écrivain.

Tous deux nous allâmes droit au plus épais de l'œuvre, au foyer du buisson ardent : à Faust, et non pas même au premier Faust ... Témérairement, nous nous jetâmes, âme perdue, dans le second. Oh nous ne le lûmes pas tout entier, certes : mais ce que nous en découvrions suffisait à bouleverser notre conscience esthétique, à dominer notre univers poétique, j'allai presque dire à déterminer notre vocation, et, dans cette admiration qui nous était commune, à sceller notre précaire amitié (*Goethe* : 53).

Goethe fait sentir à Gide l'étroitesse de son narcissisme et de l'univers limité à la fréquentation des livres dans lequel il vit confiné.

Je ne lus pas, à cette époque de ma vie, tout le *Second Faust*, mais bien encore le monologue de Faust à son réveil parmi la nature exultante, ces vers où la participation du monde extérieur paraît si active, que je compris aussitôt pour en prendre honte, que jusqu'alors (j'avais dix-huit ans), je n'avais ouvert à Dieu que mon âme ; je compris qu'à travers mes sens il pouvait aussi me parler, si ne s'interposait pas, entre la nature et moi, l'écran des livres, si

je laissais un direct et permanent contact, une communion physique de mon être avec tout l'environ, s'établir (*Goethe* : 53).

Cependant, c'est encore d'un livre que lui vient cette révélation. Les vers et la musique de Goethe viendront encore pendant quelque temps s'interposer entre Gide et le monde. Ce n'est qu'après le choc de l'Algérie que « l'écran » se brisera tout à fait.

Les deux jeunes amis avaient également le culte de Flaubert, de qui Gide préférait *L'éducation sentimentale*, dont le héros, Frédéric Moreau, lui paraissait avoir quelque ressemblance avec le futur héros du roman qu'il projetait.

Flaubert qui rêvait de faire un livre su rien, pour la seule beauté de la pure littérature, par haine et par peur de son époque et de l'humanité qui l'entourait. Comment Gide pourrait-il ne pas sentir de profondes affinités avec le reclus de Croisset ? (Lepape : 116-117)

Gide lira et relira le roman de Flaubert. Il y apprendra la musique des mots, les règles de l'harmonie, tout ce qui fait qu'une phrase émeut au-delà de sa signification. Leurs préférences quant à la prose se portaient également sur Loti et Renan et l'amour de René de Chateaubriand pour sa sœur et la punition du ciel qu'il subit éveillèrent chez l'amoureux de Madeleine des correspondances⁷.

Les deux amis vont alors peu à peu s'entourer d'un groupe de jeunes gens, désirant, tout comme eux, faire de la littérature leur vie. Ce sera l'embryon du cénacle dont ils rêvaient : Léon Blum, Maurice Legrand, qui prendrait plus tard le pseudonyme de Franc-Nohain et Marcel Drouin. Par l'entremise de Legrand, ils entrèrent en rapport avec Maurice Quillot et devinrent des collaborateurs actifs de *Potache-Revue*. Quillot avait créé en

⁷ Il existe, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, une analogie évidente entre le thème des *Cahiers d'André Walter* et le René de Chateaubriand.

1889 ce journal bi-mensuel. Dans le deuxième numéro, l'éditorial de Pierre Louÿs proclamait : « C'est ici le journal des jeunes. Nul de nous n'a vingt ans. [...] Soyez décadents, soyez déliquescents, soyez pis encore, mais je vous en supplie, soyez gais (Cité par Lestringant 2011 : 96). Faute de lecteurs, *Potache-Revue* cessa après son troisième numéro.

4.3. Schopenhauer

Lors de son année de philosophie, Gide, fera la découverte d'un auteur qui deviendra également fondamental pour lui ; Schopenhauer. Gide, qui avait été envoyé à Henri IV car M^{me} Gide considérait l'École Alsacienne insuffisante, crut qu'il était nécessaire de se retirer afin de mieux philosopher et dès la fin du premier trimestre, abandonna le lycée. Il décida de travailler seul, sous la direction de M. Lyon. Celui-ci était froid et aride et la philosophie n'apparut à Gide que comme une suite d'abstractions exprimées dans une logique déprimante.

Pourtant, le jeune homme se sentait plein d'interrogations transcendantes. Heureusement, il trouva à se consoler de son professeur de philosophie grâce à la lecture de Schopenhauer :

Quoi ! c'était là cette science suprême dont j'espérais l'éclaircissement de ma vie, ce sommet de la connaissance d'où l'on pût contempler l'univers... Je me consolais avec Schopenhauer. Je pénétrai dans son Monde comme représentation et comme volonté avec un ravissement indicible, le lus de part en part, et le relus avec une application de pensée dont, durant de longs mois, aucun appel du dehors ne put me distraire. Je me suis mis plus tard sous la tutelle d'autres maîtres et que, depuis, j'ai de beaucoup préférés : Spinoza, Descartes, Leibniz, Nietzsche enfin ; je crois même m'être assez vite dégagé de cette première influence ; mais on initiation philosophique, c'est à Schopenhauer, et à lui seul, que je la dois (*Si le grain ne meurt* : 519).

Ce fut donc une rencontre importante. Le philosophe exerça sur lui une influence profonde. La lecture du *Monde comme volonté et comme représentation* agit sur Gide à la manière d'un révélateur. En dehors de l'attrait purement littéraire, la formule « le monde comme représentation » convenait parfaitement au jeune poète, et la mortification du « vouloir-vivre » à son idéal ascétique. Le texte dit tout haut ce que le jeune homme ressent en lui-même et de manière encore confuse. L'analyse pessimiste de la vie, la glorification de l'art qui révèle l'essence du monde et l'ayant dévoilée comme volonté, source de toute souffrance, la rend inoffensive, l'antagonisme entre le rêve et la réalité, l'apologie de la chasteté qui nie l'espèce et de l'ascétisme qui rejoint le nirvana, autant de thèmes qui atteignent Gide tel qu'il était alors. Il trouvait dans ce livre une interprétation de ses angoisses et de ses extases, de ce sentiment d'une « seconde réalité » qu'il avait éprouvé dès l'enfance, de sa passion pour la musique et la poésie, et même, pensa-t-il, de son dégoût de l'histoire. C'est à partir de Schopenhauer qu'il pénétra dans le romantisme allemand dont l'influence sera évidente dans *Les Cahiers d'André Walter*.

4.4. Le « genre artiste »

L'exemple de son cousin Albert Démarest, dont les parents s'étaient longtemps opposés à la vocation, l'encouragea à affirmer tout de suite la sienne, ne transigeant pas avec les exigences et les réprobations du milieu bourgeois auquel ils appartenaient tous deux. Gide fera preuve d'une extrême détermination à l'égard de sa vocation.

Craignant d'être pris pour un bourgeois, terme qu'il exècre, André adopte le « genre artiste ». Il porte une lavallière noire, les cheveux longs, et s'enveloppe dans une cape. Cependant, il adopte le modèle de l'artiste romantique tel que son milieu le conçoit. Alors qu'il désire « épater le bourgeois », Gide « adopte les signes reconnus et apprivoisés de l'artiste selon le code bourgeois, lequel récupère, avec quelques dizaines d'années de retard, les marques extérieures de sa contestation » (Lepape 1997 : 119).

C'est pourquoi, le clan Rondeaux dans son ensemble applaudit à la métamorphose.

Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait), je m'occupais beaucoup de mon personnage ; 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, et faisait de moi ce que l'on appelle un poseur (*Si le grain ne meurt* : 514).

Gide joue l'artiste, il joue ce qu'il sent qu'il est et tel un acteur, tente de faire apparaître dans ses mouvements et ses traits la beauté des sentiments qui l'agitent.

Il étudie son visage dans le petit miroir que sa mère avait mis dans sa chambre : « [...] je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver » (*Si le grain ne meurt* : 514).

Mais surtout, Gide cherche à devenir enfin digne d'amour, et pour cela voudrait tuer en lui tout ce qui peut rappeler le péché, son sentiment aigu de culpabilité. « Surtout j'aurais voulu me faire aimer ; je donnais mon âme en échange » (*Si le grain ne meurt* : 514). Il voudrait plaire à Madeleine, bien sûr, à son cousin Albert Desmarets, à Pierre Louÿs, mais aussi à sa mère, car la voie sur laquelle il s'est engagé, celle de la religion et de la chasteté, c'est aussi pour mériter son amour qu'il l'a choisie. Pour le mériter et pour s'en délivrer car Gide obéit à sa mère, mais il cherche à faire de son obéissance le tremplin de sa liberté. Sa mère provoque en lui une nouvelle division : le garçon recherche son approbation, l'artiste la récuse.

4.5. Ambitions

Cependant, Gide n'est pas avide de conquête extérieure, mais de victoire intérieure ; il veut faire vivre son rêve par l'écriture. Il écrira d'ailleurs à ce

propos dans son *Journal*, en montant au sixième d'une maison de la rue Monsieur-le -Prince où Pierre Louÿs et lui-même rêvent d'établir un cénacle : « Et nous rêvons tous deux la vie d'étudiant pauvre dans une telle chambre, avec la seule fortune qui assure le travail libre. Et à ses pieds, devant sa table, Paris. Et s'enfermer là, avec le rêve de son œuvre, et n'en sortir qu'avec elle achevée » (*Journal* t. I : 46). Cette phrase aurait bien pu être prononcée par André Walter pour qui « la vie est un moyen, non un but », et ce but est l'œuvre à faire. Il ne se préoccupe pas du monde extérieur où, lecteur de Schopenhauer, il ne voit qu'illusions et apparences. « Les choses DEVIENNENT vraies ; il suffit qu'on les pense. C'est en nous qu'est la réalité ; notre esprit crée ses Vérités » (*Les Cahiers d'André Walter* : 82).

La découverte d'un « orient » mystiquement dévolu à sa vie, la confirmation un an plus tard, par le message des canaris de son « élection », sa naissante ferveur religieuse, son initiation à la poésie, son journal tenu à l'exemple d'Amiel, tout est prêt pour l'entrée de Gide en littérature, qui se fera d'abord au moyen de deux revues ; *Potache-Revue* et *La Conque*, puis par son adhésion au symbolisme, et pour la naissance prochaine d'André Walter. Voyons comment se produisit cette entrée en littérature.

Chapitre IV : À l'école du symbolisme

1. André Gide symboliste

1.1. *Potache-Revue*

L'année 1890, le 8 janvier très exactement, Gide et Louÿs rendirent visite à Verlaine à l'hôpital de Broussais. C'était le pèlerinage de deux jeunes admirateurs auprès de celui que la nouvelle génération considérait comme l'un des trois grands poètes vivants avec Mallarmé et Heredia.

Gide pensait toujours à la Revue, leur revue et bientôt sa revue, une idée fixe chez lui, et qui ferait son chemin lentement, mais sûrement, jusqu'à la création de *La Nouvelle Revue française*. Il en parla à Marcel Drouin dans une lettre-programme, qui fit date dans l'histoire de leurs relations, mais aussi dans celle de leurs carrières respectives d'écrivain et de critique. Le programme que la lettre développe est prophétique ; il est celui qu'illustrera *La NRF* à partir de 1908. Il réaffirme ce principe intangible, hérité du symbolisme : « L'art ne doit jamais être un moyen de propagation d'idées, de moralisation, etc. – l'Art doit être un but : il a sa fin en lui-même » (Lettre d'André Gide à Marcel Drouin, citée par Lestringant 2011 : 126). Des tendances contemporaines, Gide ne veut en retenir que deux : l'émotion et la musique : « Je suis fermement convaincu que le mysticisme de Tolstoï, l'émotion subjective de Shelley et la « religion de la souffrance » de Dostoïevsky vont envahir notre littérature avec la génération montante. En même temps la musique s'introduit dans le vers et s'allie à merveille avec les transcendances de Shelley » (Lettre d'André Gide à Marcel Drouin, citée par Lestringant 2011 : 126). En réponse à Gide, qui le pressait, Marcel Drouin l'assura de son enthousiasme et de sa confiance dans l'avenir. Quant à lui, la préparation du concours d'entrée était sa priorité mais il ne refusait pas sa collaboration. Il fut d'ailleurs fidèle à sa parole, bien que Louÿs dès 1895

se détacha de Gide, le tandem Gide-Drouin tint bon. Leur alliance sera le noyau dur, vingt ans plus tard, de la future *NRF*.

Pourtant dès la fin janvier 1890, l'enthousiasme de Gide retomba :

J'ai toujours le vague sentiment que je communiquais ma ferveur aux autres, mais qu'en eux n'était pas le feu sacré. J'en excepte Pierre, sans doute. À force de les chauffer, je les croyais presque à mon niveau d'enthousiasme et de hardiesse. C'est alors que Jacob a voulu s'introduire et que j'ai vu la médiocrité de leurs écrits. André Walckenaer, s'il écrivait, écrirait trop bien ; mais il ne sent pas le besoin d'écrire ; l'œuvre des autres lui suffit. Léon Blum ne sait pas ; il cherche ; il tâtonne ; a trop d'intelligence et pas assez de personnalité. Fazy pastiche Mendès d'une trop subtile façon ; on ne peut distinguer la part de l'élève et du maître. Drouin déserte d'une façon charmante, avec une modestie qui sonne si franc que je l'en aime. Et je reste seul sur la banqueroute de mes espérances (*Journal* t. I : 113).

Le premier enseignement de cet échec fut la patience, le second qu'il pouvait être à lui seul un cénacle et donner passage aux diverses voix qui retentissaient en lui.

1.2. *La Conque*

Cependant, Louÿs avait associé Gide à un nouveau projet de revue poétique, qui cette fois-ci fut une réussite et leur valut une modeste notoriété. Il s'agissait de *La Conque*, qui ne contiendrait que des vers. L'une des originalités de la revue est qu'elle n'avait ni programme ni comité de rédaction. Louÿs avait eu la géniale idée de faire précéder chacune des douze livraisons projetées par ce qu'il appelait un « frontispice », c'est-à-dire une pièce en vers inédite « signée d'un des poètes les plus justement admirés de son temps ». La liste de collaborateurs illustres comprenait Leconte de Lisle, Léon Dierx, Heredia,

Mallarmé, Verlaine, Régnier, Moréas, Morice, Maeterlinck et la liste B était celle des jeunes poètes encore inconnus : Valéry, Gide, Blum, Quillot, Mauclair, Hollande et Drouin. De cette manière, la seconde génération des symbolistes se trouvait soutenue et parrainée par la première, celle des pères fondateurs. Gide se convertit donc au symbolisme.

Son adhésion au mouvement, qui s'accordait en profondeur à son tempérament et à ses goûts, marqua durablement son style et sa conception de la littérature, comme nous aurons l'occasion d'apprécier dans la deuxième partie de cette étude. Non seulement elle le confirma dans sa vocation, mais elle porta cette ambition plus loin. Jusqu'alors il avait été symboliste sans le savoir. Il découvrait tout à coup une école, des camarades, un programme et surtout un maître à imiter et à révéler, qui allait être son père d'élection ; Stéphane Mallarmé, à propos de qui il écrira :

...Chose étrange : IL PENSAIT AVANT DE PARLER ! Et pour la première fois, près de lui, on sentait, on touchait la réalité de la pensée : ce que nous cherchions, ce que nous voulions, ce que nous adorions de la vie, existait ; un homme, ici, avait tout sacrifié à cela. Pour Mallarmé, la littérature était le but, oui, la fin même de la vie ; on la sentait ici, authentique et réelle. Pour y sacrifier tout comme il le fit, il fallait bien y croire uniquement. Je ne pense pas qu'il y ait, dans notre histoire littéraire, exemple de plus intransigeante conviction (*Prétextes suivi de Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* : 120).

La rencontre de Mallarmé fut pour Gide providentielle, elle l'amena à rompre avec le romantisme des *Cahiers d'André Walter* et à consacrer une résurrection. Dans une lettre à Valéry, il écrit : « Depuis, tout est changé – Mallarmé surtout en est la cause. Il me semble en l'aimant que je n'avais encore jamais aimé ni admiré : c'est de moi en lui une fusion éperdue. Il a fait tous les vers que j'aurais rêvé de faire » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, 26 janvier 1891, citée par Lestringant 2011 : 144). Répondant à

l'invitation de Mallarmé, il fréquentera pendant plus de deux ans les Mardis de Mallarmé et les samedis de Heredia, se répandant dans le monde et se faisant connaître. Quelle était cette école, à laquelle Gide adhéra de manière immédiate et passionnée ? Tâchons à présent de dégager les choix esthétiques et éthiques qui déterminèrent l'activité des écrivains entre 1880 et 1900.

2. Le symbolisme

À la fin du XIX^e siècle, l'achèvement d'un temps, et le refus des valeurs matérialistes qu'il célèbre, conduisent certains créateurs vers le pessimisme, la complaisance aux langueurs et aux névroses.

De plus, toute la fin du siècle sera placée sous l'influence de ceux qu'en peinture on nomme, depuis 1874, les « impressionnistes ». Plus qu'une école de peinture, l'impressionnisme est une esthétique qui rayonne dans la musique avec Claude Debussy et la littérature. En privilégiant, dans les objets représentés, l'impression lumineuse qu'ils procurent à l'œil, les peintres impressionnistes ont formulés les termes d'un art du halo, de l'imprécision et de la suggestion.

De ces tendances, naîtront plusieurs écoles. Quelques personnalités comme Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé ne tarderont pas à se distinguer. Marquées par l'ambiance poétique de leur temps, elles la dépasseront pour créer leur univers propre. Les quatre premiers d'entre eux, assumeront la marginalité du poète en des termes radicaux ; ils inventeront le personnage du « poète maudit », dont ils imposeront finalement l'image au monde.

Il est difficile de définir le symbolisme en termes d'école, en raison de la multiplicité des tendances qu'il représente. Les manifestes et les déclarations du mouvement ne possédèrent jamais la fermeté logique et dogmatique des proclamations surréalistes et existentialistes. Mais justement, grâce à cette absence de doctrine, clairement formulée, le symbolisme maintint la variété et l'indépendance de chacun de ses membres. Le mouvement ne devint jamais officiel et fit longtemps figure

de mouvement rebelle, cher à la jeunesse non conformiste. Il faudra attendre le livre de Thibaudet sur Mallarmé⁸, c'est-à-dire 1912, pour que celui qui pouvait faire figure de chef d'école parmi les symbolistes reçu enfin, une manière de consécration.

Parler du symbolisme implique d'autres difficultés. Le précurseur le plus important du mouvement et qui passe pour beaucoup pour le symboliste par excellence fut Baudelaire. Or celui-ci était mort quinze ans avant que le symbolisme ne songeât à se rattacher à lui. Rimbaud, le second précurseur génial était mort à la littérature lorsque *La Vogue* publia ses *Illuminations*. D'autre part, depuis 1940, les fréquentes affirmations selon lesquelles « les symbolistes les plus vrais sont des écrivains qui avaient à peine atteint la trentaine quand mourait le XIX^e siècle et qui, en dehors de quelques apparitions aux Mardis mallarméens, ne fréquentèrent nul cénacle ou même prirent le large (Gide, Claudel, Ségalem) pour fuir l'atmosphère oppressante des cercles littéraires parisiens » (Peyre 1974 : 9) rend encore plus difficile la tentative d'esquisser une synthèse du symbolisme.

Cependant, on peut reconnaître sous ce concept un ensemble de données idéologiques et esthétiques qui, d'une certaine façon, composent ce qu'on appelle l'« esprit fin de siècle ». Que se cache derrière le terme de « symbole » ? Tâchons d'en donner une définition. Il s'agirait d'un signe qui exige un déchiffrement, une interprétation par celui qui y est exposé. Ce signe représente ou évoque, d'une manière concrète, ce qui est infus en lui, la chose signifiée et plus ou moins dissimulée. Chez les poètes de la fin du siècle, cela deviendra l'exigence de fuir l'art pour tous et d'obtenir du lecteur une collaboration active.

3. Le registre spirituel

⁸ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris: Gallimard, 1926.

L'un des traits les plus constants de la rhétorique symboliste est de présenter le mouvement nouveau comme une protestation de l'esprit, ou de l'âme, contre le matérialisme contemporain qui trouve son incarnation littéraire dans le naturalisme zolien et à un degré moindre dans le réalisme parnassien. Le mot de symbole a pour fonction essentielle de suggérer un réel au-delà du réel. Le symbolisme est donc avant tout un idéalisme, qui convoque tantôt les grandes cautions philosophiques ; Kant, Hegel et Schopenhauer et tantôt se complait dans les nostalgies religieuses, en particulier catholiques. Le discours symboliste utilise, en tous cas très souvent quelques mots privilégiés : « âme », « esprit », « idée », « essence », pour désigner cette réalité plus profonde ou plus haute que révèle le symbole, tandis que les œuvres puisent volontiers dans l'arsenal des mythes et des légendes pour fuir la réalité contemporaine du roman naturaliste. La beauté devient ainsi pour eux une valeur absolue, distincte du vrai et du bien, qui fonde le caractère irréductible de l'art littéraire. Pourtant, d'après Marchal, « cette autonomie vis-à-vis de la science, de la morale ou de la religion, s'inscrit dans la perspective d'une autonomie plus large vis-à-vis de la société toute entière » (Marchal 1993 : 9). La littérature s'affirme elle-même comme un nouvel absolu, en cette fin de siècle utilitariste et marchand, aux yeux de poètes sans public, et donc sans marché. Contre une production commerciale (roman feuilleton, vaudeville ou théâtre de boulevard), que les symbolistes rejettent comme n'étant pas de la littérature, ceux-ci opposent une littérature à la valeur non marchande. D'autre part, l'omniprésence de l'âme dans la poésie symboliste renvoie moins à un principe spirituel qu'à une réalité étrange et parfois inquiétant que l'on perçoit au plus profond de soi. Dans le sillage de Baudelaire et de Rimbaud, un certain symbolisme découvre ainsi l'espace du dedans et explore cette réalité nouvelle que la psychologie de la fin du siècle appelle désormais l'inconscient. D'après Marchal,

La poésie symboliste qui ne cesse d'invoquer l'âme ne fait, lorsqu'elle ne donne pas dans un spiritualisme évaporé, que baptiser ainsi ce qu'elle ne peut nommer autrement, les forces obscures, les désirs ou les angoisses sans nom, issus des profondeurs de l'être auxquels seule eut donner forme l'image poétique (Marchal 1993 : 83).

4. La dimension littéraire

Plus généralement encore, les symbolistes s'élevèrent contre la prose et la prosaïque, et leur mouvement ne tenta rien moins qu'une invasion de la littérature (roman, théâtre, essai) par la poésie, et même qu'une invasion des autres arts (peinture, musique), par la poésie. Nous reviendrons sur les rapports entre le symbolisme et la musique un peu plus tard.

Mais aussi, il s'agit d'une revendication de la liberté et en conséquence, le symbolisme proclamera la libération de la poésie des contraintes du vers régulier. « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère » (*L'art pour tous*, cité par Peyre 1974 : 18), énonce dès 1862, à vingt ans Mallarmé dans *L'art pour tous*. Puisque le poète se doit de dépayser d'emblée le lecteur et de le précipiter dans un monde moins palpable, hanté de rêves, il doit pour cela utiliser un langage, sinon nécessairement rare, du moins épuré. Le visible, le charnel, le sensuel ne disparaîtront pas forcément de cet art symbolique, mais les poètes ont pour ambition de rendre visible l'invisible. Ils affirmeront qu'il y a entre le visible une correspondance souvent secrète. Ils remonteront du signe à l'invisible et à ces correspondances verticales ils joindront les correspondances horizontales. On parlera alors, de la correspondance des arts, des synesthésies. Les arts, s'adressant à nos divers sens, sont les traductions parallèles d'un vaste et profond secret qui est en eux et les transcende.

De telles ambitions ne pouvaient tenter de se réaliser que par une refonte linguistique et littéraire, c'est-à-dire par une rénovation du vocabulaire, de la syntaxe, du vers et de la strophe et la rupture avec des règles

emprisonnantes. La mise en cause du monopole traditionnel de l'alexandrin et plus largement de toute forme de vers régulier, aboutit ainsi à la recherche de rythmes nouveaux.

5. Symbolisme et musique

De sa recherche de rythmes nouveaux, la poésie se tourne naturellement vers la musique. Pourtant, à part de rares moments au cours de l'histoire, les écrivains français se sont généralement médiocrement intéressés à la musique. Wagner – dont l'œuvre procède pour une large part d'une réflexion inspirée de Schopenhauer – est l'un des rares compositeurs, dont les symbolistes ont parlé. Verlaine, Mallarmé et Ghil, lui consacrèrent quelques poèmes.

À l'origine, la parole humaine devait être, selon lui, très proche du chant, elle était une poésie naturelle, liée au chant profond de l'être. Mais cette proximité originelle de la poésie et de la musique s'est perdue progressivement, la parole ayant évolué vers l'abstraction et la convention et la musique vers la frivolité d'un art mondain. Toute l'ambition du drame wagnérien est donc de renouer cette alliance originelle par l'intermédiaire du mythe. Les jeunes poètes admirateurs de Wagner retiendront surtout l'idée que la langue porte en elle la nostalgie d'une poésie naturelle, d'une musique originelle qu'il est possible de réactiver par le rythme et la rime, par l'assonance et l'allitération. Puis l'enthousiasme des poètes de 1885-1890, pour Wagner sera suivi d'une vague d'admiration pour celui qui s'appellera « musicien français », Debussy, puis par un mouvement vers la musique pure.

D'autre part, nul groupe de poètes ou de théoriciens n'a jamais autant parlé de « poésie musicale » et de mariage entre les deux arts que ces symbolistes. Mais rien n'est plus trompeur que cet emploi de termes qui semblent empruntés à un autre art, que nul ne prend soin de définir, et sous lesquels chacun met le sens qui lui plaît. « Harmonie », « mélodie », « modulation », « contrepoint », les poètes et les critiques jouent avec ces

termes et profèrent de grandioses déclarations sur la pureté musicale de tel ou tel poème. C'est cette possibilité de rêver à propos de la musique, de rechercher parfois dans leurs vers la mollesse et l'indécis, la fluidité des sons et le moins possible de netteté de contours, que certains poètes du symbolisme ont aimée dans la musique. Les symbolistes érigent la musique en modèle de l'art spirituel puisqu'elle satisfait l'idéalisme ambiant. Elle est l'art le moins réaliste qui soit, en même temps qu'elle peut cautionner toutes les innovations rythmiques des vers-libristes. Mais en regard de cela, il y eut l'hostilité de Mallarmé qui lui avait déclaré la guerre : il faut, dira-t-il, « reprendre à la musique notre bien ».

6. Héritage

Pourtant, ces audaces, encore timorées ne dureront pas toujours longtemps ; « les libérateurs du vers le cédèrent bien vite à un retour à des formes plus proches de la tradition » (Peyre 1974 : 19). Les poètes de 1885-1895 osèrent rarement aller au fond d'eux-mêmes. D'après Peyre, la seconde génération symboliste, n'a pas produit un seul grand écrivain. « Il faudra attendre les écrivains et les artistes nés autour de 1870 (Gide, Claudel, Suarès, Proust, Valéry, Péguy) pour prendre la relève avec plus d'éclat, et certains de ceux-là infuseront à l'héritage du symbolisme un sang nouveau » (Peyre 1974 : 153). Cependant, nous devons aux symbolistes d'avoir enfin assoupli le vers et permis de nouvelles expériences. De plus, le mouvement, malgré tant d'insuffisances, suscita en France une atmosphère propice à la poésie. Le prestige du symbolisme auprès des Allemands, des Italiens, des Russes, des Anglais et des Nord-Américains était, à la fin du siècle, considérable. De très grands poètes, tels que Yeats, Joyce, Ruben Dario, ou Machado allaient interpréter et répandre hors de France le meilleur du symbolisme.

7. Antécédents

En ce qui concerne les antécédents du mouvement, les symbolistes ne renièrent pas du passé mais ils ont relativement peu parlé de Baudelaire ; ce seront les historiens littéraires du milieu du XX^e siècle qui invoqueront le sonnet « Correspondances ». Voyons en quoi le symbolisme fut redevable à Baudelaire.

7.1. Charles Baudelaire

7.1.1. *Les Fleurs du mal* : une révolution

En 1855 paraît *Aurélia* de Nerval ; en 1856, *Les contemplations* de Victor Hugo ; l'année de parution des *Fleurs du mal*, Flaubert publie *Madame Bovary* ; enfin, en 1864, ce sont *Les destinées* de Vigny qui sont livrées au public, après la mort de leur auteur. En un mot, le romantisme s'épuise, ne survivant plus qu'en la personne du patriarche Hugo ; le naturalisme s'impose dans le domaine du roman. Si l'on excepte l'aventure de Nerval, la poésie n'a pas trouvé encore la veine nouvelle qui remplacera le courant romantique.

Au moment où paraissent les *Fleurs du mal*, Baudelaire y travaille depuis une quinzaine d'années. Le texte sera plusieurs fois enrichi, jusqu'à sa troisième édition en 1868. Dès sa sortie, l'ouvrage fait l'objet d'un procès mémorable, où l'auteur et l'éditeur sont ensemble condamnés ; six des plus beaux poèmes sont retirés pour atteinte à la morale publique et aux bonnes mœurs. Mais dès ce moment, le recueil jouit de la plus large reconnaissance publique.

7.1.2. Pessimisme

L'une des données essentielles de la poésie de Baudelaire est sans doute le pessimisme radical que lui inspirent l'humanité, l'époque, la femme ou lui-même. Chez lui, le désespoir du drame intérieur – ou quotidien :

déboires familiaux, amours déçues, désillusion, angoisse de la maladie et de la mort... - prend le nom de « spleen ».

7.1.3. Pouvoir de l'imaginaire

Face à cette désillusion généralisée, la poésie aura pour fonction d'imposer les pouvoirs de l'imaginaire. Non pas les anecdotes d'un récit, ou les arguments d'une raison : la poésie à l'état pur, construite sur un langage spécifique. Il s'agit d'une poésie de la clarté – rien qui gêne jamais la compréhension -, mais aussi poésie qui use tous les ressorts du langage. L'image, ici, se déploie dans une langue sans trouble. L'esprit peut alors s'élever,

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées [...] (*Les Fleurs du mal* : 23).

Ou plonger dans le gouffre : il y rencontrera une circulation des sensations, ce que Baudelaire nomme les « correspondances ». Ces équivalences sensibles, qui partent de l'expérience des synesthésies, constituent l'un des principes conducteurs de l'imaginaire baudelairien :

La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [...] (*Les Fleurs du mal* : 23).

Cette idée, selon laquelle les diverses sensations peuvent correspondre l'une à l'autre, se renforcer et transposer l'une en l'autre, fut saluée comme symboliste avant la lettre. Dans la nature, dans le jeu des apparences, dans la splendeur des formes et des couleurs, il cherche un sens ultérieur ; il veut déchiffrer un secret, parvenir au spirituel que recèle le matériel et qui est la cause génératrice des apparences. Il voit en la nature à la fois l'incarnation d'une plus haute essence et le microcosme d'un monde plus vaste dont elle est le miroir. L'écrivain ignorant de cette symbolique passe, distrait et incompréhensif. Celui qui est assez heureux pour posséder l'intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, va au-delà. Il perçoit les signes qui lui semblent à lui adressés. Son intelligence est mise en éveil comme par un problème, mais quelque chose de plus profond encore est en lui ébranlé. C'est dans un très fort élan émotif, dans une véritable extase, que passif et actif à la fois, il provoque et reçoit une révélation quasi mystique.

7.1.4. Un travail lucide

Baudelaire se distingue radicalement des romantiques lorsqu'il refuse l'opposition entre le génie et la lucidité. Pour lui, le travail du poète n'est pas seulement la soumission à une inspiration. Il comporte une part active de maîtrise et de contrôle, par quoi se réintroduisent, dans la création, les droits de l'intelligence. Dans toutes ses activités, comme dans sa poésie, son effort n'a qu'un but : retrouver, révéler, en pleine conscience, l'unité mystérieuse et profonde du monde des apparences.

7.2. Paul Verlaine

7.2.1. Parnasse, impressionnisme, symbolisme

Témoin de son temps et des débats poétiques qui l'agitaient, Verlaine le fut d'abord par les influences qu'il subit et qu'il exerça.

La toute première d'entre elles, vient de Baudelaire. Huit ans après la parution des *Fleurs du mal*, Verlaine consacre à Baudelaire un article très élogieux où il souligne l'idée selon laquelle la poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même.

Verlaine se rattache à l'esthétique parnassienne. On retrouve dans ses premiers vers, ses *Poèmes saturniens* (1866), le souci de la forme, l'impassibilité, l'oubli du « moi » romantique, où il fixe quelques-uns des grands traits de son art poétique.

Ce qui frappe, c'est précisément ce qui finira par constituer l'essence même de l'esthétique verlainienne : le goût du flou, du halo, de la demi-teinte et de l'évanescence. Or ce goût évoque l'art de certains peintres contemporains de Verlaine – et qu'il connaît personnellement – les impressionnistes.

Impressionniste, d'ailleurs, Verlaine le sera de plus en plus, dans un choix d'un vocabulaire de l'imprécision, dans la référence de son œuvre à des formes picturales.

Verlaine occupe également une place considérable dans l'histoire du mouvement symboliste ; son « Art poétique » et son sonnet sur la décadence ont servi de bannière de ralliement bien plus efficacement que tous les manifestes. Cependant, si être appelé symboliste veut dire surtout avoir recours à des symboles et insinuer qu'un sens mystérieux réside derrière les apparences de l'expression, Verlaine ne le serait que très occasionnellement. Il relègue l'image et le symbole à un second plan car il affirme la primauté de la musique en poésie. Cette musique sera surtout celle du vers impair. Sa tendance à la préciosité, au bizarre, à l'indécision du sens le rapproche de ceux qui se nomment encore les « Décadents » : Gustave Kahn, Charles Morice, Viélé-Griffin... Pourtant, jamais il ne se considéra lui-même comme « symboliste », pas plus qu'il n'accepta de jouer le rôle de porte-drapeau du mouvement.

7.2.2. L' Art poétique

Dans un poème de *Jadis et naguère* (1885), Verlaine présente, sous forme de conseils au poète, les traits de son « Art poétique » :

« De la musique avant toute chose... » (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles*: 62). Verlaine est, avec Baudelaire, l'un des premiers poètes chez qui l'enchaînement des mots est définitivement envisagé comme une séquence sonore. Aux harmonies musicales de la phrase, Verlaine sacrifie souvent la syntaxe traditionnelle ou le mot convenu.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise [...] (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 62).

Aux formes carrées et closes, Verlaine préférera toujours les figures ouvertes et inachevées. Ainsi sa prédilection va-t-elle au vers impair de 5, 7 ou 9 syllabes.

Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 62).

Le goût du flou se traduit, dans les images, par le règne de la nuance, des brumes et des voiles qui atténuent toute réalité. Finalement, contre les poètes classiques et romantiques, Verlaine achève après Baudelaire la destitution du discours rationnel en poésie : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! » (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 62). Il travaille ainsi à fixer, pour les générations à venir la spécificité du langage poétique, en le distinguant non seulement de l'éloquence, mais aussi de l'anecdote, du récit, de la moralité, en un mot de toute forme d'argument étranger à la vie imprévisible de l'âme.

Que ton vers soit la chose envolée

Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 62).

Le climat de prédilection est la brume, la pluie et toutes les vapeurs qui émanent de la mer. Dans cet état de suspens et d'irisation, la langue de Verlaine révèle sa profonde affinité avec la musique. Claude Debussy, Gabriel Fauré, en mettant en musique certaines pièces des « Fêtes galantes » ou des « Ariettes oubliées », ont magistralement confirmé cette parenté.

7.3. Arthur Rimbaud

Plus que Baudelaire, Rimbaud incarne la rupture. Rupture tout d'abord avec une tradition poétique – parnassienne essentiellement – à laquelle ses premiers poèmes sacrifient. Rupture ensuite avec le monde qui l'a vu naître, le milieu familial, avec toute forme d'attachement social : sa vie n'est qu'une fuite interminable. Rupture, enfin, avec la poésie elle-même, qu'il semble abandonner définitivement à partir de 1875, après avoir été l'un des poètes les plus précoces de toute la littérature française.

7.3.1. Les *Poésies*

L'ensemble de poèmes rassemblés sous le titre de *Poésies* (1869-73) fut écrit par Rimbaud dans la période où jeune et brillant élève de rhétorique, il subissait l'influence de la « grande poésie » contemporaine : Victor Hugo, Théodore de Banville, Leconte de Lisle et les Parnassiens. On y retrouve clairement leur influence dans nombre de ses premiers essais poétiques.

L'intérêt de ce recueil, est de montrer l'élaboration d'un art poétique qui conduira Rimbaud jusqu'aux *Illuminations*. De cet ensemble, la tradition a retenu « Le dormeur du val », le sonnet des « Voyelles » ou « Le bateau ivre ». Ces trois pages prouvent que Rimbaud fut d'abord un poète doué,

mais on réduirait son œuvre à une caricature si on la résumait à quelques beaux tours de force.

En réalité, Rimbaud travaille, dès ses *Poésies*, à une véritable révolution poétique, dont on peut fixer les grandes lignes.

7.3.2. Ironie, dérision, trivialité

Ce que découvre très tôt Rimbaud, c'est une certaine distance, non face au langage, mais face au propos de la poésie. Ses vers n'excluent pas l'ironie, comme il est loisible d'observer dans son « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » :

Ainsi, toujours, vers l'azur noir
Où tremble la mer des topazes,
Fonctionneront dans ton soir
Les Lys, ces clystères d'extases ! (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 93).

Ou la dérision dans son poème « Bal des pendus » :

Messire Belzébuth tire par la cravate
Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel [...]. (*Poètes français des XIX^e et XX^e siècles* : 95).

Reprenant les thèmes ou les images de la poésie traditionnelle, les poèmes les dépouillent de leur allure conventionnelle, quitte à leur retrouver au-delà une étrangeté nouvelle.

7.3.3. « Je est un autre »

Par ces mots qui résument la position du « moi » dans son œuvre, Rimbaud rompt avant tout avec la tradition romantique d'une poésie personnelle. Le « je » qui parle là n'est plus le même que celui qui conduit

la phrase de Lamartine ou de Hugo. C'est le sujet d'une aventure imaginaire, l'acteur d'un paysage de création, avec lequel l'homme Rimbaud n'a que d'indirects rapports. Il pose le « je » dans un monde où seuls s'échangent les images et les mots dans un temps essentiel, qui est celui de l'être, non de l'événement. Du coup, l'être de la poésie dépasse lui aussi l'événement, pour accéder à un ordre de réalités où seuls les mots et leur résistance le font exister et se modifier. Telle est la plus profonde invention de Rimbaud, celle qui ouvre la voie à la poésie moderne.

7.3.4. Le poète « voyant »

À l'époque des *Poésies*, dans sa correspondance, Rimbaud expose sa position face à la poésie. Elle peut se résumer en trois phrases : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Et plus loin : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! » D'une certaine façon, il est vrai que toute la poésie de Rimbaud n'est que vision. Le titre des *Illuminations* dit bien la place que tiennent les impressions visuelles dans cette œuvre. La lettre dite « du voyant » nous livre en même temps la clé de l'œuvre et du destin de Rimbaud ; l'aspiration forcenée à une liberté absolue, mortelle même, qui conduit l'homme au bout de la poésie, puis au bout du monde – à Java ou au Harrar – jusqu'à l'épuisement de toutes ses forces.

Une saison en enfer dit cette aspiration rêvée, et l'avenir réel qui l'attend. Pourtant, à la différence de Baudelaire, le rêve de Rimbaud n'est pas enfermé dans une « vie antérieure ». Il est devant, au contraire, comme une éternité enfin retrouvée, à venir toujours. Rimbaud veut s'embarquer pour des pays réels, fuir dans l'espace et non plus dans le temps et renier jusqu'à la tradition judéo-hellénique si chère à l'Occident.

7.3.5. Rimbaud et les symbolistes

En raison tant de l'originalité de sa carrière que de son génie fracassant, Rimbaud n'a guère marqué ceux des poètes ou théoriciens du symbolisme qui l'ont lu entre 1886 et la date de sa mort, 1891. Le sonnet des « Voyelles », « Le Bateau ivre » et quelques morceaux d'*Une saison en enfer* exceptés, l'œuvre de Rimbaud et sa signification révolutionnaire échappèrent aux symbolistes des cénacles de 1885-1895. *Les Illuminations* publiées dans *La Vogue*, n'atteignirent probablement pas plus d'une douzaine de lecteurs, ouverts aux innovations techniques ou capables de se soumettre à la vision de Rimbaud. Même Mallarmé resta fort discret ; ses textes critiques demeurent silencieux sur Rimbaud, il semblerait qu'il n'avait guère de familiarité qu'avec « Le Bateau ivre » et quelques-unes de ses toutes premières pièces. Claudel, Gide et Valéry furent néanmoins profondément marqués par la lecture de Rimbaud alors que le XIX^e siècle vivait ses dernières années.

C'est d'ailleurs le même « Bateau ivre » qui attira d'abord Valéry à Rimbaud : dans une lettre du 5 avril 1891, il le louait très fort à son ami Gide et en copiait le texte pour lui. Gide, de son côté, confia à Valéry qu'il s'était pénétré de Rimbaud, vers 1894 et avait pris chez lui le goût de certaine « turbulence de vie ». Plus tard, le 4 juin 1911, il confessait ceci à Patern Berrichon ; « *Les Illuminations* ont été mon viatique, ma presque unique nourriture, durant les mois de convalescence les plus importants de ma vie » (Cité par Peyre 1974 : 76).

