Juliette et André Gide: l'énième faux-dialogue?

Gian Luigi Di Bernardini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4871>

DOI : 10.4000/studifrancesi.4871

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 487-497

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Gian Luigi Di Bernardini, « Juliette et André Gide: l'énième faux-dialogue? », *Studi Francesi* [En ligne], 165 (LV | III) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 09 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.4871>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Juliette et André Gide: l'énième faux-dialogue?

Je ne pense pas que la mère d'André Gide, découvrant ce qu'elle ignore encore au moment où cette correspondance s'interrompt, eût détruit toutes les lettres de son fils, comme le fit Madeleine Gide. [...] Madeleine n'était pas la mère, mais bien l'épouse. Seule la mère, peut-être, affronte sans horreur tous les secrets venant du fils, qui deviennent invariablement les siens.¹

Même un lecteur moyen et non particulièrement attentif à tous les détails de l'œuvre – et de la biographie – gidienne finit par se former une idée assez claire du rôle négatif que Juliette Rondeaux Gide semble avoir joué dans la formation de l'esprit du «contemporain capital» des années 1920, selon la célèbre formule inventée par André Rouveyre². L'opinion filiale, bien résumée dans *Si le grain ne meurt*³, sa pseudo-autobiographie dont nous allons reparler d'ici peu, réduit la figure de cette femme à l'incarnation de la puritaine. On pourrait dire, pour résumer, que Gide peint sa mère comme une sorte de figure de son Sur-moi et, par conséquent, comme la première responsable de l'oppression qui l'accable pendant les premières années de son existence, au moins jusqu'à la libération à laquelle il parvient pendant le célèbre voyage en Algérie de 1893, en compagnie de son ami, le jeune peintre Paul-Albert Laurens.

Cette image négative s'est figée dans la mémoire des lecteurs de Gide, critiques littéraires et non, à travers les différentes allusions aux figures maternelles disseminées dans ses œuvres de fiction. Nous ne nous limitons qu'à trois petits exemples pour illustrer cette situation. D'abord, on peut penser aux toutes premières pages des *Cahiers d'André Walter*, son premier ouvrage, publié en 1891. Les *Cahiers* s'ouvrent sur la scène de la mort de la mère:

Que tu reposes en paix, ma mère. Tu as été obéie.

Certes, l'amertume de cette double épreuve étonne encore mon âme; pourtant, pas trop de tristesse; ce qui domine, c'est l'orgueil d'avoir vaincu⁴.

Ensuite, on doit s'arrêter un moment sur *L'Immoraliste*, paru en 1902, et sur les considérations que le protagoniste, Michel, fait au sujet des brochures que son ami T. lui envoie et qu'il ne lit pas à cause de leur excessive ressemblance aux «petits traités moraux dont on avait agacé [s]on enfance»⁵; en effet sa mère, avait-il précisé quelques pages plus haut, lui avait donné un «grave enseignement huguenot»⁶.

Enfin, on peut analyser brièvement le cas de *La Porte étroite*. La mère de Jérôme, héros et narrateur de son histoire, apparaît dans les premières lignes de l'incipit à travers le philtre de la mémoire filiale. Jérôme associe sa mère à Miss Ashburton, son

(1) H. THOMAS, «Préface» in *André Gide. Correspondance avec sa mère. 1880-1895*, Édition établie, présentée et annotée par Cl. Martin, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.

(2) A. ROUYEYRE, *André Gide, le contemporain capital*, «Les Nouvelles littéraires», 25 octobre-1 novembre 1924, <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail5.1.83.pdf>.

(3) A. GIDE, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1955.

(4) Id., *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986, p. 38.

(5) Id., *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1902, p. 37.

(6) *Ivi*, p. 19.

institutrice et amie, mais, en réalité, il ne se souvient que de «deux femmes à l'air également doux et triste, et qu'[il] ne p[eut] revoir qu'en deuil»⁷. D'ailleurs, c'est encore sa mère qui définit les crises de Lucile Bucolin comme de la «co-mé-die»⁸, avec un accent d'évidente réprobation morale.

Au-delà des traces que Gide a déposées de manière plus ou moins voilée dans ses textes, on ne doit pas oublier que l'apport des œuvres des biographes de Gide tels que Jean Delay et son monumental *La Jeunesse d'André Gide*⁹, n'ont que très partiellement contribué à un rétablissement de la vraie figure de Juliette; il est vrai qu'à l'époque du travail de Jean Delay on ne disposait que des lettres du fils et, pour les autres, le médecin ne pouvait qu'émettre des hypothèses à l'égard de leurs contenu, hypothèses fort correctes par ailleurs.

Mais qu'est-ce que nous savons exactement de la mère d'André Gide? En effet, on ne dispose pas de trop de documents qui, pour une large partie, coïncident avec le témoignage de son fils. D'origine rouennaise, Juliette Rondeaux Gide était née, dernière de cinq enfants, en 1835 dans une famille bourgeoise marquée par la pratique protestante de la mère, Julie Pouchet. Ayant très peu de confiance en elle, excessivement timide, Juliette ne s'était mariée à Paul Gide qu'à sa vingt-cinquième année et sous le conseil du pasteur M. Roberty. Ce n'est pas notre intention, toutefois, de nous limiter à répéter des informations déjà connues. En effet, au-delà de ces quelques petites notices biographiques, nous allons proposer un parcours autour de ce personnage capital pour la compréhension de la psychologie (et, pourquoi pas, de la vocation à la littérature) gidienne, figure plusieurs fois évoquée, mais souvent mal comprise. Notre réflexion autour de Juliette Gide et son rapport à son célèbre fils va s'articuler en deux volets qu'on va distinguer entre eux sur la base du genre de documents analysés.

