



CLASSIQUES
GARNIER

DUCHATELET (Bernard), SICARD (Claude), STRAUSS (George), « Carnet critique »,
in MARTIN (Claude) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Sur Les Faux-monnayeurs*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16877-5.p.0155](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16877-5.p.0155)

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.

© 1975. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

André GIDE, *La Porte étroite*, extraits sélectionnés par Jean MALLION et Henri BAUDIN, Paris—Bruxelles—Montréal, Bordas, « Univers des Lettres Bordas », n° 418, 1972. Un vol. br., 16,5 × 11, 160 p.

On connaît le principe de ces éditions : une introduction rappelle à grands traits la vie de l'auteur, esquisse un portrait, fournit des éléments de biographie et présente l'œuvre. Suivent d'abondants extraits de celle-ci, accompagnés de notes explicatives et de plans de travail. L'ouvrage se termine par une étude de l'œuvre, des documents, quelques jugements et des sujets de travaux. L'ensemble est agrémenté de diverses reproductions.

Il faut prendre ces éditions pour ce qu'elles sont. Sauf exceptions, on ne s'attend pas à y trouver du nouveau ; destinées à un public de grands élèves ou d'étudiants, elles offrent le plus souvent à ceux-ci une synthèse des connaissances sur l'œuvre et permettent de faire une lecture intelligente et réfléchie. Malgré certaines réserves on peut penser que cette édition de *La Porte étroite* jouera bien son rôle.

Les notices sur la vie et la personnalité d'André Gide résument l'essentiel en quelques pages et forment une introduction convenable.

Il n'y a pas grand-chose à faire remarquer à propos de la bibliographie générale sur Gide, si ce n'est que l'auteur de *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* se prénomme Michel et non Marcel et que l'on aurait aimé voir figurer l'ouvrage de R. G. Nobécourt, *Les Nourritures normandes d'André Gide* (Éd. Médicis, 1949). Mais l'on s'étonne que la bibliographie consacrée à *La Porte étroite* soit si lacunaire. Elle renvoie au livre de Pierre Trahard (« *La Porte étroite* » d'André Gide, Éd. de la Pensée Moderne, « Collection Mellotée », 1968), à un article, estimable sans doute, de... Jean Mallion et Henri Baudin, et à un travail d'études et de recherche, soutenu à Grenoble et difficilement accessible. Sans plus ! Comme le livre de Trahard elle ignore et laisse ignorer nombre d'articles qui apportent un point de vue intéressant sur *La Porte étroite*¹.

Les pages consacrées à « l'élaboration » de l'œuvre sont très discutables. D'abord elles sont trop rapides. Si parmi les influences littéraires les auteurs ont raison de rappeler Dante, Goethe, Poe, Balzac et le Symbolisme, pourquoi ne soufflent-ils mot de Corneille, de Racine, de Pascal, de Baudelaire ? De plus, évoquant les circonstances de la vie de Gide que l'on retrouve transposées dans le roman, pourquoi ne pas parler plus expressément du 18 de la rue Lecat à Rouen ? Il est vrai qu'une note au bas d'une page et une photographie rappellent ce lieu. Mais, surtout, ces pages risquent de donner une fausse idée de la genèse de *La Porte étroite*. Les auteurs traitent d'abord des influences littéraires, puis de la part des événements vécus et font avant tout de ce récit une œuvre autobiographique. Il faut réagir contre cette conception. Gide utilise sa propre vie pour écrire une œuvre « littéraire ». La vie n'est qu'un matériau. D'ailleurs, Jean Mallion et Henri Baudin le reconnaissent implicitement lorsqu'ils font remarquer à propos du ménage Bucolin et du ménage Émile Rondeaux que « *Gide a accentué dans le récit la différence d'âge* » et que Juliette n'est qu'« *en partie* » Jeanne Rondeaux. La part de l'élaboration littéraire est grande. Il faut le souligner. L'étude de Sonnenfeld citée dans notre note 1 a montré à quel point « *les citations puisées dans l'œuvre de Baudelaire [...] fournissent des clés tout aussi essentielles* » que l'extrait du IV^e « Cantique spirituel » de Racine. Et dans la conclusion de leur étude sur « Les citations de *La Porte étroite* » Jean Mallion et Henri Baudin précisent bien quelles fonctions remplissent toutes ces citations nombreuses².

Sur ce caractère littéraire de l'œuvre les pages qui suivent les extraits de *La Porte étroite* sont plus satisfaisantes. Rappelant d'abord que l'œuvre est ironique et critique, elles étudient ensuite celle-ci en tant que « *récit romanesque* » ; elles montrent avec justesse qu'il s'agit là d'un « *tableau sans cadre* » (l'étude de la chronologie est judicieuse) et mettent en valeur le « *nouveau romanesque* » de *La Porte étroite*, concluant : « *Ce romanesque sans roman se montre bien le fruit d'un art sans doctrine et l'ouvrage d'un artiste-né.* » Ces pages corrigent heureusement la fâcheuse impression laissée par celles qui se rapportent à l'élaboration de l'œuvre.

