



CLASSIQUES
GARNIER

BERTALOT (Enrico U.), BOUTET (Gilbert), FAWCETT (Peter R.), GOULET (Alain), MOULÈNES (Anne-Marie), MOURET (François J.-L.), RIEUNEAU (Maurice), SICARD (Claude), STRAUSS (George), « Carnet critique », in MARTIN (Claude) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Gide et la fonction de la littérature*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16873-7.p.0148](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16873-7.p.0148)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1972. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Daniel MOUTOTE, *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Presses universitaires de France, 1970 (« Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier »). Un vol. 23,5 × 15,5, X-222 p.

« L'introspection de son génie, à laquelle Gide s'est astreint dans son journal pour sa création, a conduit l'artiste et l'homme qu'il fut à ses œuvres, à ses valeurs, à la manifestation pleine et entière, semble-t-il, de son message personnel. Mais elle enferme le critique dans une vision qui lui interdit à peu près de voir, après l'auteur, plus que l'auteur lui-même. C'est pourquoi il a paru nécessaire de compléter l'étude critique et génétique des thèmes personnels tentée d'autre part dans Le Journal de Gide et les problèmes du moi, en esquisant une critique des formes à partir des images végétales si caractéristiques de l'œuvre par leur nombre et leur qualité. De la sorte on pouvait espérer quelque lumière sur ce qui dans un homme passe cet homme et constitue la loi de son génie. »

C'est ainsi que l'auteur expose dans les premières lignes de sa conclusion (p. 171) l'origine et l'intention de cette étude. Malgré l'atténuation du « *quelque* », la lumière espérée n'est-elle pas celle que le jeune Valéry ambitionnait de projeter sur le génie de Léonard ? De sa thèse principale à sa thèse complémentaire, le mouvement de Daniel Moutote est d'approfondissement et le lien de l'une à l'autre est organique. Au-delà des idées de Gide, c'est l'appareil producteur des idées qu'il se propose maintenant d'atteindre ; non pas ce que pense Gide, mais comment il pense, « *non pas sans doute le secret de Gide sur l'homme, mais peut-être les éléments profonds de son intelligence et de sa sensibilité* » (p. 172) et non pas seulement — on le voit dans ces derniers mots — cette fonction partielle de la pensée qu'est l'intelligence, mais la pensée totale dans laquelle affects, images, concepts se trouvent indissolublement liés entre eux et, chez un écrivain, tous associés et peut-être soumis à cette fonction spécifique dont le texte est la manifestation. Ce dont Daniel Moutote veut tenter l'approche, c'est « *ce centre où s'élabore une sorte de personnalité seconde, plus ou moins claire à la première, et qui n'affleure que par les œuvres dans la direction où l'être se cherche à travers les mots* »

(p. 39), c'est « *cette forme [...] assez forte pour s'imposer comme une pente privilégiée du style, à travers le lyrisme, l'ironie, les actes clairs de la pensée créatrice* » (p. 39).

Cette forme productrice, on cherchera à la reconstruire à partir de certaines des formes qu'elle a produites, à savoir les images végétales. Le mouvement de « remontée » qui a porté Daniel Moutote d'une étude du contenu à une étude des formes, animera donc le cours de cette dernière, « *à travers la forme des images, les jeux de l'imagination sur le végétal, enfin la constitution d'une vision de l'homme* » (p. x), elle essaiera de nous mener à la découverte de cette « forme profonde » de l'intelligence et de la sensibilité de Gide. Voilà le plan annoncé : « La forme des images végétales » fera l'objet de la première partie. La deuxième, où seront suivis les jeux de l'imagination sur le végétal, s'intitulera « Variations sur le végétal. La forme imaginaire de la manifestation ». La vision gidienne de l'homme sera exposée dans la troisième partie, « Le mythe personnel de Gide : une vision naturaliste de soi ».

La PREMIÈRE PARTIE comprend trois chapitres. Posant en principe que toute expression est figure, toute allusion image, « *même le simple fait de nommer* » (p. 3), elle va préciser « *successivement les formules, l'origine et la valeur expressive* » de ces images, « *bref, tout ce qui constitue chez Gide la rhétorique* » (p. 3) du végétal.

La rhétorique ainsi visée est une sorte de rhétorique profonde, non pas celle, peu originale chez Gide, des constructions verbales où s'expriment les images, mais celle que composent les deux grands mouvements qui vont « *soit de l'homme au végétal, soit du végétal à l'homme* » (p. 5), bref la dynamique relationnelle qui forme cet être double qu'est toujours une image. Ces deux mouvements sont tout différents : par le premier l'homme se projette dans la plante ; il part de lui-même et ne prête à la plante que ce qu'il croit savoir ou veut dire de lui-même. C'est ce que Daniel Moutote appelle « *l'usage symbolique* » de l'image, usage volontaire, concerté. À cet usage didactique, qui conduit à l'apologue, s'oppose l'usage « *symboliste* », « *qui part de la plante* » (p. 6) et, au lieu de la réduire à une signification préconçue, en épouse du dedans la vie et se trouve porté par là à repenser, à revivre à neuf celle de l'homme. Et, prenant ses exemples dans les œuvres de la période située entre 1889 et 1897 (parce qu'après cette date ces procédés ne se renouvelleront plus), l'auteur montre comment les divers procédés d'expression de l'image, répartis en deux grandes catégories, la comparaison et l'assimilation, sont soumis tantôt à l'un tantôt à l'autre de ces deux usages. Toutefois il n'y a pas, selon lui, simple alternance : une évolution générale se dégage : chez Gide « *toutes les images passeront de l'usage symbo-*

lique, traditionnel et factice, à l'usage symboliste, personnel et profond » (p. 6), « *la recherche verbale, sans grande originalité d'abord, devient recherche imaginaire et comme expérience sur l'homme* » (p. 23).

Si donc c'est une vision de l'homme que Gide cherche à travers les images de la plante et si la forme des images se définit surtout par le type de relation que l'imagination pensante ou rêvante établit entre l'humain et le végétal, cette action de l'imagination a dû s'exercer dans le choix même des images, dans la constitution de l'imagerie végétale. Remonter jusqu'à l'origine des images, ce sera donc essayer d'en mieux saisir la forme et la signification. Cette imagerie provient de deux sources : la culture et l'expérience de Gide. La culture, c'est d'abord sa formation religieuse et la lecture de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est l'Évangile qui « *fournit à l'écrivain quelques-unes de ses plus riches et belles images végétales [...] et cette vision de l'homme en paraboles tirées de la vie des champs [...] reste le fait fondamental de son imagination* » (p. 26). Alors que l'Écriture alimente chez Gide ce que Daniel Moutote appelle un « *symbolisme sentimental* », les mythes grecs orientent son imagination vers une vision plus rationnelle du destin humain. « *Sur cette double influence fondamentale se situent ensuite les innombrables influences de la lecture* » (p. 27) : le Romantisme allemand, Flaubert, Baudelaire et surtout Verlaine, mais aussi Shakespeare, Dante. À travers ses lectures, c'est l'inconscient collectif que rejoint l'imagination de Gide.

Mais les images doivent aussi « *quelques-uns de leurs caractères* » au contact personnel de l'écrivain avec le monde. Et l'auteur étudie successivement, dans ce chapitre II, l'imagination et la sensibilité visuelle, tactile, olfactive, auditive de Gide, auxquelles il faut ajouter une sensibilité et une imagination spéciales : Gide rêve et invente aussi à partir des mots.

Ce chapitre essayait de montrer comment, en quelque sorte, l'esprit de Gide sélectionnait ou composait les images végétales en puisant dans son environnement culturel et naturel. Le chapitre III va nous placer à l'intérieur même de l'œuvre pour tâcher de nous faire voir comment ces formes reçues ou élaborées par la psyché secrète de l'écrivain agissent dans son œuvre, sur sa création. À propos de cette activité, Daniel Moutote reprend la distinction entre l'usage symbolique (ou métaphorique) et l'usage symboliste de l'image. Gide condamne la métaphore superficielle, celle que l'esprit fabrique par pure ingéniosité verbale. Il veut que l'image soit « *consubstantielle à la pensée* » (p. 42), c'est-à-dire que celle-ci retrouve le mouvement de la vie végétale dans son propre mouvement, qu'elle se rêve plante. « *L'image du poète ou du poème, sous les traits d'une grande plante, n'est pas chez Gide verbale, mais elle vit dans les profondeurs de l'inconscient, à l'aube de la création.* » (p. 45). C'est pourquoi l'imagina-

tion végétale de Gide se manifeste moins au niveau du mot, de la métaphore isolée que dans le mouvement de la phrase ou même de l'œuvre. Phrase et œuvre se développent selon le rythme de la vie végétale et leur courbe musicale est la véritable image de celle-ci. La forme de l'œuvre, considérée comme inscription du mouvement de la pensée créatrice, constitue ainsi le symbole à la fois de la vie végétale et de la vie de l'imagination. « *Cette œuvre est finalement parlante par sa forme d'ensemble, que la pensée vient habiter de surcroît.* » (p. 44). C'est bien dire que la signification de l'œuvre sera à rechercher moins dans sa surface conceptuelle ou métaphorique que dans cette image de la vie qu'elle nous propose dans son mouvement.

La DEUXIÈME PARTIE, de beaucoup la plus longue, nous fera suivre de plus près cet engagement de l'imagination de Gide dans la rêverie végétale.

« *Les plantes du rêve ne vivent pas comme celles de la nature. Par exemple, elles pousseront d'abord la fleur, puis le fruit et la graine, ensuite seulement la racine ; alors paraîtra la tige, longtemps après l'écorce et après les bourgeons ; si la graine parle de culture, c'est la tige qui parlera de sélection, puis de taille. Telle est du moins la végétation intime de Gide. [...] L'étude doit suivre ce développement.* » (p. 55). Elle comportera six chapitres : La fleur, Le fruit, La graine, Le germe, La racine, La culture. Mais l'intention directrice en sera de montrer comment la rêverie ambiguë de Gide s'oriente, selon son inducteur, vers la réflexion, métaphysique, sur l'être ou se fait participation quasi charnelle à l'existence. « *Seule la fleur occupe dans l'imagination de Gide une place vraiment centrale et durable* » (p. 56) et se retrouve sur les deux versants.

— La fleur. Elle exprime une vue philosophique de l'existence. Elle représente l'élan de l'amour et de la création poétique, l'efflorescence de la vie. Mais elle ne fleurit pas seulement, elle refléurit, prouve, par là, et prescrit le recommencement. Manifestation de la vie, elle l'est aussi de la beauté, de la vie qui est beauté : elle est le symbole de l'œuvre : « *Promesse d'un retour cyclique de fécondité, effort vers l'accomplissement de soi dans le sens de la beauté des œuvres, sens de ce que la personnalité représente de réalité fragile, esprit d'ironie, art d'effleurer, morale de la ferveur, voilà sans doute ce que la pensée la plus authentique de Gide doit au jeu intime d'une image florale. C'est elle qui l'a conduit en somme à opter pour l'existence.* » (p. 68).

— Le fruit. « *Les fruits ne paraissent pour ainsi dire pas dans l'œuvre de Gide avant Les Nourritures terrestres, non plus que dans la première partie de Si le grain ne meurt. L'enfance et l'adolescence correspondent au moment floral de l'être : c'est le temps des promesses. Les*

fruits attestent en revanche l'accès à la maturité : ils commentent et compensent la vie de l'adulte. » (p. 69). Le fruit est jouissance ou plutôt gourmandise, c'est-à-dire rêve ou désir de jouissance. Mais il propose également un idéal de perfection concrète qui symbolise la maturité (81). Enfin pulpe et peau, profondeur et surface, sain ou gâté, il offre à l'expérience une matière comparable à celle de l'existence même. « *C'est une des images les plus riches qui aient hanté le ciel intérieur de Gide.* » (p. 86).

— La graine. « *Elle est promesse.* » « *Elle est l'image d'un pouvoir méconnu de l'homme : disparaître pour renaître. Elle est la figure privilégiée de l'idée.* » (p. 87). « *Il y a deux pentes de la rêverie de la graine, l'une vers la richesse, pour un lyrisme de l'abondance, l'autre vers la renaissance, pour une poésie de l'aventure, de la liberté, de la création, de la poésie vraiment.* » (p. 86). « *La rêverie sur la graine concerne le secret le plus profond de l'être : son éternisation par son sacrifice.* » (p. 98).

— Le germe. « *Au départ du moins, le germe n'a rien à voir avec la graine. Autant celle-ci parlait en bien..., autant le germe évoquera le mal et toutes ses ténébreuses puissances.* » (p. 99). Mais le Mal, c'est le Malin, « *toute puissance dangereuse qu'il faut oser utiliser* », l'Inspiration, l'Invention. Dès lors l'image est exorcisée (p. 107). Le germe se réconcilie avec la graine féconde (p. 106).