Dans un premier moment, nous allons nous concentrer sur les témoignages que Gide a déposés dans deux œuvres en particulier: le déjà mentionné *Si le grain ne meurt* et un bref écrit de 1949 au titre anodin de *Ma mère*¹⁰. Une comparaison de deux textes devrait nous permettre de mieux cerner les métamorphoses que subit le portrait de la mère à travers l'évolution du point de vue de son fils, saisi en deux phases différentes de sa vie, celle de la maturité et celle de la vieillesse. Ensuite, dans le second volet, nous allons apparemment changer de sujet. Nous allons nous pencher sur la correspondance entre Juliette et André Gide, à l'intérieur de laquelle nous avons choisi un *corpus* restreint de lettres qui nous semblent particulièrement significatives. Certaines d'entre elles accueillent et illustrent les opinions (parler de «critique» dans un cas pareil serait, peut-être, un peu exagéré) de Juliette au sujet des premiers ouvrages de Gide, des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes* en passant par *Le Voyage d'Urien*, *Le Traité du Narcisse* et *La Tentative amoureuse*. D'autres lettres nous permettent d'écouter la réponse de Gide à ce sujet, mais nous font lire aussi bien – indirectement – les doutes de sa mère sur l'école symboliste que Gide fréquentait après la publication de son premier livre.

À travers un parcours ainsi organisé nous voudrions mettre en évidence un caractère profond de l'homme aussi bien que de l'écrivain, caractère qu'on serait tenté de définir comme le faux dialogisme gidien. On en trouve de nombreuses traces dans les célèbres correspondances que le romancier a échangées avec des amis ou des collè-

(7) Id., *La Porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1959, pp. 13-14.

(8) *Ivi*, p. 23.

(9) J. DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris,

Gallimard, 1967.

(10) A. GIDE, *Ma mère*, Paris, Gallimard, 1949, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 891-896.

gues écrivains tels que Valéry ou Claudel. Leur lecture en parallèle laisse le lecteur désorienté par rapport à une posture auctoriale qui change presque radicalement selon l'interlocuteur du moment: Gide se montre assez rationnel avec Valéry, mais en même temps, il sait mettre en évidence son côté lyrique avec Claudel et ainsi de suite avec beaucoup d'autres de ses correspondants. Une telle mutabilité, toutefois, n'est pas le seul apanage de ses échanges épistolaires. L'un des caractères qui marque le plus radicalement l'œuvre gidienne consiste justement en la difficulté du lecteur à fixer une image de l'écrivain. Ce phénomène est particulièrement évident – même aux yeux du lecteur inattentif à partir duquel nous avons fait démarrer ce périple – au moment où il passe de la lecture d'un texte comme *L'Immoraliste*, expression d'un nietzschisme et un cynisme radicaux, à *La Porte étroite*, où la vertu chrétienne triomphe, au moins apparemment, à travers la figure d'Alissa.

Il est certain que cette sorte de jeu de cache-cache que Gide propose à son lecteur constitue une des lignes esthétiques fondamentales des *récits* gidiens; bien évidemment, nous adoptons ici la définition que l'auteur donne de l'ensemble de quatre romans qui inclut l'immoraliste, *La Porte étroite*, *Isabelle* et *La Symphonie pastorale*¹¹. Mais en effet, même s'il étend son regard à l'ensemble de ses œuvres de fiction tous genres confondus, le lecteur gidien n'arrive pas à saisir une image définitive de l'auteur. Est-ce à la même idée de Gide que le lecteur parvient s'il essaie de comparer trois de ses ouvrages, appartenant certes à des époques différentes, tels que les *Cahiers d'André Walter*, *Les Caves du Vatican* et *Thésée*, son texte «testamentaire»?

On est bien forcé de reconnaître que, dans les écrits gidiens – qu'ils soient fictionnels ou non – la communication entre auteur et lecteur est apparemment faussée par quelque «tare». À une analyse attentive, toutefois, le lecteur se rend compte de la présence d'une consciente stratégie que l'on pourrait essayer de reconstituer en recourant aux termes du célèbre schéma de la communication de Roman Jakobson de 1969¹². On dirait que plus l'émetteur semble mettre au centre de son attention son destinataire (et notamment ses idées), plus l'émetteur finit par se révéler comme le seul centre du message. Gide souligne les seules positions que les deux partenaires partagent, comme dans les déjà cités correspondances avec Claudel et Valéry, mais de manière à réduire son destinataire à un simple instrument – malheureusement nécessaire – pour qu'il puisse s'exprimer. Gide redéfinit constamment le rôle de son interlocuteur comme une sorte de miroir où refléter ses propres positions. On en déduit que la communication gidienne est, à bien regarder, toujours unidirectionnelle (Gide parle et les autres ne peuvent qu'écouter), même là où on aurait l'impression contraire. Ce phénomène concerne aussi bien, nous allons immédiatement le voir, la correspondance entre Gide et sa mère, notamment dans les lettres concernant des sujets littéraires.