Comme il s'agissait d'extraits il fallait sacrifier un certain nombre de pages. Dans l'ensemble le choix est bon. Toutefois on regrettera que manque le début du chapitre VII ; l'on comprend moins bien la rupture définitive que raconte le chapitre suivant si on ne lit pas ces quelques pages. Au début du chapitre VII Alissa « *vêtue toute en blanc* » attend Jérôme au fond du jardin ; il arrive ; elle tend les bras. « *Quelques instants nous demeurâmes ainsi, elle, les bras tendus, la tête souriante et penchée, me regardant tendrement sans rien dire.* » Au chapitre VIII Alissa est en grand deuil, vêtue de noir ; elle attend

Jérôme hors du jardin ; ils se retrouvent, se dirigent vers la porte. « *Un instant elle me regarda, tout à la fois me retenant et m'écartant d'elle, les bras tendus et les mains sur mes épaules, les yeux emplis d'un indicible amour...* » Le rapprochement s'impose. Le parallélisme des deux scènes donne à la seconde plus de pathétique.

Les notes explicatives en bas de page sont discrètes. On peut chicaner sur l'utilité de telle ou telle et s'étonner de l'absence de telles autres³. Mais dans l'ensemble cette annotation est satisfaisante et apporte d'utiles références et éclaircissements. Les plans de travail suggérés sont variés ; ils permettent d'étudier l'art du portrait, de l'analyse psychologique, de la narration, de la description, du dialogue, la conduite d'une scène, l'utilisation de lettres incluses dans le récit, l'emploi du journal intime. Les questions sont posées avec pertinence. On regrettera cependant que les remarques et les questions sur le style soient si peu nombreuses.

Signalons enfin les illustrations. Certaines sont déjà connues, mais d'autres sont inédites⁴. Parmi celles-ci on remarquera les fac-similés d'une lettre (du 13 janvier 1883) et d'une page du Journal (du 28 janvier 1891) de Madeleine Rondeaux, d'un début de lettre non datée d'André Gide (les éditeurs indiquent : octobre 1892. Claude Martin dans son *Répertoire chronologique des lettres publiées d'André Gide* la place en novembre 1892) et de deux extraits des manuscrits de *La Porte étroite*. L'un est le brouillon d'un texte déjà publié par Mrs Cancalon dans *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide* (p. 76) et l'autre est la reproduction même d'un texte transcrit par Mrs Cancalon dans son étude (p. 78). Il est intéressant de comparer ces fac-similés aux textes publiés, dans le premier cas pour étudier le progrès dans l'élaboration de l'œuvre, dans le second cas pour rectifier une erreur de transcription (un début de phrase omis par saut du même au même) et donner plus de rigueur à cette transcription (en précisant les corrections faites par Gide : ratures, additions, transformations...).

Bernard DUCHATELET

NOTES

1. Rappelons pour mémoire ceux de Michel LIOURE (« Le Journal d'Alissa dans *La Porte étroite* », *L'Information littéraire*, 1964, n° 1), Michel DÉCAUDIN (« Sur trois récits d'André Gide », *L'Information littéraire*, 1964, n° 3), Frieda S. BROWN (« Moi taïgne and Gide's *La Porte étroite* », *P.M.L.A.*, mars 1967), Albert SONNENFELD (« Baudelaire et Gide : *La Porte étroite* », *La Table ronde* n° 232, mai 1967), Loring D. KNECHT (« A new reading of Gide's *La Porte étroite* », *P.M.L.A.*, décembre 1967), Christian VAN DEN DRIESCHE (« Struc-

ture d'un récit gidien : le Journal d'Alissa dans *La Porte étroite* », *Revue des Sciences humaines*, n° 137, janvier-mars 1970). Et il ne s'agit pas ici de dresser une liste exhaustive ; d'autres articles mériteraient encore d'être signalés. Pourquoi n'avoir pas indiqué non plus l'étude de E. D. CANCELON, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide* (« Archives des lettres modernes », n° 117, 1970) et le petit livre de J. C. DAVIES : *Gide : "L'Immoraliste" et "La Porte étroite"* (Londres, Edward Arnold, Coll. « Studies in French Literature », no. 12, 1968) ?

2. Jean MALLION et Henri BAUDIN, « Les citations de *La Porte étroite* d'André Gide », in *Recherches et travaux*, de l'U.E.R. de Lettres, Université de Grenoble, n° 5, mars 1972, pp. 3-11.

3. Ainsi p. 37, n. 1 pourquoi expliquer le mot *créole* ? ; p. 31, n. 1 ; p. 53, n. 2 ; p. 85, n. 1 : ces allusions à des circonstances de la vie de Gide sont-elles vraiment nécessaires ? D'autre part, p. 87, ligne 273, une note précisant ce qu'est le journal *Le Temps* ne serait pas inutile (quand on voit p. 84 des notes précisant qui sont Malebranche, Leibniz ou Keats) ; p. 94, lignes 42-46 et p. 101, lignes 96-112 une note aurait dû signaler la tonalité volontairement baudelairienne de ces lignes et citer « *L'Invitation au Voyage* » et « *Chant d'automne* ». Il faut compléter, enfin, p. 105, n. 1 la référence signalée ; il faut lire : Hébreux, XI (cette indication est omise), 39-40.