— La racine. Gide n'est pas un rêveur du sol profond. « *Il ne sent pas la vie de la racine* » (p. 107). Il ne voit celle-ci que baignant, flottant dans l'eau ou séparée de la terre pour la transplantation. « *Après 1897, elle fait partie d'un langage polémique contre les idées de Barrès, plutôt que d'une vision.* » (p. 107). Pourtant l'apologie barrésienne de l'enracinement est réfutée à partir de l'observation du réel. La métaphore sur laquelle se fonde cette apologie est en effet fautive sur ses deux faces : du côté de l'homme : la vie de l'homme n'est pas, comme celle de la plante dans la dépendance d'un sol matériel. Elle est création intime d'une vérité « *en réponse à un mystérieux appel* » ; — du côté de la plante : l'une des principales techniques de la culture est, sous de multiples variantes, le déracinement. La controverse sur la racine révèle une opposition métaphysique : la thèse de Barrès est matérialiste ; Gide est « *un spirituel né* » (p. 116). « *La racine figure assez bien ce que Gide nomme en lui "le poète".* » Il voit son génie se développer « *tel une immense racine verbale dans le sol de l'esprit, par cet effort imaginaire que fut son œuvre créatrice* » (p. 126).

— La culture. Jouer sur les deux sens de ce mot, c'est, pour Gide, « *exprimer une conviction profonde* », « *une vue sur l'homme* » qu'éclaire une vue sur la plante (p. 127). Mais Gide n'est pas vraiment « *un homme de la terre* » (p. 129). « *C'est pourquoi sa méditation*

sur la culture garde le charme du rêve d'un poète, et met une distance ironique entre l'homme et la plante qui réserve sa valeur. » (p. 129). La finalité de la culture de soi est double : maîtriser sa nature, accomplir sa nature. La culture n'est pas abandon à soi ; elle n'est pas non plus étouffement de soi. L'effort de l'artiste vise à libérer sa nature. La valeur d'une œuvre d'art tient à son authenticité. « *Gide n'admet que l'art autochtone, c'est-à-dire enraciné* » (p. 131), rejoignant ainsi, au sujet de l'art, Barrès qu'il avait réfuté au sujet de la morale et de la politique. « *Le drame de la culture et de la vie est mis en œuvre dans L'Immoraliste.* » (p. 132). Michel succombe tour à tour à la folie de l'organisation et à celle de l'abandon total aux puissances ténébreuses. Mais en Gide les deux tendances s'équilibrent (p. 135) : « *L'ambiguïté de sa vision, où les deux images, celle de la culture et celle de la vie sauvage, se superposent, fait qu'il combat l'une autant qu'il défend l'autre au moment où il l'envisage.* » L'image de la culture n'agit pas seulement comme image globale dans la pensée de Gide. Chaque procédé de culture lui fournit une métaphore particulière : arcure, marcottage, bouturage, émondage, taille, sélection, hybridation lui permettent « *d'exposer le mystère de la création artistique* » (p. 137).

TROISIÈME PARTIE. « *Que Gide ait vu l'homme, dans une certaine mesure, à travers la plante, ses espèces, sa structure et les activités qui la concernent, voilà qui semble évident. La justesse et la beauté des images végétales dans son style attestent l'importance que revêt cette forme particulière de son intelligence et de sa sensibilité. Reste à tenter d'approcher le mythe personnel dont l'esquisse est latente dans l'imagination de l'auteur. [...] Le poète rêve ainsi tout un système onirique permanent de l'existence.* » (p. 149).

— Premier chapitre. Cette « *figure imaginaire de l'être naturel* » « *apparaît sous une forme synthétique dans une expérience sensuelle de l'enfance que rapporte Si le grain ne meurt* » (p. 151). Il s'agit du trouble profond éprouvé à la lecture de ce passage où George Sand raconte comment Gribouille, s'étant jeté à l'eau, s'abandonne, flotte et devient un délicat rameau de chêne que la rivière dépose sur sa rive. C'est une émotion religieuse que suscite cette métamorphose en végétal : elle signifie la participation à la vie représentée par l'eau. Le rameau vit dans l'eau, vit de l'eau. Il se dessèche s'il en est séparé. Ce rameau reparait dans « *cette branche de nymphéa que je vais récolter sur le fleuve* », dont parle le narrateur de *Paludes* et qui en est l'avatar ironique. Et Gide le retrouve, au temps de l'inquiétude mystique, dans le sarmant qu'on coupe et qu'on jette au feu dont parle l'Évangile. C'était déjà le rameau d'Ygdrasil qu'Adam brisait « *entre ses doigts infatués* » dans *Le Traité du Narcisse*. « *Au-delà du rêve sur le végétal, il faut reconnaître ce rêve essentiel de l'eau vivante, qui*

circule dans l'être comme une sève. Tel est le mythe que Gide vit spontanément » (p. 158). « *Le végétal figure l'être humain sans l'importune conscience.* » (p. 159).

— Chapitre II. « *Ce mythe personnel règle sans doute la manifestation de l'artiste en son irréductible originalité.* » (p. 161). L'expérience du rêve de Gribouille est ambiguë : s'abandonner à la nature est-ce communier avec la vie ou s'y perdre ? Daniel Moutote suit à travers les œuvres de Gide ce double mouvement qui porte ce dernier soit à assimiler la vie humaine à la vie végétale, soit à l'en affirmer distincte. Le naturisme trouve son expression la plus pleine dans les *Nouvelles Nourritures*. Mais dans le dernier récit de Gide il « *est soumis à l'humanisme* » (p. 168) : Thésée tue le Minotaure, le beau monstre stupide couché parmi les fleurs.

CONCLUSION. En définitive, Gide aurait découvert dans la plante non pas cette grande puissance attirante et redoutable qu'il avait d'abord pu croire s'y trouver, mais une forme de vie languissante, que son imagination devait se charger de ranimer. C'est pourquoi il faudrait compléter cette étude « *par celle de la charité gidienne, qui est plus que de la pitié, [...] le sentiment d'une parenté avec tout ce qui languit inclos dans l'existence* » (p. 175). « *Ce qui sourit au fond de son intelligence et de son cœur comme une lumière et un salut, c'est le sentiment de son identité avec tout...* » (p. 175).

La composition de cet ouvrage est très ouvertement didactique. Et très efficacement. Comme l'ensemble lui-même, chaque partie, chaque chapitre est encadré entre une introduction et une conclusion et la lecture de ces passages liminaires ou récapitulatifs permet de saisir globalement à la fois l'enchaînement et la hiérarchie des idées. Mais dans le corps même du développement on a parfois quelque peine à suivre. Cela n'est pas sans relation avec la richesse de l'analyse, avec la multiplicité des références et la complexité des points de vue, mais cela tient aussi, nous a-t-il semblé, à l'attitude et donc au style de l'auteur à l'égard de son sujet. Daniel Moutote hésite-t-il ou refuse-t-il de choisir, voulant les concilier, entre une analyse qui traite son objet comme tel et la critique de « sympathie », qui est portée à le subjectiver ? Entrant dans le jeu de l'imagination gidienne, son commentaire se fait lui-même souvent métaphorique et dessert parfois, plus qu'il ne l'illustre, la netteté du procès logique.

Nous l'avons vu, Daniel Moutote, qui définit son travail sur le *Journal* de Gide comme une étude critique et *génétique*, emploie le seul mot de critique à propos de cet ouvrage-ci. La seule comparaison des plans de ces deux thèses fait bien apparaître cette différence des points de vue. La première est diachronique et le temps

de l'objet, celui du développement de l'œuvre gidienne, en commande le déroulement ; la seconde est synchronique, dans son mouvement général, et c'est une volonté logique de synthèse qui l'anime. Toutefois pour chacun des aspects ou des éléments de l'imaginaire gidien elle se pose un problème d'évolution et ce n'est pas son moindre intérêt que de l'avoir fait. Par exemple, Daniel Moutote parle, à plusieurs reprises, de l'apparition, de l'effacement ou de la mutation de tel thème végétal et la considération de ces changements entre pour beaucoup dans sa tentative de réédification de l'imaginaire gidien. Il arrive même que la démarche logique cherche à se soumettre à l'observation historique : l'ordre des chapitres de la deuxième partie est explicitement donné comme épousant le développement même de la plante imaginaire dans l'œuvre de Gide, et c'est sur une analyse du *Thésée*, jugé testamentaire, que se clôt cet effort de reconstitution et d'interprétation du mythe personnel de Gide. Chaque fois que Daniel Moutote aborde ainsi l'histoire de l'imaginaire gidien, il consolide son analyse et nous fait pressentir la nécessité d'une étude plus systématique de cet aspect de sa matière. Mais la synthèse des deux points de vue diachronique et synchronique pose des problèmes peut-être insolubles, eu égard à la multitude des éléments à intégrer, et Daniel Moutote ne pouvait que l'esquisser.

Dans la perspective d'une étude proprement historique, nous pensons qu'il serait très utile de traiter d'une manière plus précise et plus méthodique que ne l'a fait Daniel Moutote, les problèmes d'ordre quantitatif qui sont inhérents à un tel sujet. Quand Daniel Moutote dit : « *Les procédés d'expression de l'image sont TRÈS NOMBREUX durant la jeunesse de l'auteur et s'épuisent avec elle* » (p. 6), ou bien « *Il est remarquable que les fruits ne paraissent pour ainsi dire pas dans l'œuvre de Gide avant Les Nourritures terrestres, non plus que dans la première partie de Si le grain ne meurt* », etc., on se prend à souhaiter des chiffres, non que l'on attribue aux dénombrements une vertu absolue et universelle, ni que l'on s'en dissimule les difficultés et les imperfections, mais ils peuvent, croyons-nous, contribuer à l'objectivité d'une analyse quelle qu'elle soit, lui donner aussi plus de finesse et même l'engager dans des voies autrement imprévisibles.

Ce n'est pas seulement à l'étude historique que les méthodes quantitatives peuvent servir, mais à des comparaisons achroniques, comme celles de l'importance relative de plusieurs thèmes à l'intérieur d'une œuvre donnée ou des prépondérances thématiques selon le genre ou le sujet. C'est ainsi, par exemple, que pourraient être précisées des affirmations comme celle-ci : « *Ses images végétales sont LA PLUPART visuelles* » (p. 29), ou bien « *Gide ne dessine qu'EXCEPTIONNELLEMENT* »

(p. 31). Et l'on admettrait plus volontiers « l'abondance EXCEPTIONNELLE des références au végétal dans l'œuvre de Gide » (p. x) si le nombre de ces références se trouvait précisé et situé par rapport à celui qui peut s'observer dans d'autres œuvres. Comment constituer le corpus de la comparaison ? Est-il possible d'établir une moyenne par rapport à laquelle on pourrait mesurer les écarts remarquables ? Ce sont là les problèmes fondamentaux de l'analyse quantitative. Il sont loin d'être résolus. Mais si l'on veut faire entrer en jeu des considérations quantitatives, autant ne pas se fier simplement à une impression globale de lecteur et recourir à des moyens qui, bien qu'encore imparfaits, répondent mieux aux exigences de l'objectivité.

Daniel Moutote nous dit avoir voulu « tenter l'approche » de la personnalité profonde de Gide « par des voies qui mènent de la stylistique à la psychocritique » (p. 172) et, de fait, son étude s'ouvre par une analyse formelle et conclut à la formation en Gide de ce qui est, pour Charles Mauron, le principe unitaire de toute œuvre : un mythe personnel. Dans l'entre-deux, c'est-à-dire dans le cours de la deuxième partie, c'est à Bachelard (beaucoup) et à Jung (un peu) que Daniel Moutote aura eu recours. Le sujet qu'il traite est complexe et on peut l'aborder de plusieurs manières. Mais à vouloir utiliser tour à tour et partiellement plusieurs méthodes, ne risque-t-on pas de tomber dans les défauts de l'éclectisme ? L'étude rhétorique des images ne nous a pas paru suffisamment rigoureuse et, en particulier, d'un bout à l'autre, la signification du mot même d'*image* demeure fluctuante et incertaine. L'image est-elle formée du rapprochement de deux signifiés, dont l'un renvoie à l'autre, comme, par exemple, dans « *les chers espoirs refleuriront* », où le renouveau des espoirs est signifié indirectement à travers le renouveau floral, autrement dit l'image est-elle métaphore (ou comparaison quand les deux signifiants sont présents), ou bien l'image est-elle ce qu'en sémiologie on est convenu d'appeler une *icône*, c'est-à-dire y a-t-il image dès qu'un mot renvoie directement à une réalité dont on peut former mentalement (ou par un moyen d'expression plastique) la représentation ? Quand Daniel Moutote écrit, par exemple, « *ses images végétales sont la plupart visuelles* », c'est à ce deuxième type d'image qu'il pense et quand il cite un passage comme celui-ci : « [...] *la belle chose que c'est que l'écorce et quelle différence d'un arbre à l'autre, de grain, de ton, de qualité. Celle des pruniers [...] est d'un gris rosâtre et coupée transversalement de très petites gerçures orange vif, d'un merveilleux effet [...]* » (p. 31), ce n'est pas parce qu'il y a trouvé une image au sens rhétorique du mot. Certes il est bien possible que « toute représentation » soit, en effet, « une figure », comme l'affirme Daniel Moutote dès le début (p. 3) ; cela veut dire que dans l'œuvre

poétique où tout se tient aucun élément ne peut être réduit à sa fonction dénotative. Mais l'analyse formelle aurait été plus nette, nous semble-t-il, si Daniel Moutote avait distingué le phénomène de la connotation qui fait qu'à l'intérieur d'un système poétique donné une simple notation descriptive entre en relation de contiguïté avec les autres composantes du système et, par là, se charge de multiples significations secondes, dont certaines sont probablement ignorées de l'auteur lui-même, et la création, à partir d'une relation de similarité, perçue par le poète, soit d'une métaphore, soit d'une comparaison. S'il est possible sans doute de faire apparaître ensuite des liens entre ces deux sortes de faits, ils n'en appartiennent pas moins à deux niveaux distincts de la signification et il aurait été bon de les distinguer d'abord par deux mots différents.