Il dépasse tout ce que tenteront les poète et les théoriciens du symbolisme des dernières années du siècle. Alors que la plupart d'entre eux se contenteront d'un vague idéalisme philosophique, de déclarations platoniques de dévouement à la beauté et de discussions techniques sur les moyens et les recettes du vers renouvelé, Rimbaud dans sa révolte envahit les domaines de la psychologie et de la philosophie. « Les rêves ne s'épanchent pas seulement, avec lui, dans la vie de l'homme éveillé ; ils se confondent avec la rêverie à demi consciente, avec pensées, velléités, désirs » (Peyre 1974 : 61). Le dérèglement raisonné des sens bouleverse la perception et la vision du poète.

Avec Rimbaud, la poésie devient un moyen d'exploration des profondeurs et moyen de connaissance qui envahit les domaines devant lesquels abdiquait la science.

7.4. Stéphane Mallarmé

Une réputation d'hermétisme et d'intellectualisme décharné entoure la poésie de Mallarmé. Elle constitue l'essentiel de la critique qui lui fut adressée au XIX^e siècle. Cependant, l'exercice de lecture prend avec Mallarmé une portée et un sens nouveaux. En effet, en cassant l'ordre de la phrase, en bouleversant la syntaxe, en préférant toujours le mot et la formule rares, Mallarmé laisse au lecteur le soin de retrouver et de revivre le parcours qu'il a lui-même accompli dans sa création et qui conduit à une compréhension lumineuse.

7.4.1. Le sensualisme

Héritière à la fois de Baudelaire et du symbolisme, la poésie de Mallarmé oppose à la critique d'intellectualisme la qualité de son sensualisme. Les Poèmes d'enfance et de jeunesse (1858-1863) et les premières *Poésies* publiées dans la revue du *Parnasse contemporain* sont toujours imprégnés des témoignages d'une sensualité frémissante, investie dans quelques objets privilégiés : écume de la vague, plume du cygne, irisation de la lumière, nuage, chevelure...

À mesure que se constituera l'univers imaginaire du poète, ce sensualisme prendra la forme d'un rêve inquiet, ou d'une angoisse face à une exigence contraire de pureté. Toute la poésie de Mallarmé approfondit ainsi une lutte entre le monde et le domaine de l'ange. Voyons un exemple de cette lutte dans son poème intitulé « Plusieurs sonnets, II » :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre

Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! (*Poésies. Du Parnasse contemporain. Œuvres complètes* : 120).

7.4.2. Le langage

La responsabilité que Mallarmé confie au lecteur n'est pas gratuite. Elle repose sur une métaphysique du signe et de l'écriture dont il a fixé une fois la formule imagée : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets ».

Pouvoir du signe, du mot, du vers ou de la phrase à faire ainsi se lever l'idée des objets par et dans leur absence même : tel est, rapidement résumé, le fondement d'une poésie qui reconnaît ses raisons d'être dans la suggestion, l'allusion, l'interrogation inquiète et finalement le néant.

La reconnaissance de ce pouvoir devait porter Mallarmé à une ambition absolue. Tout l'effort de son œuvre devait finalement aboutir à une explication orphique de la terre, c'est-à-dire à un livre qui reconstitue, dans l'ordre du langage, la nécessité du monde. Ce livre, qui ne paraîtra qu'après la mort de son auteur, c'est le « Coup de dés », étrange et somptueux poème qui met en jeu des ressorts du langage et des images autant que ceux de la typographie.

Chapitre V : *Les Cahiers d'André Walter*, le reflet d'une écriture de son temps

1. Un voyage en Bretagne

En 1889, ayant échoué à son baccalauréat, André Gide fit un voyage en Bretagne. Il avait décidé que le héros de son livre serait Breton, tel René, et que ce cadre conviendrait à son roman.

J'aurais voulu pouvoir peindre, pour moi seul ; pas de dessin presque, des teintes, et surtout ces fugitives apparences que jamais, presque jamais, je n'ai vues reproduites, peut-être parce qu'elles ne peuvent pas redire ; des miroitements d'eaux où se confondent, indistinctes, les berges reflétées et les algues du fond ; des transparences de vapeur, des mystères d'ombre : de ces teintes qui, rapprochées, se font révélatrices (Notes d'un voyage en Bretagne, citées par Delay t. I 1957: 420).

Pour la première fois, Gide voyagea seul, bien qu'accompagné de loin par sa mère, qui devait le retrouver à des étapes fixées d'avance.

Elle acceptait de me laisser voyager sans elle ; mais non précisément seule. Quand elle parla de m'enrôler dans une bande d'excursionnistes du Club Alpin, je déclarai tout net que l'allure de cette association me rendrai fou, et que du reste j'avais pris la Suisse en horreur (*Si le grain ne meurt* : 324)

Revenu de Bretagne, Gide se remit à la préparation de son bac, le passa en octobre, et décida alors de se consacrer corps et âme à son livre.

2. Une longue déclaration d'amour

Curieusement, M^{me} Gide ne s'opposa pas à ce que son fils fit exclusivement de la littérature. Juliette Gide était certes soucieuse d'établir son fils, mais l'année du bac avait été fatigante ; quelques mois, une année de loisirs consacrés à se cultiver, et pourquoi pas, à écrire, ne lui feraient pas de mal. Et bien que cette décision s'opposa à son caractère et à son milieu, Mme Gide libéra son fils des contraintes professionnelles dans le but aussi, de mieux résister à ses projets de mariage. Celui-ci se trouva donc à ses vingt ans « étrangement libre, sans charges, sans soucis matériels... Libre ? non, car tout obligé par mon amour et par ce projet de livre dont j'ai parlé, qui s'imposait à moi comme le plus impérieux des devoirs » (*Si le grain ne meurt* : 519). Car pour André, son livre et son amour pour Madeleine ne faisaient qu'un, le livre lui apparaissait comme une longue déclaration d'amour.

Grâce au livre, André Gide nourrissait l'espoir d'épouser sa cousine au plus tôt, puisque comme nous avons dit précédemment il rêvait son livre comme une déclaration « si noble, si pathétique, si péremptoire, qu'à la suite de sa publication nos parents ne pussent plus s'opposer à notre mariage, ni Emmanuèle me refuser sa main » (*Si le grain ne meurt* : 519).

Ce « plus » présuppose que ses parents s'étaient opposés au mariage et que Madeleine avait refusé sa main, ce que rien dans *Si le grain ne meurt* ne laisse supposer.

Les derniers jours de février de 1890, Émile Rondeaux avait eu une attaque et mourut, entouré de ses cinq enfants auxquels s'était joint son neveu, le 1^{er} mars à Rouen. Gide décrit ce qu'il entend par la « consécration » de ses « fiançailles » : « Elle et moi nous l'avions veillé, penchés, rejoints sur ses derniers instants ; il me semblait que dans ce deuil s'étaient consacrés nos fiançailles » (*Si le grain ne meurt* : 519). La seule réticence que l'on décèle dans son autobiographie et qui prépare le refus catégorique de Madeleine de l'épouser lorsqu'il publiera ses *Cahiers*, se trouve dans cette dernière phrase ; le « il me semblait » réduit cette consécration à une illusion. En effet, il y avait eu un malentendu entre eux, Madeleine ne lui avait

témoigné que tendresse fraternelle et Gide avait confondu ces sentiments avec l'amour, au sens habituel du terme. « Je n'avais pu savoir ce qu'Emmanuèle pensait de mon livre ; tout ce qu'elle m'avait laissé connaître, c'est qu'elle repoussait la demande qui s'ensuivit » (*Si le grain ne meurt* : 530).

Tous s'opposèrent à ce mariage, aussi bien du côté des Rondeaux que du côté des Gide, mais la principale opposition vint de sa mère pour qui André était resté l'enfant capricieux, l'adolescent excentrique aux idées romanesques. Il n'offrait aucune sécurité puisqu'il n'avait aucun métier. De plus, Madeleine était sa cousine germaine, elle était plus âgée que lui, aussi sérieuse et posée qu'il était instable, et Juliette Gide craignait que sa nièce ne souffrit, si elle épousait son fils. Et enfin de Madeleine elle-même, qui

[...] aime son jeune cousin de toute son âme ; elle se sent attirée par la ferveur de son esprit, par l'étendue de son intelligence ; elle est en même temps effrayée par le sentiment amoureux qu'elle suscite et dont elle perçoit avec trouble le caractère angélique et éthéré. La fusion des âmes a tout pour plaire à la fille meurtrie de la volage Mathilde Pochet, mais elle est assez raisonnable pour comprendre qu'un fiancé mystique ne fait pas un mari (Lepape 1997: 122).

Gide partira donc en retraite et s'installera dans un chalet à Menthon, afin de s'absorber exclusivement dans l'écriture de ses *Cahiers*. Il y séjournera un mois, puis partira pour La Roque, où il terminera son livre pendant l'été.

Gide voulait absolument achever ses *Cahiers* avant le mois de novembre, c'est-à-dire avant la fin de sa vingtième année. De plus, il ressentait le besoin de se hâter car il avait le sentiment que le livre était l'« un des plus importants du monde » (*Si le grain ne meurt* : 522) et répondait à l'attente angoissée d'une génération :

Oui, mon livre, pensais-je, répondait à un tel besoin de l'époque, à une si précise réclamation du public, que je m'étonnais même si quelque autre n'allait s'aviser de l'écrire, de le faire paraître, vite, avant moi. J'avais peur d'arriver trop tard [...] (*Si le grain ne meurt* : 524).

« L'intérêt général, l'universalité littéraire, les réponses urgentes aux questions de son temps, Gide ne cherche d'emblée à les atteindre que par le biais de son expérience la plus intime » (Lepape : 123).

3. *Les Cahiers d'André Walter*

Dans ses *Cahiers*, Gide met en scène de manière plus ou moins transfigurée sa mère, sa cousine et lui-même. Un jeune homme de vingt ans, André Walter, s'est retiré en Bretagne après que sa mère, sur son lit de mort, lui eu fait renoncer à se marier avec sa cousine Emmanuèle, laquelle a consenti à en épouser un autre.

Il serait bon que tu quittes Emmanuèle... Votre affection est fraternelle, - ne vous y trompez pas... Emmanuèle a déjà bien souffert : je voudrais tant qu'elle puisse être heureuse. L'aimes-tu assez pour préférer son bonheur au tien ? Ai-je trop compté sur toi, mon enfant, - ou pourrai-je mourir tranquille ? – Oui, mère (*Les Cahiers d'André Walter* : 39),

répond le fils soumis. Le destin d'André est joué et le sacrifice consommé. Dans les *Cahiers*, le protagoniste du « roman » tient son journal d'avril à novembre 1889, jusqu'à ce que la folie puis la mort ne l'emportent. L'ouvrage est constitué de deux cahiers et se présente comme posthume. Le message que les *Cahiers* délivrent à la famille de Gide est clair ; celui-ci deviendra fou s'il ne peut épouser Madeleine. Et quant au message externe, il est également d'une grande clarté : il s'agit d'un plaidoyer exalté en faveur de la pureté, contre les monstrueuses revendications de la

chair. *Les Cahiers d'André Walter* sont l'histoire d'un combat entre la possession physique et la possession spirituelle qui s'achève certes par la folie et la mort, mais aussi par la victoire du rêve et de l'absolu sur la réalité.

Puis, au lieu de séparer la poésie de la vie, de répandre l'idéal sur le papier, et de vivre la vie humaine, j'ai tellement mêlé les deux qu'elles ne se sont plus distinguées. J'ai voulu être mon idéal, j'ai voulu vivre mon rêve, et c'était une folie, et je le savais, mais cette folie me gonflait d'enthousiasme, me soulevait de terre. Le reste m'écoeurerait misérablement (*Les Cahiers d'André Walter* : 56).

4. Un roman symboliste

Son livre à peine sorti des presses, Gide vient de se découvrir symboliste : « Donc, je suis symboliste et sachez-le », écrit-il à Valéry : « Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux je me sente bien gringalet, j'ajoute Moi pour le roman » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, 26 janvier 1891, citée par Claude Martin dans la Préface des *Cahiers d'André Walter* : 17).

Les Cahiers d'André Walter sont-ils alors un roman symboliste ? Dans quelle mesure l'œuvre peut-elle être considérée comme un roman symboliste ?

La génération d'écrivains d'André Gide semble pourtant vouloir condamner le roman, puisque, par sa prose objective qui nomme, décrit, explique, il apparaît comme l'art le moins apte à faire retrouver à l'homme moderne le paradis perdu.

Ce qui est indéniable c'est que tant par leur forme que par leur contenu, *Les Cahiers* « apparaissent parfaitement représentatifs de la période littéraire où ils ont été écrits » (Wittmann 1997 : 31). Dépouillé d'action, le livre s'organise autour d'une affabulation et ne prétend rien raconter sinon « le drame intime, l'inquiétude intellectuelle, l'angoisse spirituelle et les ambitions artistiques d'un personnage unique » (Wittmann 1997 : 31).

Cependant, le souci de la composition que l'on distingue dans *Les Cahiers*, pourrait en effet trahir une conception originale de la création romanesque, bien que l'œuvre possède un aspect si souvent lyrique et contient tant de notes, que nous nous trouvons face à un texte très éloigné de la forme romanesque traditionnelle. D'après Claude Martin,

[...] l'ambition du jeune auteur André Walter était visiblement de réinventer le genre romanesque, de le mettre en question, et d'en faire le moyen et la fin d'une recherche. Il était du petit nombre de ceux qui ne consentaient points à la mort du roman et voulaient s'efforcer de le recréer en rejetant les conventions, les recettes et les structures traditionnelles [...] (Préface aux *Cahiers d'André Walter* : 19).

Les Cahiers se donnent implicitement comme une réponse à la crise du roman et témoignent d'un souci quasi obsessionnel de la construction. En effet, sous la pression d'une esthétique de l'essentiel, héritée du symbolisme, le roman subit vers les années 1890, une crise de « l'affabulation » qui devait pour un temps le dépouiller « d'événements, de personnages et d'action » (Raimond 1966 : 48 et 54). « L'ordonnance de Spinoza pour l'Éthique, la transposer dans le Roman » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92). Nous pouvons également lire dans le *Journal* de Gide : « L'idée de l'œuvre, c'est sa composition » (*Journal* t. I : 108). L'étude consacrée par Walter Geerts à la poétique des *Cahiers d'André Walter*, *Le silence sonore*, met en évidence la structure rigoureuse du livre. Voyons brièvement quelle en est sa composition.

Les Cahiers, sont donc le journal d'un homme se sentant devenir fou, et élaborant un roman, dont le héros, Allain, son double, le précède dans son expérience ultime. Bien que le *Cahier noir* se présente comme un vrai journal, chronologiquement tenu, dans *Le Cahier blanc*, s'imbrique une autre chronologie ; les fragments recopiés de journaux de trois années antérieures, qui occupent presque la moitié du *Cahier*. Ainsi, dans ce livre se superposent et se réfractent le présent vécu par André Walter, les

documents de son passé et son propre futur. « [...] le temps traditionnellement linéaire est désintégré et reconstruit [...] » (Préface aux *Cahiers d'André Walter* : 21).

Les premières notes prises par André Walter pour la composition de son livre, et qui en formulent la poétique, manifestent clairement que celui-ci a été conçu comme un roman. Certes, il n'a que « deux acteurs » et « une passion unique » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92), mais la lutte entre les deux adversaires lui assure une diégèse. Tout doit être réduit à l'essentiel : « Donc les lignes simples, - l'ordonnance schématique » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92).

Finalement, les deux acteurs seront trouvés trop nombreux et le personnel, restreint à « UN personnage seulement » dont la manie de l'essentiel ne laissera subsister que le « cerveau », siège intériorisé du drame. L'action du drame, elle aussi « déterminée » et « rigoureuse », sera faite du conflit entre deux entités rivales : « L'ÂME ET LA CHAIR » et ne pourra être qu'intime : « rien n'en apparaît au dehors, pas un fait, pas une image, sinon peut-être symbolique : la vie phénoménale absente [...] plus de pittoresque et le décor indifférent ; n'importe quand et n'importe où ; hors du temps et de l'espace » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92). « Ainsi conçu, *Allain* aurait pu devenir le « roman-type » de la « crise » du roman aux « lendemains du Naturalisme » » (Geerts 1992 : 198).

Pourtant, le roman ne s'écrit pas et si même il avait vu le jour, il aurait sans doute été différent :

Puis, l'idée m'est venue, à contempler notre amour, au lieu d'un vain personnage qui déclamerait sur ces choses, de les faire vivre et s'agiter immédiatement, avec la passion de ce qu'on a vécu (*Les Cahiers d'André Walter* : 44).

D'autre part, le livre est également en rupture avec le langage. Dès qu'elles s'en prennent à l'orthographe, les notes poursuivent la logique du dépouillement :

L'orthographe (sic)! j'ai d'abord cru qu'il fallait s'y plier, mais bientôt regimbé sous ses fausses entraves ; - alors j'ai désiré m'en faire maître, mais elle n'a pas voulu se soumettre – et comme aucun des deux ne voulait céder, que je me souciais fort peu d'elle, je l'ai laissée enfin ; je me suis fait une langue à mon gré. En français ? non, je voudrais écrire en musique (*Les Cahiers d'André Walter* : 93).

Modifiant l'orthographe de la langue à son gré, André Walter adopte un autre mode d'expression et quitte ainsi le roman. « Douleureusement, - emphatique, trop espagnol – du dehors – pas d'intimité – il faut douleureusement, qui bien plus discrètement pleure » (*Les Cahiers d'André Walter* : 126). Puis, « [...] longtemps ont répondu, douleureusement émues, les plus lointaines harmoniques » (*Les Cahiers d'André Walter* : 128) ; « Je jouissais douleureusement de ma solitude » (*Les Cahiers d'André Walter* : 146). Gide rejoint en cela la mise en question de la nature représentationnelle du langage à laquelle avaient abouti les auteurs de la fin du XIX^e siècle, tels Dujardin ou Barrès (Raimond 1966 : 72).

Cependant, cette rupture du langage va bien au-delà de la modification ponctuelle de l'orthographe dans *Les Cahiers*. Gide va chercher d'autres modes d'expression, dans le sillage de Verlaine.

4.1. Un nouveau langage ; la musique

En 1891, la recherche d'un mode nouveau d'expression poétique se trouve au centre des préoccupations littéraires en 1891. À partir des *Romances sans paroles*, le vers et la strophe vont briser la fixité du cadre métrique pour découvrir d'autres formes de rythme et s'ouvrir à des recherches menées sur la prose, telles que l'on retrouve dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ou encore dans la *Tentation de Saint Antoine* de Faubert. D'autres romanciers, tels les Goncourt, explicitement présents dans *Les Cahiers* : « [...] les subtilités rhétoriques des Goncourt affilaient notre esprit » (*Les Cahiers d'André Walter* : 42), ont en commun de briser la

phrase pour rejoindre la subjectivité du personnage. Sous l'influence de Verlaine et de son art poétique, que *Les Cahiers* invoquent : « De la musique avant toute chose... / De la musique encore et toujours... » (*Les Cahiers d'André Walter* : 107), le *Manifeste* de J. Moréas, publié dans Le Figaro en septembre 1886, préconise une poésie symboliste qui

cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui tout en servant à exprimer l'Idée demeurerait sujette. L'Idée à son tour ne doit pas laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures, car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales (J. Moréas, cité par W. Geerts 1980 : 35).

Le manifeste demande donc, que la forme se plie à l'Idée et que celle-ci, quelle que soit la connotation particulière qui la distingue du « contenu », s'exprime indirectement, par « analogies ». Retenons également, que le manifeste prône l'ordre sous l'apparence du désordre. Deux ans plus tard, la musicalité de la poésie fut relancée par Brunetière dans la *Revue des Deux mondes* de 1888 : « La poésie est métrique, a une musique, est un chant [...] » (Brunetière, cité par W. Geerts 1980 : 36). Gide était attentif à la critique de Brunetière, dont il admire *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* et dont il a dû lire la phrase que nous venons de citer puisqu'il écrit à Valéry quelques semaines avant la première mise en vente des *Cahiers* :

[...] un article assez vulgaire, de La Plume, consacré à Jean Moréas, mais pour moi capital car il enferme l'histoire de l'école nouvelle et l'exposé de ses rêves. J'y apprend que Maeterlinck est

symboliste (de leur école veux-je dire) – et toutes leurs théories, toutes leurs professions de foi me semblent une apologie directe de mon livre quand ce ne sont pas ses phrases propres décalquées. Donc, je suis symboliste et sachez-le [...] » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, 26 janvier 1891, citée par W. Geerts 1980. 36).

Les Cahiers paraissent donc à un moment de mutation dans la poésie où la versification se dissout « par où la cadence se règle en termes de timbre et de sonorité, par où la rime dissimulée se dilue en allitérations, assonances et répétitions de mots, par où le vers se mue en modulation musicale de ce nœud rythmique qu'est l'âme individuelle » (Geerts 1980 : 37). Qu'en est-il alors de la résonance de cette nouvelle poésie dans *Les Cahiers* ? Elle est annoncée dans le programme d'*Allain* :

[...]

La forme lyrique, la strophe – mais sans mètres ni rimes – scandée, balancée seulement – musicale plutôt.

Et non point tant l'harmonie des mots que la musique des pensées – car elles ont aussi leurs allitérations mystérieuses.

Que le rythme de phrase ne soit pas extérieur et postiche par la succession seule des paroles sonores, mais qu'il ondule, selon la courbe des pensées cadencées, par une corrélation subtile [...] (*Les Cahiers d'André Walter* : 93).

Le programme d'*Allain* développe ainsi une version rigoureuse et renforcée du programme symboliste. Cependant, plus que toute autre influence, l'influence de Verlaine et de sa poétique, présente tout au long des *Cahiers*, nous semble prépondérante. Voyons de quelle manière celle-ci se manifeste.

4.2. Dans le sillage de Verlaine

L'influence de Verlaine, au delà de son art poétique, sera de double nature, d'une part, il s'agira d'une présence intertextuelle qui vient miner le programme d'*Allain* et représente la tentation qui pourrait faire jaillir « des chants nouveaux » (*Les Cahiers d'André Walter* : 97) et de l'autre elle conduira Gide à chercher d'autres modes d'expression, un langage adapté à l'âme et apte à la révéler.

La présence de Verlaine dans *Les Cahiers* est constante, ses *Romances sans paroles* en deviennent le programme intertextuel « où se résume la langage tacite et musical qui sera la « diction » idéale poursuivie pour *Allain* » (Geerts 1980 : 49). Pourtant, d'après Geerts, cette rencontre intertextuelle prometteuse à première vue, puisqu'elle donne à *Allain* un modèle prestigieux, sera à la longue fatale puisque s'il faut connaître Verlaine avant de pouvoir écrire *Allain*, c'est que *Allain* ne peut naître que dans la dépendance. « Les livres, c'est Verlaine ; et je ne le connaissais pas ! » (*Les Cahiers d'André Walter* : 72). Plus loin, un extrait de *La bonne chanson*, sert d'épigraphe au *Cahier noir* : « On sort sans autre but que de sortir – VERLAINE » (*Les Cahiers d'André Walter* : 97).

Ainsi, la voix de Verlaine vient également cautionner une écriture incompatible avec le sujet d'*Allain*, puisqu'elle prédispose à des « extases inconnues », auxquels convient les « campagnes étendues au loin », les « détours de vallée » et les « pelouses », alors que tout devait être « subordonné » à *Allain* et y « converger » et que les « refrains jetés au vent » sont proscrits et que l'âme et non la chair devraient l'emporter (*Les Cahiers d'André Walter* : 97). « Maintenant tout se coordonne, le but est précis : tout y converge... adieu les refrains jetés au vent et tant pis s'ils se perdent » (*Les Cahiers d'André Walter* : 97). Ces messages contradictoires venus du dehors, celui de l'intertextualité et celui de la nature, font que le discours des *Cahiers* cherche refuge dans les paroles de Paul aux Corinthiens, qui s'opposent aux chants tentateurs :

N'est-ce donc pas possible ce que vous demandez, Seigneur ? –
Aucune tentation ne vous est survenue qui n'ait été humaine, et Dieu

*qui est fidèle vous enverra en même temps les forces pour la surmonter »
((Les Cahiers d'André Walter : 97-98).*

4.3. Un art poétique musical

D'autre part, la poétique musicale de Verlaine va finir par dominer, à travers le *Cahier noir*, et va orienter la recherche d'un mode d'expression adéquat pour *Allain*. Pour dire le mariage mystique de Walter et d'Emmanuèle et l'échange des alliances de la « musique » et de la « poésie », les paroles de Walter vont se subordonner au parfum et à la musique « qui mieux que les phrases, sous la forme du chant ou de la symphonie, traduit l'union des âmes » (Geert 1992 : 74). En effet, les pages du *Cahier blanc* qui traduisent l'amour vécu, font place, dans le *Cahier noir*, à la vertu afin de perpétuer l'union des âmes. Cette phrase répétée d'un cahier à l'autre en assure la liaison :

Par-dessus les temps, les espaces, je t'adresse ces paroles rêveuses,
pour que l'écho lointain t'en parvienne. Le savais-tu Emmanuèle,
le savais-tu que nous nous aimions ? – Ton amour a pris toute mon
âme ; vers toi maintenant elle répand son parfum. – Je te rends
maintenant ce que tu m'as donné : ta musique et ta poésie. Mon
âme chante ; écoute-la : elle dit les choses passées – les choses
anciennes, pour que tu saches enfin quel était notre amour vivace ;
et, pour que lui aussi ne passe, je jette au vent de l'esprit ces pages
folles écrites ; elles consumeront le chaste désir de nos âmes et
chanteront la symphonie de leurs éternelles fiançailles (*Les Cahiers
d'André Walter* : 91).

Le langage en est désavoué en faveur de la musique puisque pour Walter,
il ne peut rendre que l'esprit :

Nos esprits se connaissent tout entiers, [...]. Nous savions toutes
nos pensées avant de les avoir parlées et comment l'autre allait les
dire. [...] je surprenais le mot à venir sur tes lèvres, et je te le

dérobais avant qu'elles ne se fussent ouvertes. Au delà, l'âme était tout autant inconnue... (*Les Cahiers d'André Walter* : 66).

L'usage insatisfait des mots et la méfiance vis-à-vis du langage, qui ne peut traduire que l'esprit et non pas l'âme, font que Walter recoure au chant et à la musique. Gide, à la suite de Verlaine, cherche d'autres modes d'expression, aptes à révéler l'âme. Dans le journal antérieur on lit :

L'un contre l'autre, si près qu'un même frisson nous enveloppe, chanter la nuit de mai avec des mots extraordinaires, puis, quand toute parole s'est tue, rester longtemps, croyant cette nuit infinie, les yeux fixés sur une même étoile, laissant sur nos joues approchées nos larmes se mêler, et se confondre nos âmes en un immatériel baiser (*Les Cahiers d'André Walter* : 79).

Walter et Emmanuèle atteignent ainsi à la confusion des âmes en ce que, toujours à l'exemple de Verlaine, Walter nomme « un immatériel baiser », par les « mots extraordinaires ».

Définitivement, le chant, dans le projet d'*Allain* s'est substitué aux insuffisances du langage. « Emmanuèle, [...] Mon âme chante ; écoute-la ; elle dit les choses passées » (*Les Cahiers d'André Walter* : 91). Telle Emmanuèle qui a parlé « sans que [s]es lèvres remuent », parce que « la musique de [s]es paroles » (*Les Cahiers d'André Walter* : 63) avait pu prendre la place de son langage, Walter recourra-t-il au même mode d'expression : « Je te rends maintenant ce que tu m'as donné : ta musique et ta poésie » (*Les Cahiers d'André Walter* : 91). Ainsi, une fois l'impuissance du langage reconnue, la poétique musicale de Verlaine va dominer : « De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours... » (*Les Cahiers d'André Walter* : 107).

Pourtant, ce langage impose des contraintes insurmontables au livre projeté, et Walter en sera réduit « au paradoxe de l'harmonie seule, inexécutable et incompréhensible » (Geerts 1980 : 9). D'après Geerts, en effet, « Tout le paradoxe d'*Allain* se résume en ces mots : l'harmonie

adéquate mais incompréhensible, les phrases inadéquates mais qu'on comprend » (Geerts 1980 : 75). Si *Allain* est converti en musique pour traduire l'âme, il devra renoncer à son statut d'œuvre littéraire. C'est pourquoi, des deux, seul lisons-nous *Les Cahiers*.

4.4. Une mise en question du genre romanesque

L'autre originalité formelle du roman est la situation du héros – lui-même double de son auteur André Gide – donné comme romancier, et comme romancier créateur d'un personnage, Allain, qui est le double de ce double et vit en avance sur Walter, comme Walter vit en avance sur Gide. André Walter est donc le roman du romancier, non seulement comme autobiographie possible, mais aussi et surtout en tant qu'œuvre où l'auteur prend pour matière son acte de création. *Les Cahiers d'André Walter* et *Allain*, le livre que le personnage projette d'écrire, apparaissent surtout comme des œuvres symptomatiques d'une mise en question générale du genre romanesque. Il n'est donc pas étonnant d'y reconnaître le portrait type de l'écrivain à cette époque, incarné par André Walter. Rappelons que celui-ci se caractérise par un dégoût pour tout ce qui est naturel, à commencer par l'élan sexuel, par le culte qu'il voue à la plupart des beaux-arts, par son narcissisme, qui le rend uniquement soucieux de sa vie intérieure, etc. « Il en est ainsi pour André Walter, double de son créateur, obsédé par le souci d'écrire, de lire, de cultiver sa sensibilité, refusant la chair et finalement la vie terrestre elle-même, au profit d'un amour littéralement idéal et d'un « roman impossible » (Wittmann 1997 : 32).

Cependant, malgré les analogies évidentes entre cet archétype de l'artiste et la figure singulière de l'écrivain qui est esquissée dans *Les Cahiers*, l'on observe une évolution, qui conduit Gide à rejeter progressivement une conception de l'art littéraire qui dominait encore en 1890. Bien qu'*Allain* est un roman expérimental, dont l'écriture a été rigoureusement

déterminée, on peut y distinguer une volonté affichée de ne pas figer le sens de l'œuvre.

J'ai commencé un nouveau cahier que je veux réserver au livre ; j'en ai écrit hier le plan et jeté les principales lignes. Pourtant, j'ai laissé les conclusions vagues et flottantes, voulant m'imposer une déduction non prévenue et découvrir peu à peu, au fil de l'évolution patiemment découlée [...] – d'autant plus ne vois-je pas très bien jusqu'où je pourrai pousser le drame, ni comment l'arrêter, ni pourquoi (*Les Cahiers d'André Walter* : 91-92).

Quels sont donc les choix qui ont porté Gide à adhérer à une certaine conception de l'écrivain ? Dans *Les Cahiers*, la morale de l'écrivain coïncide avec son souci de justifier l'écriture.

5. La justification d'une vocation littéraire

Malgré que l'artiste « fin de siècle », qui à l'époque affirme son refus de l'influence des milieux, et se place par là-même en dehors de la société, témoignant de la victoire de l'individu sur la collectivité, soit encore prédominant, progressivement, une majorité d'écrivains va se découvrir pour vocation d'exercer une responsabilité morale ou idéologique vis à vis du public. Peut-être influencé par cette évolution, Gide affiche-t-il aussi le souci du public : « Il me semble qu'un tel livre s'impose tellement maintenant que j'ai toujours peur de le voir paraître tout à coup. Si l'on me coupait l'herbe sous le pied ! » (*Journal Inédit d'André Gide au moment de la composition des Cahiers d'André Walter, Les Cahiers d'André Walter* : 187). Cependant, il est probable qu'il réponde surtout au besoin profond de donner une légitimité à sa vocation littéraire. Ce besoin, quasi obsédant chez Gide s'explique probablement par le besoin de faire admettre sa vocation littéraire, jusque là plutôt tolérée que véritablement acceptée, à sa famille. Plus tard, il reviendra sur cette idée dans *Si le grain ne meurt* :

N'était le témoignage que ces *Cahiers* apportent sur l'inquiet mysticisme de ma jeunesse, il est bien peu de passages de ce livre que je souhaiterais conserver. Pourtant, au moment que je l'écrivais, ce livre me paraissait un des plus importants du monde, et la crise que j'y peignais, de l'intérêt le plus général, le plus urgent ; comment eussé-je compris, en ce temps, qu'elle m'était particulière (*Si le grain ne meurt* : 522).

Oui, mon livre, pensais-je, répondait à un tel besoin de l'époque, à une si précise réclamation du public, que je m'étonnais même si quelque autre n'allait pas s'aviser de l'écrire, de le faire paraître, vite, avant moi (*Si le grain n meurt* : 524).

Gide apparaît déterminé et convaincu de remplir une mission en travaillant à son œuvre. C'est pourquoi, « cette nécessité rejette une quelconque distance ironique » (Michelet Jacquod 2008 : 381). Il semble en effet, que l'ironie soit absente du récit. Pourtant, si on ne peut parler d'ironie consciente dans *Les Cahiers*, un second degré tragique parcourt le texte et prépare le terrain au détachement progressif qui se manifestera dès *Les Poésies d'André Walter*. D'après Michelet, les notes que l'exécuteur testamentaire fictif présente, incitent la comparaison entre *Allain*, le roman composé a priori et *Les Cahiers*, œuvre seconde qui ne parvient pas à relever le défi, puisqu'elle reste sous forme de cahiers et de fragments épars.

Pourtant, le projet littéraire de Gide ne coïncidera pas avec l'œuvre rédigée ; tout dans *Les Cahiers* va contribuer à nier cette affirmation implicite d'une responsabilité de l'écrivain par rapport à son lecteur ; de la place dévolue à Madeleine dans le projet des *Cahiers*, au contenu même de l'œuvre.

D'après Wittmann, la préoccupation de Gide à vouloir sacraliser sa vocation littéraire et à s'affirmer comme un pur artiste, serait le résultat d'une influence par réaction exercée par son éducation huguenote. Gide porterait en lui le principe d'une autre conception de la littérature. Puisque « le premier péché de l'écriture, pour les protestants, tient à son

inutilité même » (Wittmann 1997 : 39), comme Gide le notera quelques années plus tard, à propos de *La Porte étroite* : « C'est à la gratuité de l'œuvre d'art que le protestant demeure le plus réfractaire ; il veut à l'œuvre un enseignement, une utilité [...] » (*Romans, récits et soties* : 1548). Ainsi, Gide serait déjà « déserteur, au moment même où il se définit comme symboliste » (Wittmann 1997 : 40).

5.1. Une filiation littéraire

Au souci de révéler un mal qui lui serait propre, s'ajoute celui de s'inscrire dans une filiation littéraire. Dans *Les Cahiers*, Gide souligne cette filiation, manifestant ainsi, qu'il est conscient de se rattacher à une tradition littéraire. D'après Wittmann, en choisissant pour pseudonyme le nom de Walter, tout en faisant remarquer par Pierre Chrysis-Pierre Louÿs, dans la notice, les doubles origines, bretonnes et allemandes, du jeune auteur, il lui attribue la double parenté de Werther et de René (Wittmann 1997 : 41-42).

André Walter est né le 20 décembre 1870 en Bretagne. Son père était de race saxonne, sa mère originaire de Cornouaille. L'influence allemande avait donné à son caractère cette teinte métaphysique que son style reflète sans cesse. Il tenait de la race maternelle cette vaillance de cœur toute bretonne, cette volonté austère et souvent religieuse (*Les Cahiers d'André Walter* : 33-34).

Lang, quant à elle, y voit une prédilection pour les sonorités germaniques et de manière plus générale, une influence germanique manifeste, car elle doute que Gide ait lu *Werther*, avant *Les Cahiers d'André Walter* (Lang 1949 :58). « L'allemand a des allitérations chuchotées qui, mieux que le français, disaient les songeries embrumées » (*Les Cahiers d'André Walter* : 60). Il semble en effet, impossible d'établir avec certitude ce qui relève d'une reprise consciente d'éléments présents chez Goethe et ce qui est de

l'ordre de l'inconscience, cependant, le *Cahier de lectures* permet d'affirmer que Gide avait lu *Werther* avant de terminer son premier livre.

Werther de Goethe. Lu en allemand, une assez grande partie – mais n'ai joui du style que dans les dernières pages de psychologie narrative. La traduction d'Ossian est admirable, relire avant d'en parler – trop à dire – pas très intéressé – resté extérieur comme d'un exercice de rhéteur (*Cahier de lectures*, 10 mars 1890, cité par Delay t. I 1957 : 442).

La référence possible à René se trouve également affirmée dans l'œuvre même. Le passage qui évoque le mal dont souffre Walter semble un pastiche de *René* :

Allain ! L'œuvre rêvée ; - d'abord je la voyais mélancolique et romantique, lorsqu'à l'éveil des sens, j'étais dans les bois, cherchant les solitudes, plein d'inquiétudes inconnues ; lorsqu'un chant de vent dans les pins balancés me semblait chanter mes langueurs au gré des strophes récitées ; que je pleurais aux feuilles tombantes, aux soleils couchants, à l'eau fuyante des ruisseaux, et qu'au bruit de la mer je restais songeur tout le jour (*Les Cahiers d'André Walter* : 44).

Cette double référence aboutit donc, également à légitimer l'œuvre et sa vocation littéraire.

5.2. Madeleine

Il n'est pas possible de comprendre *Les Cahiers d'André Walter*, sans connaître les enjeux personnels qui ont déterminé son écriture et nous ne pouvons rendre compte de la manière dont Gide légitime sa vocation littéraire et se justifie d'écrire, sans rappeler la place centrale occupée par Madeleine. Sa vocation littéraire était d'autant plus difficile à faire

accepter qu'elle s'enracinait dans une situation extrêmement complexe, déterminée par sa situation familiale mais aussi par la question sexuelle, sur laquelle je n'insiste pas puisque j'aurais l'occasion d'y revenir plus tard.

Nous avons vu préalablement que le livre avait été conçu comme une longue déclaration d'amour mais aussi comme « une sorte d'expérience scientifique » Brée 1970 : 34) à l'issue de laquelle Gide prouve que son renoncement à Madeleine le rendrait fou. En effet, dans *Les Cahiers*, la vie réelle et l'histoire fictive, se développent en contrepoint puisqu'en 1891, Gide n'a pas renoncé à épouser sa cousine, alors que l'histoire d'André Walter commence avec le renoncement à Emmanuèle.

La caution la plus profonde apportée par Madeleine à l'écriture est essentiellement d'ordre moral, mais aussi affectif et psychologique. Gide a pu commencer à donner une légitimité à sa vocation littéraire en faisant de son amour pour sa cousine, l'enjeu de l'œuvre. La place centrale réservée à Madeleine dans l'entreprise de justification incite donc à reconsidérer ce qui précède : Madeleine est le seul destinataire véritable, le seul qui importe.

5.2.1. Le rêve d'un amour pur

Dans *Les Cahiers d'André Walter*, André et Emmanuèle s'enchantent ensemble des mêmes livres et communient à travers eux, ils deviennent à ce point semblables, intimes, que bientôt leur entourage s'en inquiète. Cependant, cette condition si propice à la révélation du désir entre les deux jeunes gens, ne l'aidera pas à se manifester : « Pas un événement : la vie toujours intime et pourtant si violente. Tout s'est joué dans l'âme ; il n'en a rien paru » (*Les Cahiers d'André Walter* : 41).

Il semblerait pourtant qu'il y ait autre chose :

Pour ne pas troubler sa pureté, je m'abstiendrai de toute caresse – pour ne pas inquiéter son âme – et même des plus chastes, des

enlacements de mains... de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrai pas lui donner ; ... et je détournerai de ses yeux mes regards, de peur qu'elle ne les désire plus proches, et qu'alors, malgré moi, je n'aille jusqu'au baiser (*Les Cahiers d'André Walter* : 81).

Était-ce par pudeur, par scrupule moral, par timidité, crainte d'être repoussé ? André Walter était-il un platonique ? Sans doute, tout cela était en jeu, mais cette phrase : « je m'abstiendrai... de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrai pas lui donner » laisse à entendre que peut-être Gide était impuissant. Finalement, un peu plus loin dans le texte, André Walter avoue ne pas désirer Emmanuèle : « Aussi bien je ne te désire pas. Ton corps me gêne et les possessions charnelles m'épouvantent » (*Les Cahiers d'André Walter* : 70).

Depuis le temps de son enfance, le rêve d'un amour pur, auquel rien de charnel ne se mêlât, charmait André Walter :

Plus tard, pensais-je, plus tard je n'aurai pas de maîtresses ; mes amours tout entières iront vers l'harmonie. [...] J'étais enfant, je ne pensais qu'à l'âme ; déjà je vivais dans le rêve ; mon âme se libérait du corps ; et c'était exquis, ce rêve des choses meilleures. (*Les Cahiers d'André Walter* : 56).

Ce désir de pureté est à mettre en rapport avec le profond sentiment religieux de Gide. La notion de péché était probablement si forte dans son esprit que craignant de s'y exposer, Gide chercha dans la religion même un moyen d'y échapper. C'est pourquoi, il s'efforça de vivre en parfait accord avec les préceptes de la religion. Pourtant, cette soif de pureté puise son origine dans les zones les plus troubles et obscures de son être. Dans *Si le grain ne meurt*, André Gide avoue avoir été victime d'une illusion, au point de prendre pour vertus des inclinations qui n'étaient pas encore des vices mais allaient bientôt le devenir.