4. Du moins semble-t-il. Mais comment s'en assurer ? Il existe des bibliographies, mais pas encore d'iconographies, indiquant non seulement les portraits d'André Gide, ceux des membres de sa famille, et les illustrations concernant les lieux familiers où vécut Gide.

*

Christopher D. BETTINSON, *Gide : "Les Caves du Vatican"*.

Londres, Edward Arnold, « Studies in French Literature », no. 20, 1972. Un vol. br., 19 × 12, 64 p.

Le petit livre de M. Bettinson est une merveille de concision. La première partie présente d'une façon assez complète ce que les *Caves* doivent à l'expérience personnelle de Gide d'une part et à plusieurs faits divers d'autre part. Sans trop se répandre en détails biographiques bien connus, M. Bettinson nous parle quand même de ce qui est essentiel à la compréhension de la sotie, des conversions autour de Gide, du conflit de l'individu avec sa famille, de l'ambiance créée par les propagandes anti-dreyfusarde et anti-jésuitique. En peu de mots il nous fait une esquisse de la sincérité gidienne, de cette sincérité d'artiste. Par ailleurs M. Bettinson nous montre Gide aux prises avec le milieu protestant de sa jeunesse et nous fait un résumé chronologique du développement de la pensée gidienne. Il démontre également que Gide couve l'idée du livre depuis *Paludes* et que son élaboration accompagne celle de *L'Immoraliste* et de *La Porte étroite*.

Il nous aide ainsi à donner aux *Caves* la place qui leur est due dans l'œuvre et dans la pensée de Gide. Nous le suivons moins bien quand il appelle les *Caves* un des « romans sommes » de Gide, bien qu'il cite Germaine Brée à l'appui. M. Bettinson dit lui-même que « *Les Caves contains in a distorted and often fragmentary form all of the various directions of Gide's thought so far explored in individual works* » (p. 8). Ce qui est « fragmentaire » ne saurait être une « somme ». M. Bettinson n'a pourtant pas tout à fait tort. On sait bien que les *Caves* constituent une sorte d'expérience littéraire, expérience destinée à aboutir aux *Faux-monnayeurs*, roman qu'on appellerait à plus juste titre la seconde « somme » de la vie et de la pensée de Gide, où celui-ci verse — on le sait de reste — toutes ses richesses d'homme, de critique et de romancier. Si donc, la sotie n'est pas encore tout à fait un « roman somme » elle en est en quelque sorte le prélude.

Dans la troisième partie de son étude M. Bettinson nous présente un résumé des principaux thèmes gidiens, tels la recherche de la liberté individuelle, la justification de la pédérastie, le désintéressement, les rapports du bâtard avec la famille et la contrefaçon. La liste est complète et instructive, bien qu'on regrette un peu le manque d'une perspective chronologique, perspective qui est bien en évidence dans la première partie, où M. Bettinson situe les *Caves* par rapport aux œuvres antérieures. Il aurait pu être utile de tracer le développement de thèmes tels que la contrefaçon et la bâtardise et d'indiquer l'importance que ces thèmes prendraient dans *Les Faux-monnayeurs*. C'est peut-être le cadre restreint de son livre qui aura empêché M. Bettinson de le faire, ayant consacré la plupart de l'espace dont il disposait au chapitre central qui s'occupe de la technique littéraire de Gide. C'est une question de dosage et d'intérêt personnel. Ce qui importe à M. Bettinson c'est évidemment l'homme de lettres, plutôt que le philosophe, le moraliste et le réformateur. La forme et le fond n'étant, bien entendu, qu'une seule chose, il nous parle forcément aussi des thèmes et des idées en nous exposant admirablement et avec une sensibilité parfaite la forme que Gide leur a donnée ; mais l'accent est sur la technique littéraire.

M. Bettinson explique très bien certains aspects essentiels des *Caves*. Il y a d'abord la confusion, voire l'inversion des valeurs. Dans un monde où le pape n'est peut-être pas le vrai pape, le lecteur en arrive à se demander, à l'instar des personnages de la sotie, si Dieu n'est peut-être pas le vrai, Lui non plus. Si la source de toute vérité est mise en cause, on est forcé de se demander ce qui rend vraie la vérité, ce qui distingue le gredin de l'honnête homme. On considère donc « le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui a eu lieu ». Tout cela est lié à une analyse du symbolisme des *Caves*, des souterrains qui sont

censés relier le Vatican et le château Saint-Ange, symbolisme qui fait paraître le vrai et le faux comme deux aspects de la même chose, symbolisme qui est à la base de la confusion créée par l'abbé Cave et par Bardolotti, par cet abbé dont le nom ambigu nous met en garde (*cave* en latin signifiant « prends garde ») contre les souterrains (les caves), c'est-à-dire contre ce qui est caché sous le masque du protéen Protos. Les autres noms sont soumis à une analyse également détaillée. Il ne reste qu'à ajouter que si le nom Venitequa s'adapte parfaitement à la profession qu'exerce Carola, il nous fait également penser au *Barbier de Séville* et convient donc bien à l'ambiance d'opéra comique et au saugrenu si particuliers à la sotie.

