



CLASSIQUES  
GARNIER

MASSON (Pierre), « Avant-propos », in GOULET (Alain), MASSON (Pierre) (dir.),  
*La Revue des lettres modernes. L'écriture d'André Gide (2. Méthodes et discours)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16889-8.p.0011](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16889-8.p.0011)

*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.*

© 1999. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

*avant-propos*

ÉVOQUANT l'ensemble des communications présentées lors du colloque « L'Écriture d'André Gide », tenu à Cerisy-la-Salle du 24 au 31 août 1996, Alain Goulet notait qu'elles s'étaient réparties selon « *deux voies d'accès à vocation complémentaire. D'une part, des études génétiques, fondées sur l'examen précis de matériaux témoignant de l'écriture en travail [...]. D'autre part, l'examen de la diversité des écritures gidiennes, selon les genres (par exemple : roman, sottie, théâtre...) ou un point de vue critique particulier (acte d'énonciation, place du lecteur, ou écriture de la guerre par exemple)* » (AG10, 5-6).

C'est ce second groupe que nous publions à présent, dont la diversité en effet apparaît à juste titre comme une richesse. Faisant de l'œuvre gidien un carrefour dialogique par excellence, plusieurs études ont mis en évidence la superposition des différents discours qui le travaillent : Catharine Savage-Brosman (Tulane University) a étudié celui de la guerre, David Walker (Sheffield) celui du crime, Elaine Cancalon (Florida State University) celui de la caricature, Daniel Durosay (Paris X) celui du voyage, David Steel (Lancaster University) celui de divers refoulements. D'autres se sont intéressées à la construction du carrefour où ces discours s'entrecroisent, chaque texte gidien, qu'il soit court (Pierre Lachasse, Paris X) ou long (Michael Tilby,

Cambridge) se présentant comme une tentative pour appréhender ses propres contours et proposer au lecteur un mode d'emploi (Pascal Dethurens, Strasbourg II ; Sophie Savage-Lavrut, Paris). Globalement, de *Urien* à *Thésée*, c'est à une relecture presque complète de l'œuvre gidien qu'il est ici procédé.

Pourtant, en deçà, ou bien au-delà de cette incontestable diversité, c'est une unité secrète et peut-être inattendue que toutes ces études, chacune sur un registre particulier, ont constaté. Secrète, car cette unité n'est pas revendiquée par celui qui se croyait ou voulait Protée ; au contraire, elle n'apparaît qu'après le passage au crible des divers types de discours. Inattendue, car ces discours sur la société, le monde, l'homme, ce sont ceux-là qui ont été entendus et retenus, qui ont constitué ce qu'on a appelé le « message » de Gide, et pour lesquels il a connu louanges et invectives.

Ce principe unitaire, c'est l'absence ; absence de mots, qui engendre le silence, absence de conventions, qui perturbe l'organisation du récit, absence de contenu narratif qui provoque la déception du lecteur. Et c'est peut-être l'originalité de ce colloque que de l'avoir aussi méthodiquement — et avec une unanimité non concertée — mis en évidence.

C'est ainsi qu'on voit l'horreur de la guerre et la pudeur de l'intime produire un égal silence ; mais dans le premier cas, selon Catharine Savage-Brosman, si « nous sommes devant le lieu commun selon lequel la guerre, c'est l'indicible », c'est que le « problème collectif » que constitue la guerre trouvait difficilement à s'insérer dans une œuvre qui se voulait d'abord individuelle ; dans le second cas, David Steel propose, pour comprendre les non-dits relatifs aux problèmes, toujours en suspens dans l'esprit de Gide, de la sexualité et de la religion, une attitude délibérée de l'écrivain : « L'œuvre de Gide manifeste la valorisation de ce vide [...]. Sa parole s'impose comme une parole lézardée, issue des multiples contradictions, des nombreux déchirements de l'homme. ». Que les limites de son écriture soient subies ou choisies, elles traduisent toutes deux une même exigence d'authenticité : « Dans la mesure où il est une abnéga-

tion de la tentation de la parole, le silence reflète, du point de vue linguistique, cette "prioritisation" de l'austère qui est la marque de l'esprit protestant. »

On peut alors prendre cette religion du silence comme dénominateur commun de la plupart des traits d'écriture ici analysés : observant les paysages congolais décrits par Gide, Daniel Durosay constate leur absence croissante, née de leur progressive dématérialisation : « En s'élargissant, en se simplifiant, en renonçant à la densité, à l'intrication étouffante du végétal forestier, le paysage allégé écarte les bords du réel, gagne en noblesse, et dégage un espace euphorique où le moi peut s'élever dans l'azur. » Et c'est d'ailleurs le même minimalisme lexical, marqué également par le refus des métaphores, que Pierre Lachasse relève dans l'écriture des récits.

