



CLASSIQUES  
GARNIER

DELORME (Cécile), GOULET (Alain), MOULÈNES (Anne-Marie), SICARD (Claude),  
« Carnet critique », in MARTIN (Claude) (dir.), *La Revue des lettres modernes.*  
*Méthodes de lecture*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16875-1.p.0211](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16875-1.p.0211)

*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.*

© 1973. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

Jean COCTEAU, *Lettres à André Gide, avec quelques réponses d'André Gide*. Préface et commentaires de Jean-Jacques KIHM. Paris, La Table Ronde, 1970. Un vol. 20 x 14, 222 p.

Ce volume rassemble soixante dix-sept lettres, brouillons de lettres et billets de Cocteau à Gide, échelonnés du 20 avril 1912 au 2 janvier 1951, et dix-huit lettres, fragments et brouillons de lettres, billets de Gide à Cocteau, du 6 août 1912 au 31 décembre 1950. L'éditeur y a joint trois textes complémentaires : « Lettre ouverte à Jean Cocteau », publiée par Gide dans *La N.R.F.* du 1<sup>er</sup> juin 1919, la « Réponse à André Gide » de Cocteau, parue dans *Les Écrits nouveaux* (juin-juillet 1919) et « La nouvelle parade de Jean Cocteau », ultime riposte de Gide (*Les Écrits nouveaux*, octobre 1919). Figurent enfin dans cette édition une carte postale de Gide à Jean Desbordes<sup>2</sup> et une carte adressée à Cocteau par Edith Wharton et ne portant, de Gide, que sa signature (n<sup>o</sup> 20).

Trois époques apparaissent dans cette correspondance coupée de jachères navrantes. Certes, des lettres de Gide ont été perdues par Cocteau, au hasard de ses déménagements et de ses liaisons. Mais l'ensemble eût-il été pieusement conservé, nous doutons que la physionomie générale du livre y eût beaucoup gagné. C'est qu'entre les coquetteries, les avances prudemment calculées, les pointes laborieusement spirituelles de Cocteau et les dérobades, les reproches agacés, les compliments obligés de Gide, à aucun moment ne point l'ombre d'un dialogue.

De 1912 à 1919, le jeune Cocteau, jouant d'une « *tendre admiration* »<sup>2</sup> plus ou moins feinte, tente de devenir l'ami de Gide et, grâce à lui, d'être édité à la N.R.F.. C'est compter sans l'autorité vigilante de Copeau et de Rivière qui repoussent fermement, comme diamétralement opposée à l'idéal littéraire de leur groupe, toute la production de Cocteau — ce « *Musset de boulevard* », selon le mot de Ghéon en septembre 1912 dans sa note sur *La Danse de Sophocle*. Du *Potomak* au *Coq* et l'*Arlequin*, malgré tous les efforts de Cocteau, l'hostilité esthétique de Gide ne fait que croître, jusqu'à la polémique publique du printemps et de l'été 1919. « *Ce que ma lettre ouverte lui reprochait* », écrit Gide de son cadet, « *ce n'était point tant de s'assimiler l'art d'autrui que de se donner des airs de chef d'école et*

d'inventeur ; ce n'était point tant de suivre, que de feindre de précéder. » Condamnation sans appel, qui aurait dû interrompre là, pour toujours, des relations artificielles.

Pourtant, « *peut-être sur les conseils de Radiguet* », suppose J.-J. Kihm, voilà que Cocteau essaie, à l'automne 1921 puis en mai 1922 de rétablir un contact avec Gide. Consciencieusement, il lui envoie *Vocabulaire* — avec pour dédicace « *À son ennemi Gide son ami J.C.* » — puis *Le Secret professionnel*, à propos duquel Gide écrit dans son *Journal* : « *La vanité blessée ne réussit jamais que des grimaces* »... L'aîné ne goûte pas plus *Le Grand écart* que *l'Antigone* adaptée de Sophocle par Cocteau, même s'il accepte que les éditions de la N.R.F. publient *Thomas l'Imposteur*. De son côté, qu'il offre à Cocteau ses *Morceaux choisis*, *Si le grain ne meurt* ou *Robert*, il ne s'agit là que d'une formalité condescendante ; il n'attend rien de son « correspondant ». Quand, en février 1935, après trois ans d'un silence qu'expliquent en partie les « *sophismes religieux* » de l'un et le « *combat politique* » de l'autre, Gide reprend la parole, c'est pourtant pour féliciter Cocteau de son article sur le cirque, que Roger Martin du Gard vient de lui transmettre<sup>3</sup>.

Dix-sept lettres seulement (douze de Cocteau, cinq de Gide) composent la « troisième époque », de 1945 à la mort de Gide — lettres brèves, débarrassées enfin d'apprêt et de méfiance ; mais leur chaleur se tempère de la mélancolie stérile des jamais plus et ne compense pas l'aigreur de la maturité combative...

Le livre fermé, nous sommes bien forcés de nous demander ce qu'il nous apporte. Nous relisons alors la préface de Jean-Jacques Kihm, avec l'espoir d'y glaner la suggestion de quelques richesses subtiles qui nous auraient échappé. Nous y lisons : « *quel est l'intérêt de la présente correspondance entre ces deux hommes qui n'avaient, au fond, que peu de choses à se dire, qui ne se disaient jamais rien d'important, qui n'ont jamais vu, entre eux, poindre la vraie lumière de l'amitié* » (p. 19) ? Ce réquisitoire accablant appelle une plaidoirie. L'éditeur commence fermement sa démonstration : le premier intérêt de cette correspondance ? Prouver « *que nous avons affaire à deux personnalités de race différente* ». Et d'enchaîner sur les « *goûts homosexuels* » des deux interlocuteurs, totalement opposés malgré les apparences. Cependant, Cocteau reconnaît en Gide un aîné prestigieux, « *un écrivain de première grandeur* », tandis que celui-ci prise, « *chez son jeune confrère* », « *le brillant de [l]a conversation* » et, dans son œuvre, les souvenirs, les chroniques les plus spon-tanées...

Pourquoi le nier ? le « tout d'abord » qui ouvrirait ce paragraphe important nous laissait espérer moisson plus abondante. Aussi est-ce à nous de compléter cette préface, en soulignant ce que la modestie

de M. Kihm l'empêchait de dire : sans ses notes, qui ne laissent rien au hasard, l'ouvrage ne mériterait qu'une attention polie, et seuls peut-être quatre ou cinq textes de chacun des correspondants n'échapperaient pas à notre mémoire. Mais J.-J. Kihm a eu le souci d'éclairer la plupart des allusions par des explications efficaces, qui réussissent à tisser entre les documents bruts tout un réseau d'harmoniques, fruit de sa parfaite connaissance des deux hommes, de leur œuvre et du climat de leur époque<sup>4</sup>.

Claude SICARD.

## NOTES

1. Curieusement, cette carte postale sans intérêt est numérotée comme toutes les autres lettres (n° 74) alors qu'il suffisait de la citer en note à la lettre 73. De même pour la lettre de Cocteau au directeur du cinéma Le Colisée, qui ne mérite aucunement d'être publiée sous le n° 84. Par suite, une lettre non datée de Gide à Cocteau n'a pu être classée, et se trouve imprimée en italiques minuscules, entre les pièces 51 et 52. Il nous semble que ce court texte de Gide pourrait prendre place en n° 10, le « mardi » en question étant le 23 décembre 1913. L'actuelle lettre n° 10, écrite le 24 décembre, paraît bien, en effet, la réponse de Cocteau — au moins par les deux allusions à *Amyntas* et à la visite infructueuse de Gide « *sous le plafond* ».