Le chapitre central du livre nous offre une analyse très subtile et très poussée de la structure des *Caves*. M. Bettinson signale au lecteur beaucoup de parallèles qui mettent en relief la trame très serrée de l'œuvre de Gide. On ne peut que regretter que les dimensions restreintes du livre ne permettent pas à l'auteur un développement plus ample de ses idées. Il souligne très bien le lien entre l'infirmité physique et la santé morale d'Anthime et, s'appuyant sur une analyse subtile et poussée, démontre au lecteur que l'intrigue épisodique et d'apparence diffuse s'organise autour de certains « personnages carrefours ». Le lecteur apprend que même les boutons de manchettes de Carola servent à relier certains épisodes, puisque le « bouton » d'Amédée nous rappelle ces boutons que lui a donnés cette fille qui n'est justement pas responsable du « bobo » en question. Les pages que M. Bettinson consacre à l'exposition de la représentation « en abyme » sont peut-être les meilleures de son livre. Il ne nous montre pas seulement un mécanisme essentiel à la technique de Gide, il utilise ce mécanisme pour établir l'unité artistique fondamentale du livre, si bien qu'on voit des rapports « en abyme » non seulement entre les divers personnages mais aussi entre ces personnages et les rats d'Anthime. L'exposition de ces rapports est si savamment organisée que ce qui est analyse de la forme finit par devenir analyse du fond. Le lecteur est amené à voir par quels moyens Gide a créé cette impression de confusion dont nous avons parlé plus haut.

Que la structure des *Caves* existe ne fait aucun doute, que Gide — grand théoricien du roman — ait sciemment créé des liens, des ressemblances, des correspondances et des parallèles ne fait aucun doute non plus, mais on se demande quand même si la phrase : « *With Gide, as with few others, everything is intentional* » (p. 39) ne va peut-être pas un peu loin. N'y a-t-il pas la part du démon dont il nous parle dans son *Dostoïevsky*, ne dit-il pas lui-même que c'est de ses lecteurs qu'il attend l'explication de ses œuvres, lecteurs dont M. Bettinson est d'ailleurs un des plus perspicaces ?

Si d'une part l'exposé de M. Bettinson nous aide à situer les *Caves* dans la ligne du développement de la pensée littéraire gidienne, il nous permet d'autre part de situer la sotie par rapport à la pensée d'autres grands romanciers comme Balzac, Barrès et Bourget. Nous sommes donc amenés à apprécier l'importance de Gide pour le développement du roman français dont M. Bettinson nous fait un résumé très érudit. On aurait peut-être souhaité qu'il nous parle un peu plus en détail de la critique de *L'Air des cimes*, roman que Lafcadio trouve « sans détour ni mystère » (p. 21), ne serait-ce que pour lier cette remarque à la critique que Gide fait des romans d'Anatole France dans son *Journal* (J, I, 207-8, 9 avril 1906), où il se plaint de ne point sentir de tremblement (*Schaudern*) chez Anatole France et se dit gêné de ne pas sentir chez lui à côté du cabinet de travail où l'on pénètre de plain pied « la chambre où l'on commet un crime ni la chambre où l'on fait l'amour ». On regrette également que M. Bettinson n'ait consacré un peu plus d'espace à cette ouverture sur l'avenir de la fin du roman, ouverture qui est si caractéristique et que les *Caves* ont en commun avec *L'Immoraliste*, *La Porte étroite* et *Les Faux-monnayeurs*.

En revanche nous trouvons une discussion admirable de la sotie en tant que genre littéraire. Encore une fois M. Bettinson utilise l'examen d'un détail technique pour nous faire apprécier l'unité du livre et de la pensée de Gide. L'orgie de Protos et de Bardolotti n'est pas seulement un incident qui est nécessaire au propos philosophique des *Caves*, c'est également un élément essentiel au genre. Pareillement les personnages fantoches et le comique des mots, tout en étant caractéristiques du genre, sont porteurs du propos philosophique de l'auteur. Bien que la sotie soit en partie une farce épisodique, chaque sot occupant la scène à tour de rôle, cette farce nous offre une « *curious interpenetration of serious and comic* » (p. 31). Un côté de ce sérieux repose sur la vie même de Gide, l'autre côté correspond à la partie morale et moralisatrice des pièces médiévales dont la sotie se réclame. M. Bettinson explique donc au lecteur que les sots, si fantoches soient-ils, ont leur côté sérieux. On se demande cependant s'il n'insiste pas un peu trop sur l'importance d'un personnage secondaire comme Julie, par rapport aux personnages principaux.