Mais ce dernier constate aussi plus globalement, dans les récits fictionnels comme dans ceux que présente le *Journal*, « l'effacement des contenus narratifs ». De ce phénomène, Pascal Dethurens va proposer l'explication suivante : ce qui triomphe dans *Les Faux-monnayeurs* — mais peut-être finalement dans tout écrit de Gide —, c'est l'essai, qui « dérobe l'espace réservé à la fiction en la privant de toute homogénéité » et qui tire le récit vers l'abstrait : « L'"abstrait" tient lieu de tout : de sujet romanesque, de personnages, d'intrigue. [...] Ce faisant, il évince du livre ce qui le constitue en livre. »

Et David Walker d'illustrer cet effacement à propos des récits de crimes, auxquels il est convenu d'ordinaire de donner une logique implacable ; Gide au contraire « privilégie les discontinuités du récit, la disjonction de l'intention, de l'acte et de ses conséquences », afin de suggérer que les enquêteurs passent toujours, dans leur compréhension du criminel, à côté de l'essentiel.

Aussi, ce besoin de ménager dans le texte la place de l'indicible amène-t-il Gide à contester, sur le mode parodique, toute forme d'écriture qui prétend à l'inverse coïncider avec l'intégralité du réel ; ce faisant, il réalise pleinement son programme qui, ne pouvant installer le silence que comme un souhait, ne trouve à s'exprimer que par la dénégation de tout ce qui empêche le

silence. Elaine Cancalon montre ainsi comment la plupart des portraits conçus par Gide peuvent se lire comme des reprises ironiques de clichés balzaciens, et comme la dénonciation de leur ambition anthropométrique. Michael Tilby vérifie l'extension de ce procédé à la presque totalité des *Caves du Vatican*, où s'agit une parodie des noms, des propos, des signes matériels et de tout le discours romanesque conventionnel, organisés comme un vaste ballet autour d'un centre vide, là où gît la vérité indicible, mais aussi le roman idéal qui voudrait l'exprimer.

Au bout du compte, le texte devient le moyen de révéler ce qu'il ne dit pas, ou plus exactement de révéler qu'il ne dit pas ; par là, Gide reste fidèle, comme le font remarquer plusieurs des communicants, à la volonté de Mallarmé de borner l'œuvre à elle-même, de faire en sorte que « rien n'ait lieu que le lieu ». Mais Gide récupère cette fascination du silence en l'installant dans un récit, où le lecteur et lui-même sont appelés à se rencontrer, à la recherche d'un sens toujours inachevé. C'est pourquoi cette pratique doit s'accompagner d'un mode d'emploi, d'une pédagogie du lecteur, telle que Sophie Savage-Lavrut en montre le fonctionnement dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* : « Le roman gidien peut être comparé à la caisse de résonance que forme une vallée entre deux parois rocheuses, montagnes entre lesquelles, tel l'écho, le lecteur est sans cesse renvoyé, au plus grand profit de sa compréhension du texte, et de son plaisir, ainsi démultipliés. ».

Au drame de l'incommunicabilité entre les êtres, au désespoir éprouvé face à un ciel muet ou vide, à l'aphasie causée par l'obsession de l'accord parfait, Gide répond en endossant toutes ces angoisses, toutes ces hantises, mais il les met en scène, faisant retentir le silence pour, peut-être, l'apprivoiser, et que, dans les suppositions qu'alors il nous contraint de faire, sa vérité à lui puisse se glisser sans jamais se contraindre. Si, comme il est dit dans un brouillon des *Caves*, « le secret est la condition de la liberté », il est à mettre au crédit de ce colloque, non pas d'avoir énoncé une vérité nouvelle à propos de Gide, mais d'avoir montré que son œuvre est toujours en quête de cette vérité ; ni

moderne, ni classique, car transcendant ces cloisons ; quelque chose qui tiendrait de l'art du funambule, un équilibre instable, préservé seulement par la marche en avant, à la fois anxieuse et ravie, du lecteur forcé de passer outre.

Pierre MASSON