Mon incuriosité à l'égard de l'autre sexe était totale ; tout le mystère féminin, si j'eusse pu le découvrir d'un geste je ne l'eusse point fait ; je m'abandonnais à cette flatterie d'appeler réprobation mes répugnances et prendre mon aversion pour de la vertu (*Si le grain ne meurt* : 437).

Plus il s'aveuglait sur sa propre nature, dont il ignorait qu'elle put être qualifiée de perverse, plus il pensait se rapprocher de Dieu alors qu'il s'en éloignait. Cette confusion entre le bien et le mal s'explique dans son cas par la coïncidence entre ses goûts personnels très austères et des interdits religieux qui ne l'étaient pas moins.

Jean Delay, dans *La Jeunesse d'André Gide*, a longuement analysé ce phénomène qu'il désigne sous le terme « d'angélisme » et définit comme « le rêve d'un amour pur, auquel rien de charnel ne se mêle » (Delay 1957 t. I : 495). Et pour lui, il ne fait aucun doute que la pédérastie de l'écrivain en est la conséquence directe : « Le fait même que les satisfactions de la chair soient initialement tenues pour méprisables pour l'angéliste et incompatibles avec l'amour voué à une « figure idéale » de femme, ou de la femme entraîne fatalement une dissociation entre l'amour et le plaisir » (Delay 1957 t. I : 528). Cependant, Dubuis doute que Gide, conscient des causes profondes de son désintérêt pour la femme eu égard d'orientation sexuelle, puisque l'illusion dont fut victime André Gide apparaît comme limitée (Dubuis 2011 : 80).

Mais s'il ne désire pas Emmanuèle, Gide ne renonce pas pour autant à de solitaires voluptés, car le jeune homme a dissocié amour et plaisir.

Puis, je les ai tant séparés que maintenant je n'en suis plus le maître ; ils vont chacun de leur côté, le corps et l'âme ; elle, rêve de caresses toujours plus chastes ; lui, s'abandonne à la dérive. La sagesse voudrait qu'on les mène ensemble, qu'on fasse converger leurs poursuites, et que l'âme ne cherche pas de trop lointaines amours où le corps ne participe (*Les Cahiers d'André Walter* : 91).

Le conflit entre l'amour pour Emmanuèle et les plaisirs solitaires fera sombrer André Walter dans la folie et la mort.

Tout se dessine... Aimer par l'âme seule une âme qui vous aime de même, et que les deux, devenues si pareilles par une lente éducation, se soient connues jusqu'à se confondre... le corps les gênera plutôt, car il aura d'autres désirs... Puis la mort vient qui te délivre. Et, comme l'âme est immortelle, les chers amours continueront... Elle meurt ; donc il la possède... Oui, mais Allain vit encore : il demande le surhumain, la chair se vengera... La folie est au bout (*Les Cahiers d'André Walter* : 93).

Dans son étude sur la formation d'André Gide, Jean Delay évoque également l'importance que le romancier attachait au livre de Denis de Rougemont *L'Amour et l'Occident*, où se trouve exposée une conception originale du mythe de Tristan. L'auteur de *Si le grain ne meurt* y avait trouvé « l'explication de quelques-unes de mes erreurs, et des plus anciennes » (Delay t. I 1957 : 505). Le mythe de Tristan est le symbole de la préférence pour la passion insatisfaite, qui trouve son accomplissement non dans la possession charnelle refusée mais dans la frustration, la souffrance et la mort. Denis de Rougemont rattache le mythe à des origines orientales et orphiques ; celles de l'amour célébré par Platon, endieusement qui procède de la divinité et retourne à la divinité. Le platonisme se continue dans la littérature courtoise et imprègne l'œuvre de Dante et le romantisme allemand. Cette conception de l'amour avait pu parvenir jusqu'à Gide autant à travers la voie mystique que par la voie romantique. Cependant, Delay considère que cette tradition ne s'impose que s'il existe un accord préétabli : « [...] l'angélisme ne rend malade que celui qui était déjà par sa nature un angéliste, [...] ne trouble qu'un esprit courtois, préparé au philtre par son tempérament mais aussi par une fixation précoce et décisive sur une image de femme vénérée » (Delay 1957

t. I : 511). Dans le cas de Gide, il s'agirait de sa mère, dont il recherchera sans cesse la figure idéalisée.

5.2.2. L'interdit moral

Dans l'enfance de Gide il n'y eut aucune situation oedipienne au sens freudien du terme, cependant, comme nous avons pu établir dans la première partie de cette étude, il fut victime d'un complexe affectif déterminé par l'image d'une mère sévère, incarnation de la conscience morale puritaine qui interdit les satisfactions de la chair. Toutes les femmes qui avaient des ressemblances avec l'image de la mère réactivèrent une interdiction qui entraîna, selon le mot même de Gide, une « inhibition ». Notamment sa cousine Madeleine :

Dans le rêve seulement la figure de ma femme se substitue parfois, subtilement et comme mystiquement, à celle de ma mère, sans que j'en sois très étonné... Le rôle que l'une ou l'autre joue dans l'action du rêve reste à peu près le même, c'est à dire un rôle d'inhibition » (*Ainsi soit-il* : 1201).

Cependant, cette figure idéale était une figure composée des nombreuses figures de femmes présentes dans l'enfance de Gide : sa mère, bien sûr, mais aussi Anna Schackleton, ses tantes Claire et Lucile, toutes modèles de décence, d'honnêteté, « à qui le prêt du moindre trouble de la chair eût fait injure » (*Ainsi soit-il* : 1176). Dans l'enfance, la conscience morale de Gide se forma essentiellement sous des influences féminines, c'est pourquoi il en vint à identifier le sexe féminin et la vertu :

Les désirs, pensais-je sont le propre de l'homme ; il m'était rassurant de ne pas admettre que la femme en pût éprouver de semblables ; ou seulement les femmes de « mauvaise vie ». Telle était mon inconscience, il faut bien que j'avoue cette énormité, et qui ne peut trouver d'explication ou d'excuse que dans

l'ignorance où m'avait entretenu la vie, ne m'ayant présenté d'exemples que ces admirables figures de femmes, penchées au-dessus de mon enfance (*Et nunc manet in te* : 1129).

C'est le rôle d'inhibition de la sexualité joué par cette figure idéale qui explique le caractère platonique des amours d'André Walter pour Emmanuèle et d'André Gide pour Madeleine.

Ce que je crains qu'elle n'ait pu comprendre, c'est que précisément la force spirituelle de mon amour inhibât tout désir charnel. Car je sus bien, par ailleurs, prouver que je n'étais pas incapable d'élan, je parle de l'élan qui procrée, mais à condition que rien d'intellectuel ou de sentimental ne s'y mêlât. (*Et nunc manet in te* : 1141).

La condition nécessaire à Gide pour désirer, était de ne pas aimer.

5.2.3. L'envers de l'angélisme

D'autre part, l'angélisme empêche la réalisation amoureuse et l'instinct, qui ne réussit pas à trouver son compte dans ce rapport platonique, trouve la satisfaction par des voies détournées. Ainsi, nous pouvons lire dans *Si le grain ne meurt* : « Tout autre échappement m'étant refusé, j'étais retombé dans le vice de ma première enfance et me désespérais à neuf chaque fois que j'y retombais » (*Si le grain ne meurt* : 522). Dans ses *Cahiers*, André Walter lutte de façon obsédante contre la volupté qu'il tient pour pêché mortel. *Le Cahier noir*, deuxième partie du roman, fait le récit des tentations, des phantasmes nocturnes, des combats, des victoires et surtout des retombements du jeune huguenot. Cependant, était-ce seulement la pratique de l'onanisme qui provoque chez André ce sentiment d'angoisse si intense ? Delay croit qu'il s'agit surtout de la forme des tentations particulières qui l'assaillent et qui lui font sentir qu'il n'est pas comme les autres (Delay 1957 t. I : 524). Quels étaient ces

phantasmes qui inspiraient ses tentations solitaires, sa « contenance dépravée » ? Assurément pas la femme, dont les visions, nées des rêves d'André Walter et évoquées dans le roman, sont toutes angoissantes et parfois même macabres. On retrouvera cette même perception de la femme dans les phantasmes évoqués dans le futur *Voyage d'Urien*.

La femme des cauchemars waltériens n'est que trou noir ou sac vide plein de sable.

Elle m'ait apparue, très belle, vêtue d'une robe d'orfrois qui jusqu'à ses pieds tombait sans plis comme une étoile ; elle se tenait toute droite, la tête seulement inclinée, avec un mièvre sourire. Un singe, en sautillant, s'est approché ; il soulevait le manteau en balançant les franges. Et j'avais peur de voir ; je voulais détourner les yeux, mais malgré moi, je regardais. Sous la robe, il n'y avait rien ; c'était noir, noir comme un trou ; je sanglotais de désespoir. Alors, de ses deux mains, elle a saisi le bas de sa robe et puis l'a rejetée jusque par-dessus sa figure. Elle s'est retournée comme un sac. Et je n'ai plus rien vu ; la nuit s'est refermée sur elle... Je me suis éveillé, tant j'avais peur ; - la nuit était encore si noire que je ne savais si ce n'était pas encore la nuit du rêve (*Les Cahiers d'André Walter* : 157).

Son angoisse de la chair et sa peur des femmes, se manifeste également dans *Le Cahier blanc*, lorsque Walter rend compte d'une peur pathologique des prostituées :

J'en hais jusqu'à l'approche, et ces mots sifflés à l'oreille, intonations triviales ou subtiles, voix de goules et ou de sirènes ; je les hais ! je les hais toutes entières. – Et, quand je marche dans la rue, je quitte les trottoirs, je cours hâtif sur les pavés ; je les vois de loin qui se retournent, vont et viennent... et leurs gestes, leurs propos soupçonnés m'intriguent malgré tout ; j'aimerais savoir... (*Les Cahiers d'André Walter* : 53).

Ces images font place dans *Les Cahiers* à des tentations plus complexes. Une nuit, une rêverie enchante le jeune huguenot et entraîne une excitation sans précédent :

Dans la rivière je revoyais les enfants aperçus de *** qui s’y baignent et plongent leur torse frêle, leurs membres brunis de soleil dans cette fraîcheur enveloppante. [...] Devant mes yeux se balançaient, d’abord indécises, les formes souples des enfants qui jouaient sur la plage et dont la beauté me poursuit ; j’aurais voulu me baigner aussi, près d’eux, et, de mes mains, sentir la douceur des peaux brunes. Mais j’étais tout seul ; alors un grand frisson m’a pris, et j’ai pleuré la fuite insaisissable du rêve... (*Les Cahiers d’André Walter* : 145).

Pour la première fois apparaît ici le phantasme qui sera celui de toute la vie homosexuelle d’André Gide et qui le poursuivra jusqu’à la mort. Ce phantasme contient déjà toutes les particularités de ses goûts sexuels, quant au choix de l’objet et de la relation. Les objets de désir ne sont ni des femmes, à ses yeux sacrées ou vulgaires, ni des hommes, car la force virile lui faisait horreur, mais des enfants de sexe masculin ou des adolescents qui devaient nécessairement avoir la peau brune. Il était épris des forces frêles des très jeunes garçons. L’eau était aussi un thème de sa volupté et le thème des enfants au bain le poursuivra jusque dans sa vieillesse, ainsi qu’en témoignera *Acquasanta*⁹. On a déjà noté l’émoi que produisait chez l’enfant de *Si le grain ne meurt*, un certain conte de George Sand et l’image du petit Gribouille flottant dans la rivière.

Ce que Gide désire alors et qu’il désirera toujours, ce sont des contacts furtifs, et non pas la possession. Gide sera toujours épouvanté par la possession charnelle : « Pour moi qui ne comprends le désir que face à face, réciproque et sans violence, et que souvent, pareil à Whitman, le plus furtif contact satisfait [...] » (*Si le grain ne meurt* : 596).

⁹ *Journal (1939-1949) Souvenirs*, p. 1106.

Pour Delay, chez les angélistes, les instincts sexuels se satisfont de différentes façons selon les circonstances et le caractère : c'est tantôt l'onanisme, tantôt les femmes vulgaires sur lesquelles l'inhibition est levée. Finalement, chez ceux qui y sont plus ou moins prédisposés, c'est l'homosexualité ou la pédérastie (Delay t. I 1957 : 528).

5.2.4. André Walter, un narcisse romantique

Le mal d'André Walter est aussi celui de la lutte entre le rêve et la vie. Le jeune André préfère son rêve au monde et se contempler plutôt que vivre, ce qui est le propre de Narcisse qui vit penché sur lui-même, et son inclination est le symbole du dédoublement du moi en acteur et spectateur. Ainsi André Walter est tourné vers soi et c'est son monde intérieur qu'il regarde.

Le narcissisme d'André Walter est à la fois psychique et physique, il est aussi soucieux de l'image de son corps que de celle de son âme. Il contemple dans la glace les expressions de son visage et s'exerce à les « assouplir », à les rendre « interprètes dociles » :

Ils en riraient, s'ils avaient vu ; le regard fouillant le regard, et, la nuit, presque hypnotisé par le jeu changeant des prunelles profondes, cherchant ce qui des émois se révèle au dehors, dans le regard qui brille ou qui pleure ; quels alignements de paupières, quels rapprochements des sourcils, quels plissements du front devaient accompagner les mots de passion, d'enthousiasme ou de tristesse... Comédien ? peut-être... ; mais c'est moi-même que je joue (*Les Cahiers d'André Walter* : 68).

Rappelons que Gide adolescent était, comme André Walter, très préoccupé de son apparence physique. Dès l'âge de seize ans, il avait commencé à contempler assidûment ses traits dans le petit miroir hérité d'Anna Shackleton : « Je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans

mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver » (*Si le grain ne meurt* : 508). Il portait à l'époque les cheveux longs, adoptaient des attitudes languissantes, des poses très étudiées.

Il tenait surtout un *Journal* intime, tout comme André Walter, accessoire indispensable pour assouvir son besoin d'analyser ses états d'âme.

André Walter est un Narcisse romantique. Il s'enchant de son monde intérieur, suite mobile et mouvementée de rêveries vagues, de douloureux émois, de ferveurs et d'extases, et il n'a que mépris pour la réalité extérieure comme pour l'action. Et afin de goûter « l'infini bonheur », de parvenir à « un nirvana prodigieux, où le moi tout entier se fondrait, s'abîmerait en extase et garderait pourtant la volontaire conscience de son évanouissement », il faut engourdir la raison et que la sensibilité s'éveille : « il faut que la volonté se tue elle-même, s'annihile volontairement » (*Les Cahiers d'André Walter* : 140 et 106).

6. Le problème d'André Walter

Les Cahiers d'André Walter procèdent donc d'une seule et même ambition, celle de proposer une réponse au problème d'André Walter. Celui-ci apparaît dans *Le Cahier blanc* comme « le résultat de deux contraintes qui lui interdisent de connaître le bonheur » (Wittmann 1997 : 53). La première réside dans le conflit, vécu par André Walter entre sa chair et son âme, qui va être donné explicitement pour le sujet du roman à écrire dans les notes prises par celui-ci pour la composition de son roman *Allain* : « Deux acteurs : l'Ange et la Bête, adversaires –l'âme et la chair » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92). La seconde, est d'ordre moral et procède de l'engagement, arraché à André Walter par sa mère mourante, de renoncer à sa cousine Emmanuèle. Ces contraintes font du jeune homme un être déchiré et dès lors, la dynamique des *Cahiers* va tâcher de restaurer la félicité contrariée. La notion y est critiquée dans l'œuvre : « Ils ne comprendront pas ce livre, ceux qui recherchent le bonheur. L'âme n'en

est pas satisfaite ; elle s'endort dans les félicités ; c'est le repos, non point la veille : il faut veiller » (*Les Cahiers d'André Walter* : 44). Le bonheur recherché par André Walter se confond donc avec un état particulier de l'âme ; l'âme entendue comme sensibilité : « Ils demanderont ce qu'est l'âme ? L'ÂME, c'est en nous LA VOLONTÉ AIMANTE » (*Les Cahiers d'André Walter* : 62). Le fondement de ce bonheur serait l'affirmation de soi et la libération, atteintes au moyen de l'activité ou l'intensité d'être : « L'âme agissante, voilà et désirable – et qu'elle trouve son bonheur, non point dans le BONHEUR, mais dans le sentiment de son activité violente » (*Les Cahiers d'André Walter* : 44). Pour atteindre à l'affirmation de cette sensibilité, donc, il faudra :

Multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en une seule vie, en un seul corps. Faire son âme hôtesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémit aux émotions d'autrui comme aux siennes ; elle oubliera ses douleurs propres en cessant de se contempler seule. [...] Que jamais l'âme ne retombe inactive ; il la faut repaître d'enthousiasme » (*Les Cahiers d'André Walter* : 50).

Soulignons que ces règles de vie, rappellent beaucoup plus la disponibilité prônée plus tard dans *Les Nourritures terrestres*, que l'univers de l'esthète décadent.

Pourtant, ces règles ne constituent pas une réponse satisfaisante à elles seules, puisqu'elles ne combleraient pas le vide laissé par l'impossibilité de rejoindre l'âme-sœur. Aussi, Walter devra-t-il surmonter cet obstacle par la pratique de la vertu.

Après les ennuis cérémonieux qui distraient, nous avons communié ensemble. Emmanuèle était devant moi ; je ne l'ai pas regardée, et pour ne pas penser à elle et m'empêcher de rêver, je répétais : « Puisqu'il faut que je la perde, que je te retrouve au moins, mon Dieu, - et que tu me bénisses d'avoir suivi la voie étroite (*Les Cahiers d'André Walter* : 39-40).

À la fin du *Cahier blanc*, la prière réunira Emmanuèle et André au-dessus du lit de la mère défunte. Elle apparaît comme le terme de la quête de la vertu de Walter :

Tu n'as pu séparer que nos corps, puis tous trois nous nous sommes reposés, en la sérénité de la vertu suivie ; mais [...] l'âpre vertu d'abord, et qui semblait séparatrice, s'est faite toute glorieuse pour consommer le chaste désir de nos âmes (*Les Cahiers d'André Walter* : 87-88).

Cette union ne peut être cependant, que provisoire puisque la situation nouvelle d'André Walter la rendra caduque. Finalement, l'art va apparaître dans le livre comme une forme de méditation capable de résoudre le problème d'André Walter.

Indiquer le sens ou la nécessité d'une vocation d'artiste et réfléchir sur la création littéraire, tels sont les enjeux qui se dégagent presque explicitement de la réflexion d'André Walter sur le bonheur : l'homme sensible, en 1891, c'est l'artiste, et sa félicité, si éloignée du bonheur commun, c'est la création (Wittmann 1997 : 63).

Dans le *Cahier noir*, André Walter doit non seulement prendre en compte le mariage d'Emmanuèle, mais encore sa mort, qui suit rapidement celui-ci. Le néant menace l'univers d'André Walter ; l'écriture va apparaître comme le moyen d'échapper à son emprise. Telle est la mission assignée à l'écriture musicale, - dont nous avons déjà parlé à l'occasion de l'influence de Verlaine sur *Les Cahiers* – qui seule peut réaliser l'union des âmes puisque le langage est impuissant. Ainsi, André Walter parvient à définir la poétique de son œuvre, *Allain*. « [...] forme si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides » (*Les Cahiers d'André Walter* : 92). Cette poétique doit permettre d'exprimer immédiatement et

pour l'éternité l'exaltation de l'âme dans la rencontre amoureuse. « Oh ! laisser quelque chose – ne pas mourir tout entier ; mon cahier, alors, si *Allain* n'est pas achevé ou si je deviens fou trop vite » (*Les Cahiers d'André Walter* : 148).

6.1. Manifester selon Schopenhauer

Ainsi, à travers elle, l'individu peut « manifester ». Cette idée que l'artiste doit « manifester » par son œuvre, fonde dans le *Cahier noir* une véritable mystique de l'œuvre. À l'origine de cette idée, se trouve la philosophie de Schopenhauer et de son *Monde comme volonté et comme représentation*. Cette influence a été indiquée par Gide lui-même. « Mon initiation philosophique, c'est à Schopenhauer, et à lui seul, que je la dois » (*Si le grain ne meurt* : 519). Il faut aussi rappeler que « chez les symbolistes, l'influence de Schopenhauer faisait partie d'un horizon commun d'idéalisme, imprécis le plus souvent dans son information, d'où se détachait également Wagner (Geerts 1980 :15).

Walter lit l'ouvrage de Schopenhauer : « Fini la première partie du Monde (référence en notes) [...] » (*Les Cahiers d'André Walter* : 96), puis il cite directement le philosophe dans le texte :

Schopenhauer

Perdre le sentiment de son rapport avec les choses, de sorte que la représentation se dégage toute pure et qu'aucune connaissance extérieure ne distraie de la connaissance intuitive et de la vision commencée tout à coup ne s'éveille (*Les Cahiers d'André Walter* : 109).

A travers lui, Walter fonde la nécessité de manifester sur un plan métaphysique, c'est-à-dire, rechercher la forme nécessaire à l'accomplissement de sa vocation artistique. « Nous vivons pour manifester, point pour vivre » (*Les Cahiers d'André Walter* : 120). Là encore,

Walter et par lui Gide, renvoient à la génération d'écrivains imprégnés d'un idéalisme nourri notamment par la lecture de Schopenhauer.

6.2. Sacralisation de l'œuvre

Le Cahier noir, transforme donc Walter en une figure de l'artiste et élève le livre à la hauteur d'un idéal sacré, celui de l'Œuvre. Celle-ci a été définie tout au long du *Cahier blanc* comme un objet idéal, sans rapport avec le réel : « Allain !, l'œuvre rêvée [...] » (*Les Cahiers d'André Walter* : 44). Puis, « Étrange : - se mettre à l'œuvre depuis deux ans rêvée » (*Les Cahiers d'André Walter* : 91). L'œuvre apparaît comme le but déjà achevé, nécessaire et suffisant, vers lequel l'artiste doit tendre. Avant même d'être rédigée, l'œuvre s'impose à son créateur. « Expression de la Vérité sur un plan supérieur, qui reprend et dépasse les autres plans, la métaphysique, la morale, elle oppose donc la plénitude de son sens au chaos des émotions et de la vie » (Wittmann 1997 : 74). De par son caractère sacré, l'œuvre implique le sacrifice de l'artiste. Rappelons que cette idée est l'un des principes fondamentaux de l'éthique propre aux écrivains de la période symboliste. Finalement, Walter devra payer par la folie et la mort pour parvenir à écrire l'œuvre :

Allain. – Il faut que l'œuvre se finisse. – Mais la folie est imminente.

Le dilemme se pose. –

Se reposer ? C'est perdre du terrain – et je n'entraverai pas sa marche ; - d'ailleurs je ne peux pas me reposer.

Se hâter alors ! presser furieusement sa besogne ; - mais j'active d'autant plus sa venue.

Il n'y a pas moyen d'en sortir.

Tant pis ! Ce sera la course éperdue (*Les Cahiers d'André Walter* : 147).

Ainsi, la dévotion absolue à l'art et à l'œuvre, partagée par une majorité d'écrivains, au début des années 1890, est capable à elle seule de définir un idéal littéraire propre au symbolisme. Or, les choix de Gide procèdent de cette mystique de l'art érigée en réponse au problème incarné par son personnage. Celle-ci doit aller jusqu'au sacrifice, signifié en termes romanesques par la folie et la mort du jeune écrivain. Il est certain que le refus de Madeleine prédisposa Gide à se définir comme un artiste entièrement dévoué à son œuvre : il voulut répondre à cet amour qu'il considérait sacré par une création littéraire sacralisée par lui-même.

7. Conclusion

Finally, nous pouvons conclure que *Les Cahiers d'André Walter*, apparaissent parfaitement représentatifs de la période littéraire où ils ont été écrits. Le livre se donne en effet, comme une réponse à la crise du roman. Gide va tenter de renouveler le genre par un récit dont la structure est absolument rigoureuse. D'autre part, à travers *Les Cahiers*, il participe aux réflexions symbolistes menées pour découvrir d'autres formes de rythme et, dans le sillage de Verlaine et de son art poétique musical, tente de découvrir d'autres modes d'expression.

D'autre part, on distingue clairement dans l'œuvre des analogies évidentes entre l'archétype de l'artiste « fin de siècle » et la figure singulière de l'écrivain esquissée dans *Les Cahiers*.

Finally, la préoccupation de Gide à vouloir sacraliser sa vocation littéraire et son œuvre au point d'en sacrifier sa personne, est également l'un des principes fondamentaux, de l'éthique propre aux écrivains de la période symboliste.

Pourtant, on y observe une évolution ; Gide semble rejeter progressivement une conception de l'art littéraire qui dominait encore en 1890. Bien qu'*Allain* est un roman expérimental, dont l'écriture a été rigoureusement déterminée, on peut y distinguer une volonté affichée de ne pas figer le sens de l'œuvre, ce qui annonce les jeux de *Paludes*.

Et bien que l'ironie semble y être absente, un second degré tragique parcourt le texte et prépare le terrain au détachement progressif qui se manifestera dès *Les Poésies d'André Walter*, puisque les notes que l'exécuteur testamentaire fictif présente, incitent la comparaison entre *Allain*, le roman composé a priori et *Les Cahiers*, œuvre seconde qui ne parvient pas à relever le défi.

Gide dit dans son roman l'idéal d'un homme qui refuse de séparer la poésie de la vie. Cet idéal demeurera celui de Gide tout au long de sa vie. Cependant, Walter meurt, et Gide, lui, peut vivre et écarter la folie parce qu'il peut écrire André Walter. Le fait de pouvoir se projeter dans la littérature lui permet d'échapper au sort de son modèle. L'exaltation mystique de celui-ci, son puritanisme exacerbé, ses retombements dans le vice, son amour angélique pour sa cousine, c'est lui bien sûr, mais c'est un lui fou, un lui incomplet.

Une fois *Les Cahiers* achevés, Gide éprouva un sentiment aigu de libération qu'il doit très certainement à cette analyse de soi qu'il y fait et à la prise de conscience de ses conflits, qu'il projeta dans l'écriture. Le livre exerça une fonction cathartique.

[...] par moments pourtant, bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il semblait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses » (*Si le grain ne meurt* : 522).

Quand il achève son œuvre, Gide ne sait plus vraiment qui il est, il se sent vide, inconnu à lui-même et demeurera en attente d'une nouvelle œuvre qui le transformerait à nouveau en un autre. Il sera désormais voué à son œuvre, elle est devenue son existence tout entière.

Chapitre VI : *Le Voyage d'Urien* ou la première critique au symbolisme

1. Un séjour à Munich

1.1. La complexité inextricable des émotions

C'est pendant sa retraite de janvier 1892 à Uzès que Gide forma le projet d'un voyage en Allemagne, afin de fuir Paris et la vie littéraire. Après une année de dispersion, il lui sembla qu'un long et studieux séjour en pays germanique, l'aiderait à redevenir le grave Walter. Il partit donc pour Munich le 8 mars 1892 et y séjourna pendant trois mois. C'est à cette époque que commence son commerce assidu avec Goethe, dont l'influence sera fondamentale, comme nous aurons l'occasion de constater lors de notre étude de *Paludes*.

D'autre part, Gide, qui fréquente les réunions d'artistes, va au théâtre et se doit aux obligations mondaines, s'irrite de ne pouvoir dédier tout son temps au travail créateur afin de se libérer par l'écriture des rêves obsédants qui le harcèlent. À présent, toutes les choses lui paraissent vaines auprès de la réalisation de son œuvre : « J'ai toute une portée de livres dans ma tête, que je m'enrage de n'avoir pas le temps d'écrire. On ne devrait faire que des livres dans sa vie ; comme tout le reste m'embête !! » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, 21 mars 1892, citée par Delay II 1957 : 161). Mais il a tant de projets en tête et si divers qu'il a du mal à se concentrer. Devant l'inquiétude de sa mère, Gide précise :

Je ne t'ai jamais dit je crois que mes idées sont nébuleuses et chaotiques lorsque je veux écrire – ce n'est (heureusement!) absolument pas ça – elles sont au contraire – et mes sensations, d'une vivacité et d'une netteté très grande sitôt que je médite un peu : je te disais qu'elles étaient enchevêtrées, comprends-tu ? Je

n'ai jamais ou presque jamais une idée simple (ce qui serait bien malheureux), mais une succession d'idées, un registre si tu veux – et cette série d'idées me semble ne pouvoir se démembrer, tant chaque idée tient aux autres. Renan a pour cela un mot excellent dans sa préface de *L'Avenir de la science* : il dit que, dans sa jeunesse, ses idées étaient comme des *fardeaux branchus* et qu'il ne pouvait les remuer sans les accrocher les uns aux autres. (Lettre d'André Gide à sa mère, 26 mars 1892, citée par Delay II 1957 : 162).

Cet état de « complexité inextricable des émotions », qu'il avait déjà connu avant *André Walter* et avant le *Narcisse*, était toujours chez lui l'état qui précédait la production nouvelle. (*Journal* t. I : 128). Il voudrait écrire plusieurs œuvres :

Certaines ne datent que de quelques mois – les deux plus fortes de déjà plus d'un an et je n'ai pas cessé d'y penser. Si tu me crois si entraîné par le flot contemporain, c'est je crois que je ne t'en ai jamais parlé. Mais elles sont horriblement difficiles à faire et je crois que j'écirai d'abord mon Voyage au Spitzberg dont je t'ai parlé – pour me refaire un peu la main et m'entraîner – car le reste demandera un très grand recueillement, un grand silence (Lettre d'André Gide à sa mère, 30 mars 1892, citée par Delay II 1957 : 163).

Les « deux plus fortes », dont Gide parle à sa mère dans sa lettre, sont *Mort de M^{elle} Claire* et finalement *La Porte étroite*. *Le Voyage au Spitzberg*, qui deviendra *Mon voyage au pôle* puis finalement *Le Voyage d'Urien*, fut conçu selon la pure esthétique symboliste, et donc bien dans le « flot contemporain ».

1.2. Un début de révolte

C'est aussi pendant son séjour, à travers les lettres qu'il échange avec sa mère, que se manifeste une évolution de ses sentiments vis-à-vis d'elle. « Il s'y révèle une impatience croissante qui frise souvent l'insolence et annonce la révolte prochaine » (Delay II 1957 : 167). En effet, pendant son séjour à Munich une grande détérioration des rapports entre mère et fils s'était produit, bien que la révolte couvait chez Gide depuis qu'il soupçonnait les manœuvres de sa mère de le maintenir en tutelle et de le faire renoncer à l'objet de son amour.

Son irritation se manifeste tant à propos de petites choses que de questions beaucoup plus graves. La fidélité de Gide au cénacle fut notamment l'objet d'une vive polémique ; M^{me} Gide étant résolument pour l'art poétique de Boileau et contre celui de Mallarmé. Finalement, Gide perd patience :

Je reçois encore de toi une lettre terrible. Sur huit longues pages, 6 ½ sont usées pour me convaincre de quelque chose... Tu as une façon de vous pousser par les épaules pour vous faire passer où tu veux, tout en disant « Est-ce que tu ne crois pas que tu ferais bien de passer par là » - qui rappelle trop le procédé du mendiant de Gil Blas qui lui demande doucement sa bourse au bout d'un pistolet. Tout cela me prouve à quel point tu t'intéresses à moi, mais j'aime bien pour mes décisions ne relever que de moi-même – tu sais bien qu'elles n'ont lieu qu'après d'interminables délibérations. Tu ne t'étonneras pas que je ne réponde pas à tous les articles de ton réquisitoire (Lettre d'André Gide à sa mère, 14 mai 1892, citée dans Delay II 1957 : 166).

Et le 27 mai :

Tu me reproches d'être trop influençable et n'as pas l'air de voir que tu m'influences tout comme les autres, seulement avec un manque de discrétion extraordinaire... Enfin, dis-toi une fois pour toutes, je t'en prie, que moi surtout, moi seul, suis père et tuteur de mon œuvre, dois et peux la mener jusqu'à la maturité – et qu'elle

ne relève enfin que de moi (Lettre d'André Gide à sa mère, 27 mai 1892, citée dans Delay II 1957 : 166).

En ce domaine au moins, Gide entend être indépendant, et c'est précisément par le biais de son œuvre qu'il commence d'affirmer son indépendance. À son retour, il annonce à M^{me} Gide qu'il a décidé de ne pas descendre rue de Commaille, mais à l'hôtel : « Je vais donc probablement tâcher de m'installer à Auteuil ou au Bas-Meudon, ce qui [...] permettra que chacun ignore ma présence à Paris. Ce qui me permettra enfin de travailler sans être dérangé (Lettre d'André Gide à sa mère, 27 mai 1892, citée par Delay II 1957 : 171).

2. À La Roque

2.1. Un état permanent d'obsession sexuelle

Dès son retour à Paris, au début de juin, Gide se mit à travailler au *Voyage d'Urien*. Il y restera un mois, auprès de Madeleine qui y séjournait depuis quelques semaines. Une fois sa cousine partie, Gide se rendit à La Roque car il désirait être seul.

À son état de « complexité inextricable des émotions », il fait ajouter un état permanent d'obsession sexuelle, dans lequel il se trouve pendant tout l'été 92 :

À La Roque, l'avant dernier été, j'avais pensé devenir fou ; presque tout le temps que j'y passai, ce fût cloîtré dans la chambre où n'eut dû me retenir que le travail, vers le travail m'efforçant en vain (j'écrivais *Le Voyage d'Urien*) obsédé, hanté, espérant peut-être trouver quelque échappement dans l'excès même, regagner l'azur par-delà, exténuer mon démon (je reconnais là son conseil) et n'exténuer que moi-même, je me dépensais maniaquement jusqu'à l'épuisement, jusqu'à n'avoir plus devant soi que l'imbécillité, que la folie » (*Si le grain ne meurt* : 593).

Comme nous verrons par la suite, ce contexte biographique ne sera pas inutile à l'interprétation du symbolique *Voyage d'Urien* et des phantasmes sexuels dont il est particulièrement chargé. Gide « se sentait à nouveau, comme le Walter du *Cahier noir*, enfermé dans la névrose [...] » (Delay II 1957 : 176) et ne voyait à l'horizon « rien qu'un désert, affreux, plein d'appels sans réponses, d'élans sans but, d'inquiétudes, de luttes, d'épuisants rêves, d'exaltations imaginaires, d'abominables retombements » (*Si le grain ne meurt* : 593). Cependant, les nombreuses lectures qu'il fait à l'époque lui redonneront toute l'énergie intellectuelle dont il avait besoin pour faire avancer *Le Voyage*.

2.2. Le serment de fraternité

Fin septembre 92, les trois cousines, Madeleine, Jeanne et Valentine, vinrent à La Roque. Pendant leur séjour, Gide leur fit de nombreuses lectures à haute voix et lu avec Madeleine Goethe, Novalis ou Shakespeare. Pourtant, cette intimité ne rapprocha pas de lui sa cousine, non seulement elle lui exprima sa décision de ne pas l'épouser, mais aussi son désir que leurs vies se désengagent pour les laisser libres, l'un et l'autre de se marier. Jamais le lien sentimental qui continuait de les unir ne fût plus proche de la rupture, du moins de son côté. Gide se sentit de nouveau obligé de faire serment de fraternité pour ne pas perdre « jusqu'à ce peu d'affection que tu me gardes encore, et dont j'ai besoin, m'entends-tu ? » (Lettre d'André Gide à Madeleine, octobre 1892, citée par Delay II 1957 : 184). M^{me} Gide, s'inquiéta de l'état de dépression dans lequel se trouvait son fils. Malgré le premier refus que Gide avait essuyé vingt mois plus tôt, il restait obstinément fidèle à son amour pour sa cousine. M^{me} Paul Gide avait bien senti que seule Madeleine était capable d'exercer l'influence morale qu'elle-même perdait de jour en jour. Peut-être parviendrait-elle à le fixer pour toujours dans la bonne voie ? Sur les

instances de son fils, elle se laissa donc fléchir et écrivit à Madeleine. Mais la réponse de celle-ci fut ambiguë.

Fin novembre 1892, de retour à Paris, Gide s'enferma dans sa tour et rédigea la dernière partie du *Voyage*. Fin décembre, il en fit la lecture à Paul et Pierre Laurens ; *Le Voyage d'Urien* était terminé.

3. Une tentative de démystification

Le ton désabusé des remarques consignées par Gide dans son *Journal*, au moment où il écrit *Le Voyage d'Urien*, contraste nettement avec l'enthousiasme qui a présidé à la composition des *Cahiers d'André Walter*. Gide y évoque la question de la nécessité de l'œuvre et la met en doute. « Je n'ai écrit aucun livre sans avoir un besoin profond de l'écrire, *Le Voyage d'Urien* seul excepté ; et encore, il me semble que j'y ai mis beaucoup de moi, et que, pour qui sait lire, il est, lui aussi, révélateur » (*Journal* t. II : 308). De plus, le climat de crise ouvert par le refus de Madeleine, ruine par avance les justifications d'un projet littéraire désormais privé de finalité.

Rappelons que dans le premier texte de Gide, cette légitimité reposait sur deux postulats, l'urgence d'écrire un livre sur un sujet prétendument appelé par l'époque, et la conviction que la réponse de sa cousine serait influencée par la réussite de l'œuvre. Dans les œuvres de fiction qui suivent les *Cahiers d'André Walter*, Gide mettra ironiquement en question cette légitimité affirmée par les choix qui, à l'époque des *Cahiers*, ont fait de Madeleine l'épicentre de sa vocation littéraire et de son projet d'écrivain. À travers un examen ironique qui met en question la place occupée par Madeleine dans la justification de sa vocation, et de son projet littéraire, Gide s'interroge sur la nécessité de l'œuvre, son origine et sa destination. Il sera donc amené à interroger la conception de l'art littéraire et de l'écrivain représentative de l'idéal littéraire symboliste.

D'autre part, il n'est plus question non plus dans *Le Voyage d'Urien*, d'affirmer la nécessité de l'écriture, en faisant référence à une filiation

littéraire et à l'attente d'un public, comme c'était le cas des *Cahiers d'André Walter*. *Le Voyage* est signé par Gide lui-même. Pourtant, l'abandon du pseudonyme ne signifie pas que la légitimité de ce livre cesse de se définir par rapport à un ensemble d'œuvres. La référence à certaines œuvres littéraires du passé a tout simplement perdu son sens, puisque Gide est devenu symboliste. Cet aspect du *Voyage* est donc propre à lui conférer une forme de légitimité.

Ainsi donc, la réflexion développée dans *Le Voyage d'Urien* apparaît d'abord comme une tentative de démystification de ce qui pouvait apparemment légitimer son projet ; un projet fondé sur Madeleine. Il nous faut donc examiner le personnage d'Ellis dans l'œuvre puisqu'il semble évident que ce personnage en est l'incarnation. « (...) de l'Emmanuèle des *Cahiers* à celle des *Poésies*, puis à l'Ellis du *Voyage*, c'est bien le même personnage qui évolue » (Martin 1963 : 73). À travers le personnage et la relation curieuse qui existe entre Ellis et Urien, nous pouvons lire tout le drame affectif de Gide, confronté au refus de sa cousine. L'évocation de leur rencontre dans les parages de la Mer des Sargasses manifeste en effet, l'évolution considérable des sentiments d'André Gide vis-à-vis de Madeleine, par rapport au temps d'André Walter. Ellis incarne tantôt Madeleine, tantôt Gide lui-même, mais elle est avant tout un personnage symbolique, dont la fonction dans le texte dépasse le cadre de ces déterminations biographiques.

3.1. Ellis, personnage caricatural

Ellis apparaît pour la première fois dans la deuxième partie du roman, lorsque nos pèlerins naviguent sur l'estuaire d'un fleuve. Il s'agit d'un personnage caricatural et saugrenu. Lors de leur première rencontre, Ellis se trouve sous un pommier. Elle est affublée d'une robe à poids, d'une ombrelle couleur cerise, d'un châle écossais et mange une salade d'escarole. Entourée de livres, elle ne semble pas à sa place, ce qu'Urien ne manque pas de remarquer : « [...] mais de son ombrelle couleur cerise

dans le paysage exploré je ne lui dis pourtant rien, réservant la question des inadéquats pour des causeries ultérieures » (*Le Voyage d'Urien* : 43). Ellis, tel que le suggère Delay, commence à l'ennuyer et à l'irriter. « Après la profonde déception causée par le refus de sa cousine, il avait commencé à mener une vie très différente de la sienne, et les revoirs, pendant l'été 1891 et surtout l'été 1892, avaient été « mornes » (Delay t. II 1957 : 203) Plus tard, elle distribuera des brochures morales aux compagnons, dont le contenu semble nier l'impulsion vitale que les a poussés à vouloir explorer les îles, ce qui exaspère Urien au point qu'il jette sa valise dans la mer.

Tous lisaient. C'étaient des brochures morales qu'Ellis avait distribuées. Je saisis la petite valise : on y trouvait trois agendas ; la *Vie de Franklin* ; une petite flore des climats tempérés, et le *Devoir présent* de M. Desjardins. Tout en fouillant dans la valise, je préparais une apostrophe ; quand tout fut prêt, je jetai la valise. Elle fonça dans la rivière (*Le Voyage d'Urien* : 44).