Par ailleurs M. Bettinson donne au rôle de Lafcadio toute l'importance qu'il mérite. C'est le bâtard gidien qui représente la liberté et la disponibilité, et qui se trouve aux prises avec la famille ; c'est, pour ainsi dire, l'acte gratuit devenu homme. M. Bettinson aurait-il dû mettre en relief le lien essentiel entre l'acte gratuit et la bâtardise du fils naturel que n'a fait naître aucun calcul familial, qui est donc libre de toute attache, qui agit en dehors du code ? S'il ne le

fait pas, il nous explique en revanche que c'est un fait ironique que Lafcadio se trouve assujéti et entravé par cet acte gratuit, et affirme que c'est peut-être là une des raisons du marasme et de l'aboulie qui abattent Lafcadio après le meurtre et qui forment un contraste si frappant avec son comportement habituel. On pourrait peut-être ajouter qu'il faut voir là un détail important et que Gide se sert de cette ironie pour faire la critique de ses propres théories. Comme le sait tout lecteur de son *Prométhée*, il n'y a pour Gide que des vérités provisoires qu'il faut dépasser. Celle de la gratuité en est une. Il la développe depuis *Paludes* et lui fait trouver dans les *Caves* son plein épanouissement, donc également son dépassement. Cet avatar postérieur de Lafcadio qu'est Bernard, tout bâtard qu'il est, cherchera son plein développement, sa liberté même, non pas dans la gratuité, mais dans le dévouement, le dévouement ultérieur qui constitue un dépassement de la gratuité.

On ne peut pas tout dire en 62 pages. M. Bettinson a mis l'accent sur les aspects techniques et littéraires des *Caves*. La sortie est si riche qu'on aurait pu écrire 600 pages sans l'épuiser. C'est donc un tour de force, d'adresse et d'habileté littéraires d'avoir mis à la portée du public tous les principaux trésors des *Caves* dans son petit livre et, qui plus est, d'avoir écrit des pages aussi belles et perspicaces que la page 55, pour n'en citer qu'une seule, qui interprète chaque mot du texte gidien avec une sensibilité extraordinaire.

George STRAUSS

*

Eiko NAKAMURA, *Les Problèmes du roman dans les premières œuvres d'André Gide jusqu'à "Paludes"*, Bulletin n° 11, Institut de Recherches de l'Université Seinan-Gakuin, Fukuoka (Japon), 1972. Un volume relié, 21 × 15, 236 p.

Dans cette thèse soutenue à la Sorbonne en 1972 pour l'obtention du Doctorat d'Université, sous le titre « Les problèmes de la fiction et de la narration dans les premières œuvres d'André Gide jusqu'à *Paludes* » le propos de M^{me} Eiko Nakamura est « *d'essayer, à travers l'analyse et la compréhension les plus fidèles possible des premières œuvres d'André Gide, de poursuivre l'évolution des interférences de la fiction et de la vie, telle qu'elle apparaît dans ces œuvres* ». Ce faisant, l'auteur tente aussi de « *dégager un certain nombre de faits et de techniques caractéristiques de l'esthétique et de la narration de Gide* ».

En une suite de six chapitres elle étudie ainsi l'une après l'autre les six premières œuvres d'André Gide, soulignant la continuité de l'effort de l'écrivain, depuis *Les Cahiers d'André Walter* jusqu'à *Paludes*, deux œuvres auxquelles sont consacrés près des deux tiers du livre.

— Chapitre I. *Les Cahiers d'André Walter*. Un préliminaire rappelle d'abord les circonstances de composition et de publication de ces *Cahiers*, puis M^{me} Nakamura étudie les quatre points suivants : structure des *Cahiers*, genèse de leur forme, origine du procédé de la mise en abyme, technique de la narration. Elle répond avec précision aux questions que l'on peut se poser à leur sujet, discernant avec netteté le processus de la création littéraire, montrant comment, parti de données autobiographiques, l'écrivain rompt avec elles et s'engage dans un domaine imaginaire.

— Chapitre II. *Les Poésies d'André Walter*. À la fois itinéraire sentimental et catharsis littéraire, l'œuvre est aussi pour son auteur une occasion de s'affirmer davantage, en jouant avec des images. L'écrivain réussit à se détacher de soi, mieux qu'il ne l'avait fait dans les *Cahiers*, où le personnage restait trop proche de son créateur.

— Chapitre III. *Le Traité du Narcisse*. L'œuvre est pour André Gide l'occasion de prendre conscience de sa personnalité littéraire et de l'affirmer. M^{me} Nakamura fait ici une bonne mise au point des théories exprimées par l'écrivain. Elle montre « *qu'il y a chez Gide une confusion entre le symbolisme moral immanentiste de Carlyle et le symbolisme poétique de Mallarmé* » ; elle analyse d'autre part les ambiguïtés de la position d'André Gide, qui confond parfois plan moral et plan esthétique.

— Chapitre IV. *Le Voyage d'Urien*. Après avoir cru débrouiller son esthétique et sa morale, André Gide s'exerce à une nouvelle œuvre écrite dans l'esprit qu'il vient de définir. M^{me} Nakamura en étudie avec beaucoup de pertinence les thèmes fondamentaux : thème du départ, thème du voyage pour la connaissance de soi-même, thème de l'itinéraire.