Une autre lettre, de Cocteau cette fois, est donnée en note à la pièce n° 36 (p. 95) ; envoyée ou pas, elle méritait peut-être une meilleure mise en valeur.

2. Voir lettre n° 12, du 5 février 1914, p. 43.

3. J.-J. Kihm cite à ce propos (p. 172) le post-scriptum d'une lettre de Gide à Roger Martin du Gard : « *Je voudrais pouvoir écrire quoi que ce soit de gentil à Graal... mais je trouve ça impossible. Un pet-d'archange* », en assurant que « *c'est Cocteau qui est surnommé Graal : il vient d'écrire Les Chevaliers de la Table Ronde...* » Mais on sait que *Graal* est le surnom qu'avait donné R.M.G. à son ami Marcel Lallemand, lequel venait précisément d'envoyer un ouvrage de lui à Gide : v. *Corr. GMG*, I, 635, et II, 14 et 19.

4. Un triple index (noms propres, œuvres de Cocteau, œuvres de Gide) assure la consultation commode du livre.

Terminons par quelques vètilles :

Dans la note 1 de la lettre 12 (p. 44), M. Kihm rappelle avec justesse que la Conférence de Laurent Tailhade sur des poésies de Jean Cocteau fut organisée par Édouard de Max au Théâtre Femina le 4 avril 1908. Roger Martin du Gard était ce jour-là dans la salle ; rentré chez lui, il consignait ses impressions en trois fiches aimablement caustiques qu'il utilisait dès le lendemain en créant le personnage de Raoul Jemmequin, le poète prodige de son premier roman imprimé, *Devenir !*. Il rédigea ce roman à Barbizon, du 15 mai au début du mois de juillet 1908, mit au point son manuscrit jusqu'en novembre, pour le publier chez Ollendorff le 4 juin 1909. M. Kihm, se reportant sans doute à la chronologie de R.M.G. publiée dans ses *Œuvres*

*complètes* (Bibl. de la Pléiade, t. I) donne ici par erreur 1908. Cocteau a remercié R.M.G. de son livre le 5 août 1909.

Page 76 (lettre 32) il manque l'appel de la note 4.

Page 171, ligne 21, il convient de lire : « *la lecture des lettres de Sachs à Gide [...] nous a convaincu...* ».

Page 178, note 1, lire « *Cocteau* ».

Enfin, page 154, M. Kihm donne une citation doublement tronquée d'une lettre de R.M.G. à Gide. Or, le signe traditionnel [...] indiquant une coupure n'est pas adopté — si bien que la dernière phrase citée (« *je me tais, mais j'ai envie de mordre* ») paraît la suite naturelle de « *Tout ça est atrocement pénible...* » La colère de R.M.G. devant les conversions de Copeau et de Cocteau prend ainsi, à n'être plus expliquée par le contexte, une violence insolite.

\*

*Les Critiques de notre temps et Gide.* Présentation par Michel RAIMOND. Paris, Garnier frères, 1971. Un vol. 18 × 11, 191 p.

Comme tous les ouvrages de la collection « Les critiques de notre temps », celui de M. Raimond représente une anthologie de textes critiques sur Gide. On connaît la thèse remarquable de M. Raimond sur « la crise du roman », où il consacre des pages extrêmement riches à l'œuvre gidienne et en particulier aux *Faux-monnayeurs*. Les textes choisis ici nous paraissent révéler le même désir d'éclairer les problèmes essentiels à nos yeux : ceux que pose l'écrivain Gide, le créateur de formes. Mais l'homme n'est pas négligé pour autant et c'est un choix très complet que nous donne M. Raimond. En même temps qu'il pose les questions fondamentales, il regroupe les critiques les plus prestigieuses et nous avons particulièrement apprécié qu'il ait accordé une part assez importante aux contemporains de Gide. Ce n'est donc pas seulement un aperçu de l'état présent des études gidiennes que présente M. Raimond ; il nous permet de réfléchir sur la permanence ou la nouveauté des réactions en face de l'œuvre gidienne, d'un Du Bos à un Lacan, d'un Rivière ou d'un Ghéon à un Blanchot et à un Sartre.

Dans une introduction de sept pages, M. Raimond retrace l'histoire de Gide et de son public. Écrivain de chapelle d'abord, qui suscita des admirations enthousiastes mais seulement chez de « fins connaisseurs », Gide ne commença à atteindre le public qu'avec *La Porte étroite* en 1909. Ce public, encore assez peu nombreux, lui valut quelque notoriété, *La Nouvelle Revue française* lui permit d'étendre son audience et, avec *Les Caves du Vatican*, il s'installa

dans son rôle d' « éveilleur » et d' « inquieteur ». Mais il lui fallut attendre d'avoir cinquante ans et plus pour connaître la gloire, et c'est seulement après la guerre avec *Les Faux-monnayeurs*, *Si le grain ne meurt* et *Corydon* qu'il devint pour la jeunesse « le champion de la sincérité et de l'indépendance d'esprit » (p. 10). *Les Faux-monnayeurs* eurent en outre le mérite de susciter un intérêt très vif dans le monde de la critique. Si tous ne s'accordaient pas à leur attribuer la qualité de chef-d'œuvre, ils instaurèrent du moins à propos du roman « un discours critique d'un type nouveau » (p. 11). Enfin, vers les années -30, la popularité de Gide ne cessa de s'accroître. Le « contemporain capital » salué par Malraux<sup>1</sup> mourut en sachant que son œuvre, écrite pour la postérité, avait été entendue.

Où en est Gide maintenant dans les esprits des jeunes ou des adultes ? S'il paraît à certains quelque peu délaissé, et même par les auteurs du Nouveau Roman qui prétendent ne rien lui devoir, il est traduit et commenté dans le monde entier et d'innombrables travaux de critique sur lui sont publiés chaque année. Comment apprécier l'influence d'un écrivain aussi divers et subtil ? Telle de ses œuvres, comme *Paludes*, est d'une modernité étonnante par les rapports qu'elle crée entre le public et l'auteur. La signification de l'ensemble de la création gidienne n'est sans doute pas épuisée.

\* \* \*

L'anthologie des pages critiques recueillies par M. Raimond se présente comme suit : deux parties principales, chacune comportant quatre subdivisions. Première partie sur les *Œuvres* : premières œuvres, Théâtre et récits, soties et roman, œuvres diverses. Deuxième partie sur les *Problèmes* : pensée d'André Gide, personnalité, engagement, situation. Les textes ont une longueur inégale, variant de 2 à 10 pages environ. M. Raimond les présente au début de chaque sous-partie, dans une rapide synthèse.

Les textes choisis sur les *Œuvres* de Gide leur donnent des éclairages variés suivant les époques auxquelles ils ont été écrits. C'est ainsi que l'article cité de Léon Blum fait des *Nourritures terrestres* un chef-d'œuvre de Littérature naturiste, dans la veine exploitée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. J. Paulhan, au contraire, se refuse à prendre ce poème tout à fait au sérieux, pour apprécier davantage en Gide l'auteur de *La Porte étroite*, qui exprime dans ce récit une aptitude étonnante à vivre simultanément « le bien et le mal, le destin et la liberté, la pensée et la forme, la règle et l'émotion ». Livre d'hérétique, de cathare, soit. Mais livre aussi capable d'atteindre « ce centre mystérieux de l'esprit — inaccessible au temps ».