Un premier exemple de l'affirmation théorique que nous venons de proposer concerne justement les textes de témoignages concernant sa mère dont le premier, nous l'avons déjà dit, est constitué par *Si le grain ne meurt*. Ce récit pseudo-autobiographique¹³ se conclut sur un moment clé de la vie d'André Gide, c'est-à-dire la mort de sa mère et les fiançailles avec Emmanuèle, l'avatar fictionnel qui, dans le *Journal* aussi bien que dans ses *Cahiers d'André Walter*, fait allusion à sa femme, Madeleine. L'impression que le lecteur tire du récit de l'agonie maternelle est assez agaçante

(11) Cfr. ID., «Projet de préface pour *Isabelle*» in *Romans, récits: œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, 2009, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 992.

(12) R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*,

Milano, Feltrinelli, 1966, p. 185.

(13) Pour une lecture introductive à la compréhension du statut de ce texte, on peut utilement lire J. M. Wittmann commente «*Si le grain ne meurt*» d'André Gide, Paris, Gallimard, 2005.

et, chose étrange, il partage quelques traits avec l'incipit des *Cahiers d'André Walter* auquel nous avons fait allusion plus haut. On s'attendrait que le narrateur ne soit, en principe, qu'un simple témoin et qu'il réduise son rôle à celui d'un simple observateur de la scène pour pouvoir mieux se concentrer sur ses émotions. Rien de tel dans ce passage:

Les chagrins personnels ne sont pas ce qui peut m'arracher des larmes; mon visage alors reste sec, si douloureux que soit mon cœur. [...] De sorte qu'à présent ce n'était pas tant le sentiment de mon deuil qui bouleversait mon âme à ce point (et, pour être sincère, je suis bien forcé d'avouer que ce deuil ne m'attristait guère, ou si l'on veut: je m'attristais de voir souffrir ma mère, mais pas beaucoup de la quitter).

Il était certain que maman ne reprendrait pas connaissance, de sorte que je ne me souciai pas d'appeler mes tantes auprès d'elle; j'étais jaloux de rester seul à la veiller. Marie et moi nous l'assistâmes dans ses derniers instants, et lorsque enfin son cœur cessa de battre, je sentis s'abîmer tout mon être dans un gouffre d'amour, de détresse et de liberté.

[...] Cette liberté même après laquelle, du vivant de ma mère, je bramais, m'étourdissait comme le vent du large, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Je me sentais, pareil au prisonnier brusquement élargi, pris de vertige, pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde, à la barque en rupture d'amarre, à l'épave dont le vent et le flot vont jouer¹⁴.

Le narrateur justifie l'abolition des émotions de son récit sous prétexte d'une sorte de pudeur qui l'empêcherait de s'épanouir. Toutefois, à bien lire ce passage, on remarque au moins deux détails qui contredisent la phrase d'attaque. Tout d'abord, le texte n'accorde à la souffrance physique de la mère qu'une très courte phrase, signe d'une assez réduite capacité d'empathie avec les autres, ce qui, par rapport à la mort de sa propre mère, apparaît un phénomène encore plus grave. Ensuite, on ne peut pas éviter de remarquer que le thème glisse bien rapidement vers le sentiment ressenti par le narrateur, de libération personnelle d'un poids lourd et longuement supporté. C'est donc plus sur les sensations de celui qui parle que le texte finit par se concentrer, et l'analyse de la scène, l'emporte sur l'émotion.

Il est quand même vrai, toutefois, que Gide fait souvent allusion à ce sentiment de dédoublement entre faire et se regarder faire, à la sensation que l'interaction avec les autres constitue une sorte de perpétuel spectacle où son rôle se réduit à celui d'un spectateur. Ce n'est pas un hasard si, dans *Ma mère*, Gide évoque à une soirée pendant laquelle elle lui montre involontairement un côté nouveau de son caractère:

Mon attention se portait moins sur les autres dames que sur ma mère. Je la reconnaissais à peine. Elle, si modeste d'ordinaire, si réservée, et comme craintive de sa propre opinion, paraissait, dans ce salon mondain, pleine d'assurance et, sans du tout se mettre en avant, parfaitement à son aise. On eût dit qu'elle entraînait dans un rôle, exactement comme il convenait, sans du reste y attacher d'importance, mais acceptant volontiers de se mêler au jeu de la parade mondaine où l'on n'apporte guère que des semblants. Même il me parut que, parmi les fadaïses ou les âneries d'alentour, quelques phrases d'elle, particulièrement sensées, jetaient un peu de désarroi dans la conversation générale [...]. J'étais émerveillé et le lui dis, aussitôt que, échappés de cette *Vanity Fair*, nous nous retrouvâmes seuls elle et moi¹⁵.

Dans ce bref passage, tout se passe comme si l'âge mûr avait induit chez Gide un plus tendre jugement envers sa mère. Mais ce qui frappe le lecteur, à bien lire ces lignes, est plutôt un singulier phénomène de superposition entre l'attitude sociale de

(14) A. GIDE, *Si le grain ne meurt*, cit., pp. 365-368.

(15) Id., *Ma mère*, cit., p. 893.