— Chapitre V. *La Tentative amoureuse*. André Gide maîtrise les thèmes qui sont les siens (la vanité du désir, le parallélisme des âmes), mais il en joue un peu maladroitement, puisque, en traitant ces deux thèmes, l'écrivain tient en fait deux sujets et que dans son livre l'on distingue deux plans qui finissent par se confondre. Toutefois, malgré cette faiblesse, André Gide prend pleinement possession de son instrument littéraire dans la mesure où il réussit à se « distancier » de ses personnages et à acquérir sa liberté à leur égard.

— Chapitre VI. *Paludes*. Cet ouvrage témoigne de l'affermissement d'André Gide dans sa réflexion théorique et de l'approfondissement de ses recherches esthétiques. Après avoir tenté de saisir d'abord

le « *contour de Paludes* », en élucidant le sens de l' « Envoi » et de l' « Alternative » qui encadrent ce livre clos pour essayer de définir ce dernier par rapport à son destinataire, M^{me} Nakamura étudie le contenu, puis la structure du livre ; elle estime qu'André Gide n'a, malgré tout, « qu'à moitié » réalisé son ambition d'une composition géométrique telle que, selon sa formule, « *dans leur rapport même chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre* », puisque « *la structure de Paludes n'est pas si organique qu'elle le paraît au premier abord* ».

La « Conclusion » dégage avec clarté quelques grandes lignes : les parts respectives de l'autobiographie et de l'élaboration littéraire dans ces premières œuvres, le caractère intellectuel de celles-ci, dû à ce qu'elles sont autant expérimentations morales qu'œuvres de littérature, l'originalité de l'expression littéraire de l'écrivain qui, au fil des œuvres, domine davantage son matériau autobiographique.

Écrit, de façon générale, dans une langue claire (pas de jargon à la mode, et c'est tant mieux)¹, suivant parfois un plan inutilement sinueux au point que le lecteur a l'impression de s'égarer, cet ouvrage marque de façon nette les étapes de l'apprentissage du jeune écrivain à la recherche d'une forme nouvelle du roman, tout en éclairant le processus de la création littéraire d'André Gide. C'est son grand mérite. Cependant on se prend à regretter que l'étude ne soit pas toujours menée à son terme. Ainsi, à propos du *Voyage d'Urien*, M^{me} Nakamura parle d' « *une œuvre d'art bien composée* », où « *tout est arrangé par une volonté de composition symétrique* » ; mais si elle étudie avec finesse, bien que séparément, chacun des thèmes sur lesquels est construite l'œuvre, il manque les quelques pages qui montreraient cette « *progression calculée* » ; l'évolution d'André Gide en serait mieux marquée ; la démonstration serait plus décisive.

D'autre part, on peut se demander si le titre répond bien à l'ouvrage. *Les problèmes du roman...* quel vaste domaine ! Or M^{me} Nakamura a bien circonscrit son travail ; elle s'est attachée à élucider le lien qui unissait Gide à ses premières œuvres et la relation qu'il a échangée avec ses personnages, signalant les conséquences que son attitude entraînait sur l'emploi de certaines techniques romanesques, la « mise en abyme » particulièrement. Il s'agissait donc pour elle non pas d'étudier ces techniques en tant que telles, mais de montrer quels problèmes se sont posés à André Gide dans son effort pour trouver sa formule du roman et comment il les a résolus. Pas plus que le titre choisi pour la soutenance, celui qui a été retenu pour le livre ne répond exactement à la visée du travail. Mais cela n'est qu'un détail sans importance, eu égard à la matière et à la qualité de l'ouvrage.

Bernard DUCHATELET

NOTE

1. À signaler cependant, pour les déplorer, quelques obscurités, dues à des maladresses de style ou à des incorrections, et un tic de style (*il paraît que* pris dans le sens de *il apparaît que*). À signaler aussi un trop grand nombre de coquilles qui déparent un texte par ailleurs agréablement présenté. Relevons enfin deux erreurs : p. 93, note 1, l'auteur de « Le contenu du *Narcisse* » paru dans *CAGI* est Patrick J. POLLARD, et non François J.-L. Mouret ; p. 94, dans la citation du texte du *Narcisse*, il faut lire « consommé » et non « *consumé* ».

*

Arthur King PETERS, *Jean Cocteau and André Gide, An abrasive friendship*, New Brunswick [N. J.], Rutgers University Press, 1973. Un vol. relié, 15,5 × 23,5, 428 p.

En 1970, Jean-Jacques Kihm publiait, sous le titre *Jean Cocteau, Lettres à André Gide, avec quelques réponses d'André Gide*, un total d'une centaine de documents dont l'intérêt, fort inégal, ne m'a pas toujours paru évident¹. Deux ans plus tard, M. Arthur King Peters présentait seize lettres inédites des deux correspondants, retrouvées par lui dans les archives de Milly-la-Forêt et chez M^{me} Catherine Gide², alors qu'il préparait en France l'étude qu'il donne aujourd'hui, judicieusement sous-titrée *An abrasive friendship*. Cet ouvrage, entrepris sous la direction de Justin O'Brien, a de tout autres ambitions qu'une simple édition de correspondance. Si A. K. Peters peut légitimement annoncer « *The entire known correspondence between the two men is contained in this book, in both French and English* », les lettres sont loin d'être utilisées dans leur ordre chronologique et celles qui n'ont pu trouver place dans les neuf chapitres sont publiées, comme documents bruts, en appendice.