Dans une perspective historique, M. Raimond donne des témoi-

gnages comme celui de E. Jaloux sur *L'Immoraliste*, qui apporte une confirmation au rôle de libérateur joué par Gide : « *Pour les hommes de ma génération, L'Immoraliste a été un grand livre, et je crois qu'il le restera comme le sont encore Werther ou René.* » Héros, de la revanche éternelle de l'individu contre le monde extérieur, Michel incarne une des aspirations de l'adolescent. R. Fernandez, dans le même sens, montre comment *Les Caves du Vatican* traduisent une très réelle crise de l'esprit et répondent à l'attente des jeunes qui, à la veille de la guerre, ne voulaient aucune règle. La construction même de la sotie, conçue comme une sorte de roman-feuilleton ou d'opéra-bouffe, reflète ce désir d'anarchie intellectuelle.

Plus spécialement orientés vers l'étude de la structure des œuvres gidiennes sont les pages choisies de J. Rivière, Cl.-E. Magny, R. Martin du Gard. De l'admirable étude sur la composition des récits gidiens de J. Rivière se dégage une conception tout à fait nouvelle de la forme romanesque. Œuvres sans suite, sans progrès, qui ne racontent pas d'histoires, les récits se fondent sur une esthétique de la juxtaposition ou de la dispersion, qui traduit des « *menées intimes de l'âme* », reproduit le va-et-vient de la pensée.

Les pages de *l'Histoire du roman français depuis 1918* de Cl.-E. Magny qu'a choisies M. Raimond nous font avancer plus avant dans la recherche formelle de Gide. Elle explique comment *Les Faux-monnayeurs*, par la surabondance de l'intrigue, sont le roman du romanesque, « *le roman des romans* ». Plus que le roman du réel, *Les Faux-monnayeurs* sont le roman des possibles. Leur perpétuel jaillissement, leur absence de terme comme de finalité permettent de parler d'« *explosion indéfinie du romanesque* ». Ils sont aussi par là le roman de l'adolescence.

M. Raimond ne peut évidemment omettre, à propos du seul « roman » de Gide, de citer la célèbre page des *Notes sur André Gide*, de R. Martin du Gard, sur la composition concentrique des *Faux-monnayeurs* opposée à celle des Thibault. Au-delà d'une question de technique romanesque, c'est la grande obsession gidienne de la maturité qui apparaît : celle de Dostoïevski et d'un roman des profondeurs.

Mais plus encore que ces études nous retiennent les pages de M. Nadeau, ou de Ch. Du Bos déjà, sur la structure particulière de l'esprit gidien qui commanda une telle œuvre. Dans son *Dialogue avec André Gide*, Ch. Du Bos fait cette remarque capitale sur la contradiction qui est au centre des *Faux-monnayeurs* : « *Le départ est pris pour la vie, mais pour une vie que l'auteur ne parvient pas à joindre.* » M. Nadeau, dans son introduction aux *Romans de Gide* (Coll. « Bibl. de la Pléiade »), développera magistralement cette idée (que J. Delay venait d'expliquer dans sa *Jeunesse d'André Gide*,

également citée). Gide avait une incapacité à croire que le réel existât vraiment ; le monde extérieur, le monde d'autrui, n'existait pas pour lui. D'où l'emprisonnement en eux-mêmes de ses personnages, l'absence de rapports humains dans ses *Faux-monnayeurs*. Projections de lui-même, ses personnages ne sont rien en dehors de lui. Son roman, comme celui d'André Walter, sera un roman « à un seul personnage ». Gide, d'ailleurs, a parlé lui-même de sa difficulté à admettre sa propre existence, et Ch. Du Bos n'a pas manqué de noter jusque dans *Si le grain ne meurt* un ton « délibéré », une absence de tempo et d'afflux intérieur, étonnants dans une autobiographie. Faut-il en voir la cause dans cette incapacité de Gide à coïncider même avec sa propre vie ?

\*  
\* \*

Les textes sur les *Problèmes* nous mettent, plus encore que les précédents, face à des réactions très variées devant la personnalité de l'« insaisissable Protée ». On ne relève aucune opinion excessive pour ou contre cet être essentiellement « mobile » (R. KANTERS), mais deux tendances assez nettes se dessinent soit pour le grandir, soit pour ne l'apprécier qu'avec des réserves. Il faut mettre à part quelques textes de D. Moutote, Cl. Martin, J. Delay ou G. Brée, qui évitent de prendre parti, vu la nature plus scientifique de leurs ouvrages.

Parmi les plus réservés, nous avons retenu les jugements d'un M. Arland et d'un A. Béguin. M. Arland admire, certes, la lucidité et l'indépendance d'esprit de Gide, mais il se déclare incapable d'amour à l'égard d'un être qui n'a fait que se regarder vivre et a ignoré toute expression de la douleur dans son œuvre. A. Béguin regrette lui aussi que Gide ne se soit pas « désépris » de lui-même, qu'il n'ait pas possédé ce don de poésie que possédait Goethe et qui lui eût permis d'écrire la grande œuvre que tous ses amis attendaient de lui. « *Il restera représentatif de ces hommes du loisir pour qui l'événement quotidien fut toujours une lecture, une rêverie, une conversation désintéressée.* »

D'un autre côté, des écrivains comme Sartre ou P.-H. Simon, dégagent nettement l'aspect positif de la création gidienne : dans un très bel article des *Temps modernes*, paru à la mort de Gide, Sartre proclame la survie de Gide : « *On le croyait sacré et embaumé : il meurt et l'on découvre combien il restait vivant.* » De Gide, Sartre admire l'intelligence lumineuse, qui a maintenu en France les droits de la clarté, du rationalisme, de l'analyse, de la pureté ; il le félicite d'avoir su allier les qualités de courage et de prudence qui donnent l'équilibre à son œuvre. Gide offre enfin, aux yeux de Sartre, l'exemple irremplaçable d'un homme qui a choisi de devenir sa vérité.

P.-H. Simon insiste également sur l'hygiène intellectuelle qui poussait Gide à se contredire, sur sa perpétuelle richesse de ferveur à travers des positions morales antinomiques et sur sa volonté d'atteindre l'authentique, volonté qui implique une option métaphysique. « *“ La métaphysique de Gide est faite d'une série de questions ”, nous disait M. Jean Hytier. Ce n'est que partiellement vrai. Elle affirme au moins un absolu : c'est le vivant. »*

Enfin, nous voudrions évoquer, pour terminer cette esquisse, les pages de deux critiques qui, sans porter le moindre jugement de valeur sur l'homme, nous paraissent avoir, chacun à sa façon, admirablement défini la qualité particulière de l'œuvre et ses exigences. G. Brée, soucieuse de définir l'atmosphère gidienne, est frappée par sa luminosité. « *À partir des Nourritures terrestres, le monde gidien [écrit-elle] se caractérise, malgré les doutes qui le traversent, par une certaine luminosité, par la distance courtoise qu'il met entre lui et la réalité. Gide, par tous les moyens, s'est plu à accentuer cette distance. Son monde est stylisé, “ dépondéré ” même, pour employer son propre mot. »*

M. Blanchot, pour sa part, dans le chapitre de *La Part du feu* qu'il lui consacre, s'efforce de dégager chez Gide une conception originale de la littérature, dont le but serait l'expérience de soi-même. « *Expérience de ses pensées, non pour les garder et les confirmer [...], mais pour les écarter, les tenir à distance, les “ essayer ” en les confiant à une existence autre. »* L'art de Gide, loin d'être un jeu, signifie quelque chose. « *Bien écrire, c'est donner les plus grandes chances à la vérité, à l'effort pour rester vrai sans cesser d'être le plus hardi. »*

Il n'y a pas loin de l'idée d'un Gide s'essayant par l'écriture à celle d'un Gide ayant besoin de l'écriture pour vivre. C'est le problème soulevé par M. Nadeau, à la suite une fois encore de J. Delay, qui fut un des premiers, sinon le premier, à montrer la nécessité vitale de l'œuvre gidienne.