Une autre ambiguïté qui règne dans cette première partie, tient à ce que l'image y est considérée tantôt dans sa *forme* linguistique tantôt dans sa *fonction* poétique. Dans une étude sur les « formules des images », une remarque comme celle-ci : « *l'identification du déterminé et du déterminant est à peu près complète lorsque ce dernier reprend l'usage biblique du type Dieu DE MAJESTÉ* » (p. 10) paraît bien à sa place. Mais cette autre : « *la détermination n'est pas seulement pittoresque. [...] Elle peut introduire dans un ordre de réalités supérieures* » (p. 10) concerne la fonction poétique de l'image et déplace l'analyse des relations de la forme au contenu. Nous croyons avoir saisi l'intention de Daniel Moutote, qui est d'étudier la rhétorique profonde, en fait la dynamique intérieure qui porte les images, et sur ce plan-là ses suggestions sont souvent précieuses. Mais en annonçant et en esquissant une étude formelle que nous voyons vite et sans cesse fascinée par le commentaire psychologique, il nous déçoit un peu.

L'usage de la psychocritique appelle aussi quelques réserves, bien que la troisième partie, qui procède de ce type d'analyse, nous paraisse à la fois mieux organisée et plus riche en découvertes de détail que le reste de l'ouvrage. En particulier, Daniel Moutote tire de la superposition des textes (à propos du rameau de chêne et de l'abandon au fil de l'eau) quelques-unes de ses conclusions les plus convaincantes, en faisant ressortir des analogies structurales qui semblent bien liées à l'unité et à la continuité profondes de la création gidienne. Mais lorsque Charles Mauron cherche dans une œuvre un mythe personnel, il le fait à travers une suite définie d'opérations déterminées (cf. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 32) qui constituent une méthode et il nous semble que Daniel Moutote n'a fait de celle-ci qu'un usage partiel et un peu rapide. Nous nous demandons si une psychocritique pratiquée avec une plus stricte exactitude n'aboutirait pas à des résultats différents.

Sur le contenu du livre de Daniel Moutote, nous ferons d'abord deux observations de détail :

— 1) Après avoir cité (p. 25) « *une alliance exquise de sauges bleu ponceau et de saint foin...* », Daniel Moutote commente ainsi ce dernier mot : « saint foin [...] *témoigne d'un spiritualisme voyant. Décidément André Walter se promène les yeux au ciel !* » S'étonne-t-il de l'orthographe ? Dans le Littré, si familier à Gide, nous lisons à l'article *sainfoin* : « E. *Sain et foin*, d'après O. de Serres ; ce qui paraît véritable. Cependant Scheler y voit *saint foin*, à cause que les Allemands le nomment Heilig-heu ; et Cotgrave écrit *sainct-foin*. »

— 2) Daniel Moutote ne plaisante-t-il pas lorsqu'il suggère que si Michel se fait raser la barbe à Amalfi c'est peut-être pour offrir au soleil quelques centimètres carrés de plus de son épiderme ? Le chapitre VII de la première partie de *L'Immoraliste* assigne clairement à cet acte un tout autre sens en le rattachant à l'un des couples majeurs de la dialecte gidienne : manifester/dissimuler. (Et, au demeurant, Michel laisse, par contre, pousser ses cheveux.)

C'est précisément au sujet de cette dialectique que nous ferons à Daniel Moutote une objection beaucoup plus importante. À propos du chapitre X, « L'Arbre aérien », de *L'Air et les Songes* de Bachelard, Daniel Moutote écrit : « *Noter que la rêverie de Gide n'est pas dialectique, comme celle de Bachelard.* » (p. 186, note 197). Une telle observation nous surprend d'autant plus qu'elle nous paraît en contradiction avec l'interprétation même de l'auteur : tout l'ouvrage de Daniel Moutote n'est-il pas une démonstration du caractère dialectique de l'imagination gidienne ? Le chapitre sur le germe, par exemple, ne montre-t-il pas ce mouvement qui va de la négativation à la positivation de l'image du germe, qui finit par représenter la fécondité du Mal, et le mythe personnel de Gide ne se définit-il pas, pour Daniel Moutote, comme une sorte de méthode imaginaire de synthèse ?

Si Bachelard signale que les thèmes végétaux vont par couples : prairie-forêt, herbe-arbre, verdure-épine, liane-cep, fleurs-fruits, il serait étonnant que la pensée gidienne, de constitution typiquement dioscurale, ne rêve pas dialectiquement le végétal. « [...] *tel était mon ravissement de sortir enfin de l'informe, de retrouver des collines distinctes, des pentes certaines, DES BOSQUETS D'ARBRES HARMONIEUSEMENT DISPOSÉS [...] car, depuis que nous avons quitté Bambio, à de rares exceptions près, nous cheminions [...] enveloppés par une végétation si haute que l'on ne pouvait voir à plus de cinquante mètres [...] devant soi. Quel ravissement, [...] de voir enfin ces hautes graminées céder, faire place à UNE SORTE DE GAZON RAS, d'un vert tendre, au-*

dessus duquel la vue s'étendait au loin, et qui laissait LEUR PLEINE STATURE À CES ARBRES peu grands, clairsemés et qui jusqu'alors paraissaient noyés, étouffés par les hautes herbes. » Le voilà, dans un passage du *Voyage au Congo* (II, 792), le couple arbre-prairie. Et l'arbre y prend précisément la signification que Bachelard lui donne dans le chapitre mentionné : sa verticalité symbolise le mouvement d'individuation du vivant à partir de la grande vie indifférenciée-indifférenciante, toujours prête à produire, toujours prête à réabsorber : « *L'arbre est un modèle constant d'héroïque droiture... C'est précisément ce dynamisme vertical qui forme entre l'herbe et l'arbre la dialectique fondamentale de l'imagination végétale.* » (*L'Air et les Songes*, pp. 235-6). Daniel Moutote cite bien deux passages de *Voyage au Congo* où se lisent respectivement ces mots : « *Abondance d'arbres extrêmement hauts* » (p. 49) et « *Groupes d'arbres si beaux, si grands, si nobles* » (p. 50), mais ce n'est pas pour donner des exemples d'images verticalisantes. Bien qu'il écrive (p. 45) : « *L'Arbre [...] est au centre de l'œuvre, comme au centre du Paradis est Ygdrasil* », il ne nous semble pas avoir fait à l'arbre, dans son étude, une part qui corresponde à cette importance et, surtout, il a omis cette signification essentielle et proprement dialectique de l'arbre. Page 89, à propos du grain de sénevé, il traite bien de la croissance de l'arbre et situe bien ce thème dans une dialectique, mais les termes de celle-ci sont concentration/expansion, promesse/accomplissement, virtualité/actualisation et non verticalité/horizontalité, différenciation/indifférenciation. Or c'est bien finalement sur cette dernière bipolarité que peu à peu et de plus en plus se centre la réflexion de Daniel Moutote : consentement mystique à la vie universelle/affirmation héroïque de soi, tel apparaît dans sa conclusion l'antagonisme que tend à résoudre le mythe personnel de Gide. C'est l'opposition de l'arbre et du marais : « *Plus un arbre, durant des heures ; des rives à peine sorties des eaux. Paysage de plus en plus paludéen et tel que je le dépeignais dans la deuxième partie du Voyage d'Urien.* » (*Voyage au Congo*, II, 876).

Il va de soi que toutes ces remarques, d'ailleurs elles-mêmes discutables sans doute, ne visent pas à faire la leçon à l'auteur d'une étude si sérieuse. Mais celui-ci ne présente-t-il pas lui-même son ouvrage comme une esquisse (p. 171), et le propre d'une esquisse n'est-il pas d'ouvrir les voies à la discussion ? Pourtant l'intérêt de cette thèse n'est pas seulement de faire apparaître la complexe problématique du sujet. Telle quelle, elle confirme et fait mieux mesurer la part et le rôle prépondérant des images végétales dans l'œuvre de Gide et elle en constitue un répertoire très riche.

Cette importante contribution à l'exploration de l'imaginaire gidien appelle d'autres études conduites selon d'autres méthodes ou por-

tant sur les autres composantes de cet imaginaire. Daniel Moutote signale lui-même l'intérêt d'une analyse du bestiaire gidien, et nous savons par le *Bulletin des Amis d'André Gide* qu'une thèse du 3^e cycle est en préparation à l'Université Paul Valéry sur « L'Imagination des Éléments dans l'œuvre d'André Gide ».

Mais surtout le travail de Daniel Moutote, en s'attachant à l'étude des structures proprement littéraires en relation avec celles de l'imaginaire et en s'efforçant de montrer constamment comment l'imagination de l'artiste est toujours, en dernière analyse, quelle qu'en soit la matière, représentation des processus artistiques eux-mêmes, témoigne de l'orientation nouvelle des études gidiennes : on commence à comprendre que l'intérêt psychologique ou éthique de cette œuvre, qui, jusqu'à présent, a fait l'objet des plus nombreuses et des principales études, ne peut être envisagé seul, qu'il faut considérer l'œuvre gidienne dans sa totalité, comme une construction verbale, que l'imagination du style et des formes poétiques, l'invention proprement technique, non seulement est inséparable de l'expression des idées, mais manifeste la véritable pensée de Gide. C'est le grand mérite de Daniel Moutote d'avoir tenté, dans un certain domaine, de maîtriser la complexité de cette pensée et d'avoir insisté sur sa cohérence.

Gilbert BOUTET.

*

Henri FREYBURGER, *L'Évolution de la disponibilité gidienne*.

Paris, A.-G. Nizet, 1970. Un vol. 19 × 14, 219 p.

C'est toute l'évolution éthique de l'écrivain que nous suivons à travers cette étude en sept chapitres que nous propose M. Freyburger. Sans alourdir le développement de son sujet par des considérations trop générales, ni le rendre fastidieux par trop de détails, l'auteur va rapidement à l'essentiel pour nous permettre une mise au point de ce qui fut, aux yeux de Gide, une des qualités primordiales de l'homme et de l'artiste.

Après un premier essai de définition de la disponibilité comme « *une errance attentive au moindre signe de nouveauté* », M. Freyburger précise bien, dès le début, que la notion qu'il se propose d'étudier ne saurait se définir une fois pour toutes, puisqu'elle est fonction du moment. Il part donc de l'enfance de Gide pour nous mener, d'œuvre en œuvre, jusqu'à *Thésée* « *ou le refus de conclure* ». Comme son titre l'indique, le plan adopté par M. Freyburger est chrono-

gique : il nous permet d'observer, au fil du temps, un approfondissement de l'attitude gidienne.

Rendue possible par une absence d'enracinement réel lors de sa formation intellectuelle et morale, la disponibilité gidienne apparaît d'abord comme une disponibilité à écrire, à se délivrer du conflit chair/esprit de l'existence par une fuite dans l'écriture et le monde de la pensée. C'est le stade juvénile des *Cahiers d'André Walter*.

Mais très vite des signes d'un activisme naissant, premier enrichissement de la notion de disponibilité, apparaissent dans *Le Voyage d'Urien*. L'idée du perpétuel départ annonce le nomadisme à venir, Gide se tourne vers la vie et veut faire coexister en lui le poète et l'homme d'action. Puis il y a l'Afrique du Nord, la découverte du plaisir, et l'auteur de *Paludes* va remettre en cause sa conception de la disponibilité : l'ouverture sur le présent et l'attente du futur sont liées au rejet du passé, qu'il faut ironiquement détruire.

L'étude des *Nourritures terrestres* permet bien sûr à M. Freyburger de mieux cerner la notion qu'il étudie. « *Disposition à l'accueil* », la disponibilité devient recherche de toutes les nourritures, puis désir de se livrer tout entier à l'imprévu et de rejeter les fausses valeurs de la société. Nous voyons par là que l'évolution de la disponibilité gidienne s'opère dans une direction donnée, celle d'un certain humanisme qui fait songer à celui de Montaigne. Gide n'avance pas au hasard, il saute où il doit aboutir, même s'il ignore le chemin. Gide croit en un homme plus libre parce qu'il s'est découvert lui-même plus libre. Le problème de la disponibilité n'est plus pour lui un problème abstrait : *Les Nourritures terrestres* l'insèrent dans sa propre existence.