L'auteur se propose d'évoquer ici, dans leurs modulations et leurs avatars, ces relations déconcertantes entre deux artistes qui, malgré d'apparentes similitudes, ou plutôt à cause d'elles, n'ont jamais pu communiquer autrement qu'en termes de « rivalité », selon le mot pertinent de Jean Paulhan. Aussi A. K. Peters s'est-il livré à une vaste et fructueuse enquête auprès d'amis de Cocteau et de Gide, qui lui ont permis de glaner dans leurs souvenirs et leurs archives des précisions, des textes d'appoint indispensables à l'intelligence de tel développement fielleux ou mielleux. On ne saurait trop louer

M. Peters pour la sûreté de son information : il a rencontré Isabelle Rivière, Élise et Marcel Jouhandeau, François et Claude Mauriac, Roger Stéphane, Jean Marais, Jean Denoël... Il s'est entretenu avec M. et M^{me} Georges Mévil-Blanche, qui lui ont donné accès aux lettres de Cocteau à Jacques-Émile Blanche. Il a fait le pèlerinage de Cuverville, il a travaillé à Milly aux côtés d'Édouard Dermit, et il y a lu les lettres de Cocteau à sa mère ; il a répertorié, dans la bibliothèque de M^{me} Catherine Gide, les œuvres dédicacées par Cocteau à l'intention d'André Gide. Marc Allégret lui a donné l'autorisation de publier deux lettres importantes qu'il reçut de Gide en avril 1918 et janvier 1919 ; ces textes frémissants sont à verser désormais au dossier des *Faux-monnayeurs* ; ils aident à comprendre la souffrance d'Édouard et le sens de sa lutte contre le séduisant Robert de Passavant : la conquête d'Olivier, son salut sont à ce prix.

Bien entendu, M. Peters ne manque pas d'exploiter les œuvres des deux créateurs pour tenter de trouver, par-delà l'expression d'une aigreur, la justification du malentendu qui sous-tend leurs rapports, de 1912 à... 1963, puisque la mort de Gide n'a pas empêché Cocteau de publier insinuations, explications et plaidoyers. Au *Journal* de Gide répondent ainsi les confidences de Cocteau à Léon Pierre-Quint³, à Claude Mauriac⁴, à Colin-Simard⁵, et les « souvenirs » dont il nourrit notamment *La Comtesse de Noailles oui et non*, *Journal d'un inconnu* et même son Discours de réception à l'Académie française⁶.

M. Peters ordonne sa moisson en neuf chapitres d'inégale importance, dont le thème, après une introduction biographique modestement intitulée « Beginnings », reste désespérément le même : les occasions de rencontre entre Cocteau et Gide ont beau se multiplier (cf. le chap. 6 : « Les deux maisons se touchent »), les deux hommes ne peuvent communiquer, enfermés l'un et l'autre dans le « Jugement sans appel » qu'ils avaient formulé dès 1919. Avec la patience des artisans d'autrefois, M. Peters en accumule les preuves et ne nous fait grâce d'aucun détail, en particulier dans les chapitres 3 et 4, qui reconstituent cette querelle initiale. *Le Coq et l'Arlequin* vient de paraître, où Gide identifie comme siennes plusieurs « trouvailles » de son cadet, en particulier la fameuse phrase : « *Presque tous les idiomes ont des pédales, mais la langue française est un piano sans pédales.* » Un « papillon » de Cocteau avouant sa dette n'empêche pas Gide de publier dans la *N.R.F.* du 1^{er} juin sa « Lettre ouverte à Jean Cocteau », où celui-ci apparaît comme un faiseur, gâchant pour la montre d'indéniables dons naturels : « *Ce n'est point que je ne reconnaisse, et depuis longtemps, la justesse de vos maximes, mais certaines d'entre elles me paraissent bien moins en rapport avec celui*

que vous êtes, qu'avec celui que vous voudriez qu'on vous crût. » Cocteau réplique sur-le-champ et, invoquant son droit de réponse, demande l'insertion dans la *N.R.F.* ; Rivière et Gallimard refusent, Cocteau adresse un « exploit » au gérant, puis fait publier son texte, précédé d'un important « chapeau », dans le numéro de juin-juillet des *Écrits nouveaux* : Gide ne peut comprendre, malgré ses efforts, les jeunes créateurs ; il n'a de surcroît, aucune franchise dans ses rapports avec eux (il s'est fait construire, à Auteuil, « une maison symbolique. Les fenêtres ne regardent pas en face »). « Vous avez, Gide, tout un système de mystères, de réserves, d'imparfaits du subjonctif, d'alibis et d'imbroglios... » La deuxième lettre ouverte de Gide, dont les lecteurs d'*Écrits nouveaux* prirent connaissance dans le numéro d'octobre, enferme définitivement Cocteau dans son personnage : « Il n'est pas donné à chacun d'être original. M. Cocteau n'en est pas à sa première imitation. Ce que ma Lettre ouverte lui reprochait, 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. »