\*  
\* \*  
\*

Ainsi, de ces quelques études que nous n'avons pu toutes citer malgré leur intérêt, ressort l'idée qu'un Gide bien vivant n'a pas cessé de susciter la critique, vingt ans encore après l'affirmation de Sartre. Considéré lors de ses premières œuvres — témoin la page déjà très perspicace de H. Ghéon en 1897 — comme un être infiniment complexe, passionné et maître de lui, Gide attira de plus en plus pour cette extraordinaire vitalité intellectuelle qu'évoque Cl. Martin, pour sa faculté de critique et d'« auto-critique » (J. PRÉVOST), pour son souci de vérité sans cesse renouvelé sous les formes

les plus diverses. C'est ce désir de regarder et de comprendre, ce pouvoir de distanciation et d'analyse vis-à-vis des autres et de lui-même qui frappe peut-être le plus ceux qui se penchent maintenant sur son œuvre. « *De plus en plus la fin dernière de cette œuvre semble être la connaissance* », écrivait M. Arland dans ses *Essais critiques* en 1931. Les chemins actuels de la critique gidienne, tels que les trace M. Raimond, semblent bien le confirmer.

Anne-Marie MOULÈNES.

#### NOTE

1. Signalons en effet que M. Raimond paraît (p. 12), comme on l'a fait souvent, attribuer à Malraux la paternité de cette formule d'André Rouveyre (« Le Contemporain capital : André Gide », art. des *Nouvelles littéraires*, numéros des 25 octobre, 8 et 22 novembre 1924) ; ce n'est que pour saluer la mort de Gide, dans le numéro du 21 février 1951 d'*Opéra*, qu'André Malraux reprit l'expression.

\*

Jacques BRIGAUD, *Gide entre Benda et Sartre. Un artiste entre la cléricature et l'engagement*. Paris, Lettres Modernes, « Archives des lettres modernes », n° 134, 1972. Un vol. 18,5 × 13,5, 80 p.

Je ne sais si l'on peut dire que Gide était « *entre Benda et Sartre* », mais le fait est qu'il a passé sa vie à être « *entre* », entre tout, tentant de tenir toujours les différents bouts de la chaîne, et donc qu'il a aussi, à coup sûr, navigué « *entre la cléricature et l'engagement* ». C'est de son vivant encore que le débat a opposé Sartre et Benda, l'écrivain qui doit répondre à sa situation par le choix d'un engagement temporel, au prêtre de la raison pure pour qui la littérature ne doit œuvrer que dans la logique et le spirituel. Cependant Gide ne s'est guère senti concerné par leurs prises de position. Sans doute était-il trop tard pour lui ; surtout, il me semble qu'il refusait les termes mêmes de l'alternative : cléricature et engagement ont été à ses yeux les deux faces d'une même réalité. Clerc, Gide le reste par ses visées idéalistes et universalistes, par prudence aussi, et il a bien le sentiment d'avoir « *combattu les mêmes dragons* » que

Benda ; mais il sait aussi que le poète doit « manifester », que le témoignage suppose une position de témoin, et qu'il engage, et qu'il compromet. Pour Gide lui-même, il n'y a donc guère eu cette dramatisation théorique et pathétique du débat qu'imagine Jacques Brigaud selon de curieuses déductions : « *Si l'on considère les conceptions respectives de Benda et de Sartre, on imagine l'écrivain tiraillé entre la cléricature et l'engagement. On peut croire qu'il s'agit simplement pour lui de choisir entre une certaine forme de conservatisme et les voies nouvelles du progressisme. Si l'on examine de plus près le contenu de La France byzantine et de Qu'est-ce que la littérature ? qui mettent Gide en cause, on comprend mieux le tourment de l'écrivain en face d'une double postulation : celle du spirituel, celle du temporel.* » (p. 8).

Refuser ce mélodrame, ce n'est pas pour autant réfuter la question abordée dans ce livret : il suffirait de déplacer la perspective de la personne à l'œuvre. Examiner celle-ci en fonction de la notion d'« engagement », étudier sa situation et sa portée dans son époque, évaluer la tension qui la parcourt entre la volonté d'œuvrer pour l'avenir, de témoigner, et une volonté non moindre d'irresponsabilité et d'esthétisme, c'était et cela reste un beau programme. Encore fallait-il d'emblée reconnaître que c'est un débat d'ordre idéologique qui nécessite d'être examiné de façon méthodique, à partir de concepts précis. C'est malheureusement ce que n'a pas fait Jacques Brigaud. Il ne semble pas s'être interrogé sur le sens de son travail, a pensé que le bon sens (qui, comme chacun croit savoir depuis Descartes, « *est la chose du monde la mieux partagée* ») suffisait à arbitrer et à trancher. Le résultat en est que le problème est escamoté puisque, posé en ces termes : « *André Gide est-il un pur littérateur ou seulement un écrivain trop prudent ?* » (p. 8), il est aussitôt résolu d'avance par une de ces formules dignes de MM. Lagarde et Michard : l'œuvre de Gide « *se présente comme une réussite rare d'équilibre maintenu entre l'art et la vie* » (p. 9). Ainsi, dès l'introduction, le débat est clos et la cause est entendue : l'étude de l'« être-entre » de Gide se change d'emblée en hommage à une statue modèle, parangon du juste milieu — ce qui est le moyen le plus sûr de trahir l'auteur qu'on prétend glorifier — en face de deux théoriciens présentés comme terroristes, voire de mauvaise foi, qu'on renvoie dos à dos (avec pourtant un certain respect pour le nom de Sartre). Le reste n'est que jeux érudits et rhétoriques, collage de citations et paraphrases, sentiments plutôt que raisonnements. La plaquette de Jacques Brigaud peut intéresser, apprendre, irriter ou stimuler, sa démarche générale n'en manque pas moins d'assises ; c'est un devoir plutôt qu'une recherche.

Le plan de l'ouvrage en témoigne, qu'on peut schématiser ainsi :

Introduction : — Importance du problème du rôle de l'écrivain au  
 xx<sup>e</sup> siècle ;  
 — Les points de rencontre entre Benda et Sartre ;  
 — L'opposition entre Benda et Sartre ;  
 — Les critiques de Benda et de Sartre adressées à  
 Gide.

#### I. Gide devant Benda

— Gide et Benda étaient faits pour s'entendre ;  
 — Les griefs de Benda à l'égard de Gide ;  
 — Les attaques de *La France byzantine* ;  
 — Mais c'est Gide qui a raison contre Benda.

#### II. Gide devant Sartre

— Les griefs de Sartre contre Gide dans *Qu'est-ce  
 que la littérature?* ;  
 — Mais ces griefs sont excessifs comme en témoigne  
 « l'hommage sincère » de l'article « Gide vivant ».

#### III. Gide, écrivain engagé

— Gide a su s'engager comme le demande Sartre ;  
 — Mais, ne renonçant jamais au spirituel ni à l'humanisme, il reste proche de Benda.

#### IV. Gide artiste

— En Gide, le souci de l'art prime tout ;  
 — L'artiste Gide témoigne contre les partis pris  
 de Benda et de Sartre.

Conclusion : Si Benda croit en la Raison et Sartre en la collectivité, Gide croit en l'homme.