En cherchant à incarner la disponibilité sur la scène, Gide découvre les dangers qu'elle entraîne. Le dénuement de *Philoctète* peut conduire au bonheur, mais *Saül* s'efface comme une ombre inquiète qui n'a pas su trouver le repos.

Mais c'est surtout avec *L'Immoraliste* que Gide fait passer la notion de disponibilité du monde idéal à celui des implications pratiques : problème moral de la parole donnée, difficulté de ne pas participer à la vie sociale... Gide ne saurait adhérer à l'individualisme de Michel ; l'amoralisme tempéré de Ménalque lui conviendrait mieux. Mais Madeleine est là, qui continue à lui rappeler que même une disponibilité raisonnable est impossible.

Cette disponibilité gidienne, qui semblait alors entravée par des considérations d'ordre moral, se réaffirme dans *Le Retour de l'enfant prodigue*. Aucun doute, pour M. Freyburger, que Gide ne préfère secrètement la disponibilité juvénile du jeune frère, qui accepte tout de l'avenir, à la disponibilité tempérée du prodigue auquel il s'identifie. *La Porte étroite* exprime clairement cette foi en la nature, la

confiance de l'auteur en une disponibilité sûre d'elle-même et Gide n'attend plus qu'une nouvelle esthétique pour lui donner la forme libre dont elle a besoin. La découverte de la sotie va répondre à cette double nécessité d'un style plus « gaillard » et d'une remise en question de toute doctrine préétablie.

La disponibilité, avec les *Caves*, atteint le domaine religieux. Mais M. Freyburger précise bien que le héros gidien n'est pas un héros nietzschéen. Si la disponibilité qui est la sienne est réservée à une élite, Lafcadio n'en reste pas moins un homme, honnête, ouvert, qui calcule les risques qu'il prend. Nullement morale de surhomme, mais morale d'adolescent, avec un certain recul.

Numquid et tu?... et *La Symphonie pastorale* achèvent, pour reprendre l'expression de M. Freyburger, « la levée des dernières hypothèques ». Soucieux de vivre dans l'instant, Gide cherche dans l'Évangile un écho à sa propre volonté de disponibilité ; désireux de ne rien mutiler de l'individu, il rejette tous les dogmes établis. Mais comment constituer l'éthique de toute une vie ?...

C'est après la crise de 1917 que Gide prend vraiment conscience, d'après M. Freyburger, des exigences de la disponibilité. Avoir osé signer le *Corydon* est à ses yeux une marque de franchise vis-à-vis de soi et vis-à-vis des autres. Gide accepte désormais d'être ce qu'il est. Il écrit *Si le grain ne meurt. Les Nouvelles Nourritures* confirment, certes, une tendance à une jouissance terrestre et immédiate, mais Gide a découvert que la disponibilité n'est pas seulement acceptation des tendances les plus profondes, mais qu'elle impose des sacrifices.

On voit alors, pendant la période de rédaction des *Faux-monnayeurs*, la disponibilité prendre un caractère altruiste. Gide refuse de renoncer au bonheur, mais il ne peut jouir sans remords si les autres ne sont pas heureux. Quant au roman lui-même, dont chacun des personnages principaux est présenté avec finesse par M. Freyburger, il nous aide à comprendre que la vraie disponibilité est celle de Bernard qui sait choisir, agir, assumer les conséquences de ses actes et prendre en considération le monde. Disponibilité n'est pas plasticité indifférente ou égoïste. Bernard nous offre l'image d'une révolte maîtrisée.

Enfin M. Freyburger rappelle qu'avec *Les Faux-monnayeurs* la disponibilité n'est pas seulement une éthique, mais un principe organisateur de l'œuvre d'art, puisque personnages, auteur, lecteur sont tous disponibles les uns par rapport aux autres. Mais ce problème de structure romanesque n'est qu'ébauché, c'est surtout l'attitude morale de Gide qui intéresse M. Freyburger, et il évoque la trilogie de *L'École des femmes*, *Robert* et *Geneviève* pour souligner l'intérêt porté par Gide à la forme que peut prendre la disponibilité dans une conscience féminine.

Le dernier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Vers la sérénité », nous représente le drame d'*Œdipe* comme celui d'un véritable « pèlerin de la disponibilité », perpétuel insatisfait en quête d'une vérité qui le fuit, renonçant à tout pour rester libre, progresser, devenir lui-même ; et *Thésée* nous offre l'ultime image d'une disponibilité gidienne niant tout recours au surnaturel, avant tout liée au présent et prête à agir dans la cité des hommes.

Ainsi, menée avec fermeté, l'étude de M. Freyburger met en lumière un des aspects les plus importants de la personnalité de Gide et son analyse, claire et précise, permet de relire avec un regard neuf récits, romans, œuvres dramatiques ou lyriques. Elle apporte des nuances précieuses dans l'élaboration du portrait, toujours à refaire, de « l'insaisissable Protée ».

Anne-Marie MOULÈNES.

*

Elaine D. CANCALON, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*. Paris, Lettres Modernes Minard, 1970, « Archives André Gide », n° 2. Un vol. 18,5 × 13,5, 96 p.

D'*André Walter aux Faux-monnayeurs*, tout lecteur de Gide note, dans la conception des personnages comme dans l'utilisation de diverses ressources romanesques, une « évolution du simple au complexe ». Mrs. Cancalon a eu dessein de souligner cette évolution, en montrant très nettement les rapports constants du héros et de la « technique » (structure des récits, passage du monologue affectif au dialogue narratif, portrait et description, différence du point de vue). « Ainsi », dit-elle à la fin de son introduction, « nous espérons expliquer le mécanisme de la création gidienne [...] par un examen des textes et des manuscrits ».

Fallait-il écarter délibérément de cet « examen » *Les Caves du Vatican*, sous le prétexte formel que Gide a composé là une « sottie », non un « récit », nous ne le pensons pas, d'autant que Mrs. Cancalon affirme consacrer son essai « à la première étape de l'évolution des ROMANS de Gide » (p. 4, c'est nous qui soulignons) : ce terme générique n'autorisait-il pas l'extension de son propos ? Il peut paraître arbitraire, sinon dangereux, pour qui souhaite étudier une évolution, d'ignorer toute chronologie et de parler, par exemple, de *La Symphonie pastorale* à la suite d'*Isabelle*, alors que les *Caves* ont joué un

si grand rôle dans la formation romanesque de leur auteur. On s'étonne de même que Mrs. Cancalon n'ait pas étayé ses affirmations de quelques références au Journal : elle y eût puisé d'indispensables précisions sur la genèse des œuvres abordées, voire sur la simultanéité de leurs « idées » génératrices, et elle eût pu, ce faisant, nuancer le caractère trop systématique de ses propos.

Ce caractère, rançon d'une clarté toute pédagogique, on le retrouve dans le détail de nombreuses phrases où l'aspect tranchant de l'affirmation freine parfois l'adhésion du lecteur : il est difficile de souscrire sans réserves à des opinions auxquelles le tic du verbe « être » confère le ton des vérités absolues. Par exemple : « La Porte étroite est le premier récit gidien (*abstraction faite de Paludes*) où le dialogue est un important procédé narratif. Le drame de La Porte étroite est celui de deux êtres qui, tout en s'aimant, refusent d'accepter leur bonheur. » (p. 40)¹. Curieuse définition : Jérôme se montre-t-il capable d'un tel « refus » ? Quel sens donner à ce « bonheur » que « refuse » Alissa ? En vérité, Mrs. Cancalon sait l'art d'inquiéter, par des stylisations successives que le lecteur se doit de rapprocher. Ainsi, page 6, elle écrivait d'Alissa qu'elle « *ne pens[e] réellement qu'à [son] propre bonheur* », mais, page 23, la vérité du personnage se trouve rétablie par le rappel de sa « bonne foi », de son « abnégation », de son dévouement à Juliette et au salut de Jérôme.

Ayant posé en postulat six caractères du « héros-égoïste » dans les premiers récits de Gide, Mrs. Cancalon s'efforce de faire coïncider cette grille à la réalité romanesque. Au prix de quelques accommodements, elle y parvient pour tous les protagonistes, mais nous ne sommes guère convaincus que Gérard, le narrateur d'*Isabelle*, corresponde à cette définition du héros. La part qui se trouve ici réservée au personnage nous semble d'ailleurs mal cernée ; privilégier l'importance de Gérard Lacase en affirmant que son « *refus de la réalité quotidienne jugée médiocre* » constitue « *à lui seul le thème principal* » du livre (p. 8) nous paraît restreindre la portée du récit : Gérard possède une nature de romancier. Nul refus chez lui, mais une passion de la vie et des êtres, qui le conduit sans doute à des « illusions », dont pourtant sa lucidité tempère les excès. Gide a su préserver l'ambiguïté des rapports de son personnage au monde, rapports faits autant de complicité que de causticité.

C'est ainsi par sa trop grande schématisation que la plaquette de Mrs. Cancalon nous laisse un peu insatisfaits. Elle éveille notre curiosité, suscite notre réflexion ; mais son information précise, son étude pertinente des modulations du point de vue et des « éliminations » révélées par le manuscrit de *L'Immoraliste*², sa démarche rigoureuse, ne rendent pas compte du foisonnement, du mystère de la création littéraire. Mrs. Cancalon, il est vrai, préférerait parler

de « mécanisme » ; son ouvrage présente, en effet, divers rouages. Nous avons tort d'y chercher le frémissement de la vie.

Claude SICARD.

NOTES

1. Puisque nous parlons des tics d'écriture, regrettons certaines répétitions fâcheuses. Passons sur l'artifice qui consiste à reprendre au début d'un chapitre l'idée exprimée à la fin du précédent (v. par exemple pp. 12 et 13). Mais nous trouvons excessifs les *sept* emplois du verbe « révéler » aux pp. 42 et 43, ou la triple utilisation de « déjà » en huit lignes de la p. 78. Ajoutons à ces vétillies l'indication d'une coquille : p. 91, il convient évidemment de lire « SON *point de vue* ».

2. P. 47, Mrs. Cancalon compare la première rédaction et la version définitive de cette ultime scène d'*Isabelle* où le narrateur se trouve en présence de l'héroïne : décalage irrémédiable entre la jeune femme imaginée par Gérard et la véritable Isabelle. Mais le choc ne doit pas être trop rude sous peine d'in vraisemblance. Sans doute, suppose l'auteur, est-ce pourquoi Gide « décide d'éliminer une grande partie d'une des variantes qui montre une Isabelle ouvertement coquette... ». Or, la première expression soulignée comme ayant disparu de la version définitive n'a pas été éliminée par Gide, mais placée, à peine modifiée, avant l'épisode de la poésie ; la mimique d'Isabelle est restée la même ; le romancier en tire, pour Gérard, un effet naturel et immédiat de décristallisation : « [...] même l'attrait physique dont encore elle se revêtait n'éveillait plus en ma chair aucun trouble, ni le battement voluptueux de ses paupières, qui tantôt me faisait tressaillir. » (III, 672). Le respect de la vérité psychologique explique ici la correction du premier jet.

*

Jacques VIER, *Gide*. Paris, Desclée De Brouwer, 1970 (« Les Écrivains devant Dieu », n° 28). Un vol. 17 × 10,5, 141 p.

Le petit volume de M. Vier sur André Gide est riche en contenu et en enseignements. Dans la première partie, « Délices et délires des lignes courbes », l'auteur passe en revue rapide l'ensemble de l'œuvre gidien à partir des *Cahiers d'André Walter* jusqu'aux dernières pages du *Journal*, et considère cette aventure, ainsi que le genre de vie qu'elle implique, comme « une opiniâtre trajectoire » (p. 15) qui, dans son cheminement erratique tend au but suprême de « stopper la déchirure du péché originel » (p. 14).

À travers les personnages les plus marquants (Walter, Michel, Ménélaque, Narcisse, l'Enfant prodigue, Œdipe, Thésée, etc.) M. Vier cherche à saisir l'image changeante du « Protée » ; l'homme et l'œuvre ne sont pas seulement exposés mais *jugés* ; Massis, Jammes, Claudel, Du Bos ont déjà posé les jalons, il n'y a qu'à les suivre et ce ne sera pas tellement ici un Gide « devant Dieu » que devant des membres intransigeants de l'Église catholique romaine. Aussi la vie de Gide apparaît-elle comme une suite d'embardees aboutissant à un immoralisme systématique toujours en quête de sa propre justification. En passant de livre en livre, de récit en récit, progressivement, le jugement du critique se fait plus sévère : l'art de Gide « *entend désarçonner Dieu* » (p. 25) ; dans *La Porte étroite* l'auteur « *offense Dieu* » (p. 26) ; dans *Les Faux-monnayeurs* « *le crime escorte le vice et Gide s'efforce de restituer dans ce roman les lueurs et les odeurs sulfureuses qu'il sentit autrefois* » (p. 28) ; enfin, les cris de détresse, les appels au secours exprimés dans *Numquid et tu ?* deviennent « *de lugubres entrechats devant l'arche* » (p. 29).