Ellis représente donc le passé, puisqu'elle incarne la morale et l'étude, alors que le voyage a offert à nos héros la possibilité de fuir l'étude et les livres. « Ne sais-tu pas, m'écriais-je, Ellis malheureuse, que le livre est la tentation ? Et nous sommes partis pour des actions glorieuses... » (*Le Voyage d'Urien* : 44). Et plus loin, « On ne voyage pourtant pas pour retrouver ses vieilles pensées (...) » (*Le Voyage d'Urien* : 50).

Son attitude rappelle celle d'André Walter, et s'oppose à celle d'Urien. Pour Germaine Brée, Ellis est « une vraie matérialisation mi-burlesque, mi-mélancolique de l'âme d'Urien-Gide » (Brée 1953 : 56). Par cette réminiscence, Gide retourne l'ironie contre lui-même et se moque de ce qu'il était. À travers son personnage « Gide se détache de lui-même et voudrait s'acheminer vers d'autres « moi » » (Brée 1953 : 56).

D'autre part, le caractère saugrenu du personnage met en doute la nécessité d'Ellis dans la quête d'Urien et donc la nécessité de Madeleine dans la vie de Gide : « [...] vivre pour Ellis, pour Urien, n'est-ce pas emprunter un chemin tout tracé, balisé par les repères proposés par une

morale imposée, plutôt que fondé sur l'expérience ? » se demande Wittmann (1997 : 95).

Pourtant, la condamnation est si péremptoire, qu'elle fait naître le doute. D'ailleurs, Urien va tirer une leçon désabusée de cette première expérience dans les îles, après qu'il ait trouvé ses compagnons occupés à lire les brochures d'Ellis. Il doit alors reconnaître qu'il s'est égaré dans un voyage dépourvu de nécessité.

Qu'il advienne n'importe quoi, ce sera toujours sans importance. Les enchaînements logiques sont rompus ; nous avons quitté les sentiers salutaires. Souvenons-nous des îles détachées ; elles flottaient désemparées sans plus d'attaches avec le monde. C'est ce qui peut arriver de plus triste. Sur l'inutile, on ne peut pas recommencer le nécessaire (*Le Voyage d'Urien* : 46).

Si Urien critique Ellis et tend à se détacher d'elle, il court le risque de devenir lui-même une « île détachée ». Choisir d'avoir ou non Ellis à ses côtés modifie l'aventure d'Urien, aussi bien que l'œuvre et la création littéraire. Plus tard, la tirade pathétique qu'Urien adresse à Ellis lorsqu'il la retrouve sur le continent polaire, montre bien que la perte momentanée d'Ellis n'est pas seulement d'ordre affectif mais concerne aussi l'écriture.

Ellis ! c'est donc toi !, sanglotai-je ; ah ! je t'avais bien reconnue. [...] Ignores-tu quelle triste histoire j'ai vécu depuis que je t'avais perdue ? quelles campagnes désolées j'ai traversées depuis que ta main plus ne me guide ? Sur une berge, un jour, je pensais t'avoir retrouvée ; mais ce n'était qu'une femme : ah ! pardonne ! je t'ai si longtemps souhaitée. Où me mèneras-tu désormais dans cette nuit proche du Pôle, Ellis ! ma sœur ? (*Le Voyage d'Urien* : 60).

Ce revirement d'Urien face à sa compagne, traduit donc l'incertitude de Gide, incapable de rejeter définitivement la posture d'André Walter. La démystification, bien qu'ambiguë, aboutit néanmoins à la désacralisation

de la vocation littéraire et fait peser un soupçon sur l'écrivain et sur l'œuvre.

3.2. Ellis dédoublée

Puis Urien va être pris de doutes affreux sur la véritable identité d'Ellis, qui lui paraît une autre que celle qu'il avait aimé.

Elle n'est pas ce que je pense. Non ce n'est pas Ellis la blonde ; je me suis trompé tristement ; je me souviens maintenant que ses cheveux étaient noirs et que ses yeux brillaient aussi clairs que son âme. Son âme était vivace et violente, et sa voix très calme pourtant ; car elle était contemplative. Et c'est une frêle éplorée que j'ai recueilli sur la rive (*Le Voyage d'Urien* : 50).

Pour Angelet, Urien « a pensé intégrer le rêve à la réalité, il a voulu faire resurgir d'Ellis la blonde, la vérité d'une enfance perdue » (Angelet 1982 : 67). Là encore, il nous est possible de voir sous les traits de cette Ellis inétraignable, la figure de Madeleine et le couple impossible. Soulignons que l'amour perdu, au-delà du contexte biographique de l'œuvre, constitue un thème typiquement symboliste, dont le prototype est *L'Ève future*, où Edison substitue, à l'aimée réelle et insuffisante, une andréide :

Je dédoublerai cette femme ! [...] Je forcerai, dans cette vision, l'Idéal lui-même à se manifester, pour la première fois, à nos sens, palpable, audible et matérialisé. J'arrêterai, au plus profond de son vol, la première heure de ce visage enchanté, que vous poursuivez en vain dans vos souvenirs. Et, la fixant presque immortellement, entendez vous ? dans la seule et véritable forme où vous l'avez entrevue, je tirerai la vivante à un second exemplaire et transfigurée selon vos vœux ! (*L'Ève future* : 127).

Ellis semble d'abord réelle.

Mais elle n'est réelle que pour paraître fourvoyée dans le voyage et comme introduite de force dans un récit dont elle détruit la crédibilité. Sa présence est toute incertitude : réelle, mais livresque ; irréaliste, mais d'une réalité de rebut ; poursuivie et ridiculisée en même temps (Angelet 1982 : 71).

Ellis devient alors de plus en plus évanescence, de moins en moins réelle. C'est d'ailleurs à cet instant qu'elle prend les apparences de la femme symboliste, généralement représentée soit comme une vierge pure, une dame blanche, ou une figure diaphane. En laissant toute apparence de réalité, Ellis la blonde devient simplement ce qu'elle est ; irréaliste, soit Ellis la noire. Et c'est sous les dehors d'Ellis la noire qu'elle resurgira. Or, celle-ci reprochera à Urien d'avoir été si naïf, d'avoir cru en sa réalité et pensé qu'il la posséderait.

Urien ! Urien, triste frère ! que ne m'as-tu toujours rêvée ! Souviens-toi de nos jeux de jadis. Pourquoi voulus-tu, dans l'ennui, recueillir ma fortuite image ? Tu savais pourtant bien que ce n'était pas l'heure et que ce n'était dès là-bas que posséder était impossible. Je t'attends au-delà des temps, où les neiges sont éternelles ; ce sont des couronnes de neige, non pas de fleurs que nous aurons. [...] La pauvre enfant que tu croyais me reconnaître, - et comment t'es-tu pu méprendre ? - tu lui disais de cruelles paroles ; et puis tu l'as abandonnée. Elle ne vivait pas ; tu l'as faite ; il te faudra l'attendre maintenant ; car cette âme ne pourrait seule monter vers la cité de Dieu (*Le Voyage d'Urien* : 60-61).

Ellis, transfigurée, dans une apothéose séraphique et burlesque, disparaît au sein du paradis, parmi les anges, comme l'angélique Emmanuèle à la fin des *Cahiers d'André Walter*.

S'étant lentement relevée, comme un ange chargé de prières, [...] reprit le chemin séraphique [...] La nuée s'étant ouverte, je vis des

anges. Ellis était au milieu d'eux, mais je ne pouvais la reconnaître ; chaque ange, de ses deux bras levés, agitait ce que j'avais pris pour l'aurore, qui n'était qu'un rideau retombé devant les clartés immortelles, et chaque flamme c'était un voile où transparaissait la lumière. De grands rayons glissaient sous les célestes franges [...] (*Le Voyage d'Urien* : 61).

C'est par le sacrifice de leur amour qu'Ellis et Urien s'uniront en Dieu. Ellis, il ne peut l'avoir qu'en la perdant et Gide emprunte un passage de l'*Épître aux Hébreux* de Saint Paul, pour justifier le refus de la possession :

Vous finirez votre voyage ; mais cette fin n'est pas la vraie ; rien ne finit qu'en Dieu, mon frère ; donc, ne te décourage pas quand tu croiras te pencher sur la mort [...] Puis, s'étant penchée sur la neige, elle écrivit en lettres embrasées ce que, m'étant agenouillé, je pus lire : *Ils n'ont pas encore obtenu de que Dieu leur avait promis – afin qu'ils ne parvinssent pas sans nous à la perfection* (*Le Voyage d'Urien* : 61).

Ainsi, « si Ellis n'est pas celle qu'on a trouvée, c'est qu'Ellis n'est pas elle-même [...] Ellis n'est qu'un rêve d'Urien : la figure de ce qu'on ne possédera pas, l'objet du vain désir » (Angelet 1982 : 73). Autrement dit, la femme insaisissable qui n'offre pas la vie, la femme qui n'existe que dans le rêve.

3.3. Une critique de la conception mystique et idéaliste de l'œuvre

Gide procède également à une critique de la création littéraire dans son *Voyage d'Urien*, si tant est que nous interprétions son texte comme l'aventure d'un récit. Il va représenter l'œuvre de manière symbolique, ce qui lui donnera l'occasion de démystifier la conception mystique et idéaliste propre à André Walter et caractéristique de la fin de siècle littéraire. La métaphore de l'œuf, utilisée pour symboliser le caractère

dérisoire de l'œuvre apparaît dans le *Voyage* pour la première fois. Nous verrons par la suite que cette métaphore sera réemployée dans *La Tentative amoureuse* et *Paludes*, aux mêmes fins. En effet, l'œuf de guillemot apparaît dans un épisode de la dernière partie du livre. « Dans le contexte satirique de cet épisode, le sérieux des femelles, consacrées à la ponte d'un œuf unique, permet de tourner en dérision le dévouement absolu à l'œuvre » (Wittmann 1997: 118). De plus, la position des femelles, perchées sur les falaises et « couvant leur œuf unique » renvoient là encore le lecteur à l'attitude de l'artiste, isolé sur sa tour d'ivoire. Cependant, « Elles l'ont posé là vite, pas même dans un nid, mais sur le roc glissant en pente ; elles l'ont fait comme une fiente. Sur l'œuf elles se tiennent assises, rigides et sérieusement, entre leur pattes et leur queue le maintenant pour qu'il ne roule » (*Le Voyage d'Urien* : 55). Cette dernière tirade dénote une claire intention satirique et irrespectueuse de la part de Gide.

3.4. L'œuvre dérisoire

Il y a un autre aspect du *Voyage* qu'il nous importe de souligner puisqu'il contribue à démystifier l'idéal de l'œuvre, il s'agit en effet, du jeu de références littéraires. D'après Jean-Michel Wittmann, « Le jeu des références littéraires et d'allusions dans le *Voyage*, contribue à démystifier l'idéal de l'œuvre et marque l'apparition d'une sorte de métadiscours qui nie la valeur du livre » (Wittmann 1997: 126). Le seul titre du livre, amène le lecteur à penser à *L'Odyssée* et à la *Quête du Saint-Graal*. Mais ce sont surtout les allusions fréquentes au sein du texte qui invitent le lecteur à établir un lien avec les épopées. Le nom d'Urien évoque d'abord la matière de Bretagne ; le roi Urien est le père d'Yvain l'Avoutre dans la *Quête du Saint Graal*. Hector renvoie au chevalier qui accompagne Gauvain, en revanche le nom de Mélihan vient directement de Méliant, fils du roi de Danemark. De même, le nom du navire, l'*Orion*, est aussi celui du géant aperçu par Ulysse parmi les ombres des défunts.

Ainsi, donc, en faisant référence à des œuvres canoniques, Gide souligne le caractère dérisoire de son œuvre puisqu'il se déclare inférieur aux modèles les plus prestigieux. Mettre en perspective *Le Voyage d'Urien* avec l'épopée arthurienne ou homérique souligne tout ce qui sépare l'expédition d'Urien d'une véritable quête initiatique. Le lecteur se trouve donc plutôt face à une anti-quête ou à une quête dérisoire. Cette mise en perspective est une des marques de la réaction critique de Gide au symbolisme.

4. *Le Voyage d'Urien*, un voyage à la mode symboliste

C'est en écoutant le maître du symbolisme que Gide avait conçu le projet de rédiger un traité qui exposerait la théorie du symbole ; *Le Traité du Narcisse*. *Le Voyage d'Urien* en sera l'illustration romanesque. Gide signe un « roman » dont la facture s'apparente par bien des aspects au modèle de l'œuvre et de l'écriture symboliste.

Pourtant, *Le Voyage d'Urien* propose en réalité une première critique du symbolisme, et par là même de ses œuvres précédentes ; *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse*. Cette critique engage des enjeux éthiques autant que formels, dans la mesure où la reprise des formes littéraires propres à une époque ne va pas sans une ironie qui les conteste insidieusement. Pour Angelet, cette ironie en serait d'ailleurs le phénomène crucial : « l'ironie qui la traverse de part en part et qui rend malaisé l'interprétation du récit ». Car celle-ci « est un art du détail : un trait saugrenu excessif ou terre-à-terre entré dans la « poésie d'absence » et d'autant plus inquiétant qu'il semble oiseux. Le résultat est un effet d'allégorisme bloqué » (Angelet 1982 : 53). Cependant, je n'insiste pas sur cet aspect de l'œuvre puisque nous aurons l'occasion de constater, tout au long de cette étude, que l'ironie, bien qu'encore subtile et parfois difficile à détecter, atteint tous les aspects de l'œuvre.

Indirectement, cette critique a aussi pour effet d'affirmer la possibilité d'une autre écriture et d'une nouvelle conception de l'œuvre. Voyons dès

à présent quels sont les aspects formels de l'œuvre qui sont conformes à l'esthétique symboliste et comment l'ironie gidienne, démystifie l'idéal de l'écriture symboliste.

4.1. Une structure symétrique

Le Voyage d'Urien sera donc un voyage en chambre, à la mode symboliste. Une aventure imaginaire qui ne se déroule réellement que dans une chambre close, une rêverie qui permet au héros d'échapper au réel,

Ce voyage n'est que mon rêve,
nous ne sommes jamais sortis
de la chambre de nos pensées... (*Le Voyage d'Urien* : 66)

dans lequel la substance est confiée moins aux personnages qu'aux paysages qu'ils traversent. Il n'y a même plus d'action intérieure. C'est d'ailleurs ce que dit la *Préface pour une seconde édition* :

Cette émotion, donc, parce que je ne l'ai point décrite en elle-même, trop abstraite qu'elle était, ou parce que je ne l'ai point soumise à tels faits qui l'eussent motivée, ainsi que d'autres ont coutume de le faire dans leurs romans ; - parce que pour la montrer, je l'ai mise en des paysages, vous n'avez vu là que des descriptions vaniteuses. Pourtant, il me semble encore juste qu'une émotion que donne un paysage, puisse se resservir de lui – *comme d'un mot* – et s'y réserver tout entière, puisqu'elle en fut à l'origine enveloppée (*Romans, récits et soties* :1464).

Du point de vue de sa composition, *Le Voyage* est un texte où l'on retrouve, à côté de la rime, tout un réseau d'analogies et de correspondances qui renvoient le lecteur aux *Correspondances* baudelairiennes. De la même manière, dans *Le Voyage*, tout se reflète, tout se répond, ce qui confère au texte une structure éminemment symétrique.

« *Le Voyage d'Urien* est sans doute le récit symboliste de Gide qui exploite le plus systématiquement ce sens des analogies pour l'évocation d'un « Tout » poétique » (Michelet Jacquod 2008 : 449). Mallarmé célèbre d'ailleurs chez Gide « la poétique du cristal » du récit, dans une lettre qu'il lui adresse en juin 1892. « Vous deviez faire cela, Gide pensif et musical ; rien ne me surprend, excepté peut-être une prestesse et une exactitude dans les analogies, que je ne devinais à personne » (Lettre de Stéphane Mallarmé à André Gide, citée par Jean Delay t. II 1957: 194).

L'œuvre se présente comme un jeu de construction qui, proposerait trois niveaux d'emboîtements possibles. D'après Michelet Jacquod, le lecteur se trouverait en fait, face à un périple à travers l'histoire littéraire: tout d'abord, le récit de l'évolution littéraire au fil des siècles, puis dans une vision plus étroite, un voyage à travers la littérature fin de siècle, la décadence, puis le symbolisme et finalement, le parcours personnel de Gide, qui laisse derrière lui « la nuit walterienne, les ambitions du Narcisse, et explore les eaux du symbolisme, s'envase dans l'utopie de l'essence manifestée pour continuer son périple en découvrant, sur les ruines de l'œuvre nécessaire, la légèreté d'une écriture spontanée [...] » (Michelet Jacquod 2008 : 449).

Par une progression calculée, et dirai-je bien : esthétique, nos courages avec nos désirs s'étaient accrus par l'aliment que leur faisait nos résistances. [...] Puis voici que notre vaisseau va s'enliser dans la vase. Ah ! Vraiment notre histoire est mal, bien mal composée. [...] Les enchaînements logiques sont rompus ; nous avons quitté les sentiers salutaires (*Le Voyage d'Urien* : 45-46).

Chaque partie du récit mêlerait, de manière plus ou moins évidente, ces trois niveaux de lecture.

Pourtant, dans la dernière partie du *Voyage*, l'« îlot de glace très pure » qui vient voguer près des marins, métaphore de la poétique symboliste, fond de manière navrante dès que le soleil réchauffe la glace, déjouant ainsi la composition symétrique du récit.

Elle était pure comme un rayon de la lyre ; à l'aurore elle vibra comme un chant ; mais sitôt que vint le soleil, la glace qui l'enveloppait fondue, la laissa tomber à la mer. – Ce jour là nous avons pêché la baleine (*Le Voyage d'Urien* : 54).

Un autre élément vient empêcher la symétrie ; il s'agit du saugrenu, qui fait glisser les texte vers une poétique du désordre : « À des choses inordonnées il faut des phrases incohérentes ; je terminerai par quelques allitérations [...] » (*Le Voyage d'Urien* : 46). D'après Valérie Michelet Jacquod, « L'ironie s'attaque à l'idée d'une composition concertée et *a priori* » (Michelet Jacquod 2008 : 451).

Cependant, la faillite de cette structure miroitante et symétrique se matérialise essentiellement par le symbole du « grand mur [...] poli comme un miroir et transparent comme du cristal » (*Le Voyage d'Urien* : 63) métaphore de l'aporie esthétique du symbolisme.

Ainsi donc, *Le Voyage d'Urien*, en apparence le plus concerté des récits symbolistes de Gide, fait éclater la structure *a priori* du texte en minant la symétrie de la composition et fait déjà place à la sensation.

4.2 Des paysages décadents

En ce qui concerne l'écriture, les traits propres à donner à cette œuvre l'apparence d'un « roman symboliste » sont multiples : l'écriture allégorique et symbolique, liée à un refus du réalisme, la préciosité lexicale ou syntaxique, ainsi que les images utilisées par Gide, font du *Voyage d'Urien* une œuvre représentative de son temps. Les exemples sont innombrables, nous n'en citerons que quelques uns.

Le paysage décrit dans le « Prélude », notamment, contient les éléments les plus représentatifs de l'imaginaire décadent. Couvertes d'« arbres d'essences inconnues », d'« arbres bizarres » qui plient « sous les lourdes lianes », d'« orchidées malades » et d'impénétrables taillis » (*Le Voyage d'Urien* : 19), les îles présentent l'aspect d'un monde végétal à la

luxuriance inquiétante. L'évocation du paysage sous-marin que l'on retrouve également dans le texte à travers la description de la grotte, constitue « pour la conscience décadente une sorte de correspondance naturelle et réelle de l'univers tout intérieur du rêve » (Wittmann 1982 : 22).

La barque pénétrait [dans la grotte] par une très étroite ouverture et qu'on ne voyait plus dès qu'on était entré ; le jour qui passait sous les roches, à travers l'eau bleue, prenait la couleur de la vague, et leur mobilité, sur les parois reflétée, y remuait de pâles flammes. La barque circulait entre deux colonnades balistiques ; l'air et l'eau diaphane se mêlaient ; on ne distinguait plus l'un de l'autre ; on se perdait dans une lumière azurée. On voyait les colonnes descendre, et du sable, des algues et des roches du fond semblait venir la clarté indécise. [...] Nous aurions bien aimé nager dans cette océanique féerie, mais nous n'osâmes pas nous baigner, de peur des crabes et des chatrouilles (*Le Voyage d'Urien* : 34).

Comme nous avons déjà fait remarquer, les éléments naturels ne sont décrits que pour évoquer un univers intérieur qui supprime le réel. Gide, à la manière de l'esthète « fin de siècle », recrée un univers artificiel adapté à son moi.

D'autre part, conformément à l'imagination décadente, la description de la végétation, dans les îles, obéit au principe d'un anthropomorphisme qui suggère des fantasmes sexuels :

Leur forme régulière nous les fit croire madréporiques, elles eussent assurément été très plates sans cette végétation luxuriante et magnifique qu'elles portaient ; elles étaient à l'avant légèrement escarpées, récifs de madrépores, gris comme des pierres volcaniques, où les racines se dénudaient ; à l'arrière elles flottaient comme des chevelures, racines par la mer rougies. [...]

C'étaient des jardins sur la mer ; des vols d'insectes les suivaient ;
du pollen traînait sur les vagues (*Le Voyage d'Urien* : 19).

4.3. Un style caractéristique des esthètes « fin de siècle »

Le style adopté dans le « roman », reprend également les marques formelles propres au style des esthètes « fin de siècle ».

En effet, le raffinement et la recherche stylistique apparaissent comme une caractéristique presque constante dans les œuvres de la dernière décennie du dix-neuvième siècle. L'héritage légué par la génération précédente, par Théophile Gautier, par le Flaubert de *La Tentation de Saint-Antoine*, ou par Barbey-d'Aurevilly, a laissé des traces chez tous les littérateurs à la fin du siècle. Le culte du mot rare, le goût pour l'adjectif et la préciosité syntaxique, appartiennent au fond commun d'une époque.

Les premières pages du *Voyage* présentent bien ces mêmes marques formelles. Dès la première phrase, quatre adjectifs, qualifient l'« âme » : « solitaire et fidèle », « distraite et lassée » (*Le Voyage d'Urien* : 15). Il n'est guère de substantif d'ailleurs, qui ne soit qualifié : les oiseaux sont « diaprés » (*Le Voyage d'Urien* : 16), le soleil « cramoisi » (*Le Voyage d'Urien* : 17), la montagne « verte, diaphane » ou les hommes à la peau « safranée » (*Le Voyage d'Urien* : 16).

On y retrouve également la préciosité syntaxique propre à l'esprit décadent : « [...] ils [les lingots de pure glace] flottaient, glaçons et neiges, écumes, avec la pourpre sur l'eau bleue que par vagues la pourpre fondue faisait presque violette » (*Le Voyage d'Urien* : 16).

4.4.. Une dimension critique de l'écriture

L'imagination de Gide et sa manière de composer certaines images, donc, sont sans nul doute représentatifs de la littérature « fin de siècle »,

néanmoins, Wittmann¹⁰ y décèle toute une dimension critique qui a pour effet de démystifier l'idéalisme. L'originalité de Gide, par laquelle il se détache de la littérature « fin de siècle », « réside dans la manière dont il intellectualise le procédé » (Wittmann 1997 : 231). L'ironie produit une distance critique par rapport aux images et aux procédés caractéristiques de l'esprit décadent. Voyons comment.

Le caractère saugrenu de certaines images, le choix de certains adjectifs ou l'insistance dans l'utilisation de certains procédés stylistiques, laisse paraître une intention parodique ou tout du moins ludique. C'est le cas, notamment, lorsqu'Urien évoque les « belles îles flottantes » (*Le Voyage d'Urien* : 19), ou qu'il note à propos d'une ville dont les habitants cèdent à tous leurs désirs, « Toutes les maisons étaient closes » (*Le Voyage d'Urien* : 24). Il arrive aussi parfois que la syntaxe souligne le caractère ridicule du contenu :

[...] dans cette plaine où nous étions perdus, depuis le matin, marchant toujours et sans jamais savoir sa route, - on commençait à s'ennuyer, lorsqu'on rencontre : une fillette dans un champ d'alfa, brune et qui, sous le soleil de midi toute nue, en attendant la nubilité, gardait de paissants dromadaires (*Le Voyage d'Urien* : 23-24).

Le recours de manière systématique à la pratique de l'antéposition en est caractéristique. L'adjectif ainsi placé devant le substantif, donne alors une dimension excentrique au syntagme, comme c'est le cas pour « théologiques extases » (*Le Voyage d'Urien* : 15), « tragique vallée » (*Le Voyage d'Urien* : 15) ou encore « extraordinaire navire » (*Le Voyage d'Urien* : 17). « Cette pratique ironique de l'antéposition ne fait qu'exagérer, pour en sourire, la tendance à mettre l'adjectif en relief, propre au style des artistes » (Wittmann 1997 : 230).

¹⁰ Voir Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, Chapitre IV: Écriture symboliste et ironie gidienne, pp: 219-267.

Plus tard, l'arrivée dans la Mer des Sargasses marque l'apparition du thème-clé de l'imaginaire décadent ; l'élément liquide, indissociable du miroir. Gide reprendra notamment certaines images du poème « Climat, faune et flore de la lune » de Laforgue, dans lequel le miroir exprime la clôture du paysage, dans la mesure où il semble capter son image et la retenir, sans plus la refléter :

Non, l'on finirait par en avoir mal de tête,
Avec le rire idiot des marbres Egynètes
Pour jamais tant tout ça stagne en un miroir mort !
Et l'on oublierait vite comment on en sort (*Œuvres complètes*.
Tome II: 46).

Dans le *Voyage*, l'eau est semblable au « miroir mort » de Laforgue, elle ne « reflétait plus le ciel » (*Le Voyage d'Urien* : 48). Urien et ses compagnons semblent condamnés à un enlèvement irrémédiable.

Il semble également, que « le paysage paludéen témoigne d'une progression dans la critique développée dans l'œuvre : à travers l'évocation de cette mer fangeuse, le principe même du paysage subjectif se trouve mis en question » (Wittmann 1997 : 239). En effet, le mélange des images insolites ou incohérentes aboutit à créer un paysage absurde. En allant au bout des possibilités offertes par le procédé du paysage d'âme, Gide finit par le détruire.

« Que signifie notre plaine si morne à ce moment de notre histoire ? ou que signifions-nous dans la plaine ? (*Le Voyage d'Urien* : 45). Le lecteur ne se demande plus : qu'est-ce que cela veut dire ? mais : est-ce que cela veut dire quelque chose ? D'après Angelet, « il y a là vraisemblablement une forme de moquerie à l'adresse de l'hermétisme symboliste » (Angelet 1982 : 53).

Comme il nous a donc été loisible de constater, les différents procédés d'écriture que l'on retrouve tout au long du *Voyage d'Urien*, confirment que le sens du saugrenu qui y apparaît, est à la fois une manifestation importante de la réaction au symbolisme et son instrument. Il est donc lié

à l'affirmation d'un ton et d'une écriture originale et deviendra un fait d'écriture gidien caractéristique.

5. Le monde comme représentation

5.1. La perception

Comme nous avons déjà remarqué, *Le Voyage* est une odyssée rêvée dont l'existence réside dans un paysage intérieur.

Les paysages rencontrés par les marins de l'*Orion* sont ceux de l'âme, les personnages qu'ils croisent; marins, natifs et les nombreuses figures imaginaires qui apparaissent tout au long du périple des personnages, sont essentiellement des images dans leur esprit. Lorsque l'un des passagers tombe malade et qu'il faut aller chercher de la neige éternelle sur la cime d'une montagne pour mettre sur son front, la fièvre est un état de désir indéfini, et l'eau de glace azurée n'a pour rôle que de satisfaire ce désir.

De plus, les protagonistes du récit ne sont que des « percepteurs » passifs, alors que les paysages, et les figures qu'ils aperçoivent et qui sont le contenu collectif sensible et intellectuel de leur esprit, semblent changer constamment de par leurs perspectives diverses. Dès le premier chapitre du livre, Urien s'exclame:

Aspects changeants des massifs de falaises, et les
promontoires allongés qui chavirent ! berges !
métamorphoses des berges ! nous savons maintenant
que vous restez ; c'est en passant que l'on vous voit
passantes, et votre aspect change par notre fuite,
malgré votre fidélité (*Le Voyage d'Urien*: 17).

Gide suggère ainsi que les modes de consciences d'Urien et de ses camarades sont variables, alors que les objets qu'ils perçoivent sont stables. Une stabilité à laquelle ils aspirent et qu'ils fuient tout à la fois,

d'ailleurs: « Sera-ce ici que nous trouverons un lieu qui devant nous ne se dérobe, ou s'il demeure enfin ne nous attire coupablement ? » (*Le Voyage d'Urien* : 28).

Vers la fin de la deuxième partie du roman, nous percevons plus clairement ce monde symbolique. De plus, ici, les objets sont associés à des concepts abstraits. Les idées et les sentiments des passagers de l'*Orion* se rejoignent et apparaissent déguisés en objets.

Nuit majestueuse et profonde où notre extase s'est
éperdue ; textes de vérité, souvent où frissonait une
flamme métaphysique ; algèbres et théodicées, études !
nous vous avons quittées pour autre chose, ah ! pour
autre chose vraiment » (*Le Voyage d'Urien* : 45)

L'univers, donc, qui se déploie devant les personnages reflète un monde à la fois intérieur et extérieur, le monde extérieur étant enrichi par le « moi » des héros. Les objets, les événements, les figures perçus deviennent des symboles de sensations et indiquent des formes de conscience.

5.2. Schopenhauer

Cette idée de la perception que nous rencontrons dans le *Voyage* est héritière de Schopenhauer. En effet, dès l'époque où les premiers projets de Gide prennent forme dans son esprit, il est sa principale influence philosophique. Schopenhauer a confirmé en lui son pressentiment de la puissance de l'art, seule manifestation humaine capable de libérer l'homme du Vouloir-vivre dont il est le jouet. L'art rend à l'homme sa liberté et s'impose comme expérience existentielle.

Le développement de la pensée de Gide est soulignée dans une lettre que ce dernier envoie à son confident, Paul Valéry : « Je lis Schopenhauer encore ; c'est lui, je pense, qui, dans mon esprit, aura tracé le plus vaste et

le plus fructueux sillon » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, août 1891, citée par Valérie Michelet Jacquod 2008 : 390).

Rappelons que pour Schopenhauer, ce que nous avons l'habitude d'appeler « le monde » et que nous prenons pour la réalité n'est en fait qu'une « représentation » subjective, une illusion, un phantasme, un rêve éveillé. « Le monde est une « représentation » dans une intelligence qui contient le sujet et l'objet » (Goulet 1985 : 77). La véritable réalité est celle de la volonté ; pulsion sans but, impérissable, qui pousse l'homme à survivre, à réaliser quelque chose.

D'autre part, ce que le philosophe nomme « la contemplation », fait germer l'idée d'un art libérateur qui serait capable de ravir l'esprit du spectateur et le soustraire aux impératifs du monde qui l'entoure. Voyons ce que le terme recouvre exactement.

Le philosophe parle d'attitude poétique à son sujet, qui passe par la fusion immédiate avec le paysage, accessible à condition de résigner toute participation consciente vers la nature et les êtres. Ce sont, pour Schopenhauer, les « regards qu'il [le poète] jette sur la nature environnante [qui lui] donnent la conscience de lui-même comme sujet d'une connaissance pure et indépendante de la volonté » (*Le Monde comme volonté et comme représentation* : 118). La contemplation est donc une projection et le sujet devient un pur sujet connaissant, récusant tout retour sur soi, « passion ou raisonnement » (Angelet 1982 : 24).

Absorbons-nous donc et plongeons-nous dans la contemplation de la nature, si profondément que nous n'existions plus qu'à titre de pur sujet connaissant ; nous sentirons immédiatement par là même que nous sommes en cette qualité la condition, pour ainsi dire le support du monde et de toute existence objective ; car l'existence objective ne se présente désormais qu'à titre de corrélatif de notre propre existence. Nous tirons ainsi toute la nature à nous, si bien qu'elle ne nous semble plus être qu'un accident de notre substance. C'est dans ce sens que Byron dit : « Montagnes, flots et ciel, n'est-ce point une partie de moi-même, une partie de mon

âme ? Ne suis-je point, moi aussi, une partie de tout cela ? (*Le Monde comme Volonté et comme Représentation* : 234).

L'expression philosophique de cette expérience nous renvoie au voyage que fit Gide en Bretagne, pendant la rédaction de ses *Cahiers*. Il relate alors dans son *Journal* ses sensations, qui rappellent les mots de Schopenhauer :

Par trois fois, cessant de lire pour regarder, j'ai ressenti une émotion encore inconnue : il me semblait que le paysage devenait moi, que je me l'assimilais complètement ; d'un coup d'œil, sans comprendre d'où venait cette soudaine sensibilité du regard, j'ai perçu tous les détails, toutes les harmonies, si vivement que maintenant encore je les ressens, intenses. Je ne voyais plus la nature ; par une transposition incroyable, je voyais le tableau déjà fait. J'avais pourtant gardé tout mon calme ; dans l'intensité de l'émotion, je me sentais même une force, comme subitement révélée, une force latente de production (*Journal* t. I : 92).

Cette expérience de la fusion provoquée par la contemplation fonde l'attitude poétique qui prévaut depuis le romantisme et qui est poussée à l'extrême par le symbolisme idéaliste. Dans la perspective idéaliste, « parler, écrire, décrire le spectacle de la nature et d'abord une manière de parler de soi et de la manière dont l'esprit se présente au monde. Tout écrit se présente donc avant tout comme un voyage dans l'esprit » (Michelet Jacquod 2008 : 391).

6. *Le Voyage d'Urien* ou les anti-quêtes

6.1. Une nouvelle éthique

Lorsque l'on examine de près le personnage d'Urien dans le roman, il est loisible de constater que celui-ci possède bien le caractère et la sensibilité de l'esthète décadent ; il est l'intellectuel perdu dans ses livres et ses élans

mystiques. Le paragraphe initial du *Voyage*, décrit déjà le personnage en ces termes et renvoie clairement aux œuvres précédentes de Gide, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse*, comme en témoignent les images et le vocabulaire qui y est employé¹¹. Les « métempsychoses » pourraient désigner « le passage de l'âme dans les paysages successifs qui composent le *Voyage* » (Angelet 1982 : 55).

Quand l'amère nuit de pensée, d'étude et de théologique extase fut finie, mon âme, qui depuis le soir brûlait, solitaire et fidèle, sentant enfin venir l'aurore, s'éveilla distraite et lassée. Sans que je m'en fusse aperçu, ma lampe s'était éteinte ; devant l'aube s'était ouverte ma croisée. Je mouillai mon front à la rosée des vitres, et repoussant dans le passé ma rêverie consumée, les yeux tournés vers l'aurore, je m'aventurai dans le val étroit des métempsychoses (*Le Voyage d'Urien* : 11).

Descendu sur la plage, Urien rejoint les jeunes gens qui l'attendaient. Au soir, embarqués sur l'*Orion*, ils veulent, comme Narcisse « retrouver, sous les apparences qu'ils récusent, le monde idéal » (Angelet 1982 : 55). « Tournant le dos aux équipages, aux compagnons, à tout ce qui se fait, [...] nous apprenons à discerner les choses qui passent d'entre les îles éternelles » (*Le Voyage d'Urien* : 17). Les personnages se trouvent donc engagés dans une quête de l'Idéal, quête symboliste par excellence. Cependant, Urien et ses compagnons ne semblent pas s'accorder sur le but du voyage. Une discussion s'engage peu après leur départ. Mélian voudrait partir « à la recherche des contours souhaités pour envelopper sa grande âme » (Angelet 1982 : 55), alors que Tradelineau et d'autres semblent vouloir renoncer à la posture de Walter :

Nous avons quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient, parce qu'un souvenir inavoué de la mer et du ciel réel faisait que nous

¹¹ Voir Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, pp. 54-56.

n'avions plus foi dans l'étude [...]; et quand les brises balsamiques et tièdes sont venues soulever les rideaux de nos fenêtres, nous sommes descendus malgré nous vers la plaine et nous nous sommes acheminés (*Le Voyage d'Urien* : 18).

Pourtant, loin d'atteindre au monde des idées pures, Gide va confronter ironiquement Urien et ses compagnons, au désir sous toutes ses formes. Tradelineau et ceux qui rejettent les livres pour répondre aux sollicitations du désir conçoivent de belles espérances au début du périple, pourtant, leur expérience se révélera décevante et même dangereuse. Urien et ses compagnons seront forcés de quitter une île où l'abandon de ses habitants au désir propage la peste : « Ah ! ce fut terrible, ce fut l'arrivée des hommes ; ils descendaient de tous les plateaux ; ils espéraient trouver des femmes encore vaillantes et profiter de leurs désirs pour leur donner la maladie » (*Le Voyage d'Urien* : 39). Cette nouvelle éthique, fondée sur l'acceptation des sollicitations de la nature, constitue donc un échec.

De plus, l'échec sur le plan éthique se double d'un échec littéraire car la satisfaction des désirs, ne conduit les personnages qu'à la stérilité créatrice (Wittmann 1997 : 170). De leur descente au fond de la mer pour aller chercher une bague que la reine Haïatalnefus y a laissé tomber, les compagnons ayant cédé à la tentation ne peuvent rien dire, ils semblent ne plus se souvenir de rien. Morgain, notamment, s'avoue impuissant à retranscrire son expérience par le langage : « Morgain restait silencieux et triste, et comme je le suppliais de raconter ce qu'il avait vu, il répondit que lorsqu'il le voudrait, il ne savait pas les mots pour le dire » (*Le Voyage d'Urien* : 36). Par contre, à condition de rester insatisfait, le désir nourrit le lyrisme : « [...] nous ne céditions pas ; mais la vue de ces merveilles qu'elle aurait voulu séductrices ne laissait pas de nous remplir de lyrisme » (*Le Voyage d'Urien* : 34-35). « [...] plutôt que la jouissance par les sens, c'est encore la quête idéaliste qui paraît disposer les participants au voyage à être « disponibles » pour accueillir la beauté et la nature » (Wittmann : 1997 : 171). Mais la valeur de ce lyrisme sera ensuite dénoncée par l'ironie : [...] vous que nous eussions aimé si vous fussiez venue à l'aube,

reine de tous nos désespoirs, belle Haïatalnefus, ah ! laissez-nous partir (*Le Voyage d'Urien* : 35). Gide semble donc condamner le désir et son acceptation, pour valoriser l'éthique du Narcisse et donc l'écriture qui en découle. Pourtant, sa posture reste ambiguë.

6.2. Une épopée

D'autre part, la posture fondée sur l'acceptation de la sensualité a engagé dans le livre une nouvelle forme d'écriture. En effet, certains des compagnons d'Urien attendent que le récit de leur voyage devînt une épopée. Examinons la revendication de Tradelineau : « Nos vaillances que nous sentons appelleront d'elles-mêmes nos prouesses ; attendons sans penser à tout – attendons de venir nos glorieuses destinées » (*Le Voyage d'Urien* : 18).

Dès le début de l'œuvre, l'abandon des livres et de la chambre close marquent l'apparition de tout un vocabulaire épique, exprimant le désir d'aventure des personnages. En effet, lassés de leur étude, ils espèrent prouver leurs vaillances en voguant vers leurs destinées, bien qu'ils ignorent complètement les occasions que leur périple va leur offrir.

Qu'allons-nous conquérir maintenant ? quelles seront nos prouesses ? où allons-nous ? dites ! savez vous où va nous mener ce navire ? » se demande Paride. Et Urien narrateur de conclure : « Aucun de nous ne le savait, mais tous nous frémissions au sentiment de nos courages (*Le Voyage d'Urien* : 18).

De plus, dès le titre de son roman, Gide renvoie le lecteur à des œuvres telles que *L'Odyssée*, ou encore *La Quête du Saint Graal*, c'est à dire à des récits épiques. Les noms des compagnons d'Urien : Mélian, Morgain, Agloval etc., ainsi que la description des vaisseaux venus « l'un de Norvège, l'autre des merveilleuses Antilles » (*Le Voyage d'Urien* : 16) sont autant d'échos à ce registre littéraire.

Les récits de chevauchées brumeuses, entreprises par des paladins allégoriques étaient, en effet, fréquents dans les œuvres symbolistes. Et bien qu'ici, encore, *Le Voyage* rejoigne le penchant symboliste pour les récits chevaleresques, il s'en éloigne également ; les mêmes motifs y sont bien présents, mais de manière caricaturale. L'épopée va s'écrire sur un mode dérisoire. Il nous apparaît ainsi, rapidement, que nos héros ne devront pas réellement faire face à de grands dangers, leur vertu, et leur patience, seront seules mises à l'épreuve ; lorsque nos héros s'abstiennent, par crainte, de manger les si beaux fruits rapportés par Mélian, Lambègue et Odinel, dont l'« éclat, leur splendeur même [leur] faisait [s'] en défi » (*Le Voyage d'Urien* : 26), ou bien lorsqu'ils débarquent sur l'île de la reine Haïatalnefus, et qu'ils doivent résister à d'incessantes sollicitations, ils croient faire preuve de grand héroïsme. D'ailleurs résistant ainsi aux sollicitations de la nature, ils pervertissent le sens de la quête, l'empêchant de devenir initiatique.