Juliette Gide et la posture de son fils en littérature. Juliette Gide se déplace dans ce salon bourgeois comme sur la scène d'un théâtre, en jouant volontairement un rôle à la fois admis par la société mais en même temps un peu provocateur. Comment ne pas voir dans cette double attitude une projection de la stratégie littéraire d'André Gide? Comment fermer les yeux sur le fait que la mère endosse un masque tout comme son fils le fait chaque fois qu'il écrit un nouveau livre? Plutôt que de parler de nouveau jugement, on serait tenté de dire que Gide ne semble capable d'apprécier dans la figure de sa mère que la partie de lui-même qu'il reconnaît en elle, la partie la plus semblable à son esprit, et non la personne en tant que telle.

Pour trouver une preuve ultérieure de ce que nous venons d'affirmer et qui peut paraître, à première vue, un peu extrême, il suffit de poursuivre la lecture de ce même texte. Quelques lignes après, l'auteur abandonne la narration de la soirée pour focaliser son attention sur la figure de sa mère et donner, enfin, quelques considérations un peu plus personnelles. Il arrive, toutefois, que le lexique employé trahisse – si l'on est en droit d'employer le terme de trahison pour un cas pareil – le point de vue strictement narcissique adopté par l'énonciateur:

Tout ce qui était naturel chez ma mère, je l'aimais. Mais il arrivait que ses élans fussent arrêtés par des conventions et le pli que laisse trop souvent l'éducation bourgeoise. (Pas toujours; ainsi je me souviens qu'elle osa braver le déconseil de tous les siens lorsqu'elle alla soigner les fermiers de La Roque atteints lors d'une épidémie de typhus). Excellente sans doute lorsqu'il s'agit de refréner de mauvais instincts, cette éducation s'en prend également, mais très fâcheusement alors, aux mouvements généreux du cœur; une sorte de calcul, alors, les retient ou les détourne¹⁶.

Gide met en évidence que son amour filial converge vers les éléments usuels chez lui et son œuvre. L'auteur déclare de n'aimer que le «naturel» de sa mère, ses actes de «rébellion» contre l'opinion familiale et, enfin, il valorise positivement «les mouvements généreux du cœur» qui, de temps à autre, se manifestaient dans le comportement de Mme Paul Gide. On revient à la très gidienne notion de sincérité (que l'on pense à l'emploi que Gide en fait dans *L'Immoraliste* ou bien dans *La Porte étroite*, sans oublier *L'École des femmes*), prise ici en un sens large, comme synonyme de spontanéité, mais dans ce cas apparenté aussi bien à l'idée de gratuité de l'action, au sens d'absence de tout calcul et de tout intérêt immédiat. Il est tout naturel de songer aux *Caves du Vatican* et à l'acte gratuit de son protagoniste, le jeune Lafcadio, un meurtre accompli pour des raisons esthétiques, liées à l'écriture et à l'harmonie du texte et non à la dynamique interne de la diégèse. Et comment effacer la présence de l'usuelle polémique gidienne sur l'éducation chrétienne, accusée d'être la principale responsable de conduire l'homme vers la contrainte et l'effacement de son naturel?

Si, donc, les textes où Gide revient sur sa mère semblent confirmer la persistance d'une des tendances les plus typiques de cet auteur, à savoir un certain narcissisme qui le pousse à ne jamais abandonner son propre point de vue même là où il devrait recourir à un supplément d'objectivité, l'analyse de leurs lettres conduit à des conclusions encore plus singulières.

La lecture de la correspondance que Gide a entretenue avec sa mère à partir de l'âge de 11 ans (donc depuis 1880) jusqu'à quelques jours avant sa mort, survenue le 31 mai 1895 après une courte maladie, conduit en première instance le lecteur à se confronter avec un dialogue sur des sujets d'ordre quotidien tels que des questions

(16) *Ivi*, p. 895.

d'argent et des affaires de famille. Mais le lecteur est aussi bien frappé par la présence constante de la littérature dans les échanges entre mère et fils. Il est évident que l'attention accordée à ce sujet est de nature très variable: on passe d'une simple demande d'accusé de réception de livres envoyés¹⁷, à des demandes d'envoi¹⁸, à des protestations pour des livres que la mère a fourré dans la malle de son fils à l'insu de celui-ci¹⁹, jusqu'à un échange véritable d'opinions sur les livres lus de l'un ou de l'autre qui occupent, normalement, la partie finale de leurs lettres. On peut penser, pour ne se limiter qu'à quelques échantillons parmi beaucoup d'autres exemples possibles, au jugement très négatif de Gide sur *Candide* de Voltaire²⁰ ou celui – positif – sur *Les Maîtres d'autrefois* de Fromentin²¹. On peut mentionner aussi bien les petits comptes-rendus de Gide sur les représentations théâtrales²², en témoignage d'un intérêt qui ne se borne pas au seul genre romanesque ou à l'essai philosophique, religieux ou historique, mais s'élargit aussi bien à d'autres formes littéraires.