Il est aisé de deviner l'effet que de telles phrases vont produire sur les lecteurs auxquels est destinée la collection « Les Écrivains devant Dieu » ; comme toujours, chez les commentateurs prévenus — et malgré la déclaration figurant sur la couverture du livre, que les animateurs de cette série d'études « *se refusent à toute mise en jugement, à toute condamnation* » — on cherche à faire peser sur Gide les traits les plus discutables de ses personnages à commencer par le désormais classique : « *Familles, je vous hais !* » (p. 17).

Le deuxième chapitre : « Le Christianisme contre le Christ » emprunte son titre à un livre que Gide voulut longtemps écrire, mais qui ne vit jamais le jour. L'auteur se penche sur les rapports que Gide a entretenus, sa vie durant, avec la notion de Dieu ; il commente ses élans vers le panthéisme, son flirt avec les catholiques, sa tentative pour retrouver la foi, son athéisme final, il analyse ses nombreuses variations, ses retours en arrière stupéfiants, contradictoires. Ici encore Gide est coupable : ce qui l'aurait empêché de se convertir et d'abandonner l'uranisme, c'eût été « *une volonté sauvage de ne point se laisser prendre aux glus les plus sacrées* » (p. 33). Ce qui frappe le plus M. Vier, est, naturellement, l'attitude à l'égard du catholicisme. L'auteur décrit ce jeu de cache-cache, ces avances suivies de brusques reculs, ces démêlés avec Jammes, Claudel, Du Bos et d'autres encore. L'impression du lecteur sera celle d'un être hypocrite, piteux, humilié, « *terrorisé* » (p. 45) devant la « *romanité triomphante* » (p. 44) dont le représentant le plus glorieux est bien ce « *Claudel [...] qui anticipe sur la vision béatifique et qui s'entend, comme un archevêque de lumière [...] à célébrer des mariages cosmiques* » (p. 45)... On croit rêver, mais il y a mieux : sur la réaction de Gide à la lecture

de Bossuet : « *Gide ne voit pas, ou ne veut pas voir, trop vite buté, l'échelle de l'amour sortir, chez Bossuet, de la vigueur dialectique.* » (p. 49). Évidemment, pour un descendant des camisards qui sait ce que furent les dragonnades et les autres exploits dont témoigne le *Musée du Désert*, il est difficile d'apercevoir l'échelle d'amour, même sans être buté.

Le chapitre suivant s'inspire d'un titre fameux, qui en dit long en soi : « Sous le soleil de Satan ». Gide s'est livré au Diable ; sa vie est un « *insatiable enfer* » (p. 66). Il est vrai que cette expression est de Gide même et qu'il se sert librement du vocabulaire emprunté à la théologie, mais c'est en relation et contraste avec l'angélisme d'Emmanuèle. Dans cette partie le portrait se noircit encore : le jugement pénètre comme un fer dans une plaie ; de nouveau les témoins à charge sont appelés devant le jury des lecteurs : Jammes, Du Bos, Claudel, Bernanos, même Julien Green ; l'accusation se précise : le corrompu devient « *corrupteur* » (p. 86), « *blasphémateur* » (p. 80), le tout se termine par une allusion méprisante aux existentialistes sartriens : « *clientèle hoquetante souillée d'encre et d'alcool d'existentialisme* » (p. 86).

La section qui suit aborde l'aspect littéraire proprement dit : le classicisme de Gide est au service du péché : « *Il est impossible de ne pas saluer la beauté du Retour de l'Enfant prodigue, mais cette beauté est impure* » (p. 93) ; Gide ressemble à « *Camille dans Le Soulier de satin, ce RENÉGAT que Claudel imagine d'après son ancien ami* » (p. 94). D'ailleurs, malgré une certaine beauté esthétique, l'œuvre est un échec : « *La grande tentative romanesque, Les Faux-monnayeurs, est un échec* » (p. 98) ; « *À réfléchir davantage sur cette bonne littérature, il est permis de se demander s'il n'y a pas de quoi passer de l'admiration à l'effroi.* » (p. 102).

On arrive enfin aux pages de conclusion : d'après M. Vier, « *la déplorable postérité* » (p. 106), l'héritage gidien serait l'esprit de l'existentialisme athée, le théâtre de l'absurde et « *l'ignoble* » phénomène de la démythologisation. L'appréciation finale se situe encore dans le domaine religieux : « *Qui sait si le plus grand péché de ce maître n'a pas consisté à neutraliser progressivement en lui cette puissance d'appel qu'il avait reçue... ?* » (p. 106).

REMARQUE I :

À notre avis, le problème de Gide peut se réduire à deux éléments : l'uranisme et la religion. Quant au premier, il est aisé de l'appeler « *vice spécialement détesté de Dieu* » (CLAUDEL) (p. 68), cela ne résout pas le problème. Il faudrait, pour juger des choses équitablement, situer cette « anomalie » parmi les nombreuses « erreurs » que commet

la Nature partout où se vérifie le phénomène de la reproduction. Les recherches les plus récentes, sur des cas très précis, où les tendances homosexuelles se manifestent dès l'enfance, ont abouti à la conclusion qu'un bouleversement hormonal a lieu alors que l'enfant est encore dans le sein maternel, aucune intervention n'étant possible : à la naissance les jeux sont faits et RIEN ne pourra changer la condition homosexuelle.

Dans les cultures où ces anomalies ne sont pas vues sous l'angle du vice ou du péché, les homosexuels peuvent, tant bien que mal, poursuivre leur vie étrange. Ailleurs, en particulier dans les pays à tradition judéo-chrétienne, ces gens sont honnis, bannis, mis à l'écart de la société et souvent pourchassés par la police. Cela explique le drame de ceux qui ont grandi dans un milieu religieux et ne peuvent pas se libérer du sentiment de culpabilité, de la honte qui pèse sur eux. Si un Claudel ou un Massis s'étaient trouvés dans la condition de Gide ou de Proust, n'auraient-ils pas baissé la voix et nuancé leur jugement ?

M. Vier lui-même pose la question cruciale (p. 82) : « *Comment échapper à sa nature profonde et à son destin ?* » Si Gide a vécu « *écartelé* » c'est précisément parce que son entourage, protestant ou catholique, n'avait qu'un mot pour son cas : péché. C'est la conviction du péché qui foment le tourment secret de sa jeunesse et d'une grande partie de sa vie d'où ces cris d'angoisse, ce « *mur insurmontable* », ces aveux : « *je sais que je mens ! cette chair je l'aime encore plus que vous-même !* » (p. 71), d'où la quête de l'être authentique de Michel et la réponse de l'Enfant prodigue à sa mère : « *Je cherchais [...] qui j'étais.* »

Puisqu'il sent qu'il ne changera pas sa nature, il se met en quête d'une issue : en séparant saint Paul de l'Évangile, peut-être pourrait-il rester chrétien, garder « *l'ami divin de son enfance* » ? Peut-être le miracle de la grâce agirait-il pour lui et la conversion qu'on lui propose lui permettrait-elle de rentrer dans l'ordre ? Ou bien faudrait-il d'abord exorciser le démon ?

Mais les avenues se ferment les unes après les autres : il n'y a pas d'issues. Le contact de Gide avec la civilisation musulmane lui apprend de façon pratique la *relativité* des morales, des religions et des mythes. Par-delà le cercle limité des chrétiens croyants et pratiquants il devine des centaines de millions d'hommes qui vivent et croient autrement. Aussi, faut-il le dire ? toute la construction critique de M. Vier se fonde-t-elle sur une pétition de principe à savoir que la religion et les mythes de son choix sont les seuls vrais, qu'ils sont LA VÉRITÉ. Or nous pensons que tout homme a le droit de trouver l'apaisement de l'angoisse existentielle dans la croyance qui lui convient, mais nous doutons qu'il soit légitime de s'en servir pour condamner ceux qui ne la partagent point.

REMARQUE 2 :

La déclaration de Julien Green : « Depuis mon retour en France, en 1945, je n'eus jamais l'occasion de voir Gide qu'il n'essayât, d'une façon ou l'autre, de porter atteinte à ma foi » (p. 85), gagnerait à être située dans deux phrases du contexte, une la précédant et l'autre la suivant, que voici : « Combien j'hésite à écrire la phrase qu'on va lire, sûr que je suis, en effet, des malentendus qu'elle provoquera ! [...] La conversion, dans mon cas, était à ses yeux un fléchissement devant les forces de l'hérédité, et Gide n'admettait pas qu'on fléchît. Ce serait très mal le comprendre que de dire qu'il tenait le rôle du démon. Son propos était, tout au contraire, de me sauver. » (GREEN, *Journal*, 24 mars 1951, éd. en 2 vol., Plon, 1969, p. 951).

Enrico U. BERTALOT.

*

Geneviève IDT, *André Gide : Les Faux-monnayeurs. Analyse critique*. Paris, Hatier, 1970 (« Profil d'une œuvre », n° 5). Un vol. 18 × 10,5, 80 p.

Parue dans la collection des « Profil », l'analyse des *Faux-monnayeurs* de M^{me} Idt s'adresse à l'étudiant. Ce petit livre, écrit dans un style accessible et vivant, donne souvent la parole à Gide lui-même, de façon à mettre l'étudiant en contact, pas seulement avec *Les Faux-monnayeurs*, mais aussi avec le *Journal* et avec le *Journal des Faux-monnayeurs*, qui éclairent le sens et la genèse de l'œuvre, écrits que l'étudiant n'aborderait généralement pas sans qu'on les lui eût d'abord signalés. Le travail de M^{me} Idt est complet ; dans l'espace restreint de quatre-vingts pages elle s'arrange avec beaucoup d'adresse pour ne rien omettre. Elle énumère les principaux thèmes gidiens — homosexualité, religion, sincérité — et nous présente l'essentiel de sa méthode — inquiéter, faire collaborer le lecteur. Elle fait également un examen sommaire de la technique de Gide — examen du roman par le roman, représentation « en abyme ». Malgré les difficultés qu'ont dû lui créer les dimensions du livre, M^{me} Idt a réussi à écrire de belles pages. Ne citons à titre d'exemple que sa comparaison des *Faux-monnayeurs* avec une composition musicale.

Pour commencer, M^{me} Idt situe le roman dans son cadre biographique. Elle dresse une liste de tous les détails bien connus : Foyer Franco-Belge, voyage en Angleterre, naissance de la fille de Gide,

rédaction du *Corydon* et de *Si le grain ne meurt...* Elle fait tout cela dans l'espace d'une page. Il n'est donc guère surprenant que de petites inexactitudes se produisent, et même de grandes. P. 9, M^{me} Idt nous dit que Gide était « *le fils d'un protestant mort jeune et d'une catholique austère* ». Elle n'est pas la première à commettre cette erreur !

M^{me} Idt nous présente également une esquisse des principaux événements de la vie littéraire qui ont contribué à créer l'ambiance qui a favorisé la gestion des *Faux-monnayeurs*. Elle nous parle du développement du roman français, du surréalisme, de Cocteau, de Radiguet, de Larbaud et de maints autres. Tout cela est illustré par plusieurs schémas et tableaux qui permettent au lecteur de recenser les principaux détails, de se faire une vue d'ensemble et, au besoin, d'apprendre par cœur ce qu'il lui faut pour un examen. Le schéma le plus intéressant est peut-être celui qui nous offre une analyse sommaire de la structure et des différentes intrigues de ce roman compliqué. Plus loin M^{me} Idt examine avec beaucoup d'adresse le rôle que jouent le temps et l'espace et consacre plusieurs pages fort intéressantes à la présentation indirecte du roman, méthode si importante pour qui veut bien comprendre la technique de Gide.