La perspective générale est donc celle de l'histoire littéraire descriptive et narrative, mais dès le premier paragraphe apparaît un porte-à-faux d'ordre théorique. Au nom de quoi et pourquoi écrit-on ? demandent, chacun à sa manière, Benda et Sartre. Au nom de quoi menez-vous votre activité critique ? pourrait-on demander à J. Brigrand. Car il s'installe d'emblée dans un essentialisme naïf et lourd de conséquences : « *Quant aux critiques, de Gustave Lanson à Roland Barthes, ils ont avec tant de soins analysé le phénomène littéraire qu'ils semblent en avoir épuisé les interprétations.* » (p. 3). Au seuil d'une analyse d'ordre idéologique, il paraît inquiétant de croire que l'objet « phénomène littéraire » existe une fois pour toutes dans le ciel des idées, que les différentes analyses et théories de la littérature sont complémentaires et s'additionnent, alors qu'elles sont engendrées

par une histoire et des idéologies en évolution, et que la critique tout autant que la littérature ou les sciences ne peuvent vivre que par un renouvellement et une remise en question perpétuels. Et est-ce par humour qu'aussitôt après avoir caractérisé les grands écrivains de ce siècle, de Claudel à Malraux, par l'abondance de leurs réflexions théoriques, on puisse ajouter : « *Heureusement, tandis que les théoriciens croisent le fer, les grandes œuvres, si diverses qu'elles soient, continuent de se frayer un chemin jusqu'au cœur de l'homme. Il y a toujours plusieurs chambres dans la maison du Père.* » (p. 3). Comme si les « *grandes œuvres* » n'étaient précisément pas celles, au xx<sup>e</sup> siècle, qui comportent en elles leur propre poétique, plutôt qu'elles ne parlent au cœur de l'homme !

Essayer d'éclairer les positions respectives suppose aussi et d'abord leur compréhension et une exposition fidèle. Or, sans prétendre connaître l'œuvre de Benda et de Sartre aussi bien que Jacques Brigaud, certaines de ses affirmations me font sursauter. Comment peut-on écrire par exemple qu'en 1927, Julien Benda « *accusait* » Gide d'être un « *pur littéraire* » (p. 7) — alors que *La France byzantine* est de 1945 ? Il est vrai que cette maladresse sera rectifiée dans la suite. Mais ce n'est pas le cas de celle-ci, reprise aux pages 11 et 38 : « *Sartre et Benda jugeant l'œuvre de Gide parleront surtout de gratuité.* » (p. 7). En fait je ne sais pas que l'un ou l'autre ait jamais jugé « *gratuite* » l'œuvre de Gide, et aucune citation ne vient étayer l'affirmation. Benda déclare seulement : « *Gide satisfait deux besoins inhérents aux sociétés mondaines cultivées : paresse et sensualité (disons intellectuelle).* » (FB, 213) » ; quant à Sartre, s'il parle de la gratuité dans l'œuvre de Gide, il ne parle jamais de la gratuité de son œuvre. Comme M. Brigaud l'a reconnu lui-même, chaque mot du remarquable article d'hommage intitulé « *Gide vivant* » vient au contraire s'inscrire en faux contre cette assertion. Car l'œuvre de Gide est un phare : « *Toute la pensée française de ces trente dernières années, qu'elle le voulût ou non, quelles que fussent par ailleurs ses autres coordonnées, Marx, Hegel, Kierkegaard, devait se définir aussi par rapport à Gide.* » (S IV, 86) ». Sartre serait au reste bien inconséquent de prétendre « *gratuite* » une œuvre qui « *prend le contre-pied de l'idéologie* » (S II, 179) » de son époque. En fait cette affirmation gratuite repose sur un contresens commis sur un chapitre de l'essai sartrien : dans l'introduction de M. Brigaud, on s'étonne de lire en effet que Gide reste pour Sartre « *un représentant de l'écriture de consommation* » (p. 8), alors que Sartre l'oppose au contraire à la littérature de consommation de son époque, qui va « *d'Émile Augier à Marcel Prévost et à Edmond Jaloux* » (S II, 148) ». Et pour une littérature de consommation, elle n'aurait pas beaucoup nourri son homme jusqu'à ses cinquante ans ! Aux pages 38 et 39, le contresens s'étale :

« Voilà pourquoi on retrouve chez Sartre l'accusation de gratuité portée contre la majeure partie de l'œuvre de Gide, qu'il englobe dans ce qu'il appelle la littérature "de consommation" et dont le refus de moraliser, de soutenir une cause ou d'enseigner quoi que ce soit s'exprime dans le jugement célèbre : "C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature." »

C'est peut-être accorder un peu trop d'importance à l' "acte gratuit", que Gide n'a jamais pris très au sérieux, oublier que *Les Nourritures terrestres* sont d'abord, selon l'auteur, une « apologie du dénuement » et non de la consommation (III, 250), et qu'en 1935 paraissaient *Les Nouvelles Nourritures...* »

Car, si l'on se reporte à *Qu'est-ce que la littérature?* (pp. 158-65), on s'aperçoit que Sartre n'emploie jamais l'expression de « littérature de consommation », mais qu'il parle de l'écrivain qui « se fera le martyr de la consommation pure » ; qu'il ne s'agit pas au reste de Gide, mais de l'idéologie des écoles qui vont de « l'art pour l'art » au Symbolisme (dont Gide restera il est vrai tributaire en partie), écoles pour lesquelles « l'art est la forme la plus élevée de la consommation pure ». C'est-à-dire qu'il n'est nullement question d'une littérature destinée à être consommée, mais de la littérature dont la raison d'être est *de consommer le monde*. Voilà pourquoi la consommation pour Sartre est liée à la destruction, à la mort, à l'aspiration au néant. C'est déjà, *mutatis mutandis*, « la Grande Bouffe », et pourtant Sartre avait pris soin non seulement d'illustrer longuement, mais aussi de définir son propos : « " Une chose n'est belle que lorsqu'elle est " consommable ", c'est-à-dire qu'elle meurt quand on en jouit. " (S II, 164) ». Aussi Sartre peut-il voir dans l'œuvre de Gide « une éthique, strictement réservée à l'écrivain-consommateur », puisqu'elle repose sur la disponibilité, l'irresponsabilité de l'être qui attend tout de la jouissance de l'instant. Dans cette perspective, l'acte gratuit est bien l'aboutissement de la conception de la ferveur chantée dans *Les Nourritures terrestres*, tentative d'installer l'éternité dans l'instant, et pour l'être de se faire Dieu.

D'autres inexactitudes rendent la consultation de l'ouvrage hasardeuse (par exemple p. 11 on parle de l' « adhésion [de Gide] à l' " Action Française " en 1916 »), mais ce passage me conduit à une autre remarque : la bonne foi, le bon sens et la sincérité ne sauraient suffire à réfuter Benda et encore moins Sartre. Répondre au développement de Sartre sur « l'acte gratuit » en disant que « c'est peut-être accorder un peu trop d'importance à l' " acte gratuit ", que Gide n'a jamais pris très au sérieux » n'est pas très sérieux. Le problème demeure entier : que signifient les « actes gratuits » dans les œuvres de Gide et que manifestent-ils ? Sartre présente une thèse qui paraît pertinente autant qu'impertinent le dilettantisme de J. Brigaud. Répondre à cette phrase