Il existe toutefois, à partir notamment des lettres écrites à partir de 1891, un certain nombre d'entre elles qui affrontent le sujet littéraire de manière plus stricte et même quelquefois technique. C'est sur les considérations de Mme Paul Gide que nous voudrions nous arrêter dans les pages qui suivent, vu que leur lecture nous offre un point de vue ultérieur sur la genèse de la pensée littéraire gidienne, même si elle, comme nous allons voir, donne l'impression de puiser ses racines et sa force plus dans le conflit avec les idées des autres que dans la cohérence à son propre projet. Malheureusement, à cause de la conservation partielle des lettres, on ne peut reconstruire ces premières considérations de Juliette Gide que de manière indirecte, c'est-à-dire à travers les réponses de son fils. C'est le cas, par exemple, des opinions de Juliette Gide au sujet des *Cahiers d'André Walter*, qu'on ne connaîtrait pas si Gide ne lui avait pas répondu de la manière suivante:

Ce que tu m'as dit sur mon livre m'a *très fort* intéressé: il me plaît que cette fin t'empoigne, car le plus ou moins d'intérêt de cette fin était encore mis pour moi en question. Sais-tu que ce n'était pas une besogne aisée, de captiver l'esprit d'autrui dans des tartines seulement abstraites²³.

Ces quelques lignes témoignent d'un intérêt évident de l'auteur au sujet de la réception de son œuvre qui sera, comme l'on sait, de fait inexistante, même si elle attirera l'attention de certains lecteurs choisis. Suite à la rencontre au banquet pour Moréas où Barrès l'avait invité le 2 février 1891, Gide fait la connaissance de Mallarmé qui l'invite à fréquenter ses Mardis, le jour où il recevait ses disciples dans son appartement de la Rue de Rome. À partir de ce moment, Gide devient un habitué des milieux symbolistes où il trouve, au moins au tout début de cette expérience, un terrain commun avec les autres jeunes littérateurs sur les questions d'esthétique. On connaît bien la conclusion de cette rencontre, que Gide a raconté dans *Si le grain ne meurt* et que *Paludes* traduit en fiction de manière exemplaire. Gide souffre de l'excessive fermeture du cénacle mallarméen et s'en éloigne rapidement²⁴. Toutefois, il n'est pas seul à nourrir des doutes à ce sujet et, sur cette question, naît une petite dispute entre mère et fils, que celui-ci résume de la manière suivante:

(17) Cfr. Id., *Correspondance avec sa mère*, 1880-1895, cit., lettre du 9 octobre 1880, p. 35.

(18) Cfr. lettre du 8 octobre 1893, p. 193.

(19) Cfr. lettre du 28 mai 1890, p. 67.

(20) Cfr. lettre du 13 ou 14 juin 1890, p. 85.

(21) Cfr. lettre du 2 avril 1892, p. 144.

(22) Cfr. lettre du 13 mars 1892, p. 120; lettre du 22 mars 1892, p. 124; lettre du 26 mars 1892, p. 137; lettre du 18 mai 1892, p. 149, etc.

(23) *Ivi*, p. 112.

(24) Cfr. J. M. WITTMANN, *Gide symboliste et déserteur*, Paris, Champion, 1997.

Ton long plaidoyer sur et contre l'art moderne – de décadence – m'intéresse fort. [...] C'est d'ailleurs un curieux mélange de fortes vérités, de vérités contestables et de francs sophismes que ton plaidoyer.

Les sophismes viennent de ceci, je crois: que, connaissant les théories d'une école par les œuvres, tu condamnes ensuite les théories au nom des œuvres médiocres qu'elles ont fait commettre à de médiocres esprits. Les théories des Symbolistes sont très bonnes, *puisque* Brunetière les défend; [...] le triste, c'est que c'est toujours par ces imbéciles que sont jugées d'abord les écoles, parce qu'ils sont les plus francs représentants des défauts de l'école, tandis que les grands esprits, plus universels, contiennent des qualités communes à toutes les écoles qui les rendent moins typiques, souvent. [...]

La vérité, c'est qu'il y aura toujours et dans toutes les écoles (... mettons: périodes, si tu préfères) des types plus ou moins de génie, des passables, qui d'ordinaire sont les préférés, ou les mieux compris, et toute une queue de médiocres, suiveurs et ratés, qui sont la honte, le désespoir des écoles, mais qu'on ne peut renier sans une sorte de trahison.

Voilà; ne dis donc pas: telle école est bonne et telle, mauvaise. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises théories d'art; [...] Cela ne signifie rien, j'en suis convaincu, d'être fortement de son école, avec les défauts de son temps, – mais je suis convaincu aussi que l'on ne vaut quelque chose que par ce que l'on a en soi qui n'est d'aucune école, ni d'aucun temps, ce que l'on a qui n'appartient qu'à soi, ce que l'on a d'original.

[...] Ne dis donc pas que nous t'avons l'air de nous fourvoyer, il n'y a que les imbéciles qui se fourvoient. Ne juge pas la vertu d'une école d'après eux; ce qu'on nomme école, d'ailleurs, ce sont souvent les suiveurs des grands maîtres; ceux-ci, quand ils sont venus, n'étaient d'aucune école; parce qu'ils sont grands, les médiocres croient qu'il faut les imiter – mais on ne devient grand soi-même que lorsqu'on cesse d'être suiveur²⁵.