La présentation un peu sommaire employée par M^{me} Idt mène à des listes qui nous posent quelquefois des problèmes. À l'occasion de son examen des parallèles structuraux qui se dégagent des traits de caractères des différents personnages, M^{me} Idt écrit : « *Marguerite, Pauline et Mélanie évoquent trois formes d'échec conjugal.* » (p. 52). On se demande combien de lecteurs sauraient tout de suite nous dire que Mélanie est M^{me} Vedel. On se tire de l'embarras en consultant la liste des personnages (pp. 54, 55). Ceux des étudiants qui sont rompus à l'enseignement programmé n'y trouveront aucun inconvénient ; ceux qui ont fait leurs études avant l'ère de la cybernétique se sentiront peut-être un peu dépaysés de temps en temps. Souvent aussi de pareilles listes du contenu brut d'un livre ne nous permettent pas d'en faire une analyse littéraire. Nous lisons par exemple, p. 64 : « *On trouve de tout dans les Faux-monnayeurs : une perte au jeu, des suicides, des naufrages, des duels, deux assassinats.* »... De quoi fournir le matériel d'un de ces examens modernes : On imagine facilement des questions comme « Combien de maris trompés y a-t-il dans *Les Faux-monnayeurs* ? »

M^{me} Idt insiste sur le caractère autobiographique des *Faux-monnayeurs*. Mais l'analyse des rapports qui existent entre Gide et les personnages qu'il crée demande un examen plus approfondi que ne le permet le cadre d'un petit texte scolaire. Voulant être trop brève, il arrive à M^{me} Idt de commettre des erreurs, de créer une impression fautive. P. 10, nous lisons que, comme Gide, « *Boris a perdu son*

père de bonne heure et a reçu l'éducation d'une mère puritaine qui lutte contre ses habitudes onanistes ». Dans le texte de Gide nous trouvons les détails suivants : « à peine âgé de vingt ans, il [le fils de La Pérouse] a pris une maîtresse. [...] Et naturellement, je ne me suis pas aperçu qu'elle était enceinte. [...] Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai appris qu'elle était allée en Pologne pour ses couches. [...] Ils ont vécu plusieurs années ensemble ; mais il est mort avant de l'avoir épousée. » (p. 153). Nous voyons sans peine que la mère de Boris ressemble très peu à M^{me} Gide. L'examen de la genèse d'un personnage gidien est compliqué ; des affirmations sommaires qui laissent conclure à des identités, là où il n'y a que ressemblances partielles, risquent d'attirer le lecteur sur de fausses pistes. N'est pas forcément puritaine une mère qui essaie de guérir son fils de son vice solitaire, ni semblable à M^{me} Gide toute mère puritaine ; ne ressemble pas non plus à Gide n'importe quel enfant qui a de mauvaises habitudes. Point n'est besoin ici de dire que Gide a créé ses personnages avec sa propre chair, que par conséquent ce que dit M^{me} Idt est vrai, au moins dans son intention. Cela n'empêche que sa façon de le dire risque d'induire en erreur le lecteur, surtout le lecteur peu expérimenté à qui semble s'adresser son petit livre. Il n'est pas dans notre intention de faire ici l'analyse de la genèse de la mère de Boris, mais il convient peut-être d'indiquer la complexité de ce personnage de second plan pour donner un exemple de la méthode de Gide. Cette femme a d'abord un enfant naturel, en quoi elle ressemble à Laura Douviers et à M^{me} Profitendieu ; celles-ci se distinguent quand même d'elle, étant toutes deux mariées. La mère de Boris ressemble donc également à Sarah Vedel, qui n'épouse pas Bernard non plus. On pourrait sans doute chercher parmi les membres de la famille des personnes dont Gide aurait pu s'inspirer en créant la mère de Boris. Jeanne Rondeaux, sa belle-sœur, aimait jouer du piano et la mère de Boris était pianiste. Pour l'enfant naturel un fait divers aurait pu suffire, ou peut-être une voisine comme dans le cas d'Isabelle. Les personnages de Gide ne sont jamais des portraits. Le plus souvent il s'inspire de plusieurs personnes vivantes, empruntant à chacune un trait. Quant aux jeunes gens qu'il a tirés de sa propre âme, ce sont en général des virtualités de son être, des bourgeons qui ne fleurissent que sur le papier, des personnages que distingue de leur créateur le manque fatal de ce grain de bon sens dont Gide lui-même nous a parlé. M^{me} Idt semble plus près de la pensée gidienne quand elle nous dit qu' « *il emprunte presque toute la matière de son livre à sa vie, et cependant il épure jusqu'à l'abstraction, il élimine de son texte tous les détails concrets qui pourraient colorer un décor, faire durer le temps, donner à voir les personnages* » (p. 43). Ce ne sont pas des visages, « *c'est un discours qui exprime un état d'âme* » (p. 48).

Le « Profil » que nous offre M^{me} Idt est donc un livre utile pour ceux qui veulent obtenir une vue d'ensemble ou qui veulent préparer un examen. Ceux qui veulent comprendre les liens cachés entre Gide et ses héros, qui veulent suivre le cheminement de la pensée gidiennne, se retrouver dans le « *labyrinthe à claire-voie* », risquent de trouver le travail de M^{me} Idt un guide insuffisant, ce qui est dommage étant donné la compréhension sympathique dont elle se montre capable, chaque fois qu'elle donne une expression suffisante à sa pensée.

George STRAUSS.

*

André GIDE, *La Symphonie pastorale*. Texte publié par Claude MARTIN. Paris, Lettres Modernes Minard, 1970 (« Paralogue », n°4). Un vol. 18 × 12, CLVI-[284] p.

I

La magistrale édition critique de *La Symphonie pastorale*, établie et présentée par M. Claude Martin, ouvre incontestablement une ère nouvelle aux études gidiennes ; ou si l'on préfère elle en signifie à la fois le début et le lieu. Peu après la mort de Gide, Louis Martin-Chauffier constatait que « *l'homme et l'écrivain [étaient] si étroitement confondus que l'on ne [pouvait] les dissocier. Et pourtant,* » ajoutait-il aussitôt, « *le temps qui leur est dévolu n'est pas le même* ». Et d'affirmer que tant que l'homme Gide vivra dans les mémoires, la connaissance de son œuvre en sera altérée, et les jugements faussés : « *La mort n'a pas encore levé son écran, rendu sa primauté à l'œuvre qui d'abord compte.* »¹. Pendant longtemps encore, les études gidiennes ont mêlé, confondu l'homme et l'écrivain, le vécu et la fiction, Gide et son œuvre. Je sais bien que nul plus que lui ne s'y est exposé, n'y a donné la main avec complaisance, ne s'est fait lui-même, à l'instar de Montaigne, la matière de son œuvre. Mais alors que depuis Proust, on sait qu' « *un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* », les recherches et les jugements sur l'homme, les polémiques et les partis pris, ont trop longtemps oblitéré la lecture de l'œuvre, quand ils ne l'ont pas purement et simplement remplacée. Après vingt années de prétendu « purgatoire », c'est maintenant à l'écrivain de renaître dans toute sa grandeur, ou « l'écrivain » pourrait-on

mieux dire pour celui qui déclarait : « *La phrase qui me satisfait est celle qui me vient comme du dehors et sans que je la cherche, ou qui surgit du fond de moi spontanément.* » (I, 730-1). Encore fallait-il que soit mis à la disposition de tous les instruments qui permettent un travail minutieux, approfondi et rigoureux sur les textes, ou tout simplement une lecture active, armée sans être déviée. M. Claude Martin a ouvert la voie en nous donnant la première édition critique d'une œuvre de Gide qui restera un modèle pour celles qui suivront. La publication systématique des inédits — en particulier la correspondance — et l'établissement de la biographie et des bibliographies qui se poursuit, vont dans le même sens et créent les conditions de possibilité d'un examen sérieux de l'œuvre, d'une réévaluation critique, d'interprétations nouvelles.

Pour établir son texte, M. Claude Martin n'a pas eu à affronter le problème du choix des corrections et des variantes, et il a réussi à nous donner un état aussi complet que possible des différentes rédactions et publications, sans pour autant sacrifier la lisibilité de l'œuvre qui demeure parfaite, et la consultation de l'apparat critique qui, aisée, nous sollicite sans cesse. En regard du texte de base qui occupe la page de gauche (celui des *Œuvres complètes*, le « *dernier dont nous sachions expressément que Gide lui-même l'a revu* »), on peut lire les différentes leçons, qu'elles soient celles de « l'avant-texte » (pour prendre cette heureuse expression à Jean Bellemin-Noël), constitué par trois manuscrits, ou des six autres éditions revues par l'auteur, ou susceptibles de l'avoir été. À ce titre, les écarts de la traduction anglaise due à Dorothy Bussy et soigneusement contrôlée par Gide y sont également consignés, dans la mesure où ils impliquent sans aucun doute le choix délibéré d'une interprétation ou d'une modification. Malgré cette collation exhaustive des textes, toutes les variantes ont été reproduites, jusqu'à la variation des virgules, ce qui n'est pas aussi négligeable qu'on pourrait croire. Je suis moins certain de l'intérêt qu'il y avait à noter par exemple l'orthographe « *tout-à-coup* » qui apparaît dans l'édition originale, au lieu de « *tout à coup* » (p. 7). Mais on voit que la conscience professionnelle de M. Martin a été jusqu'au bout de la précision et de la minutie. Et ce souci de fidélité est loin d'être gratuit : la connaissance des brouillons en particulier permet d'éclairer de façon très suggestive l'ironie et l'inconscient du texte, de sonder l'écriture dans son mouvement créateur, dans ses résistances et ses repentirs aussi. C'est tout le jeu de l'engendrement de la signification qui s'offre ainsi au lecteur attentif.

En outre des notes éclairent et explicitent les références du récit ou de ses variantes, notamment celles, nombreuses, au Nouveau Testament (on remarquera l'absence totale des citations de l'Ancien

Testament). Parfois ce sont de véritables ébauches d'articles d'état de la question, telle cette note qui fait le point des rapports de Gide et de Dante (p. 109 *). Pourtant, aussi précieuses soient-elles, ces précisions glissent parfois vers une accumulation encyclopédique qui ne peut en rien aider à la lecture du texte. Ainsi celle qui concerne la ville bien connue de La Chaux-de-Fonds, dont le lecteur pourrait fort bien continuer à ignorer qu'elle est « métropole mondiale de l'horlogerie » ; ou pour celle qui suit, concernant l'épigraphe primitive du Premier Cahier :

*Gloire à Dieu dans les cieux très hauts.
Paix sur la terre parmi les hommes qu'il agrée.*

La seule donnée qui paraisse importante, c'est que ce verset exprime l'hymne des anges à la naissance de Jésus, et non « que le *Missel romain* l'insère dans l'*Avant-Messe* entre le *Kyrie* et la *Collecte* » (p. 5), ce qu'ignorait d'ailleurs certainement Gide.

On voit donc que si ce travail pèche, c'est toujours par excès et jamais par défaut. Mais quand on sait qu'il constitue la première thèse de doctorat de son auteur, on comprend que les lois du genre n'ont pu que renforcer les tendances où le poussait une érudition gidienne hors de pair. Car outre l'établissement du texte, c'est une somme exhaustive de toutes les données « objectives » qui concernent *La Symphonie pastorale* que M. Claude Martin a rassemblée dans son édition. Et comme, dans sa longue introduction de 145 pages, il démontre que cette œuvre, que d'aucuns ont traité de « mineure », ou d' « historiette édifiante », non seulement a une longue histoire qui va de 1893 à 1919, mais encore qu'elle entretient des rapports fort complexes avec son auteur, une précision tend à en entraîner une autre, et lorsqu'on saisit un bout du fil, c'est tout l'écheveau qui risque de se dévider. Prenons un exemple (p. xxxi) : après avoir indiqué que « l'idée première du livre était fort ancienne » et que « Gide en parlait déjà à Paul Laurens vers le 15 octobre 1893 » (curieux point de départ, absolument contemporain de celui des *Caves* !), M. Claude Martin ne résiste pas au plaisir d'ajouter : « au moment où ils attendaient tous deux à La Simiane, la superbe propriété des Latil (amis de la famille Laurens) près de Toulon, que le bateau du 18 octobre les emportât de Marseille à Tunis » ; encore une note précise-t-elle alors le détail des références et de l'itinéraire complet de Paris à Marseille. Ou alors le jeu des analogies se donne libre cours : après le relevé des citations évangéliques supprimées au moment de l'impression, il est précisé que « ces "économies" font songer aux coupures que, trente ans plus tôt, Gide avait opérées dans ses Cahiers d'André Walter : *Albert Démarest, à qui il avait lu sa première œuvre* », etc. (p. LXVIII, n. 18). Cette somme sur une œuvre tend donc à devenir

un miroir concave qui reflète tout Gide, ou presque. Mais nous aurions mauvaise grâce à nous en plaindre, car qui sait si tel ou tel détail qui peut sembler superflu n'ouvrira pas un jour des perspectives nouvelles à de futurs travaux ? L'essentiel reste que toute cette érudition est dominée par une perspective très nette, qui est l'histoire et les implications de la genèse de l'œuvre. Après avoir rappelé les étapes de sa rédaction, « en 1918, à Cuverville, le premier cahier au printemps, le second en octobre », la froideur relative de l'accueil qu'elle reçut, et examiné en détail les critères du genre du « récit » gidien, M. Martin suit dans tous ses méandres les avatars de l'idée de l'œuvre, et recense les éléments dont elle s'est peu à peu nourrie : lectures du *Grillon du foyer*, de Björnson et d'Ibsen d'une part — tant il est vrai que tout texte littéraire, aussi personnel soit-il, est toujours écrit à partir, ou contre, des œuvres précédentes — et le séjour à La Brévine, en automne 1894, d'autre part.