de Benda : « [...] *il s'agit de considérer la réalité comme l'occasion d'opérations toutes subjectives, nettement conçues comme telles, qui seules ont de l'intérêt [...]* » par ces mots : « *Benda oublie-t-il que Gide n'a cessé de répéter que l'œuvre d'art est une idée qu'on exagère ? Il suffit de relire Prétextes (v. en particulier les pages 18, 59, 90, 98...).* Et *L'Immoraliste, La Porte étroite, Les Faux-monnayeurs, qu'il cite, n'ont-ils pas un caractère de généralité ? On peut estimer que ces œuvres sont profondément vraies, conformes à la réalité humaine, et que c'est La France byzantine plutôt qui restera dans l'histoire de la critique comme l'expression étroite d'un tempérament.* » (pp. 31-2), relève du même manque d'à propos. Non que J. Brigaud ait tort dans sa critique des positions de Benda, mais il tombe sous le coup des mêmes condamnations méthodologiques qu'il lui assène : non-pertinence, mauvaise compréhension, essentialisme immuable... (p. 30). Pour en terminer avec ces raisonnements vicieux, faits d'amalgames de données d'ordre différent, je me bornerai à un dernier exemple : « [...] *Combien Ramon Fernandez avait vu juste en exprimant ses craintes devant l'adhésion de Gide au communisme ! Celui-ci le sentait bien, comme le prouve cette lettre qu'il lui adressa en 1933 : "Curieux, cela !... Durant quarante ans tous m'ont reproché mon indécision et de ne pas savoir prendre parti. Vous êtes un des premiers à avoir pensé, et le premier à avoir dit (combien je vous en sais gré !) que ce libre jeu de ma pensée, jusqu'alors soigneusement préservé, était précisément le meilleur de moi. Vous dénoncez aujourd'hui le danger qu'il y a dans l'asservissement de cette pensée qui, du coup, perdrait sa valeur."* (*Litt. eng.*, 36). *Daus son Voyage au Congo, Gide s'écriait : "À présent je sais : je dois parler." C'est cette obligation qui finit par paralyser en lui la faculté créatrice.* » (pp. 62-3). D'abord, on ne voit pas bien en quoi la citation de la lettre de Gide « prouve » la justesse des vues de Fernandez (le premier paragraphe de la lettre aurait mieux pu y contribuer). Quant à ce qui suit, il y a manifestement confusion entre l'obligation interne et externe qui aboutissent à des résultats opposés.

Il serait fastidieux de relever d'autres erreurs ou négligences témoignant de l'impréparation de l'auteur à tirer tout le parti souhaitable des abondants matériaux qu'il a rassemblés. Mais si son essai peut irriter, c'est aussi qu'il sait intéresser et stimuler, reposant à un carrefour de l'histoire littéraire le problème si important de la fonction de l'écrivain, animant les débats avec vivacité, prenant part aux querelles, émaillant son propos de formules heureuses. Voilà qui nous promet peut-être des ouvrages aussi plaisants que solides dès qu'il aura aussi retenu de Gide les leçons d'exigence envers soi-même.

Alain GOULET.

\*

Roger BASTIDE, *Anatomie d'André Gide*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972. Un vol. 21 × 12, 176 p.

On a beaucoup parlé de la diversité de Gide « l'insaisissable Protée », de ses contradictions, de ses palinodies — les uns pour l'en louer, d'autres pour lui en faire grief. Roger Bastide, dans son *Anatomie d'André Gide* insiste, lui, sur la « constance » gidienne : « *Protée* [dit-il] — *peut changer de formes, pour éviter la capture, ces formes ne sont jamais que des formes de Protée.* » (p. 7). Il s'attache donc à rechercher l'un à travers le multiple, l'identique sous le dissemblable. Si « *cette unité multiple est contrainte à une apparence de changement* », c'est tout simplement parce que « *Gide est un écrivain, et que la loi de l'écriture est la linéarité.* » (p. 7). De cette constance de Gide, avant de rendre compte plus précisément de l'ouvrage de M. Bastide, nous relèverons ici un signe dans l'œuvre de l'écrivain : « *Je ne souhaite pas d'autre repos que celui du sommeil de la mort. J'ai peur que tout désir, toute énergie que je n'aurais pas satisfaits durant ma vie, pour leur survie ne me tourmentent. J'espère, après avoir exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, satisfait, mourir complètement désespéré.* » (NT ; III, 156).

Voilà le programme d'existence que se trace le jeune auteur des *Nourritures terrestres*. Écoutons maintenant Thésée conclure sa vie : « *C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu.* » (Thésée ; III, 1453).

Si les termes de la conclusion sont plus pudiques et plus mesurés que ceux du manifeste initial, il n'en reste pas moins vrai que Thésée constate avoir fait très exactement ce que le maître de Nathanaël se proposait de faire.

Mais il ne s'agit là que d'un signe. De cette constance, Roger Bastide s'attache à nous faire la preuve. Il analyse l'œuvre de Gide comme une œuvre musicale, à travers laquelle il suit des thèmes dans leur déroulement et leurs transformations, puis il dégage les structures qui régissent ces transformations.

Nous voyons d'abord apparaître un Gide naturaliste — c'est-à-dire observateur du monde — et surtout jardinier, éducateur des plantes. Des expériences qu'il fait dans son jardin, Gide tire des lois qu'il applique au développement de ce produit de la nature qu'est l'homme.

L'hybridation et la taille lui apprennent que l'originalité ne résulte pas du mélange, mais qu'il y faut la sélection, une sélection qui doit s'opérer selon des critères esthétiques et non pas selon des critères moraux, traditionnels ou non. La pratique du repiquage l'amène à conclure que, pour fortifier l'individu, il faut l'arracher à son milieu d'origine et le jeter dans le vaste monde. Conclusions qu'il s'applique à lui-même, car « *c'est comme une plante qu'il s'est cultivé lui-même, émondant, sarclant, coupant, se déracinant, jusqu'à l'heure de la mort, cette mort qu'il a attendue, comme il avait vécu, encore en jardinier* » (p. 37).

Ce jardinier naturaliste qui observe les plantes, les hommes et lui-même, au point de ne pouvoir se connaître qu'en se regardant dans un miroir (le narcissisme s'opposant ici à l'introspection), développe cependant dans son œuvre le thème de la cécité, de l'œil crevé. Nous trouvons d'abord les faux aveugles, ceux qui ont des yeux pour ne pas voir. Ceux-là, Gide les récuse. Puis de vrais aveugles. Être aveugle cela peut signifier, comme pour Gertrude, être en état d'innocence absolue, de pureté en deçà du mal. À Tirésias, au contraire, la cécité permet de ne pas s'arrêter aux apparences et de percevoir le mal caché à tous les yeux. De même Œdipe se crève les yeux pour y mieux voir. C'est dans ce dernier cas seulement que la cécité a, pour Gide, valeur positive : lorsqu'elle est symbole non pas de l'ignorance du mal, mais d'une plus grande acuité du regard intérieur, lorsqu'elle représente « *le mieux voir* » (p. 46). Dans ces conditions, l'aveugle ne s'oppose pas au naturaliste, il le complète. Ainsi Œdipe et Thésée font à eux deux la grandeur d'Athènes.

La cécité, donc, peut être révélatrice. De même le sommeil, cécité symbolique. L'auteur analyse ici cinq rêves de Gide, de façon volontairement non freudienne. Le premier, très brièvement noté, révèle le souci qu'a Gide à ce moment-là de donner un sens à tout événement, souci d'ordre mystique. Les trois suivants sont selon l'auteur « *l'expression du narcissisme* » (p. 65). Sur ce qu'il entend par narcissisme, nous reviendrons plus tard. Dans le cinquième, où Gide égare sa femme et ne réussit pas à la retrouver, Roger Bastide voit un « *poème d'amour* » (p. 72) : ce rêve signifierait que Gide voudrait, par-delà la mort, retrouver en lui Emmanuèle<sup>1</sup>, sous la forme de sa propre conscience morale. Interprétation contestable, du moins si l'on admet, après Freud, que le rêve est la réalisation d'un désir inconscient. Dans ce cas, en effet, ce prétendu désir de retrouver Emmanuèle est au moins sujet à caution.