Aux reproches de sa mère sur la consistance théorique du Symbolisme, Gide ne peut qu'énoncer à son tour sa propre théorie, ou du moins une première ébauche, mais dont les traits sont déjà essentiellement reconnaissables. On remarque tout d'abord l'implicite admiration pour Mallarmé – qui va rester une des seules figures dont Gide parlera avec respect jusqu'à la fin de sa vie – et que l'auteur met en contraste avec ses disciples qui ne lui semblent pas doués d'une valeur analogue à celle du maître. Ensuite, Gide hypervalorise l'individu au détriment du groupe, mais il ne s'agit pas d'une simple position individualiste. Gide semble penser que les «grands» ne peuvent être les élèves de personne et même, par un phénomène de dédoublement des rôles typiquement gidien, qu'ils sont les maîtres d'eux-mêmes.

Juliette n'est pas satisfaite par la réponse d'André, ce qui explique la réplique de celui-ci, forcé de revenir sur la question un peu malgré lui. À la date du 26 mars 1892, Gide écrit:

Ta dernière lettre, que je reçois à l'instant, est charmante: c'est ce qui me fait y répondre si vite. Rien ne m'amuse comme de lire tes petites dissertations sur la psychologie, littérature et matières transcendantes.

[...] L'œuvre d'art doit manifester «clairement» les choses, elle doit exprimer *précisément* ce qu'elle veut dire, mais tu comprends bien qu'une fois ce premier point posé, commencent des discussions infinies. Dire *précisément* ce qu'on veut dire n'implique pas du tout qu'on veuille dire toujours des choses précises. Exprimer clairement sa pensée n'implique pas que cette pensée elle-même soit claire, me comprends-tu? Rembrandt exprime aussi *clairement* sa pensée que Rubens, mais l'un travaille dans la lumière et l'autre dans l'obscur.

Au fond, nous nous comprenons fort bien, mais ce serait tout un volume à écrire, toute une esthétique, pour expliquer tout ça, à mon tour, un peu clairement.

(25) A. GIDE, *Correspondance avec sa mère. 1880-1895*, cit., pp. 129-130.

[...] Ce que tu dis des Cénacles est juste, et je le crois aussi; pourtant, cela excite à produire, et, quand on a la voix assez forte, sois bien sûre qu'un jour vient où l'on se lasse de la mettre sans cesse au ton du petit salon qu'on fréquente, et qu'au risque de se faire honnir de ces quelques-uns on s'en donne à pleins poumons.

Ah! certes oui, quand on voit comme la terre est grande, on se rend compte que le cénacle est bien peu de chose, et l'on renoncerait à écrire en «symbolisme», mais on songe que si l'on pouvait passer 8 jours dans Sirius, le monde entier de notre civilisation paraîtrait si petit qu'on ne prendrait plus la peine d'écrire du tout²⁶.

Il est intéressant de remarquer, même dans une lettre privée, l'emploi d'un lexique auquel Gide recourt souvent dans les œuvres de ces années-là, notamment dans *Les Cahiers d'André Walter* et, encore plus, dans *Le Traité du Narcisse* où il donne la formulation la plus accomplie de sa vision du Symbolisme. L'idée de «manifeste» implique, encore une fois, la notion du rapport triangulaire entre auteur, œuvre et lecteur. La nécessité de manifester «clairement» et «précisément» sa pensée est d'abord une responsabilité de l'énonciateur, mais c'est – implicitement – afin que cette pensée soit claire pour les lecteurs. Enfin, Gide pose sa production littéraire pour la première fois – même s'il le fait encore de manière assez voilée – sous le signe de l'obscurité en annonçant ainsi certaines de ses phrases célèbres (bien que parfois comprises un peu à l'inverse) telles que le fameux «Familles, je vous hais!» ou bien «C'est avec les beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature»²⁷. Enfin, on registre la conscience de Gide de sa propre position par rapport au cénacle symboliste, qu'il estime encore faible et qui le pousse à «mentir encore et [à] attendre»²⁸ avant d'affirmer clairement ses idées.

Mme Gide insiste sur ses positions et André répond une deuxième fois, en répétant ses argumentations, même si le sujet commence visiblement à le fatiguer. Quelques petites phrases nous semblent intéressantes, qui confirment la présence d'un lexique déjà «gidien»:

Si je suis symboliste, est-ce que ça veut dire que j'aime tous les imbéciles qui se disent symbolistes aussi? À t'entendre, il semble que c'est le Symbolisme qui veut la pauvreté de leurs idées, et que s'ils n'étaient plus symbolistes, aussitôt ils seraient des grands hommes. Est-ce que je suis symboliste? Laisse-moi donc ne pas le savoir. Il y aura dans le Symbolisme quelques grands noms et des suiveurs: si je suis un de ces grands prédestinés, le Symbolisme dépendra de moi, et non moi de lui.

[...] Crois bien que la Vérité n'est pas plus contre que pour les Symbolistes. Travaillons à des œuvres et non à des disputes²⁹.

Gide refuse de s'identifier à l'école symboliste en donnant en même temps la preuve de disposer d'une conscience très claire de la vision diachronique de la littérature; autrement dit, il sait déjà qu'il est encore trop tôt pour pouvoir émettre des jugements critiques valables sur un mouvement relativement jeune comme le Symbolisme était à cette époque-là et que, pour ce faire, on a besoin d'un certain recul et qu'il faut, donc, réintégrer la perspective historique.