Cocteau, bien des années plus tard, affirmait encore n'avoir pas lu cette deuxième attaque publique. Mais qu'importe ! Il avait lui-même, dans sa riposte, employé l'expression-clé : « J'étais puni d'une paresse qui nous cache trop souvent LES MÉSENTENTES PROFONDES. » M. Peters avait-il besoin de reconstituer de manière chronologique toutes les conséquences matérielles de cette « mésentente » ? On me permettra d'en douter : tous les documents qu'il a trouvés, M. Peters les insère, au chapitre 3, dans une sorte de chronique, trop souvent précédés d'une simple paraphrase. Curieusement, le chapitre 4 apporte le commentaire des textes reproduits au chapitre précédent, ce qui concourt à une fâcheuse impression de piétinement. Pour une plus grande efficacité, sans doute eût-il fallu fondre en une seule partie solidement charpentée les matériaux des chapitres 3, 4 et 5.

J'ajoute une autre réserve : puisque M. Peters ne voulait pas procurer, après J.-J. Kihm, une seconde édition de la correspondance croisée, pourquoi donne-t-il si souvent, dans le cours de son commentaire, le texte intégral d'une lettre ? En procédant par citations, son étude eût considérablement gagné en force et densité, et le lecteur n'eût pas buté à tout instant sur des détails qu'il s'irrite de ne pouvoir comprendre : l'absence quasi totale de notes rend l'accès aux lettres difficile sinon impossible. J.-J. Kihm l'avait parfaitement compris.

Il n'en reste pas moins que l'ouvrage de M. Peters, par la qualité des inédits qu'il révèle et le nombre des textes qu'il rassemble, éveille l'intérêt et suscite la réflexion. Si les considérations person-

nelles, qui procèdent du caractère, des habitudes et des mœurs des deux hommes nous touchent assez peu, les conséquences littéraires de leur rivalité, voire de leur inter-influence — fût-ce une influence *a contrario* — sont bien mises en valeur par M. Peters. On appréciera notamment, outre son esquisse de la jalousie dans *Les Faux-monnayeurs*, son rapprochement de *Paludes* et du *Potomak*, qui prolonge l'étude remarquable de Justin O'Brien⁷. Au total, il faut remercier M. Peters d'avoir réuni avec tant de probité toutes les pièces de ce dossier ; après l'avoir lu, on ne peut plus conclure que Cocteau se trompait quand il affirmait en 1956, dans son discours d'Oxford : « *Mes relations avec André Gide furent d'un bout à l'autre un cache-cache de réconciliations, de disputes, de lettres ouvertes, de griefs [...]. Toutes ces petites guerres, escarmouches, duels et tribunaux m'ont mieux formé qu'une promenade pacifique.* »⁸.

Claude SICARD

NOTES

1. Paris, La Table Ronde. J'ai rendu compte de cet ouvrage in *AG4*, pp. 205-8.

2. Arthur King PETERS, « Cocteau et Gide, lettres inédites », in *Jean Cocteau I, La Revue des lettres modernes*, n^{os} 298-303, Paris, Lettres Modernes, 1972, pp. 55-67.

3. Publiées in Léon PIERRE-QUINT, *André Gide* (3^e partie : « Entretiens »), Paris, Stock, 1952.

4. Claude MAURIAC, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Paris, O. Lieutier, 1945.

5. Publiées in *Gide vivant — Paroles de Jean Cocteau*, Paris, Amiot-Dumont, 1952.

6. Cf. *Poésie critique II*, Paris, Gallimard, 1960.

7. Cf. « *Paludes et Le Potomak* », in *CAGI*, pp. 265-82.

8. La consultation de l'ouvrage est grandement facilitée par un glossaire et un index fort complet qui rassemble les noms de personnes, les noms de lieux, les titres d'œuvres et les thèmes. Pour autant que je puisse en juger, les traductions de M. Peters restent scrupuleusement fidèles aux textes originaux.

La rareté des coquilles dans les citations françaises vaut d'être soulignée. Négligeant les fautes d'accentuation, je ne signale ici que quatre petites erreurs :

p. 44, l. 9 : « *dont* » (au lieu de « *donc* ») ;

p. 140 (et ailleurs) : il convient de retranscrire « *Milly — Setoise* » en « *Milly — Seine et Oise* » ;

p. 202, l. 25 : « *les yeux de la morte* » (et non « *de la mort* ») ;

p. 288, dans la citation de Léon Pierre-Quint : « *J'étais ravi* » (et non « *si ravi* ») ; « *je détestais* » (au lieu de « *détestai* ») ; « *le propos parvint* » (et non « *parvient* ») ; « *Cocteau qui s'en plaignit* » (au lieu de « *s'en plaignait* »).