À ce sujet, on trouve une précision fort importante : « *Il est d'ailleurs certain que ce réalisme géographique et topographique n'était pas une valeur en soit aux yeux de Gide, et l'on a déjà observé que le paysage sombre et sévère, à l'air raréfié, est en somme aussi "symboliste" que les décors imaginaires des premiers traités gidien.* » (p. xxxviii). Voilà qui, au-delà de toutes les données référentielles, nous ramène à la cohérence interne de l'œuvre qui crée son propre référent, indépendamment de toutes données externes. Gide ne l'a-t-il pas voulu ainsi puisque, en dépit de l'abondance des dates que M. Martin examine avec beaucoup de pertinence (elles fonderont en partie son étude de signification), le récit échappe aussi à tout référent temporel précis : certes l'action est bien censée se dérouler pendant la dernière décennie du XIX^e siècle, parce que c'est à cette époque que Gide a conçu l'œuvre et séjourné à La Brévine, mais alors qu'une première indication semble restreindre le choix entre 1892 et 96, une seconde vient infirmer ces deux possibilités (cf. note 51, pp. xxxiii et xxxiv). Nouvel exemple d'une de ces « failles » du texte qui viennent mettre en garde contre toute considération fondée sur une vérité externe de l'œuvre, c'est-à-dire l'adéquation du récit avec la « réalité », pour nous ramener à une étude interne, c'est-à-dire à sa cohérence et à sa structure.

Ainsi M. Claude Martin sort de l'examen proprement littéraire de la *Symphonie* lorsque, dans le déploiement de sa recherche, il traite de l'aspect didactique et psycho-médical de l'éducation de l'aveugle : « *Gertrude est aussi, non pas une idiote, constitutionnellement déficiente, mais une enfant qui, à quinze ans, n'a pas commencé son développement mental. Or est-il possible, à cet âge, d'apprendre à parler, à raisonner, à user des comportements humains normaux ? La psychologie scientifique paraît bien répondre catégoriquement non.* » (p. lxi). Encore

ne se livre-t-il à cet examen qu'après avoir noté combien cette question vient à rebours des préoccupations de Gide : « *ce n'est qu'en livrant son œuvre à l'impression qu'il y crut devoir supprimer la longue page de pédagogie concrète précisant la méthode dont, dans le texte définitif, le Pasteur se borne à dire que le Dr Martins la lui a ' minutieusement exposée '.* Et la suppression de ce passage, somme toute assez réussi, nous force à conclure que la discrétion de Gide au plan de la description technique de l'éducation de Gertrude est un parti pris délibérément contre des pages qu'il eût eu le goût d'écrire. » (p. LX). Incontestablement les vrais problèmes sont ailleurs, et ce n'est pas au pied de la lettre qu'il faudra comprendre que « *le bonheur naturel à l'aveugle* » constitue « *le thème essentiel de sa Symphonie* » (pp. LXIII-LXIV)².

Après avoir suivi, avec une érudition et une patience qu'on tenterait en vain de prendre en défaut, le cheminement des éléments qui vont former la trame romanesque autour du thème éthico-religieux, M. Martin montre comment, à partir de 1916 essentiellement, les événements vécus par Gide déclenchent cette fois l'imagination et précipitent l'acte d'écrire. On assiste alors au va-et-vient de la vie à l'œuvre, à la catharsis qui va infléchir le projet initial. Il s'agit d'abord de la crise religieuse dont *Numquid et tu ... ?* porte témoignage, qui permet de penser « *que le Pasteur de 1918 vit les états d'âme de Gide de 1916* » — du moins le héros du Premier Cahier, à condition de ne pas oublier que le décalage des états d'âme a rendu cette adhésion ironique et critique. Ensuite et surtout, il y a l'amour-passion qui lie bientôt Gide à Marc Allégret, et qui aboutira à leur fuite en Angleterre, en été 1918, au milieu de la rédaction de l'œuvre. Cette crise majeure légitime ici d'autant plus une lecture psychobiographique de la *Symphonie* que Gide l'a inscrite volontairement dans son texte, remaniant tous ses repères chronologiques « *en sorte que le premier baiser de ses héros eût lieu le 19 mai* » (p. LXXXVII), commémoration d'un anniversaire intime que M. Claude Martin souligne à la suite de M. Francis Pruner³. Comme le Pasteur du Deuxième Cahier cette fois, « *Gide s'intéresse alors à la formation de l'adolescent, mais d'une façon bientôt si passionnée que pour la première fois de sa vie s'entr'engagent les liens du cœur et la jouissance sensuelle et que pour la première fois de sa vie Gide découvre le bonheur intégral* » (p. LXXX).

Bien plus, M. Martin a montré comment ses recherches biographiques pouvaient fonder une étude structurale, puisque le « *récit devient journal précisément à l'heure où Gide, retour d'Angleterre, reprend son manuscrit abandonné depuis près de cinq mois* » (p. XCI), c'est-à-dire précisément à la séquence du 3 mai. La crise vécue accompagne la mutation centrale de la forme littéraire, en même

temps que l'aveuglement du Pasteur se mue en mauvaise foi. Celui-ci devient un « *faux-immoraliste* », un faux-monnaieur dont les mensonges causeront la mort de Gertrude. Cela va plus loin qu'on pourrait croire puisque c'est une façon de remettre en question la tenue d'un journal, « *mode d'expression de celui à qui manque le recul, le détachement, de celui qu'abandonne l'esprit critique* » (p. CIII), et que dissocier Gide de son héros n'empêche pas d'affirmer en fin de compte que « *l'esprit faux, le faux-monnaieur, à un certain degré de conscience Gide sait bien que c'est lui-même ; romancier ironique, c'est lui-même qu'il prend pour cible* » (p. CXVIII).

Sans doute pourrait-on regretter que toute l'introduction soit dominée par la biographie, et que la critique de sens nous y ramène invinciblement. Bien sûr, nous étions prévenus : « *que signifie, pour le Gide de 1918, La Symphonie pastorale ?* » (p. xcviii) ; ce qui aboutit logiquement à des subtilités psychologiques — au demeurant fort justes, autant que j'en puisse juger — sur les modes de participation de Gide à son personnage. Ce faisant, M. Claude Martin emprunte la voie royale de toute une tradition de la critique gidienne, mais on peut estimer que, alors qu'il avait su avec beaucoup d'à propos réfuter au passage un certain nombre de positions critiques peu pertinentes, voire aberrantes, que ce soit celles de D. L. Thomas, de P. Lafille, de M. H. Fayer, ou celles qui concernent la « signification religieuse » de l'œuvre, il s'est peut-être laissé entraîner trop loin par son admiration pour M. H. Rambaud et la passion qu'a celui-ci de traquer l'auteur derrière son œuvre. Pourtant, en généralisant le débat, ne peut-on y voir aussi une manifestation du mirage de « l'objectivité » chère à la critique universitaire ? Le critique — et c'est là un problème qui nous concerne tous — tend à impliquer l'auteur pour éviter de s'impliquer lui-même. Plutôt que de prendre le risque de constituer *une* interprétation, *son* interprétation de lecteur de 1969 ou de 1972, ce qui serait reconnaître son caractère relatif, il vise au définitif, à « l'objectivité » en tentant de ramener toute lecture à un point de référence idéal, constitué du rapport de l'auteur à son œuvre. J'ajoute que cette constatation n'implique pas de jugement, et je me demande même parfois si, dans le cas particulier de Gide, il est possible d'échapper aux pièges de la psychologie et de la morale.

Notons encore que le texte de la *Symphonie* est enchâssé dans un ensemble considérable de documents inédits ou introuvables qui non seulement seront précieux à tout gidien, mais encore feront les délices de tout esprit curieux. Ils tissent autour de l'œuvre un intéressant réseau qui la situe dans le moment qui a accompagné sa conception (lettre de Gide à sa mère), et celui qui en a entouré la publication. Outre un épais dossier de presse, on retrouvera les voix de F. Mauriac et de F.-P. Alibert, comme celles de M^{me} Mühlfeld, Anna de Noailles

et de bien d'autres, qui rappellent les réalités sociales et intellectuelles au milieu desquelles la *Symphonie* a fait son apparition⁴. On assiste enfin aux touchants efforts de Gide pour justifier son récit, dans son « Projet de Préface », et pour le transposer en scénario de film, vingt-sept ans après l'avoir écrit. Les personnages et les situations s'y infléchissent, se modifient, tandis que le texte est démonté, remodelé, pour tourner parfois à la caricature du récit, il faut bien dire. Si l'on ajoute à cela une bibliographie pratiquement exhaustive et un index fort utile, on pourra constater que M. Claude Martin a fait de son ouvrage l'instrument de référence et de travail indispensable pour tous ceux qui auront désormais à se frotter à Gide, tout en restant d'un intérêt primordial pour l'honnête homme et l'amateur de littérature.

Alain GOULET.

NOTES

1. « Les Poisons toniques d'André Gide », *Prétexte, Cahiers André Gide*, n° 1, février 1952, pp. 7-9.

2. Un scrupule m'amène cependant à ajouter que Gide a fondé bien des fois ses démonstrations psychologiques et morales sur l'observation des phénomènes naturels (voir par exemple la réponse aux *Déracinés* de Barrès, *Corydon*, les tropismes dans les *Caves*, et surtout le *Journal*). À ce titre, tout se tient dans le jeu symphonique de l'aveuglement.

3. *La Symphonie pastorale de Gide, de la tragédie vécue à la tragédie écrite* (Paris, Lettres Modernes Minard, 1964. « Archives André Gide »).

4. On ne peut que regretter toutefois que tant de lettres concernant *La Symphonie pastorale* soient demeurées inédites, plus de vingt parmi celles que renferme la Bibliothèque Doucet. Autant que la nécessité d'un choix, cet état de chose illustre, je pense, les obstacles incroyables auxquels on se heurte dès qu'on veut publier des documents inédits quand ils ne sont pas tombés dans le domaine public.

2

The debt all students of Gide owe to M. Martin is already incalculable, and now he has added to it by being the first to respond to his own call at the end of his « État présent des études gidiennes » (*Critique*, July 1964) for the kind of « travaux fondamentaux » of which this critical edition of *La Symphonie pastorale* stands as a most worthy model. It is amazingly, as he himself points out, « la première édition critique d'un livre d'André Gide » (p. vii), and no

successor in the field will need to do more than attempt to emulate the very high standard set by M. Martin. The volume contains, apart from text and variants with explanatory notes, a long introduction concerned with genesis and meaning, and a series of appendices including sixteen unpublished letters, Gide's own attempted cinematic adaptation of his *récit*, and a bibliography of editions, translations, presscuttings, articles, and of other works referred to in the course of this edition. In short, it is the indispensable tool which no future researcher whose interests touch upon *La Symphonie pastorale* can afford to ignore.

As his « *texte de base* » the editor has chosen that of the *Œuvres complètes*, which in spite of its manifest shortcomings was the last to be revised by the author. Variants are given from three manuscripts (one complete and two partial) and seven separate editions, including where appropriate the English translation done by Dorothy Bussy under Gide's close supervision. Praise, first of all must go to the quality of presentation whereby M. Martin has devised a system of annotation both simple and clear and each page of text is accompanied by variants and notes printed on the facing page for ease of consultation. All this is exemplary, as are the brief introductions and notes — confined, like those accompanying the main text, to points of reference and clarification — which aid comprehension of the unpublished letters, among which full versions of two of Gide's letters to his mother in the autumn of 1894 are of particular interest. It is not possible here even to begin to analyse the various lessons to be drawn from the new material that has been made available; for that, I must refer the reader to M. Martin's introduction. Suffice it to say that, unless first impressions are deceptive, I would not expect major revelations still to be lurking undetected among the manuscripts and variants of the *récit* beyond what the editor himself amply describes. In summary form, M. Martin's chief discoveries concern the precise point at which Gide broke off the composition of *La Symphonie* when he left for England with Marc in June 1918, the extent to which the extreme concision of the work is attributable to Gide's own removal of superfluous material from the original manuscript, and the fact that the first dedicatee was not Jean Schlumberger but Elisabeth van Rysselberghe.

The introduction, of some 140 pages, also constitutes a major study of *La Symphonie pastorale* in itself. It is written in the fluent manner one has come to expect from M. Martin, and succeeds in combining accuracy and erudition with the occasional touch of humour or flash of righteous indignation, such as when the late Max Marchand is taken to task for his deplorable ideas on Gide's pedagogical inclinations (*v. p. XLIX*). Once or twice it may be felt

that this very fluency leads M. Martin into areas that would have been better left alone : I refer, for example, to his somewhat pedantic discussion, in a footnote, of what figure might be added to complete the opening date of the *récit* « 10 février 189 » (v. p. xxxiii, n. 2), or, more seriously, his prolonged consideration of the psychological and neurological credibility of Gertrude's education commencing at the advanced age of fifteen or above (v. pp. lx-lxii). In neither of these instances is M. Martin the first to pose the questions, but the seriousness with which he treats them compounds the mistake of his predecessors in not recognising literary conventions of a type which an author feels he has the right to ask his readers to accept without demur. Of a similar nature is the way in which, on precisely the same evidence as led Lawrence E. Harvey in a footnote to his article on "The Utopia of Blindness in Gide's *Symphonie pastorale*" (*Modern Philology*, February 1958) to state cautiously that, of the numerous parallels between the life of Laura Bridgman and the happenings of Gide's story, "some [...] are probably fortuitous, others to be expected in any case of blindness, and others perhaps actually borrowed by Gide", M. Martin feels obliged to go further and claim that « devant de telles similitudes, malgré l'absence de toute autre preuve externe, force nous est d'admettre qu[e Gide] eut connaissance, directement ou non, de la véritable biographie de Laura Bridgman... » (p. liii) ¹. It is, of course, a matter of opinion as to whether M. Martin is right to press his arguments in this manner, but to the present reader these are minor flaws which need to be recorded of a work which, in most other respects, is so clearly definitive.