Un petit nombre de lettres nous permet d'écouter les opinions de Juliette Gide sans aucun philtre. L'une des premières et des plus intéressantes contient des consi-

(26) *Ivi*, pp. 135-136.

(27) *Id.*, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard (Coll. «Idées»), p. 207.

(28) *Id.*, *Le voyage d'Urien*, Paris, Gallimard,

1958, p. 90.

(29) *Id.*, *Correspondance avec sa mère. 1880-1895*, cit., pp. 140-141.

dérations de cette femme sur l'œuvre du dramaturge norvégien Ibsen. Comme on va le constater, Mme Paul Gide lisait de manière assez attentive la critique littéraire des quotidiens:

Je t'ai copié quelques lignes sur Ibsen et Bjornson. Il semblerait qu'on les met sur le même rang, et que, si nous n'apprécions pas B. autant qu'Ibsen, cela tient surtout à ce que nous le connaissons moins. Ce que j'aime beaucoup, c'est que chez B. les personnages ne sont pas immobilisés en une crise aiguë de leur existence. Tu me disais qu'Ibsen était un grand démolisseur, s'attaquant à tout et montrant que *tout* était de travers, tout était à refaire de fond en comble – sans montrer toutefois comment reconstruire. [...] mais où mettra-t-on à l'abri, pendant le temps que l'on reconstruira un édifice nouveau? Qui a la prétention de frapper le sol du pied pour en faire sortir un édifice parfait, irréprochable? d'une seule venue? La construction des cathédrales, surtout, ne peut-elle pas au contraire nous éclairer? Combien sont rares celles qui n'ont pas plusieurs styles qui indiquent les différents siècles où on y a travaillé! [...] Modifier, rénover – certes; [...] si l'on veut *tout* faire à la fois, en une fois, ce sera le gâchis, le cataclysme sans profit pour personne que les sauvages, les brutes, les poignes fortes. *Amen!!!*³⁰

Juliette Gide démontre un goût peu prononcé pour le propre de l'expérience théâtrale, comme ses considérations sur l'art de Bjornson le démontrent; en même temps, ses paroles confirment son attitude quelque peu conservatrice. On s'en aperçoit aisément à la lecture de la méfiance que toutes opinions «réformatrices» d'Ibsen lui inspirent. Juliette se rend compte de manière instinctive du pouvoir destructeur de toute idée de libération de l'individu qui ne retrouve tôt ou tard, ou bien à la fin de son parcours, une vision globale de la société, qui ne se dissout en elle. Il n'est pas nécessaire de préciser que Juliette Gide ne semble pas capable d'imaginer une société sauf que marquée essentiellement par une vision chrétienne; c'est en ce sens qu'il faut lire la métaphore de la construction de la cathédrale, comme une image de la société (et des sociétés à travers l'histoire) que la mère propose à son fils pour éviter les excès que son narcissisme semble déjà indiquer, comme une sorte de thérapie, pour soigner son individualisme excessif. Tout le conflit entre mère et fils à l'âge adulte de celui-ci est désormais visible dans les éléments du cadre que nous venons juste d'esquisser. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Gide répond à sa mère en renversant (à des fins ironiques, cela va sans dire) les référents culturels et religieux qu'elle a utilisés dans sa lettre:

Ta discussion d'Ibsen est très intelligente de la question, mais pourquoi accuser trop une chose si noble? Ne te souviens-tu pas du mot de l'Évangile: «Pensez-vous pouvoir mettre de nouvelles pièces à de vieux vaisseaux?» et ne penses-tu pas qu'il y a dans ce mot du Christ aussi quelque lumière de Vérité?³¹

Perspicace quant aux âmes, Juliette Gide scrute à travers les premières œuvres de son fils les symptômes d'une doctrine qui va se développer petit à petit et qui s'annonce opposée à sa vision personnelle où la notion d'éthique domine entre toutes. On ne peut pas éviter d'anticiper que Mme Gide ne semble pas s'apercevoir du statut métaphorique des «grandes actions» qui apparaissent, aux yeux du critique moderne, comme des mises en abyme de l'œuvre (et notamment de la prédication sur la libération) à venir:

(30) *Ivi*, pp. 200-201.

(31) *Ivi*, pp. 210-211.

Sais-tu que cette histoire de Georges et la vie qu'il a évidemment l'intention de se faire m'ont amenée à penser à ton *Voyage d'Urien* et à ta *Tentative amoureuse*? Je commence par te dire que l'on ne peut tout réduire à la morale en action. Après ce préliminaire, sais-tu ce que je me demande? Tes voyageurs sont embarqués pour faire de grandes actions, oui, mais lesquelles? Aucun but précis, aucune idée arrêtée, aucune tâche définie. Alors, ils ont vogué au gré des vents et des courants, avec juste assez de volonté, de forces et d'énergie pour ne pas tous succomber aux séductions et aux enchantements rencontrés en chemin, mais tous avec un abattement, un écœurement, une lassitude sans pareil. Et arrivés au but? Ils n'éprouvent même aucune satisfaction: aucune tâche accomplie, ni en perspective, tout le voyage pour rien. [...] De la Tentative, il ressort à peu près la même chose et m'a remis en mémoire ce que j'ai lu et vu plusieurs fois. [...] N'est-ce pas cette absence de toute loi et de tout devoir qui fait mal finir tant d'unions (libres) contractées dans un moment d'ivresse et de tendresse réelles?³²