D'autre part, alors que le héros épique possède une intrépidité et une vaillance remarquables, nos grotesques paladins fuient à la moindre occasion ; ils fuient désespérément les sirènes rencontrées sur une île, ils fuient encore, saisis d'une « épouvante misérable », face à des formes mystérieuses perçues sur la mer. Les personnages ne cessent de se leurrer, leur bravoure n'obéit en fait qu'à une peur instinctive de la femme. Je n'insiste pas plus ici sur le thème de la femme dans le *Voyage*, car j'aurai l'occasion d'y revenir plus tard.

Et contrairement au preux chevalier médiéval, nos héros font parfois preuve d'une cruauté gratuite et ridicule, puisqu'exercée non pas à l'encontre de dangereux ennemis, mais d'oiseaux.

Le Voyage est donc le récit d'une aventure pitoyable, dont les héros, déçus de ne pouvoir finalement écrire de belles pages et de vivre une épopée, sont forcés d'admettre que leur voyage « est vraiment bien mal composé ». (*Le Voyage d'Urien* : 44).

Finalement, lorsqu'Urien et ses compagnons parviennent au terme de leur périple, pris dans une épaisse paroi de glace où sont gravés les mots :

« Hic desperatus », un cadavre est couché, qui tient un papier à la main. Cependant, ce papier est complètement blanc. C'est ainsi que s'achève *Le Voyage*. Urien reconnaît lui-même que le voyage ne l'a mené à rien :

Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venu voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route ; aussi nous avons remercié Dieu de nous avoir caché le but, et de l'avoir à ce point reculé que les efforts faits pour l'atteindre nous donnassent déjà quelque joie, seule sûre ; et nous avons remercié Dieu de ce que les souffrances si grandes nous faisaient espérer une fin si splendide (*Le Voyage d'Urien* : 64).

Il n'y a donc aucun triomphe héroïque, nos héros n'ont pu prouver leur bravoure. Nous sommes donc bien face à une anti-quête, un « voyage du rien ».

7. La Femme fatale ou le mythe de Salomé

Nous constatons également dans l'œuvre un autre point commun avec le symbolisme, puisque Gide et l'École, partagent une même vision de la femme. En effet, par haine du réalisme, l'idéalisme symboliste a été porté vers tous les ailleurs; rêves, mythes, ou légendes. L'un de ces mythes, le mythe de Salomé, est très présent dans l'imaginaire symboliste. Wagner, Mallarmé, Flaubert, Gustave Moreau, tous ont apporté leur propre vision du mythe. Mais comment en expliquer le succès en cette fin de siècle? La première explication possible est liée au goût du XIX^e siècle pour l'exotisme, et plus particulièrement pour l'orientalisme. Cependant, la Salomé du XIX^e siècle incarne surtout la femme naturelle, c'est à dire abominable. Elle va concentrer toutes les angoisses des créateurs de cette période, hantés par la maladie, la folie ou la mort, qu'ils associent volontiers au sexe dit « faible ». Car à l'époque,

(...) la diabolisation de la femme trouve en cette fin de siècle des justifications scientifiques : le discours médical dominant, hygiéniste ou psychiatrique, tend à désigner le sexe de la femme comme la source de tous les maux, de tous les détraquements, physiques – voilà la syphilis - ; mentaux - voilà l'hystérie (Marchal 1993: 104).

On retrouve dans *Le Voyage*, cette même hantise de la femme fatale à de très nombreuses reprises, mais elle est très probablement aussi chez Gide, l'expression de complexes plus profonds. Alain Goulet parle d'ailleurs de complexe d'Oedipe négatif. Selon lui, l'« impuissance sexuelle de Gide est exprimée de façon particulièrement évidente dans les œuvres de jeunesse [...]. Le désir de la femme prend, pour le héros gidien, le visage de la castration, de la peste et de la mort » (Goulet 1985: 402-3)

Comme il nous a été donné de le constater, les premières épreuves auxquelles les personnages du roman doivent faire face sont celles de la sensualité. Lorsqu'Urien et ses compagnons relâchent devant l'une des îles, ils y découvrent des sirènes qu'ils fuient « si tremblants que nous pouvions à peine courir » (*Le Voyage d'Urien* : 22). Un peu plus loin, Morgain dit sa peur ; « Elles étaient pareilles à des femmes, et très belles. Voilà pourquoi je me suis enfui » (*Le Voyage d'Urien*: 23).

Plus tard, Mélian, Lambègue et Odinel passent la nuit auprès de femmes du rivage. Lorsqu'ils reviennent sur le navire, il sont « pâles et leurs yeux agrandis luisaient d'une douceur inexprimable » (*Le Voyage d'Urien* : 26). Ils sont atteints d'une même langueur, d'un même état fiévreux. Urien et le reste des compagnons restés sur l'*Orion* en sont très attristés et tentent vainement de les empêcher de retourner sur l'île. Ayant été envoûtés, ils ne sont plus maîtres de leur volonté : « ils s'étaient tout à coup sentis sans résistance sitôt leurs mains s'étaient touchées » (*Le Voyage d'Urien* : 27). Lorsque ceux-ci décrivent leurs embrassements de la veille, Anglaire, outré, s'écrit « qu'il ne comprenait pas qu'on osât se mettre à deux pour

faire ces saloperies indispensables, et qu'en de tels instants lui se cachait même des miroirs » (*Le Voyage d'Urien* : 27). De plus « il n'aimait les femmes que voilées, mais que même ainsi il craignait qu'elles ne devinssent impudiques et de voir leur tomber la robe dès qu'un peu de tendresse advenait » (*Le Voyage d'Urien* : 27). Cet épisode marquera une rupture définitive entre les compagnons ayant passé la nuit sur l'île et ceux restés sur l'*Orion* ; « A partir de ce jour, nous ne fûmes plus tous unis dans la même pensée [...] » (*Le Voyage d'Urien* : 27).

Plus tard, sur l'île de la reine Haïatalnefus, des femmes « offrent leurs lèvres pour des baisers et leurs yeux souriaient de vicieuses promesses [...] ». Puis, « entr'ouvrant leur manteau pourpré, montrèrent leur sein peint de rose » (*Le Voyage d'Urien* : 32). Captif, tout l'équipage cédera peu à peu à leurs sollicitations. La reine elle-même, cherchant à les perdre, les mène à une grotte dans laquelle « la barque pénétra par une très étroite ouverture » (*Le Voyage d'Urien* : 33). L'image renvoie clairement au vagin de la femme et à l'acte sexuel. Nos héros l'entendent bien ainsi puisqu'ils n'osent se baigner « dans cette océanique féerie », de peur « des crabes et des chatrouilles » (*Le Voyage d'Urien* : 33).

Dans le roman, la présence de l'eau a une valeur tout à fait symbolique puisqu'elle représente soit la sexualité, soit la vertu. Le bain dans des « piscines tièdes » exacerbe la sensualité, alors que l'eau fraîche des sources et des fontaines purifie: « [...] mais nous descendions au matin vers la mer, avant le lever du soleil, et, trempant nos membres nus dans l'eau saine, nous buvions avec l'air marin la vigueur et le réconfort » (*Le Voyage d'Urien* : 38). D'autre part, les fruits rapportés sur le bateau ; « fruits écarlates, saignant comme des blessures », « fruits nouveaux, énormes et violets comme des aubergines » (*Le Voyage d'Urien* : 26), symbolisent là encore le sexe féminin, dont Gide donne une image grossière et menaçante.

Puis la peste se répand sur l'île. Tous les habitants succombent à la maladie, à l'exception d'Urien ainsi que quelques autres compagnons, puisqu'ils ont su résister à leurs désirs et à la volupté. À travers cet

épisode, Gide manifeste sa hantise des maladies vénériennes, les maladies dites honteuses. « Quand leur manteau découvrait leur poitrine, on voyait sous le bras, près du sein, une tache mauve et meurtrie où germinait la maladie ; parfois tout le corps se couvrait de sueurs violettes », puis plus loin : « il semblait qu'ils voulussent ainsi supprimer le temps de la honte » (*Le Voyage d'Urien* : 39). D'après Jean Delay,

Aux yeux du triste Urien, Aphrodite peut être désirable mais elle est dangereuse : elle blesse, elle castre, ou elle infuse des poisons mortels. Mais en dehors de ces châtements exemplaires, propres à inspirer à Urien et ses compagnons une réserve extrême, il y a autre chose : le sentiment de la souillure qu'engendre dans le corps et dans les âmes l'acte sexuel (Delay t. II 1957 : 200).

Néanmoins, Urien remarque que les hommes qui ont goûté l'extase des étreintes « paraissaient très beaux et semblaient plus heureux que des hommes » (*Le Voyage d'Urien* : 27). Là encore, la posture de Gide est ambiguë, son personnage prêche sans cesse le refus du désir et pourtant par moments, Gide, à travers lui, semble vouloir s'acheminer vers d'autres « moi ».

La rencontre des esquimaux « laids », « petits » et dont les « amours n'ont pas de tendresse » qui « ne sont pas voluptueux » et dont la « joie est théologique » (*Le Voyage d'Urien* : 56), donne à Gide l'occasion de critiquer les idées et les principes qu'il a hérité du protestantisme. Ces esquimaux symbolisent la morale puritaine et leur doctrine déplaît fortement à Gide puisqu'« elle entraîne une mutilation de l'être par le refus des exigences du corps » (Delay t. II 1957 : 209).

Par opposition, la vitalité et la santé d'Éric, dont les instincts se satisfont spontanément, prélude l'attitude que Gide préconisera dans *Les Nourritures terrestres*.

8. Le mythe de Narcisse

8.1. La quête du Moi

Un autre mythe qui peuple amplement l'imaginaire symboliste est le mythe de Narcisse. En effet, il est la figure emblématique de celui qui cherche à se connaître. Le roman symboliste s'organisera souvent autour de cette quête.

À la réalité objective (...) le symbolisme a substitué, avec la caution de Schopenhauer, un univers égocentrique : si le monde est ma représentation, l'univers extérieur ne fait que renvoyer au moi son image, l'objet n'est que le double du sujet, éternel prisonnier de mirages renouvelés (...) (Marchal 1993 : 107).

Dans *Le Voyage*, le mythe de Narcisse concerne également la quête de soi.

[...] dans une posture penchée vers ce que l'eau reflétait de moi-même et que je ne connaissais pas, je cherchais dans mes tristes yeux à comprendre mieux mes pensées, et lisais dans le pli de mes lèvres l'amertume du regret qui les plisse (*Le Voyage d'Urien* : 49).

Le livre reprend en effet le thème de l'initiation par la littérature, puisque, comme il nous a été donné de le constater, l'expédition décrite n'est en réalité qu'un voyage en bibliothèque. Pourtant, la littérature y est maltraitée, le livre, symboliquement jeté par dessus bord, l'épopée des personnages, mise en échec.

D'autre part, cette recherche du Moi, cette quête que Gide cherche à satisfaire, consisterait dans *Le Voyage* à résister à la nature par l'art. Michelet Jacquod explique que « Cette « contre nature » vise à « recréer » un Moi en remplaçant son existence physique par une existence littéraire. La littérature dispense ainsi le symbolisme de coudoyer la vie [...] » (Michelet Jacquod 2008 : 420).

Ils demandèrent au roman de remplacer les grands mouvements qu'ils n'avaient point faits ; ils lui demandèrent de satisfaire tant bien que mal le désir vague d'héroïsme que leur imagination gardait et que leur corps ne réalisait point (*Romans, récits et soties*: 1465)

C'est dans la littérature, et à travers le livre, que le personnage réalise cet oubli de soi et parvient à l'extase identificatrice. Le héros gidien renonce donc à agir, il se perd dans la contemplation de son histoire, il rejette sa nature humaine au profit de l'art. Cependant, Narcisse est condamné à mourir de sa contemplation et Gide prend conscience dans le *Voyage* de cette situation fausse du Narcisse qui ne peut s'arracher à cette contemplation mortifère.

Le Voyage marque donc une étape décisive dans la prise d'autonomie de Gide face au symbolisme et l'affirmation d'une esthétique personnelle. D'une part parce qu'il y prône l'action pour la première fois – Gide relève dans sa préface l'importance de l'action pour ses marins : « Ce dont ils souffraient le plus, ce serait de n'avoir pas de lutte où se perdre, de conquête à conquérir » (*Romans, récits et soties* : 1465) – et parce qu'il y dénonce les livres qui ne sont pour Urien que des leurres dangereux et n'apportent que l'écho du déjà dit : « Nous avons quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient [...]. Nous étions las de la pensée, nous avons envie d'action » (*Le Voyage d'Urien* : 18), ou encore : « Puis m'ont irrité tous ses livres. On ne voyage pourtant pas pour retrouver ses vieilles pensées » (*Le Voyage d'Urien* : 50). Rappelons que pour Mallarmé, le monde était fait pour aboutir au livre.

Le périple d'Urien à travers la littérature s'achèvera d'ailleurs sur la révélation d'un néant de soi. Il se penche à nouveau sur l'eau mais dit ne rien y voir : « Et nous étant agenouillés, nous avons cherché sur l'eau noire le reflet du ciel que Je rêve » (*Le Voyage d'Urien* : 65). Le sacrifice de notre héros, qui ne s'est pas laissé tenté, est donc vain.

De plus, il aboutit à une mystification, tout n'est que mensonges : « *Madame ! Je vous ai trompé : [...] Ellis ! pardonnez ! J'ai menti* » (*Le Voyage d'Urien* : 66)

Cependant un « Je » qui se singularise par l'emploi de la majuscule, apparaît, évoquant des désirs d'autres horizons et l'acceptation de la part de Gide de ces Moi multiples.

8.2. Un amour de soi

D'autre part, le mythe « offre aussi au désir homosexuel encore refoulé sa première expression imaginaire » (Marchal 1993 : 108), car l'amour de Narcisse se retourne en amour de soi et de sa propre virginité. Ce qui est bien le cas d'Urien et de ses compagnons de voyage.

En effet, à travers nombre d'images présentes dans le *Voyage*, nous pouvons facilement déduire tout un symbolisme homosexuel. Lorsqu'Urien décrit les plongeurs, pêcheurs de coquillages, il le fait en ces termes : ils étaient nus, portaient un grand couteau et « Quand ils revenaient à l'air libre, leur poitrine se crispait un peu et un filet de sang, qui coulait de leur bouche, somptueux sur leur peau dorée, les faisait presque évanouir » (*Le Voyage d'Urien* : 28).

Immédiatement après cet épisode, Urien relate un bain dans des « piscines trop tièdes » en compagnie d'enfants :

Et comme une torpeur nous prenait, à respirer cette buée tiède, nous demeurâmes immobiles, flottants, abandonnés, vainement évanouis, dans l'eau merveilleuse, verte et bleue, où ne glissait plus qu'un jour trouble, où les bras des grêles enfants se coloraient d'azur dans la lumière, et les gouttes tombant du plafond faisaient un clapotement monotone (*Le Voyage d'Urien* : 29).

Un autre enfant, rencontré sur le bord de la mer, ne provoque pourtant pas le même désir. Il semblerait qu'il existe une « opposition que l'on trouvera toujours chez Gide entre l'enfant libre, qui provoque ses désirs et

l'enfant pur, grave et mystérieux, qui l'intimide » (Delay t. II 1957 : 201) : « Nous ne nous baignâmes pas ce jour-là » (*Le Voyage d'Urien* : 31).

Le Voyage est chargé de phantasmes sexuels qui s'expliquent, comme nous avons déjà fait remarquer, par l'état d'obsession dans lequel Gide vécu l'été 92. Cependant, les goûts pédophiles de Gide se trouvent présents tout au long de son œuvre. Il défendra d'ailleurs quelques années plus tard le droit à l'homosexualité et à la pédérastie, contre la conception bourgeoise de l'amour lié au mariage et à la procréation.

9. Conclusion

Nous pouvons donc conclure, que *Le Voyage d'Urien*, est une œuvre dont la facture peut effectivement être qualifiée de symboliste, puisque nous y retrouvons un style partagé, des thèmes communs, et des influences réciproques. Cependant, comme nous avons pu constater tout au long de cette étude, à travers l'ironie, présente à tous les niveaux dans l'œuvre, Gide remet en question ses œuvres antérieures, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse*, ainsi que le symbolisme idéaliste. Il mène une réflexion critique sur son écriture et sa conception de la littérature, et affirme peu à peu sa voix personnelle.

Nous avons notamment pu vérifier que les traits propres à donner au *Voyage* l'apparence d'un roman symboliste sont multiples ; les images, les paysages et le style reprennent les marques formelles propres au style des esthètes « fin de siècle », néanmoins, la dimension critique de l'œuvre, en démystifie l'idéalisme.

D'autre part, bien qu'ayant été conçu initialement comme une illustration romanesque des principes exposés dans la note du *Traité*, le *Voyage* prendra la forme d'une anti-quête initiatique et critiquera ses principes.

Finalement, l'ouvrage examine également les traits distinctifs de l'esthète décadent avec une distance critique et explore la possibilité d'adopter une autre éthique, fondée cette fois-ci sur l'acceptation des sollicitations de la nature. Pourtant, il nous a également été donné de constater, que la

posture de Gide semble parfois ambivalente, manifestant ainsi, une certaine forme de fidélité à l'éthique et l'esthétique symboliste. Ce qui est indéniable, c'est que l'œuvre contient les ferments d'une charge satirique, qui se poursuivra dans *La Tentative amoureuse* et qui s'épanouira dans *Paludes*, comme nous aurons l'occasion de voir lors de l'étude des deux œuvres.

Chapitre VII : *La Tentative amoureuse* ou le rêve qui réclamait une existence

1. L'influence du génie classique

L'idée d'un voyage en Italie séduisait Gide. Il avait toujours été attiré par les rives méditerranéennes, mais à vrai dire, depuis qu'il avait lu les *Élégies romaines* de Goethe, il leur donnait une signification symbolique. À la fin de 1892, il avait noté dans son Cahier de lectures : « Les Élégies latines de Goethe auront été de toute cette année ma plus grande influence » (*Cahier de lectures*, décembre 1892, cité par Delay t. II 1957 : 213). Pendant l'été 1892, Gide avait relu, avec passion, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, - « Je me suis roulé depuis un mois dans Wilhelm Meister ; je ne connais rien de plus fort » (Lettre d'André Gide à Paul Valéry, septembre 1892, citée par Jean Delay t. II 1957 : 214) – puis lu avec ennui, *Les Années de pèlerinage de Wilhelm Meister*.

On sait le rôle que joua, dans ce roman autobiographique de Goethe, l'aspiration vers la patrie latine du soleil et de la vie. Or, ce thème est repris sur le mode poétique dans les *Élégies romaines*, qui chante la renaissance de son âme et de son corps dans la terre du classicisme antique où il se sentait revivre. Cette promesse d'une palingénésie guérissant à jamais le mal de Walter comme elle avait guéri le mal de Werther, c'est bien ce que représenta pour Gide la lecture des *Élégies romaines*.

Dans son étude sur Goethe, Gide a lui même précisé ce que celles-ci lui avaient apporté :

J'avais à me délivrer des entraves d'une morale puritaine qui, pour un temps, avait bien pu me raidir et m'enseigner la résistance, mais dont je ne sentais plus à présent que la restriction et la gêne, de sorte que, cette force de résistance qu'elle m'avait

donnée, c'est contre cette morale même, à présent que j'étais résolu de l'appliquer. Rien n'était mieux fait pour m'y aider que la lecture des *Élégies* romaines. J'étais ravi de les si bien comprendre. J'apprenais par cœur ces amples vers et me les récitait le long du jour ; ils scandaient les battements pressés de mon cœur avide. J'y admirais sans fin la légitimité du plaisir avec l'étonnement de quelqu'un qui, jusqu'à ce jour, s'achoppait partout à des prohibitions, des défenses. Quelle impunité ! Quelle aisance ! Je devais faire mien ce tranquille et harmonieux épanouissement de la joie (Goethe : 53).

La lecture de Goethe, c'est surtout pendant les premiers mois de l'année 93 que Gide s'y absorba tout à fait. Et c'est alors qu'il écrivit à Marcel Drouin une lettre, significative de son évolution :

Le désir de te présenter des théorèmes bien polis, ou la crainte de les mal énoncer, ou la crainte, après, de n'en pouvoir donner les explications suffisantes – fait qu'avec toi je n'étais plus qu'à peu près sincère – ou mieux ma sincérité était antidatée ; je me montrais ce que j'étais encore avant Nancy, avant la fin de cet été. Aujourd'hui, ton ami... le renieras-tu pas ? – est payen – ou n'est plus grand chose. La « question religieuse » m'exaspère ; et je ne peux pas supporter d'en parler.

Quand aurons-nous cette allégresse ? Il me semble que je n'ai pas vécu. T'ai-je parlé de ces *élégies* de Goethe ? Les *élégies* latines, elles sont vingt. Je ne te dis pas de les lire : peut-être, si tu n'es pas prédisposé, n'y verras-tu que littérature. Je les ai connues ces vacances, elles m'ont lentement pénétré ; elles ont éveillé tous les vœux qui dormaient encore en moi-même, et tous ces vers où s'affirme un bonheur, cette joie de faire tout vivre et que rien de soi ne s'étirole, chacun de ces vers, c'est un souhait que chaque nouveau jour je soupire. Et je suis tout ouvert à toutes les tentations. Quelles auront été nos attentes ! Ce ciel de midi me tourmente comme un décor de bonheur impossible.

J'aurais vécu jusqu'à vingt-trois ans complètement vierge et dépravé, affolé tellement qu'enfin je cherchais partout quelque morceau de chair où pouvoir appliquer mes lèvres. Des lois, des convenances, une éducation de soi-même acharnée, l'amour des mystiques tendresses ont fait toutes mes joies – les plus grandes, solitaires et soucieuses – et donnèrent à tout plaisir de vivre l'amertume du péché (Lettre d'André Gide à Marcel Drouin, 18 mars 1893, citée par Delay t. II 1957 : 216).

Et après avoir cité en allemand quelques vers des *Élégies*, il ajoutait : « Nous appellerons ça la tentation de vivre. Je vais écrire mon essai de l'amour pour me guérir de ces pensées » (Lettre d'André Gide à Marcel Drouin, 18 juin 1893, citée par Jean Delay t. II 1957 : 215-216).

Cet essai sur l'amour, qui devait le guérir de ces pensées profanes, c'était *La Tentative amoureuse* ou le *Traité du vain désir*, dont l'idée lui avait été inspirée, au début de janvier 1893, par la lecture de *Le vie est un songe* de Calderon. Il y avait relevé une phrase du monologue de Sigismond qui proclame la vanité du désir temporel et invite à la contemplation de l'éternel.

Gide à cette époque, commençait de se sentir infidèle à l'esthétique symboliste et n'était plus sûr de préférer le rêve à la vie. Il travaillait donc à ce *Traité*, conçu selon les principes de l'École, comme à un pensum, tant il était distrait par des pensées dont il n'avait, véritablement, nulle envie de guérir. Dans le trouble où il était alors, il n'avait guère le goût ni la patience de s'astreindre à son devoir de littérature symboliste. Il languissait sur le projet de son *Traité*, sans guère l'avancer et « il avait l'insupportable impression de perdre son temps » (Delay t. II 1957 : 219).

Dans le courant de février 1893, Gide et sa mère firent un voyage en Espagne. Plus que l'extraordinaire semaine sainte, il fut enchanté par les influences orientales et les végétations exotiques, les patios, les mosquées. À son retour, il écrivit dans son *Journal* une prière :

O mon Dieu, qu'éclate cette morale trop étroite et que je vive, ah ! pleinement ; et donnez-moi la force de le faire, ah ! sans crainte, et sans croire toujours que je m'en vais pêcher. Il me faut maintenant un effort aussi grand pour me laisser aller à moi-même, que jadis pour y résister. Cette morale de privations s'était si bien faite ma morale naturelle, que l'autre maintenant m'est très pénible et difficile. Il me faut m'efforcer au plaisir. Ce m'est pénible d'être heureux... Une morale facile ?... O certes non ! ce n'avait pas été une morale facile, celle qui m'avait guidé, soutenu, puis dépravé, jusqu'alors. Mais je sais bien que lorsque je voudrai goûter à ces choses, que je m'étais défendues comme trop belles, ce ne sera pas comme un pécheur, en cachette, avec l'amertume déjà du repentir ; non, mais sans remords, avec force et joyeusement. Sortir enfin du rêve et vivre d'une vie puissante et remplie (*Journal* t. I : 161).

Pour mettre en pratique cette morale, toute nouvelle, il lui faudra combattre bien des résistances, « et d'abord en lui-même, au plus profond de sa chair, les tabous que son éducation puritaine avait gravés en lettres de feu » (Lestringant 2011 : 230). En attendant de se sentir « robuste et normal » (*Journal* t. I : 163), la tour symboliste lui offrait un refuge et il recommença de travailler à *La Tentative amoureuse*.

2. *La Tentative amoureuse*

Gide, renonçant au paradis solitaire de Narcisse, voulait écrire une idylle. Un jour, il reçut les vers d'un jeune poète béarnais, tout à fait inconnu à Paris : Francis Jammes. « Il fut aussitôt émerveillé par cette inspiration bucolique, naïve et tendre » (Delay t. II 1957 : 226). « Vous avez bien fait, Monsieur, de m'envoyer vos vers ! Je vous assure que peu en jouissent autant que moi. Ces émotions bien que très rares et personnelles trouvent en moi des harmoniques, et je les comprends pleinement (Lettre d'André Gide à Frances Jammes, mai 1893, citée par Delay t. II 1957 : 226).

À peine eut-il découvert Jammes, que Gide se sentit dans une disposition favorable pour écrire *La Tentative amoureuse*. Il quitta Paris et alla séjourner à Yport, chez les Laurens, où il passa tout un mois. Les lettres qu'il écrivit à sa mère durant ce séjour le montrent soudain détendu, il n'y est plus question de crise morale mais de vie douce et tranquille.

Le cadre d'Yport lui parut tout à fait convenir au décor de *La Tentative amoureuse*. Paul et lui travaillaient en plein air, dans la « grande futaie » que l'on retrouvera dans certaines pages de la *Tentative* :

La grande futaie est un endroit admirable, c'est une pelouse au soleil entre deux avenues majestueuses – indescriptible d'ailleurs, tout à fait indescriptible. C'est une ruine de parc qui a tout à fait « grand air » et que je suis heureux que vous ne connaissiez pas, car vous pourriez ne l'aimer pas autant que moi, et je vous en aimerais un peu moins. C'est à une lieue d'Yport – après l'escrime et le petit déjeuner du matin, nous y partons, Paul et moi, chargés de ce qu'il faut pour peindre et pour écrire. Nous sommes perdus là-bas dans une solitude délicieuse, conseillère, et qui devient bien vite studieuse. A cause du long temps qu'il nous faut pour rentrer, notre étude est trop vite finie – mais nous la reprenons le soir après un déjeuner qu'on dévore. Parfois, Pierre nous accompagne, mais il dessine plutôt dans l'atelier d'après des moulages... Je t'écris du bord de la mer ; par extraordinaire, nous n'avons pas été à la futaie : c'est que le temps est gris ; nous avons eu des jours splendides. – Après les repas, nous causons, nous lisons, c'est une intimité très douce... Je suis à toutes votre André (Lettre d'André Gide à sa mère, mai 1893, citée par Delay t. II 1957 : 229).

Pourtant, même à Yport, l'inquiétude le guettait. Dans son *Journal* inédit, il note :

Je veux, en peu de temps, savoir connaître des formes de vie très diverses, et dans chacune retrouver cette inquiétude affolée qui s'exalte au regret de l'autre... Et puis d'autres vies ! d'autres vies

– tout ce que nous pourrions vivre d’elles, nous-mêmes, et sachant que c’est une erreur, savourer d’émotions pour les dire... Pour Paul Laurens : à quoi cela sert-il d’avoir une émotion, si autrui n’en sait rien ? ou bien alors c’est égoïste (*Journal d’Yport*, juin 1893, cité par Delay t. II 1957 : 230).

C’est à cette époque que Paul reçut une bourse de voyage des Beaux-Arts. Paul et lui avaient souvent rêvé de faire un voyage ensemble en Italie et l’occasion s’en présenta à eux grâce à la bourse. Dès lors, les deux jeunes gens ne parlèrent plus d’autre chose. Avant de gagner l’Italie, Paul proposa de passer par l’Afrique du Nord, dont il attendait une inspiration. L’imagination de Gide flamba ; comme tant d’artistes romantiques avant lui, il avait été séduit par les féeries orientales. Dans son Cahier de lectures, Il écrivit au début de juillet : « Je ne veux lire d’ici mon départ que ce qui peut me donner encore plus le sentiment de la vie » (*Cahier de lectures*, juillet 1893, cité par Delay t. II 1957 : 232). Le temps était donc venu de tenter de vivre, mais auparavant, il fallait terminer un pensum, *La Tentative amoureuse*, ce qu’il fit, pendant l’été 93 à La Roque.

3. Une lecture biographique de *La Tentative amoureuse*

3.1. Amour et création littéraire

Le contenu et les thèmes de *La Tentative*, à laquelle Gide ajouta plus tard le sous-titre de *Traité du vain désir*, lorsqu’en 1899, il réunit le livre au *Narcisse* et à d’autres « traités », invitent de nouveau à une lecture biographique. La préface avertit le lecteur que le livre n’est pas « un récit très véridique » mais l’expression d’un rêve « qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence » (*La Tentative amoureuse* : 71). Ce rêve est celui de la possession charnelle qui épouvantait André Walter et que Luc a pour mission de risquer. L’histoire commence comme un conte de fée, mais la fin n’est pas heureuse. L’ouvrage reflète une évolution dans les rapports de Gide et de Madeleine et peut être envisagé comme un nouvel examen

ironique de la place réservée à celle-ci dans la vocation et la création littéraire, puisque la tentative amoureuse qui y est relatée, est aussi une tentative littéraire. En effet, le sentiment amoureux ne se dissocie jamais de la création littéraire, véritable sujet de ce *Traité*, comme nous aurons l'occasion de constater lorsque nous aborderons la question de la structure du texte et de ses mises en abyme.

Ainsi donc, la relation amoureuse de Luc et de Rachel, déterminée par le désir physique qu'ils éprouvent l'un envers l'autre, n'existe que par le talent du conteur, dont Luc sait faire preuve. Luc séduit tout d'abord Rachel par une justification en forme de récit, qu'il jette à ses pieds ainsi que les digitales des ravins et les jacinthes violettes :

Ce sont des fleurs sombres des bois, dit-il, et je les ai cueillies dans l'ombre, - pour vous, puisque c'est vous qui parûtes ; j'avais cherché toute la nuit. Vous êtes belle comme le printemps cette année, et plus jeune encore que moi-même. J'ai vu ce matin vos pieds nus. Vous étiez avec vos compagnes et je n'osais pas m'approcher ; maintenant vous êtes là seule. Prenez mes fleurs et venez, je vous prie ; apprenons-nous des joies charmantes (*La Tentative amoureuse* : 73-74).

Ensuite, les histoires racontées par Luc vont constituer le fond de leur relation amoureuse ; Rachel lui demande sans cesse « de lui dire une histoire », de lui raconter « des jardins au printemps » (*La Tentative amoureuse* : 75-76). Le désintérêt de Rachel pour les récits de Luc marquera donc, la fin de leur histoire d'amour :

Racontez-moi l'automne, dit Rachel.

[...]

- Votre histoire est stupide, dit Rachel.

Ce fût bientôt après qu'ils se quittèrent ; adieu sans larmes ni sourires ; tranquilles et naturellement ; leur histoire étant achevée. (*La Tentative amoureuse* : 83).

Cette relation du narrateur à son destinataire est doublée par la relation du narrateur, incarnée par le « je » qui s'exprime dans l'œuvre et son destinataire, « Madame ». D'ailleurs cette seconde relation connaîtra une issue identique, lorsque le narrateur déclare : « J'ai fini de raconter cette histoire qui nous ennuie ; de grandes tâches maintenant nous appellent » (*La Tentative amoureuse* : 84). Là encore, l'équivalence entre le sentiment amoureux et la création littéraire se trouve établie et fait apparaître que l'histoire concerne également l'auteur lui-même.

D'autre part, les allusions aux œuvres antérieures sont fréquentes. Luc et Rachel élisent pour leurs promenades un cadre qui évoque les landes des *Poésies d'André Walter* et la Mer des Sargasses :

Ils firent encore une promenade plus longue ; c'était à la fin du printemps. Ayant gravi la colline où leur maison se trouvait sise, ils trouvèrent à mi-côte, sur le versant opposé, un canal. Une rangée de peupliers le bordait ; un chemin en talus le suivait, puis le terrain continuait sa pente. (*La Tentative amoureuse* : 76).

Cette promenade, sans but ni fin, perd peu à peu son sens, car elle ne découvre « que la répétition stérile d'un paysage toujours semblable » (Wittmann 1997 : 104). Ce chemin qui ne mène nulle part symbolise l'échec inévitable d'un amour et d'une histoire.

Plus tard, lorsque Luc et Rachel, l'été venu, s'engagent à nouveau « dans cette même vallée et ce canal qu'un jour de printemps ils suivaient », aussitôt la narration en est abrégée : « Leur promenade ce jour-là fut assez longue, mais pas intéressante à raconter » (*La Tentative amoureuse* : 78). Ce qui montre assez clairement que l'amour motive l'écriture dans l'œuvre. Or, cet épisode manifeste l'enlisement progressif de la relation amoureuse. Au chapitre deux, lorsque le narrateur apostrophe pour la première fois sa destinataire, il semble supporter la responsabilité de l'échec de l'aventure, cependant, sa conclusion ne laisse pas d'être ambiguë : « Cette histoire est pour vous ; j'y ai cherché ce que donne l'amour ; si je n'ai trouvé que

l'ennui, c'est ma faute : vous m'aviez désappris d'être heureux » (*La Tentative amoureuse* : 77).

Quant à Luc, nouvel Urien, il rêve à d'autres chemins : « Après, Luc regarda la mer ; Rachel, par besoin, par instinct, s'appuya sur Luc et pencha la tête sur son épaule, sentant confusément en lui l'angoisse et la soif d'aventures » (*La Tentative amoureuse* : 78). Le personnage semble vouloir renoncer à être André Walter sans réellement s'y résoudre.

La Tentative est donc une œuvre ambiguë, elle se contente d'évoquer la possibilité de rompre avec l'idéalisme d'André Walter et de commencer une nouvelle aventure littéraire.

3.2. Une critique de la conception mystique de l'œuvre

Nous avons pu constater que les idéaux symbolistes de l'artiste et de l'œuvre, étaient, tout comme dans *Le Voyage d'Urien*, également soumis à l'épreuve de l'ironie. Il en va de même pour la conception gidienne de l'art littéraire.

Ce procès ironique participe d'une critique de l'idéal de l'œuvre et passe par une représentation symbolique de l'œuvre qui donne à Gide l'occasion de démystifier la conception mystique et idéaliste propre à André Walter.

L'idée d'une clôture et d'une plénitude, associée à la métaphore de l'oeuf présente dans *Le Voyage d'Urien*, qui en fait le symbole dérisoire de l'œuvre,

se retrouve dans deux autres symboles de *La Tentative amoureuse*.

En effet, leur promenade mène Luc et Rachel devant un parc ceint par des grilles qui en interdisent l'accès, « clos devant la mer » (*La Tentative amoureuse* : 79) et qui semble figurer l'œuvre elle-même, « idéal inaccessible à Luc et à Rachel, parce que le désir consommé n'engendre que l'ennui et empêche le récit de se poursuivre » (Wittmann 1997 : 119). Lorsque l'amour est près de mourir, entraînant la fin du récit, le parc n'est plus inaccessible mais vide. Immédiatement après cette première

évocation du parc, les promeneurs découvrent un « œuf de sèche, énorme, noir, élastique, et d'une bizarrerie de forme comme intentionnelle » (*La Tentative amoureuse* : 79). Ce symbole apparaît comme le résidu d'un sentiment mort et d'une histoire parvenue à son terme, mais aussi pourrait-on y voir le symbole saugrenu de l'œuvre.

4. L'invention de la mise en abyme

La mise en question de l'art littéraire et de l'œuvre se trouve enchâssée dans une réflexion sur la création littéraire, qui donne sa forme au récit spéculaire qu'est *La Tentative amoureuse*. Pour Angelet, « L'auteur du *Journal* évoque moins un art de la composition qu'il ne cherche à dire l'essence et le pourquoi de l'écriture » (Angelet 1980 : 9). Voyons comment.

Après les *Cahiers d'André Walter*, où le héros-narrateur écrit qu'il écrit un roman intitulé *Allain*, *La Tentative amoureuse* retrouve le procédé de la mise en abyme. C'est en pensant à ce récit d'ailleurs, dont la valeur compensatoire lui apparaît après coup, évidente, que Gide en vient à formuler le principe du récit spéculaire. Dans une note du *Journal*, il écrit :

Luc et Rachel aussi veulent réaliser leur désir ; mais, tandis que, écrivant le mien, je le réalisai d'une manière idéale, eux, rêvant à ce parc, dont ils ne voyaient que les grilles, veulent y pénétrer matériellement ; ils n'en éprouvent aucune joie. J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie, et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête

au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme » (*Journal* t. I : 171).

Ainsi, la mise en abyme doit donc sa dénomination à l'héraldique, qui passionnait Gide depuis quelques années.

4.1. Des récits enchâssés

4.1.1. Une structure qui renforce la cohérence interne

En ce qui concerne la structure narrative du texte, celui-ci se compose de récits enchâssés et de mises en abyme successives : tout d'abord, le narrateur raconte les amours de deux adolescents qui se sont connus au printemps et séparés à l'automne, à sa destinataire, tandis qu'à l'échelle des personnages, Luc raconte des histoires à Rachel.

Les fables narrées par Luc présentent un autre niveau textuel, puisqu'elles ponctuent les trois saisons de la relation amoureuse : au printemps, l'histoire des visiteurs successifs d'un jardin, en été, la séparation et les retrouvailles de deux chevaliers avides d'aventures et à l'automne finalement, des poncifs de la chasse à cour. La réaction de la destinataire à ces fables, est symptomatique de l'évolution du couple : sommeil, dialogue sur l'utilité des départs, plaintes agacées. Les saisons sont également à mettre en rapport avec les différentes étapes de la relation amoureuse : l'amour de Luc et de Rachel naît au printemps, s'épanouit en été, se meurt en automne et meurt en hiver, ce qui fait de *La Tentative* un récit éminemment symboliste, puisque les saisons, la nature, le temps qui passent sont le symbole des états d'âme des deux personnages.

Cette structure renforce la cohérence interne de l'œuvre grâce à une tonalité partagée ; un sentiment généralisé d'ennui. Rachel s'endort aux

paroles de Luc, et le narrateur déclare tour à tour à la destinataire de son récit : « cette histoire m'ennuie » et « j'ai fini de vous raconter cette histoire qui nous ennue (*La Tentative amoureuse* : 82 et 84). D'après Michelet Jacquod, « [...] *La Tentative amoureuse* consolide donc l'unité du texte et relève le défi qui lui était attribué « d'éclairer[r] » l'œuvre et « d'établir [...] sûrement toutes les proportions de l'ensemble » » (Michelet Jacquod 2008 : 453).

4.1.2. Une division entre le « réel » et le « fictif »

D'autre part, comme il nous a déjà été loisible de constater, l'évocation d'un amour perdu, celui du narrateur pour la destinataire de l'œuvre, renvoie au contexte autobiographique de Gide ; certaines notations invitent directement à déceler Walter et Emmanuèle, voire Gide et Madeleine, derrière le narrateur et « Madame ». C'est la cas, par exemple, lorsque le narrateur oppose l'union de Luc et de Rachel à son attitude passée face à « Madame ». « Ils ignoraient ce geste qui repousse cela même qu'on voudrait étreindre, - comme nous faisions, ah ! Madame – par la crainte de posséder et par amour du pathétique » (*La Tentative amoureuse* : 77).

Le texte s'ouvre pourtant, sur un prologue qui marque le refus le plus franc de la morale du renoncement :

Certes, ce ne seront ni les lois importunes des hommes, ni les craintes, ni la pudeur, ni le remords, ni le respect de moi di de mes rêves, ni toi, triste mort, ni l'effroi d'après tombe, qui m'empêcheront de joindre ce que je désire » (*La Tentative amoureuse* : 72).

L'auteur semble décidé à vivre, dans son personnage, l'aventure de l'amour. Or, dès que Luc est arrivé à ses fins, l'œuvre est rabattue vers la fiction, la destinataire de l'histoire narrée par le narrateur prend la place de Rachel. Nous sommes à nouveau dans le *Narcisse* : « Alors vous me

direz, ma sœur : [...] notre but unique c'est Dieu ; nous ne le perdrons pas de vue, car on le voit à travers chaque chose (*La Tentative amoureuse* : 84-85). L'auteur-narrateur adopte, donc, une posture ambivalente. Là encore, l'œuvre se contente d'évoquer la possibilité de rompre avec l'idéalisme d'André Walter et de commencer une vie nouvelle et donc une nouvelle aventure littéraire.

Ainsi, l'histoire de l'auteur et la « dame », qui ouvre et ferme l'œuvre, contient en son milieu celle de Luc et de Rachel, faisant émerger une vie « imaginaire » d'une histoire vécue. La question que pose alors la composition de la *Tentative*, concerne les rapports entre une « réalité » et une « fiction ».

En effet, l'abyme fonde une technique qui divise le texte en opposant en lui le « réel » et le « fictif ». Dans la *Tentative*, cette division se manifeste par un enchâssement généralisé. D'un côté elle est présentée comme une histoire vraie, mais de l'autre, Gide creuse l'intervalle qui le sépare de ce couple pour exhiber la part de l'auteur et détruire, chez le lecteur, toute illusion réaliste. « La *Tentative* oscille sans cesse entre une histoire et un acte narratif » (Angelet 1980 : 16).