Comme le thème du jardinage, de l'œil crevé et du rêve, le thème de l'acte gratuit est l'expression d'une volonté de lucidité. C'est un moyen de se connaître soi-même qui s'oppose à l'introspection. Gide, en effet, récuse l'introspection : « *Sa méthode n'est pas l'analyse intérieure, mais la méthode de Narcisse, qui se refuse à la subjek-*

*tivité, qui ne se regarde qu'en tant que reflet " extérieur ", qu'image, parmi d'autres images. »* (p. 75). L'acte gratuit est un « commencement absolu » (p. 76) d'où se dégagent des conséquences que l'on peut observer. Mais c'est un acte de jeu, il représente une détente, c'est-à-dire le contraire même de l'acte libre de Bergson, qui est produit d'une tension de tout l'être. Dans l'œuvre de Gide, l'acte gratuit est d'abord l'apanage de la divinité. C'est l'acte purement contingent du banquier Zeus, qui pour l'homme se transforme en détermination : Prométhée est dévoré par son aigle. Mais Prométhée tue son aigle et devient Lafcadio dont l'acte, pour lui contingent, se transforme en déterminisme pour les autres hommes. Si Gide n'a pas suivi Lafcadio, sur le plan de l'existence, il pratique cependant lui-même l'acte gratuit sur le plan de l'esthétique : il n'a pas de plan préétabli, il observe les imprévisibles réactions des personnages à mesure que se déroulent et s'entrecroisent les intrigues emmêlées qui constitueront le roman. L'acte gratuit devient là « méthode d'écriture » (p. 91). Méthode d'analyse, donc, et de divinisation, méthode d'écriture et d'auto-création, l'acte gratuit est aussi une méthode pour morceler le moi et conduire l'homme à la contemplation désintéressée de l'instant. Il rejoint donc la critique du sens propriétaire, et la liberté qu'il exprime est une liberté de jeu, une liberté d'enfant.

Le « fils de père inconnu » correspond, sur le plan sociologique, à ce qu'est l'acte gratuit sur le plan philosophique. La sociologie gidienne est une « *sociologie naturaliste* » (p. 97), antihistorique car elle veut retrouver dans le collectif la nouveauté imprévisible, la discontinuité que représente l'acte gratuit pour l'individu : le thème du bâtard en est une expression symbolique. Mais le bâtard n'est pas seulement « *une réplique charnelle à l'acte gratuit* » (p. 98). Tout d'abord, ce thème se rattache à la critique de la famille. Très précisément, de la famille en tant qu'institution qui enferme et déforme les êtres, et non pas de l'affection qui peut lier ses membres ; car « *la bâtardise ne détruit pas l'amour, mais le replace sur son rang véritable, celui de l'affection raisonnée et librement consentie* » (p. 100). Il se rattache aussi à la critique de la mémoire : le bâtard est celui non pas qui n'a pas d'hérédité, mais qui est dispensé de connaître son hérédité.

La sociologie gidienne « *ne peut être institutionnelle* » (p. 104), elle s'attache donc aux relations interhumaines et se prolonge par une éthique qui est « *recherche de l'identité, dans le monde de l'altérité* » (p. 105). Le secret est une façon de protéger cette identité. L'œuvre même de Gide, « *toute de réticence, de retrait* » (p. 106), participe du secret. Mais si le secret doit rester tel pour les autres, il ne doit pas le rester pour celui qui le porte. On doit connaître ses

propres secrets, et ne pas les laisser pénétrer aux autres, sous peine de se mettre en état d'infériorité. En revanche, connaître le secret d'autrui, c'est marquer sa supériorité sur lui. D'où l'ambivalence de la société secrète : elle peut représenter une communion entre des êtres qui partagent le même secret, ou une négation du secret par sa divulgation à des êtres qui s'en servent pour manœuvrer du dehors la société. Donc, le secret est protection du moi contre le monde ; et Gide ne s'intéresse qu'au moi, donc aux hommes qui ont des secrets. Ses héros eux-mêmes sont des chercheurs de secrets ; et Gide qui, dans son style limpide, « *nous montre qu'il a des secrets plus qu'il ne montre ses secrets [...] fait de chaque lecteur un de ses propres héros, un homme qui veut deviner le secret de Gide* » (p. 114).

Du secret se rapproche le masque. Le masque sert à se protéger contre les autres, ou à protéger les autres de son propre secret. Mais plus qu'à cacher, il sert à révéler. De même que la fête révèle un monde magique — où, d'ailleurs, la personnalité risque de se dissoudre —, le masque révèle magiquement un aspect du moi. Tel le bouton sélecteur d'un poste de radio, il permet de n'entendre qu'une voix à la fois de la rumeur intérieure dont le sens demeurerait sinon insaisissable. Mais « *le vrai masque, c'est Protée* » qui « *symbolise dans une image mythique [...] et non plus magique* » la discontinuité apparente (p. 121). Complémentaire de celui du masque est le thème de la nudité — puisque « *le masque n'est jamais qu'un moyen de se démasquer* » (p. 125) — que symbolise la barbe rasée, ultime déshabillage. Ultime ? ce n'est pas sûr, car le corps nu est peut-être le dernier masque — d'où l'importance du suicide dans l'œuvre de Gide. Mais il n'est pas sûr non plus qu'après cela on puisse « *renaître en un nouveau corps, plus glorieux* » (p. 130). Donc Gide n'ira pas jusqu'au suicide. Il s'arrêtera à la nudité du corps comme symbole de la révélation du vrai moi dans le domaine de l'éthique, et, parallèlement, dans celui de l'esthétique, à l'adoption du style classique, dépouillé, nu.

Dès lors, l'art est l'anti-suicide, le miroir à travers lequel Narcisse à la fois cherche son identité et grâce auquel il la crée. Cette identité qui ne saurait être donnée par la société « *il ne reste donc qu'à la construire, et c'est là la finalité même de l'œuvre d'art* », à la construire à partir de la multiplicité des états de conscience « *perçue comme non-sens à la recherche d'un sens* » (p. 132). Donc l'œuvre de Gide ne se lit pas au détail : pas plus qu'on ne peut isoler un volume d'*À la recherche du temps perdu*, on ne peut considérer séparément un roman de Gide sans trahir l'esprit de cette « *recherche du moi perdu* » (p. 137). Mais tandis que l'on trouve l'éternité proustienne au-delà de l'œuvre, c'est en deçà d'elle que l'on trouve l'identité gidienne. L'œuvre de Gide, selon l'auteur, est une sorte de psych-

analyse, où la phrase serait le patient et l'écrivain le psychanalyste, psychanalyse qui n'aurait de commun avec celle inventée par Freud que sa direction vers l'en deçà.

C'est donc en deçà de ces thèmes dont le critique a analysé les variations qu'il va rechercher « *la fixité des archétypes* » (p. 147). L'un de ces archétypes est celui de « *Saül à la recherche des ânesses perdues* » : Saül, parti à la recherche des ânesses de son père, ne les retrouve pas, mais trouve à leur place la royauté. Cette structure est constante dans l'œuvre de Gide, où « *on ne découvre jamais que ce que l'on ne cherche pas* » (p. 140). Ainsi Narcisse, cherchant à étancher sa soif dans la fontaine, y trouve sa propre image ; et Gide, cherchant à faire œuvre d'art, se trouve lui-même. Ce qu'on cherche n'est jamais qu'un prétexte à partir. Saül dit : « *Au fond, je n'y tiens pas tant que cela, à mes ânesses.* » L'important est de partir à la recherche de..., ce qu'on trouvera étant nécessairement imprévisible. Car « *le merveilleux ne s'atteint pas, il se reçoit* » (p. 151). Ainsi Gide, parti en rêve à la recherche d'Emmanuèle, trouvera à sa place sa propre « *ingéniosité d'esprit* », soit, suggère Roger Bastide, « *la couronne de l'écrivain* » (p. 156).