Par un curieux jeu de miroirs, dans une lettre de 1894 Mme Gide essaie de faire des compliments à son fils pour son travail, mais elle ne choisit pas une voie directe et préfère biaiser l'obstacle en recourant au plus classique des systèmes, celui de se cacher derrière les paroles de quelqu'un d'autre. Il est difficile de résister à la tentation de ne pas superposer une telle stratégie par celle, tout à fait analogue, employée par son fils dans beaucoup de ses *récits*, c'est-à-dire la technique du récit de deuxième degré (ou *intradiciégétique*, selon la nomenclature, désormais classique, proposée en 1973 par Gérard Genette³³) qui implique des subtils phénomènes de délégations de la parole et, par conséquent, de la responsabilité. Ici, Mme Gide en arrive même à une citation de troisième degré:

Tantôt, la cousine de Flaux a été *très* aimable à ton endroit. Ayant entendu parler de ta *Tentative amoureuse*, elle ne savait où se la procurer, tes *Cahiers* étant en lecture à Uzès. Elle a envoyé [quelqu'un] à Batignolles à un petit journal qui a publié, paraît-il, *Narcisse*. Rien. Encore ici: rien. Encore là: rien. Alors, elle a écrit à Montpellier, et ton oncle lui a donné tous les renseignements nécessaires, et elle s'est procuré *La Tentative amoureuse*. Elle trouve l'idée charmante, le style en grand progrès sur les *Cahiers*, enfin «il a quelque chose, bien certainement, en André, et quand il aura trouvé sa voie, car il en a déjà changé, ce sera tout à fait quelqu'un. Mon amie..., qui est très littéraire, le dit bien»³⁴.

Juliette est clairvoyante, nous venons de le voir. Elle flaire quelques-uns des sous-entendus des écrits et des actions de son fils, même si non pas tous, comme il était arrivé avec l'affaire de Meriem, la prostituée que Gide avait fréquentée et que sa mère avait entrevue, ne soupçonnant pas la vraie nature du «scandale» qui venait de se produire en Algérie. Il n'est pas moins vrai que Juliette Gide a été capable de saisir un élément profond du rapport d'André à la littérature, notamment la notion de la vocation à l'écriture. Et elle s'explique à ce sujet dans la toute dernière lettre qu'elle lui écrit en démontrant implicitement d'accepter – et d'encourager, somme toute – cette suprême inclination de son fils:

Mon cher enfant,

Rassure-toi, mais rassure-toi pleinement. Je t'*assure*, je t'*affirme* que je ne dis *rien de toi* à Madeleine, que je n'y fais *aucune* allusion, et j'en suis parfaitement sûre, n'en ayant aucun désir, aucune intention de *par devers* moi, par derrière la tête. Nous causons toutes ensemble volontiers de toi, mais ouvertement, franchement comme tante Claire le ferait également. Elle

(32) *Ivi*, pp. 213-214.

(33) Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 238.

(34) A. GIDE, *Correspondance avec sa mère*. 1880-1895, cit., pp. 333.

m'a parlé de ton *Œuvre*; [...] Si j'ai mis les noms de médecin, etc. etc..., [ce] n'est point pour mettre l'artiste le moins du monde dans le même sac, mais pour dire que, comme lui, ils sont possédés par l'œuvre à laquelle ils ont consacré toute leur existence, et que tout en eux et chez eux y est soumis, subordonné³⁵.

Les deux volets constituant le cœur du parcours que nous allons achever devraient avoir démontré l'existence d'un jeu de miroirs dans la communication entre Juliette Gide et son célèbre fils écrivain. Comme dans toutes ses autres correspondances, Gide adopte avec sa mère le masque qui convient à la personnalité de cette femme: il lui donne des comptes-rendus détaillés de ses dépenses d'argent tout comme de ses lectures pour la rassurer continûment de son utile emploi du temps. Cette forme de communication qui, nous l'avons déjà dit, n'est pas l'apanage de la relation avec sa mère, fournit en plusieurs endroits la confirmation de la notoire attitude narcissique de Gide. Même dans *Si le grain ne meurt*, mais en particulier dans *Ma mère*, Gide ne semble consentir à lui reconnaître que des qualités qui n'appartiennent qu'à lui, ou presque. Dans la Correspondance, enfin, nous avons trouvé l'énigme preuve de la relation dialectique entre mère et fils, surtout au sujet de l'éthique et de la morale chrétiennes, dialectique qui n'arrive pas, toutefois, à produire un échange vu que Juliette, tout comme André, reste sur ses positions. C'est en ce sens aussi qu'il faut interpréter la notion de «faux-dialogue», comme une manière de résumer la situation typique où à l'échange verbal ne correspond une capacité – ou, plus souvent, une volonté – de véritablement se comprendre.

Peut-être aurions-nous dû parler plus longuement, et de manière plus approfondie, de la figure de Juliette. Mais avec Gide – et comme le lecteur auquel nous nous sommes constamment référés au cours de ce travail a pu le constater aisément – il semble presque inévitable de tomber toujours sur sa personne, ses innombrables avatars fictionnels et la dissémination constante de ses opinions et points de vue dans tous ses écrits.

GIAN LUIGI DI BERNARDINI

(35) *Ivi*, pp. 508.