4.2. L'objectivation du processus d'écriture

Le rapport établi entre la fiction et la réalité, entre la matière de l'œuvre et le conflit intime de Gide, est ensuite mis en question par l'ironie, puisque le narrateur affirme, non plus la nécessité de l'œuvre, mais l'arbitraire de la création littéraire :

Luc souhaitait l'amour mais s'effrayait de la possession comme d'une chose meurtrie. [...] Puis, non ! car c'est une dérisoire manie de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente. – Donc Luc posséda cette femme (*La Tentative amoureuse* : 74).

Ce qui est en jeu, ici, c'est la finalité de l'œuvre. Les problèmes les plus intimes peuvent bien déterminer l'écriture, comme seuls capables de lui

donner une nécessité, en revanche, le livre ne doit plus être le miroir où se reflète l'image du couple, « Il doit être le lieu où, à travers un ou plusieurs « je », le moi peut se recomposer sur un mode critique et manifester la vérité des choses » (Wittmann 1997 : 107). Une distance critique doit donc être établie entre le narrateur et l'auteur lui-même, c'est la fonction que joue dans l'œuvre la construction spéculaire, qui attire l'attention sur le processus même de la création. « [...] l'œuvre cesse d'être la quête narcissique d'un « nous » improbable pour devenir la recherche d'un « je » attentif à recomposer sa vérité, si inquiétante soit-elle, en se mettant à distance de soi-même » (Wittmann 1997 : 108).

4.3. La rétroaction du sujet par lui-même

Une fois achevé, Gide constate que l'écriture de ce récit a produit en lui un effet considérable ; comme s'il s'était agit d'une expérience réellement vécue. En effet, il a pu expérimenter l'amour de manière différée ; un amour qui lui paraissait impossible de vivre dans la vie réelle.

Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, - mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles. Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence. Un désir de bonheur, ce printemps, m'a lassé ; j'ai souhaité de moi quelque éclosion plus parfaite. J'ai souhaité d'être heureux, comme si je n'avais rien d'autre à être [...]. Et chaque livre n'est plus qu'une tentation différée. (*La Tentative amoureuse* : 71).

Les interventions du narrateur montrent comment le héros, étant autre, la fiction autorise Gide à vivre ce qu'il s'interdit.

Le procédé permet donc à Gide d'échanger sa situation contre celle du personnage, en faisant sienne, sur le mode imaginaire, une vie amoureuse défendue. Car Luc, a été comme lui victime d'une « triste éducation »,

dont il se lamente. Là encore, Gide dénonce à travers son héros son éducation et dit ses peurs :

Luc souhaitait l'amour mais s'effrayait de la possession charnelle comme d'une chose meurtrie. Triste éducation que nous eûmes, qui nous fit pressentir sanglotante et navrée ou bien morose et solitaire, la volupté pourtant glorieuse et sereine » (*La Tentative amoureuse* : 74).

Cependant, Luc passe outre et possède la femme. La mise en abyme, fonctionne ici comme un instrument induisant une évolution de la personnalité. Gide prouve ainsi à « Madame », sa première destinataire, à laquelle il reproche de lui avoir « désappris à être heureux » (*La Tentative amoureuse* : 77) et à Madeleine, son inaptitude à l'amour commun, et dépasse sa déception pour se tourner, semble-t-il vers d'autres horizons : « Maintenant je pars, mais songez, songez aux bonheurs du voyage... » (*La Tentative amoureuse* : 84). « La mise en abyme, ce n'est donc pas simplement un mode de composition ; c'est une manière de pouvoir vivre en assumant ses ambiguïtés et ses contradictions [...] » (Goulet 2002 : 88). Pourtant, Angelet y décèle une certaine ambiguïté, car la possibilité de passer du « il » au « je », permet également à l'auteur de se tirer du jeu. Luc, c'est Gide et grâce à lui il fait le pas, mais il n'est pas Luc, et ce pas, il ne le fait qu'en littérature. Après avoir dénoncé la vanité de la possession, l'auteur peut à nouveau s'installer dans le bonheur d'un amour idéal : « Reprendrons-nous comme autrefois nos beaux amours pleins de mystère ? Je suis heureux (*La Tentative amoureuse* : 84). S'étant rendu compte des implications du retour à soi accompli par le texte, Gide va alors réfléchir sur l'influence du livre sur celui qui l'écrit, sur la rétroaction du sujet sur lui-même. « Il donnera à la coexistence de deux niveaux dans l'œuvre une dimension supplémentaire en la liant étroitement au rapport qui unit l'auteur – « le sujet agissant » - au sujet qu'il raconte – un sujet qu'on imagine » (*Journal* t. I : 171).

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction (*Journal* t. I : 170-171).

L'écriture quitte l'écrivain mais lui revient pour modifier son existence. Le « rêve d'irréalisable joie [qui] [l]e tourmente » une fois écrit le rend joyeux : Je le [le rêve] raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fis mienne ; mon rêve en est désenchanté ; j'en suis joyeux » (*Journal* t. II : 171). La mise en abyme devient la « réciprocité [...] avec soi-même : « Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; [...] » (*Journal* t. I : 171). Mais le problème existentiel devient littérature : « [...] et c'est aussi tout simplement un conte » (*Journal* t. I : 171).

Ainsi, l'auteur va pouvoir se délivrer de son rêve, se dégager d'une vaine tentation en vivant l'expérience du couple et de l'accomplissement du désir par procuration et en chargeant ses personnages de réaliser matériellement leur amour. Le parc désigne la matérialité du désir.

4.4. Au cœur de la mise en abyme, le parc

Au printemps de leur amour, Luc et Rachel découvrent un parc au bord de la mer : « L'on voyait, presque en face, sur la côte recourbée et qui semblait au loin former une île, en ce point même, l'on apercevait comme la grille fastueuse d'un parc ; au soir elle luisait comme de l'or » (*La Tentative amoureuse* : 75). Le lendemain, ils décident d'aller le voir, mais ils ne peuvent pas y entrer ; il est cerné par la mer et entouré d'un mur : « Suivant le mur ils marchèrent. Le soleil était lourd, la route devant eux s'allongeait ; - c'était l'heure où les murs des jardins n'ont pas d'ombre. Ils

virent, presque sous le lierre et cachée, une petite forme fermée (*La Tentative amoureuse* : 79-80). À l'automne, ils retournent voir le parc, dont ils trouvent cette fois-ci la porte ouverte, mais le lieu est abandonné : « Il y avait des bancs de pierre, des statues, puis une grande maison se dressa, aux volets clos et aux portes murées. Dans le jardin restait le souvenir des fêtes » (*La Tentative amoureuse* : 83).

Gide a donné une indication dans son *Journal*, sur la signification de ce lieu. Rappelons ce qu'il y note :

Luc et Rachel aussi veulent réaliser leur désir ; mais, tandis que, écrivant le mien, je le réalisai d'une manière idéale, eux, rêvant à ce parc, dont ils ne voyaient que les grilles, veulent y pénétrer matériellement ; ils n'en éprouvent aucune joie (*Journal* t. I : 171).

Luc et Rachel ont pénétré le parc et en sont désenchantés, de la même manière que lorsqu'ils ont assouvi leur désir. L'auteur, lui, qui s'en est tenu à l'écriture, réalise son désir de manière idéale. Gide évoque également que l'épisode du parc, redouble le sujet du livre : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (*Journal* t. I : 171). L'auteur a chargé ses personnages de réaliser l'amour matériellement par la possession, lui le réalise idéalement par l'écriture. « À l'échelle des personnages, le parc désigne la matérialité, au niveau de l'auteur, il est l'espace d'une fiction qui implique qu'on renonce à la vie » (Angelet 1980 : 15).

Habité d' « un rêve d'irréalisable joie », Gide a donné à la *Tentative*, la réalisation idéale d'une écriture, pourtant sa fiction est celle de l'échec. « La *Tentative* devait glorifier l'amour qui possède, mais elle va se tourner contre elle-même et va devenir exemplaire des mécomptes du désir » (Angelet 1980 : 11). À l'automne, Luc et Rachel se séparent : « Donc Luc et Rachel se quittèrent ; un seul jour, un seul instant d'Été, leurs deux lignes s'étaient mêlées, - un unique point de tangence – et déjà maintenant ils regardaient ailleurs » (*La Tentative amoureuse* : 82).

Telle est la fatalité de la fiction et du rêve que de ne pouvoir aboutir que sur une réalité idéale ; au bout de l'aventure, il n'y a plus de réel que la fiction, à savoir, un amour qui n'existe qu'en littérature. De plus, cette réalité idéale, est une réalité illusoire qui tient de la cendre, comme le montrent les extrémités du texte empruntées à Calderon.

Qualquiera viento que sopla.

Poussière légère, qu'un peu de vent disperse (*La Tentative amoureuse* : 70).

Puis,

Et vous êtes semblables, objets de nos désirs, à ces concrétions périssables qui, sitôt que les doigts les pressent n'y laissent plus que la cendre. – *Qualquiera viento que sopla* (*La Tentative amoureuse* : 85).

À travers sa *Tentative*, Gide nous livre le message suivant : il est vain de passer aux actes, puisque le désir ne subsiste qu'en renonçant à son objet. L'amour ne doit pas vouloir la vie. Il semble que pour le jeune Gide, l'écriture soit suffisante.

5. Conclusion

Comme il nous a été donné de le constater, *La Tentative amoureuse*, montre la déception qui naît de la réalisation du désir amoureux. Il s'agit là encore d'une histoire éminemment symboliste puisqu'elle cherche à exprimer un « rapport de saisons avec l'âme », et c'est aussi une nouvelle fable sur l'échec amoureux de Gide avec Madeleine.

Gide y procède à un nouvel examen ironique de la place réservée à Madeleine dans sa vocation et à une nouvelle tentative de démystification de la conception idéalisée de l'œuvre propre à André Walter. *La Tentative*

amoureuse, poursuit donc l'entreprise démystificatrice amorcée dans *Le Voyage d'Urien* et qui s'épanouira dans *Paludes*.

Gide transvase un rêve dans l'écriture : il raconte l'histoire d'amour entre Luc et Rachel, ce qui lui permet d'expérimenter une vie de couple par procuration. Grâce au procédé narratif de la mise en abyme Gide peut évoluer en libérant certaines de ses émotions et en s'affirmant.

De plus, une nette évolution est observable, puisque le narrateur, se différencie de son personnage. Il adopte une distance critique par rapport à celui-ci qui aboutit à ce que l'œuvre devienne la recherche d'un « je » attentif à recomposer la vérité de l'auteur. Le « moi » est disposé à se transformer et à adopter de multiples personnalités, ce qui suppose une rupture avec le symbolisme, celle du dogme du sujet unique en littérature. Prolongeant la morale de l'action littéraire amorcée dans son précédent récit, Gide propose d'explorer, après l'échec de la relation amoureuse, « les autres vies à jamais défendues » et « les gestes impossibles » (*La Tentative amoureuse* : 71), prélude de ce que sera sa vérité nouvelle.

Chapitre VIII : *Paludes*, ou l'affirmation de l'originalité d'une voix

1. Un voyage intérieur

1.1. Une crise morale

Pendant l'été 93, à La Roque, Gide prend conscience des profonds changements qui se sont opérés en lui durant les années de transition entre l'écriture des *Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse* ; jeune huguenot, il est devenu esthète. Cependant, la transformation qui se produisit entre l'achèvement du *Narcisse*, en octobre 1891 et le départ pour l'Afrique, en octobre 1893, ne fut pas moins importante. Nous pourrions croire, à tort, que cette dernière révolution intérieure se produisit sous l'effet du voyage et des expériences qu'il en eut. Or, elle eu lieu avant, comme l'indique cette phrase écrite par Gide dans *Si le grain ne meurt* : « Mais assurément j'anticipe, et je vais gâcher tout mon récit si je donne pour acquis déjà l'état de joie, qu'à peine j'imaginais possible, qu'à peine, surtout, j'osais imaginer permis » (*Si le grain ne meurt* : 549). Rien n'a été plus réfléchi ni plus prémédité que le départ de Gide vers la disponibilité. Dès l'été 93, Gide avait mené toute une série de réflexions le portant à rompre avec la religion chrétienne et la morale puritaine. Ces méditations provoqueront un changement complet de ses attitudes morales et esthétiques et donneront naissance « à une nouvelle conception de la morale et de la littérature, opposant à l'éthique chrétienne une éthique païenne et à l'art loin de la vie un art près de la vie » (Delay, t. II 1957 : 246). Dès avant son départ, donc, Gide était dans l'état d'âme dont naîtront *Les Nourritures terrestres*. À La Roque, en septembre 93, Gide écrivait dans son *Journal* :

Tous mes efforts ont été portés cette année sur cette tâche difficile : me débarrasser enfin de tout ce qu'une religion transmise avait mis autour de moi d'inutile, de trop étroit et qui limitait trop ma nature ; sans rien répudier pourtant de tout ce qui pouvait m'éduquer et me fortifier (*Journal I* : 172).

Un peu plus loin :

Le propre d'une âme chrétienne est d'imaginer en soi des batailles ; au bout d'un peu de temps l'on ne comprend plus bien pourquoi... Car, enfin, quel que soit le vaincu, c'est toujours une part de soi-même ; et voilà de l'usure inutile. J'ai passé toute ma jeunesse à opposer en moi deux parties de moi, qui peut-être ne demandaient pas mieux que de s'entendre. Par amour du combat, j'imaginais des luttes et je divisais ma nature (*Journal II* : 173).

1.2. Une crise littéraire

La crise s'accompagne également d'une crise intellectuelle. Depuis son séjour à Munich en mars 1892, Gide s'était imprégné de la pensée antimystique de Goethe, de son culte pour l'harmonieuse sagesse des Grecs et de sa « stratégie » humaine. Il désapprend à penser, autrement dit, il apprend à penser autrement, en faisant moins confiance aux idées et en tenant compte du réel. Gide souhaiterait à présent ne plus penser du tout, « [...] le vide intellectuel qui permet d'accueillir dans toute leur violence les sensations et les émotions » (Lepape : 140). Mais de ces lectures, il ne parle pas dans *Si le grain ne meurt*. D'après Delay, la raison pour laquelle Gide tait dans ses mémoires le nom de tous ceux qui furent les principaux artisans de sa « libération », et singulièrement celui de Goethe, est qu'il gagne à ne présenter ses transformations psychologiques et morales que comme la conséquence de la découverte de « nouvelletés ravissantes » et à attribuer « au seules nourritures terrestres les fruits de

nourritures livresques » (Delay t. II 1957 : 245). Pourtant, grâce au *Journal*, l'omission de l'influence de Goethe sera réparée.

Goethe. Disons-nous donc maintenant que le bonheur s'obtient par la suppression de scrupules ? Non. Supprimer les scrupules ne suffit pas à rendre heureux ; il faut mieux. Mais des scrupules suffisent à nous empêcher le bonheur ; les scrupules sont des craintes morales que des préjugés nous préparent. C'est une harmonie non comprise ; on croit pouvoir se séparer, aller seul, et aussitôt l'on s'oppose. Un soliste doit jouer dans le sens de l'orchestre... Ames scrupuleuses, âmes timorées et qui s'oppriment elles-mêmes ; elles auront peur de la joie, comme de l'éblouissement d'une trop éclatante lumière (*Journal I* : 173)

C'est ainsi que Gide interprète l'enseignement de Goethe à travers les *Élégies romaines*. Lorsqu'on lit la signification que Gide donne de son départ dans sa biographie :

Jusqu'à présent, j'avais accepté la morale du Christ, ou du moins certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ. Pour m'efforcer de m'y soumettre, je n'avais obtenu qu'un profond désarroi de tout mon être... Mais j'en vins alors à douter si Dieu même exigeait de telles contraintes ; s'il n'était pas impie de regimber sans cesse, et si ce n'était pas contre Lui ; si, dans cette lutte où je me divisais, je devais raisonnablement donner tort à l'autre. J'entrevis enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. Tout aussitôt il m'apparut que cette harmonie devait être mon but souverain, et de chercher à l'obtenir la sensible raison de ma vie. Quand en octobre 93, je m'embarquai pour l'Algérie, ce n'est point tant vers une terre nouvelle, mais bien vers cela, vers cette toison d'or, que me précipitait mon élan (*Si le grain ne meurt* : 550-551).

On y retrouve le cri de Wilhelm Meister ; « Me développer moi-même tel que je suis né ». Dans son *Journal*, Gide cite Goethe à toutes les pages:

La religion chrétienne est principalement consolatrice [...]. Mais cette religion console d'un mal qu'elle ne prétend pas supprimer ; on comprend que certains aient préféré tâcher d'être tout simplement heureux. Certains ont voulu supprimer la cause de toutes les tristesses ; c'était plus difficile : de fortes âmes s'y sont usées. Goethe a préféré l'ignorer ; pour être heureux, il s'est détourné des misères [...]. La pensée de la joie doit être ma pensée continuelle (*Journal I* : 174-175).

Il se nourrit également de la pensée de l'auteur des *Élégies romaines* en ce qui concerne l'art de céder aux tentations en y trouvant joie et profit.

Alors, cessant d'appeler tentations mes désirs, cessant d'y résister, je m'efforçai tout au contraire de les suivre ; l'orgueil m'apparut une chose moins préférable ; peut-être à tort, dans cette forme splendide d'un égoïsme plein de religion, je ne vis plus que restrictions et limites. L'abandon de soi m'apparut une supérieure sagesse ; il me semblait que j'y trouvais de plus grands profits pour mon être. C'était là, je sais bien, un égoïsme encore, mais plus neuf, curieux et qui satisfaisait en moi plus de forces. Je maintiens ce mot : satisfaire des forces ; c'était à présent ma morale. Et puis je ne voulais plus de morales ; je voulais vivre puissamment (*Journal I* : 176).

Si les méditations de l'été 93 manifestent essentiellement une rupture avec la religion chrétienne et la morale puritaine, elles révèlent aussi une nouvelle façon d'envisager la personnalité de l'artiste et les rapports entre l'art et la vie. Jusqu'alors, Gide avait considéré l'artiste comme un être séparé qui, tel le Narcisse de son *Traité*, ne devait pas se mêler aux autres hommes, de façon à préserver son originalité. Mais il procède à présent à

une réévaluation des notions d'originalité et de banalité, toujours sous l'influence de Goethe :

Originalité ; premier degré. J'ometts le degré inférieur, qui n'est que banalité ; où l'homme n'est qu'ensemble (il fait la foule). Donc : originalité, consiste à se priver de certaines choses. La personnalité s'affirme par ses limites. Mais, au dessus, il est un état supérieur, où Goethe arrive, olympien. Il comprend qu'originalité limite ; qu'en étant personnel, il n'est plus que quelqu'un. Et se laissant vivre en les choses, comme Pan, partout, il écarte de lui toutes limites, jusqu'à n'avoir plus que celles mêmes du monde. Il devient banal, supérieurement (*Journal I* : 173).

Il voit cependant bien le danger que représente pour l'existence même de la personnalité l'absence de limites, pourtant, ce risque de dissolution fatal à l'homme serait profitable à l'artiste : « C'est en art qu'est vraie également la parole du Christ : Qui veut sauver sa vie (sa personnalité) la perdra » (*Journal I* : 175). Il lui faudra, pour faire passer son œuvre de la puissance à l'acte, expérimenter chaque idée, c'est à dire les vivre.

D'autre part, les créations littéraires de Gide ont joué un rôle aussi important que celui des influences littéraires qu'il a reçu. La création de ses doubles symbolistes, Walter, Narcisse, Urien, Luc, Tityre ont beaucoup contribué à la transformation de sa propre attitude vis-à-vis du symbolisme. Nous avons vu comment Walter avait cru trouver un remède à son angoisse de vivre en se réfugiant au cénacle, mais voici qu'en expérimentant la doctrine dans des héros romanesques qui vivent par procuration, le docteur se demande si le remède n'est pas pire que la maladie. Il semble donc que ses expériences symbolistes aient beaucoup contribué à pousser Gide dans un sens exactement opposé. « A l'influence par action qu'avait exercée sur lui le symbolisme succéda donc une influence par réaction » (Delay, t. II 1957 : 265). En réaction contre le

mépris de la réalité, de la nature et de la vie, il voulut opérer un retour à la réalité, à la nature et la vie.

Gide fera donc d'incessants efforts « vers la joie », vers « des lois parfaitement naturelles » et d'autant plus souples « qu'[il] appelai[t] tout : la nature » (*Journal I* : 177). Il s'abstiendra de juger ; « Plus de morale », car il est devenu un homme de désir qui s'essaie même à sourire : « L'habitude de l'ascétisme était telle qu'il me fallut d'abord m'efforcer vers la joie et ce n'est pas facilement que je parvenais à sourire ; mais combien peu de temps durèrent ces efforts ! » (*Journal I* : 176). Ou encore :

C'est un devoir que de se faire heureux. [...] Il me faut maintenant un effort aussi grand pour me laisser aller à moi-même, que jadis pour y résister. Cette morale de privation s'était si bien faite à ma morale naturelle, que l'autre maintenant m'est très pénible et difficile. Il me faut m'efforcer au plaisir. Ce m'est pénible d'être heureux (*Journal I* : 161).

2. Le voyage en Afrique

2.1. Le départ

Tout au long de l'année 93, Gide ne cesse de voyager ; Munich, Barcelone, Séville, puis Grenade. Il semble vouloir se décentrer et peut-être aussi cherche-t-il à épuiser son corps qui ne cesse de désirer. En octobre 1893, à Toulon, où il a rejoint son ami Paul Laurens, Gide s'inquiète de se sentir à la fois si faible et si fébrile ; ce sont les premiers symptômes de la tuberculose pulmonaire dont il est atteint. Il est alors sur le point de s'embarquer pour l'Algérie avec Paul, à qui l'on avait décerné comme prix d'un concours, une bourse de voyage qui l'obligeait à un an d'exil. Laurens avait proposé à Gide de l'accompagner, cependant, la sagesse eût sans doute dicté de renoncer au voyage :

[...] j'hésitai presque si je ne laisserais point Paul s'embarquer seul, quitte à le rejoindre plus tard. Puis je m'abandonnai à mon destin, ce qui presque toujours est le plus sage. Au surplus, je pensais que la chaleur de l'Algérie me remettrait, que nul climat ne pouvait être meilleur » (*Si le grain ne meurt* : 280).

Il s'embarquera donc finalement le 18 octobre à Marseille et quittera la vieille Europe.

2.2. L'abandon au désir

Après la publication des *Cahiers* et le refus de sa cousine Madeleine à l'épouser, Gide était décidé à guérir de ses obsédantes habitudes solitaires, et à s'initier à une sexualité normale qui l'aiderait à retrouver la santé physique et morale. Il continue pourtant de porter son amour à sa cousine malgré les dispositions hédonistes qu'annonce son *Journal*, ce qui semble vraisemblablement incompatible. Gide s'en explique ainsi dans *Si le grain ne meurt* :

Mais ma résolution était prise de ne m'en laisser pas empêcher. Après la publication de mes Cahiers, le refus de ma cousine ne m'avait point découragé peut-être, mais du moins m'avait forcé de reporter plus loin mon espoir ; aussi bien, je l'ai dit, mon amour demeurerait-il quasi mystique ; et si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure l'idée d'y pouvoir mêler quoi que ce fût de charnel, c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte ; toujours est-il que j'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour ; et même il me paraissait que ce divorce était souhaitable, que le plaisir était ainsi plus pur, l'amour plus parfait, si le cœur et la chair ne s'entr'engageaient point (*Si le grain ne meurt* : 551-552).

Le choc de la découverte de l'Afrique, de l'« exotisme ahurissant » de l'Orient plonge Gide dans un émerveillement sans bornes.

La rue Marr, la place des Moutons étaient encore telles qu'on ne s'y savait où transporté, et que l'Orient le plus extrême, l'Afrique la plus centrale n'eussent pas eu, je crois, goût d'étrange plus stupéfiant. Une forme de vie différente et que tout réalise au-dehors, très pleine, antique, classique, établie ; pas de compromis encore entre les civilisations de l'Orient et la nôtre (*Journal I* : 218).

Le voyage en Afrique le délivrera de son repliement sur soi-même, puisqu'il consentira enfin à entrer en contact avec le monde extérieur. Gide découvre une plénitude de joie qu'il atteint dans la volupté et la totale disponibilité de soi. Au cours de sa convalescence, il s'abandonne aux impressions du monde et cet abandon lui révèle la sensualité « non plus comme une menace à déjouer, mais comme une source intarissable de joie et de mystère. Son œuvre littéraire en sera immédiatement transformée » (Brée 1970 : 66).

2.3. Le retour à Paris

Cependant, à son retour à Paris, Gide retrouve une existence dont la platitude et la médiocrité s'aggravent encore, dans les milieux symbolistes, du plus complet désintérêt pour la vie.

Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable qui dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait d'abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ? [...] Un tel état d'*estranement* (dont je souffrais surtout auprès des miens) m'eût fort bien conduit au suicide, n'était l'échappement que je trouvais à le décrire ironiquement dans *Paludes* (*Si le grain ne meurt* : 575-576).

Gide se sent à présent étranger dans les cénacles et les salons, parmi les esthètes symbolistes. Il a l'impression d'une totale stagnation. Il se sent « paralysé, muet, déçu, incompris » (Brée 1970 : 68):

[...] près d'eux, moi, je ne me sentais plus le même ; j'avais à dire des choses nouvelles, et je ne pouvais plus leur parler. J'eusse voulu les persuader et leur délivrer mon message, mais aucun d'eux ne se penchait pour m'écouter. Ils continuaient de vivre ; ils passaient outre, et ce dont ils se contentaient me paraissait si misérable, que j'eusse crié de désespoir de ne les en persuader point (*Si le grain ne meurt* : 576).

Il écrira donc *Paludes* à la Brévine, village du Jura neuchâtelois, où il séjourna pendant trois mois ; le docteur Andreae, voulant distraire son patient de l'Afrique et de lui-même, lui avait conseillé de passer l'hiver en montagne. La sotie naîtra du contraste entre la vie sédentaire de Gide, parmi les esthètes symbolistes et les dépaysements de son voyage. Il y tournera en dérision l'existence qu'il avait menée à Paris, après la publication des *Cahiers d'André Walter* et jusqu'à son départ pour l'Afrique, dans les cénacles et les salons.

3. Une satire de quoi

L'histoire de Tityre, sera donc proprement une satire, puisque dès sa dédicace, *Paludes* affiche une volonté satirique évidente. Fillaudeau donne la définition suivante de la satire :

La satire est un genre beaucoup plus ancien, à l'origine ce terme vient du latin « satira » proprement farcissure, mélange. L'unité de la permanence du genre tient à son aspect railleur. À l'ouvrage en vers tournant en ridicule les travers sociaux ou humains, succède un ouvrage où prose et vers sont mêlés, puis tout écrit visant à se moquer » (Fillaudeau 1985 : 64).

L'énigmatique dédicace de la sotie suppose une approche sarcastique généralisée de la part de Gide : « Pour mon ami EUGÈNE ROUART j'écrivis cette satire de quoi » (*Paludes* : 88). Mais c'est aussi et surtout un portrait-charge sur la littérature du temps, sur lequel nous reviendrons plus tard, une satire du propre Gide et une parodie de ses premiers écrits. En effet, la satire ne serait pas totale si Gide ne s'était inclus ironiquement, parmi les victimes de sa verve. Il ne s'épargne ni en tant qu'écrivain, ni en tant qu'homme.

3.1. Une satire de soi

Dans *Paludes*, l'évocation du couple formé par Angèle et le Narrateur constitue l'exemple le plus remarquable d'auto-ironie. Comme nous avons signalé plus tôt, Gide avoua avoir ressenti à son retour d'Afrique un « estrangement » envers les milieux littéraires, mais également auprès des siens. Il souffrit du désaccord qui ira s'élargissant entre lui et les siens, et surtout entre lui et Madeleine. *Paludes* lève le voile sur le drame intime de Gide, quoiqu'il reste sous-jacent dans la sotie. En effet, le dialogue qui a lieu entre le Narrateur et Angèle, à leur retour de voyage, doit se lire à la lumière des relations entre Gide et Madeleine. « Il n'est pas jusqu'à l'évanescence Angèle de *Paludes* où je ne me sois quelque peu inspiré d'elle... » (*Et nunc manet in te* : 1132), lisons-nous à la fin d'une liste des incarnations littéraires de Madeleine.

La satire exercée contre sa cousine et contre lui-même est évidente :

Nous ne sommes pas,
Chère, de ceux-là
Par qui naissent les fils des hommes (*Paludes* : 141).

Le Narrateur rappelle d'ailleurs à Angèle que c'est à son sujet qu'il écrivit : « elle craignait la volupté comme une chose trop forte et qui l'eût peut-être tuée » (*Paludes* : 141). Or, cette phrase est presque identique à

celle que l'on trouve dans les notes de Gide de 1893 : « Elle avait peur de la volupté comme d'une chose trop forte et qui l'aurait pu tuer » (Cité par Delay t. I 1956 : 187).

Cependant, il nous semble difficile de retrouver dans cette Angèle absurde et futile, la Madeleine de Gide, dont nous avons décrit plus tôt l'intelligence et la force de caractère. Il semble que Gide n'ait voulu doter sa caricature que des traits négatifs de l'original et que sous l'influence du dépit amoureux causé par le refus de Madeleine, il ait présenté dans *Paludes* les relations platoniques avec sa cousine de manière risible ; Angèle et le Narrateur, reprennent sur le mode comique le thème pathétique dans *Les Cahiers d'André Walter* du couple chaste. Le Narrateur insiste sur les « simulacres anodins » (*Paludes* : 104) dont il se contente avec Angèle.

Pourtant, sous l'humour et la caricature, se dissimule un authentique malaise. Les défenses qu'il se hâte d'ériger face à l'invitation d'Angèle de passer la nuit avec lui nous permettent de voir à quel point l'attitude de Gide à l'encontre de ses personnages et de sa propre situation est ambiguë. Il se montre tout d'abord choqué et fait preuve de pudibonderie : « Je m'écriai : « O ! voyons, chère amie ! – Si maintenant l'on ne peut plus vous parler de ces choses, sans que tout de suite... », et refuse ensuite de croire au désir de la femme : « Avouez d'ailleurs que vous n'en avez pas grande envie » et prétend finalement respecter la fragile santé d'Angèle : « puis vous êtes, je vous assure, délicate » (*Paludes* : 141). Toutes ces flèches satiriques lancées à travers le personnage d'Angèle nous indiquent à quel point cette réminiscence du passé blesse encore Gide.

Ainsi, jusque dans la sotie de *Paludes*, Gide a éprouvé le besoin de projeter sa situation complexe, non seulement le platonisme de ses relations avec sa cousine, mais la crainte angoissante qu'il ne la perdit. Il y a dans l'œuvre un cauchemar du Narrateur où l'idée qu'il a perdu Angèle revient comme une obsession :

Ce terrain, disais-je, est horriblement élastique !... la marais-chaussée – non pas cela !... Tiens ! où est Angèle ?... Misère ! on enfonce horriblement... je ne pourrai jamais courir assez vite... Alors si vous voulez, Angèle, nous allons faire en cette barque un petit voyage d'agrément... Tiens ? où est Angèle... ? Enfin, chère amie, pourquoi est-ce que vous êtes ce soir toute fondue ?... – mais vous vous dissolvez complètement, ma chère ! – Angèle ! Angèle ! entendez-vous – voyons, entendez-vous ? Angèle !... et ne restera-t-il plus de vous que cette branche de nymphéa botanique... Allons-nous-en. Venez, ma chère amie... tiens ! où est Angèle ? Je la tenais très fort par la main tout à l'heure ; elle a dû s'enfiler dans le corridor, pour aller préparer sa valise. Elle aurait pu laisser l'indicateur... Mais ne courez donc pas si vite, je ne pourrai jamais vous suivre. – Ah ! misère ! encore une porte fermée... Paf ! – Oh ! nous n'en sortirons donc jamais, du corridor ! – Paf ! – quelle enfilade !... Tiens ! c'est un corridor ! Ah ! les voilà : – Mon Dieu, mon Dieu ! Je deviens fou... J'étouffe ! (*Paludes* : 127-128)

Pourtant, comme nous avons déjà signalé lors de l'analyse du *Voyage d'Urien* et de *La Tentative amoureuse*, Wittmann suggère à nouveau, en ce qui concerne *Paludes*, que la caricature de la jeune femme ne serait pas seulement une forme de l'ironie plutôt cruelle que Gide exerce contre lui-même, mais le point de départ d'une réflexion portant sur la nature et la fonction de l'écriture (Wittmann 1997 : 89-90).

Nous avons déjà constaté, que Gide s'est efforcé de donner une légitimité à sa vocation et à son projet littéraires. Rappelons que dans les *Cahiers d'André Walter*, cette légitimité reposait sur deux postulats, l'urgence d'écrire un livre sur un sujet prétendument appelé par l'époque et la conviction que la réponse de sa cousine serait influencée par la réussite de l'œuvre. Dans les œuvres de fiction qui suivent les *Cahiers d'André Walter*, Gide mettra ironiquement en question cette légitimité affirmée par les choix qui, à l'époque des *Cahiers*, ont fait de Madeleine l'épicentre de sa vocation littéraire et de son projet d'écrivain. Dans *Paludes*, il critique la manière dont il a scellé son destin littéraire autour de la figure de

Madeleine en démystifiant la place qu'il lui avait jusqu'alors accordé, au sein de son projet littéraire et se prépare ainsi à désertier les rangs du symbolisme.

La satire de Gide en tant qu'écrivain, au sein de la *sotie*, est extrêmement riche. *Paludes* reprend et exagère ses propres jeux stylistiques. Nous verrons par la suite qu'il est difficile de distinguer la critique exercée à l'encontre de ses œuvres précédentes, de celle exercée contre le symbolisme puisque les idéaux de l'artiste et de l'œuvre que l'on retrouve dans celles-ci, coïncidaient avec ceux de l'École. Un lien étroit unit la *sotie* aux livres qui l'ont immédiatement précédée.

Certaines pages de *Paludes* renvoient directement aux œuvres précédentes, *Les Cahiers d'André Walter* ou *Le Voyage d'Urien*, dont ils constituent une sorte de pastiche. À la fin de son cauchemar, Tityre note quelques mots, qui évoquent aussi bien l'une et l'autre de ces deux œuvres : « Fraîcheur – petit matin – vitres pâles... » (*Paludes* : 128)¹². Plus loin, un paragraphe entier rappelle le « Prélude » du *Voyage d'Urien* :

La lampe baissait faute d'huile ; le feu se mourait tristement, et la vitre se lavait à l'aube. Un peu d'espoir enfin des réserves du ciel semblait en grelottant descendre... Ah ! que vienne enfin jusqu'à nous un peu de céleste rosée et, dans cette chambre si close où si longtemps nous sommeillâmes, fût-ce à travers la vitre et pluviale, qu'une aube enfin paraisse, et qu'elle apporte jusqu'à nous, à travers l'ombre accumulée, un peu de blancheur naturelle... (*Paludes* : 135-136).

3.2. Une satire des mardistes

Nous avons précédemment évoqué que *Paludes* était proprement une satire de la vie menée par Gide dans les milieux symbolistes. En effet,

¹² Comparer au *Voyage d'Urien* p. 15 et aux *Cahiers d'André Walter* p. 37-40 et 151-162, l'image des fenêtres et le matin qui s'oppose à la nuit, moment du délire et de la lutte avec l'ange.

l'histoire de Tityre représente, tout d'abord, tout ce qui révolte Gide dans le monde parisien, laissant bien sûr de côté « tout ce qui fit la noblesse de cette grande aventure de l'esprit qu'a représenté le Symbolisme, de Mallarmé à Valéry » (Delay, t. II 1956 : 400). Rappelons que Gide n'avait eu qu'admiration pour la haute figure de Mallarmé, mais il avait vu graviter dans son entourage beaucoup de pseudo-disciples et de tristes plagiaires chez qui le talent et l'originalité de Mallarmé n'étaient plus qu'affectation et maniérisme. Toutes les œuvres écrites par Gide après *Les Cahiers d'André Walter* et avant son départ pour l'Afrique, témoignent de sa fidélité à l'École symboliste ; *Le Traité du Narcisse*, *La Tentative amoureuse* et *Le Voyage d'Urien* sont des œuvres « tout à fait caractéristiques d'une négation de la vie par le recours au rêve et à l'art, des évasions symboliques qui illustrent les doctrines de l'École » (Delay t. II 1957 : 260). Mais à présent, Gide est las de l'atmosphère étouffée des salons et des cénacles et a pris en horreur la vie de littérateur sédentaire qui voyage autour de sa chambre et n'en sort que pour voir d'autres littérateurs. C'est pourquoi il désire s'en échapper.

La satire vise dans *Paludes* l'entreprise symboliste et l'atmosphère du cénacle ; Gide y dépeint les salons contemporains et fait allusion, ironiquement, à des personnes, à leurs œuvres ou à leurs manies littéraires. Ainsi, il met en question une manière d'écrire historiquement datée, mais aussi la sienne propre entre 1892 et 1895. De même, la satire d'écrivains qu'il a pu rencontrer dans le salon de Mallarmé nourrit une critique qui porte sur la posture de l'esthète et sur la fonction de l'écrivain. « La satire du symbolisme peut-elle aussi bien jouer un rôle décisif dans la formation de l'écriture gidienne [...] » (Wittmann 1997 : 158).

Bertrand Fillaudeau et quelques autres chercheurs ont pu décoder les allusions littéraires qui permettent d'identifier clairement, dans les lectures d'Hubert et la réunion littéraire organisée par Angèle, les fameux mardis de la rue de Rome. Ainsi, Richard, comme Mallarmé, traduit des articles anglais pour gagner sa vie et Hubert choisit le mardi soir pour faire ses lectures publiques. Le titre même du chapitre dans lequel sont

dépeints les salons, « Le banquet », renvoie au banquet organisé en honneur de Jean Moréas, qui marque l'entrée de Gide dans les milieux littéraires parisiens et lui permet de participer aux Mardis, à l'invitation de Mallarmé. Les banquettes placées devant la porte d'Angèle au second palier évoquent directement l'appartement de Mallarmé. Les principales clefs sont connues : il faut associer le nom de Pierre Louÿs à celui d'Hubert, celui de Léon-Paul Fargue au personnage de Tancrède et celui de Régnier à Hermogène¹³.

Pourtant, la satire ne saurait être réduite à un jeu de références anecdotiques puisque celles-ci contribuent à situer la satire dans un milieu et dans une époque historiquement repérable et renforcent par là même, la portée de cette charge contre le symbolisme. D'autre part, les allusions sont assez vagues pour ne pas empêcher le lecteur d'y voir la satire de tous les littérateurs, car la critique du symbolisme vise moins les écrivains eux-mêmes qu'une attitude devant la vie et devant l'écriture.

C'est surtout à travers son protagoniste que Gide va incarner l'attitude propre au littérateur symboliste et en faire la satire. Voyons comment.

3.3. Le Narrateur, littérateur symboliste

C'est d'abord l'attitude du Narrateur face à sa vocation littéraire et face à la vie, qui permet à Gide de faire la satire du littérateur symboliste. Il apparaît parfois comme le double d'André Walter, dans certains passages comme le double ironique de Des Esseintes ou de Mallarmé ; dans tous les cas un archétype.

Ce personnage fournit à Gide l'occasion de revenir sur ses œuvres antérieures ; l'invitation au voyage lancée à Angèle est précédée d'un passage qui, renvoyant à l'incipit du *Voyage d'Urien*, fait de lui un nouvel Urien, s'il fait un cauchemar, ses images rappellent celles qui hantaient

¹³ Voir Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, p. 183-187.

André Walter en proie au délire et soulignent le lien ironique établi par le platonisme des relations avec Angèle.

Le Narrateur présente également, tout au long de la sotie, tous les stéréotypes de la décadence et les traits propres de l'esthète forcés jusqu'à la caricature. Il incarne le pur intellectuel incapable de sortir de chez lui et encore moins de lui-même, mais il prétend retrouver la vraie vie, en dehors des salons, comme nous aurons l'occasion de voir lorsque nous aborderons la question du petit voyage d'agrément en profondeur. Il est si velléitaire qu'il modifie les notes de son agenda pour justifier ses faiblesses. Le Narrateur incarne à ce point le type de l'esthète fin de siècle, que Wittmann se demande d'ailleurs si Gide ne l'a pas conçu comme un double ironique de Floressas des Esseintes, tant sont nombreuses les similitudes entre les deux personnages : un même rejet du naturalisme, l'ironie de l'écriture, un dégoût face à la femme et la tendance pédérastique son présents chez les deux personnages (Wittmann 1997 : 203). Le voyage dérisoire du Narrateur ne peut pas non plus manquer d'évoquer le voyage avorté de Des Esseintes, qui n'ira pas plus loin que la gare Saint-Lazare. (Watson 1969 : 36).

Le souvenir de Mallarmé, quant à lui, est présent dans l'œuvre entière. Cependant, le respect et l'admiration de Gide pour le poète donnent à la présence de Mallarmé dans l'œuvre, la forme d'un hommage, beaucoup plus que celle d'une satire. « L'ombre de Mallarmé, qui dépasse ironiquement la stature étiquée de Tityre, contribue exemplairement à magnifier le personnage, alors même qu'il est tourné en dérision » (Wittmann 1997 : 205). Les nombreuses allusions au poète contribuent à donner un relief particulier à la figure du Narrateur, dérisoire et pourtant mythique.