Such reservations as have been mentioned apart, the introduction as a whole is of the highest quality. Particularly outstanding is the section which treats the biographical background to the actual composition of the *Symphonie* and which picks up and refines the observations of previous critics such as Francis Pruner. This analysis of the « actualité » of the themes of the work, both religious and amorous, is most convincing, and effectively rebuts Gide's own statements to the contrary. Full and interesting also are the accounts of public and critical response to the appearance of this belated *récit* and the discussion of its original conception a quarter of a century earlier — though, with regard to the latter, it might be thought that the Symbolist antecedents of Gide's story, including Villiers' *Claire Lenoir*, were more deserving of mention than both Descaves' *Les Emmurés* and Clemenceau's *Le Voile du Bonheur*, and even perhaps than Ibsen and Björnson. As for M. Martin's attempt at a « lecture intégrale » of *La Symphonie pastorale*, while admiring the subtlety and penetration with which it is conducted, I have to confess to finding this the least satisfying part of his introduction. To a large

extent this is because M. Martin is an adept of Blanchot's theory of « *la littérature d'expérience* », which personally I consider far more helpful when attempting to assess the motivation behind Gide's literary creation than when it comes to appreciating its fruits. At one point, having defined the Pastor in the *Symphonie* as a « *faux immoraliste* » and Gide's method of creation as one of *inhabiting* his characters for a greater or shorter period of time, he writes : « *En vérité, la seule question qui importe est de savoir ce que signifie, par rapport à Gide, la dénonciation du "faux immoraliste" poursuivie dans un personnage qu'il a voulu "habiter" »* (p. CXI). As one of those « *qu'intéresse seule l'œuvre d'art, définitivement détachée de son créateur comme le fruit de l'arbre* » (p. XCVII),² I can no more agree that this is the only question that matters than I do with M. Martin's rhetorical challenge : « *Et pourquoi ne pas faire d'abord crédit aux affirmations répétées de Gide lui-même, suivant lesquelles La Symphonie pastorale était encore un livre ironique, "la critique [...] d'une forme de mensonge à soi-même" ?* » (p. CI). In his aforementioned article which M. Martin himself qualifies as « *excellent* » (p. LII, n. 48), Lawrence Harvey provides, in my opinion, the effective answer to this challenge when, à propos of Gide's charges of naïveté against the Pastor and all utopians, he says that there speaks « *an elderly, intellectual Gide who is out of tune with the enthusiasm of his youth* », and that the virtues of *La Symphonie pastorale*, such as they are, derive from the fact that, although « *the more 'critical realistic' Gide of 1918, who actually wrote La Symphonie pastorale, refused to accept the Gide of the 1890's, [...] he had not forgotten him* ». Harvey it is who also concludes that « *it is in the balance that the greatness of La Symphonie pastorale lies* », a position which I much prefer to M. Martin's assertion that the popular success of the work has depended on a misunderstanding of its « *signification profonde* » whereby « *l'effet corrosif et inquiétant était désamorcé au profit de la belle histoire touchante* » (p. CXLIII). But then — another confession — I must admit to finding myself in agreement as well with certain other well-known statements by Gide which the present editor dismisses because they relegate *La Symphonie pastorale* to the level of a minor work, and I base my judgement on stylistic and other purely literary grounds which M. Martin regards, in part at least, as beyond his competence. I cannot help wondering if a « *lecture intégrale* » is really possible without them and whether or not it is sufficient to praise a work because, as this edition amply establishes *La Symphonie pastorale* does, it « *nous pousse peut-être plus avant que jamais, à sa date, dans les replis intimes de l'homme aux cent visages* » (p. VIII). Such considerations must be left, however, for future reflection and discussion.

All in all, therefore, this is a most important volume, notable as much for its exemplary method as for the considerable value of its content. Now it is to be hoped that other scholars will not be slow to follow M. Martin's lead and that we will soon have in our possession a whole range of comparable editions of Gide's works³.

Peter R. FAWCETT.

NOTES

1. In view of M. Martin's reference to the mis-spelling of the American blind-girl's surname as Bridgeman in all editions of *La Symphonie* (v. p. LI, n. 47), it should be pointed out that he makes the same error himself on p. XXXIV, n. 2.

2. Although I could wish that « *seule* » were replaced by « *premièrement* ».

3. I have noted two further small errors which M. Martin's own high standards of accuracy demand that I should mention. On p. LXXXIV, n. 7, although it is indeed Bernard who says to Édouard of Passavant in *Les Faux-monnayeurs* : « *Moi ... je le tuerais* », it is Olivier who is « *tirillé entre les influences contraires* » of the two writers and is in this respect based on Marc Allégret. In the index (p. 257), an apparent confusion has arisen between the eminent *dix-huitiémiste* Robert Shackleton and M. Shackleton, the English editor of both *La Symphonie pastorale* and *La Porte étroite*.

*

W. D. WILSON, *A Critical Commentary on André Gide's « La Symphonie pastorale »*. Londres, Macmillan, 1971 (« *French Critical Commentaries* »). Un vol. 20,5 × 13, 85 p.

Ce livre est bref, mais il est dense. L'énumération des matières traitées l'indique dès l'abord : « *Gide, être de dialogue* », « *Narrative Irony* », « *Intellectual Irony* », « *The Framework* ». Comme le précise le titre, il s'agit là du commentaire critique d'un récit dont la simplicité n'est qu'apparente. Et puisqu'il écrit pour les grands lycéens et les jeunes étudiants anglo-saxons, l'auteur se propose « *to help unravel these complexities and problems* » (p. 7). Et pour mieux les aider, il donne une bibliographie sommaire d'études sur *La Symphonie pastorale* et d'ouvrages généraux sur Gide. Il propose aussi des sujets de devoirs sur tel ou tel aspect de l'œuvre : la forme et le style, l'ironie, les personnages, les thèmes, etc. Et c'est encore parce qu'il

ne s'adresse pas au spécialiste que W.D. Wilson écrit un premier chapitre dans lequel données biographiques et comptes rendus d'œuvres choisies de Gide préparent à la lecture de *La Symphonie pastorale*. Ainsi l'auteur suggère quelques affinités thématiques entre ce récit et certains des écrits qui l'ont précédé : *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Traité du Narcisse*, *Les Nourritures terrestres...* Il montre également que cette œuvre inséparable de tout l'œuvre de Gide ne peut être non plus séparée de la vie de l'écrivain et, particulièrement, des méditations vécues de *Numquid et tu... ?*, de l'abandon de Madeleine à Cuverville, du départ en Angleterre avec Marc... Que cela soit « *a very basic critical approach, one which does not permit complete novelty* » (p. 7), W. D. Wilson en prévient. Mais serait-ce à dire que ce manuel à l'usage des classes est de moindre intérêt pour le lecteur averti ?

Non, sans doute. Le véritable commentaire commence avec l'étude de l'ironie et de ses incidences sur l'art du récit et l'expression de la pensée. L'auteur fait d'abord l'analyse des principaux procédés qui rendent perceptible le décalage entre la narration subjective et ce que dut être la réalité : la mésinterprétation de la Bible, les jeux subtils sur les mots, les paradoxes sur l'aveugle plus clairvoyante que le Pasteur aveuglé par l'amour, etc. Quant à l'ironie dite « intellectuelle », elle est liée au développement de ces deux thèmes : « *the real and the ideal* », « *discipline or disponibilité* ». L'idéal, c'est cette conception harmonieuse de la création, ce sont ces correspondances non seulement de tous les sens, mais des notions du bon et du beau. Et la réalité, c'est la découverte que le monde n'est pas une « symphonie pastorale » comme Gertrude avait été incitée à le croire. L'« ironie intellectuelle » s'observe, en outre, dans la pensée théologique et son analyse revient à commenter la déclaration de Gide : « *J'ai peint l'écueil où pouvait mener ma propre doctrine lorsque cette éthique n'est plus contrôlée sévèrement par un esprit critique sans cesse en éveil* » (p. 67). Cet exposé de l'essentiel se termine par la suggestion de ce que pourrait être une étude des images et de la structure du journal en deux cahiers. Mais ce n'est qu'une ébauche.

Et s'il fallait faire un reproche à W. D. Wilson, ce serait celui-là. Son interprétation, bien que pertinente, souvent reste courte. Mais, plus encore que l'auteur, l'esprit et les impératifs de la collection « *French Critical Commentaries* » sont responsables. Aussi convient-il de recommander au lecteur, dont la curiosité a si bien su être éveillée, de se reporter, pour plus d'érudition concernant la structure du récit, sa fin précipitée, les rapports entre la biographie et la fiction, entre Gide et son héros, etc., à l'édition de *La Symphonie pastorale* établie et présentée par Claude Martin (Paris, Lettres Modernes, 1970). Cette seconde et savante « *lecture en profondeur* » (p. CXX) ne fera

point minimiser l'importance de l'ouvrage de W. D. Wilson qui suscite un intérêt certain et mérite qu'on lui prête attention.

François J.-L. MOURET.

*

Susan M. STOUT, *Index de la Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard*. Paris, Gallimard, 1971. Un vol. br., 22,5 × 14, 57 p. [Tirage limité à 500 ex. hors commerce, réservés aux membres de l'Association des Amis d'André Gide.]

Il n'est guère besoin de démontrer qu'un index est indispensable dans une édition de correspondance. Faute de quoi elle ne peut pas être un efficace instrument de travail. Il faut donc remercier l'Association des Amis d'André Gide, et son secrétaire, d'avoir voulu compléter l'édition de la *Correspondance Gide—Martin du Gard*, publiée en 1968 par Jean Delay, et féliciter Susan M. Stout, de l'Université Columbia de New York, d'avoir composé, avec patience et rigueur, son index des noms et des titres. Le choix d'un format et d'une présentation identiques à ceux des deux volumes de Correspondance, tout en permettant une reliure commune avec le second volume, fait de cet *Index* l'appendice naturel et élégant de ce magnifique monument auquel il ne manquait qu'un guide qui permît de le visiter en tous sens.

Les qualités premières d'un index sont l'exactitude, l'exhaustivité et la commodité d'emploi. Sur ces trois points, le travail de Susan M. Stout donne satisfaction. Les vérifications que nous avons faites sur une centaine de cas, dans les deux sens (des textes à l'index et de l'index aux textes) ont fait apparaître deux erreurs (toutes deux dans l'article Mayrisch), ce qui constitue un pourcentage très acceptable en ce genre d'ouvrages. Nous n'avons pas trouvé d'omission en dehors de celle, délibérée et légitime, des noms d'André Gide et de Roger Martin du Gard. Les noms de lieux ne figurent pas dans cet *Index*, non plus que les thèmes traités. Sans doute aurait-il fallu gonfler considérablement le volume de la plaquette pour y faire entrer ces deux catégories de références, d'un intérêt moins direct que les noms de personnes et les titres d'ouvrages et de publications. On peut toutefois se demander si un index publié séparément ne devait pas tenter d'être exhaustif et viser à un recensement plus large. En ce qui concerne la commodité d'emploi, la décision d'uti-

liser une présentation typographique différente pour les trois types de références relevées (petites capitales pour les noms propres, italiques pour les titres d'œuvres, capitales italiques pour les titres de journaux et de périodiques) et de ne constituer qu'une seule liste alphabétique pour l'ensemble, nous paraît très bonne. Cette disposition fait gagner du temps au lecteur et évite toute erreur ou ambiguïté. Petit inconvénient que nous signalons sans y insister, les titres de journaux et revues prennent, pour l'œil, une importance qu'on peut juger excessive, du fait des caractères choisis, que mériteraient davantage les titres d'œuvres.

On aurait pu, comme cela se voit couramment, distinguer les références aux notes par une typographie différente, de manière à rendre plus rapide la recherche du mot dans la page.

Mais ces légères critiques ou remarques de détail ne sont rien auprès des qualités évidentes de ce travail précis et clair, qui rendra les plus grands services aux chercheurs et aux lecteurs curieux.

Un alerte avant-propos de Claude Martin présente cet *Index* et deux lettres retrouvées de Roger Martin du Gard à Gide, dont l'une, datée du 9 décembre 1926, illustre à merveille l'idée exigeante (et apparemment sévère) que Roger Martin du Gard se faisait de son devoir d'amitié envers Gide, et ouvre la voie à la réflexion sur les rapports de l'œuvre et de la vie chez ce dernier. Il faut savoir gré à Claude Martin de nous avoir révélé ce texte particulièrement significatif.

Maurice RIEUNEAU.