Mais le thème essentiel, celui qui transparait à travers tous les autres, c'est celui de la critique de la propriété. La question que se pose Gide à la recherche de son être est celle des rapports entre cet être et ses avoirs. Et la réponse qu'apportent à cette question tant son œuvre que sa vie est la suivante : l'Être ne peut exister sans ses avoirs — car sans eux il n'est qu'une structure vide — mais il ne saurait non plus se définir par la somme de ses avoirs ; « *il ne peut en conséquence se découvrir comme unité et identité que par le mouvement même qui le lie à la trame des événements et qui le fait devenir ce qu'il est* » (p. 168). Il s'agit là d'un problème éthique « *et cette éthique consiste non à abolir l'Avoir, mais à posséder sans être possédé par ce qu'on possède, de façon à sauvegarder l'authenticité de l'Être qui ne peut pourtant se réaliser que par la manipulation dirigée de ses successifs avoirs et non par un au-delà de tous les avoirs* » (p. 171).

Par son affirmation de la constance gidiennne et par les preuves qu'il en donne, Roger Bastide explique, selon nous, le « *relisez-moi* » de Gide. On a voulu voir dans ce conseil le signe d'un orgueil déplaisant. N'est-ce pas plutôt l'indice que Gide, consciemment et volontairement, a fait de son œuvre une totalité dont les éléments ne se peuvent comprendre que dans leur relation les uns avec les autres ? « *À la recherche du Moi Perdu* » : le parallèle que M. Bastide établit entre Gide et Proust nous paraît pouvoir être poussé plus loin que lui-même ne le pousse, du point de vue, précisément, de « *l'art comme recherche de l'identité* ». Comme recherche, et surtout comme création de l'identité. La démarche de Gide selon M. Bas-

tide est « freudienne », c'est-à-dire inverse de celle de Proust, puisqu'elle nous invite à aller en deçà de l'œuvre. Il s'agirait d'une « *psychanalyse à travers l'œuvre d'art* » (p. 142) qui, il est vrai, « *n'a rien de comparable, à part la direction, la recherche en deçà du discours, avec la psychanalyse freudienne* » (p. 142-3). Or, qu'est-ce que la psychanalyse, sinon une méthode pour analyser au sens étymologique, c'est-à-dire détruire, des structures considérées comme morbides ? Gide, en les exprimant dans son œuvre, ne détruit aucune des structures de son moi : il les transpose sur le mode esthétique, il les recrée dans la dimension de l'éternité qui est celle de l'œuvre d'art, il les fait passer de l'existence à l'Être, non pour les analyser, ni même pour les comprendre, mais pour en jouir en toute sérénité. C'est donc le contraire d'une psychanalyse. Dans la mesure même où le mouvement analytique est incompatible avec le narcissisme, que M. Bastide présente comme un trait dominant du comportement de Gide. Mais, précise-t-il, « *le narcissisme de Gide est tout autre chose qu'une adoration naïve de son propre moi* »... (p. 65). Certes ! cette adoration n'est pas naïve, mais extrêmement retorse. À preuve, c'est qu'elle prend souvent la forme de la haine, par exemple dans ce goût de la « dépersonnalisation » que Gide, si souvent, souligne.

Mais amour ou haine, il s'agit dans les deux cas d'une attitude fortement érotisée, et non pas du tout, comme pourrait le laisser croire ce que dit Roger Bastide, en particulier lorsqu'il oppose le narcissisme à la psychologie introspective (p. 74-5), de la recherche d'une objectivité de type scientifique. Gide n'est pas plus le « *précurseur de Lacan* » (p. 39) qu'Édipe n'est celui de Freud. Car si « *Lacan et la psychanalyse moderne [...] font du stade du miroir, et du reflet de l'enfant dans le miroir, le stade obligatoire de la formation de la personnalité* » (p. 39), ils en font précisément un stade, qui par définition doit être dépassé. Dire que Gide ne l'a jamais dépassé serait exagéré. Disons seulement qu'il ne l'a jamais qu'imparfaitement dépassé, mais qu'il a magnifiquement sublimé cette imperfection par et dans son œuvre. Si Gide eût mené jusqu'au bout la psychanalyse qu'il a effectivement entreprise et que cette psychanalyse eût réussi, il eût cessé de jouer Narcisse au miroir. Les raisons de sa fuite devant l'analyse sont certainement multiples, mais l'une d'elles pourrait bien être que Narcisse n'a pas la moindre envie qu'on vienne le déranger dans la contemplation amoureuse de son propre reflet, surtout lorsque ce reflet prend la forme d'une œuvre d'art.

L'œuvre de Gide est donc le contraire d'une psychanalyse, puisque par bien des côtés, elle est le miroir de Narcisse, et que se faire psychanalyser eût signifié cesser d'être Narcisse. Allons plus loin : l'œuvre d'art est peut-être même ce qui a permis à Gide d'éviter la psychanalyse. D'ordinaire, Narcisse meurt de sa contemplation.

Qu'il meure en allant trouver un psychanalyste qui le guérisse de son narcissisme, qu'il se suicide ou devienne fou, le résultat est le même. Il existe, il est vrai, une quatrième solution, celle même que nous propose le mythe : sa métamorphose en la fleur qui porte son nom. N'est-ce pas là précisément ce qui est arrivé à Gide ? Et l'art ne représente-t-il pas, de ce point de vue, un au-delà du narcissisme ? En d'autres termes, ne peut-on penser que, si Gide n'eût pas écrit, il se fût tué — comme il le dit lui-même —, ou il fût devenu fou... ou il se fût fait psychanalyser. De cette remarque, il serait hâtif d'inférer que c'est son narcissisme qui a fait de Gide un artiste, ou que, ce qui revient au même, psychanalysé, il n'eût pas été un artiste. À la question de savoir s'il existe ou non un lien de cause à effet entre ce qu'il est convenu d'appeler la folie et le génie, à celle aussi de savoir — en admettant que ce lien existe — où est la cause, où l'effet, nous ne connaissons pas la réponse.

Bornons-nous donc à constater avec M. Bastide que l'œuvre d'art fut pour Gide recherche et construction de son identité. Recherche, car il s'y mire et s'y découvre ; et le critique à son tour, s'il ne se laisse pas prendre aux illusions du changement l'y découvre semblable à lui-même. Construction, puisque, à toutes les questions successives, en apparence contradictoires — et qui, pourtant, se résument toutes en l'unique question « qui suis-je ? » — à tous ces problèmes donc que Gide, au moyen de ses romans, se pose à lui-même, l'œuvre d'art apporte une réponse. Car, pour reprendre les termes de la préface de *L'Immoraliste* : « en art, il n'y a pas de problèmes — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution. » (III, 367). La seule critique que nous pouvons faire à l'ouvrage de Roger Bastide est d'avoir assimilé ce mouvement d'identification qu'il dégage à un mouvement visant à se comprendre, alors qu'il s'agit bien plutôt de se faire être pour pouvoir s'êtreindre. Et c'est en partant de cette critique que nous nous demanderons si la démarche de Gide n'est pas beaucoup plus semblable qu'il n'y paraît à la démarche de Proust : en effet, il ne s'agit pas, pour Gide, de rechercher son identité en deçà de l'œuvre d'art, mais d'arriver, par l'acte même de la création esthétique, à faire passer l'en deçà de la conscience, d'ailleurs dangereusement effervescent, à l'au-delà serein qu'est l'œuvre d'art. Pour Gide comme pour Proust, faire œuvre d'art n'est-ce pas transformer en Idée, en Être ce qui, sans l'art, serait du seul domaine de l'existence ?

Cécile DELORME.

## NOTE

1. Que M. Bastide écrit malheureusement toujours *Emmanuelle*, comme il arrive d'ailleurs à beaucoup.