Directes ou indirectes, les allusions à Mallarmé sont fréquentes dans l'œuvre. Le Narrateur cite sa poésie à la moindre occasion, quitte à la déformer :

Nous partions ! je sens que des oiseaux sont ivres !

Angèle ! C'est un vers de Monsieur Mallarmé ! (*Paludes* : 136)¹⁴

Le Narrateur est tellement imprégné de l'influence mallarméenne, qu'il pourrait passer également pour un double insignifiant du poète, lorsqu'il parle d'évasion à Angèle, en reprenant tout au long de son discours, le symbole des fenêtres (*Paludes* : 136). Pourtant, alors que dans le poème de Mallarmé, celles-ci permettent le passage du monde réel au monde idéal, les fenêtres auxquelles le Narrateur fait allusion n'ouvriront jamais que sur les rues et sur les cours : « Il est vrai, repartis-je, que chez vous cela sent un peu le renfermé ; mais quand on ouvre les fenêtres, les odeurs de la rue montent toutes » (*Paludes* : 101). La signification du symbole se voit ici appauvrie par l'utilisation du terme dans un contexte banal.

Donc, comme il nous a été donné de constater, le Narrateur incarne avant tout le type du littérateur symboliste tourné en dérision, que ce soit par son attitude ou par le jeu de références littéraires qui lui confèrent sa valeur d'archétype.

3.4. Une nouvelle conception de l'art littéraire

D'autre part, le personnage du Narrateur est également l'occasion pour Gide de mettre en question l'idéal sacralisé de l'œuvre et de l'artiste, dévoué à son œuvre jusqu'au sacrifice de sa personne, propre à André Walter et aux littérateurs symbolistes.

Après l'entreprise de démystification du *Voyage d'Urien* et de *La Tentative amoureuse*, celle-ci se poursuit dans la sotie. Dans *Paludes*, l'artiste et l'œuvre deviennent un enjeu du discours romanesque. Il s'agit pour Gide de démystifier la vocation et l'art littéraires et de démonter par l'ironie la mystique de l'art propre à André Walter et aux symbolistes. Pour Jean-

¹⁴ Comparer avec Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Poésies. Du Parnasse contemporain, Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 38.

Michel Wittmann, cette mise en question « procède au départ d'une sorte de volonté cathartique, Gide cherchant visiblement à instaurer une distance critique par rapport à des idéaux qui continuent à exercer un attrait sur lui, afin de retrouver la possibilité de choisir librement quel type d'écrivain il veut devenir » (Wittmann 1997 : 117).

Tout au long de la *sotie*, le Narrateur ne cesse de proclamer : « Moi, j'écris *Paludes* ! ». Indépendamment de l'effet proprement comique lié à la répétition, cette exclamation a aussi pour fonction de tourner en dérision l'idée, qu'une sorte de rédemption de l'artiste s'accomplit par le sacrifice à l'œuvre. Alors que le Narrateur attend d'abord de son œuvre, que celle-ci rachète la médiocrité de sa vie, le vide d'une existence inutile, puisque l'art est supérieur à la vie :

L'émotion que me donne la vie, c'est celle-là que je veux dire : ennui, vanité, monotonie, - moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes* – mais celle de Tityre n'est rien ; nos vœux, je vous assure Angèle, sont encore bien plus médiocres (*Paludes* : 95).

La métaphore de l'œuf, utilisée par le Narrateur dans *Paludes* pour parler de son œuvre, déjà présente dans *Le Voyage d'Urien*, et dans *La Tentative amoureuse*, apparaît à nouveau comme le symbole délibérément dérisoire de l'œuvre. Lorsque le Narrateur révèle à Hubert la manière dont il conçoit l'œuvre, pour se faire comprendre de son ami, il utilise un symbole banal et évident :

N'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par sa force, sa forme en serait brisée.

- Alors ton œuf est plein ?

- Mais, cher ami, criai-je, les œufs ne se remplissent pas : les œufs naissent pleins... (*Paludes* : 111-112).

À travers cette image de l'œuf plein, Gide tourne en dérision l'idéal sacralisé de l'œuvre, c'est-à-dire, « l'œuvre conçue comme l'expression idéale d'une essence qui lui préexiste » (Wittmann 1997 : 121).

Or la démystification de l'œuvre doit nécessairement modifier l'attitude de l'écrivain. Cette démystification atteint l'écrivain lui-même, dont la figure dans *Paludes* se trouve modifiée par la réflexion critique de Gide. *Paludes* apparaîtrait selon Wittmann comme un point d'aboutissement : « Les différents aspects de la démystification s'y conjuguent et y prennent une dimension satirique, pour signifier la révocation définitive de l'idéal symboliste de l'œuvre, qui entraîne avec elle l'idéal de l'artiste » (Wittmann 1997 : 132).

La question de la nécessité de l'œuvre a donc constitué dans la sottie le point de départ d'une réflexion qui porte sur la nature et sur la fonction de l'écriture. En posant alors implicitement la question de savoir pour qui l'on écrit et pourquoi et en s'interrogeant également sur la conception de l'art littéraire et de l'écrivain, Gide pose dans *Paludes*, les fondements d'une nouvelle conception de l'art littéraire.

3.5. La caution de l'écriture

Face à ce questionnement à propos de la nature et la fonction de l'écriture, Gide apporte une réponse implicite, en évoquant directement le rôle du lecteur dans son avertissement :

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, - cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite,

que plus l'accueil de Dieu sera grand. – Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres (*Paludes* : 89).

André Gide affirme que c'est au lecteur qu'il revient de lui expliquer son livre. Cette proposition renverse l'habituel pacte de lecture par lequel l'auteur explique à son lecteur l'intention de son œuvre et va à l'encontre de ce que Gide préconisait lors de l'écriture de ses *Cahiers d'André Walter*, puisqu'il prétendait connaître alors jusqu'à l'attente du public.

Cette idée que le lecteur joue un rôle actif et poursuit le travail de création littéraire est d'une grande nouveauté dans le roman, mais il semble qu'elle était dans l'air du temps. En effet, sous l'égide de la seconde génération symboliste, naît une critique plus intuitive, plus impressionniste et plus créatrice, proche de l'esprit bergsonien. Désormais l'œuvre s'explique au plus intime de celui qui la lit. Ce qui il y a de neuf dans cette idée, « c'est sans doute le paradoxe apparent qui présente l'apport réalisé par la lecture comme une sorte de valeur ajoutée à l'œuvre » (Wittmann 1997 : 112).

Le lecteur semble aussi appelé à apporter la légitimité que le jeune auteur avait d'abord cru trouver en écrivant pour la seule Madeleine. Dès lors, l'écriture n'est plus conçue comme une entreprise narcissique, mais comme un échange. L'écrivain se trouve ainsi investi indirectement d'une responsabilité nouvelle par rapport au contenu et à la finalité de l'œuvre.

3.6. *Paludes* et l'écriture symboliste

Dans les pages de « *Paludes* » comme dans celles de *Paludes*, les procédés du symbolisme y sont tellement grossis que leur ridicule éclate. Dans la postface pour la deuxième édition de la sotie, cet aspect devient évident : « “Votre livre est trop plein de symboles”. – C'est pour me moquer des symboles » (*Romans Récits et Soties* : 1477). Gide multiplie les symboles, mettant en cause non pas tant le symbole lui-même que son

usage abusif. Dans les notes de Tityre à Angèle, chaque symbole est suivi de l'indication symbole, placée entre parenthèses :

- Attentes mornes du poisson ; insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symbole) – par nécessité il ne peut rien prendre. [...]

- Tityre, à l'aube, aperçoit des cônes blancs s'élever dans la plaine ; salines. Il descend pour voir travailler. – Paysage inexistant ; talus très étroits entre deux marais salants. Trop grande blancheur des trémis (symbole) ; on ne peut voir ça que quand il fait du brouillard ; des lunettes de verre fumé préservent des ophtalmies les travailleurs.

Tityre met une poignée de sel dans sa poche, puis rentre dans sa tour (*Paludes* : 94-95).

Ici, Gide ne moque pas tant le recours au symbole que ceux qui les emploient sans souci de se faire comprendre, ou pour marquer leur appartenance à un cénacle. D'après Wittmann, « Le symbole est d'abord tourné en dérision comme un instrument, voire une bannière de ralliement que l'on agite vigoureusement pour se faire reconnaître, et peut-être admettre, par les autres littérateurs du banquet » (Wittmann 1997 : 245). La recherche systématique du mot juste, pur, unique, devient chez les suiveurs de Mallarmé une course effrénée pour épater ses concurrents en alignant des images et des mots, qui ne signifient plus rien, tant ils sont devenus irréels ; les littérateurs ont perdu tout génie propre, toute indépendance :

Éviter, en parlant d'eux, de les appeler des « stupeurs opaques ».

– Je l'espère bien ! mais pourquoi cette note ?

– Parce que mon ami Hermogène appelle déjà comme ça les carpes » (*Paludes* : 94).

Ou encore : « [...] j'écrivis les définitions de vingt vocables de l'école et trouvai pour le mot *blastoderme* jusqu'à huit épithètes nouvelles » (*Paludes* : 104).

Gide satirise également l'emploi de certains symboles privilégiés de l'imagerie symboliste. Il va notamment jouer avec un élément, omniprésent tout au long de la sotie ; l'eau. Voyons comment Gide dégrade ses valeurs symboliques habituelles - source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence - et le tourne en dérision.

L'eau, dans *Paludes* est présente dans le titre même. Elle est pervertie, faute de se renouveler et devient marais, symbole de stagnation, ou même « eau gelée », stade ultime de l'absence totale de mouvement, lieu de chasse d'Hubert et du Narrateur. L'eau envahit l'inconscient du Narrateur, comme en témoigne son cauchemar et l'ensemble de ses écrits ; les plantes du jardin de Tityre, les « ancolies », sont des fleurs qui recueillent l'eau mais qui évoquent la mélancolie par leur sonorité. Le lyrisme du Narrateur trouve également son inspiration dans le spectacle des bassins du Jardin des Plantes :

Grâce à des surveillances continues ces bassins ne sont pas soignés ; de l'eau coulant sans bruit les alimente. Il y pousse les plantes qu'on y laisse pousser ; il y nage beaucoup d'insectes. Je m'occupe à les regarder ; c'est même un peu cela qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes* ; le sentiment d'une inutile contemplation, l'émotion que j'ai devant les délicates choses grises » (*Paludes* 103).

Comme son personnage, il est incapable de quitter cette atmosphère « boueuse » et « vaseuse ».

Quant à la dérision du symbole, celle-ci se manifeste à travers les sanglots du Narrateur et ceux d'Angèle, ainsi que par la pluie : « Je voulais consulter mon agenda. Je partis en courant presque, d'autant plus qu'il pleuvait et que je n'avais pas de parapluie » (*Paludes* : 107), qui les arrêtera dans leur projet de voyage : « Pourtant, comme il pleuvait plus fort et que

je crains l'humidité, nous rentrâmes nous abriter sous le toit du pressoir que nous avions à peine quitté » (*Paludes* : 138).

D'autre part, Gide reprend dans la sotie le procédé employé dans ses œuvres antérieures, par lequel le paysage permettait d'exprimer symboliquement un état d'âme. Cependant, cette fois-ci, il le met à distance par l'ironie.

Le jardin de Tityre, notamment, se présente comme un enchevêtrement anarchique, où les contours des choses sont estompés. Lorsque la nuit tombe, il ne peut plus rien y distinguer, comme pour signifier l'obscurcissement des signes, dans une littérature qui se targue d'être hermétique.

Le jardin naguère, était planté de passe-roses et d'ancolies, mais mon incurie a laissé les plantes croître à l'aventure ; à cause de l'étang voisin, les joncs et les mousses ont tout envahi ; les sentiers ont disparu sous l'herbe ; [...]. Au soir, les bêtes du coin la traversent pour aller boire de l'eau de l'étang ; à cause du crépuscule, je ne distingue que des formes grises et comme ensuite la nuit est close, je ne les vois jamais remonter (*Paludes* : 93).

Le paysage s'accorde encore à traduire les sentiments de Tityre, cependant, ceux-ci ne sont plus que calme et quiétude, il ne connaît ni l'angoisse métaphysique d'André Walter, ni la mélancolie et s'il éprouve de la tristesse, il s'agit d'un sentiment vide de sens qui correspond à la platitude de son existence :

Entre tous, les grands paysages plats m'attirent, - les landes monotones, - et j'aurais fait de longs voyages pour trouver des pays d'étangs, mais j'en trouve ici qui m'entourent. - Ne croyez pas à cela que je sois triste ; je ne suis même pas mélancolique ; je suis Tityre et solitaire et j'aime un paysage ainsi qu'un livre qui ne me distrait pas de ma pensée ; elle est sérieuse, et, même près des autres, morose ; je l'aime plus que tout, et c'est parce que je l'y

promène que je cherche surtout les plaines, les étangs sans sourires, les landes. Je l’y promène doucement.

Pourquoi ma pensée est-elle triste ? – Si j’en avais souffert je me le serais plus souvent demandé. Si vous ne me l’aviez pas fait remarquer, je ne l’aurais peut-être pas su, car souvent elle s’amuse à beaucoup de choses qui ne vous intéressent pas du tout. Ainsi elle se plaît à relire ces lignes ; elle prend sa joie à de toutes petites besognes qu’il est inutile que je vous dise parce que vous ne les reconnaîtriez pas... (*Paludes* : 103).

Le paysage paludéen est donc bien l’expression symbolique d’une existence vaine, fondée sur la répétition des mêmes gestes et des mêmes activités insignifiantes. En exprimant l’idée de la stagnation, il représente une manière d’être et formule « [l]es enjeux qui nourrissent la réflexion sur la contingence et la nécessité essentiellement développée au cours du banquet [...] » (Wittmann 1997 : 251). La nouveauté tient à ce que le paysage figure à présent un état, voire une posture. La tour de Tityre est entourée par des marais salants, qui offrent une image négative du travail rémunéré, avec leurs ouvriers aux « lunettes de verre fumé ». Tout comme le Narrateur-littérateur, Tityre refuse de travailler, tous deux sont des personnages oisifs et inutiles. Cependant, Tityre estime néanmoins qu’il doit soigner des gens qui refusent d’admettre leur maladie à l’aide de diverses plantes.

A cause de la vertu des plantes, il cherche des gens à soigner. Autour des étangs, personne. Il pense : c’est dommage. – Alors il va vers les salines où sont fièvres et ouvriers. Il va vers eux, leur parle, les exhorte et leur prouve leur maladie ; - mais un dit qu’il n’est pas malade ; un autre, à qui Tityre donne une plante médicinale, la plante dans un vase et va la regarder pousser ; un autre enfin sait bien qu’il a la fièvre, mais croit qu’elle est utile à sa santé. Et comme aucun enfin ne souhaitait guérir et que les fleurs s’en fussent fanées, Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir au moins se soigner (*Paludes* : 129).

Cette situation renvoie directement à celle du Narrateur, qui tente désespérément de guérir ses semblables de la « maladie de la rétrospection » dont chacun souffre à son insu.

Si, Messieurs, si ! Tityre a sa maladie !!! – Tous ! tous, nous sommes et durant toute notre vie, comme durant ces périodes détériorées où nous prend la manie du doute : - a-t-on fermé sa porte à clef, cette nuit ? on rêva voir ; a-t-on mis sa cravate ce matin ? on tâte ; boutonné sa culotte, ce soir ? on s'assure. Tenez ! regardez donc Madruce qui n'était pas encore rassuré ! Et Borace ! – Vous voyez bien. Et remarquez que nous savions la chose parfaitement faite ; - on la refait par maladie – la maladie de la rétrospection. On refait parce que l'on a fait ; chacun de nos actes d'hier semble nous réclamer aujourd'hui ; il semble que ce soit un enfant à qui nous avons donné vie et que dorénavant nous devons faire vivre... (*Paludes* : 121).

Ainsi, à travers le protagoniste de sa sotie, Gide tente de délivrer son message. Par l'ironie, il voudrait donner à chacun le sentiment que son existence est intolérable ; il voudrait donner soif de l'existence libre à laquelle il a déjà goûté. D'après Claude Lebrun, Gide « est persuadé que l'existence de chacun est à la mesure de son âme ; la liberté de notre existence est à la mesure de notre volonté d'être libre ou de notre résignation à ne l'être pas » (Lebrun 1969 : 222). C'est ainsi que Gide finira par poser dans *Paludes* non plus « comme origine de la littérature un monde idéal [comme il l'avait fait jusqu'à présent dans ses premières œuvres] mais la liberté » (Brée 1970 : 84).

4. *Paludes*, la première sotie

Cette liberté s'affirme au sein de la sotie de différentes façons. Tout d'abord par le classement de l'œuvre. Gide adopta l'appellation de

« sotie » pour regrouper trois de ses textes, *Paludes*, le *Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*, aux environs de 1910. « Des trois soties, l'une *Paludes*, fut d'abord « traité », une autre, le *Prométhée mal enchaîné*, fut roman [...]. Gide ne s'est arrêté qu'assez tard, aux environs de 1910 au classement actuel de ses œuvres » (Brée 1970 : 27).

Tâchons, premièrement, de savoir d'où provient le terme «sotie»? La sottie est un genre qui apparaît à la fin du moyen-âge, entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle. Il s'agit d'un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie. Elle était jouée par des acteurs en costume de bouffon, représentant différents personnages d'un imaginaire «peuple sot». La sottie devient ainsi le genre dans lequel vont se fondre les grands courants du théâtre profane comique. De la fête des fous, origine probable de la sottie, subsisteront l'aspect festif et carnavalesque du genre, le renversement des valeurs, le travestissement, le goût de la fantaisie gratuite, l'affirmation d'une liberté. Quelles sont les raisons qui ont poussé Gide à accepter un genre et donc le carcan qu'il suppose, alors que précisément la notion de genre, en cette fin de siècle, commençait à se désintégrer, préludant à son éclatement au début du XX^e siècle. Pourquoi a-t-il inclus *Paludes* entre ses soties, situant de la sorte son texte dans une nouvelle configuration d'écrits ? Quel rapport existe-t-il entre les sotties et le récit de Gide?

Nous tâcherons de répondre par la suite, à ces questions, en examinant la composition et l'écriture de la sotie. Pour l'heure, puisqu'il est également question dans le texte de littérature, en tant que pratique, voyons ce qui s'y dit ; ceci nous permettra de bien comprendre les enjeux de la satire littéraire de Gide.

4.1. La question des genres

Il est ainsi question dans *Paludes* de poésie, de roman et même de théâtre. À la fin du premier chapitre, le narrateur s'essaie à quelques vers : en fait,

il se contente de convertir en quatrain les premières phrases du « Journal de Tityre » :

De ma fenêtre j'aperçois
Quand je relève un peu la tête
La lisière d'un petit bois
Qui ne s'est jamais mis en fête (*Paludes* : 95).

Lors du petit voyage d'Angèle, le Narrateur se surprend à déclamer des vers jugés très beaux par sa compagne et très mauvais par lui-même. Et puis il y a ceux récités devant ses pairs lors du banquet. Chaque fois que la poésie apparaît dans le texte, celle-ci est ridiculisée.

Comme si toute la question –éminemment refoulée, à en juger par l'obsession dont le vers fait l'objet dans la conscience de l'écrivain fictif – était de savoir comment s'en débarrasser, ou comment conjurer le devenir poétique autrement que dans des formes désuètes et éculées » (Bertrand 2001 : 145).

Quant au théâtre, Etienne dira du Narrateur qu'il « avai[t] bien raison d'écrire *Paludes*, parce que, selon lui, [il] n'éta[i]t pas né pour les drames » et avec ses amis Claudius et Urbain « ils s'accord[ent] pour supprimer le théâtre » (*Paludes* : 109). Reste le roman, auquel s'opposent les principes esthétiques du Narrateur : « *Paludes* terminé, Dieu sait ce que je m'en vais pouvoir faire. – Je sais que ni les vers ni les drames... je ne les réussis pas bien – et mes principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman » (*Paludes* : 146).

L'évocation des genres dans le texte de la sotie, ainsi que l'interrogation qu'elle suscite, sont fort significatives d'une pratique du texte qui déborde les frontières du genre et fait de l'hybridation des formes le principe de sa composition. Je n'insiste pas plus ici sur cette question puisque examinant plus loin certaines techniques de la sotie, nous aurons l'occasion d'y revenir. Voyons, à présent, comment Gide s'essaie à de

nouvelles voies et à une écriture qui se démarque de l'écriture symboliste, alors qu'il tente de trouver un mode différent de narration. « Ce que *Paludes* oppose de façon expérimentale à la littérature de son temps, c'est une narration et un langage épurés de tout protocole romanesque » (Bertrand 2001 : 114).

4.2. Un style singulier

À la lecture de *Paludes*, nous sommes en effet frappés par la linéarité du récit - bien que celle-ci ne soit réduite qu'aux maigres événements et à la chronologie - d'un côté, et de l'autre par son éclatement, produit par la mise en abyme, ainsi que par son style singulier.

La voix du narrateur produit un effet d'ordre et de mesure par la sobriété langagière qu'elle adopte. Face aux archaïsmes et aux néologismes symbolistes, face aux « vocables de l'école », Gide va opposer une langue sobre et épurée. On retrouve au sein de la sotie de nombreux mots ordinaires qui connotent le récit de simplicité, voire d'une certaine platitude, notamment dans les dialogues. Mais il arrive aussi souvent que la banalité des échanges soit perturbée par des mots incongrus, ou inattendus. La liste est longue pour que nous la citions ici, nommons seulement quelques exemples : exhaustion (*Paludes* : 112), permaner, (*Paludes* : 117), rigolateur (*Paludes* : 128), etc... Selon qu'il s'adresse à ses amis, ou qu'il se trouve dans le monde, le Narrateur utilise des termes épurés et ajustés à leur contexte d'énonciation. Aussi, sera-t-il familier, lorsque l'occasion s'en présente : « c'est un médecin qui s'amène » (*Paludes* : 101), « je trimbalai mon siège » (*Paludes* : 115), ou aura-t-il la formule exacte : « Monsieur, dis-je, les avis diffèrent – le fond permanence » (*Paludes* : 117).

D'autre part, Bertrand distingue deux régimes d'expression : « d'une part l'oral, avec ses platitudes conversationnelles mais aussi ses afféteries passagères ; de l'autre, l'écrit, lieu de délectation du mot pour lui-même, récompense et luxe de l'écriture de produire des vocables rien que pour

leur beauté plastique ou sonore » (Bertrand 2001 : 127). On retrouve dans le texte, au sein de la phrase même, une alternance entre périodes brèves et de structures simples : « Vers cinq heures le temps fraîchit ; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire » (*Paludes* : 91), et des périodes plus complexes. Le régime phrastique de ces périodes est alors plus ample, porté par une intention de dire toujours d'avantage. C'est le cas de l'exposé que fait le Narrateur sur l'opposition entre la ville et la campagne :

Mais, cher ami, précisément, elles n'en finissent pas, les villes ; puis, après elles, c'est la banlieue – tout ce qu'on trouve entre deux villes. Maisons diminuées, espacées, quelque chose de plus laid encore... de la ville en traînasses ; des potagers ! Et des talus bordent la route. La route ! c'est là qu'il faut qu'on aille, et tous, et pas ailleurs... (*Paludes* : 111).

Cette alternance entre court et long génère « un effet de sobriété dans la complexité d'une pensée en acte [...] » (Bertrand 2001 : 129). Il en résulte donc un style classique, quoique singulier puisque la langue sobre et distinguée se joint à une composition formelle éclatée et insolite, essentiellement dû à la pratique de la mise en abyme dans l'œuvre.

4.3. Un récit spéculaire

Ce n'est pas la première fois que Gide utilise le procédé de la mise en abyme. Comme nous avons constaté précédemment, *Les Cahiers d'André Walter* mettent en scène un écrivain, Walter, dont l'œuvre qu'il écrit s'intitule « Allain » et *La Tentative amoureuse* incruste de la même manière l'« histoire de Luc et de Rachel ». Pourtant, avec *Paludes*, le procédé se double d'une intention satirique et atteint la perfection formelle. Jean-Pierre Bertrand explique ainsi le fonctionnement de la mise en abyme :

Le récit enchâssé réfléchissant le récit encadrant, les deux textes nouent des interactions spécifiques sur le sens général de l'œuvre ; elles relancent le récit dans sa signification profonde et contestent le fonctionnement global du texte » (Bertrand 2001 : 62).

Alain Goulet a proposé une métaphore particulièrement suggestive pour expliquer le caractère réflexif de *Paludes* ; le ruban de Moebius,

[...] sans envers ni endroit, dont chaque point peut être considéré comme appartenant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, qu'on peut parcourir intégralement en suivant la même surface, et dont le parcours ramène le crayon au point de départ (Goulet 1988 : 29).

La comparaison permet d'identifier tous les jeux de reprise et les effets de contorsion et de transformation que l'on retrouve dans la sotie.

L'œuvre ainsi conçue confronte le lecteur à un questionnement intérieur dans une conscience elle-même réflexive puisqu'elle est miroir du sujet écrivant et donc, miroir du lecteur lisant. La sotie produit donc le double effet que Gide avait signalé dans son *Journal* et dont nous avons déjà parlé à l'occasion de *La Tentative amoureuse* ; l'influence du livre sur celui qui l'écrit et la rétroaction du récit en abyme sur le sujet agissant.

En apparence, la structure de la mise en abyme de la sotie est théoriquement simple : le narrateur et son récit se dédoublent en deux instances symétriques et réfléchies, cependant, Gide propose une mise en abyme fragmentée, ce qui contraint le texte à plus d'ouverture sur le plan de l'interprétation. Le récit encadrant a pour narrateur un « je » dont le récit est découpé par un agenda qui ponctue les sections de la sotie. Le déroulement de ce récit encadrant est entrecoupé par le récit encadré, dont les fragments forment le « Journal de Tityre ou Paludes ». Au « je » de la narration de la sotie, qui s'intitule *Paludes*, correspond le « je-Tityre » du journal-récit enchâssé, lui aussi intitulé « Paludes ».

Cet éclatement du récit, permet son ouverture à l'hybridation et à la polyphonie. Voyons comment opère ce mélange des genres et des tons au sein de la sotie et quels sont les traits de la sottie médiévale que l'on retrouve dans la sotie gidiennne.

4.4. Une hybridation des genres

En apparence, il ne semble exister aucun rapport entre la sotie de Gide et les sotties médiévales, puisque *Paludes* ne relève pas du genre dramatique. Pourtant, à y regarder de plus près, on constate que «Sotties» et «soties» ont beaucoup de points communs. Les deux genres opèrent un même mélange des genres, des styles, des tons ; c'est une de leur caractéristique principale. Nous trouvons surtout des procédés communs: absurdité, langage de sourd, accumulation, opposition, rupture. D'autre part, sottie et sotie ne dévoilent pas non plus tous leurs secrets dès la première lecture: «derrière les personnages caricaturaux et les situations bouffonnes, se cache un univers beaucoup moins simple qu'il n'y paraît [...] La sottie médiévale, contrairement aux idées reçues et à l'impression qu'elle procure à la lecture, est le genre médiéval le plus intellectuel, celui qui recèle la plus grande richesse de sens » (Fillaudeau 1985: 40).

Les sot(t)ies sont un genre profondément libre, inclassable. Un seul décalage est évident, la sottie était destinée à la représentation. Ceci ne constitue cependant pas un obstacle puisque les parties dialoguées représentent plus de la moitié du texte sur l'ensemble des soties. Excepté les œuvres dramatiques de Gide, prévues dès l'origine pour le théâtre, les trois seuls textes portés à la scène sont les soties.

Le mélange entre les formes dramatiques et narratives dans *Paludes* est tel qu'il rend impossible son classement catégorique. La pratique du texte déborde les frontières du genre, et fait de l'hybridation des formes le principe de sa composition. En effet, il nous semble que l'œuvre est plus proche du théâtre que de toute autre forme littéraire. Premièrement, parce

que le destinataire peut jouer avec le texte, dont le sens varie selon son interprète, c'est ainsi qu'il nous est très difficile d'établir une distinction entre genre dramatique et narratif.

D'autre part, la sotie se sert de techniques employées par le théâtre : interventions du narrateur, descriptions, indications scéniques, importance des dialogues, découpage du texte. Le Narrateur semble se mettre en scène lorsqu'il parsème sa narration de références évidentes au théâtre, son manque de naturel éclate à chaque instant : « et j'eus l'air, en fin d'aparté » (*Paludes* : 101). Plus tard, au banquet, les discussions des littérateurs reflètent cette crise des genres : « on ne pouvait plus faire de drames [...] ils s'accordèrent pour supprimer le théâtre » (*Paludes* : 109).

De même, de nombreux autres éléments rapprochent la sotie du genre dramatique, comme par exemple la conception du personnage qui est très proche de la vision théâtrale ou médiévale. Mais si les personnages sont des marionnettes, s'ils semblent dépourvus d'épaisseur, il semblerait que c'est par un refus de réalisme. Pour Fillaudeau, « Les sot(t)ies ont en commun un même mépris du réalisme, elles connaissent et revendiquent le «faire semblant» » (Fillaudeau 1985: 41).

4.4.1. Monologue ou dialogue?

Il nous faut également distinguer une deuxième ambiguïté, une seconde difficulté lorsqu'il s'agit de classifier *Paludes*. Dans ce cas concret la difficulté réside dans la distinction entre le monologue et le dialogue. Ceux-ci se trouvent imbriqués au fil de la narration ce qui met en relief la diversité des points de vue qui se succèdent. Ces deux formes ; monologue et dialogue, sont devenues perméables, le dialogue vire au dialogue et le monologue se transforme en monologue, dans un jeu verbal incessant.

Le monologue pur dans lequel le locuteur suit son idée, ce qui implique un style spécifique – le locuteur sait ce qu'il veut dire et ne cherche plus la linéarité du style écrit – est brusquement brisé par une aposiopèse : « - Je veux inquiéter – je me donne pour cela bien du mal – et je n'inquiète que

moi-même... Tiens ! une phrase ! notons cela » (*Paludes* : 126). La confusion et l'impression d'extrême clarté qui précède le sommeil rendent équivoque l'origine même de la pensée « - hein !...Quoi ?... Rien, c'est moi qui parle » (*Paludes* : 126), après quoi le Narrateur reprend le fil de son monologue : « Je disais qu'on aurait aussi bien pu la laisser tranquille... » (*Paludes* : 126). Certains mots semblent sortir des bulles d'une bande dessinée : « Ouf ! houp. – Quelâs !... » (*Paludes* : 127), « Paf ! [...] Paf ! [...] Paf ! [...] » (*Paludes* : 128).

Le dédoublement du Narrateur est l'une des sources les plus neuves de l'expressivité des monologues de *Paludes* qui culmine dans la transcription du cauchemar : phrases très courtes, à peine ébauchées, très nombreuses onomatopées, ruptures de syntaxe mettant en relief les pluralités de la parole, de la pensée et du rêve. Cette spontanéité peut à son tour, être remise en cause par une parenthèse rappelant l'artifice de cette narration : « Angèle !... et ne restera-t-il plus de vous que cette branche de nymphéa botanique (et j'emploie ce mot dans un sens bien difficile à apprécier aujourd'hui) [...] » (*Paludes* : 99).

À d'autres moments, le monologue est soliloque, le locuteur se parle à lui-même et semble, par l'emploi des pronoms, s'adresser à quelqu'un : « On tient une petite idée – on aurait aussi bien pu la laisser tranquille » (*Paludes* : 126). Le dialogue n'est parfois plus échange d'idées, il cède la place à un dialogue de sourds.

- Dis ! est-il répugnant, Tityre !?
- C'est un bienheureux, dit Hubert.
- Alors, parlons d'autres choses, m'écriai-je – impatienté (*Paludes* : 102).

L'antinomie des deux idées aboutit à un blocage du dialogue.

Lorsque les personnages sont engloutis dans le dialogue, les incises et les verbes disparaissent assez fréquemment ; l'échange s'accélère, intensifiant la puissance dramatique. Par cet éclatement du monologue et du dialogue,

Gide met en cause la place et la fonction habituelle de ces deux formes du discours.

4.4.2. Tonal ou atonal?

Soulignons un autre point commun entre la sottie médiévale et la sotie gidienne signalé par Fillaudeau: toutes deux réalisent l'«unité des contraires». En effet, Gide refuse de choisir un ton principal.

L'auteur mêle tons agressifs, ironie, humour, absurde, saugrenu qui ruinent tout autant que la sottie médiévale le sérieux des idées, des événements et des personnages. La disproportion entre la gravité de certaines situations et le ton adopté est telle, que cela devient risible. Les bassins du Jardin des Plantes sont le lieu privilégié de la contemplation du Narrateur et de ses réflexions : Un hydrophile vint à passer. Je ne pus retenir une pensée poétique [...] » (*Paludes* : 104). Le paradoxe est ici peu apparent puisque le nom « hydrophile » n'évoque pas forcément dans l'esprit du lecteur la réalité ; celle d'un insecte coléoptère noir verdâtre vivant dans les eaux stagnantes.

Par ce mélange désinvolte donc, Gide rejoint à nouveau la veine médiévale. C'est par cette diversité de tons que les soties s'opposent aux récits et à la tentative de recréer l'illusion de la réalité par une unité de tons factices.

4.4.3. Ouvert ou clos?

Finalement, notons la dualité ouvert ou clos. Au premier abord, il semble que la sotie soit forcément achevée, ce que souligne le Narrateur :

« Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée » (*Paludes* : 112). Mais cette position diffère de celle défendue dans l'avant-propos : Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre

aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela » (*Paludes* : 89).

À une structure close doit correspondre une signification ouverte. Si l'on s'en tient à la structure, il est amusant de voir qu'au « J'écris *Paludes* » du début de la sotie, correspondra le « J'écris *Polders*... » (*Paludes* : 91 et 146) de la fin. L'œuvre est close et, dans sa finitude, peut faire semblant d'être ouverte en annonçant une autre œuvre possible ; seule l'évolution infime et ironique du titre marque que cette progression éventuelle, mais impossible en fait – serait toute relative¹⁵. Ceci peut faire penser aux techniques du Nouveau Roman, qui réutilisent parfois les quelques rares éléments narratifs en les modifiant légèrement. Donc, cet inachèvement n'est qu'un leurre, l'œuvre est close.

Paludes est donc une œuvre à la fois classique et moderne puisque, en s'ouvrant à des techniques disparues ou peu employées, elle les rend nouvelles. Gide y mène un questionnement plus large de la forme littéraire, en ce sens qu'il ne peut se satisfaire des catégories génériques qui divisent la littérature. «C'est par cette ouverture polysémique que la rupture avec l'ambition panoramique du XIXe siècle est la plus évidente (...). La littérature s'assume en tant que jeu de formes aléatoires, elle prélude ainsi aux grands jeux du XXe siècle» (Fillaudeau 1985 : 53). Mais *Paludes* est aussi moderne car la remise en cause de la logique et de la raison à laquelle s'y livre Gide, se manifeste dans le texte par une logique fictionnelle de la contingence.

5. *Paludes*, Traité de la contingence

Nous avons donc pu constater que le récit refuse la narration d'une histoire au sens traditionnel du terme. En effet, bien que nous puissions y trouver les ingrédients qui déterminent la dynamique du récit, ceux-ci sont soustraits de leur finalité. Le déterminisme inhérent au récit

¹⁵ Les sens de « *Paludes* » et de « *Polders* » sont très proches.

traditionnel est ici substitué par une logique de la contingence. La narration tourne le dos à la nécessité et au déterminisme habituels.

Rappelons la définition de contingent : en philosophie, contingent qualifie ce qui aurait pu ne pas être, ce qui révèle du hasard et du possible. Est contingent ce qui n'a pas sa raison d'être en soi, ce dont l'essence n'implique pas l'existence, ce qui est relatif car il exige autre chose pour exister, des causes antécédentes productives. La contingence conduit donc à l'absurde puisque tout serait le fruit du hasard, de rencontres causales indépendantes. La contingence s'oppose à la nécessité, à ce qui doit logiquement arriver et que l'on nomme également déterminisme. Nécessaire qualifie ce qui ne peut ne pas être, ce pour qui il est impossible de ne pas être, ce qui ne peut pas être autre que ce qu'il est.

De plus, le faux-titre de l'édition originale ; *Traité de la contingence*, dit clairement la visée du roman. Or *Paludes* n'a rien d'une dissertation didactique, la contingence s'y institue comme logique fictionnelle et non comme objet parlé, si l'on excepte la brève intervention d'Alexandre le philosophe, qui cristallise la pensée du Narrateur :

Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable – remarquez la progression : supprimable, - et ma conclusion : sans valeur. Rattachez-vous à tout, Monsieur, et ne demandez pas la contingence ; d'abord, vous ne l'obtiendriez pas – et puis : à quoi ça vous servirait-il ? (*Paludes* : 115)

et sur laquelle nous reviendrons plus tard pour en éclaircir la signification. Selon Bertrand : « [...] c'est dans l'acte même d'écrire *Paludes*, le roman encadré et le roman encadrant, que s'inscrit l'alternative contingente » (Bertrand 2001 : 46-47). Gide sort de sa logique épurée, fait éclater les principes de la rationalité, et au lieu de soumettre son récit à une logique externe, il se met désormais à suivre la logique de son écriture, comme il nous a été donné de le constater. « L'écriture est première, gratuite et sera d'autant plus riche de virtualités et d'ouvertures qu'elle est elle-même sa

propre fin » (Goulet 2002 : 177). Un extrait du texte intitulé *Tancrède devant Paludes*, écrit en octobre 1895 montre que pour Gide, l'auteur n'est plus qu'un scribe qui ne peut plus prétendre être le détenteur du sens : « Angèle ! Angèle ! combien de fois vous expliquerai-je qu'un auteur, ce n'est jamais ce qu'il veut dire qu'il écrit... » (Cahiers André Gide I 1969 : 288). Le lecteur assiste donc à une libération de l'écriture, qui comme nous avons vu précédemment, se détache tout d'abord de la culture, puisque *Paludes* fait la satire des cénacles littéraires, mais aussi des convenances religieuses, morales et sociales. La libération que Gide vient de vivre en Afrique du Nord le conduit à la conception de l'acte libre accompli par un être délivré, autonome.

Cet acte gratuit, dépourvu de mobile et d'utilité est une façon de s'extraire par un coup de force des marécages où s'enlise l'être paralysé par une contradiction fondamentale entre son aspiration à des idéaux élevés, le sentiment intime de sa valeur et de ses possibles, un besoin d'accomplissement et de plénitude, et son impression de paralysie et d'étouffement dans un milieu qui le limite et l'atrophie, joint à un esprit critique qui toujours le tire en arrière de soi (« *Tityre recubans* », en proie à « la maladie de la rétrospection » et prisonnier de son agenda) (Goulet 2002 : 179).

En effet, face à la tradition réaliste de Balzac à Zola, qui installe au cœur du roman, le déterminisme et la nécessité comme principes narratifs, notre auteur croit qu'il importe de concevoir un roman sur de nouvelles fondations.

S'étant tourné vers Hegel et Schopenhauer, Gide en retient une vision du monde marquée par une absence de causalité et de finalité.

Ainsi, tout au long du roman, son héros ne cesse de se plaindre du manque d'aventure, de passions, d'évènements, de la trop grande prévisibilité de la vie et exprime à plusieurs reprises son désir de varier son existence. La répétition de ce leitmotiv au fil de la sotie exprime la détresse du Narrateur : « Il faut vraiment tâcher de varier un peu notre

existence » (*Paludes* : 98), « Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence » (*Paludes* : 102), « Angèle... nous devrions tâcher de varier un peu notre existence » (*Paludes* : 104). Il tente d'échapper à la stagnation, à la routine, du moins en exhausse-t-il constamment le vœux : « Ne trouvez-vous pas que notre vie manque de réelle aventure ? » (*Paludes* : 106) ou encore « Non ! mais j'aimerais mieux marcher aujourd'hui sur les mains, plutôt que de marcher sur les pieds – comme hier ! » (*Paludes* : 122).

Le héros reproche à ses amis de se satisfaire de ce que la vie leur offre, tel Richard qui mène une carrière sans profit puisqu'elle ne rapporte que de l'argent, Angèle, qui ne se rend pas compte de sa médiocrité parce qu'elle est aveugle, « [...] mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée ! » (*Paludes* : 95) ou encore son personnage Tityre : « [...] qui n'est pas mécontent de sa vie ; il trouve du plaisir à contempler les marécages ; un changement de temps les varie [...] » (*Paludes* : 95).

Alors que le héros, lui, se targue d'y voir clair, c'est même ce qui le distinguerait de Tityre et des autres. Cependant, Christian Angelet considère qu'il se dupe en se croyant lucide puisqu'« il n'est pas non plus mécontent quand il écrit *Paludes* » (Angelet 1982 : 88). Le héros se persuade qu'il diffère de Tityre par sa clairvoyance alors qu'il est Tityre plus que jamais. D'après Angelet, auteur et personnage coïncident en une seule figure, le héros a créé un personnage qui est content de son sort et qui n'est autre que lui-même, mais il prend position contre celui-ci et le désapprouve (Angelet 1982 : 88).

Le Narrateur voudrait ouvrir les yeux à tous, c'est pourquoi d'ailleurs il tente de rendre méprisable Tityre à force de résignation. Cependant, ceci n'aura pas tout à fait le résultat escompté puisque ses amis vont admirer la sagesse du personnage : « Quand on ne peut pas changer de champ, nulle pensée ne saurait être plus sage, diras-tu ?... » (*Paludes* : 91).

5.1. Les apories de la contingence

L'ordre du contingent s'exprime également dans le roman à travers le rapport du sujet au temps et à l'espace, cependant de manière contradictoire. Dans son étude sur *Paludes*, Jean-Pierre Bertrand parle d'« apories de la contingence ». En effet, en dépit des désirs exprimés par le Narrateur, celui-ci inscrit dans son agenda longtemps à l'avance ce qu'il devra faire et penser chaque jour : « Dans mon agenda il y a deux parties : sur une feuille j'écris ce que je ferais, et sur la feuille d'en face, chaque soir, j'écris ce qu'ai fait. Ensuite je compare ; je soustrais, et ce que je n'ai pas fait, le déficit, devient ce que j'aurais dû faire » (*Paludes* : 96). Ce jeu, selon le héros introduit dans sa vie l'imprévu :

[...] tâcher de se lever à six heures...

[...] Suivaient sur l'agenda diverses notes :

Écrire à Gustave et à Léon.

S'étonner de ne pas recevoir de lettre de Jules.

Aller voir Gontran.

Penser à l'individualité de Richard.

S'inquiéter à propos de relations de Hubert et d'Angèle.

Tâcher d'avoir le temps d'aller au Jardin des Plantes ; y étudier les variétés du petit Potamogéton pour *Paludes*.

Passer la soirée chez Angèle (*Paludes* : 96).

Le héros a mis au point un système de liberté négative, il élabore un programme personnel auquel il entend obéir. Toutefois, il désire également y concilier le spontané, c'est pourquoi il écrit huit jours à l'avance, afin d'oublier. Cependant, l'obligation tue la surprise, car pourquoi aujourd'hui, pourquoi cela plutôt qu'autre chose ?

D'autre part, le Narrateur se rend au rendez-vous des littérateurs chez son amie Angèle alors qu'il y étouffe, il se laisse prendre au jeu des nécessités sociales. Lorsqu'Angèle lui propose de faire un petit voyage improvisé, il court chez lui consulter son agenda. Leur « petit voyage » entrepris, ils échouent et ne quittent pas la banlieue car il pleut et notre protagoniste

craint la pluie. Il semble donc que le Narrateur désire la liberté mais que celle-ci l'angoisse profondément.

Du reste, comme il étouffe sans cesse, il ouvre la fenêtre ou bien retire ses couvertures parce qu'il se sent écrasé sous leur poids. Il est cependant vite obligé de refermer la fenêtre ou de se couvrir à nouveau puisqu'il grelotte ; la liberté lui est décidemment, difficilement supportable.

Le Narrateur se cherche des excuses, il désigne des coupables à son incapacité à la liberté. Tout d'abord son ami Richard, qui le croit incapable d'une mauvaise action, ce qui retient notre protagoniste d'agir. Celui-ci se considère vertueux et passif parce que d'autres, par l'image qu'ils en ont, l'empêchent de braver les interdits : « Il prétend parfaitement me connaître, bien qu'il ne lise jamais rien de ce que j'écris ; ce qui me permet d'écrire *Paludes* ; je songe à lui quand je songe à Tityre ; je voudrais ne jamais l'avoir connu » (*Paludes* : 97).

Puis l'église, ainsi que les médecins, sont également responsables de la paralysie de son personnage ; Tityre est obligé de manger des vers de vase car la chasse est défendue, l'église considère qu'il est peccamineux de manger des sarcelles alors que le médecin dit qu'elle peuvent transmettre la fièvre maligne. Ce qui nous permet de conclure, face à la question que se pose Angelet dans son étude *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, que *Paludes* serait donc en effet l'histoire de celui qui ayant éprouvé la liberté, l'a trouvée insupportable (Angelet 1982 : 89). Le héros se sent libre parce qu'il n'a rien à faire. Tout est pour lui disponible. Il invente des obligations pour se donner l'illusion de se les imposer sans gêne, mais ce qu'il produit se sont des activités routinières dans lesquelles sa liberté se rétracte. Ainsi, donc, le Narrateur échoue de manière systématique, il se creuse entre ses désirs et la réalité un abîme à la mesure de sa lâcheté. Gide tentera par conséquent, d'éliminer toute soumission à des sollicitations extérieures à travers « l'acte libre ».

5.2. Au cœur de *Paludes*, l'acte libre

C'est au banquet d'Angèle, où s'expriment nombre des idées qui circulaient alors dans les salons littéraires et philosophiques, que le problème de Tityre va éclater tout à fait. Gide va y exposer son éthique par l'intermédiaire de son Narrateur. Celui-ci y rencontre d'autres littérateurs et leur raconte l'histoire de son roman. Harcelé, angoissé, il énoncera une idée neuve qui n'est pas présente dans son roman mais qui naît de son malaise devant la stagnation : « l'acte libre », l'acte à venir ; ainsi définie par Alain Goulet : « [...] inséparable d'une écriture, fondateur du genre même de la sotie et producteur de tous les éléments du texte » (Goulet 2002 : 175-176).

Quelques personnages représentatifs tels que, Alexandre le philosophe, Barnabé le moraliste, ou encore Valentin Knox, qui à travers ses propos condamnera « l'homme normal », débattent avec le Narrateur qui tente vainement de défendre ses idées ; sa parole aura peu de poids face au discours de ces penseurs.

Alexandre le philosophe est un importun, il se mêle à la conversation entre Martin et le Narrateur et récusé la notion d'acte libre dans un monologue insubstantiel : « Alexandre est un philosophe ; de ce qu'il dit je me méfie toujours ; à ce qu'il dit je ne réponds jamais » (*Paludes* : 115). Barnabé, quant à lui, croit avoir compris le sens de *Paludes*, mais bien évidemment il se trompe. Selon lui, il est « inutile et fâcheux » de forcer les gens à agir car cela diminue leur responsabilité dans les actes qu'ils commettent. Alors que le moraliste limite la liberté de chacun par les actes qui définissent sa responsabilité, le narrateur associe liberté et responsabilité. Pour Bertrand,

S'opposent dans cette discussion deux conceptions de la responsabilité éthique. D'une part, celle-ci est facteur de liberté si on la considère dans sa finalité, et donc limitée par l'acte produit. [...] D'autre part, une morale de la liberté absolue, qui n'est pas nécessairement évaluée à l'un des actes commis, mais relève avant tout de la conscience (Bertrand 2001 : 85-86).

Autrement dit, qui est l'auteur de l'action : celui qui émet l'idée ou celui qui agit ? On retrouvera cette même question dans le transfert du voyage à Biskra du Narrateur à Hubert et à Roland. À la nouvelle du départ de ceux-ci à Biskra, le Narrateur s'indigne, car c'est lui qui a eu cette idée :

Hubert éclata de rire ; il dit : - Toi ? mais mon pauvre ami, réfléchis un peu que tu en as eu assez pour être allé jusqu'à Montmorency ! comment peux-tu prétendre ?... – Au reste, il se peut bien que ce soit toi qui en aies parlé le premier ; mais à quoi ça sert-il, je te prie, de mettre des idées dans la tête des gens ? penses-tu que ce soit là ce qui les fasse agir ? Et même laisse-moi t'avouer ici que tu manques étrangement de force impulsive... » (*Paludes* : 145).

Le premier conçoit et parle du voyage, mais reste incapable d'action alors que le second accomplit un voyage qu'il venait de refuser parce qu'absurde. Au-delà du problème philosophique et moral, c'est celui de la distance qui sépare la conception de l'acte libre et son accomplissement dans la vie qui est ici posé.

Valentin Knox, lui, défend la théorie de l'irréductibilité de la personnalité individuelle : « [...] ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre » (*Paludes* : 120). Il met en question la notion de normalité humaine. « L'homme normal », ce « pigeon primitif qu'on réobtient par le croisement des variétés rares » (*Paludes* : 120) doit être éliminé en chacun de nous pour que la véritable personnalité puisse se manifester. En ce sens, « seul le fou est digne d'intérêt, seul l'acte de folie est révélateur du moi profond, et il n'est autre que l'acte gratuit » (Goulet 2002 : 196). Croyant avoir affaire à une sorte de médecin aliéniste, le Narrateur s'exclame d'admiration : « Ah ! Monsieur Valentin » (*Paludes* : 120), mais il se fait aussitôt traiter avec une extrême rudesse : « Littérateur, tais-toi ! » (*Paludes* : 121) illustrant sa définition de l'homme normal par le personnage de Tityre ce qui oblige le Narrateur à reformuler sa conception de l'acte libre : « [...] notre personnalité ne se dégage plus de la façon dont nous agissons – elle gît dans l'acte même »

(*Paludes* : 122), c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans le présent le plus immédiat, le plus circonstanciel. C'est contester les notions de personnalité, d'essence humaine et de motivation de l'action. Ici Gide anticipe Sartre, puisque celui-ci dira qu'il n'y a de moi qu'en situation, je ne suis que ce que je fais : « La liberté qui se manifeste par l'angoisse se caractérise par une obligation de refaire le Moi qui désigne l'être libre » (*L'être et le néant* : 72). L'acte libre est donc le paradigme de tout acte véritable puisque, selon Sartre, « il n'est d'acte humain qu'en tant qu'il dépasse toute explication qu'on en donne » (*L'être et le néant* : 73).

Pour Delay, l'acte libre représente une tentation, « la tentation d'un imprévu positif, c'est à dire d'une impulsion, d'un acte directement jailli de source et sans le contrôle de cette exaspérante conscience de soi » (Delay t. II 1957: 412). En effet, l'acte gratuit serait pour le médecin l'un des problèmes importants de la psychologie de Gide, puisqu'il tient le Narrateur de *Paludes*, pour un double de son auteur. Dans la sotie, le personnage principal souffre de l'impossibilité d'agir et de décider et ressent un besoin constant d'analyse. Or, nous avons pu constater précédemment en étudiant l'enfance et l'adolescence de Gide que ces traits correspondent à certains aspects de sa personnalité. Le Narrateur fait lui-même le diagnostic de sa maladie au cours du banquet : la maladie de la rétrospection. Las de cette perpétuelle introspection, de conscience qui l'empêche d'agir, il va préconiser la fuite de soi dans l'inconscience : « Être aveugle pour se croire heureux » (*Paludes* : 114). Cette impulsion donne au velléitaire le sentiment d'une totale liberté et d'un pouvoir sans contraintes.

La stagnation nous guette si nous ne varions pas nos actes, ainsi que ne cesse de le répéter le Narrateur, pourtant agir c'est s'emprisonner ; toute action lui paraît esclavagante, car elle nous fait dépendre d'elle :

Tout ce que nous suscitons, il semble que nous le devions entretenir ; de là la crainte de commettre trop d'actes de peur de dépendre par trop, - car chaque acte, au lieu, sitôt fait, de devenir

pour nous repoussoir, devient la couche creuse où l'on retombe –
recubans (*Paludes* : 122).

La liberté on ne peut la préserver qu'en s'abstenant d'agir, se libérer vraiment, ce serait changer l'ordre des choses. Donc il n'y a pas de liberté, telle est la vérité que montre *Paludes*, celle-ci n'existe que pour son auteur. « [...] le pouvoir du mot et de l'écriture reste la seule ressource pour s'évader des contraintes et mener une expérimentation à l'état pur par la réflexion du texte sur lui-même » (Goulet 2002 : 181). L'acte libre est donc un exercice de libération qui permet de prendre conscience de la multiplicité des possibles et d'explorer les limites. L'écriture dans le roman s'est ouverte et a donné libre cours à l'imprévu, au saugrenu, et au burlesque. Le Narrateur voudrait bien partir, mais il « ne peut pas voyager », bien que *Paludes* débouche sur l'annonce du départ d'Hubert et de Roland pour Biskra, le Narrateur retourne à son culte et à *Polders*.

6. Le voyage du Narrateur ; une solution illusoire

Finalement, face à l'ennui, au sentiment de désintérêt pour l'existence, une solution va se présenter au Narrateur, comme un moyen d'échapper au quotidien, comme révolte contre la stagnation : le voyage. « La perception commence au changement de sensation ; d'où la nécessité du voyage » (*Paludes* : 112). Cependant, il ne s'agira que d'une solution illusoire. Voyons pourquoi.

Nous avons précédemment vu que lors de son retour à Paris, Gide avait ressenti un grand étouffement tant dans la maison familiale que dans les salons parisiens. Le voyage en Afrique du nord représente pour Gide une première évasion hors du foyer puritain comme des salons précieux, hors des « familles » et des « foyers clos » au sens le plus large.

Or, il exprimera dans *Paludes* la routine futile et bornée et son possible remède : le voyage. Car celui-ci est à la fois délivrance et découverte – d'autres pays, d'autrui, de soi.

D'après Graeme Watson, de tout cela, le chapitre *Angèle ou le petit voyage* en serait « la parodie en miniature » (Watson 1969 : 190). Le voyage se présenterait comme une solution à l'exaspération de Gide et à l'insatisfaction de son personnage.

Dans la soirée, l'idée du voyage prendra vite les proportions d'une passion obsédante ; pendant toute la soirée chez Angèle, le Narrateur s'enthousiasme sur son projet. Conseillant à Roland de quitter son manège, il se déclare assoiffé d'imprévu. Il semble que les surprises qu'il se crée, en écrivant huit jours à l'avance ne suffisent plus à le combler.

Pourtant, toute une série de difficultés surgissent ; le difficile c'est de trouver l'élan nécessaire pour une action décisive, pour quitter la ville et sa banlieue qui n'en finit pas et atteindre enfin la campagne où s'offrent au choix du voyageur tant de routes séduisantes. En effet, il s'avère que « l'action unique et décisive, [...] ne suffit point en elle-même : pour que le geste devint acte, il faudrait que suivît toute une série d'autres choix » (Watson 1969 : 191).

Cette explication du Narrateur sur la difficulté de trouver l'élan nécessaire pour accomplir une action décisive semble presque annoncer Sartre, pour qui la liberté étant la plénitude de notre propre indépendance, son essence, l'existentialisme doit mettre chaque homme face à sa liberté et reposer sur lui la responsabilité totale de son être. L'homme prend ainsi conscience de la totale liberté de choix à laquelle il doit à tout instant se confronter. L'homme se choisit et en se choisissant, il choisit aussi tous les hommes, puisqu'à travers nos actes, nous allons vers l'homme que nous désirons être et nous créons ainsi une image de l'homme telle que nous considérons qu'il doit être. De cette façon, Sartre montre que notre responsabilité est bien plus grande qu'elle n'y paraît puisqu'elle engage l'humanité entière. Le poids de cette énorme responsabilité est vécu par l'homme comme angoisse. Angoisse face à la mort, angoisse face à l'indifférence du cosmos. L'homme ressent un vertige terrible face aux possibilités qui se présentent à lui et sa capacité de les réaliser.

[...] l'homme est libre, l'homme est liberté. [...] Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait (*L'existentialisme est un humanisme*: 39-40).

Face à cette condition fondamentale de l'être humain, face à cette liberté, Sartre considère que la seule sortie possible, authentique, est de vouloir notre liberté, d'accepter d'être libres et accepter également qu'il n'existe pas de justification possible pour nos actes. Cette vie est meilleure puisque nous ne dépendons de personne, nous ne nécessitons aucune tutelle, elle nous permet de grandir et d'être nous-mêmes.

Finalement, Angèle et le Narrateur partent quêter l'aventure. Leur attente à la gare sera pourtant « [...] ah ! vraiment longue » (*Paludes* : 138) et il commença de tomber une petite averse les forçant à se réfugier sous le pressoir qu'ils avaient à peine quitté, le héros craignant l'humidité. Celui-ci apprend bien vite que sa velléité de voyage résiste mal à l'inconfort et qu'il a épuisé son peu de volonté en l'effort de quitter la maison.

Là, protégé du spectacle de la nature, le Narrateur s'occupe à fabriquer de toutes pièces quelques lignes sur les mœurs des larves et scarabées du pays. Il commence donc par inventer les symboles dont il a besoin pour mieux les imposer à la nature qu'il ne daigne pas regarder : « Ça n'est pas la saison, avoue-t-il à Angèle qui se plaint de ne pas voir les calosomes : mais cette phrase, n'est-il pas vrai – rend excellemment l'impression de notre voyage » (*Paludes* : 138). Il méprise la réalité physique lorsque celle-ci n'est pas à son goût. Cette technique d'écriture – partir des idées pour ensuite les habiller de chair – serait acceptable s'il était capable de créer un monde autonome. Cependant, il ne produit que des pastiches. De plus, « ce monde factice qu'il invente, [...] représente une fuite : il fuit une vie terne pour se réfugier dans un autre monde dont la monotonie est plus « esthétique », donc plus apte à justifier sa résignation » (Watson 1969 : 193). Tant sur le plan littéraire que sur le plan moral, le voyage est un

fiasco. André échoue à s'évader, non pas parce que des obstacles insurmontables s'y opposent mais à cause de son irrésolution et de sa peur face à la liberté.

7. Conclusion

Avec *Paludes*, Gide clôt donc le cycle de ses œuvres « symbolistes ». En faisant la satire des milieux symbolistes, en mettant en question une manière d'écrire et la sienne propre à une époque donnée, Gide marque son désir de s'échapper définitivement des salons et des cénacles parisiens. Cette satire est le moyen pour Gide de façonner et d'affirmer l'originalité de sa voix littéraire en ouvrant la porte à une littérature à la fois portée par une haute exigence éthique et marquée par le doute et le questionnement, puisqu'elle pose le problème de la littérature, sans nécessairement le résoudre. Le récit propose une nouvelle relation à la littérature ; celle-ci se conçoit comme un échange entre l'auteur et son lecteur, échange équitable puisqu'il est demandé à celui-ci non pas de recevoir un message passivement mais de le construire.

Ainsi qu'il nous a été donné de le constater à travers l'analyse de l'œuvre, la forme de *Paludes* réussit à être parfaitement originale et cependant représentative d'une manière d'écrire historiquement datée. Le livre se présente comme une œuvre de défi, d'expérimentation, qui remet en question les fondements mêmes du roman. Un langage sobre et épuré, ainsi que l'éclatement formel et l'hybridation des genres sont les traits caractéristique de cette nouvelle écriture gidienne, à la fois classique et moderne. L'ironie, moyen par lequel se réalise la satire, est présente dans le style également, et contribue à le définir comme singulier. Elle constitue un procédé d'écriture propre à définir l'originalité formelle de *Paludes*.

D'autre part, comme nous venons de voir, il n'y a plus dans *Paludes* de monde idéal. *Paludes* s'appelle *Traité de la Contingence*, se plaçant à l'opposé de ces quêtes de l'absolu que représentent *Le Traité du Narcisse* et *Le Voyage d'Urien*. Gide présente une éthique personnelle qui ne se tourne

plus contre la nature, une éthique de la liberté, bien que l'exercice de cette liberté qu'il propose se heurte aux fatalités inhérentes à notre condition humaine ; à savoir que tout acte accompli détermine l'être et élimine les mille virtualités que peut envisager la pensée. Pour éliminer dans l'acte toute soumission à des sollicitations extérieures, Gide devra dépasser l'acte libre pour l'acte gratuit. Ainsi *Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican*, naîtront de la prise de conscience de *Paludes*.

Les œuvres qui suivront les soties jetteront les bases d'un nouveau monde, scruteront les possibilités d'une vie plus belle, plus épanouie. Les soties constituent donc le pivot capital d'une œuvre qui s'est détournée de la métaphysique et de l'obsession d'un « Père » contraignant pour proposer une nouvelle éthique fondée sur l'autonomie et la responsabilité de l'individu. Après les jeux abstraits d'une idée et d'une écriture libérée, Gide produira des œuvres engagées dans des combats vitaux pour notre siècle.

Conclusion

Comme il nous a été donné de le constater tout au long de cette étude, les œuvres de jeunesse d'André Gide manifestent incontestablement une émancipation progressive de leur auteur et affirment peu à peu l'originalité de sa voix littéraire. Il nous est également possible de dire, au terme de notre analyse, que les premiers écrits de Gide possèdent une grande valeur puisqu'ils sont à la fois étonnamment représentatifs de la littérature et de son évolution à la fin du siècle dernier et intimement liés aux problèmes personnels de celui-ci. Longtemps dans son enfance et sa jeunesse, Gide se sentit en proie à un obscur sentiment de différence, un dualisme discordant entre les revendications de sa chair et l'assentiment de son esprit, qu'il s'appliqua à mettre au jour dans et par son œuvre en vue de retrouver l'harmonie intérieure. En cela, ses premiers écrits illustrent mieux qu'aucun le principe selon lequel la vie est la matière des livres et à leur tour, ceux-ci influent sur celui qui les écrit. Ainsi, l'œuvre peut-elle accomplir en l'écrivain son action et lui permettre de passer outre, réalisant en lui une forme de catharsis.

Nous avons également pu établir au cours de notre étude, que son éducation bourgeoise et puritaine détermina ses choix littéraires autant que son postérieur rejet de la morale chrétienne, ainsi que son adhésion au symbolisme et son ultérieure désertion. Et que Madeleine joua également un rôle décisif dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur, puisqu'elle constitue dans *Les Cahiers d'André Walter* le postulat sur lequel repose en partie la légitimité de l'œuvre, alors que dans les œuvres de fiction qui suivirent les *Cahiers*, la place qu'elle occupait au sein de son projet littéraire, en sera démystifiée.

Nous avons aussi pu constater que *Les Cahiers d'André Walter* peignent le portrait de Gide à vingt ans; huguenot et poète à l'âme religieuse et romantique, dont l'angélisme de son amour pour l'inaccessible Emmanuèle ainsi que la lutte obsédante contre le péché montrent à quel

point Gide avait encore beaucoup à faire pour élucider sa complexité. C'est ce qu'il tentera tout au long de sa vie à travers ses œuvres et la création de doubles romanesques, qu'il charge d'exprimer ses virtualités extrêmes. Ceci permettra à Gide de vivre par procuration et d'apprendre des échecs et des excès de ses héros. Sa personnalité se nourrit sans cesse de cette descendance.

En ce qui concerne plus concrètement les textes que nous avons examiné tout au long de cette étude, il nous est apparu que malgré que *Les Cahiers d'André Walter* apparaissent parfaitement représentatifs de la période littéraire où ils ont été écrits, on y observe pourtant une évolution; Gide semble rejeter progressivement une conception de l'art littéraire qui dominait encore en 1890. Bien qu'*Allain*, le roman que projette d'écrire André Walter, est un roman expérimental, dont l'écriture a été rigoureusement déterminée, on peut y distinguer une volonté affichée de ne pas figer le sens de l'œuvre, ce qui annonce les jeux futurs de *Paludes*.

D'autre part, bien que l'ironie semble absente de l'œuvre, un second degré tragique parcourt le texte et prépare le terrain au détachement progressif qui se manifestera dès *Les Poésies d'André Walter*, puisque les notes que l'on y trouve, incitent la comparaison entre *Allain*, le roman composé a priori et *Les Cahiers*, œuvre seconde qui ne parvient pas à relever le défi. Gide devra dès lors dépasser ce programme butoir et irréaliste en réajustant ses ambitions.

Une fois *Les Cahiers* achevés, Gide éprouva un sentiment aigu mais passager de libération, dû très certainement au fait qu'il projeta ses conflits dans l'écriture, ce qui lui permit d'échapper au sort de son modèle; Walter meurt, alors que Gide, lui, vit et écarte la folie parce qu'il a pu écrire André Walter.

De même, nous avons pu constater que même si *Le Voyage d'Urien*, est une œuvre dont la facture peut effectivement être qualifiée de symboliste, Gide remet en question les idéaux symbolistes de l'œuvre et de l'artiste de ses ouvrages antérieurs, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse*, ainsi que le symbolisme idéaliste, alors que paradoxalement, il se trouve

en pleine période symboliste. Il mène une réflexion critique sur son écriture et sa conception de la littérature, et affirme peu à peu sa voix personnelle.

La dimension critique de l'œuvre démystifie également la conception mystique et idéaliste propre à André Walter et caractéristique de la fin de siècle littéraire et prendra la forme d'une anti-quête initiatique qui critiquera les principes exposés dans la note du *Traité du Narcisse*.

Finalement, nous avons pu apprécier que l'ouvrage examine également les traits distinctifs de l'esthète décadent avec distance critique et explore la possibilité d'adopter une autre éthique, fondée cette fois-ci sur l'acceptation des sollicitations de la nature. Là encore, la critique apparaît déterminée par un contexte affectif et psychologique singulier.

Quant à *La Tentative amoureuse*, il s'agit là encore d'une nouvelle fable sur l'échec amoureux de Gide avec Madeleine. Gide y procède à un nouvel examen ironique de la place réservée à sa cousine dans sa vocation et à une nouvelle tentative de démystification de la conception idéalisée de l'œuvre.

Gide transvase un rêve dans l'écriture: il raconte l'histoire d'amour entre Luc et Rachel, ce qui lui permet d'expérimenter une vie de couple par procuration. Grâce au procédé narratif de la mise en abyme Gide évolue en libérant certaines de ses émotions.

De plus, nous avons pu y observer une nette évolution, puisque à partir de *La Tentative amoureuse* le narrateur se différencie de son personnage et adopte une distance critique par rapport à celui-ci. L'œuvre devient ainsi la recherche d'un « je » attentif à recomposer la vérité de l'auteur, le « moi » est disposé à adopter de multiples personnalités, ce qui suppose une rupture avec le dogme du sujet unique en littérature.

Avec *Paludes*, nous avons pu voir que Gide clôt le cycle de ses œuvres « symbolistes ». Par cette satire, Gide façonne et affirme l'originalité de sa voix littéraire en ouvrant la porte à une littérature à la fois portée par une haute exigence éthique et marquée par le doute et le questionnement, puisqu'elle pose le problème de la littérature.

Nous avons également pu établir que la forme de *Paludes* réussit à être parfaitement originale et cependant représentative d'une manière d'écrire historiquement datée. Le livre se présente comme une œuvre de défi, d'expérimentation, qui remet en question les fondements mêmes du roman. L'ironie, y constitue un procédé d'écriture propre à définir l'originalité formelle de *Paludes*. D'autre part, Gide présente une éthique personnelle qui ne se tourne plus contre la nature, une éthique de la liberté.

Finalement, *Les Cahiers d'André Walter* auront permis à Gide de faire le premier pas pour élucider sa complexité et désenchevêtrer ses idées. Il projeta dans le livre ses propres données, les suivit jusqu'aux confins de leur logique, la folie et la mort, et se convainquit de la nécessité de quitter une voie aussi périlleuse.

Quand il achève son œuvre, Gide ne sait plus vraiment qui il est, par contre il sait qu'il sera désormais voué à son œuvre, car elle est devenue son existence tout entière.

Le Voyage d'Urien quant à lui, marque une étape décisive dans sa prise d'autonomie face au symbolisme et l'affirmation d'une esthétique personnelle. La charge satirique que contient le livre se poursuivra dans *La Tentative amoureuse* et s'épanouira dans *Paludes*. Alors que *La Tentative amoureuse* permet à Gide d'explorer, après l'échec de la relation amoureuse, « les autres vies à jamais défendues » et « les gestes impossibles », prélude de ce que sera sa vérité nouvelle en projetant un rêve de joie qui le tourmente dans l'écriture, dont il sera délivré.

À travers *Paludes*, Gide propose finalement une nouvelle éthique fondée sur l'autonomie et la responsabilité de l'individu mais aussi sur le devoir de bien manifester, c'est-à-dire, manifester son idiosyncrasie. L'œuvre de Gide cherchera à présent à exprimer la nouvelle réalité du « moi », libéré de ses chaînes. Le « moi », deviendra une entité mouvante, insaisissable, aux vérités multiples et relatives, qui renonce à l'idée d'une unité pétrifiante. En ce sens, *Paludes* offre donc bien une conclusion à la série symboliste de Gide.

Toutes ces œuvres de jeunesse, par la critique qui s'y exerce, auront permis à Gide de se libérer de l'attrait encore exercé par une idée ou par une attitude, qui perdant peu à peu leurs raisons d'être, sont ressenties comme des contraintes. Celle-ci prépare également à l'avènement d'une idée nouvelle ou d'une nouvelle posture et se poursuit d'une œuvre à l'autre car jamais elle ne s'achève, du moins dans les œuvres que nous avons examiné tout au long de cette étude. En effet, l'impossibilité dans un premier temps de dégager avec certitude le sens des œuvres, tient certainement à l'impossibilité pour Gide de répondre de manière satisfaisante aux questions qu'il soulève. C'est le cas de *Paludes*, dont l'ambiguïté systématique manifeste la difficulté de présenter une image positive de l'écrivain.

Toutefois, nous avons pu constater que la posture de Gide semblait parfois ambivalente, manifestant ainsi, une certaine forme de fidélité à l'éthique et l'esthétique symboliste. C'est le cas du *Voyage d'Urien*, qui oppose deux postures antagonistes, concernant l'éthique propre à l'esthète et à André Walter, sans vraiment valoriser l'une par rapport à l'autre. Gide gardera d'ailleurs du symbolisme, l'attachement au procédé du symbole et la conviction inaltérable que le livre doit être une œuvre d'art. Cette fidélité ne sera jamais démentie par la suite.

Il faudra attendre *Les Nourritures terrestres* dont l'écriture travaillera à dépasser par la critique toute morale, puisque l'œuvre propose une éthique donnée comme une anti-morale, et deviendra l'instrument d'une libération, pour l'auteur, comme pour son lecteur et surtout *Le Prométhée mal enchaîné*, qui offrira enfin une figure positive de l'écrivain, dans laquelle la découverte du « secret du rire » par le personnage dans l'œuvre implique également la délivrance de l'auteur, qui cette fois-ci adoptera ouvertement le parti-pris d'une ironie souveraine, conçue comme l'affirmation d'une liberté.

Bibliographie¹⁶

A) Œuvres d'André Gide

Journal. Tome I. 1887-1925. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris : Gallimard, 1996.

Journal. Tome II. 1926-1950. Édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Paris : Gallimard, 1997.

Journal 1939-1949. Souvenirs. Tours : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1954.

Journal. Une anthologie (1889-1949). Choix et présentation de Peter Schnyder avec la collaboration de Juliette Solvès. Gallimard, Folio anniversaire. 2012.

Romans Récits et Soties Œuvres Lyriques. Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1958.

Les Cahiers et les Poésies d'André Walter. Avec des fragments inédits du Journal. Édition établie et présentée par Claude Martin. Saint-Amand : Gallimard, 1986.

Feuillets d'automne. Mercure de France, Collection Folio, 1980.

Prétextes suivi de Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale. Mercure de France, 1990.

Œuvres complètes I. Gallimard, 1932.

Interviews imaginaires. Gallimard, 1942.

« GOETHE », *NRF*, N° 222, MARS 1932, 53.

« Tancrède » devant *Paludes, Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste.* 283-292. Mayenne : Gallimard, 1969.

¹⁶ Nous sommes bien évidemment conscients de l'ampleur de la bibliographie critique consacrée à André Gide. Cependant, nous avons préféré ne faire apparaître que les ouvrages cités tout au long de notre étude, regroupés en sections thématiques, afin de rendre plus agile la recherche des documents signalés.

B) Études sur l'œuvre d'André Gide

ANGELET, CHRISTIAN, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide (Le Traité du Narcisse, Le Voyage d'Urien, Paludes)*. Gent : Romanica Gandensia, 1982.

BERTRAND, JEAN-PIERRE, *Paludes d'André Gide*. Gallimard, Collection Foliothèque, 2001.

BREE, GERMAINE, *L'insaisissable Protée. Étude critique de l'Œuvre d'André Gide*. Paris : Les Belles Lettres, 1970.

DELAY, JEAN, *La jeunesse d'André Gide I. André Gide avant André Walter. 1869-1890*. Paris : Gallimard, 1956.

---, *La jeunesse d'André Gide II. D'André Walter à André Gide. 1890-1895*. Paris : Gallimard, 1957.

DUBUIS, PATRICK, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française : d'André Gide à Jean Genet*. Mayenne : L'Harmattan, 2011.

FILLAUDEAU, BERNARD, *L'univers ludique d'André Gide: les soties*. Paris, Librairie Jose Corti, 1985.

GEERTS, WALTER, *Le silence sonore. La poétique du premier Gide entre intertexte et métatexte*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1992.

GOULET, ALAIN, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Minard, Bibliothèque des Lettres Modernes, 1985.

---, *André Gide, écrire pour vivre*. Paris : José Corti, 2002.

LEPAPE, PIERRE, *André Gide. Le messager*. Mesnil-sur-l'Estrée : Seuil, 1997.

LANG, RENEE, *André Gide et la pensée allemande*. Paris : L.U.F. Egloff, 1949.

LESTRINGANT, FRANK, *André Gide l'inquisiteur. Tome I*. Varese : Flammarion, 2011.

MARTIN, CLAUDE, *La maturité d'André Gide. De Paludes à l'Immoraliste (1895-1902)*. Saverdun : Éditions Klincksieck, 1977.

---, *André Gide ou la vocation du bonheur. Tome I, 1869-1911*. Paris : Fayard, 1998.

MARTY, ÉRIC, *André Gide*. Lyon : La Manufacture, 1987.

MOUTOTE, DANIEL, *Les images végétales dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

PAINTER, GEORGE D., *Gide*. Paris : Mercure de France, 1968.

SCHILDT, GÖRAN, *Gide et l'homme. Étude*. Paris : Mercure de France, 1949.

WITTMANN, JEAN-MICHEL, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*. Paris : Honoré Champion éditeur, 1997.

---, *Si le grain ne meurt d'André Gide*. Gallimard, Collection Foliothèque, 2005.

C) Articles de revues ou collectifs consacrés à André Gide

ALBOUY, PIERRE, « *Paludes et le mythe de l'écrivain* ». *Cahiers d'André Gide. Le Centenaire*. 241-252. Mayenne : Gallimard, 1972.

ANGELET, CHRISTIAN, « *La mise en abyme selon le « Journal » et la « Tentative amoureuse » de Gide* », *Romanica Gandensia*. XVII. *Onze études sur la mise en abyme*. 9-20. Tongres : Romanica Gandensia, 1980.

BODART, ROGER, « *Pourquoi et pour qui Gide écrivait-il ?* », *Cahiers d'André Gide. Le Centenaire*. 137-144. Mayenne : Gallimard, 1972.

BRONTË, DIANA, « *Le symbolisme dans l'œuvre d'André Gide (jusqu'à l'Immoraliste)* », *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 225-240. Mayenne : Gallimard, 1969.

COTNAM, JACQUES, « *Le Subjectif, ou les lectures d'André Walter (1889-1893)* », *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 15-114. Mayenne : Gallimard, 1969.

DEBREUILLE, JEAN-YVES et MASSON, PIERRE, « *Pourrait être continué* », *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*. 11-16. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1994.

DELAY, JEAN, « *Gide ou l'expérience de soi* », *Cahiers d'André Gide. Le Centenaire*. 81-94. Mayenne : Gallimard, 1972.

GEERTS, WALTER, « *Dante, Rossetti, Verlaine : André Walter face à l'intertexte et l'autoréflexion* », *Romanica Gandensia*. XVII. *Onze études sur la mise en abyme*. 21-50. Tongres : Romanica Gandensia, 1980.

- GOULET, ALAIN, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 77. 25-34. 1988.
- LEBRUN, CLAUDE, « La naissance des thèmes dans les premières œuvres d'André Gide », *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 203-224. Mayenne : Gallimard, 1969.
- LYSOE, ERIC, « *Le Voyage d'Urien* ou la tentation de la magie », *Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001)*. 270-296. Saint-Amand : Gallimard, 2002.
- MASSON, PIERRE, « Le livre et la bibliothèque », *Lectures d'André Gide*. 41-48. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1994.
- « Des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-Monnayeurs* : Le chemin qui mène à la modernité », *Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001)*. 225-241. Saint-Amand : Gallimard, 2002.
- , « *Le Voyage d'Urien* ou l'invention du saugrenu », *La revue des lettres modernes. André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1, genèses et spécificités*. 35-62. Paris : Lettres modernes Minard, 1998.
- MICHELET, VALERIE, « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », *Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001)*. 11-33. Saint-Amand : Gallimard, 2002.
- O'BRIAN, JUSTIN M., « *Paludes* et le *Potomak* ». *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 265-282. Mayenne : Gallimard, 1969.
- O'NEIL, KEVIN, « *Gide, lecteur de Schopenhauer* », *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 115-123. Mayenne : Gallimard, 1969.
- SAGAERT, MARTINE, « Modernité de *Paludes* », *Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001)*. 297-314. Saint-Amand : Gallimard, 2002.
- SONNENFELD, ALBERT, « De Dostoïevski à Gide », *Cahiers d'André Gide. Le Centenaire*. 341-350. Mayenne : Gallimard, 1972.

VIVERO GARCIA, MARIA DOLORES, « Étude énonciative de *Paludes* », *La revue des lettres modernes. André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1, genèses et spécificités*. 211-226. Paris : Lettres modernes Minard, 1998.

WATSON, GRAEME D., « Le voyage de Tityre », *Cahiers d'André Gide. Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*. 185-202. Mayenne : Gallimard, 1969.

Bibliographie complémentaire

A) Ouvrages consacrés au Protestantisme

JANTON, PIERRE, *Les Protestants français*. Belgique : Éditions Brépols, 1995.

LEONARD, ÉMILE G., *Le Protestant français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

MUSEE VIRTUEL DU PROTESTANTISME FRANÇAIS. *Histoire de la France protestante*, [online]. Fondation Pasteur Eugène Bersier, Société de l'Histoire du Protestantisme Français. Adresse URL: <http://www.museeprotestant.org/>. [Visite: janvier 2012].

B) Ouvrages consacrés à la bourgeoisie du XIX^e siècle

DAUMARD, ADELIN, *Les bourgeois de Paris au XIX^e siècle*. Paris : Flammarion, 1970.

--, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*. Paris : Flammarion, 1991.

GAY, PETER, *Une culture bourgeoise 1815-1914*. Londres, Paris, Berlin... Biographie d'une classe sociale. Condé-sur-Noireau : Éditions Autrement, Collection « Mémoires », 2005.

C) Ouvrages consacrés au symbolisme

- Marchal, BERTRAND, *Lire le Symbolisme*. Paris : Dunod, 1993.
- MICHELET JACQUOD, VALERIE, *Le roman symboliste: un art de l'« extrême conscience »*. Genève : Librairie Droz, 2008.
- PEYRE, HENRI, *Qu'est ce que le symbolisme ?* Vendôme : Presses universitaires de France, 1974.
- , *La littérature symboliste*. Paris : Presses universitaires de France. 1976.
- RAIMON, MICHEL, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti, 1966.
- SCHMIDT, ALBERT-MARIE, *La Littérature Symboliste*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

D) Ouvrages de Philosophie

- SARTRE, JEAN-PAUL, *L'Être et le néant*. Gallimard, 1976.
- , *L'existentialisme est un humanisme*. Gallimard, Collection Folio Essais, 1996.
- , *La Nausée*. Gallimard, Collection Folio, 2004.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

L'intertexte

- AMIEL, HENRI-FREDERIC, *Fragments d'un journal intime*, Genève : George & C° libraires éditeurs, 1908.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Les fleurs du mal*. Paris : Classiques français, 1993.
- CHATEAUBRIAND, *Atala. René. Le Dernier Abencerage* : Saint-Amand : Gallimard, 1971.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Élégies romaines*. Paris : Mille et une nuits, 2000.
- , *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris, Gallimard, 1999.
- , *Faust*. Paris : Gallimard, 1995.
- FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary*. Saint-Amand : Gallimard, 1972.

- , *La tentation de Saint-Antoine*, Paris : Gallimard, 2008.
- , *L'éducation sentimentale*. Paris : Gallimard, 2009.
- HUGO, VICTOR, *Les Contemplations*, Paris : Nelson, 1999.
- HUYSMANS, J.-K., *À Rebours*. Paris : Gallimard, 2000.
- LAFORGUE, JULES, *Œuvres complètes. Tome II*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1995.
- LOTI, PIERRE, *Aziyadé ; Le mariage de Loti ; Le roman d'un spahi ; Mon frère Yves ; Pêcheur d'Islande ; Madame Chrysanthème ; Ramuntcho ; Les désenchantées*. Paris : Presses de la Cité, 1989.
- MALLARME, STEPHANE, *Poésies. Du Parnasse contemporain, Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MARTINE BERCOT, JEAN-PIERRE CHAUVEAU, MICHEL COLLOT, GERARD GROS, DANIEL MENAGER, CATRIONA SETH, *Anthologie de la poésie française, coffret de 2 volumes : Du Moyen-Age au XVIIe siècle - Du XVIIIe au XXe siècle*. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 2000.
- NERVAL, GERARD DE, *Les Filles du feu suivi de Aurélia*. La Flèche : Gallimard, 1972.
- RENAN, ERNEST, *Œuvres complètes. Édition établie par Henriette Psichari*. Paris : Calmann Lévy, 1947-1948.
- ROUGEMONT, DENIS DE, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972.
- SAND, GEORGE, *L'histoire du véritable Gribouille*, Paris : Gallimard, 1978
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Ève future*. Paris : Gallimard. Folio Classiques, 1993.
- VIGNY, ALFRED DE, *Les destinées*, Paris : Larousse, 1972.